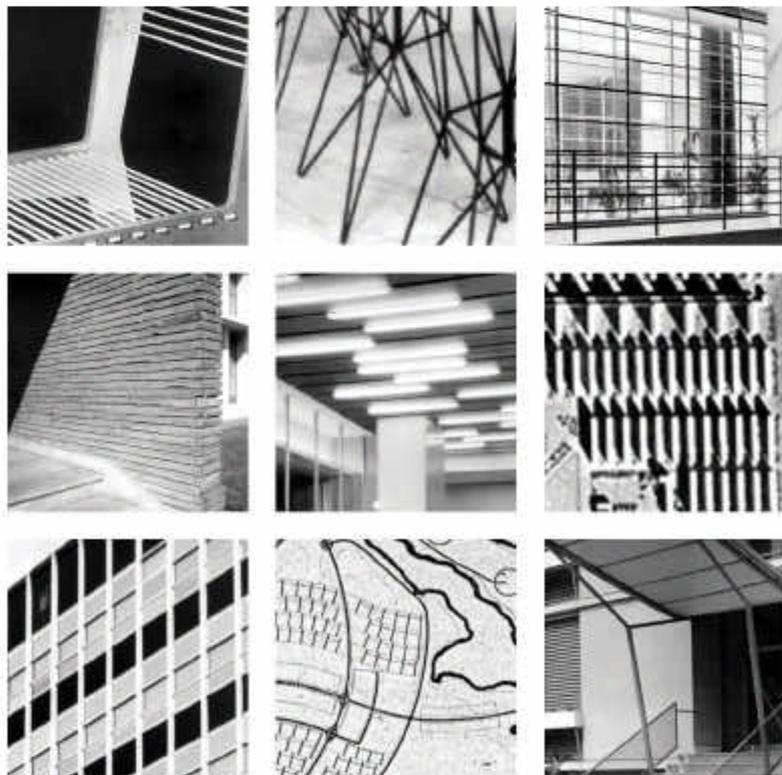


a obra e a trajetória do arquiteto  
**GIANCARLO PALANTI**  
Itália e Brasil



ALINE COELHO SANCHES  
orientador: Prof. Assoc. RENATO L. S. ANELLI

A obra e a trajetória do arquiteto  
**GIANCARLO PALANTI**  
Itália e Brasil

ALINE COELHO SANCHES

DISSERTAÇÃO APRESENTADA À ESCOLA DE  
ENGENHARIA DE SÃO CARLOS DA UNIVERSIDADE DE  
SÃO PAULO COMO PARTE DOS REQUISITOS PARA  
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM ARQUITETURA  
E URBANISMO – ÁREA: TECNOLOGIA DO AMBIENTE  
CONSTRUÍDO

ORIENTADOR: PROF. ASSOC. RENATO L. S. ANELLI

SÃO CARLOS, 2004



APOIO: FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Tratamento da  
Informação do Serviço de Biblioteca - EESC/USP

S211o Sanches, Aline Coelho  
A obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Palanti  
: Itália e Brasil / Aline Coelho Sanches. -- São Carlos,  
2004.

Dissertação (Mestrado) -- Escola de Engenharia de São  
Carlos-Universidade de São Paulo, 2004.  
Área : Tecnologia do Ambiente Construído.  
Orientador: Prof. Assoc. Renato L. S. Anelli.

1. Giancarlo Palanti. 2. Arquitetura moderna Itália.  
3. Arquitetura moderna Brasil. 4. Urbanismo moderno. 5.  
Mobiliário moderno. 6. Arquitetos imigrantes. I. Título.

À família Palanti

## Agradecimentos

Ao Prof. Renato Anelli pela amizade, orientação realizada desde a iniciação científica, pela apresentação do tema e confiança depositada em mim para desenvolvê-lo.

Aos professores membros do Exame de qualificação, Profa. Margareth Pereira e Prof. Carlos Martins pelas sugestões e apontamentos tão oportunos.

À família de Giancarlo Palanti, especialmente Marco e Carlo Palanti, D. Dirce Maria Torres Morelli, Alessandra Pitaro e Sr. Mario Morelli, pelo entusiasmo, pelas informações preciosas e pelo material gentilmente trazido da Itália.

À FAPESP pela bolsa de pesquisa que permitiu a dedicação integral ao trabalho e ao parecerista anônimo pelas observações e sugestões.

Agradeço muitíssimo toda equipe da Biblioteca da FAU-USP, especialmente a D. Neusa, Rosilene, D. Iracema, Cris e André da Seção de Projetos que além de auxiliarem eficientemente nas investigações do arquivo de Giancarlo Palanti fizeram com que os momentos de pesquisa fossem ainda mais agradáveis.

Ao Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

A todos os funcionários dos arquivos e bibliotecas pesquisados

Aos arquitetos Walmir Lima Amaral e Pedro Augusto Vasquez Franco, a Marcelo Suzuki, ao Dr. José E. Mindlin, a Marco Palanti e a D. Dirce Maria Torres Morelli pela disponibilidade e envolventes entrevistas.

Aos Professores Carlos Lemos, Alberto Xavier, Guido Zucconi, Júlio Roberto Katinsky e Paulo J. V. Bruna e a Sra. Lídia Galletti pelos importantes depoimentos.

A todos que permitiram e acompanharam as visitas às obras, especialmente a D. Satiko pelo carinho com que nos recebeu na Casa da Infância.

A Anat Falbel pelas importantes informações

Aos professores ou ex-professores do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP que de alguma maneira estiveram ligados à trajetória de pesquisa e deram, mesmo sem saber, alguma contribuição, especialmente: José Tavares Correia de Lira, Marcelo Suzuki, José J. Lancha, Heverson Tamashiro, Fábio Lopes, Telma Correia de Barros, Mario Henrique D'Agostino, Cibele Saliba Rizek, Sarah Feldman, Givaldo Medeiros, David Sperling, Miguel Buzzar, Hugo Segawa e Carlos Roberto Monteiro de Andrade.

Gostaria ainda de agradecer a outros professores que de alguma maneira colaboraram com a pesquisa: Lúcio Gomes Machado, Guido Zucconi, Vittorio Lampugnani e Daniele Vitale.

Aos professores Carlos Martins e Renato Anelli por terem sido responsáveis pelo aprendizado e gosto pela pesquisa em história da arquitetura dentro do Grupo de Pesquisa "Arqbras" e a todos os amigos pesquisadores do mesmo, especialmente àqueles do "grupo dos italianos" pelas discussões, ensinamentos, pela companhia nas pesquisas e pela amizade: Caroline Bertoldi, Renata Cabral, Mariana Lucchino, Juliano Pereira, Mateus Bertoni, Acácia, Elisânea, Ana Livia e Leticia.

Aos amigos do programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP, pelas ricas trocas de conhecimento e por tornarem tão agradável a convivência no departamento: Fabiano Lemes de Oliveira, Jeferson Cristiano Tavares, Francisco Sales Trajano, Cláudia Gomes Araújo, Ana Paula Cassago, Cynthia Aleixo, Fernando Atique, Flávia Brito do Nascimento, Amanda Cristina Franco, Juliana Mota, Gabriela Campagnol, Anna Rachel Baracho Eduardo, Maria Antônia Carreira, Ana Carolina F. Basso, Renato Locilento, Marcelina Gorni, Joana Mello, George Dantas, Mirela, Mary Helle, Artemis e tantos outros.

Aos Funcionários do Departamento: Marcelinho e Geraldo, Fátima, Sérgio e Paulo Ceneviva. Ao Sr. Adão da Gráfica da USP.

A Daniele Resende Porto e Dinah Sayuri Iwamizu pela amizade e pelo apoio.

E finalmente devo agradecer enormemente aos meus pais e irmãs e a toda minha família pelo carinho e estímulo e pelo apoio moral, psicológico e financeiro, e especialmente a irmã Lara e a Paulo César que com carinho me hospedaram tantas vezes em sua casa em São Paulo para que eu pudesse realizar as pesquisas no arquivo.

A Lucas Lorenzi Corato, pelo carinho e apoio imprescindível em todos momentos, pela imensa e sempre gentil disposição em ajudar, pelas belas fotografias e companhia fundamental em visitas às obras e entrevistas.

## Sumário

Resumo /Abstract	<b>v</b>
Introdução	<b>01</b>
Revisão de literatura	<b>05</b>
O entre-guerras na Itália	<b>33</b>
Os primeiros projetos no Brasil	<b>95</b>
Os projetos para a Metrópole	<b>163</b>
Os espaços expositivos	<b>279</b>
Considerações finais	<b>333</b>
Bibliografia	<b>337</b>
Anexo	
Curriculum vitae de Giancarlo Palanti	<b>351</b>



## Resumo

Trata da obra do arquiteto italiano Giancarlo Palanti na Itália e no Brasil, resgatando sua trajetória, inserção e atuação no ambiente arquitetônico italiano do entre-guerras e brasileiro do final da década de 40 até meados da década de 70, localizando ainda sua importância e papel dentro de uma história da arquitetura moderna nestes dois países. Contribui também para a pesquisa dos arquitetos imigrantes, especialmente do período ligado aos acontecimentos da segunda guerra mundial e da investigação do trânsito das idéias entre Itália e Brasil. O trabalho identifica contribuições e especificidades na obra de Palanti em várias frentes: no desenho industrial, na arquitetura e no urbanismo, e numa produção marcada pelo trabalho em equipe.

Palavras-chave: Giancarlo Palanti, arquitetura moderna Itália, arquitetura moderna Brasil, urbanismo moderno, mobiliário moderno, arquitetos imigrantes

## Abstract

This text deals about the work of Italian Architect Giancarlo Palanti in Italy and Brazil, gathering his paths, insertion and acting among Italian between-wars and Brazilian late forties to early seventies architectural environment, also placing his importance into these countries' Modern Architecture history. It is also important for the research on immigrant architects - mainly those related to post-war events - and for the investigation of cultural exchange between Italy and Brazil. It also identifies Giancarlo Palanti's contributions and specificities on several aspects: industrial design, architecture and urbanism, and a career marked by team-made designs.

Keywords: Giancarlo Palanti, Italian Modern Architecture, Brazilian Modern Architecture, Modern Urbanism, Modern Furniture, Immigrant Architects.



# Introdução

A obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Palanti apresentou algumas especificidades no contexto da produção de arquitetura, tanto na Itália quanto no Brasil, entre as décadas de 30 e 60.

Palanti formou-se em 1929 pelo Politécnico de Milão e participou do momento de discussões da arquitetura moderna na Itália do entre guerras, produzindo um vasto conjunto de trabalhos que envolviam desde o desenho de móveis e objetos, até planos urbanísticos, passando também pela produção editorial e pela atividade didática no Politécnico de Milão. Em 1946 imigrou para o Brasil, onde desenvolveu uma rica obra até meados dos anos 70.

Nas narrativas sobre uma arquitetura moderna no Brasil ou sobre uma Arquitetura Moderna Brasileira, a participação de estrangeiros apareceu de diversas maneiras. Em alguns momentos ela teria sido singular. Uma rápida estadia no país teria sido capaz de conformar os traços dessas histórias, como o caso de Le Corbusier no episódio do projeto do Ministério da Educação, em outros, ela foi muito pouco citada. Em outros ainda, os estrangeiros foram tratados como um grupo, como no caso dos arquitetos imigrantes que aportaram no Brasil no pós-guerra, a maioria deles bem situada profissionalmente em seus países de origem, mas que para cá se dirigiam à procura de novos horizontes de vida e trabalho.

Muitos deles foram atraídos pela dinâmica econômica e cultural brasileira, em um momento de consagração internacional de nossa arquitetura, e fixaram-se principalmente em São Paulo, sendo então chamados a tomar parte do grande volume de construções na Metrópole daqueles anos.

Não só o Brasil, mas toda a América, recebeu vários destes profissionais, muitas vezes bem qualificados, que deixavam para trás uma Europa em ruínas.

A revisão das trajetórias e obras de alguns destes personagens - que nem sempre figuravam entre os principais nomes das vanguardas arquitetônicas - é recente, especialmente no Brasil, e podemos hipotizar que apesar de esforços ocorridos nos últimos anos, esta revisão é ainda insuficiente dada à quantidade de material a ser investigado, e até mesmo ao surgimento de novas personalidades.

O contato inicial da autora com a produção de Giancarlo Palanti deu-se através do Grupo de Pesquisa Arqbras, do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP<sup>1</sup>, no qual o interesse por sua obra partia de uma investigação maior, sendo empreendida pelo Prof.

Renato Anelli, em um estudo denominado “Interloquções com a arquitetura italiana constituição da arquitetura moderna em São Paulo”, que contou com apoio do CNPq. Esta pesquisa centrou-se principalmente nas figuras de Rino Levi, Lina Bo Bardi, Daniele Calabi e finalmente, Giancarlo Palanti.

Se a princípio a motivação encontrava-se no estudo de uma destas trajetórias de arquitetos imigrantes, e nas contribuições de um arquiteto italiano pouco investigado pelos textos da historiografia, com o decorrer da pesquisa (e as contribuições da banca de qualificação), o fato de Palanti ser um arquiteto italiano e portanto, estrangeiro no Brasil, deslocou-se ligeiramente do foco principal. Isso não deixou de ter enorme importância, mas os interesses começaram a concentrar-se no “arquiteto”, bem como nas singularidades de toda sua obra e trajetória.

As razões para o estudo de Giancarlo Palanti passaram então a alcançar medidas mais largas. Elas revelaram-se na multiplicidade de interesses do arquiteto, nos seus ânimos pela construção de uma estética moderna para uma produção que abarcava e discutia desde os objetos cotidianos, tais como talheres e móveis e toda a discussão em torno de sua fabricação, chegando até os edifícios e a cidade. Suas contribuições apareciam também no projeto de um mobiliário moderno, feito no Brasil com materiais nacionais e um discurso singular. Além disso, estavam nos indícios de uma obra marcada pelo trabalho em equipe.

Interessava-nos também entender as contribuições feitas através dos curiosos e elegantes trabalhos no campo da arquitetura de interiores. Aí se apresentavam diferentes maneiras de expor os objetos industriais ao lado de grandes painéis com temas nacionais, pintados por artistas como Bramante Buffoni ou Carybé.

Com um estudo mais aprofundado do material primário, e com uma visão maior de sua obra, passou a nos interessar os métodos de trabalho do arquiteto revelados em uma investigação das soluções para agenciamento de programas e circulações, tendendo a alcançar soluções standards para edifícios complexos. Chamaram nossa atenção também as suas investigações plásticas, as pesquisas das possibilidades oferecidas pela transparência e pela opacidade, pelos efeitos da luz, dos materiais, da configuração de peles de vidro, das relações entre interior e exterior, do intenso detalhamento e desenho de todos os pormenores do projeto.

Enfim, com a leitura da correspondência do arquiteto, revelou-se a inserção de sua obra em uma rede de produção e discussão da cultura no Brasil e na Itália em um determinado momento. Ela mostrou ainda um complexo maior de idéias, personagens e operações que orbitavam em torno da mesma. Estudar a produção do arquiteto significava a também a investigação e reconstrução de uma obra muito singular em momentos singulares: os acontecimentos da Itália do entre guerras e do Brasil do pós-segunda guerra, especialmente na cidade de São Paulo.

Estes eram apenas os indícios que contribuíam na motivação do estudo da obra de Palanti que ao final, mostraram-se multiplicados.

Apesar da relevância da obra italiana de Palanti, evidente no número de publicações, concursos ganhos, na sua atividade em revistas como a *Domus* e *Casabella* e na inserção em um grupo de discussão atuante em projetos, o arquiteto, até onde pudemos averiguar, recebeu apenas a investigação de um trabalho de conclusão de curso de um aluno em Roma<sup>2</sup>. No Brasil, sua obra - a qual que abrangeu desde o mobiliário, passando por indústrias, organização de exposições, arquitetura de interiores, edifícios de apartamentos e escritórios, bancos e planos urbanos - foi um pouco eclipsada. Além disso, ela não recebeu a mesma divulgação em revistas da época que ocorrera no período italiano. Neste país, ela receberia apenas uma dissertação de mestrado<sup>3</sup> há treze anos atrás. Era preciso, portanto, investigar para que os valores de sua obra fossem dimensionados.

Na estrutura da dissertação que ora apresentamos, optamos por realizar um panorama da obra do arquiteto no Brasil (com a qual tivemos um contato maior especialmente através das fontes primárias e visitas às obras) e também na Itália, pois não conseguimos nos fixar em uma parte da obra sem tentar compreender seu todo, ainda muito pouco analisado. Procuramos a

partir disso, obedecer a uma ordem cronológica dos acontecimentos, a fim de oferecer um panorama geral da trajetória do arquiteto.

Além das fontes secundárias, partimos do estudo das fontes primárias, tais como projetos, cartas e documentos encontrados no arquivo do arquiteto localizado na Seção de Projetos da FAU-USP, dos documentos do Instituto Lina Bo Bardi e de outros arquivos pessoais, especialmente aqueles em mãos da família de Palanti, tanto de Marco Palanti, residente no Brasil, como do restante da família, atualmente residente na Itália, do qual uma parcela foi gentilmente cedida para a autora quando de uma viagem de Carlo Palanti - (filho de Giancarlo Palanti) e Alessandra Pitaro (sua namorada) - para o Brasil, em janeiro de 2004. A família de Palanti cedeu-nos ainda uma listagem da documentação que estava em suas mãos, possibilitando assim, futuras pesquisas.

Contamos ainda com diversas entrevistas e depoimentos que nos auxiliaram com importantes e novas informações. Entrevistamos Walmir Lima Amaral e Pedro Augusto Vasquez Franco, arquitetos e sócios do escritório “Henrique Mindlin e arquitetos associados”; o arquiteto e professor Marcelo Suzuki, outrora colaborador de Lina Bo Bardi; Marco Palanti, filho de Giancarlo Palanti; o Dr. José E. Mindlin, irmão de Henrique E. Mindlin e a Sra. Dirce Maria Torres Morelli, viúva de Giancarlo Palanti, a qual, por morar na Itália, nos concedeu uma entrevista escrita e outra através de telefone. Além disso, contamos com os depoimentos dos professores e arquitetos Carlos Lemos, Alberto Xavier, Guido Zucconi, Júlio Roberto Katinsky e Paulo J.V. Bruna, bem como da Sra. Lídia Galletti, ex-secretária da Olivetti do Brasil e esposa de Massimo Galletti, amigo de Giancarlo Palanti e diretor de agentes desta mesma empresa. Contamos ainda com informações fornecidas por Carlo Palanti (filho de Giancarlo Palanti) e as pesquisas do Advogado Mario Morelli, atual marido de D. Dirce e grande apreciador de Giuseppe e Giancarlo Palanti.

Para entendermos melhor a obra do arquiteto Giancarlo Palanti, lançamos mão ainda da visita às obras construídas - documentadas através de fotos de Lucas Corato - as quais apresentamos neste trabalho. Apesar de tentarmos apresentar um panorama o mais amplo possível, não pudemos fugir da seleção de obras que passaram certamente pela subjetividade de nosso crivo. Tentamos apresentar o maior conjunto de obras, sejam construídas ou mantidas apenas como projeto que poderia trazer alguns pontos interessantes do pensamento de Palanti, exemplificando assim o conjunto de trabalhos e problemáticas dos quais o arquiteto ocupou-se. É possível que apesar deste esforço, algumas obras interessantes tenham ficado para trás, possibilitando assim novas abordagens e uma continuidade da pesquisa.

Esta pesquisa procurou, portanto, estudar a obra de Giancarlo Palanti tanto na Itália quanto no Brasil, identificando os princípios que a permearam, suas especificidades e contribuições e também revelando a maneira como ela foi feita, localizando sua importância dentro do quadro da história da arquitetura. Apesar de pouco estudado, comprovou-se uma vasta e interessante obra, com uma riqueza de temas e problemáticas, testemunha e partícipe do desenvolvimento da arquitetura no século XX.

## Notas:

<sup>1</sup> Grupo de Pesquisa coordenado pelo Prof. Dr. Carlos A. F. Martins

<sup>2</sup> A família quem nos informou deste Trabalho de Graduação com o qual não tivemos contato.

<sup>3</sup> ROCHA, A. M. *Uma produção do espaço em São Paulo: Giancarlo Palanti*, 1991, 153p., Dissertação - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1991.



## Revisão de Literatura

Ao reler alguns textos importantes da historiografia da arquitetura moderna no Brasil, percebemos uma tendência à inserção dos arquitetos estrangeiros imigrados para nosso país no pós-guerra como um grupo com uma participação determinada e na maioria das vezes, pouco detalhada. Se uma das nossas motivações pelo estudo da obra de Giancarlo Palanti foi rever seu papel diante de uma historiografia em que ele foi pouco estudado, ao iniciar uma investigação sobre a sua contribuição específica, nos interessou entender qual foi e como se deu dentro dessas narrativas a participação dos estrangeiros e, em especial, desse arquiteto.

Para tanto, faremos em primeiro lugar, uma espécie de revisão na historiografia sobre a atuação desses arquitetos imigrantes, para em seguida analisarmos um caso específico, exemplificado na atuação do italiano Giancarlo Palanti.

Construir essa abordagem inicial, partindo de um todo para chegar a uma parte, é uma maneira de nos aproximarmos do objeto com algumas questões pré-estabelecidas para as quais procuramos as respostas, novas questões e lacunas deixadas pela historiografia.

Conhecemos os limites de tal revisão que pode ter deixado de fora textos importantes. Ainda assim tentamos apresentar uma amostragem dos principais autores de maior circulação, os quais exerceram influência na produção e na crítica arquitetônica. Demos especial atenção àqueles que citam diretamente os arquitetos imigrantes ou cuja ausência aparece também como ponto importante de reflexão.

### **Algumas narrativas sobre a atuação dos arquitetos estrangeiros que imigraram para o Brasil do entre-guerras até o pós-guerra, a partir da historiografia da arquitetura brasileira**

Quando Philip Goodwin<sup>1</sup> publicou seu “*Brazil Builds: Architecture new and old, 1652 – 1942*”, com fotos de Kidder Smith, boa parte dos arquitetos de que trataremos sequer tinham saído de seus países, com exceção de Jaques Pilon, e daqueles refugiados das leis raciais como o italiano Daniele Calabi, o austríaco Bernard Rudofsky (com passagem profissional pela Itália) e Lukjan Korngold, polonês que chegou ao país em 1940.

Rudofsky era formado em Viena em 1928, trabalhando na Itália de 1932 até vir para Brasil em 1938. Ele contribuiu com Goodwin e Smith para a realização da exposição *Brazil*



Bernard Rudofsky: Residência João Arnstein, São Paulo, 1940  
fonte: GOODWIN, 1943, p. 171

*Buils*, apresentando no livro algumas de suas casas brasileiras: as residências Frontini e Arnstein. O texto descritivo dos materiais utilizados destaca o agenciamento das casas em torno de pátios e espaços descobertos.

Como é sabido, o livro em questão foi organizado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York em 1943 a partir da exposição sobre o tema realizada em 42. Seu autor, Philip Goodwin era arquiteto e presidente da Comissão de Arquitetura do Museu e da Comissão de Relações exteriores do Instituto Norte Americano de Arquitetos. Ele tratava do interesse dos Estados Unidos em travar relações com o Brasil, seu “futuro aliado”, como a motivação para a constituição do livro, junto ao interesse em conhecer melhor a arquitetura brasileira e as soluções que adequavam as condições climáticas às grandes superfícies de vidro no exterior das construções.

O texto de Goodwin foi um importante meio de contato entre os arquitetos estrangeiros e a arquitetura brasileira contribuindo decisivamente para sua divulgação internacional.

O livro constrói sua leitura identificando peculiaridades e contribuições brasileiras entre as quais estariam as inovações destinadas a evitar o calor e os reflexos luminosos nas superfícies de vidro por meio dos quebra-sóis, os vínculos diretos entre arquitetura moderna e tradição colonial bem como o uso do azulejo.

Além disso, logo no início do texto sobre a arquitetura contemporânea até a publicação do livro, após identificar a influência francesa no campo da cultura no Brasil e uma larga recepção às idéias de Le Corbusier, Goodwin trata da contribuição estrangeira da seguinte maneira:

*“Por meio de viagens ao estrangeiro e especialmente pelas publicações especializadas, o Brasil familiarizou-se logo com todas as minúcias da arquitetura moderna na Europa, não apenas a da França, mas ainda a da Alemanha e Itália. Os exteriores muito simples do projeto da Escola Normal da Baía, por exemplo, são de inspiração germânica, ao passo que muitos edifícios de São Paulo trazem a influência italiana em um moderno mais pesado e mais pretensioso. Certo número de arquitetos são realmente de origem estrangeira, tendo vindo para o Brasil já formados, prontos a aplicar idéias e princípios que traziam” (GOODWIN, 1943, p.81).*



Bernard Rudofsky: Residência Frontini, São Paulo, 1940  
fonte: GOODWIN, 1943, p. 99



Jaques Pilon: Biblioteca Pública do Departamento de Cultura, São Paulo, fonte: GOODWIN, 1943, p. 199

Em seguida Goodwin trata da influência americana da qual, para ele, pouco teria sido aproveitado, ao contrário da assimilação do conhecimento prático, como a instalação de banheiros, iluminação, arranha-céus e elevadores. Tendo explicado essas influências estrangeiras ele prontamente faz uma ressalva apresentando sua chave de interpretação da arquitetura brasileira: se os primeiros ímpetus modernos no país teriam chegado por importação, logo o país acharia um caminho próprio cuja grande contribuição para a arquitetura nova estaria nas inovações destinadas a evitar o calor e os reflexos luminosos em superfícies de vidro, por meio de quebra-luzes externos e especiais (GOODWIN, 1943, p.84). Esta chave trata da idéia de assimilação do conhecimento estrangeiro e adequação ao contexto, delimitando uma contribuição brasileira.

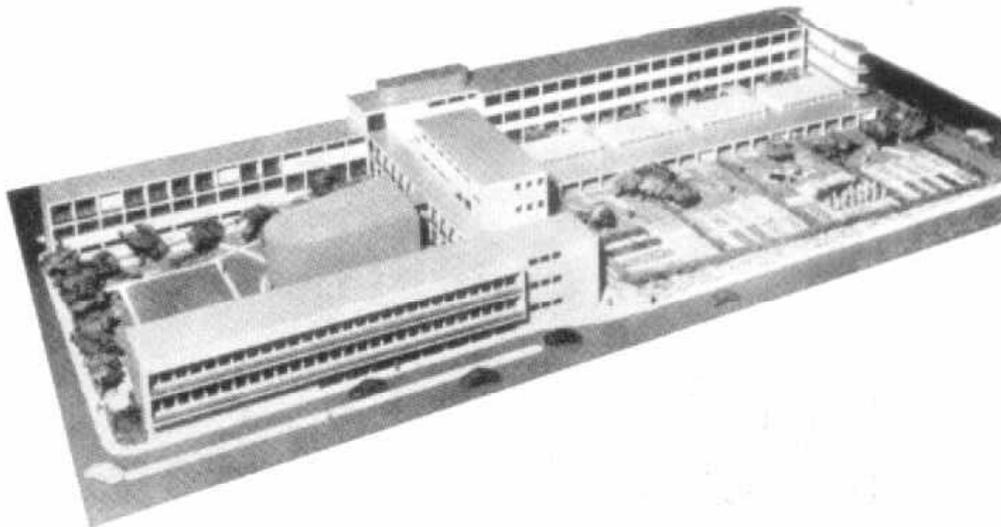
O livro cita alguns dos arquitetos estrangeiros vindos para o Brasil no período da Segunda Guerra ao tratar, por exemplo, da Biblioteca Municipal em São Paulo, projetada por Jaques Pilon, Matarazzo e o Departamento de Obras da Prefeitura Municipal em 1942, cujo texto explicativo trata apenas da possibilidade de crescimento da torre de armazenamento dos livros além das casas de Rudofsky, já citadas anteriormente.

Henrique Mindlin escreveu seu “*Arquitetura Moderna no Brasil*” editado em 1956<sup>2</sup>, em inglês, e em 1957 em francês e alemão, pensando originalmente em uma atualização do livro de Goodwin.

O prefácio escrito por Sigfried Gideon chama a atenção para o descompasso entre as condições sociais - incluindo a falta de bases materiais sólidas no setor construtivo - e o alto nível alcançado não só por algumas individualidades, mas pelo nível médio da produção arquitetônica. Identificava assim uma espécie de prodígio numa chave em que os efeitos não encontravam as causas procuradas pelo autor.

Para o autor do livro, no entanto:

“*A história da arquitetura moderna no Brasil é a história de um punhado de jovens e de um conjunto de obras realizado com uma rapidez inacreditável*” (MINDLIN, 2000, p.23).



Giancarlo Palanti e Daniele Calabi: Maquete do Orfanato para a Liga das Senhoras Católicas, São Paulo, 1949  
fonte: MINDLIN, 1999, p.37

No seu texto reaparecem as observações acerca das peculiaridades da arquitetura moderna no Brasil centradas nas adequações ao clima e ao povo, na interpretação própria dos cânones herdados do exterior e nas relações entre tradição colonial e moderno, entendendo aí uma linha de continuidade. A vinda da missão francesa teria se tornado um fator de desagregação dessa linha, cujo cume estaria na adoção do ecletismo.

Sua retomada, através do movimento da arquitetura moderna no Brasil, teria como “*ponto de partida*” as idéias lançadas por Le Corbusier, especialmente no momento da elaboração do projeto do Ministério da Educação em 1936, e a tradição mantida viva pelos mestres de obra através de todo o século XIX. O nascimento desta arquitetura teria ainda como pontos de referência, ainda que de menor valor, a Semana de Arte Moderna de 22, o pioneirismo de Warchavchik e Rino Levi em São Paulo, os projetos de Flávio de Carvalho e a Revolução de 30.

Mindlin destaca ainda dois fatores que teriam contribuído decisivamente para o desenvolvimento desta arquitetura e de suas características próprias: o primeiro fator seria dado pelos cálculos de insolação - em que cita desde os estudos de Alexandre Albuquerque a Paulo Sá - e o segundo pelos cálculos de uso do concreto armado - com as experiências de Emílio Baumgart, Joaquim Cardozo, Paulo Fragozo, etc.

Os cálculos de insolação resultariam no uso primoroso pelos brasileiros do *brise-soleil*, adicionando um novo elemento à nossa arquitetura. A habilidade no emprego do concreto armado teria levado ao uso dos pilotis no térreo dos edifícios e na estrutura franca e claramente ligada ao projeto.

Da tradição colonial, uma contribuição que iria individualizar nossa arquitetura, vinha através do uso do azulejo, cuja sugestão de revivescência teria partido de Le Corbusier. Os azulejos traziam consigo uma conotação de regionalismo, explorados em painéis assinados por importantes artistas brasileiros.

Lembramos que Mindlin era arquiteto atuante o que nos permite sugerir que sua construção histórica parecesse ser inevitavelmente orientada, com uma ação sobre a realidade.



Lina Bo Bardi: Casa de Lina e P. M. Bardi, São Paulo, 1951  
fonte: MINDLIN, 1999, p.64

Neste texto de abertura de Mindlin não há menções ao grupo de estrangeiros do pós-guerra que, no entanto, está presente nas obras apresentadas, selecionadas como exemplos significativos da *“arquitetura moderna no Brasil”*. No final do livro, ao apresentar a lista dos arquitetos, formação e obras, ele nos conta:

*“Na lista dos arquitetos chegados ao Brasil, após terem trabalhado no exterior, constam apenas os trabalhos realizados no país. Este é o caso de Lina Bo Bardi, Daniele Calabi, Luçjan Korngold, Giancarlo Palanti”* (MINDLIN, 1999, p. 275).

Nesta parte do livro são citados outros projetos já publicados, principalmente em revistas e nos livros de Gideon e Sartoris<sup>3</sup>, além dos apresentados por Mindlin no decorrer do livro<sup>4</sup>.

Percebemos, portanto, que não há uma definição de um grupo estrangeiro que em determinado momento teria contribuído de maneira especial com a arquitetura moderna no Brasil, mas entendido como uma parte constituinte dela. É válido lembrar que a data da publicação do livro não permitiu uma visão distanciada desta atuação, como ocorrerá a outros autores.

Mindlin organiza seus exemplos da arquitetura moderna no Brasil dividindo-os por tipologias e reunindo mais de 120 arquitetos. Cada exemplo apresenta o nome do autor, nome do projeto, data e local, fotografias e desenhos além de um texto explicativo. Antes disso inclui algumas páginas que *“mostram projetos de interesse histórico ou obras importantes ainda em execução que não se enquadravam no plano geral de apresentação adotado no livro”* (MINDLIN, 1999, p.35). Nestas páginas encontra-se a maquete do Orfanato da Liga das Mulheres Católicas, projeto de Giancarlo Palanti e Daniele Calabi, datado de 1949<sup>5</sup>.

No primeiro conjunto de exemplos apresentados, ligados a projetos residenciais, aparece a Casa de Vidro de Lina Bo Bardi, de 1951. O texto sobre o projeto ressalta a origem italiana dos proprietários, *“pessoas cultas e refinadas”*, tratando de Pietro Maria Bardi e do seu papel no MASP. Em seguida refere-se a Lina, relacionando sua formação ao resultado da obra:



Lina Bo Bardi: Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, 1947  
 fonte: MINDLIN, 1999, p.204



Henrique E. Mindlin: City Bank do Recife, 1957 - Projetos Complementares 1956-60  
 fonte: MINDLIN, 1999, p.272

“(...) arquiteta de formação européia, imprimiu ao projeto a marca do seu gosto pelo detalhe refinado e pelo emprego de elementos associados a técnicas industriais avançadas” (idem, p.64).

Mindlin trata da relação do projeto realizado “como um ‘mínimo’ de proteção” com o desfrute da paisagem e da manipulação do clima através da ventilação e da insolação.

No grupo seguinte, dedicado às Escolas, Hospitais, Igrejas, Prédios Esportivos e de Recreação, Museus e Pavilhões de Exposições, reaparece Lina Bo Bardi com o projeto do MASP da Rua 7 de Abril, 1947. Mindlin fala brevemente sobre o MASP e o MAM, instalados no mesmo edifício e detalha, em seguida, as atividades do primeiro museu. O texto basicamente descreve o projeto e os materiais empregados.

Entre o grupo intitulado *Administração, Comércio, Indústria*, aparece o *Castelo d’Água*, em São Bernardo do Campo, de 1953 de autoria de Lucjan Korngold de onde se ressalta o emprego de anéis circulares de concreto que envolvem a extremidade de caixa d’água, atuando como brise-soleil e mantendo a temperatura da água.

Para terminar a análise do livro de Mindlin, observamos que na edição em português, Lauro Cavalcanti nos explica que foram incluídos alguns dos principais projetos realizados de 1956 a 1960 para contemplar de forma mais completa “o período áureo do nosso modernismo”. Entre estes projetos está uma seleção de alguns realizados por Henrique Mindlin após a publicação do livro, dos quais três tem co-autoria de Palanti: o Bank of London, de São Paulo, o projeto para o Plano Piloto de Brasília e o Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza.

Em 1959 o arquiteto Luís Saia publicou no jornal Diário de São Paulo um artigo intitulado *Arquitetura Paulista*. Citamos este texto, pelo valor próprio e pela importância que ganhou ao ser reunido na Coletânea organizada por Alberto Xavier intitulada “*Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*”, inicialmente publicada em 1987, que ganhou grande expressão e circulação<sup>6</sup>.

Luis Saia diplomou-se pela Escola Politécnica da USP em 1948, tendo intensa participação no IPHAN desde sua criação. Estudioso dos problemas urbanos foi autor de vários planos diretores.

As chaves deste texto são diferentes dos dois anteriores. Não se trata de uma exposição de exemplos acompanhados de fotos e desenhos, como fizeram Goodwin e Mindlin pois para Saia interessa a discussão das ações profissionais dos arquitetos na cidade e no Estado, assim como dos clientes, governo e até dos estudantes de arquitetura. Ele conta, por exemplo, a participação dos arquitetos nas firmas construtoras e do domínio das mesmas no quadro da arquitetura paulista.

O texto refaz e constrói uma história da arquitetura paulista que teria início em 1929 a partir do Plano de Avenidas de Prestes Maia e do ciclo de palestras de Anhaia Mello, sobre serviços públicos no Instituto de Engenharia.

Indica também a *ponta de pioneirismo* em quase tudo onde aparecia a arquitetura nos anos 30 e 40, introduzindo ações da Semana de 22, passando por Dácio de Moraes, Flávio de Carvalho e Warchavchik. Fala dos novos arquitetos formados nos tradicionais cursos de arquitetura da Politécnica e do Mackenzie voltados para as novas tendências, da formação do IAB, da unidade dos arquitetos, das tentativas pelas municipalidades de resolver os problemas de planejamento e de seu tratamento nas escolas e despertar dos arquitetos para este campo.

Sua visão dos arquitetos estrangeiros que vieram atuar em São Paulo no pós-guerra está diretamente vinculada à ação das firmas construtoras e da especulação imobiliária, contra a qual Saia, como crítico, urbanista e participante do IPHAN, claramente se opunha:

*“Ao se findar a década de 40, quando o capitalismo imobiliário atingia as proximidades do seu índice mais alto, São Paulo assistia ao recrudescimento na atividade das firmas exclusivamente investidas na exploração comercial do mercado imobiliário disponível. Muitas das firmas antigas haviam transferido sua atividade para o setor de serviço público (construção de estradas, usinas etc.), numa atitude algo coerente com o caráter mais propriamente engenheirático da sua montagem e com o tipo de relações governamentais que sempre mantiveram. As novas firmas, montadas a partir de 1940, apresentam uma proximidade maior com as preocupações levantadas pela arquitetura moderna. Novos arquitetos estrangeiros, porém, são chamados para satisfazer o velho vezo da sobrevivente estrutura agrária. Entre estes, releva a atividade de Lucjan Korngold (arquiteto da Companhia Brasileira Imobiliária (CBI), organização que estourou com grande escândalo), Franz Heep (escritório de Otto Meimberg) e Francisco Beck.” (SAIA, 2003, p.116).*

Sobre a arquitetura moderna de São Paulo, Saia acredita que esta, diferente do Rio de Janeiro, constituía uma manifestação distante das preocupações do governo. Apesar disso, os arquitetos paulistas demonstravam seu potencial em concursos ou projetos importantes em que destaca as figuras de Rino Levi, Aberlardo de Souza, Zenon Lotufo, Hélio Duarte, e Roberto Aflalo, Artigas, Ícaro de Castro Mello e Bratke, não citando nenhum estrangeiro de nosso interesse.

Por ocasião da comemoração do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro, em 1965, a Universidade do Brasil convocou alguns professores para fazerem palestras sobre assuntos de suas especialidade, visando propiciar uma visão global do desenvolvimento da cidade. Paulo Santos realizou então uma palestra que seria inicialmente publicada junto à outras, no volume Quatro Séculos de Cultura na Cidade do Rio de Janeiro. Em 1977, seria então publicada sozinha pela Fundação Educacional Rosemar Pimentel, sob o título de *“Quatro Séculos de Arquitetura”*<sup>7</sup>.

Paulo Santos formou-se arquiteto pela ENBA em 1925 e foi pioneiro na organização de pesquisas e metodologias da disciplina de arquitetura no Brasil, voltando-se especialmente para o período colonial.

Neste livro ele identifica três períodos da arquitetura no Brasil: colonial, imperial e a república. Todos eles, de acordo com a disponibilidade de trocas de informações e dos avanços tecnológicos, teriam sofrido influência externa. No entanto, em sua opinião, a arquitetura do Rio de Janeiro teria desenvolvido seus rumos próprios no *“primeiro plano da arquitetura universal”*.

Seu texto trata especificamente do Rio de Janeiro, e talvez por isso o autor não cite o grupo de nosso interesse concentrado em São Paulo. No entanto, ao tratar dos primórdios do movimento moderno, ele cita os acontecimentos paulistas da Semana de 22, os trabalhos de Anita Malfatti, e a vinda de Marinetti em 1926, além dos textos de Gilberto Freyre. Santos cita

ainda Warchavchik, figura de maior atuação em São Paulo, como grande figura do Movimento Moderno na arquitetura da década de 20 e 30. Destaca também Flávio de Carvalho.

Apesar disso, em sua opinião a arquitetura moderna no Brasil deixaria à margem a Semana de 22 ou a ignoraria, filiando-se diretamente à Le Corbusier. A vinda deste arquiteto teria sido o fato capital das décadas de 20 e 30. Para Paulo Santos haveria uma predominância dos arquitetos cariocas na arquitetura moderna, dividida em quatro fases: duas no Rio e duas fora dali, mas por obra predominante destes arquitetos. Vale lembrar que ele destaca também a importância da vinda de Wright.

Estas fases seriam, em primeiro lugar, a fase de implantação, que iria da posse de Lúcio Costa em 1930, na direção da ENBA até a vinda de Le Corbusier em 1936. A segunda fase trata da vinda do mestre francês e do início da construção do MES até a construção da Pampulha (1941), precedida do projeto para o Pavilhão do Brasil na Feira de Nova Iorque, 1939, que pode ser lido como obra de transição. A terceira fase, da Pampulha (1939-41) até Brasília (1957-1961). A quarta e última fase, seria iniciada em Brasília sendo contemporânea ao momento em que o arquiteto escrevia. Paulo Santos opta pela análise até a terceira fase.

A periodização através de fatos ou obras parece importante para o autor. Ele identifica causas para a arquitetura moderna que estariam, por exemplo, na Revolução Industrial e na padronização geométrica de linhas impostas pela produção em série, pela máquina. Apesar destas causas, ele introduz a idéia de uma constante de sensibilidade que seria a resposta para a ligação dos arquitetos brasileiros ao passado. Assim, contra a frieza das casas cujas causas estariam nos fatores expostos anteriormente, esta constante de sensibilidade fazia que se buscasse coisas do passado dando para as residências o calor de tradicionalidade, caro à alma brasileira. Para ele mais do que a forma, o que importaria era o espírito que fazia perpetuar no tempo estas constantes da sensibilidade nacional.

Sobre os estrangeiros no Rio de Janeiro, ele trata daqueles que entende responsáveis pelo grosso das realizações na época em que começaram a surgir os modernos. Estes estrangeiros seriam filiados à corrente de técnicas de compor do arquiteto Robert Prentice, de formação historicista. Ele faz referência ainda à Piacentini e Mopurgo e ao projeto da Cidade Universitária da Mangueira.

Em 1969, Yves Bruand, um arquivista paleógrafo, ex-aluno da Escola de Chartes, sob a orientação de André Chastel, publica sua tese de doutoramento sob o título “*Arquitetura Contemporânea no Brasil*”<sup>8</sup>. Bruand ressalva os limites cronológicos não completamente rígidos que tomou para escrevê-la: 1900 a 1969, data de sua partida do Brasil.

Sobre os limites geográficos, afirma que estudara a arquitetura do Brasil sem levar em conta a nacionalidade do arquiteto responsável, mas deixando de lado as realizações dos arquitetos efetivados no exterior, com exceção de projetos que constituíam elo fundamental na continuidade das obras estudadas.

Sua narrativa inicia-se com uma introdução sobre “O meio brasileiro e sua influência sobre a arquitetura” em que detalha o meio geográfico, as condições econômicas e as condições históricas. Esta narrativa está, portanto, atrelada ao reconhecimento de causas que levariam à formação das características da arquitetura no Brasil e que estavam nas condições geográficas, na economia e na história. Bruand trata ainda de uma análise baseada em um psicologismo, como já observara Martins (1987, p.44), em que o autor trabalha as características de personalidade que generaliza o povo brasileiro, as quais poderiam ser vistas refletidas em sua arquitetura.

O clima seria um dos fatores-chave para a arquitetura tradicional e moderna, onde se destaca a operação da *ventilação cruzada* associada à utilização do brise-soleil. Este dispositivo tem sua invenção creditada por Bruand a Le Corbusier, arquiteto cujas teorias e exemplo “*operaram uma verdadeira revolução no Brasil*”, e que teria sua aplicação prática e definição final atribuídas aos arquitetos brasileiros. A ventilação cruzada levaria também à escolha das plantas livres e a utilização de pilotis nos térreos dos edifícios, possibilitando a circulação de ar em escala urbana.

Em seguida, ele trata do escoamento das águas pluviais e da solução colonial do *telhado* de quatro águas com beirais salientes. Fala também da platibanda, um dos recursos utilizados pela arquitetura moderna até a solução dos problemas de impermeabilização e que tornaram viável o uso da *laje plana*, cujo custo ainda permanecia elevado. Trata ainda das marquises e da solução do telhado inclinado adaptado com novas formas, como os de duas águas invertidas, executados em telhas de barro ou placas de fibrocimento.

O clima também seria responsável pela escolha do revestimento de azulejos e mármore, mais imunes à deterioração, e pela preferência do concreto ao aço.

Já a vegetação não é vista por Bruand como um fator condicionante da arquitetura brasileira.

Em seguida, Bruand trata das vinculações entre a técnica construtiva e os recursos disponíveis. Ele deduz que o concreto armado era o único material moderno que se prestava ao trabalho artesanal e estaria melhor adaptado às condições do país.

Outro vínculo é estabelecido por Bruand através das relações entre a arquitetura e a sociedade brasileira. Baseado em Fernando Azevedo sobre o povo brasileiro, ele liga o *individualismo anárquico* à ausência de planejamento, a *procura de prestígio social*, a *preocupação com a hierarquia social*, e o *individualismo* ao caráter dos clientes e dos arquitetos brasileiros que os leva à procura de soluções brilhantes. Apesar de desvincular o *predomínio do afetivo, do irracional, do místico*, da arquitetura pensada e assentada na razão, mesmo quando se liberta de princípios rígidos, ele liga a *inteligência viva* e a *facilidade de adaptação* à capacidade de assimilação dos arquitetos, que, como exemplo, em três semanas de trabalho com Corbusier, transformaram seu potencial para produzir arquitetura e passaram a procurar novos caminhos.

Para Bruand, os dois momentos chave da arquitetura brasileira seriam 1936, o momento da virada, e 1945, momento da afirmação desta arquitetura. Ele não deixa de reconhecer, no entanto, ao lado do grupo central dos arquitetos cariocas, a importância de “*desenvolvimentos*” paralelos.

Seu estudo, além da introdução já citada, apresenta três partes: a primeira é denominada “*De um ecletismo sem originalidade à afirmação internacional da Nova Arquitetura Brasileira*”, a segunda versa sobre “*A maturidade da nova arquitetura brasileira: unidade e diversidade*” e a terceira tem o título “*Arquitetura e Urbanismo*”.

Os arquitetos estrangeiros de que tratamos são inseridos na segunda parte do livro, como “*Outras realizações notáveis*” dentro das “*Pesquisas paralelas dos principais arquitetos brasileiros*”, que ao lado da obra de Reidy constróem “*A Continuidade Racionalista*”:

“*Os vários profissionais estrangeiros que se instalaram em São Paulo também tem sido partidários fervorosos do estilo simples da escola racionalista, quer se trate do francês Jacques Pilon, do alemão Arnold Heep, do polonês Lucjan Korngold ou dos italianos Giancarlo Palanti e Lina Bo Bardi*” (BRUAND, 1991, p.267).

Há, portanto a noção de um grupo com características semelhantes.

Apesar disso, Bruand destaca a obra de Lina, que alcançara renome internacional, descrevendo sua casa no Morumbi e também o MASP. Sobre a Casa de Vidro ele ressalta uma mistura entre gosto artesanal e técnica industrial avançada. Do MASP, destaca a estrutura e a monumentalidade obtida, pondo relevo no peso do edifício e não em seu “*caráter aéreo*”, ao contrário da leveza da estrutura da Casa de Vidro. Bruand afirma que a arquiteta afastava-se assim da tendência que era uma das marcas registradas da arquitetura brasileira, dominada pela escola carioca, aproximando-se das pesquisas de Artigas que floresciam em São Paulo, o que fornece o ponto de ligação para o próximo item apresentado por Bruand, denominado: “*À margem do racionalismo: a corrente orgânica e o brutalismo paulista*”<sup>9</sup>.

É importante ressaltar que antes de tratar das pesquisas paralelas, onde inclui o trabalho dos imigrantes, Bruand trata das “*Construções de Ossatura Metálica e a influência norte-americana*”. O surgimento de algumas obras inspiradas pelos modelos norte-americanos seria fruto de uma modificação tecnológica surgida pelo desenvolvimento da indústria, oferecendo ao movimento racionalista brasileiro uma opção diferente da influência corbusiana.



Lina Bo Bardi: Novo Trianon, MASP, São Paulo, 1957-68  
fonte: BRUAND, 1991, p.267

Ele trata especialmente das obras de Henrique Mindlin, às quais vincula uma derivação miesiana, ressaltando que nasceram fora das condições oferecidas pelo mercado americano.

Das cinco obras apresentadas, três<sup>10</sup> contam com a co-autoria de Palanti ou ao menos uma pequena participação deste arquiteto. De acordo com entrevista realizada com Walmir Lima Amaral e Pedro A. V. Franco, membros do escritório de Mindlin e Palanti, duas dessas obras, o Pavilhão do Brasil em Veneza e o Bank of London de São Paulo têm traços iniciais do arquiteto. Eles destacam ainda o domínio de Palanti em pensar a estrutura metálica, bem como o seu detalhamento.

Assim, a nosso ver, a participação dos estrangeiros estende-se dentro da própria trama para além das menções de Bruand e por isso incluímos esta leitura neste estudo.

A análise do edifício Avenida Central é realizada comparativamente com as obras de Mies. Porém, o autor conclui que apesar das semelhanças, este projeto distingue-se por traços que refletem outro estado de espírito caracterizado pelas imposições econômicas, pelo tratamento das fachadas sem o rigor do modelo e pela especulação imobiliária, que, se não limita a obra de Mies, limita a obra de Mindlin. Se para Mies era fundamental uma plástica impecável, para Mindlin a prioridade recaía em tirar proveito dos dados funcionais dentro de uma estética mais maleável.

Diante disso, Bruand afirma que Mindlin teria compreendido que era interessante evitar uma semelhança com Mies e procurar um caminho intermediário entre esta obra estrangeira e a tradição brasileira contemporânea.

Ao tratar dos projetos para o City Bank of London de São Paulo e Recife, Bruand ressalta o caráter tipicamente industrial e o tratamento das fachadas, além da pureza dos volumes que, apesar da estrutura de concreto, aproximariam mais estes edifícios a Mies Van der Rohe do que o Avenida Central. Ele identifica ainda um parentesco sutil entre o pavilhão do Brasil em



Henrique Mindlin e associados: Edifício Avenida Central,  
Rio de Janeiro, 1958-61  
fonte: BRUAND, 1991, p.257



Henrique Mindlin e associados: Banco do Estado  
da Guanabara, Rio de Janeiro, 1963-1966  
fonte: BRUAND, 1991, p.260

Veneza e as construções de aço, tijolo e vidro do Instituto de Tecnologia de Illinois em Chicago. Para Bruand, a afinidade entre o pavilhão e as criações de Chicago deve-se:

*“(...) à redescoberta das qualidades essenciais dessa arquitetura: composição espacial baseada no equilíbrio das massas, geometria elementar destas, segurança absoluta na escolha das proporções”* (BRUAND, 1991, p.258).

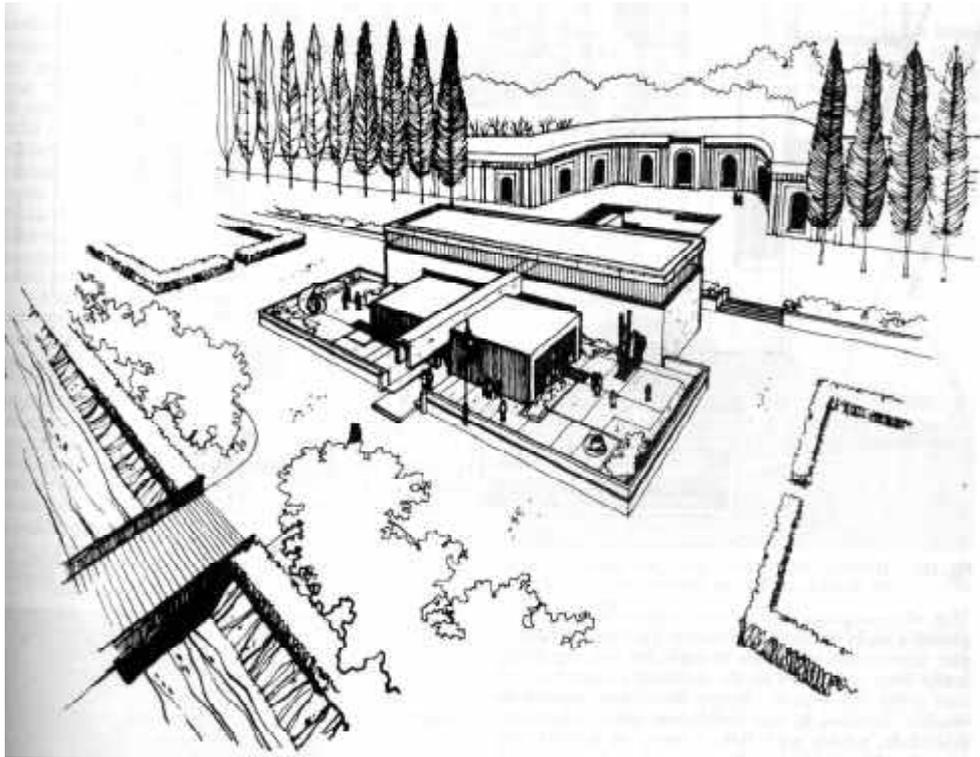
Já o Banco do Estado remontaria às primeiras obras de Mies, recorrendo ao recurso da alternância dos peitoris de cimento com faixas de vidro.

*“Mindlin e seus associados conseguiram partir desse esquema de acentuada horizontalidade para transformá-lo numa concepção nova, adaptada à fachada de um arranha-céu estreito”* (idem, ibidem).

Porém, Bruand ressalta que a influência exercida por Mies não significa que se possa colar em todos os trabalhos de Mindlin um rótulo comum. A própria fonte só surgiria de modo sensível a partir de 1959 e antes disso Mindlin *“já havia se revelado por realizações de alta classe”*. O último período de Mindlin representaria uma corrente cuja personalidade e importância são inegáveis, enquanto o período anterior, menos homogêneo, confundir-se-ia com a evolução geral e não marcaria uma etapa.

Na terceira parte de seu livro, Bruand cita ainda a equipe de Mindlin e Palanti quando trata dos projetos não aceitos do plano piloto. Referindo-se ao conjunto de projetos enviados ao concurso e publicados em revistas, ele conclui um ponto em comum fixado na inspiração racionalista. Reconhece nos projetos:

*“(...) a divisão entre quatro funções principais enunciadas pela Carta de Atenas de 1933 (habitar, trabalhar, cultivar o corpo e o espírito, circular), a atribuição de setores bem definidos a cada uma delas, a preocupação de substituir a antiga rua por uma nova concepção que desse prioridade aos espaços livres e aos blocos isolados pontuando com sua massa ordenada as vastas superfícies não construídas, a definição de um tipo de célula de base cuja multiplicação constituiria um dos elementos fundamentais do plano de conjunto, enfim a regularidade e a geometria estrita tanto do conjunto quanto das partes que o formam”* (BRUAND, 1991, p.356).



Henrique Mindlin e associados: Pavilhão do Brasil em Veneza, 1963  
fonte: BRUAND, 1991, p.259

Ele reconhece em todos os projetos as qualidades fundamentais da arquitetura brasileira e a influência nítida da contribuição teórica do primeiro grande período de Le Corbusier, tratando com melhor detalhamento dos planos dos irmãos Roberto, de Rino Levi, da equipe de Artigas e da equipe de Millan, Azevedo, J. e L. Guedes.

Ressalta a qualidade dos projetos que honravam a escola brasileira e afirma que os prêmios dados corresponderam a uma lógica segura. O segundo lugar fora dado a uma equipe jovem com soluções inteligentes e aplicáveis (equipe de Baruch Milman, João H. Rocha e Ney Gonçalves), os terceiros lugares tinham a qualidade de estudos técnicos apurados onde se destacava a originalidade (equipe de Rino Levi e dos irmãos Roberto), já os três quintos prêmios seriam “(...) uma consolação a projetos de mérito, mas menos vigorosos em sua novidade” (idem, p.358).

Apesar disso, nenhum dos planos, com exceção do vencedor, conseguia preencher o requisito de valorizar a função de capital que estava vinculada ao projeto da nova cidade.

Bruand conclui seu estudo com uma avaliação da produção brasileira por tipologia e com uma listagem das características gerais e especificidades da nova arquitetura brasileira. Ele reitera sua leitura e reafirma que se no começo do século, o Brasil devia tudo ao estrangeiro, inclusive os arquitetos, naquele momento ele era capaz de exportar sua influência e seus homens.

Na apresentação do seu “*Arquitetura Brasileira*”<sup>11</sup>, de 1979, Carlos Lemos enumera as premissas que fundamentam seu estudo: 1) o entendimento da arquitetura como “*toda e qualquer intervenção no meio ambiente criando novos espaços*”; 2) a característica de partido desta arquitetura ou a “*consequência formal derivada de uma série de condicionantes ou determinantes*” como as técnicas construtivas, os recursos humanos e materiais locais, o clima, as condições físicas e topográficas, o programa de necessidades de usos e costumes populares, as condições financeiras, etc.; 3) a idéia das recriações pelos brasileiros dos estilos transplantados, que para o autor aparece como ponto alto de nossa história como significado de manifestação nacionalista que surgiria em três momentos,

o primeiro na arquitetura paulista (com o ciclo bandeirista), o segundo no barroco e, enfim o terceiro na arquitetura contemporânea ao momento de redação do texto.

A última premissa trata da arquitetura popular e oficial como dois comportamentos diante da realidade histórica e social da colônia, das duas arquiteturas do litoral e do interior, da portuguesa aclimatada e da brasileira nascida da recriação.

Lemos é professor titular no Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, tendo vários livros cujo foco era a arquitetura desde a colônia até o ecletismo, com especial atenção à casa brasileira, o modo de morar em diferentes épocas.

No livro em questão, após avaliar exemplos da arquitetura brasileira, ele vai tratar da arquitetura moderna no Brasil no seu último capítulo denominado “*Os Tempos Recentes*”. Ali procura reconhecer, inicialmente, as motivações da instalação do ecletismo e do neo-colonial. Para ele, o momento de transformação da arquitetura brasileira seria dado com o projeto e a construção do MEC, responsável pelo renome internacional dos arquitetos cariocas, aonde a vinda de Le Corbusier como consultor teria levado ao “(...) *surgimento de uma corrente arquitetônica carioca sob a égide das suas teorias funcionalistas*” (LEMOS, 1979, p.141).

Porém, a partir do que ele chama de decisão histórica de Capanema, define-se a arquitetura como expressão cultural nacional independente da conceituação e dos seus modelos europeus, o que aconteceria pela terceira vez no Brasil, como já citado anteriormente.

Lemos afirma que, antes disso, em São Paulo nos anos 30, houve algumas manifestações isoladas e personalistas da implantação do modernismo com as obras e manifestos de Rino Levi e Gregori Warchavchik, além do edifício da Av. Angélica de Júlio de Abreu, o edifício Esther de Vital Brazil e as obras de Flávio de Carvalho. No Rio de Janeiro a situação era similar.

Ele reconhece uma linguagem brasileira para os postulados funcionalistas no uso das treliças, cobogós, azulejos, terraços, quebra-sóis, em que se estabelece uma ponte entre o passado e aquele momento presente, do concreto armado e dos pilotis.

Para Lemos, o livro de Goodwin teria dado a essa arquitetura renome internacional e nacional, e a hegemonia da escola carioca apareceria como pólo irradiador de um estilo e tecnologia bem como um novo modo brasileiro de se encarar a arquitetura moderna.

A partir de então teríamos outro momento que reforçaria esta visão da arquitetura brasileira dado com a construção da Pampulha. Ao tratar dos arquitetos elencados por Goodwin, além de reclamar a ausência de Reidy, ele fala de Pilon, responsável pela vinda de alguns arquitetos importantes de fama como Korngold (no tempo da sociedade com Matarazzo Neto), Heep e Gasperini.

A partir da década de 40, Lemos identifica uma alteração no quadro da arquitetura paulista, tendendo a um pensamento coletivo voltado à modernidade. Os motivos para tanto se deviam à chegada de arquitetos estrangeiros de valor e à instalação da Faculdade de arquitetura do Mackenzie e da USP.

Ao tratar dos estrangeiros vindos depois da II Guerra Mundial, a partir de 1939, ele afirma que o Rio de Janeiro não dava lugar a forasteiros, já que os cariocas estavam reunidos em torno de uma corrente, e São Paulo se expandira abrindo oportunidade a todos. Ele trata de cada estrangeiro individualmente traçando uma breve apresentação da formação e obras do arquiteto, indicando em seguida a sua contribuição. Sua lista é iniciada pelo polonês Lucjan Korngold, um dos primeiros a chegar, vindo em 1940, trabalhando até 43 no escritório de Francisco Matarazzo Neto. Destaca o impacto na paisagem de seus prédios entre os quais o CBI (1947/48) para o empresário Mendes Caldeira.

Lemos cita os italianos para introduzir a figura de Franz Heep:

“Dentre outros estrangeiros, como Calabi, como Bernardo Rudofsky, autor de meia dúzia de projetos de maior qualidade, como Palanti, que se associou a Henrique Mindlin, como Lina Bo Bardi, que se revelou em poucas obras, porém muito importantes no panorama da época, como arquiteta cônica de todas as potencialidades dos materiais de construção e das técnicas, como no Museu de Arte de São Paulo ‘Assis Chateaubriand’, trabalhou proficuamente entre nós Adolf Franz Heep”. (idem, p.)

Este arquiteto teria feito com os edifícios de apartamento o mesmo que Bratke fizera com as residências, isto é, predisposto a burguesia de classe média a aceitar o modernismo em seus planos de organização domiciliar.

A conclusão de Lemos dá-se com o papel de Artigas na definição da arquitetura paulista através da plasticidade do concreto armado, dos espaços que interligam exterior e interior com concisão e materiais aparentes.

Este é o primeiro momento em que a atuação dos arquitetos estrangeiros recebe o status de papel chave, desencadeador de alterações nos rumos da arquitetura, marcando o panorama da cidade e responsável por transformações no gosto dos usuários dos edifícios.

O último livro estudado, “Arquiteturas no Brasil: 1900-1990” de Hugo Segawa<sup>12</sup> tem data recente, num momento em que várias chaves de leitura da arquitetura moderna brasileira passam por revisões e discussões. Além disso, algumas poucas figuras estrangeiras já teriam sido objeto de pesquisas.

O capítulo em que ele insere a participação dos estrangeiros chama-se “A afirmação de uma hegemonia: 1945-70”.

Após a repercussão internacional da arquitetura moderna brasileira, Segawa destaca a legitimação e o reconhecimento social dos arquitetos, inéditos até então, levando à situação limite de apropriação das formas modernas pela especulação imobiliária. Neste momento eram relevantes a grande circulação de periódicos nacionais especializados e a disseminação do ensino de arquitetura que conseguira autonomia em relação às escolas de Belas Artes e às Politécnicas. Segawa elabora um quadro da arquitetura no período, destacando as atividades dos arquitetos por todo o Brasil. Assim, ele trata dos “Arquitetos peregrinos, nômades e migrantes” isto é aqueles que se deslocaram de uma região para outra do Brasil como Acácio Gil Borsoi, Edgar Graeff, Severiano Porto, etc, que juntamente com a criação de escolas de arquitetura em várias partes do país teriam contribuído para a disseminação dos valores da arquitetura moderna no Brasil.

Em seguida, ele introduz a participação estrangeira no que intitula: “Em busca da América: estrangeiros no Brasil”. Temos a delimitação da participação dos estrangeiros como um grupo que atuou em determinado período, porém o autor destaca as especificidades de cada arquiteto. Para Segawa a repercussão do “Brazil Builds” durante o período da Guerra teria sido decisiva para a opção dos rumos tomados por alguns desses imigrantes.

Ele elenca vários arquitetos traçando um pouco de suas trajetórias e contribuições. Nesta leitura ganha destaque o conhecimento trazido através da participação dos estrangeiros em momentos importantes do racionalismo europeu ou sua atuação junto a figuras eminentes. Além disso, o autor procura sempre entender a contribuição específica de cada arquiteto, seja no pioneirismo do projeto de mobiliário ou de estruturas metálicas, na formação de uma prática de detalhamento de projetos ou na atuação na formação de novos arquitetos.

O primeiro dos estrangeiros é Bernard Rudofky que fica no Brasil entre 39 e 41, do qual Segawa destaca o projeto das duas casas em São Paulo, publicado no Brazil Builds, ressaltando o prêmio do concurso de design realizado pelo MOMA em 41, seu pioneirismo no projeto de móveis com materiais nativos, seus projetos de lojas e artes gráficas.

Em seguida, trata de Lukjan Korngold, destacando o edifício CBI, de 1946, a maior estrutura de concreto armado do país de então, cuja modulação estrutural que conduzia a plantas livres e andares panorâmicos tornaram o prédio uma referência para edifícios de escritórios posteriormente desenvolvidos. Foi ele também o responsável pelo primeiro edifício com estrutura metálica do Brasil, o Palácio do Comércio em São Paulo, de 1951.



Lucjan Korngold: Edifício CBI-Esplanada, São Paulo, 1946  
fonte: SEGAWA, 1999, p. 135



Giancarlo Palanti: Edifício Conde de Prates, São Paulo, 1952  
fonte: SEGAWA, 1999, p. 135

O terceiro estrangeiro é Giancarlo Palanti. Segawa afirma que sua experiência anterior o credenciava como um inovador. Destaca seu pioneirismo no desenho de mobiliário industrial com a fundação do Studio de Arte Palma, juntamente com Lina Bo Bardi. O autor cita a associação de Palanti a Henrique Mindlin e seu trabalho na Construtora Alfredo Mathias.

Sobre Lina Bo Bardi ele destaca de seus primeiros anos no Brasil, sua atuação na revista *Habitat*, seus projetos de móveis, arquitetura de interiores, cenografia e a residência do casal, uma obra marcante na época. Trata em seguida de sua atuação na Bahia e de seu projeto para o MASP, que a lançara como uma das grandes figuras no cenário brasileiro.

Da trajetória anterior de Franz Heep, Segawa chama atenção para o fato do tcheco ter trabalhado para Le Corbusier associando-se em seguida a Jean Ginsberg. Da atuação em São Paulo é relevante o trabalho inicial com Pillon, para quem modificou o projeto da sede do jornal *O Estado de São Paulo*, e o breve período de trabalho com Henrique Mindlin. Sua preocupação com o detalhamento dos projetos teria ganhado seguidores entre os brasileiros. Heep teria contribuído ainda para criar uma referência de qualidade para edifícios desenvolvidos para o mercado imobiliário nos anos de intensa verticalização. Entre seus discípulos estariam Salvador Candia e Elgson Ribeiro Gomes que se mudou para Curitiba e projetou ali, juntamente com Heep, o primeiro prédio moderno da cidade.

Segawa introduz algumas novas figuras que até então não haviam aparecido através dos outros autores da historiografia. Apesar de suas atuações fora de São Paulo, dando-se especialmente no Recife, incluímos estes arquitetos nesta análise por integrarem, na visão de Segawa, o mesmo grupo de imigrantes vindos do pós-guerra que teriam dado sua contribuição no momento de afirmação de uma hegemonia na arquitetura brasileira. Entre eles está o português Delfim Amorim e o italiano Mário Russo, chegado em 1949, apresentado como possível precursor moderno em Pernambuco.



Franz Heep: Edifício Tinguá, São Paulo, 1950  
fonte: SEGAWA, 1999, p. 137



Lina Bo Bardi: Casa no Chame Chame, Salvador, 1958  
fonte: SEGAWA, 1999, p. 137

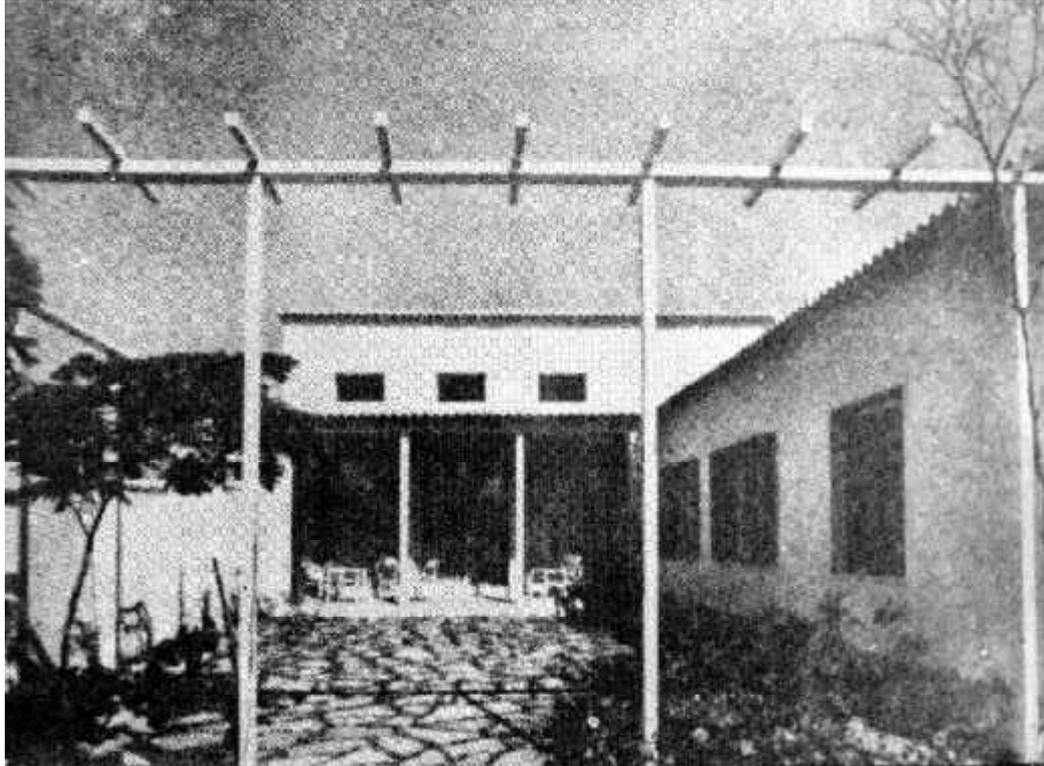
De volta a São Paulo, Segawa trata da obra do polonês Victor Reif, que chega ao Rio de Janeiro em 1950 deslocando-se em seguida para a capital paulista, onde desenvolve projetos residenciais. Fala ainda de Daniele Calabi que se refugia no Brasil em 39. Ele mantém uma construtora e desenvolve projetos em São Paulo, alguns dos quais em parceria com Rino Levi, desenhando residências notáveis. Volta para a Itália em 49 deixando um projeto incompleto realizado com Palanti: A Casa da Infância da Liga das Senhoras Católicas. Na Itália desenvolve importantes projetos. Segawa informa que Calabi foi o único dos estrangeiros radicados no Brasil que retornou ao seu país de origem com uma carreira vitoriosa.

O autor trata ainda do italiano Giancarlo Gasperini e dos vários estudantes e arquitetos latino-americanos que vieram para o Brasil atraídos pelo renome internacional de Oscar Niemeyer.

Ele conclui que estudar estes arquitetos vindos para o Brasil, atraídos pela vanguarda arquitetônica do país, não significa uma *“apologia da qualidade e da capacidade de sedução de uma arquitetura local”*. Importa destacar de alguns desses arquitetos, as contribuições a partir de sua cultura de origem na interação com a cultura local, pois:

*“(...) foram capazes de fertilizar obras que corroboram o poder de assimilação a que a moderna arquitetura brasileira recorreu em sua origem, a partir de fontes européias - capacidade de assimilação, às vezes conciliando opostos, comportamento pouco afeito a certo racionalismo ou funcionalismo em voga nos anos de 1940-1960 - e talvez, razão primordial da ‘exuberância’ brasileira ante o olhar europeu”*. (SEGAWA, 1999, p.139)

A idéia de assimilação de uma contribuição estrangeira reaparece em continuidade com uma tradição, conjunção que estaria na origem do movimento moderno no Brasil e que daria a própria tônica para o interesse do europeu pelo país.



Daniele Calabi: Casa do Professor T. Ascarelli, São Paulo, 1947-48  
fonte: DE BENEDETTI; SALMONI, 1981, p. 153

### **A história da contribuição dos italianos vindos no pós-guerra: o olhar do Brasil e o olhar da Itália**

Trataremos inicialmente do que passou a ser uma fonte de referência obrigatória sobre a atuação do imigrante italiano nas construções de São Paulo. Editado em 1953, fruto de uma pesquisa desenvolvida no início dos anos 50, o livro de Emma Debenedetti e Anita Salmoni, chamado *“Arquitetura Italiana em São Paulo”*<sup>13</sup>, examina a participação italiana na arquitetura e conseqüentemente, na produção do espaço urbano em São Paulo, focalizando aspectos da transferência e adaptação cultural do imigrante italiano no Brasil.

Vale lembrar que o livro foi publicado pouco antes das comemorações do IV Centenário, sugerindo um possível interesse do Instituto Ítalo Cultural (o primeiro editor) em destacar a influência italiana na cidade diante das comemorações. (O livro seria publicado novamente em 1981 com algumas ampliações no apêndice).

As autoras estudaram esta influência desde o último quartel do século XIX, envolvendo a participação de uma *“massa anônima”* de mestres-de-obras, pedreiros, operários italianos e alguns engenheiros e arquitetos que teriam ajudado a criar um *“caráter único e italiano”* em São Paulo.

Para as autoras, até antes das manifestações da arquitetura moderna, definia-se como italianas as primeiras casas neoclássicas de São Paulo, as casinhas dos mestres-de-obras, e algumas obras dos arquitetos Micheli e Chiappori. Quanto à arquitetura moderna, ao referir-se aos arquitetos italianos ou formados na Itália, elas afirmam que não se pode falar de *“arquitetura italiana”* mas de *“arquitetura de italianos”* entendendo esta arquitetura como internacional, porém expressa por italianos.

Os arquitetos modernos elencados pelas autoras são Gregori Warchavchik, Rino Levi, Marcello Piacentini, Daniele Calabi, Lina Bo Badi e Giancarlo Palanti, os três últimos representantes

da geração de arquitetos italianos ativos naquele momento e que trabalharam em São Paulo com certa significação, segundo a visão do livro.

Após tratar de trajetória de Calabi na Itália, as autoras apresentam suas obras construídas em São Paulo, entre 1939 e 1948, destacando a casa para recepções para Luigi Medici, em que Calabi desenvolve pela primeira vez um motivo recorrente em sua arquitetura, isto é, o pátio interno rodeado por pilares. Na leitura das autoras, esta seria uma influência do classicismo da Roma antiga e da leitura do quatrocento, fonte de inspiração para a geometria de Calabi. A produção moderna do arquiteto estaria vinculada ao classicismo italiano.

Destaca-se ainda a relação entre paisagem e ambiente de seus projetos no Brasil e, principalmente, a influência que leva da convivência por dez anos com arquitetos brasileiros para os projetos realizados na Itália, após seu retorno em 49. Na visão das autoras, esta influência teria ajudado Calabi a se libertar da bagagem que a cultura e a tradição italiana impunham e encontrar, com uma maior liberdade, seus próprios meios de expressão.

Sobre Lina Bo Bardi, destaca-se a direção da revista Habitat, a instalação e decoração do MASP e a atuação no campo da decoração e do mobiliário efetuado no Studio de Arte Palma, juntamente com Palanti, onde se visava a produção de móveis em série com madeiras brasileiras. Outros projetos da arquiteta são citados, destacando-se a Casa no Morumbi e o Museu de Arte de São Vicente, onde se ressalta a ousadia da construção.

Já Giancarlo Palanti

*“trouxe para São Paulo o eco dos últimos acontecimentos da contemporânea arquitetura italiana, de maneira mais completa do que o foi feito por Calabi, que emigrou antes da Itália e não pode assistir aos debates, às pesquisas, às realizações que se verificaram de 1940 em diante; e também mais do que o fez Lina Bo, que, nascida depois, começou a produzir mais tarde”* (DEBENEDETTI, SALMONI, 1981, p.158).

As autoras traçam um pouco da trajetória de Palanti na Itália para tratar de seus projetos no Brasil, entre os quais, os trabalhos realizados no já citado Studio de Arte Palma, o edifício da Rua Florêncio de Abreu e o Orfanato da Liga das Senhoras Católicas, projetado com Calabi, em que destacam uma equilibrada disposição dos elementos, uma equivalência entre abertura e muro, o ritmo e o equilíbrio. Sobre os dois projetos para o Concurso do Paço Municipal em São Paulo realizado com Alfredo Mathias, elas chamam a atenção para o uso da seção áurea, para a estrutura do auditório e para a configuração como um bastidor na paisagem paulista. Temos novamente a vinculação da leitura dos projetos às chaves de interpretação de um espírito clássico.

A publicação ampliada feita em 1981 traz a importante contribuição de tentar sistematizar uma primeira cronologia das obras de Palanti e outros arquitetos italianos, apresentando ainda um resumo de sua trajetória, textos publicados e bibliografia.

A conclusão das autoras sobre a participação dos imigrantes em São Paulo trata da contribuição técnica/construtiva dos arquitetos e mestres-de-obras italianos, da técnica do ferro e do cimento do floreal de Micheli, Chiappori e Bianchi que prepararam o terreno para o despontar da arquitetura moderna, cujo aparecimento em São Paulo, seria devido à influência italiana. O papel dos italianos seria, portanto, o de pioneiros.

Porém, elas afirmam uma menor participação nas feições da cidade pelos italianos nos anos 50, em relação ao que ocorrera nos anos anteriores.

O segundo trabalho a ser investigado trata das *“Interlocuções entre Brasil e Itália na constituição da arquitetura moderna em São Paulo”*, escrito em 2001 como tese de livre docência e resultado de cinco anos de pesquisa de seu autor Renato Luiz Sobral Anelli<sup>14</sup>. Baseado nas pistas lançadas por Carlos Martins sobre a constituição do discurso moderno<sup>15</sup>, a investigação sobre arquitetos de formação italiana em São Paulo está relacionada à idéia de alargar os horizontes de uma historiografia, segundo o autor, antes resumida a poucos episódios heróicos. Trata-se, portanto, de um interesse diverso daquele que moveu o trabalho analisado anteriormente, situado num tempo em que os estudos históricos voltaram-se para a ampliação e o questionamento de discursos interpretativos da historiografia da arquitetura moderna, incluindo a investigação de biografias e

trajetórias de arquitetos pouco mencionados pelas narrativas clássicas ou que não eram os seus grandes protagonistas.

Para Anelli:

*“Martins identifica a montagem de uma trama que se inicia em Lúcio Costa, é incorporada por Goodwin, repetida por Mindlin e consolidada pelo livro de Bruand. Ao ligar a arquitetura moderna desenvolvida no Rio de Janeiro após a vinda de Le Corbusier em 1936 com as adaptações que a arquitetura portuguesa sofreu na sua reprodução na colônia, Costa instituiu as bases ideológicas de uma modernidade capaz de responder aos anseios de identidade nacional, desafio colocado desde a Semana de Arte Moderna de 1922 e até então sem resposta no campo da arquitetura. Martins alerta que ao fazê-lo, Costa alça uma das correntes de arquitetura moderna em produção no Brasil à condição hegemônica, tornando-a Arquitetura Moderna Brasileira. Afirma ainda mais, a história escrita serviu de instrumento na disputa entre várias correntes pela hegemonia na representação do Estado nacional, primeiro na sua versão varguista, depois na sua versão desenvolvimentista. A ação de Costa, Goodwin e Mindlin foi fundamental não apenas para explicar a arquitetura que estava sendo produzida através de uma trama histórica, mas para alimentar as decisões da clientela, estatal ou privada, em contratar esses arquitetos para as principais obras do período. A revisão historiográfica deveria então identificar os passos da construção dessa hegemonia, localizando e estudando produções eclipsadas ou minimizadas nesse processo, reavaliando a trama historiográfica construída, a qual não fazia jus à qualidade e projeção alcançadas pela arquitetura até então produzida no Brasil.”* (ANELLI, 2001, p.3)

A partir disso, o estudo de Anelli fixa-se nos arquitetos italianos ou de formação italiana que, entre os estrangeiros vindos para o Brasil, apresentam algumas particularidades. Ao invés de localizar a existência ou não de uma arquitetura moderna italiana no Brasil, é clara sua intenção de identificar qual a contribuição específica desses arquitetos na construção de uma Arquitetura Moderna Brasileira.

Sob seu ponto de vista, interessa informar que da Itália os arquitetos traziam o contato direto com as principais correntes das vanguardas, a formação e prática profissional em condições técnicas mais avançadas e a vivência de uma tradição urbana consolidada. Entre este país e o Brasil, Anelli identifica semelhanças no engajamento pela construção de uma identidade nacional própria, cujas bases eram procuradas no passado. Com esses pressupostos é que ele vai trabalhar a investigação sobre as obras dos arquitetos imigrados ou de formação italiana.

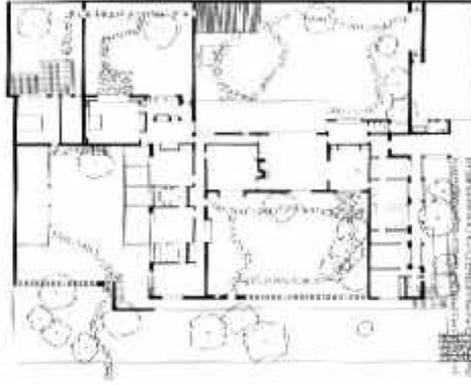
Além disso, para o autor, o sentimento de defasagem cultural, econômica e tecnológica em relação aos países mais industrializados seria comum aos dois países, o que os forçava ao desenvolvimento de critérios de seleção e formas de adaptação das propostas vindas destes centros às suas condições climáticas, produtivas e culturais, transformando *“limitações em especificidades que fundamentavam a brasilidade ou italianidade da nova arquitetura”*. (ANELLI, 2001, p.8)

Assim, a leitura de Anelli parte de uma interpretação em que o estudo da formação e atuação dos arquitetos na Itália se torna indispensável para entender sua atuação no Brasil, visto que, em suas experiências anteriores, encontravam questionamentos semelhantes aos quais dariam respostas no novo país, contribuindo na formação de uma arquitetura brasileira.

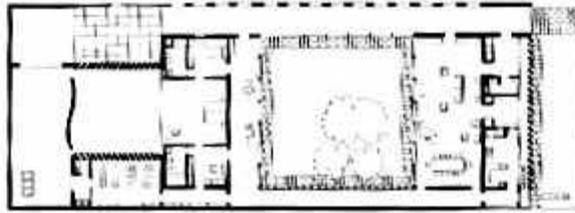
Os arquitetos estudados inicialmente por Anelli são Gregori Warchavchik e Rino Levi, ambos de formação italiana e naturalidade russa e brasileira respectivamente.

Nos capítulos *“Por uma estética de cidade com alma brasileira”* e *“Os jardins abraçando o estilo internacional”*, sobre a obra de Rino Levi, é que encontramos alguns dos arquitetos que interessam especificamente à nossa investigação.

O austríaco Bernard Rudofsky é incluído no estudo devido ao longo período que permaneceu na Itália (1932-38), onde teria se dedicado a desenvolver uma versão própria do tema da *“mediterraneidade”*. Anelli chama atenção para a preocupação nos projetos deste arquiteto com os hábitos das pessoas, ligado a um resgate de valores cotidianos, originários do mundo clássico e alternativo à interpretação monumental estimulada pelo regime fascista. Antes de uma conotação nacionalista do tema da *mediterraneidade*, tratar-se-ia de uma disposição frente à natureza.



Bernard Rudofsky: Residência Arnstein, São Paulo, 1940  
fonte: ANELLI, 2001, p.90



Daniele Calabi: Pavilhão de lazer para a família Medici, São Paulo, 1945  
fonte: ANELLI, 2001, p.92

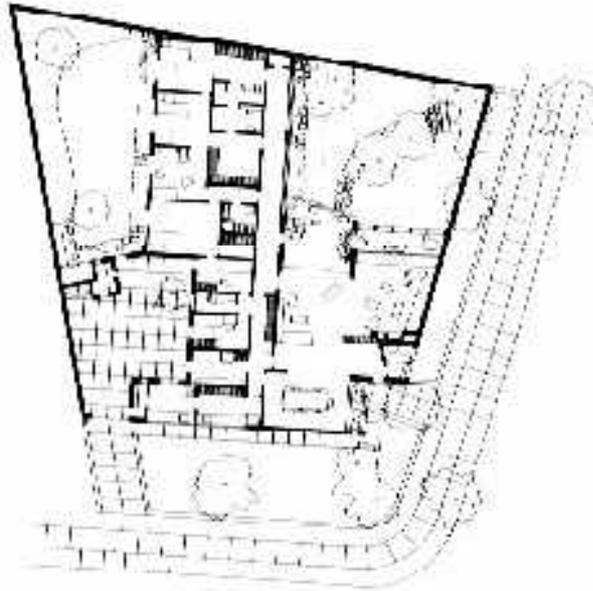
A idéia de organização da habitação em torno de um pátio ou através de uma relação estreita entre espaços cobertos e abertos está ligada aos valores acima citados e aparecem em seus projetos para duas residências em São Paulo e em seu primeiro projeto no Brasil, a casa em Itapecerica, construída com técnicas simples de alvenaria e telhado cerâmico. Para Anelli, distantes do nacionalismo italiano e dialogando também com a filiação à tradição mediterrânea de Lúcio Costa e Le Corbusier:

*“ (...) as propostas de Rudofsky forneceram uma excelente estrutura espacial capaz de suportar os jardins realizados com vegetação nativa do Brasil, experiência acumulada por Gregori e Mina Klabin Warchavchik e que encontraria em Rino Levi um entusiasta ”.* (ANELLI, 2001, p.22)

Sobre Calabi, também interessa a Anelli reconhecer a estruturação de projetos em torno de pátios. É a partir de Calabi, que trabalhara com Rino Levi, e de Rudofsky que o autor vai buscar algumas chaves para entender as casas intimistas de Levi. Nos jardins destas casas estariam os principais atributos a conferir uma brasilidade a seus projetos.

A relação entre a arquitetura e as artes, tema que atravessa toda a produção moderna, encontra, para Anelli, nos arquitetos de formação italiana um ponto alto de sua formulação. Entra aqui o papel de Giancarlo Palanti, que numa posição *“menos corbusiana”* e mais orientada ao design industrial, traz para São Paulo a experiência do Grupo Olivetti. Cabe ainda a ação de Lina Bo Bardi, trabalhando entre design, museografia, cenografia, editoria e prática projetual no que Anelli denomina de *projeto cultural Bo Bardi*. No trabalho de Lina o tema da identidade nacional apareceria não mais como *mediterraneidade* ou *brasilidade*, mas como uma síntese moderna entre cultura popular e erudita.

Após tratar detalhadamente da inserção da obra de arte na arquitetura de Rino Levi, explicitando um contexto de discussões nacionais e internacionais sobre o assunto, Anelli vai expor e analisar a ação cultural de Lina Bo Bardi, cujos objetivos visavam à construção de uma cultura moderna capaz de transformar a sociedade. Ele afirma que a ação do casal Bardi,



Rino Levi: Residência do arquiteto, São Paulo, 1944  
fonte: ANELLI, 2001, p.94

ultrapassando os limites da arquitetura, estendeu-se à implantação e direção do Museu de Arte de São Paulo, papel desempenhado principalmente por Pietro, cuja organização e montagem de exposições cabia a Lina. Anelli chama a atenção para o papel de agitadores culturais desempenhado pelo casal, através do MASP, passando pela escola de design do IAC, até a revista Habitat.

Anelli traça um panorama da trajetória de Lina Bo na Itália visando reconhecer temas e abordagens na sua obra brasileira. Em seguida ele explora sua concepção museográfica e as formas de expor introduzidas e desenvolvidas pela arquiteta, analisadas à luz das relações com as formas de expor desenvolvidas por arquitetos italianos como Edoardo Persico, Franco Albini e Carlo Scarpa. Entra neste momento uma menção ao arquiteto Giancarlo Palanti, pois, ao tratar da forma de expor desenvolvida por Persico, Anelli cita a *Sala da Vitória* da VI Trienal de Milão em 1936, projeto do qual Palanti participa juntamente com Marcelo Nizzoli e Lucio Fontana. Esta obra seria uma forma de oposição ao fascismo no sentido de um entendimento do clássico como algo atemporal, como um manifesto contra a sua instrumentalização como expressão de um determinado sistema político-social, na visão de Ciucci<sup>16</sup>, citada por Anelli.

Apesar da identificação de um ambiente de discussão italiano sobre as formas de expor, o autor faz uma ressalva afirmando que não se trata simplesmente de garantir uma maior pertinência na obra de Lina do contexto italiano ao invés do brasileiro, cujo esforço em reconhecer a situação da cultura local e projetar a partir dela a sua atuação seria evidente.

Anelli destaca ainda a importância do edifício do MASP projetado pela arquiteta e a importância da fachada de vidro para a sua concepção museográfica, que expande a pinacoteca para a cidade, num esforço de popularização pedagógica do museu.

Sobre a ligação de Lina Bo Bardi com o universo popular, o autor a vê como uma atitude ética, que reproduziu a postura adotada pelos italianos após a queda do fascismo. A aproximação do popular é analisada tanto nos primeiros anos no Brasil, em que aparece na obra

de design e na ação editorial da revista Habitat, quanto nos anos passados na Bahia, entre 1958 e 64, em que enriqueceu o ambiente que produziu o Cinema Novo e a Tropicália.

A contribuição de Lina seria estendida à produção de um projeto de desenvolvimento regional do nordeste brasileiro, como alternativa ao processo de industrialização implementado no sudeste do país.

Outro aspecto desta arquiteta analisado por Anelli é sua cenografia e seu procedimento cenográfico no projeto, considerando especialmente seu projeto para o SESC Pompéia, em um período bem posterior ao nosso foco de estudo. Novamente aqui o autor chama a atenção para semelhanças deste modo de projetar com aquele desenvolvido na Itália por Bernardo Rudofsky e Gio Ponti, arquiteto com quem Lina trabalhara na produção editorial no seu país de origem.

Giancarlo Palanti reaparece no estudo, através de sua associação com Lina Bo Bardi para a produção de móveis modernos industrializáveis no Studio de Arte Palma. O autor distingue que o fim desta associação teria resultado em dois caminhos diferentes na produção do design, com Lina direcionada para a pesquisa sobre cultura popular como fonte para o novo design, enquanto Palanti voltava-se para a experiência fomentada por Adriano Olivetti na Itália, mantendo-se fiel ao estilo internacional e inserindo-se no mercado imobiliário.

Palanti seria um personagem importante na transposição da experiência da Olivetti no contexto brasileiro. Em sua experiência de interiores comerciais e stands, que ultrapassam o período da associação com Lina, em colaboração com Bramante Buffoni, Palanti seguiria a:

*“(...) linha expositiva italiana desenvolvida no entre-guerras, agora adaptada ao tema da comercialização dos produtos industriais. Conforme observado por Fossati em relação à Olivetti, esses projetos constroem uma atmosfera ao redor dos produtos à venda, agregando a eles um valor simbólico através de imagens, suportes, iluminação e dispositivos expositivos” (ANELLI, 2001, p. 63) .*

Com a obra realizada durante o período de direção da seção de projetos da construtora Alfredo Mathias, entre 52 e 54, ele *“espalhava assim sua obra pela cidade, realizando ao seu modo a integração com a indústria da construção civil”* (idem, ibidem).

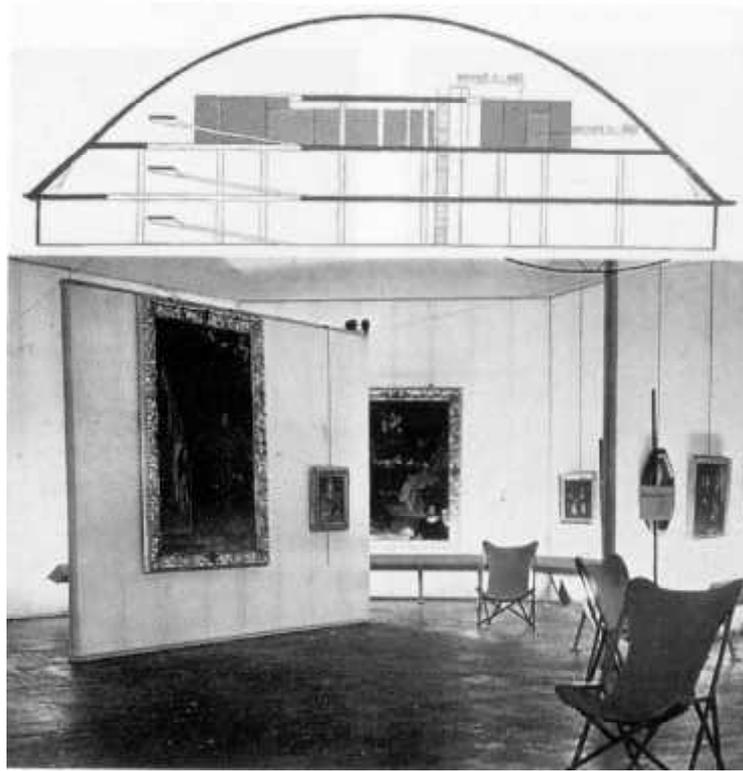
Anelli ainda trata da associação entre Henrique Mindlin e Giancarlo Palanti a partir de 1956, ressaltando uma leitura dessa produção como filiada ao *Internacional Style* (originária da admiração de Mindlin pela obra de Mies Van der Rohe e do racionalismo italiano do entre-guerras, de Palanti) e o desenvolvimento de um trabalho em equipe com duas sedes: no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Anelli reconhece que sua seleção de arquitetos estudados deixa de fora alguns nomes importantes que tiveram atuações passageiras na cultura arquitetônica brasileira como Piacentini, Franco Albini, Gio Ponti, Marco Zanuso e Mário Russo.

Ele afirma que os arquitetos estudados ajudaram a construir a produção arquitetônica moderna no Brasil, dando a estas figuras um lugar importante na historiografia de uma arquitetura moderna brasileira. Revela ainda uma diferença cronológica e de situação em que os arquitetos estudados atuaram na época em que a primeira geração, formada por Rino Levi e Warchavchik, inicia a trajetória da arquitetura moderna no Brasil, e a segunda, geração que mais nos interessa, é responsável pela ampliação do campo de atuação dessa arquitetura, então já consolidada, em que o problema da identidade não é mais central.

*“Em ambos os casos a contribuição italiana não constituiu um campo isolado da corrente principal da arquitetura moderna brasileira, estabelecendo com ela uma constante interação dentro de um mesmo campo. Uma atitude rigorosa frente à técnica e ao programa decorrentes da concepção do arquiteto integral marcou discretamente essa contribuição. Os jardins nas casas introvertidas de Rino Levi e a aproximação com a cultura popular de Lina Bo, constituíram as notas mais expressivas da contribuição italiana” (ANELLI, 2001, p.81).*

Em 1998, a revista italiana *Abitare* dedicou um número especial ao Brasil, em que, além de textos especiais sobre Pietro e Lina Bo Bardi, Emilio Faroldi e Maria Pillar Vettori escreveram um artigo denominado *“Italia-Brasil: dialoghi di architettura”*. Nele, os autores afirmam que o tema



Franco Albini e Franca Helg: Exposição “Mostra da Arte Italiana de Caravaggio a Tiepolo” no planetário de Niemeyer, por ocasião do IV Centenário, 1954  
 fonte: ABITARE, 1998, p.58

da viagem seria o fio que ligaria os fragmentos e episódios da contribuição arquitetônica italiana ao Brasil e da influência que o Brasil teria exercido na Itália. Ou seja, trata-se de dar um estatuto à arquitetura brasileira semelhante ao que é dado à arquitetura italiana, capazes de uma influência recíproca.

Eles enumeram a contribuição italiana para a arquitetura, a partir da primeira e segunda metade do século XIX em São Paulo, passando em seguida pela vinda de Marcello Piacentini no Brasil, em 1935.

Após isso, tratam da obra de Warchavchik e Rino Levi até chegar aos anos 40, quando outros profissionais imigrados contribuem na definição da nova arquitetura.

Assim, sobre Calabi destacam a influência em sua obra posterior da permanência no Brasil, que apareceria nas casas familiares e nos aspectos de caráter técnico construtivo. Lina Bo e Pietro Bardi teriam trazido um renovado conceito de crítica da arquitetura. Lina é citada como elemento de união a Giancarlo Palanti que no Brasil, confirmaria sua índole racionalista. A opinião de Gio Ponti sobre Palanti, transcrita no artigo, afirma que sua presença em São Paulo dá uma contribuição de ordem e rigor à arquitetura brasileira.

Os autores falam ainda da participação de Pier Luigi Nervi em projeto com Lina e do curso que ministra no MASP sobre as possibilidades do concreto armado. Há ainda o projeto de Franco Albini e Franca Helg para a “*Mostra de Arte Italiana De Caravaggio a Tiepolo*” no planetário de Niemeyer, por ocasião do IV Centenário. No mesmo ano aconteceria em Roma a mostra de *Arquitetura Moderna Brasileira*.

Sobre o retorno da influência do Brasil na Itália, contam sobre a mudança na estrutura da Torre Velasca projetada pelo BBPR em Milão, de aço para concreto armado, após viagem de estudo de membros do grupo para São Paulo e também tratam dos projetos de Gio Ponti para a cidade, cuja concessão formal reapareceria no seu projeto para o Prédio Pirelli em Milão. Segundo Ponti, as origens dos traços desse prédio remetiam ao período em que esteve no Brasil.



Marco Zanuso: Fábrica da Olivetti, Guarulhos, 1957  
fonte: ABITARE, 1998, p.60

Na Itália, tratam do projeto de Niemeyer para Mondadori cujo correspondente seria a Fábrica sede da Olivetti projetada no Brasil por Zanuso entre 1959-63, com construção a cargo de Mauricio Mazzochi.

A visão da participação dos italianos na arquitetura dos anos 50 é ampliada, portanto, para uma troca de influências entre Brasil e Itália.

### **A história da contribuição específica de Giancarlo Palanti**

A única fonte de referência na historiografia da arquitetura brasileira especialmente dedicada à obra de Giancarlo Palanti é a dissertação de mestrado defendida em 1991 por Angela Maria Rocha denominada *“Uma produção do espaço em São Paulo: Giancarlo Palanti”*<sup>17</sup>. Esse estudo foi realizado por ocasião da doação dos documentos do arquivo do arquiteto por sua viúva à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e baseou-se na organização do mesmo.

Após indicar a adequação da ideologia arquitetônica às necessidades do processo de desenvolvimento capitalista no Brasil, no período de 40 a 60, Rocha situa Palanti entre os arquitetos como Franz Heep, Rino Levi, e Henrique Mindlin, que puderam criar,

*“(…) uma arquitetura cuja linguagem foi rapidamente assimilada e adequada à maioria das construções que se erguiam em São Paulo. Elaboraram tipologias rapidamente difundidas pelos projetos que organizavam os espaços destas construções, projetos que dispensavam até mesmo a presença de arquitetos na medida em que as engenhosas soluções espaciais ou construtivas eram apropriadas. Os arquitetos e suas produções são oportunamente qualificados como ‘elite’, isto é, detentores da função social de elaborar modelos dos quais a sociedade pode se apropriar no sentido do progresso da humanidade, voltados que estão para o ‘bem comum’. Assimilados e difundidos modelos e tipologias, teria assim cumprido o arquiteto o papel que dele se esperava na sociedade naquele período”* (ROCHA, 1991, p.42)

É esta visão que vai pautar todo seu estudo, interessado principalmente na produção da especulação imobiliária do período e que passa por considerações sobre a mediação entre processos econômicos e culturais, sobre arquitetura e processos culturais até chegar à Arquitetura Moderna e a Sociedade Brasileira. Ela trata dos discursos dos anos 60 sobre a função social do arquiteto e cita Luis Saia que insere a produção dos estrangeiros imigrados no pós-guerra como agentes chamados “*a satisfazer o velho ego da sobrevivente estrutura agrária*”, como Korngold, Heep e Francismo Beek, identificados ao capital imobiliário, num contexto de luta do IAB contra a invasão de firmas americanas. Saia trata ainda de firmas como a Alfredo Mathias, Lello, Kogan, Brada e Monções, cada uma delas com diferentes orientações, “*do exacerbado comercialismo da Monções ao reticente cuidadoso de Bratke*” (SAIA, p.106 *apud* ROCHA, 1991)

Rocha utiliza a obra de Palanti em São Paulo como elemento de análise de uma época. Antes disso ela cita Giuseppe Pagano tratando da “*arquitetura menor*”, isto é, aquela construída pelo povo, sem arquitetos, submetida a limitações econômicas e à modéstia, como aquela que dá a fisionomia de uma nação. Na opinião da autora, estas palavras poderiam estar se referindo à obra de Palanti, ainda que Pagano estivesse tratando desta arquitetura na Itália como procura de precedentes para uma união da arquitetura moderna com a tradição.

A autora trata rapidamente da carreira de Palanti na Itália, destacando que a idéia de trabalho em equipe, que marcaria seu processo de trabalho no Brasil, já fora desenvolvida em seu país de origem. Afirmo ainda que pouco se pôde averiguar sobre o pensamento do arquiteto através de suas próprias palavras.

Em seguida, trata de uma sistematização da carreira de Palanti no Brasil, onde Daniele Calabi seria uma referência inicial ao recém-chegado, com quem realizou o projeto para a Liga das Senhoras Católicas. Lina Bo seria sua próxima parceira para os projetos do Studio de Arte Palma, onde introduziria e difundiria o desenho industrial. Com exceção do projeto com Calabi e com Lina, os primeiros projetos de Palanti tratavam de criar valores imobiliários. Logo Palanti seria diretor da seção de projetos da construtora Alfredo Mathias, inserindo-se “*(...)num processo em que as construtoras elaboram a paisagem urbana e difundem procedimentos projetuais e construtivos*”. (ROCHA, 1991, p.43).

A escassez de material sobre este período, leva a autora a concluir que o arquiteto havia se inserido em um processo de produção do projeto diverso daquele que vinha desenvolvendo nos projetos anteriores.

Rocha lembra que, depois disso, Palanti começou a trabalhar com Henrique Mindlin e que seu maior número de trabalhos ocorreu desde o final dos anos 40, quando vem para o Brasil, até a década de 60. A partir daí os trabalhos diminuem tornando-se pontuais.

A importância deste estudo dá-se não só pelas informações coletadas no arquivo, como também num esforço de montar-se uma cronologia da trajetória do arquiteto. Neste trabalho ainda são analisados três edifícios de Palanti devido especialmente à quantidade de desenhos no arquivo. São eles os primeiros projetos do arquiteto no Brasil: o edifício de escritórios da rua Florêncio de Abreu, o prédio de apartamentos da Rua Barão de Tatuí e a Liga das Senhoras Católicas, da qual se dá maior ênfase ao projeto de mobiliário.

De acordo com essa análise, o processo de projeto de Palanti partia especialmente de uma setorização dos usos em que é extremamente importante a articulação da circulação, ponto chave da organização do espaço. Rocha compara este modo de projetar a um processo semelhante ao de um projeto de urbanismo, organizado pela circulação, vínculo por sua vez de um diálogo com a paisagem urbana. Há um sentido de montagem das plantas e dos volumes, definidos e diferenciados, que se justapõem e caracterizam as diversas funções do edifício. Os elementos plásticos e pictóricos apareceriam no emprego das cores, texturas e materiais que juntamente com a estrutura conferem unidade aos volumes.

As entradas são sempre marcadas, havendo também uma continuidade entre a edificação e o espaço público através de uma atenção à configuração do entorno existente.

A abordagem do espaço interno, da arquitetura de interiores, seguiria o mesmo esquema de setorização e demarcação da circulação num processo de montagem onde cada peça aparece como necessária quanto à forma e ao lugar que ocupa. Há uma noção de que o mobiliário cria o espaço.

Por fim, sobre o mobiliário do Studio de Arte Palma, Rocha trata especialmente de sua rápida assimilação pelo mercado imobiliário, assim como ocorrera com seus projetos para edifícios, reiterando a tese da autora.

Se nossa intenção inicial era a de rever sob quais chaves eram tratados os arquitetos estrangeiros em uma amostragem das principais narrativas da nossa literatura de arquitetura, e mais, o papel específico dado a Giancarlo Palanti (pouco estudado), percebemos que a pesquisa da contribuição deste arquiteto poderia, inicialmente, ampliar a apresentação e compreensão de sua obra e trajetória e de sua inserção no contexto dos arquitetos na Itália e no Brasil, revelando pontos de convergência e cisão em um momento específico de nossa história. Esta investigação apresentaria ainda uma rede de outros nomes, contatos e relações, dos modos de fazer a arquitetura fora do âmbito dos grandes protagonistas, apresentaria a história de um dos arquitetos imigrantes e a história e obra de um primoroso arquiteto.

## Notas:

<sup>1</sup> GOODWIN, P. L. *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, New York, 1943.

<sup>2</sup> MINDLIN, H. E. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Tradução Paulo Pedreira; prefácio de S. Giedion; apresentação de Lauro Cavalcanti. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano/ IPHAN, 2000.

<sup>3</sup> S. Gideon. *A Decade of Modern Architecture*, e A. Sartoris, *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle*

<sup>4</sup> Os projetos citados de Lina Bo Bardi são o Masp da 7 de abril e sua residência, ambos apresentados no livro e o Projeto da Taba Guainases. De Calabi a Casa da Rua Traipu e o Abrigo de crianças da Liga das Senhoras Católicas, realizado com Palanti, cuja maquete é apresentada no livro. De Korngold aparecem o Edifício CBI, o São Vicente de Paula e a Fábrica da indústria farmacêutica Fontoura cuja caixa d'água aparece no livro. Por fim, de Palanti temos o Edifício da Florêncio de Abreu, o da Rua Barão de Tatuí e o já citado abrigo de crianças.

<sup>5</sup> Em 1956, quando o livro é publicado, Mindlin tem ainda uma associação informal com Giancarlo Palanti tendo realizado poucas obras com ele. Na "Nota do autor", Mindlin o inclui entre os colegas que ajudaram-no a obter material indispensável para a realização do livro. (MINDLIN, 1999, p. 21).

<sup>6</sup> SAIA, Luís. *Arquitetura Paulista*. In: XAVIER, Alberto. (org). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. [edição revista e ampliada]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.113.

<sup>7</sup> SANTOS, Paulo F. *Quatro Séculos de Arquitetura*. Barra do Pirai: Fundação Educacional Rosemar Pimentel, 1977.

<sup>8</sup> BRUAND, Y. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

<sup>9</sup> Ao tratar da corrente orgânica, Bruand inclui o projeto da Fábrica Olivetti em Guarulhos, 1959-63, do italiano Marco Zanuso. Este arquiteto permaneceu pouco tempo no Brasil tendo aqui apenas realizado esta obra.

<sup>10</sup> Os edifícios para o Bank of London de São Paulo, o BEG, e o Pavilhão do Brasil em Veneza.

<sup>11</sup> LEMOS, C. A. C. *Arquitetura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1979.

<sup>12</sup> SEGAWA, H. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1999.

<sup>13</sup> DEBENEDETTI, E. SALMONI, E. *Arquitetura italiana em São Paulo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 1981 (1953).

<sup>14</sup> ANELLI, R. L. S. *Interlocuções com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna em São Paulo*. 2001. 195p. Livre Docência. Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo. 2001

<sup>15</sup> MARTINS, C. A. F. *Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lúcio Costa 1924/1952*. 1987. 225f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1987.

<sup>16</sup> CIUCCI, G. *Gli architetti e il fascismo: Architettura e città, 1922-44*, Torino: Einaudi, 1989, *apud*, ANELLI, op. cit., 2001.



## O entre-guerras na Itália

A obra de Giancarlo Piretti na Itália abrangiu desde o desenho industrial até projetos urbanísticos, participando também de momentos importantes da história da arquitetura moderna daquele país. Seus trabalhos, marcados pela produção em equipe, tratavam do desenho de mobiliário, objetos e decoração, de pavilhões e exposições em mostras, trienais, feiras, etc. e de vários outros projetos de habitação popular, planos urbanísticos e edifícios realizados através de concursos promovidos pelo Estado. Em menor número, mas não menos importantes, foram os projetos de residências unifamiliares, edifícios de apartamentos para a classe média, arquitetura tumular e alguns edifícios industriais.

Piretti inseriu-se no ambiente milanês de discussão do período entre guerras, rico em conflitos e marcado por diferentes posições frente ao fascismo.

Nos anos 20 e 30, houve na Itália uma intensificação das polêmicas, pesquisas, empenho experimental e atividade profissional sem precedentes, acompanhados de uma complexidade de desenvolvimento da cultura projetual que, para Ciucci e Dal Co (1990), impediria descrever as evoluções sucessivas com o desenho de uma única linha que contemplasse o andamento das relações que se instauravam entre estabilização político-social do fascismo, e o amadurecimento das pesquisas desenvolvidas pelos arquitetos a partir de 1928. Conceitos como *urbanismo*, *racionalismo*, *estilo*, *moderno*, *nacional*, *clássico*, *mediterrâneo*, *monumentalidade*, *moralidade arquitetônica*, foram motes importantes do período que adquiriam diferentes traduções em projetos e polêmicas.

A idéia de arquitetura como arte de Estado, em torno da qual orbitavam a maioria destas palavras, também comportou diversas significações para cada grupo de arquitetos. A partir de 1931, o tema de qual papel deveria ter a arquitetura em um Estado fascista, teve lugar nos debates quotidianos, especialmente através dos textos de Pietro Maria Bardi.

Ao mesmo tempo, o fascismo operava transformações na gestão da cultura oficial e na organização de um consenso, ou seja, na pesquisa de uma identidade cultural do regime, realizada através da fundação de vários organismos ou leis como o Instituto Nacional Fascista e a lei sobre a arte de 1927, ou ainda, os debates sobre as tarefas nacionais da literatura. (CIUCCI, 1989)

Também a idéia de um *estilo fascista* como *estilo moderno*, teve o seu debate com diferentes matizes e diferentes entendimentos do que seria moderno. Um exemplo disso foi dado pela



Giuseppe Palanti: Lo Smeraldo, 1928  
 fonte: MORBIO, 2001, p.29.



Giuseppe Palanti: Calendário, 1920  
 fonte: MORBIO, 2001, p.46.

própria idéia de Mussolini de que o fascismo era uma “*casa de vidro*”, idéia que movia Terragni no projeto da casa do Fascio de Como, 1932. Porém, ao mesmo tempo, o regime dava suas principais obras para arquitetos acadêmicos, restando aos arquitetos ditos racionalistas, a participação nos concursos promovidos pelo Estado. (CIUCCI, 1989).

Para entender a trajetória e a construção do pensamento de Giancarlo Palanti, pareceu-nos importante traçar um panorama de suas experiências dentro de um quadro geral dos conflitos<sup>1</sup> com quem ele dialogava, como as discussões chegavam até ele, e como participava das mesmas. Para além destas relações, tentamos analisar sua obra observando também os desenvolvimentos internos de sua arquitetura.

### A formação

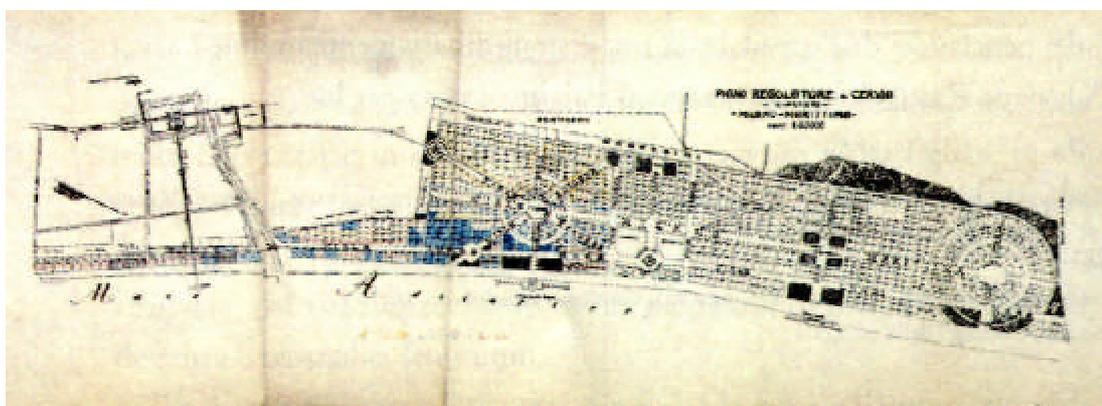
Giancarlo Palanti nasceu em Milão, em 1906, num ambiente familiar culturalmente rico e propício ao desenvolvimento dos talentos da arquitetura e das artes.

O avô paterno era artesão de móveis, e o materno - pai de Ada Romussi, professora de literatura - Carlo Romussi, era conhecido como simpatizante radical, o qual esteve envolvido nas “*revoluções de Milão*” – *Moti di Milano* – de 1898, (por isso, a razão de ter sido preso). Romussi era político e amigo de vários expoentes do movimento socialista da época. Não só era historiador, mas também historiador da arte e conhecido por ser diretor do jornal *Il Secolo* (1896 a 1909). Editara vários livros<sup>2</sup>, entre os quais “*Milano nei suoi monumenti*”, com ilustrações do genro, Giuseppe, pai de Giancarlo.

Giuseppe Palanti (Milano, 1881-1946) destacou-se, além da pintura, nos campos da publicidade, da gráfica editorial, do mobiliário, da decoração, da cenografia e figurinos para o Teatro Alla Scala de Milão (onde trabalhou de 1902 a 1914). Ensinou na Accademia de Brera (onde se formara) por quarenta anos (1905-46) e foi titular da cátedra junto a Scuola Superiore di Decorazione. Distante das inovações vanguardistas que surgiam no resto da Europa, foi pintor da burguesia conservadora milanesa, “*a quem deu a imagem de um mundo confortável e seguro*”<sup>3</sup>



Giuseppe Palanti: cenografia de “La secchia rapita”, 1910  
fonte: MORBIO, 2001, p.82.



Giuseppe Palanti: Plano Regulador para Milano Martiima, 1912  
fonte: MORBIO, 2001, p.38.

(MORBIO, 2001). Foi também retratista famoso de contadores, advogados, comerciantes, jovens modelos e figuras como o Papa Pio XI e Mussolini, realizando diversos trabalhos para ilustração dos temas do regime fascista<sup>4</sup>.

Dedicou-se também à criação de uma “*cidade-jardim*” chamada *Milano Marittima*, no litoral de Cervia, para a qual desenhou um plano regulador. Com o irmão Mario Palanti, arquiteto e urbanista que posteriormente emigraria para a Argentina, executou estudos de engenharia naval (para o projeto de um navio de guerra), encomendou máquinas especiais para a fabricação de materiais de construção inovadores, e finalmente, ilustrou e registrou o método “Palanthome”, inventado por Mario. Já as obras de Mario Palanti, concentraram-se entre os anos 20 e 40, sobretudo na América Latina, e em especial na Argentina. Ele foi um arquiteto singular do ecletismo e teve vários trabalhos publicados. Entre suas obras estaria sua torre entre a Avenida de Mayo e Hipólito Yrogoyen, em Buenos Aires.

Em 1927, Giuseppe Palanti executou painéis decorativos para a casa de Vittorio Nechi, de quem adquiriu sua própria residência na Via Panizza em 1927, envolvendo no projeto seu filho Giancarlo, então estudante de arquitetura.

Giancarlo Palanti estudou na Cooperativa Scolastica del R. Liceo Scientifico “*Entorio Veneta*”, onde aprendeu ciências naturais, as ordens clássicas, artes grega, etrusca, egípcias e também os templos.

Formou-se como arquiteto em 1929, no Politécnico de Milão.

O curso de Arquitetura do Politécnico, criado em 1865, procurou, sob a ação de Camillo Boito e posteriormente de Gaetano Moretti, fundir os aspectos científicos do Politécnico àqueles subjetivos da Accademia di Brera, com o objetivo de oferecer uma boa dosagem entre a propensão à arte e o dever da ciência, característicos do arquiteto.

A intenção de sintetizar a figura do engenheiro do Politécnico e a do arquiteto das Academias de Belas Artes aparecia também na concepção do “*arquiteto integral*”, proposto por Gustavo Giovannoni, em 1916. Esta figura deveria ser delineada nos programas da Scuola Superiore di Architettura di Roma, instituída em 1919. Giovannoni definiu o papel deste profissional em 1932, delegando a ele também a função de urbanista, sendo que deveria estar preparado tanto para os problemas da construção, quanto para a concepção da arte, para o estudo dos monumentos como também para uma obra urbanística (CIUCCI, 1989, p.10).

Ao “*arquiteto integral*” cabia inserir-se no processo de desenvolvimento urbano, seja como teórico dos modelos “*racionalis*” ou como atento intérprete das demandas do poder econômico e político (CIUCCI, 1989).

De acordo com Ciucci e Dal Co (1990) os primeiros diplomados das novas faculdades de arquitetura seriam os intérpretes das instâncias de renovação da produção arquitetônica, tomando assim posição política nos debates entre arquitetura e o regime fascista. Especificamente em Milão, para Ciucci (1989), onde pairava uma atmosfera que oscilava entre diversas e contrastantes opiniões, (como a pesquisa de uma disciplina formal saída do espírito cívico de um passado próximo, o romantismo antigo preferido da burguesia milanese, e o chamado à cultura européia com as primeiras tentativas de definir uma arte fascista), se formam os jovens “*racionalistas*” que saem do Politécnico entre 1926 e 1929: Carlo Enrico Rava, Piero Bottoni, Luigi Figini e Giuseppe Terragni, formados em 26; Gino Pollini, em 27; Mario Cereghini e Ignazio Gardella, em 28, Franco Albini, Renato Camus, Adolfo Dell’Acqua e Giancarlo Palanti, em 29.

Na documentação do arquivo do arquiteto, encontramos cadernos de estudo de materiais de construção e de estruturas com cálculos em aço, concreto, estruturas fabris em aço e tijolo, cúpulas em concreto armado, fundações, além de diversos sistemas construtivos. São vários ainda os estudos de alemão e inglês, indicando o esforço do arquiteto em informar-se não só sobre os desenvolvimentos técnicos, como também sua afeição em estar apto a ler os textos da vanguarda arquitetônica alemã e dos países de língua inglesa.

Entre seus livros (em uma pequena amostragem que pudemos averiguar na lista daqueles transportados da Itália ao Brasil em 1953), além de diversos títulos sobre história da arte italiana de vários períodos ou do mundo antigo em geral, havia tratados de Palladio, Vignola, Alberti (em edições do final do século XVIII e início do XIX), trabalhos de John Ruskin, vários volumes sobre arte moderna, um volume do MOMA sobre Paul Klee, “*Internationale Architektur*” de Walter Gropius, “*Técnica dell’Abitazione*” e “*Arte Decorativa Italiana*” de Pagano, “*Ricordo*” de Persico, “*Urbanística*” de Piero Bottoni, “*Pittura Scultora Futuriste*” de Boccioni, livros de Croce, “*Saggio sul Bello*” e “*Del Bello*” de Gioberti, “*Histoire de la Critique de l’Art*” de Lionello Venturi, “*Principi di Estética*” de Kant, além da literatura de T. S. Eliot, Tostoi, Machiavel, Stendhal etc.

Uma grande característica de Palanti sempre lembrada por seus contemporâneos, ou percebida no estudo de sua trajetória, tanto na Itália quanto no Brasil, foi o interesse pela cultura em geral, da literatura, passando pelo teatro e artes plásticas. A formação familiar e a inserção no ambiente cultural de Milão dos anos 30 e 40, ofereciam oportunidades de conhecimento das artes, teatro, literatura, poesia e crítica.

Para Debenedetti e Salmoni (1953) Palanti fez parte inicialmente daquele grupo de neoclassicistas “*novacentistas*” milaneses do qual participara também Portaluppi, Muzio e Gio Ponti, tendo em seguida aderido ao movimento racionalista. Seu primeiro projeto seria uma lápide aos caídos, no cemitério de Crenna, Gallarate, em 1929.

Na IV Trienal de Monza, em 1930, apresentou projetos de mesas, móveis, traveseiro e vários objetos em aço e ferro para a empresa Vanzetti, como cinzeiros, porta papéis, cigarreiras, etc. demonstrando desde o início seu interesse pelo desenho dos objetos.

No ano de 1931, Giancarlo Palanti abriu um escritório profissional em Milão, junto a Franco Albini e Renato Camus.

### O grupo de Pagano e Persico

Ao tratar da obra de Franco Albini, cuja trajetória é bastante próxima e interligada à de Palanti no entre-guerras, Prodi (1996) nos conta que em 1932, ele teria um encontro decisivo com Edoardo Persico, figura importante em sua formação. Persico o teria colocado em contato com o grupo de arquitetos racionalistas que orbitavam em torno de Persico e Pagano, bem como na revista *Casabella*.

Este grupo irá participar de vários projetos importantes daqueles anos, desenvolvendo um senso de equipe e de discussões coletivas.

De acordo com Mucchi (1989), entre 1936 e 1937, o grupo de arquitetos racionalistas reunido em torno da figura de Pagano, encontrava-se toda quarta-feira a noite em um restaurante para discussões. Para Mucchi:

“*Pagano era um hiper-ativo e um generoso: fazia planos e programas, continuava a repetir ‘faremos isto e aquilo, haverá trabalho para todos’*”<sup>5</sup>. (MUCCHI, 1989).

Sobre a figura de Pagano, Palanti afirmava:

“*O seu mérito maior está na atividade incansável, no otimismo que resiste a todas as decepções, no entusiasmo e no espírito de equipe que sabe inculcar nos seus colaboradores, na exuberância da fantasia que faz da sua conversação uma centelha de idéias originais, de iniciativas sempre novas que persuade os amigos e os colegas de ações corajosas e enérgicas para a defesa e a propagação das idéias para as quais deu tantos anos de fé e atividade*”<sup>6</sup> (PALANTI, 1946, p.5).

Este grupo a princípio, especialmente através das ações de Giuseppe Pagano, via o fascismo como uma possibilidade de renovação. Segundo Gregotti, o racionalismo se iludiu em ver na ideologia fascista o novo, o revolucionário, o anti-burguês, enquanto mantinha saudáveis relações com uma vanguarda internacional cujas premissas eram contraditórias com respeito àqueles ideais<sup>7</sup>.

### As revistas de arquitetura e a participação editorial de Giancarlo Palanti

As revistas de arquitetura como a *Casabella*, fruto da colaboração entre Edoardo Persico e Giuseppe Pagano, dois dos principais protagonistas do período, a *Quadrante*, dirigida por Pietro Maria Bardi e a *Architettura e Arti Decorative*, dirigida por Marcello Piacentini, tiveram grande importância nos debates do entre guerras, e marcaram posições de grupos definidos dentro da arquitetura italiana.

Inicialmente, Palanti atuou como redator da revista *Domus*, entre março de 1931 e outubro de 1933, dirigida e fundada por Gio Ponti em 1928.

Logo o arquiteto passa a trabalhar para a revista *Casabella*, fundada em 1929 por Guido Marangoni, evidenciando um distanciamento das posições de Ponti e a aproximação do grupo de Pagano e Persico.

Na *Casabella*, desempenhou a função de redator, de novembro de 1933 a setembro de 1934. Anos mais tarde, Palanti retomaria o trabalho na *Domus*, entre dezembro de 1940 e dezembro de 1941, atuando como redator-chefe da revista. Na então chamada *Costruzioni-Casabella*, ele voltaria em janeiro de 1941 como vice-diretor e em 1946, como diretor com

Franco Albini, da revista *Casabella Costruzioni*, do fascículo 193 ao 195-198, já em um período de prenúncios de mudança de posturas em relação aos anos 30.

Vale lembrar que Palanti estava inscrito no Sindicato Fascista dos Jornalistas de Milão desde 1933.

Em torno das revistas gravitavam figuras de escritores, pintores, escultores, poetas, etc. constituindo o elenco do grupo de relacionamentos do arquiteto entre os quais podemos citar os nomes de Alfonso Gatto, Massimo Bontempelli, Alberto Lattuada e Guido Piovene, Raffaele Carrieri, Gabriele Mucchi, Alberto Tallone, Marise Ferro, Giggio Labò, Piero Gadda<sup>8</sup>, além do grupo de arquitetos racionalistas com nomes que aparecem inclusive ao longo das parcerias de projeto estabelecidas por Palanti.

Segundo Argan (1996, p.335), a *Casabella* teria mantido vivos os debates sobre os grandes problemas da arquitetura mundial, impedindo o isolamento dos arquitetos avançados italianos.

Podemos indicar, ainda que brevemente, que a revista *Casabella*, no entre-guerras, publicava artigos críticos de Giuseppe Pagano, Edoardo Persico, Raffaello Giolli entre outros; artigos sobre habitação, urbanismo, desenvolvimento técnico, também sobre os concursos, planos reguladores etc. Trazia, ao lado dos projetos de alguns arquitetos italianos, entre os quais vários trabalhos de Giancarlo Palanti, obras importantes da arquitetura mundial, como aquelas de Neutra (bastante publicado), Loos, Poelzig, Mendelsohn, Clemens Holzmeister, Howe e Lescaze, Wright, Le Corbusier, Gropius e outros arquitetos alemães, dinamarqueses, holandeses, austríacos, finlandeses etc. No final de cada número apresentavam um resumo das notícias das revistas de arquitetura de diversos países, tais como, Bélgica, Dinamarca, Finlândia, França, Alemanha, Inglaterra, Noruega, Estados Unidos, Holanda, Suíça, Espanha, Suécia, Japão, Hungria, Tchecoslováquia e até da Hungria. Isso colocava os arquitetos reunidos em torno da revista em contato com o movimento moderno internacional<sup>9</sup>. Era uma revista de debate, mas mais do que isso, uma revista propositiva.

Convém observar que em abril de 1939 a revista publicou um artigo de Bernard Rudofsky, intitulado “*Cantieri di Rio de Janeiro*”, apresentando os projetos do Ministério da Educação e da ABÍ ainda em construção. Em setembro apresenta toda a exposição de Nova York, onde aparece o pavilhão brasileiro, projetado por Niemeyer e Lucio Costa. Ainda em novembro do mesmo ano, apresenta uma loja de relógios em São Paulo, projetada por Rudofsky. Assim o Brasil também estava colocado na rede de informações de arquitetura apresentada pela revista.

Palanti publicara alguns artigos de sua autoria na revista *Casabella*, além de seus projetos individuais e em equipe. Na revista *Domus*, também publicou textos próprios. Nela foram apresentados principalmente os seus projetos para decoração, mobiliário e objetos.

### **O mobiliário, o desenho industrial e a decoração**

A preocupação e o empenho na resolução dos desafios de um desenho industrial moderno, presente desde o início da carreira do arquiteto, apareceriam em vários momentos de sua obra.

Sobre a produção de objetos industriais, Gregotti (1986) observa no racionalismo italiano, sua união metodológica à ideologia central do movimento moderno, especialmente da Deutsche Werkbund, que chegava pelas vias da arquitetura. O mais largo suporte das ocasiões experimentais do movimento de vanguarda italiana vinha, inicialmente, não da indústria, mas do mundo artesanal, em que se destacava principalmente a produção de móveis para a casa. Esta era a realidade produtiva do país no qual os experimentos da vanguarda destinavam-se especialmente a uma rica clientela.

A partir dos anos 20 a influência dos racionalistas italianos começa a ser sentida, ao menos de forma indireta, no campo dos produtos. Neste momento o gosto era disputado com o chamado Novecento, distanciado da produção em série.

Entre 1930 e 1936 a interferência do racionalismo sobre as artes aplicadas tem grande expansão, graças especialmente às mostras, exposições e revistas que se prestavam para esclarecer o debate entre arte aplicada decorativa e arte industrial. É preciso lembrar que apesar do grande desenvolvimento da indústria italiana, a produção de serviços técnicos para a casa mantinha dimensões de organização artesanal.

Como dito anteriormente, em 1930 Palanti participou da IV Exposição Trienal Internacional das Artes Decorativas e Industriais modernas de Monza. Esta exposição juntamente a sua versão anterior, marcaram um decisivo deslocamento em direção às posições da vanguarda e do primeiro racionalismo italiano (GREGOTTI, 1986, p.134).

Ainda segundo Gregotti, as Trienais eram momentos importantes da transformação do gosto e espaço privilegiado do debate sobre as artes decorativas, um evento interessado na transferência da produção artesanal para a produção industrial.

Em 1933 Palanti editou o livro *Mobili Tipici Moderni*, que apresentava 168 arquitetos de todo o mundo e 450 fotografias dos móveis modernos mais significativos. Participou ainda de vários concursos e projetos para mobiliário, como o Concurso ENAPI (Ente Nazionale per l'Artigianato e la Piccola Industria) para móveis, em 1931, do qual recebeu uma menção honrosa.

Destacou-se ainda a estante de prateleiras deslocáveis de tubos de aço e fundo de vidro, que projetou com Albin e Camus em 1934. Ela é representante do desenvolvimento dos móveis metálicos que começavam a ser adotados nos ambientes domésticos, a partir dos anos trinta.

Em seus móveis, Palanti parece explorar as qualidades dos materiais, isto é, a leveza proporcionada pelo aço e pelo vidro, ou a estabilidade de móveis em madeira com grandes planos opacos para visualização de sua cor e veios.

No verbete *Arredamenti* da Enciclopédia italiana de 1938, escrito por Agnoldomenico Pica, de cuja bibliografia faz parte o livro *Mobili Tipici Moderni*, encontramos palavras que procuram descrever o significado da construção do espaço interno para os arquitetos racionalistas italianos. O mobiliário e a arquitetura de interiores assumiam um caráter de coordenação e coerência com o ambiente, entendidos como parte de uma ordem hierárquica da qual seria a primeira etapa: móvel, ambiente, cômodo, casa, cidade. Entende-se o mobiliário não mais como decoração e sim como arquitetura, como jogo de volumes, contraponto de elementos geométricos, linhas, planos, prismas, equilíbrio de espaço, ordem de massas. Um entendimento da visualidade pura.

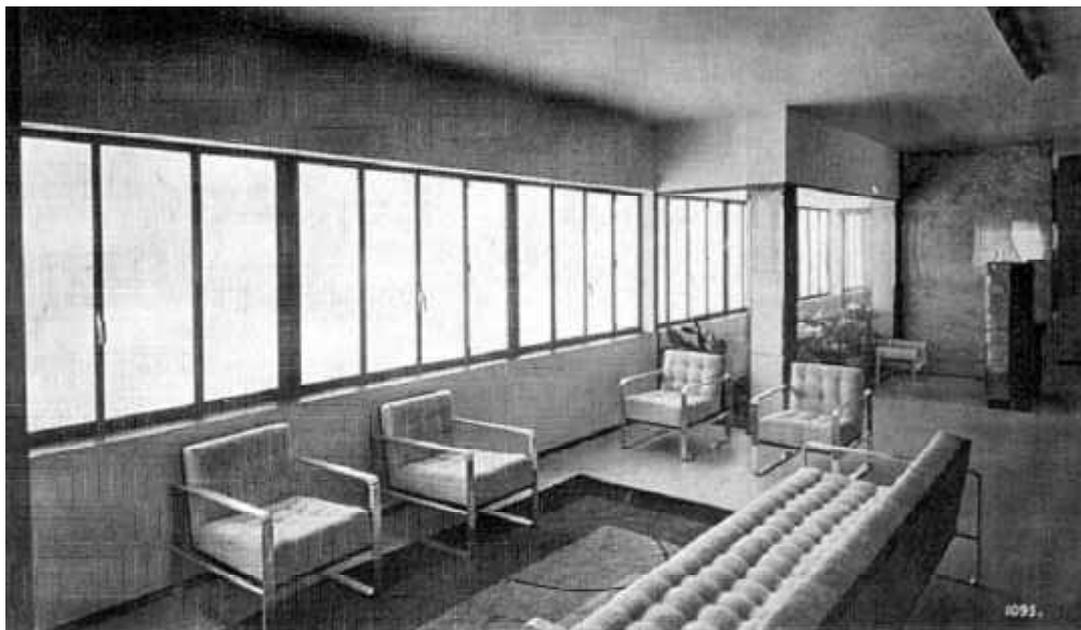
Essa ordem hierárquica capaz de construir a espacialidade moderna, do móvel até a cidade, parece ser uma das molas que animam os projetos de Giancarlo Palanti.

O mobiliário moderno constrói, segundo estes critérios, os interiores de Palanti. O desenho do móvel e dos objetos cotidianos assim como sua organização espacial construindo os ambientes, parecem fazer parte de uma mesma vontade e lógica de construção estética, a partir de preceitos modernos, que se estenderia ao edifício e também à cidade. Para este arquiteto saído de uma tradição do Novecento, a idéia de construção de um mundo sob a estética moderna era uma espécie de luta e ânimo, discutida em grupo numa batalha pela obtenção de projetos contra os arquitetos acadêmicos, apresentada e polemizada nas revistas e nas Trienais.

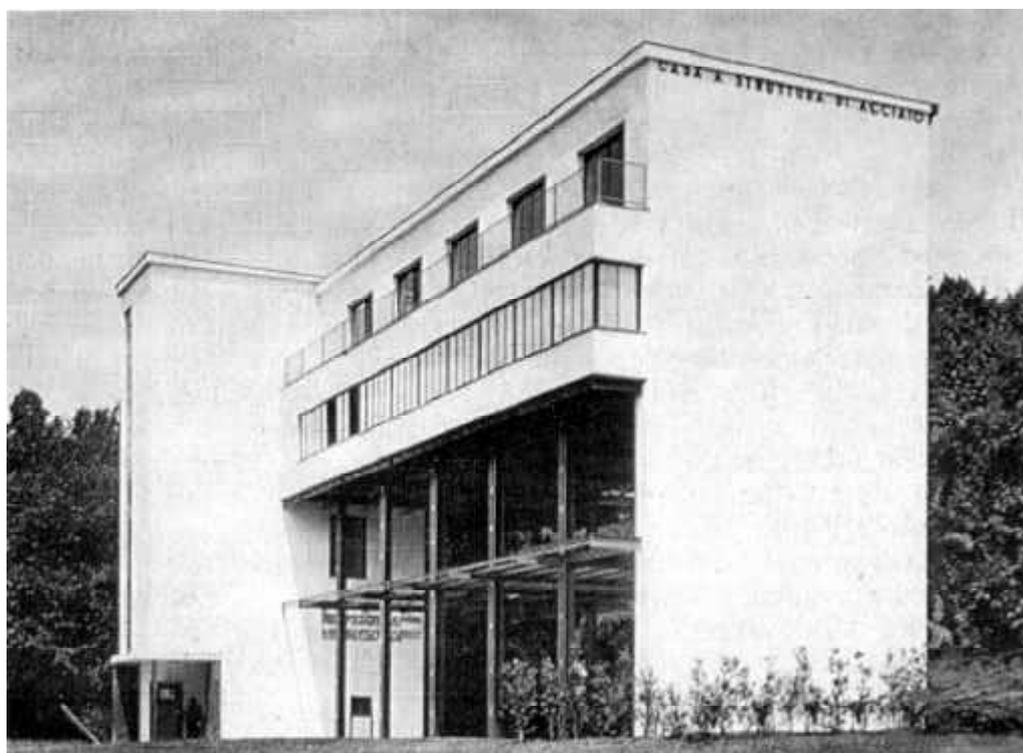
No ano de 1933, por exemplo, Palanti projetou com Pagano, Albin, Camus, Mazzoleni e Minuletti, a “*Casa com estrutura em aço na V Trienal de Milão*”, responsabilizando-se com Albin do projeto de seu interior.

Tratava-se de uma estrutura imaginada como parte de um complexo urbanístico para uma zona de habitação refinada, a qual deveria ser configurada por edifícios alinhados com uma altura de cerca de sete pavimentos.

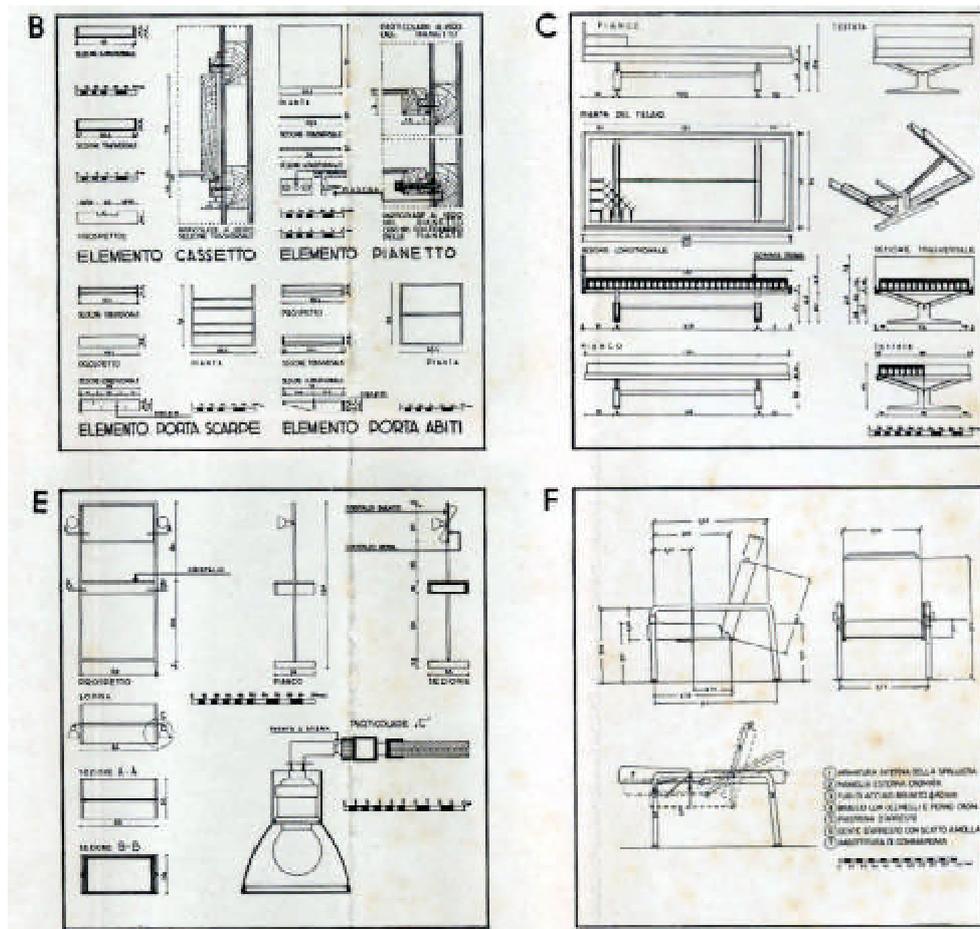
Por ocasião da V Trienal, os arquitetos optaram por apresentar apenas um alojamento completo nesta estrutura, localizado nos dois últimos pavimentos de um tipo de edifício de quatro andares. Eles deixaram o sistema estrutural visível para tornar evidente a relação entre esqueleto e construção completa.



Giancarlo Palanti e equipe : Interior da Casa em Estrutura de Aço, V Trienal de Milão, 1933  
fonte: PRODI, 1996, p.23.



G. Palanti, F. Albini, R. Camus, G. Minoletti, G. Mazzoleni, G Pagano : Casa em Estrutura de Aço, V Trienal de Milão, 1933  
fonte: PRODI, 1996, p.23.



Palanti, Albini, Camus, Clauser, Gardella, Minoletti, Mazzoleni, Mucchi e Romano: Desenhos para a mostra da habitação, IV Trienal de Milão, 1936  
 fonte: Casabella

Para De Seta (1990), a casa era fruto de um encontro de sensibilidades e competências diversas, que reunia o detalhamento de Albini e Palanti, responsáveis pela arquitetura de interiores da mesma, à maturidade de Pagano, na sua opinião, único arquiteto capaz de propor um sistema completo de habitação coletiva reproduzível em série.

Já na VI Trienal de Milão, de 1936, Palanti, Camus, Albini, com a colaboração de Clauser, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi e Romano, dentro do contexto da mostra de habitação, apresentariam um interior com mobiliário popular<sup>10</sup> do alojamento de dois quartos para quatro pessoas no que seria o Conjunto de habitação social Fabio Filzi, projetado por Palanti, Albini e Camus naquele ano. Nesta mostra se primava pela ideia de produção em série, pela decomposição e intercambialidade dos móveis.

*“Estes arquitetos, recuperando em particular o conceito da produção ‘standard’ propugnado por Le Corbusier, e os princípios de normatização das medidas difundidos dos alemães como Gropius e também popularizados, agora, em um livro venturoso de Neufert, propunham apresentar um programa apto a estabelecer, em relação às funções e às dimensões do homem, as melhores formas regulares dos verdadeiros elementos de decoração, de maneira a unir a uma tipologia corrente apta a melhorar a produção industrial em série, seja do ponto de vista funcional, técnico e estético, seja do ponto de vista econômico”<sup>11</sup> (PICA, 1938, p.159).*

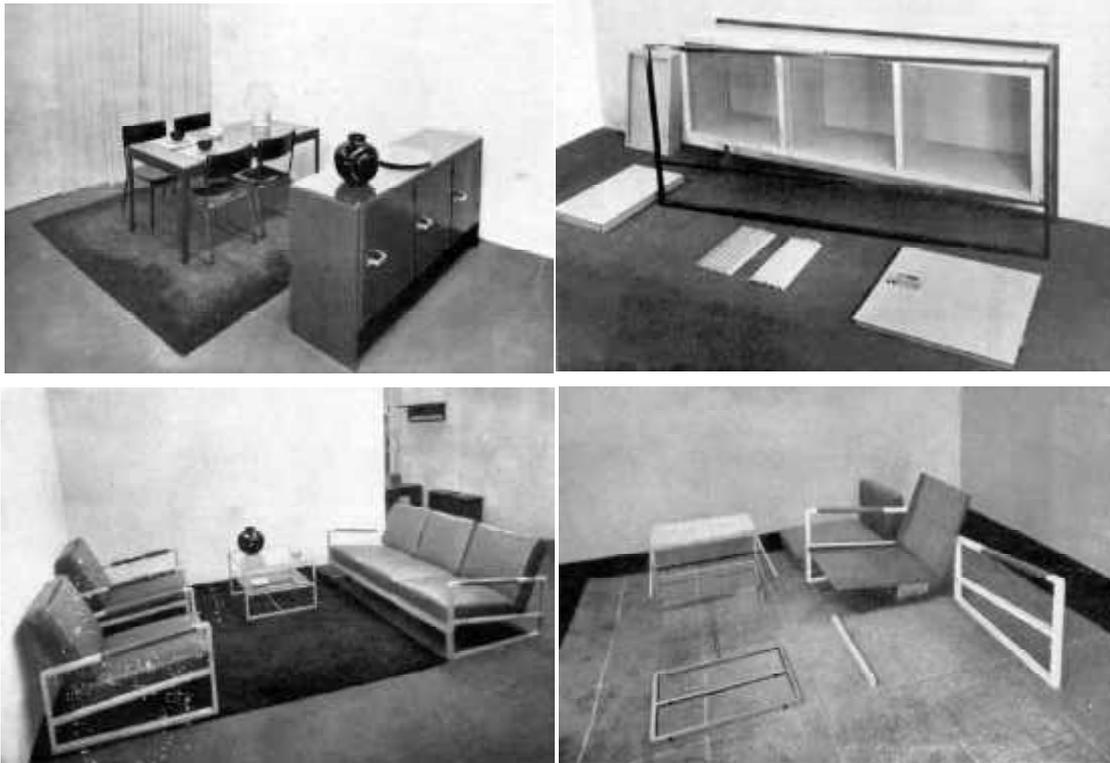
No ano seguinte, 1937, Palanti recebeu o segundo prêmio ex-aequo no Concurso para aplicação do cristal temperado de grande resistência na construção e decoração, promovido pelas revistas *Casabella* e *Domus* e pela *Industria Securit*, responsável pela fabricação deste produto.



Palanti, Albini, Camus, Clauser, Gardella, Minoletti, Mazzoleni, Mucchi e Romano: Mostra da habitação, IV  
Trienal de Milão, 1936  
fonte: Casabella



Giancarlo Palanti: Mesa premiada no  
concurso *Securit* para aplicação do Cristal  
Temperado, 1937  
fonte: Casabella, abr. 1937,



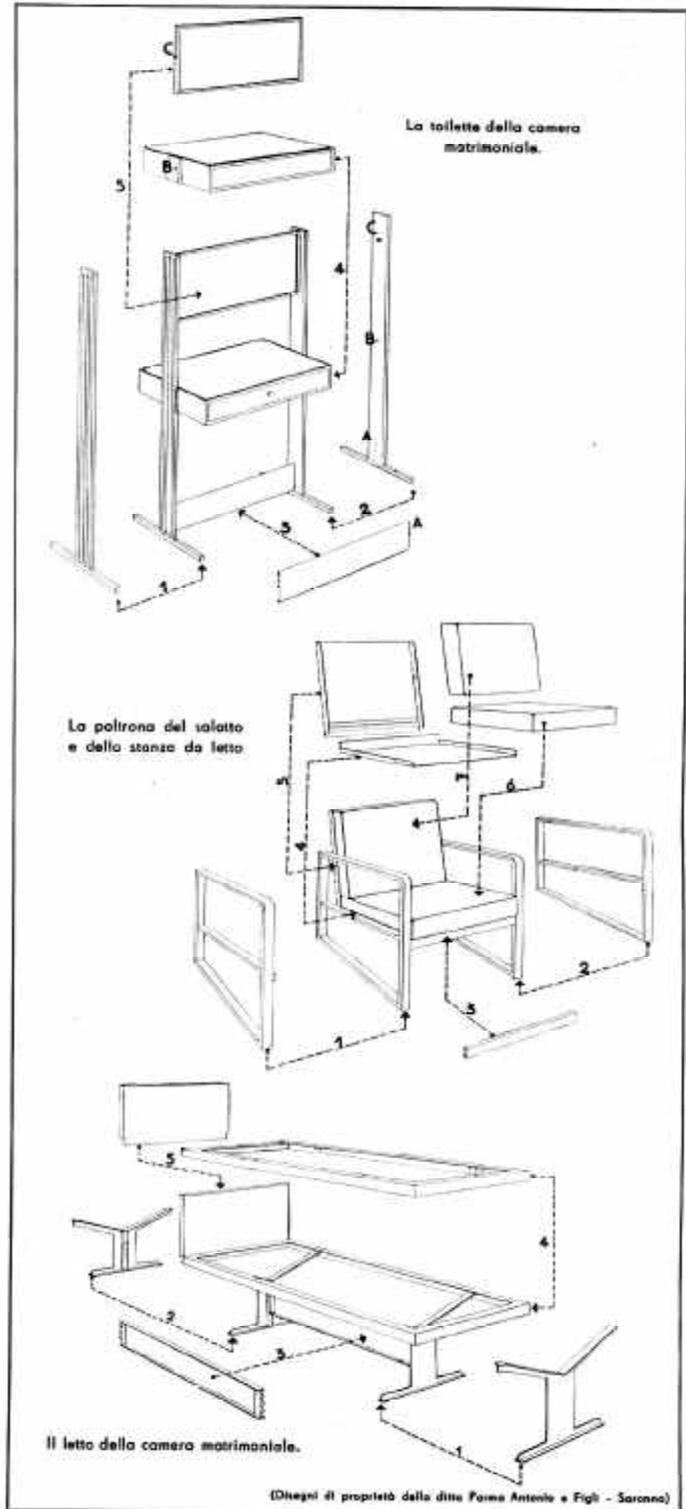
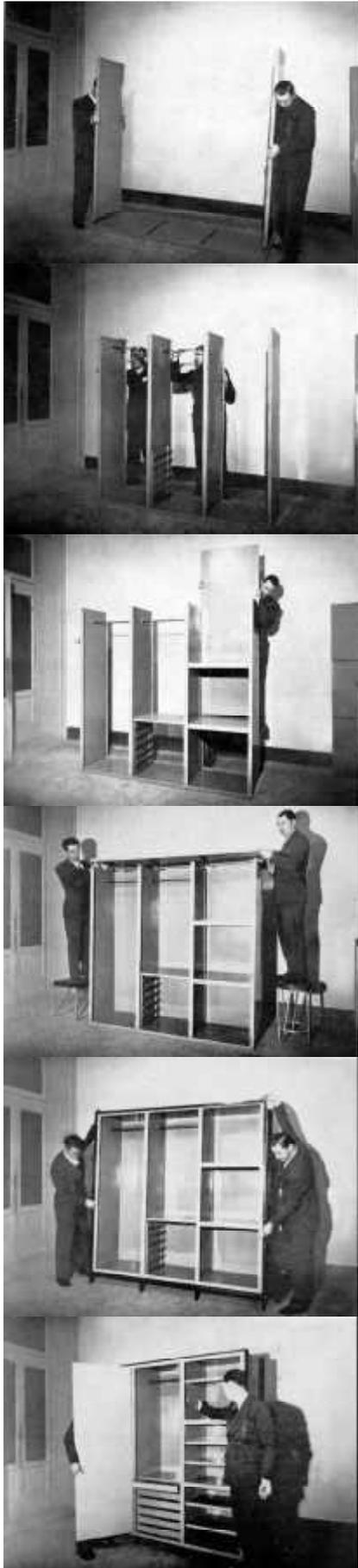
Giancarlo Palanti e Franco Albini: Móveis para produção em série para os alojamentos dos Oficiais na África Oriental, 1937  
 fonte: Casabella, jun.1937.

A ideia do concurso era abrir novas possibilidades de uso deste material. Palanti utilizou-o como proteção do aquecedor, nas prateleiras de uma estante e como tampo de mesa com estrutura em ferro perfilado, capa da *Domus* de fevereiro de 1937. Nesta mesa, a transparência do material é precisamente combinada com o desenho da estrutura em ferro, explorando os domínios da leveza. A estrutura foi projetada como linhas no espaço, as quais tinham a estrita função de sustentar a chapa de cristal onde o detalhamento minucioso viabilizava a clareza e a concisão do desenho.

Neste mesmo ano, Palanti e seu companheiro Franco Albini projetaram um conjunto de móveis para produção em série pela “*Ditta Parma Antonio e Figli*” destinados aos alojamentos dos Oficiais na África Oriental, então colônia italiana recém conquistada.

As preocupações colocadas neste projeto eram, além da necessidade de construção em série, a oportunidade de montagem rápida e fácil dos móveis, exequível também por pessoal não especializado. Importava ainda a viabilidade de tornar ágil o transporte em grandes distâncias diminuindo o peso de cada peça dos móveis. Eles foram construídos em chapas de aço curvadas à máquina ou gravadas (*stampata*), com solda elétrica a ponto ou em arco, envernizadas a fogo, opacas, com partes em tubo de perfil quadrado ou retangular, guarnições em anticorodal e cristal *Securit*. Havia, portanto uma investigação das possibilidades dos materiais segundo as necessidades descritas acima.

Os móveis foram pensados em conjunto e destinados para cada tipo de ambiente da casa: anticâmara, sala, sala de jantar dos oficiais inferiores e dos oficiais superiores, quarto do casal, quarto do filho e finalmente para o da doméstica. Eles eram montáveis a partir de poucas peças encaixadas ou parafusadas, pensados para a produção em série, e apresentavam grande clareza estrutural. O aspecto de variabilidade seria dado aos elementos constantes através da pintura estudada de acordo com o todo do alojamento.



Giancarlo Palanti e Franco Albini: Apresentação da montagem de um armário e desenhos de instrução de montagens dos móveis para os alojamentos dos oficiais na África, 1937  
 fonte: Casabella, jun. 1937.

Nos sofás e poltronas da sala os arquitetos utilizaram uma estrutura portante, composta de duas peças laterais de tubos em perfil retangular que constituíam ao mesmo tempo os pés, braços e apoios do assento e espaldar. Estes últimos eram compostos de chapas parafusadas nos elementos laterais sobre as quais se colocavam as almofadas. Seguiam o mesmo desenho das poltronas desenhadas para a decoração da “*Casa em estrutura de aço*” na V Trienal.

A mesa de refeições era composta de apenas três tipos de elementos: 1) as pernas; 2) uma faixa em chapa de metal sobre a qual se apoiava o terceiro elemento, isto é, um plano de cristal. As cadeiras eram empilháveis, feitas de tubos de aço e assento e espaldar de madeira natural moldada. A cama de casal possuía apenas dois pés, pensados como uma estrutura central com duas mãos francesas. A cabeceira era feita de chapa e a estrutura da cama em chapa dobrada onde se colocava uma malha elástica de aço em molas.

O que se apresenta é uma grande simplificação das formas e dos encaixes, uma concisão de elementos diretamente vinculados aos pressupostos da seriação, da fácil montagem. O domínio do detalhamento fazia com que o grande número de encaixes desaparecesse garantindo um esforço que parecia animar o desenho dos arquitetos: a leveza, a concisão, a clareza e a inovação estrutural e estética.

A possibilidade de seriação, de ligação entre mobiliário moderno e indústria, de fácil transporte e montagem das peças de dimensões contidas, parecia vinculada ao barateamento da produção e da venda e também às experimentações no campo do móvel popular, já trabalhadas na Trienal de Milão de 1936 com os interiores do Conjunto Fabio Filzi.

Como já dito anteriormente, nesta mesma Trienal aconteceu a Mostra da Habitação confiada a Albin, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Giancarlo Palanti e Romano aos quais se juntaram Bottoni, Dodi e Puci, o Bbpr e o Grupo Bianchetti, Pasquali e Pea. Para Mucchi, em depoimento a Guido Zucconi, esta foi a expressão mais autêntica de um esforço coletivo que teria assinalado o início de um trabalho em equipe continuado por muitos daqueles arquitetos (MUCCHI, 1989).

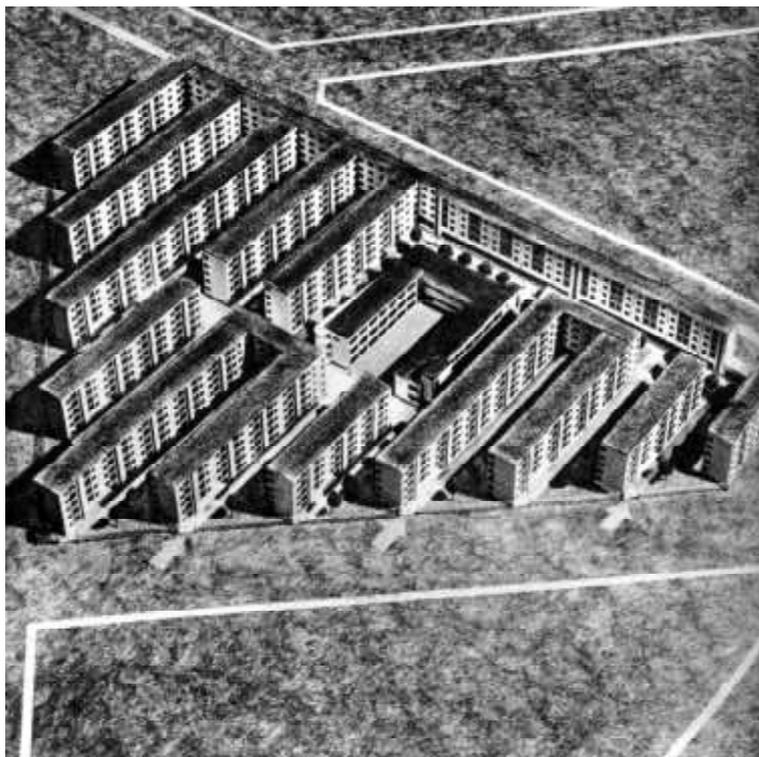
## Os projetos de habitação popular

A habitação foi vista, além de problema estético da casa, como problema técnico, social, econômico, higiênico e urbanístico. Ciucci nos lembra que as propostas de casa de alguns arquitetos, dentro das pesquisas da habitação racional do fim dos anos vinte e começo dos trinta, como a *Casa di campagna per un uomo di studio* de Luigi Moretti com Paniconi e Pediconi, ou a *Casa del sabato per gli sposi*, de Portaluppi com o Bbpr, ou ainda, a *Casa per le vacanze di un artista sul lago* de Terragni e outros, eram mais adaptadas às demandas de uma burguesia rica e culta do que às camadas populares e aos pedidos de realismo de Mussolini. Somente a já citada casa com Estrutura em aço da V Trienal e o grupo de elementos de casas populares de Griffini e Bottoni, seriam, para Ciucci, as únicas experiências a afrontar o tema da habitação em termos concretos e produtivos.

A cidade da Mostra de Habitação e da Mostra internacional de urbanística, que aconteceu também na VI Trienal, foi aquela dos exemplos do urbanismo alemão dos anos 20, com o zoneamento das áreas, edifícios em blocos, e casas em fila. (CIUCCI, 1989, p.166)

A própria habitação coletiva e de caráter social foi tema de vários projetos de Palanti, realizados especialmente em parceria com Albin e Camus. Grande parte deles foi fruto de concursos promovidos pelo Estado que deram à equipe os primeiros reconhecimentos oficiais. Destes destacaram-se os concursos para os conjuntos habitacionais populares para o *Istituto Fascista Autonomo delle Case Popolare* (IFACP) cujos exemplos foram o primeiro concurso IFACP para o bairro de San Siro, em 1932, e o já citado Conjunto habitacional “*Fabio Filzi*”, na Viale Argone, em Milão, projeto de 1934 e construção entre 1936-7.

O “*Fabio Filzi*” foi pensado como um conjunto de edifícios laminares, paralelos, dispostos em função da orientação solar, que, para seus autores não só levaria a uma perfeita insolação dos alojamentos, como também à aeração do interior da quadra, numa exaltação à



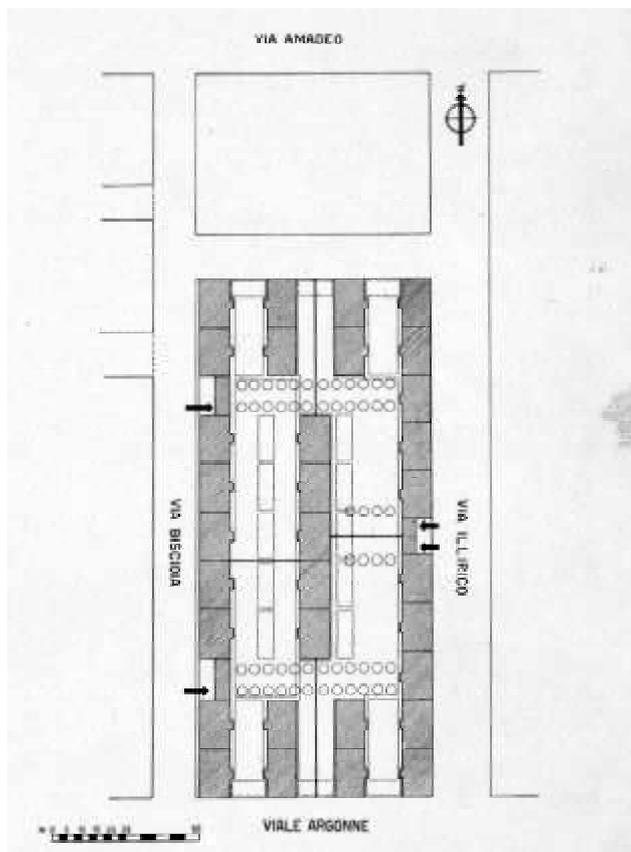
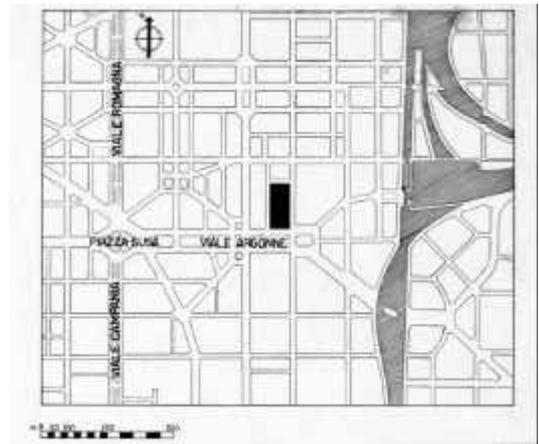
Palanti, Albini, Camus, Kovacs: Maquete para o Concurso IACP para o conjunto habitacional popular na zona de San Siro (Milão), 1932  
 fonte: Domus, 603, p.28.



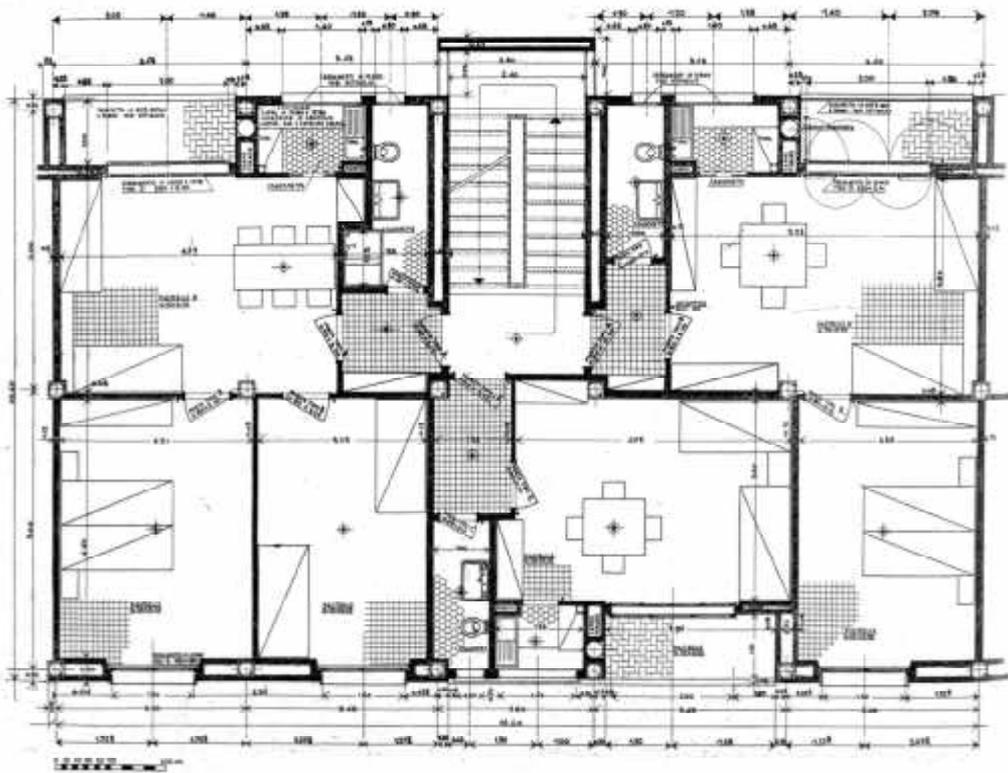
Palanti, Albini, Camus: Apartamentos populares em Milão “Gabriele D’Annunzio”, IFACP , 1939  
 fonte: PRODI, 1996, p.39.

higiene e à salubridade. A perfeita orientação solar era um mote da arquitetura moderna que desenhava o conjunto habitacional. Chamado por G. Pagano de *Oásis de Ordem*, destaca-se em meio à implantação tradicional milanesa de pátios fechados. Esta idéia de organização dentro da trama da cidade de Milão apareceria novamente no projeto “*Gabriele D’Annunzio*”, também para o IFACP, realizado com F. Albini e R. Camus, em 1939-41. Para Prodi (1996) este projeto seria uma crítica contra o urbanismo de rendas, reconstituindo assim o princípio ortogonal mesmo que localizado em quadras de formas não ortogonais.

Os blocos paralelos de tamanhos diferentes e não rigorosamente alinhados do conjunto Fabio Filzi, fecham os espaços abertos quase como pátios, de maneira a garantir uma certa variabilidade de espaços abertos, permitindo a visão do exterior para o interior da quadra, e vice-versa.



Giancarlo Palanti, Franco Albini e Renato Camus: Conjunto Habitacional para o IFACP “Fabio Filzi”, Milão, 1934  
 Vista da Rua Argone, Planimetria geral da zona, Planimetria geral do quarteirão, Ingresso a partir da Rua Biscioia  
 fonte: Portfólio do Arquiteto, a partir de Casabella, dez.1939



Giancarlo Palanti, Franco Albini e Renato Camus: Conjunto Habitacional para o IFACP "Fabio Filzi", Milão, 1934  
Perspectiva do quarteirão, Planta Tipo  
fonte: Portfólio do Arquiteto, a partir de Casabella, dez.1939



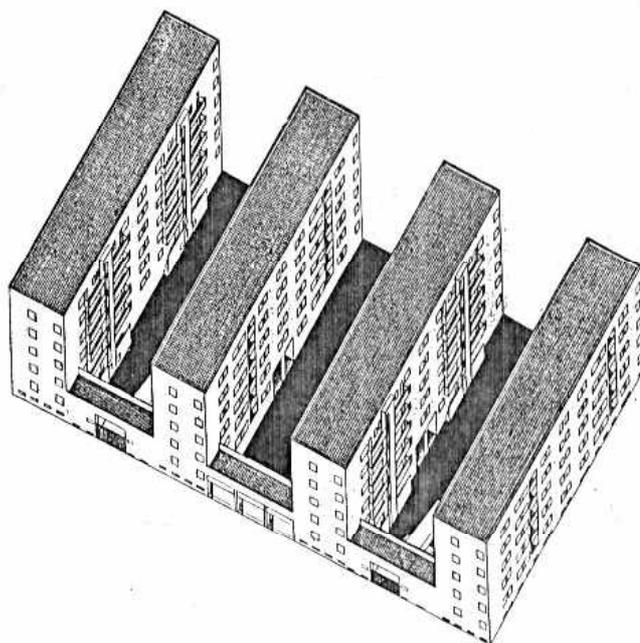
Giancarlo Piretti, Franco Albini e Renato Camus: Conjunto Habitacional para o IFACP "Fabio Filzi", Milão, 1934

Fotos: Renato Anelli

São volumes sólidos plantados no chão com grande sentido de massa. Paralelepípedos que recebem ora pequenos balcões, ora saliências das caixas de escada, configuradas por duas grandes janelas verticais translúcidas. Os blocos são recortados por diferentes tipos de aberturas, com peitoris ou parapeitos de fechamento de material leve. Estes volumes apresentam um pequeno embasamento pintado em uma cor escura que destaca a cor clara do conjunto.

A indicação de um fechamento da quadra através de gradis e marquises de acesso mostra um entendimento da propriedade e do uso dos espaços intersticiais pelo conjunto, com uma clareza da responsabilidade por sua manutenção.

A organização dos ambientes e do mobiliário obedecia a uma trama modular que permitia a seriação e a flexibilidade de organização das habitações. A planta dos apartamentos



Giancarlo Palanti, Franco Albini e Renato Camus: Concurso para o Conjunto Habitacional para o IFACP em Bolonha, 1934  
fonte: Casabella, jun. 1934

propunha uma ocupação flexível realizada através do deslocamento de apenas uma porta configurando ou três alojamentos de dois quartos mais serviços, ou um alojamento de um quarto mais serviços, um de dois quartos mais serviços, e um de três quartos mais serviços.

Os arquitetos projetaram ainda um banheiro e lavanderias coletivas.

Este conjunto é caracterizado por uma postura muito próxima à produção habitacional alemã do período, ou ainda o proto-racionalismo holandês, como identifica PRODI (1998, p.35).

Outros projetos de Palanti também apresentaram a proximidade com a arquitetura alemã e vienense, como o caso do Conjunto Habitacional em Bolonha, vencedor do primeiro prêmio em outro concurso promovido pelo IFACP, pela mesma equipe, em 1934.

Para a editoria da *Casabella*, este projeto, baseado na experiência europeia dos anos 30, nada ficava a dever aos projetos modernos de Viena, Frankfurt ou àquele de Haesler.

O texto de apresentação do conjunto chama a atenção para a obtenção em planta do maior número possível de camas. A solução procurada visava responder, superando as exigências do decreto lei de 1925 que limitava para as casas populares o número de quartos a três, mais cozinhas e serviços.

Neste projeto os arquitetos chegaram a duas tipologias principais: uma, de 9 camas com 3 quartos mais cozinha e serviços, e outra de 7 camas com dois quartos mais cozinha e serviços. A solução que viabilizou o maior número de camas, evitando sua aglomeração em um só quarto (solução entendida como anti-higiência e avessa à moral), foi a utilização de uma espécie de “*cucina-soggiorno*”, colocada ao lado de uma cozinha menor com os equipamentos necessários para a preparação das refeições. Nesta “*cucina-soggiorno*” poderiam ser localizadas mais camas. A estrutura de concreto armado permitiria a separação dos ambientes com divisórias leves, propondo-se inclusive a divisão das camas na “*cucina-soggiorno*” através de cortinas.

Os apartamentos foram projetados de maneira a possibilitar ainda, a flexibilidade da união de dois quartos em um, de acordo com a interpretação do decreto citado. Ao todo, seria

possível alojar 1035 habitantes nestas tipologias e em algumas poucas tipologias menores, localizadas no térreo.

A implantação foi dada em função da insolação e da maior ocupação possível da área, garantindo ainda superfície aos espaços descobertos.

Foram previstos no térreo, uma lavanderia coletiva e um espaço coberto para as crianças. Os espaços descobertos foram fechados por elementos de ligação entre os blocos contendo: as portarias, acessos de veículos, lojas e pequenos quartos à disposição dos inquilinos.

A volumetria rigorosa desejada para o projeto leva ao detalhamento de uma laje plana com uma câmara de ar de 50cm entre o teto do último pavimento e a laje de cobertura. Aqui, como em outros projetos de Palanti e da equipe, aparece o embasamento, justificado para evitar a umidade do chão.

A revista *Casabella* (provavelmente através das palavras de Pagano) ao tratar deste projeto, ou mais especificamente, do estilo do mesmo, afirmava que para os três projetistas o mote famoso “*andare verso il popolo*” teria sido não só um guia do gosto, mas um empenho realizado até o fim, segundo os critérios da “*architettura viva*”.

O tema da arquitetura viva, freqüente no pensamento de vários arquitetos na década de 30 e nos textos da Revista *Casabella*, especialmente aqueles de autoria de Giuseppe Pagano, coincide com aquilo que parece animar Giancarlo Palanti, isto é, produzir uma arquitetura para a vida, desde os talheres, dos móveis, passando pelos projetos habitacionais até a organização da cidade, tudo isto através das possibilidades de renovação apresentadas pela arquitetura racionalista, movido por um projeto que une uma determinada estética à vida. Estes termos nos remetem aos princípios contidos no conceito riegliano de Kunstwollen de vontade formativa da arte e vontade de atuar sobre a concepção de vida do momento, em uma relação com a consciência, com a intencionalidade e os ideais programáticos da arte moderna.

Sobre o tema da habitação popular Palanti escreveu um artigo para a revista citada, em 1934, defendendo a industrialização e a construção de elementos em série, a racionalização das disposições internas, a higiene do conjunto e a implantação de blocos paralelos para melhor insolação, o uso de móveis mais convenientes e a revisão das normas que regulamentavam estas construções. As palavras do arquiteto parecem coincidir com os temas de seus projetos.

Para De Seta (1990), a temática da casa popular tinha bastante hospitalidade na *Casabella*. Giuseppe Pagano, diretor da revista, criticava a congestão do centro em Milão e acreditava que a política para o centro histórico deveria vir associada a uma política de controle do crescimento da periferia, o que significaria ocupar-se da casa popular. De Seta cita o texto de Samonà “*La casa popolare degli anni 30*” que trata dos artigos “muito perspicazes” de Giancarlo Palanti publicados na revista.

### **Sobre os concursos de arquitetura e a tomada de posições dos arquitetos**

A partir da segunda metade dos anos 20 e principalmente na década de 30 os programas de construção urbana do fascismo foram parcialmente reservados aos profissionais que compunham os “*aparatos da velha burocracia*” e os “*centros decisórios do novo poder político*”. Os diversos concursos de arquitetura e urbanismo difundidos em todo o país, como aqueles de habitação popular e especialmente os de planos reguladores, promovidos pelo regime em todo os anos 30, ofereceram oportunidades de experimentação para os jovens projetistas ao lado das obras de interesse social do fascismo que eram administradas a favor dos diversos alinhamentos da arquitetura. (CIUCCI, DAL CO, 1990).

Vários projetos e artigos de Palanti enquadravam-se neste contexto, entre os quais, aqueles já citados para o IFACP, seus projetos para o Concurso para o Plano regulador de Galaratte, em 1934, e da Casa do Fascio para a mesma cidade, em 1937, e os concursos para os projetos da E42.

Em ensaio sobre o Concurso para o Plano Regulador de Novara, Palanti afirmava que os resultados dos concursos refletiam a composição do júri e sua maior ou menor adesão às idéias e necessidades da época. Este artigo nos oferece algumas indicações das idéias de Palanti a respeito do urbanismo nas cidades italianas.

O júri de Novara, visando esclarecer o seu ponto de vista no julgamento dos projetos, colocou sete diretrizes a respeito da cidade, entre as quais estavam a idéia do alargamento do velho centro - mantendo a tradição de centro citadino para concentração de pedestres, o alargamento das duas grandes artérias que conservavam o traçado e a orientação romana - realizada com o mínimo de destruição e sacrifício, e a idéia de um bem compreendido zoneamento para viabilizar o crescimento da cidade na direção em que a mesma não era cortada pela ferrovia.

Estas posições nos permitem vislumbrar os impasses com os quais Palanti se debatia entre a atualização das cidades italianas - segundo princípios divulgados pelas vanguardas arquitetônicas européias como o zoneamento, a abertura de grandes vias e a utilização da linguagem moderna nas novas construções - e a manutenção e suas particularidades como o traçado e a feição de seus edifícios.

Palanti concordava e louvava as posições do júri para o Plano de Novara<sup>12</sup>, o qual, para ele, buscava entender o estado das características da cidade existente e a preservação, quando possível, da fisionomia particular desta, permitindo assim, quando necessário, alterações nos monumentos e traçados para melhor solução urbanística, através de novas intervenções de caráter contemporâneo. Assim, ele afirmava que o mesmo não se deixara levar por “*românticas ligações às velhas pedras*”.

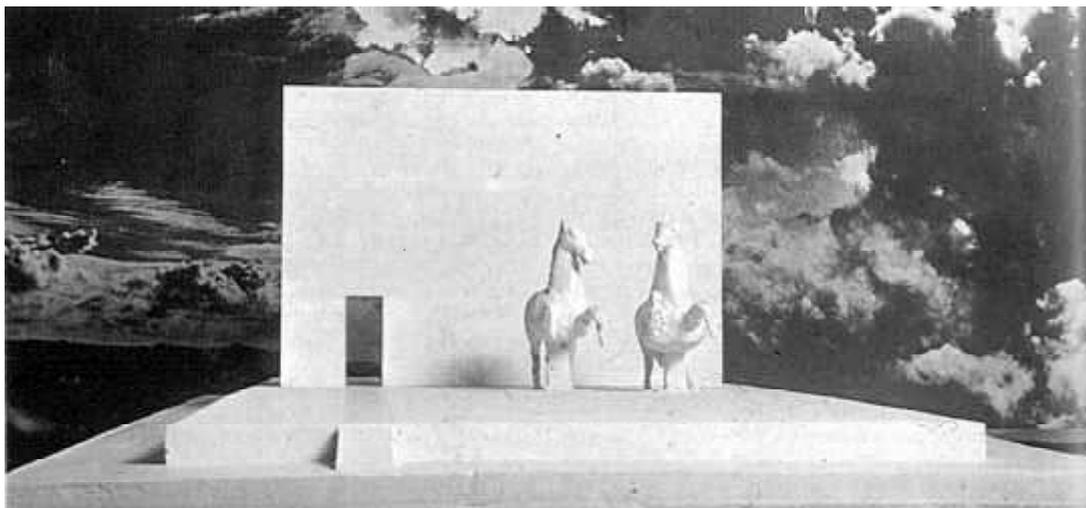
Isto era defendido por Palanti tendo em vista especialmente as posições tomadas pelo júri do concurso da Via Roma em Turim, o qual se preocupava em recomendar aos executores uma harmonização com os edifícios existentes em estilo barroco, pressupondo construções novas neste estilo antigo.

Para CIUCCI (1989) o debate sobre os concursos teria se desenvolvido em paralelo com a polêmica sobre arquitetura arte de Estado, onde o conteúdo dos editais e a composição do júri indicariam já os resultados dos vencedores e as posições colocadas em jogo.

*“O conteúdo dos editais de concursos e a formação dos júris assumem um preciso significado cultural: tanto aquele quanto este, fornecem indicações de como afrontar aquela situação particular, sobre qual linguagem adotar naquele contexto, sobre que coisa significa aquele determinado edifício. Os tratados dos júris se mostram como verdadeiros ensaios críticos, endossando a autoridade de alguns membros do próprio júri, de Ojetti a Piacentini, de Pagano a Calza Bini, de Giovannoni a Portaluppi, de Muzio a Livera, a Vaccaro, a Piccinato, a Ponti e a tantos outro, velhos e jovens, acadêmicos e modernos, neoclássicos e tardo-racionalistas. Um fim comum é aquele de influenciar as escolhas futuras, e todos se consideram colegas para afirmar as idéias do próprio grupo, para fazer transformar estas idéias em linguagem comum, linguagem nacional, linguagem fascista”<sup>13</sup> (CIUCCI, 1989, p.130).*

Ciucci (1989) cita o Concurso para o Palácio do Littorio em Roma anunciado no final de 1933, num momento em que, contra os ataques à arquitetura moderna qualificada de bolchevique ou exótica - referindo-se especialmente à Estação de Firenze e à cidade planejada de Sabaudia, Mussolini aplaudia seus projetistas e os jovens que procuravam a correspondência entre arquitetura e a sensibilidade e necessidade do tempo do fascismo. Em contrapartida, Bardi e os arquitetos como Pagano e Piacentini, através de suas respectivas revistas publicavam artigos laudatórios como “*Mussolini salva l’architettura italiana*”, de autoria de Pagano, fazendo com que a correspondência entre arquitetura moderna e arquitetura fascista parecesse verdadeira.

O edital deste concurso pedia aos arquitetos uma concepção de projeto correspondente à grandeza e potência do Fascismo e à renovação da vida nacional na continuidade da tradição de Roma. Ciucci (1989, p.141) nos esclarece as questões aí colocadas: qual seria a arquitetura de Estado, sobre quais modelos funda-se o “*novo estilo Littorio*”, o que significa o confronto com a Roma antiga devido às ruínas da área do entorno ao projeto, como se concilia moderno e antigo e como o Palácio se transforma em símbolo da revolução fascista.



Palanti, Albini, Gardella e Romano: Concurso para o monumento à Vitória em Milão, 1937  
 fonte: PRODI, 1996, p.48.

Dos cem projetos apresentados no concurso, 14 passam para um concurso de segundo grau, dentre os quais o de Mario Palanti, tio de Giancarlo Palanti.

Pagano que não participara do concurso, toma o papel de júri nas páginas da *Casabella*. Partindo da idéia de que caráter moderno deveria ser simples, anti-retórico e anônimo, ele destaca o projeto de Montuori-Piccinato, que não havia sido aceito ao segundo grau e condena como “*esnober tubaronesco e sul-americano*” o projeto de Mario Palanti. Na verdade, como nos indica Ciucci, as palavras de Pagano são uma resposta e uma espécie de premiação contrária à decisão do júri oficial.

Rafaello Giolli narra nas páginas da *Casabella* (n.115, ju.1937, p.24 a 27) os posicionamentos tomados pelo júri e as respostas dos arquitetos para um outro concurso: aquele do *Monumento à Vitória Italiana na África*, do qual Palanti participaria. O edital expressava que o monumento deveria ser prevalentemente arquitetônico e bifronte possuindo o valor épico e celebrativo dos antigos clássicos Arcos Triunfais. Isto bastou para que quase todos os participantes propusessem Arcos do Triunfo para seus monumentos. Aqueles que não o fizeram não foram escolhidos pelo júri.

Apesar das indicações do edital, as equipes de Palanti, Albini, Gardella e Romano e aquela do grupo BBPR, fora da premiação, propuseram não um arco, mas um sacrário.

Palanti e equipe desenharam um volume estreito e maciço que servia de pano de fundo a duas esculturas eqüestres no qual se abria apenas uma porta.

A opinião de Giolli, no entanto, era de que apesar do pensamento mais livre destas iniciativas, as mesmas não eram apropriadas para aquela praça cujo grande vai e vem de pessoas apressadas não era um lugar para um sacrário.

Retomando os acontecimentos do concurso para o Palácio do Littorio, é preciso mencionar que para Ciucci (1989), os debates que se desenvolveram a partir deste dividiram-se entre um estilo para o Estado moderno e uma imagem para um regime espiritual: a arquitetura como forma moral de Pagano confrontava-se então com a arquitetura como forma ideal, posicionamento mais próximo ao de Terragni.

“(…) à arquitetura se atribuem, de um lado, tarefas sociais, enquanto contribui a modificar o real difundindo aquilo que Pagano interpreta como a moralidade fascista, e do outro lado se propõe à arquitetura simbolizar liricamente a racionalidade de um regime ideal, daquele regime”<sup>14</sup>. (1989, p.146).

A coincidência entre arquitetura moderna e fascismo, significava ainda para Terragni, que seria necessário inicialmente que o Estado liberasse o caminho dos obstáculos técnico-burocráticos para a produção da nova arquitetura através dos novos arquitetos, e que também promovesse as condições para que o público fosse educado para compreender o significado da mesma, comunicando e educando a massa através da representação dos mitos que o regime revivia.

Já para outras figuras importantes da arquitetura italiana, ela ganha conotações diferentes. Se no começo dos anos 30, para Carlo Belli, coincidia a função do fascismo com as finalidades da arquitetura, isto é, a educação das massas e a construção da cidade; para Pagano tratava-se de pensar uma cidade diferente, que poderia ser chamada de moderna no sentido que sua imagem quer exprimir um conteúdo moderno do Estado fascista. A estes exemplos uniam-se outras posições às quais os arquitetos se alinhavam, posições não rígidas, mas que foram construindo os desenvolvimentos da arquitetura na Itália daquele período.

Ao contrário da idéia de Pagano de construir uma imagem modesta para a produção cotidiana, capaz de exprimir clareza, honestidade e economia numa arquitetura como arte social, expressão da moralidade do fascismo, a arquitetura de Terragni evocava imediatamente um classicismo entendido como rarefação das leis intrínsecas da arquitetura, da proporção, compreensão do espírito clássico, que não se coloca um conteúdo ideológico, mas sim uma expressão da ordem nova imposta pelo fascismo, traduzida em linhas de força, paredes transparentes e retângulos áureos.

Se para Terragni, por exemplo, assim se estabelecia a relação com o clássico, tema importante dos anos 30 que por vezes tende a identificar arquitetura racional com classicidade, esta relação encontra outras traduções para diferentes arquitetos, sejam eles fascistas ou não, racionalistas ou não, procurando, na maioria das vezes, garantir uma linha de continuidade com uma determinada tradição e um cunho local à produção arquitetônica italiana. Lembramos que a recuperação e a interpretação da idéia de clássico e mediterrâneo não interessaram apenas aos italianos, mas também a Le Corbusier e outros arquitetos no mundo todo, constituindo tema importante da arquitetura moderna.

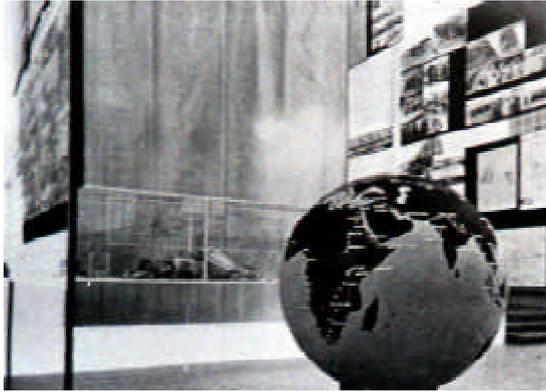
A idéia da arquitetura como arte do fascismo também se alinhou às diferentes interpretações da idéia de *clássico, mediterrâneo, italiano e moderno*. As várias pretensas arquiteturas fascistas viam o retorno ao clássico, ao mediterrâneo como identidade, seja por exemplo, resgatando um passado glorioso e berço da civilização, idéia cada vez mais interessante ao regime, ou como exemplifica a visão de Pagano, resgatando a modéstia e honestidade das casas populares, uma moralidade que deveria representar o fascismo.

Em poucas palavras e com os prejuízos que isto acarreta, podemos delinear algumas destas posições. Para o Gruppo <sup>715</sup>, por exemplo, a arquitetura clássica teria os mesmos princípios do esquema da arquitetura moderna no seu equilíbrio, harmonia e ordem ditados pela racionalidade. Garantia-se assim uma ligação com a tradição. Vale dizer que este grupo foi bastante influenciado por Le Corbusier.

Além da herança clássica de Roma e Grécia reunidas por vários dos arquitetos em uma mesma categoria, outra herança italiana foi resgatada, isto é, aquela das casas mediterrâneas.

*“Para Rava, um dos membros de destaque do grupo, a solução da arquitetura racionalista está no espírito latino e espírito mediterrâneo. Segundo ele, o espírito latino que aparece nas últimas arquiteturas da Áustria e da Suécia e está também presente na obra de Le Corbusier – esse ‘eterno’ espírito latino que torna a invadir a Europa – é originário do sul da Itália, da costa mediterrânea, em especial Capri, com sua arquitetura espontânea das casas dos pescadores feitas de cubos brancos e de grandes terrazze mediterrâneas ensolaradas; uma arquitetura tipicamente latina, italiana, racionalizada, onde se encontra a mais íntima essência dos italianos”* (CAPELLO, 1997, p.89).

Já o grupo reunido em torno de revista *Quadrante* pregava a afirmação do classicismo e da *mediterraneità* como espírito, não como forma ou folclore, mas como uma das condutas tomadas para definir os caracteres do racionalismo italiano em seu *Programma d’architettura*,



Giancarlo Palanti: Sala dos Raids e Records, Mostra da Aeronáutica, Milão, 1934  
fonte: Casabella



Giuseppe Pagano: Sala da Metereologia, Mostra da Aeronáutica, Milão, 1934  
fonte: Casabella

apresentado na revista em 1933. Estavam atentos às idéias de geometria, proporções áureas, matemática, próxima das posições da estética purista.

Para Marcelo Piacentini, diretor da revista *Architettura*, o classicismo era identificado nos grandes espaços, nas colunatas, nos arcos, em uma forte referência formal e material através dos mármore e granitos.

A idéia de aflorar os temas do passado parecia bastante interessante ao regime cada vez mais autoritário, especialmente quando se tratava de recuperar a idéia de um passado glorioso, berço da civilização.

As posições de Persico e Pagano evidenciaram-se na VI Trienal de Milão. Antes disso na *Mostra da aeronáutica de 34*, por exemplo, cuja curadoria coube a Pagano, onde foram convidados a participar praticamente todos os arquitetos milaneses modernos, inclusive Palanti, o espaço criado por Persico e Nizzoli, imparcial em relação ao fascismo, apresentava diafragmas dispostos ortogonalmente e suspensos no ar, identificados no catálogo da exposição como um espaço dividido de intercolúnios.

Contraposto a isto, Pagano projetou um espaço fluido: “(...) criando um sentido de participação no visitante, envolvido emotivamente os eventos e no fascismo (...)”<sup>16</sup> (CIUCCI, 1989, p.156).

As maneiras diferentes de Pagano e Persico entender a arquitetura, conviviam nas páginas de Casabella e colocavam em discussão o compromisso com o moderno. Ao afirmar isso, Ciucci nos informa que Pagano estava realizando com Piacentini, Sironi, Ponti, bem como com alguns de seus velhos amigos racionalistas, e também com os mais jovens do Bbpr, Albini, Camus e Palanti, um compromisso que alcançaria seu ponto mais significativo na VI Trienal de Milão em 1936.

## A VI Trienal

Esta Trienal demonstrou as diferentes formas de ver a idéia de nacional e a representação política explícitas em duas figuras do campo de trabalho e discussão de Palanti, num momento em que a Itália foi transformada em um Império, e se passou da representação de um Estado moderno para a representação do novo império Romano:

“Ainda em 1936, é publicado o livro de Pagano e Daniel sobre a ‘Architettura Rurale Italiana’, que acompanha uma mostra na VI Trienal, com a qual se pretende apresentar, contra ‘as recaídas acadêmicas (...) a verdadeira tradição autóctone da arquitetura: clara, lógica, linear, moral e formalmente próxima ao gosto contemporâneo’. O livro ilustra com fotografias do próprio Pagano os elementos da arquitetura rural, verdadeiro repertório das formas simples, nascidas de funções elementares. Na mesma Trienal, entretanto, o salão de honra do palácio de arte é transformado por Persico, com Nizzoli, Palanti e Lucio Fontana, num espaço clássico no espírito e nas formas, para repropor aquele equilíbrio entre arte e construção, entre momento estético e ato prático, próprio



Giuseppe Pagano e Guarinero Daniel: Galeria da Mostra de Arquitetura Rural na VI Trienal de Milão, 1936  
 fonte: CIUCCI, 1989.

*do mundo antigo: é este o 'estilo' que para Persico deve invadir a arquitetura e as cidades novas, fora de qualquer condicionamento político. Estes estudos e projetos coincidem com o formar-se e manifestar-se de uma série de escolhas morais (onde não é estranha, para muitos, a precoce morte em 1936 de um dos poucos arquitetos antifascista, Eduardo Persico) que se colocam decisivamente em antítese com as indicações dadas por Mussolini para a promoção de uma nova política cultural interprete 'diretamente' e sem mediações intelectuais, da nova condição 'imperial' assumida pela Itália com a conquista da Etiópia. Não por acaso, algumas das problemáticas sociais enfrentadas por esses estudos e por esses projetos são destinadas a constituir uma das mais sólidas ligações entre a cultura pré-belica e aquela destinada a se afirmar após a queda do fascismo” (CIUCCI, DAL CO, 1995: p.28)<sup>17</sup>.*

Ao tratar da exposição sobre arquitetura rural, Giancarlo Palanti em palavras de 1946, nos esclarece que as imagens foram feitas por Pagano durante uma viagem através da Itália à pesquisa das fontes puras da arquitetura funcional nas construções camponesas das várias regiões italianas. Assim, o próprio Palanti acredita nesta continuidade. (PALANTI, 1946, p.4)

Para Danesi (1988), esta mostra de arquitetura rural pode ser vista como uma resposta à conformação que se fazia da genealogia do racionalismo, como continuidade da arquitetura mediterrânea e clássica. Tanto Persico quanto Pagano, se contrapunham de maneiras diferentes ao abuso da expressão arquitetura mediterrânea, onde havia, para o último, acentos formalísticos.

Cesare De Seta (1990) nos alerta que o emergir das “*poetiche povere*” tiveram, ao menos na Itália, sua origem na pesquisa de Pagano. Ele lembra ainda que as condições em que Pagano expressa suas convicções é bem diversa daquela do pós-guerra e está vinculada aos próprios interesses do regime fascista que se voltava a um determinado desenvolvimento rural.

Ciucci (1989) identifica que Pagano queria reintroduzir os conteúdos éticos do mundo rural ao interior do fascismo, em oposição ao monumentalismo classicista. Já para Persico, o mundo do espírito contido no clássico era inconciliável com o fascismo. No entanto, o mundo rural transformou-se em patrimônio da cultura antifascista e do populismo do segundo pós-guerra e o classicismo acabou sendo comumente identificado ao fascismo, ao contrário do que pretendiam Pagano e Persico. (CIUCCI, 1989, p.164.).



Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti e Escultura de Lucio Fontana: Salão de Honra na VI Trienal de Milão, 1936  
fonte: Casabella, jul. 1936.

O Salão de Honra, localizado no Salão do Palazzo dell'Arte da Trienal, destinava-se às cerimônias que se desenvolveriam no evento para o qual organizou-se um concurso, figurando entre o júri, arquitetos como Piacentini e Pagano.

O projeto vencedor, de Persico, Palanti e Nizzoli, previa a demolição das pilastras entre as janelas do salão existente e a vedação destas, permitindo apenas a passagem de ar. As paredes limítrofes do espaço interno foram pintadas de preto. No perímetro do ambiente foram instaladas duas filas de diafragmas construídos de madeira e revestidos de uma tela pintada de branco. A iluminação, item fundamental do projeto, foi realizada com refletores encaixados na parte posterior da primeira série de diafragmas (a mais interna) e que deveriam iluminar intensamente a parte alta dos diafragmas da segunda série, produzindo o efeito de luz difusa.

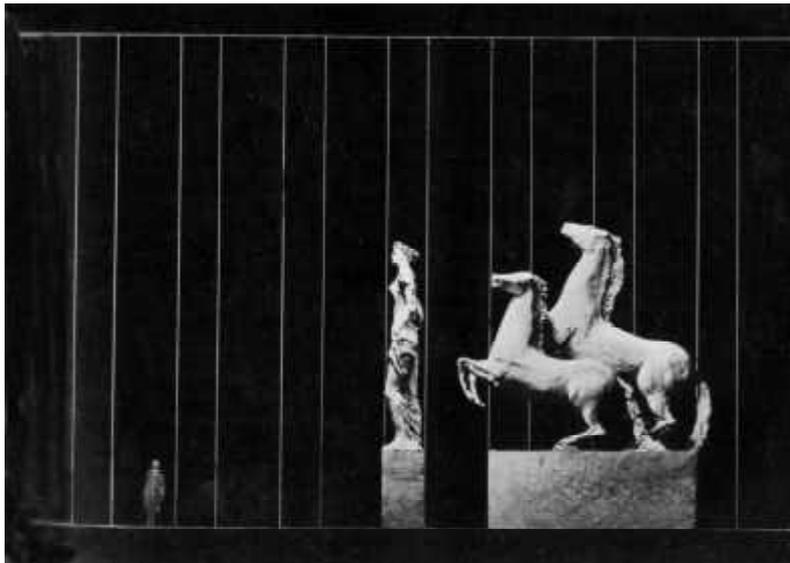
No interior do espaço foi colocada a escultura de Lucio Fontana, localizada em uma extremidade da sala. Além dela, um dos diafragmas, chamado de decorativo, recebeu cinco mosaicos representando cinco grandes líderes romanos: Sipião, César, Augusto, Traiano e Constantino, realizado no aspecto herdado das esculturas romanas. Para a mobília do Salão ainda se previam cadeiras de metal, de fabricação comum.

Construído como uma cenografia, o salão isolava-se do mundo exterior criando uma atmosfera própria, uma espécie de espaço em suspensão. Um ambiente totalmente branco, iluminado difusamente, onde as noções de tempo e dimensões se perdiam. Dos limites negros do corredor circundante, adentrava-se na colunata dos diafragmas encontrando-se a luz e também a grande escultura de Fontana e os antigos dirigentes romanos.

A importância desta obra não pode ser dimensionada sem as palavras do relatório de projeto escrito por Persico nas páginas da revista *Casabella* em fevereiro de 1936. Também devem ser mencionadas a imensa divulgação e quantidade de textos sobre o projeto publicados em diversas revistas e jornais italianos que contribuíram para sua fortuna.



Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti e Escultura de Lucio Fontana: Salão de Honra na VI Trienal de Milão, 1936  
fonte: Casabella, jul. 1936.

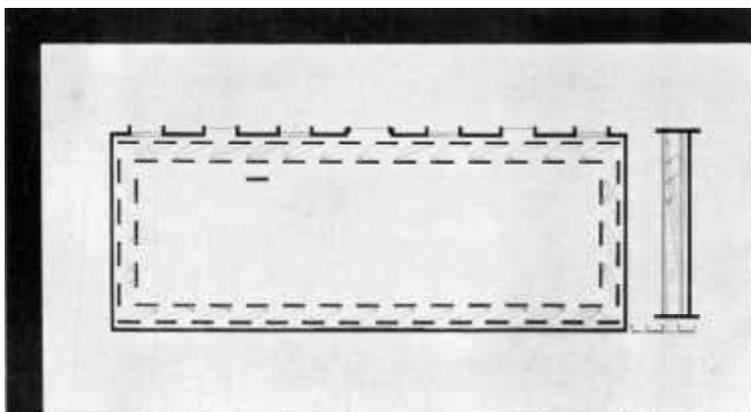


**CONCORSO PER LA DECORAZIONE DEL SALONE D'ONORE ALLA VI TRIENNALE DI MILANO**

**VIII**

PROGETTO  
PIRELLA GÖTTSCHE LOWE  
ADRIANO PANZANI  
CON LA COLLABORAZIONE DI  
FRANCESCO PERLER  
LUCIO FONTANA

VALINDOSE DI UNA FACOLTÀ CONCESSA DAL BANDO DI CONCORSO, QUESTO PROGETTO PREVEDE SOLTANTO DUE SCULTURE E CINQUE MOSAICI. LA SCULTURA È UNA RAPPRESENTAZIONE IRONICA DELL'ITALIA D'OGGI. LO STILE DELLA SCULTURA - ILLUSTRATA QUI CON UN BOZZETTO SOMMARIO È VOLTO A SODDISFARRE UNA CONTINUITÀ IDEALE DELLA PLASTICA ROMANA NELL'ARTE ITALIANA D'OGGI.

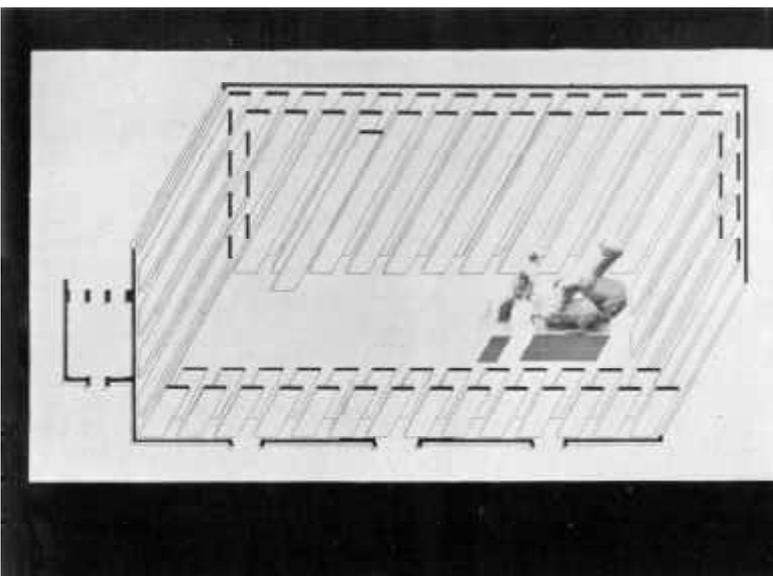


**CONCORSO PER LA DECORAZIONE DEL SALONE D'ONORE ALLA VI TRIENNALE DI MILANO**

**VII**

PROGETTO  
PIRELLA GÖTTSCHE LOWE  
ADRIANO PANZANI  
CON LA COLLABORAZIONE DI  
FRANCESCO PERLER  
LUCIO FONTANA

IL PROGETTO PREVEDE LA CHIUSURA DELLE FINESTRE, GARANTENDO LA PERFETTA ABBRACCIONE DELL'AMBIENTE. L'ILLUMINAZIONE DI TIPO INDIRECTO È UNO DEGLI ELEMENTI ESSENZIALI DELLA COMPOSIZIONE ARCHITETTONICA IN QUANTO ACCENTUA IL GIOCO DIMENSIONALE DELLE PARETI E STABILISCE L'ATMOSFERA PIÙ ADATTA ALLE OPERE D'ARTE CHE FANNO PARTE DEL SALONE.



**CONCORSO PER LA DECORAZIONE DEL SALONE D'ONORE ALLA VI TRIENNALE DI MILANO**

**III**

PROGETTO  
PIRELLA GÖTTSCHE LOWE  
ADRIANO PANZANI  
CON LA COLLABORAZIONE DI  
FRANCESCO PERLER  
LUCIO FONTANA

CONSIDERATO IL SALONE ESISTENTE SOLTANTO COME UN LIMITE DI SPAZIO, LA FRAMMENTAZIONE DEL NUOVO SALONE ABOLISCE ANCHE IL SISTEMA DELLE PORTE E VI SOSTITUISCE UNA PLURALITÀ DI INGRESSI, ADERENTE ALLA NATURA DELLA COMPOSIZIONE ARCHITETTONICA.

Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti e Escultura de Lucio Fontana: Pranchas para o concurso do Salão de Honra na VI Trienal de Milão, 1936  
fonte: Casabella, fev. 1936.

Rafaello Giolli escreve na mesma revista, em julho daquele ano, após a morte de Persico, e afirma que se aquele projeto não fosse vencedor do concurso para o Salão de Honra, o relatório de Persico teria igualmente estabelecido uma nova situação crítica.

O texto do projeto ressaltava o desejo de uma obra original de arquitetura para além da mera decoração. Aquele Salão do Palazzo dell'Arte era considerado simples limite de espaço. O projeto representava uma tentativa de definir as linhas de uma sistematização monumental, adaptada tanto a um museu quanto a uma grande sala de um palácio moderno.

Além disso, observava o objetivo de realizar um acordo perfeito entre arquitetura e artes figurativas na unidade de concepção, na relação estilística e na oportunidade do tema. O texto grafado nas pranchas de apresentação indica que a escultura fora pensada como uma representação heróica da Itália de então, cujo estilo deveria significar *“uma continuidade ideal da plástica romana na arte italiana”* daqueles dias.

A posição diante de uma possível ligação entre clássico, moderno, monumental e fascista é esclarecida pelas palavras de Persico:

*“O estilo da obra é inspirado nos conceitos mais elevados da arquitetura nova, e o sabor clássico da composição é legítimo no endereço dos maiores ‘racionalistas’ nos quais é sempre viva a aspiração a um novo ‘renascimento’ europeu”*<sup>18</sup>. (CASABELLA, n.98, p. 8).

Além disso, Persico afirmava que o critério do ritmo contínuo das paredes e o jogo de claro e escuro criado pelos diafragmas eram quase uma síntese dos dois elementos fundamentais da arquitetura moderna: aquele prático da construção em série, e aquele estético do plano expressionista.

Na própria prancha de apresentação do projeto ao concurso seus autores escreviam:

*“Segundo um princípio clássico que a arquitetura moderna tem levado às últimas conseqüências, a decomposição arquitetônica das paredes corresponde ao conceito do ritmo contínuo e o mais adaptado a obras de caráter monumental”* (CASABELLA, n.98, p. 8).

Para Giolli a colunata proposta pelos arquitetos remetia não àquelas de Roma e do renascimento sobre as quais se andava. A referência estaria naquelas colocadas ao redor dos templos gregos, também tão estreitas que ninguém podia andar entre elas, mas capazes de criar uma atmosfera intermediária, aprisionando o ar, realizando jogos de claro e escuro, de cheios e vazios. Uma cadência da qual os gregos tiravam partido expressivo.

O relatório de Persico afirmava o caráter monumental do projeto, que apareceria como um aspecto novo da colunata, também intimamente ligada à estrutura da obra, à pluralidade de ingressos.

Termina, enfim, apontando seus posicionamentos políticos:

*“Na hora grande do mundo, destinada à reflexos inevitáveis na consciência dos artistas, esta obra italiana quer ser uma confirmação de todos os mais conseqüentes princípios do gosto moderno e um ato de fé na grandeza da Europa pacificada”*<sup>19</sup>(CASABELLA, n.98, p. 8).

A arquitetura do Salão de Honra, segundo Giolli, teria nascido de Persico e fora desenhada por Palanti e Nizzoli com ele. Depois de sua morte, fora realizada por eles - seus inteligentes e fiéis amigos.

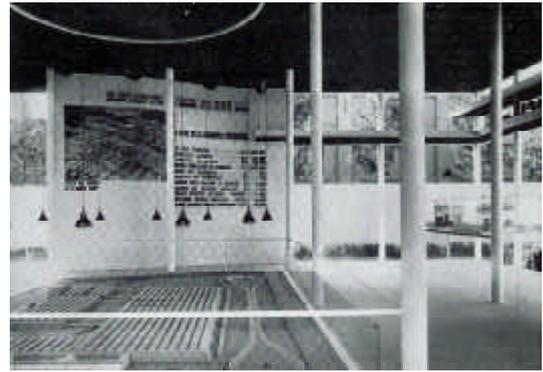
Em carta de 1956 para Carlo Cavallotti, então estudante interessado na obra de Persico e orientado por Ernest Rogers, Palanti escreveria:

*“Então, depois de vinte anos de sua morte, creio que, como eu, muitos dos amigos que lhe eram próximos sentem a insubstituível falta dos conselhos e do lúcido e seguro juízo crítico de Persico”*<sup>20</sup>

Palanti comenta a enorme clareza de idéias de Persico ligada a uma incapacidade de exprimir-se graficamente. Quando com muito trabalho queria explicar-se com um croqui, o fazia com qualquer composição elementar de não mais que duas ou três linhas. No mais das vezes, a exposição das idéias era feita oralmente ou com uma descrição escrita e deixava aos seus colaboradores a representação gráfica destes conceitos que depois serviam de base para uma execução, para as modificações necessárias, correções e aperfeiçoamentos.



Palanti , Albini e Camus: Estande “PAS” na XV Feira de Milão, 1934  
 fonte: Casabella.



Palanti e Albini: Pavilhão FIAT, feira de Milão, 1938  
 fonte: Casabella, jul. 38.

Sobre Persico, Giancarlo Palanti ressalta ainda sua importância em um novo conceito de sistematização das exposições.

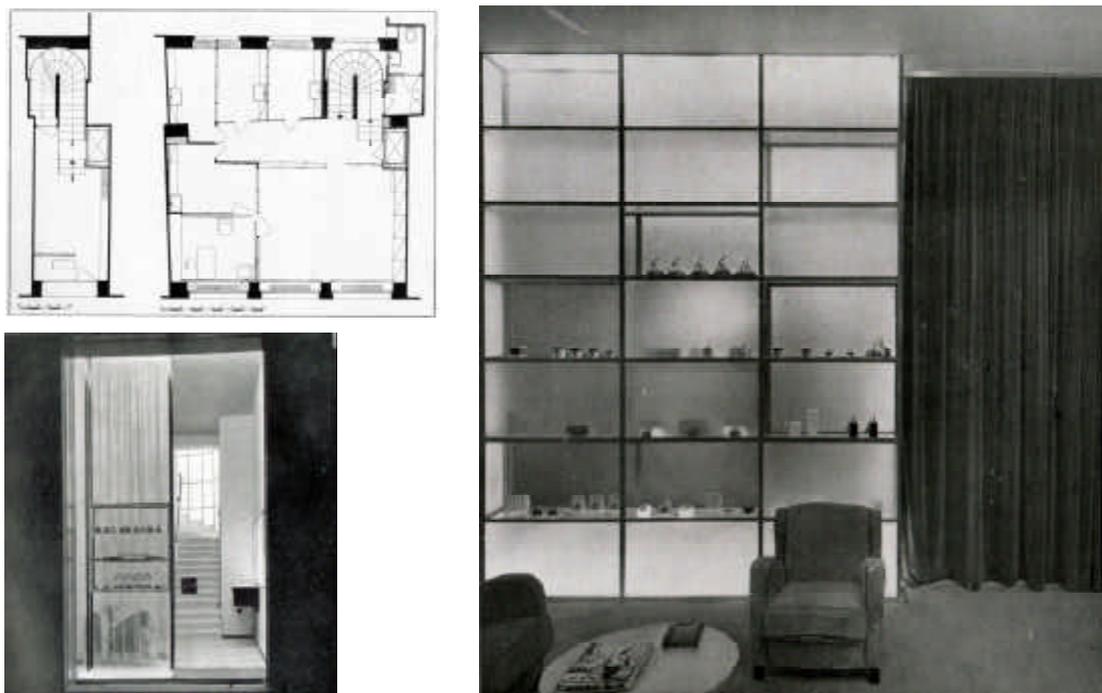
Mais do que distinguir qual teria sido a participação de Palanti no projeto, importa reconhecer os princípios entre os quais ele estava envolto e com os quais parecia concordar. Palavras que orbitavam em sua mente quando do desenho de outros projetos.

Pagano definia as exposições, que junto aos concursos eram o campo de ação que restava aos racionalistas, como *architettura pubblicitaria*, tanto por seu caráter imediato, quanto pela vocação de traduzir o espírito e a propaganda do Racionalismo.

### Os modos de expor

As exposições e especialmente as Trienais, ao lado de seus conteúdos político-ideológicos, também foram campo de experimentação para as inovações formais do modo de expor. Prodi (1996) lembra das trocas ricas entre artistas, arquitetos, críticos de arte e o mundo da produção que tomavam lugar por ocasião das Trienais.

De acordo com Anelli (2001) as inovações no modo de expor italiano teriam como antecedentes, para além da sempre citada *Primeira Exposição de Arquitetura Racional*, a *III Bienal de Monza*, onde no pavilhão do livro de Fortunato Depero explorava-se um novo relacionamento entre gráfica e arquitetura, e a *Exposição Comemorativa dos Dez Anos da Vitória na I Guerra Mundial* coordenada por Giuseppe Pagano. Para Anelli foi exatamente Persico “*quem melhor explorou a potencialidade experimental da gráfica e das exposições*”. Uma contribuição que teria início na diagramação das páginas da Casabella. Entre 1934 e 1936 ele desenvolveria, em parceria com Marcello Nizzoli, diversos trabalhos que iriam transferir “para o espaço arquitetônico as experimentações desenvolvidas na gráfica” (ANELLI, 2001, p.51 e 2).



Giancarlo Palanti: Instituto de Beleza Helena Rubstein, Milão, 1937  
 fonte: Portfólio do arquiteto, a partir de Casabella, ago. 1938.

É importante ressaltar a participação de Palanti na linha expositiva italiana desenvolvida no entre-guerras. Destacam-se aqui não só o já citado Salão de Honra da VI Trienal, realizado ao lado de Persico e Nizzoli, e a Mostra da Aeronáutica italiana, como também outras participações de Palanti nas Trienais e Feiras de Milão e nas Exposições Internacionais de Paris e Bruxelas. Já na Itália, e principalmente no Brasil, esta linha seria adaptada ao tema da comercialização dos produtos industriais.

Assim, painéis suspensos no ar, objetos expostos em dispositivos como caixas de vidro, transparência, iluminação pontual e cenográfica, grandes planos ilustrados ou fotografias ampliadas participantes do espaço, eram recorrentes para tratar seja dos temas do fascismo, da habitação ou da exposição de produtos. Exemplares disto foram o Pavilhão do “*Rayon nella casa*”, na XV Feira de Milão, projetado por Palanti em parceria com Emilio Lancia, em 1934, na *loja Helena Rubinstein* em Milão, projeto de Palanti de 1937 ou no *Pavilhão Fiat* idealizado com Albini para a Feira de Milão de 1938.

O novo espaço expositivo italiano deixava a pura ocupação das paredes para tomar todo o ambiente, compondo-o em todas as dimensões e criando uma atmosfera determinada em torno dos objetos expostos. Ganhavam valor o vazio em torno das peças de exposição e a movimentação para observá-las, os efeitos de transparência e superposição, a hierarquia dos planos e das cores.

Palanti utilizou, por exemplo, um dispositivo em vidro para exposição na vitrine da loja para a Helena Rubinstein em Milão, de 1937, colocando os produtos na altura dos olhos e em suspensão no espaço. Este dispositivo se assemelhava àquele utilizado por Albini e Romano na *Mostra dell’Oreficeria Antica* na VI Trienal de Milão em 1936. Porém, se ali os objetos se misturavam na profundidade do espaço, graças à transparência, aqui o plano da cortina, colocado precisamente atrás deste dispositivo, fazia com que se limitasse a transparência e se destacasse a aura daquilo que era exposto sem interferências.



Giancarlo Palanti: Instituto de Beleza Helena Rubstein, Milão, 1937  
fonte: Portfólio do arquiteto, a partir de Casabella, ago. 1938.

Mais que uma loja, tratava-se de um instituto de beleza, com locais destinados à tratamentos estéticos. O espaço foi construído a partir de planos e linhas nas três dimensões, onde tudo foi minimamente calculado: o plano virtual da vitrine, as linhas do suporte, o plano do tapete no chão, o plano da cortina no espaço.

Na sala de espera e vendas uma grelha ortogonal delimitava o espaço entre dois ambientes e era preenchida ora em transparência, deixando entrever o escritório da direção, ora com planos opacos e ora com vazios para exposição dos produtos. Vale observar que o projeto ganhou as páginas de revistas especializadas em vidros como *Il vetro* e *Glass Digest*.

O ano do projeto desta loja é o mesmo da *Exposição Internacional de Paris*, na qual Palanti participou da Galeria de Máquinas do Pavilhão Italiano e da Exposição de Habitação

Popular. Este ano foi bastante profícuo para Palanti marcando a conclusão de obras de grande refinamento, exaustivo detalhamento e experimentações no uso da transparência, desde o mobiliário com cristal Securit, já analisado anteriormente, da loja citada acima até a residência Tavani em Livorno e os Edifícios Industriais para a SAMR, onde aparece uma interessante parceria entre arquiteto e cliente. Estes projetos confirmam o talento do arquiteto e a profusão de temas abordados por sua obra.

### **Dois trabalhos realizados em Livorno**

A residência para o engenheiro Tavani em Livorno foi projetada a partir de uma rede de pilares de concreto armado, formando uma malha quadrada de 5x5m com um sub múltiplo deste módulo, de 0,5x0,5 m que dirigia todas as demais dimensões, por exemplo, a altura dos pés direitos (3,5 +0,5), as janelas (1,5x2,00), as lajotas de revestimento da fachada (0,5x0,5) etc.

A casa implantada em um lote de esquina mostra-se com transparência para a cidade, ainda que protegendo a privacidade da família, e traz a mesma para dentro de si, através de grandes planos de vidro. Se Palanti dispunha muros no limite do lote, intercalados por gradis, o fazia respeitando uma lógica compositiva que perpassa toda a construção. A implantação coloca alguns recuos entre casa e rua, cobertos por jardim. Apenas a fachada sudoeste, voltada para a rua, tem um muro no limite da calçada que fecha o pátio de serviços e limita a escada de acesso. É preciso lembrar que a implantação foi também orientada pela conservação de árvores já existentes.

A planta foi agenciada a partir da distribuição dos ambientes partindo por um lado das exigências do cliente - que desejava ter dois quartos no pavimento acima do porão, além dos serviços e das salas de almoço e estar diurnos, e os demais serviços e um quarto e um escritório para o filho no plano superior - , mas por outro lado seguindo o desejo do arquiteto em configurar um centro como o local de estar da família, construído como parte diferenciada do restante, onde ele localizou os quartos e os serviços.

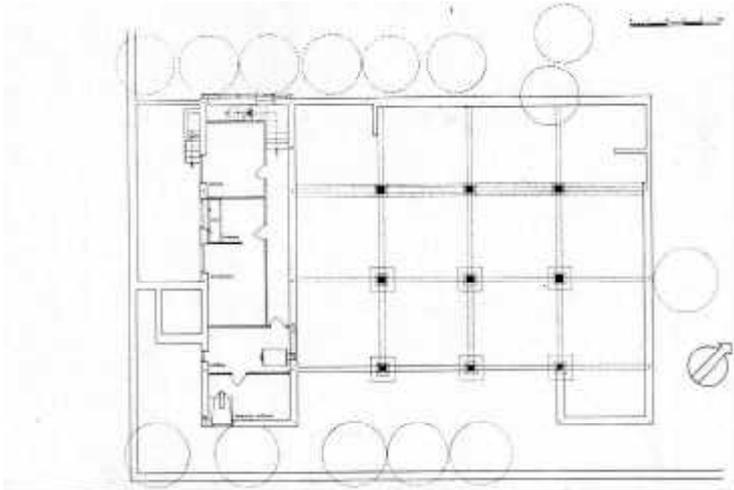
Há uma hierarquia dos elementos formais. O volume central da casa, envidraçado, abriga as áreas de estar e de congregação, como a sala, a varanda, e a sala de almoço. Palanti desenhou uma espécie de galeria transparente entre o terraço em frente à rua e a sala (delimitada por divisórias de vidro), que de certa maneira reservava a casa aos olhares externos, como uma espécie de filtro, garantindo a continuidade espacial. Nos volumes opacos das extremidades estão, de um lado, os serviços, como cozinha, despensa e alojamentos de empregados e do outro lado, os quartos da família.

A composição do desenho da planta é assimétrica, evidente na própria localização do acesso e do átrio. Ela vincula-se à implantação, à localização dos jardins - para onde se voltam quartos e salas da família - e das ruas - onde estão os terraços, varandas e serviços.

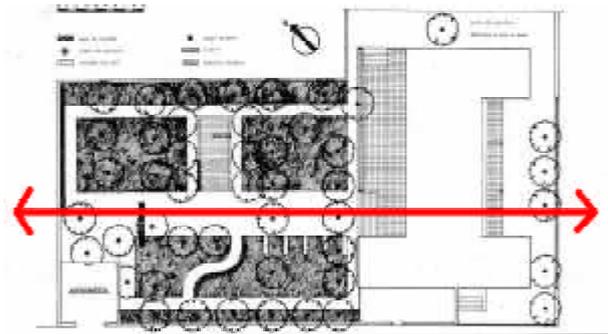
O espaço é construído segundo a lógica matemática dos módulos, a partir de um esquema plástico controlado e de movimentos precisos, numa composição volumétrica onde se alternam simetrias ou assimetrias com equilíbrio.

O que animava o arquiteto era o senso de harmonia, a possibilidade de uma composição rigorosa que obedecesse a uma geometria de módulos constantes distante de qualquer ato irracional, de qualquer liberdade injustificada. É um esquema de montagem dos espaços, não nasce como volume sintético, prisma único que controla o todo.

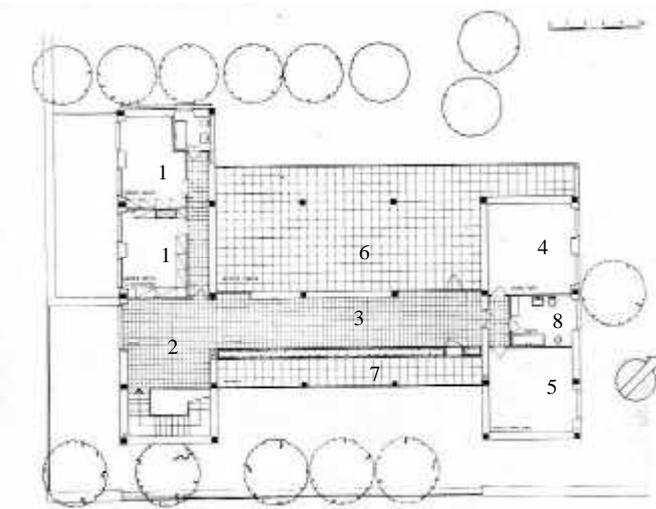
Há ao mesmo tempo, perfeita simetria em uma das fachadas, enquanto as outras são assimétricas, porém regradas por um equilíbrio de valores. Se o arquiteto localiza mais aberturas de um lado, ele as equilibra com uma massa destacada do outro lado. O próprio desenho técnico da fachada sudoeste, por exemplo, é apresentado com o muro do pátio de serviços, no limite com a calçada e o gradil. Palanti lança mão deste artifício não apenas porque esse é o ângulo de visão para vê-la totalmente, mas porque muro e gradil fazem parte do equilíbrio da composição assimétrica da mesma. É o gradil colocado à direita que equilibra o conjunto de janelas deslocadas para a esquerda.



planta do pavimento semi-enterrado e fundações

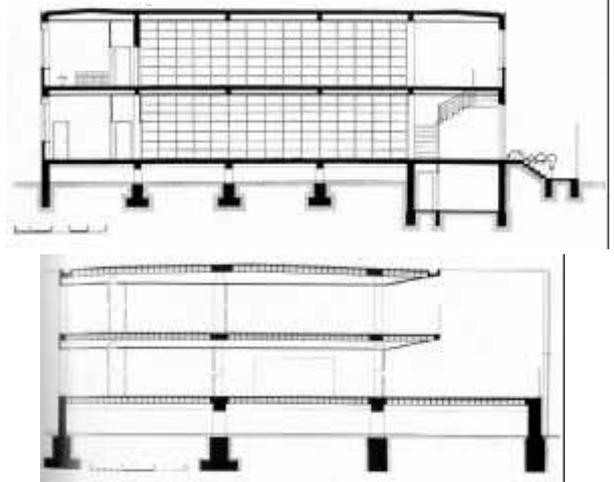


Implantação com eixo demarcado em vermelho

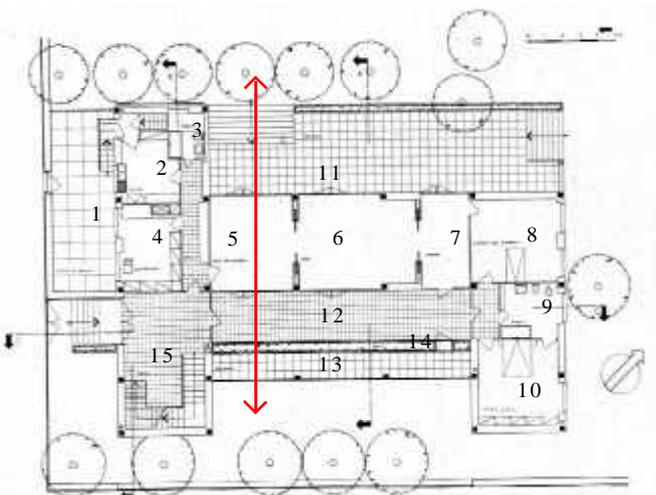


Planta do pavimento elevado

- 1) quarto de serviço; 2) átrio; 3) galeria; 4) estúdio do filho; 5) quarto do filho; 6) terraço coberto; 7) terraço; 8) banheiro



Cortes AA e CC

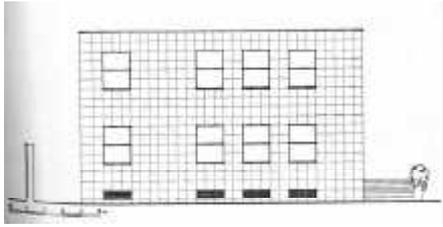


- Planta do primeiro pavimento: 1) pátio de serviços; 2) cozinha; 3) banheiro; 4) despensa; 5) sala de jantar; 6) sala; 7) saleta; 8) quarto para criança; 9) banheiro; 10) quarto dos pais; 11) terraço; 12) varanda; 13) terraço; 14) estufa; 15) átrio

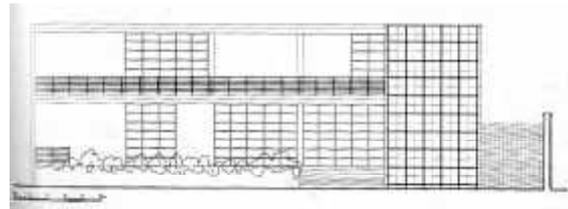


Perspectivas

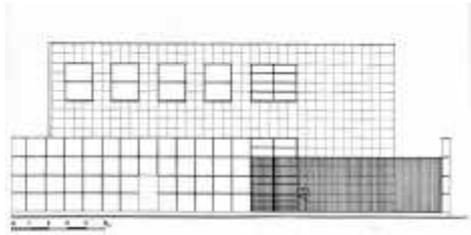
Giancarlo Palanti: Casa Tavani, Livorno, 1937  
 fonte: Portfólio do arquiteto, a partir de Casabella, jan. 1937.



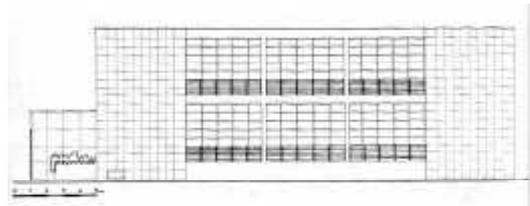
Fachada Nordeste - voltada para o jardim



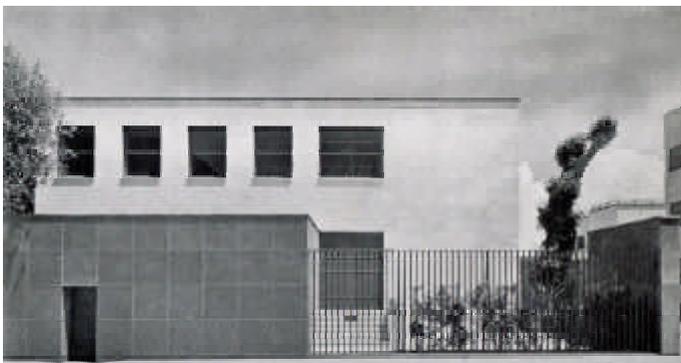
Fachada Noroeste - voltada para o jardim



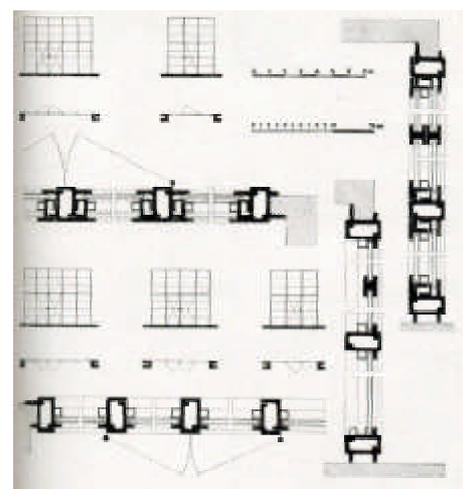
Fachada Sudoeste - voltada para a rua



Fachada Sudeste - voltada para a rua



estufa em meio aos caixilhos entre a varanda fechada e a rua



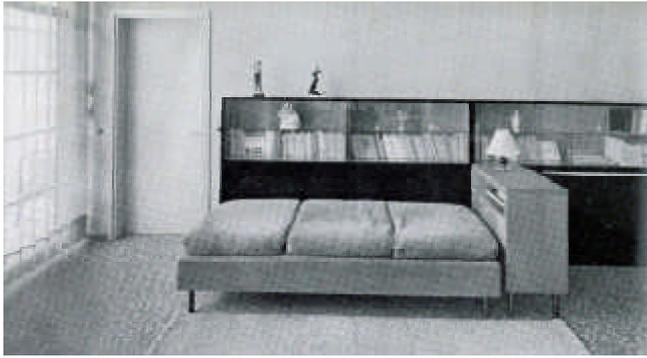
desenhos de detalhamento da caixilharia



Giancarlo Palanti: Casa Tavani, Livorno, 1937  
 fonte: Portfólio do arquiteto, a partir de Casabella,  
 jan. 1937 e set. 1938.



Giancarlo Palanti: Casa Tavani, Livorno, 1937  
fonte: Portfólio do arquiteto, a partir de Casabella, jan. 1937 e set. 1938.



Acima: sala de visitas  
Abaixo: particular da varanda e da estufa

Acima: hall de ingresso  
Abaixo: vista noturna da caixilharia com estufa



Giancarlo Palanti: Sala de Jantar da Casa Tavani, Livorno, 1937  
fonte: Portfólio do arquiteto, a partir de Casabella, set. 1938.



Giancarlo Palanti: Sala de Jantar e demais salas vistas da varanda da Casa Tavani, Livorno, 1937  
fonte: Portfólio do arquiteto, a partir de Casabella, set. 1938.

O discurso de Palanti versa sobre a simetria e assimetria, o equilíbrio, a harmonia, a construção matemática, valores que nos remetem sem dificuldades *“ao sabor clássico”*. Versa ainda sobre uma única lógica capaz de reger todo o projeto: a lógica matemática que garante a plenitude da harmonia é também a lógica da produção em série, da normalização das peças. Trata-se de uma poética do jogo onde várias possibilidades de agenciamento são regidas por uma regra exclusiva.

É uma composição de blocos com laje plana, uma arquitetura branca revestida de mármore em diálogo com os muros marrons. Um jogo de volumes puros.

Uma arquitetura pousada no chão, com forte sentido de massa. Ainda que se abram grandes planos envidraçados, eles apenas escavam os planos das fachadas, não estão suspensos no espaço, não constituem um único volume transparente. Na fachada sudeste, por exemplo, a grande transparência do vidro oferece leveza ao conjunto, mas também reverencia a força dos volumes opacos laterais, que prendem esta arquitetura ao chão e a emoldura. Palanti constrói um contraste entre as áreas brancas iluminadas pelo sol e aquelas em penumbra, transparentes ou levemente sombreadas, nas escavações dos terraços, no movimento dos volumes.

As intenções de Palanti na composição da forma parecem passar mais por um desejo de estática do que realmente de dinamismo, mais de uma visão distanciada, que apresenta cada fachada como um todo fechado, cada uma delas quase mesmo como um plano bidimensional - tendendo à tridimensionalidade através dos volumes opacos das extremidades e das grandes áreas transparentes. O passeio em torno do edifício e o conhecimento de cada uma das suas quatro partes desvenda as regras que as originaram e as relacionam. Não podemos nos furtar aqui de uma leitura puro visibilista, sobre a qual esta obra, como vários exemplares da arquitetura moderna, parece apoiada.

As investigações de Palanti tratam de opacidade e transparência, da continuidade espacial entre exterior e interior realizada - seja através de varandas, paredes envidraçadas do chão ao teto, janelas, ou divisões transparentes dentro do próprio espaço interior, revelando que a volumetria e a espacialidade interna da edificação foram projetadas concomitantemente.

Um eixo perpassa o edifício, desde o jardim - dentro do lote - até a calçada da rua, ligando interior e exterior, expandindo o espaço interno, através dos grandes planos envidraçados, explicando assim as divisórias transparentes. O mais largo caminho do jardim, ladeado de árvores,

esclarece esta linha. Ela transforma-se em escada para o terraço, atravessa a sala de jantar e a varanda entre espaços envidraçados até encontrar outro jardim, passando pelas grandiosas árvores escultóricas, para então sair pela rua atravessando o gradil.

Para esta casa Palanti desenhou todo o mobiliário, incluindo as luminárias, e detalhou cada ambiente. Até mesmo as dimensões dos móveis, o desenho dos tapetes, as estantes nas paredes obedecem e explicitam a modulação ordenadora. É como se a grelha de módulos estivesse disposta em todas as dimensões sendo preenchida ou escavada pelo arquiteto com opacidade e transparência, cheios e vazios. A disposição dos mesmos dentro do espaço, discursava sobre as linhas de força que o arquiteto queria expressar. Por exemplo, na sala de jantar, espaço exemplar das experimentações do arquiteto, até a luminária sobre a mesa desenha o eixo que atravessa o projeto.

O detalhamento de cada peça é uma grande característica da casa, conferindo a ela a clareza que o arquiteto queria apresentar. Ele desenhou cada pormenor dos caixilhos para a configuração das fachadas envidraçadas. Este esmero estendeu-se às escadas, aos armários, às portas, guarda-corpos, corrimãos, à configuração dos pisos, dos tecidos dos móveis etc., numa ação cujo fim último era desenhar um mundo equilibrado, harmônico, claro e moderno. Forma, técnica e matéria se unem na construção do todo.

No jardim, o desenho do espaço livre obedece a mesma lógica de simetria e equilíbrio. O único desvio é um pequeno caminho sinuoso que corta os planos de grama. A construção do jardim é feita de planos no chão, realizados com gramados, e com o sentido vertical de altas árvores.

Palanti utiliza as espécies já existentes. Com o plantio de novas mudas do mesmo tipo, ele as organiza através de filas, isto é, de uma geometria. O arquiteto aproveita o caráter expressivo de três árvores existentes, gigantes troncos retorcidos revestidos de folhagens, como esculturas colocadas diante de um fundo neutro, simétrico e equilibrado da fachada sudeste, voltada para a rua.

A cidade de Livorno foi palco de outros projetos de Giancarlo Palanti realizados para o industrial livornense Carlo Mathon, estabelecendo uma forte parceria entre arquiteto e cliente.

Palanti encontrou no empresário Mathon um entusiasta aberto às novas expressões da arte, confiante no juízo estético do arquiteto. Este industrial encomendou inicialmente a Palanti a ampliação de sua casa, em 1933. Em seguida realizou o túmulo da família com escultura de Arturo Martini, artista bastante reconhecido. A partir disso Palanti realizou as instalações e expansões de sua fábrica, a S.A.M.R. (Sociedade Autônoma de Materiais Refratários), em Milão e também Livorno, envolvendo todos os seus pormenores. Palanti projetou para o industrial, os móveis, a reforma da casa, os laboratórios e fábricas e até mesmo a capela da família, detalhando a decoração, os interiores de todos os ambientes desenhados.

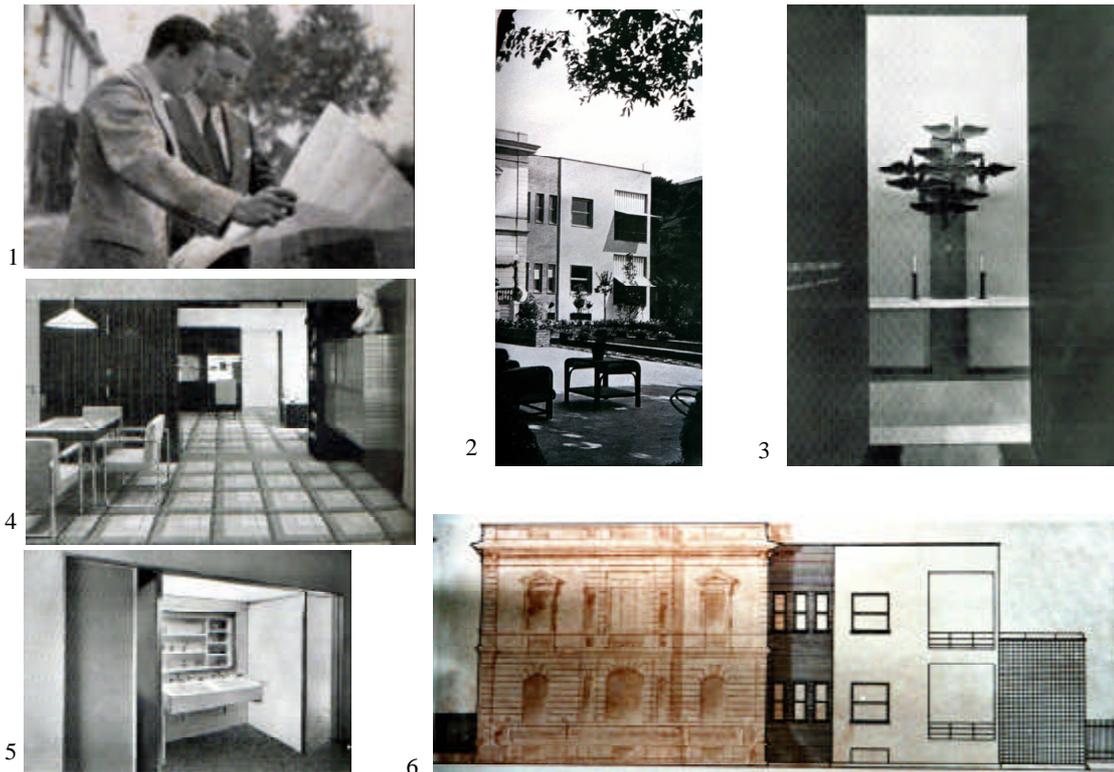
No projeto da Villa Mathon, o novo e o antigo ligavam-se diretamente, saudando o contraste de estilos que, graças aos procedimentos precisos de altura, deslocamento e aberturas, construía um conjunto em que se guardava a harmonia de proporções. O elemento novo ligava-se ao existente pelo volume escuro, recortado por janelas verticais e ligeiramente deslocado, contendo os banheiros.

Há que se destacar a beleza e a sugestão da representação gráfica das fachadas do projeto.

Os laboratórios e o galpão para novos trabalhos da fábrica de Livorno foram também inseridos em um complexo industrial pré-existente.

Eles foram construídos como um corpo único constituído por duas partes: a maior pelo salão de trabalho e a menor para os laboratórios de provas de materiais. Esse corpo foi erguido sobre um teto de concreto armado destinado ao armazenamento de matérias primas, devendo respeitar a distribuição dos pilares existentes.

Neste edifício a utilização de planos envidraçados não serviu apenas para ligar interior e exterior ou mesmo dois espaços internos, garantindo uma continuidade espacial, mas possibilitou a investigação da poética da luz, realizada pela transparência e pela translucidez, pelas aberturas



Giancarlo Palanti: Projetos para Carlo Mathon - 1) Giancarlo Palanti e Carlo Mathon; 2) Vista da Casa Mathon em Livorno; 3) Tumba para família Mathon; 4) Sala de estar e fumar da Casa Mathon; 5) Banheiro com portas de correr nas cabines de banho e sanitário da Casa Mathon; 6) Desenho da fachada da Casa Mathon, 1933

fonte: Portfólio do arquiteto e Casabella

laterais e zenitais. Permitiu também estudar diferentes visibilidades, como aquela que expunha os instrumentos de trabalho no corredor como em vitrines. O ambiente fabril e dos laboratórios era visto como algo luminoso, claro e vivo, permitindo portanto, que a relação entre homem e trabalho, homem e máquina pudesse ser harmoniosa.

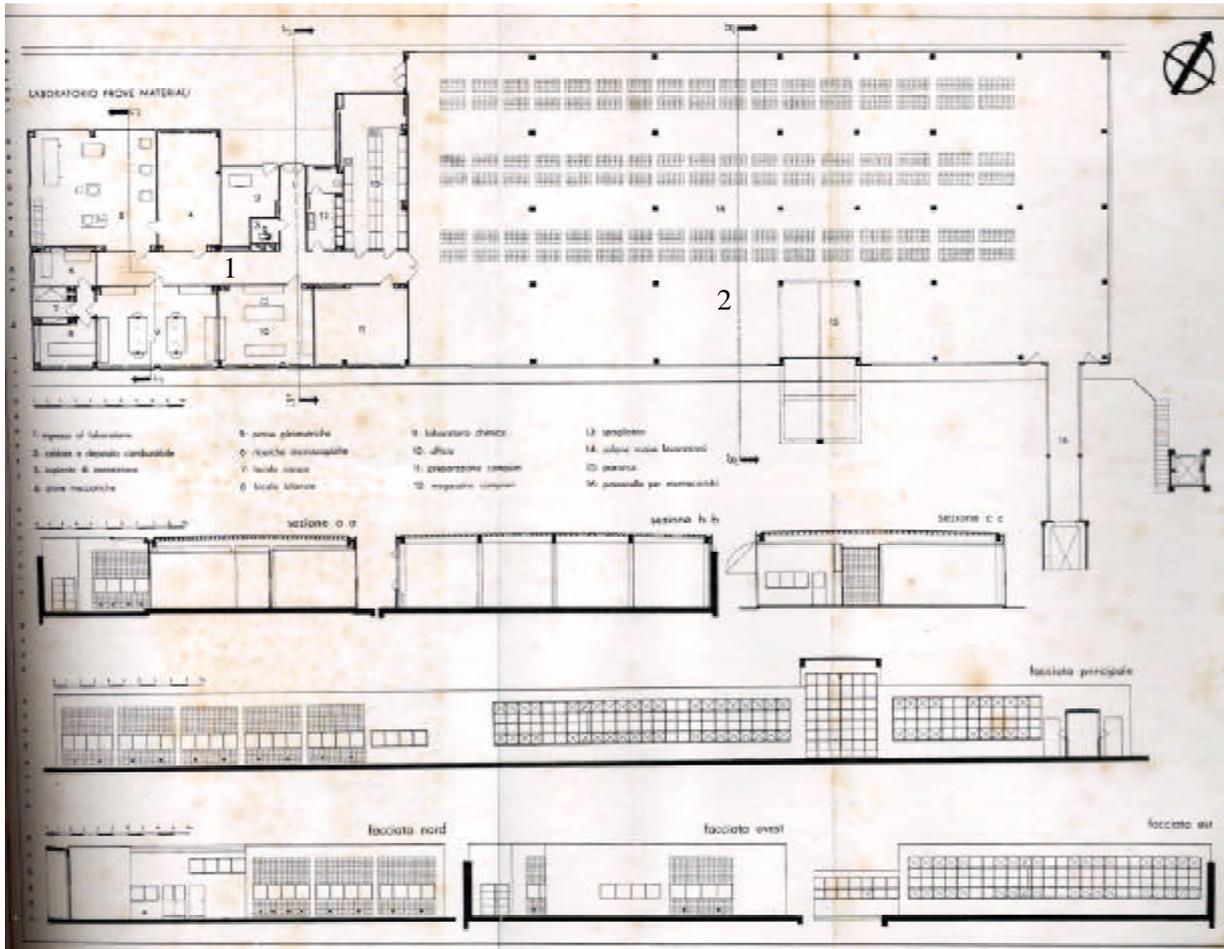
O salão de trabalho, por exemplo, era iluminado lateralmente por uma ampla janela contínua de ferro e vidro. Já pelo alto, nos pontos mais distantes da abertura lateral, a iluminação vinha através de três faixas de painéis de blocos de vidro inseridos na cobertura. A luz incidente destacava os pilares de concreto armado deixados aparentes.

Nos laboratórios, onde havia um segundo teto que produzia uma camada isolante servindo de abrigo para as instalações especiais, a iluminação era apenas lateral, realizada por blocos translúcidos de blocos de vidro entre os quais Palanti colocou uma faixa de janelas contínuas transparentes, em vidro Termolux que se destinava a oferecer bom isolamento térmico e iluminação homogênea. A luminosidade dos ambientes não era dada apenas pelas janelas, mas pela transparência das divisórias internas e dos planos de mesas e revestimentos. A idéia de constituir uma divisória transparente voltava a aparecer, como já ocorrera na Casa Tavani.

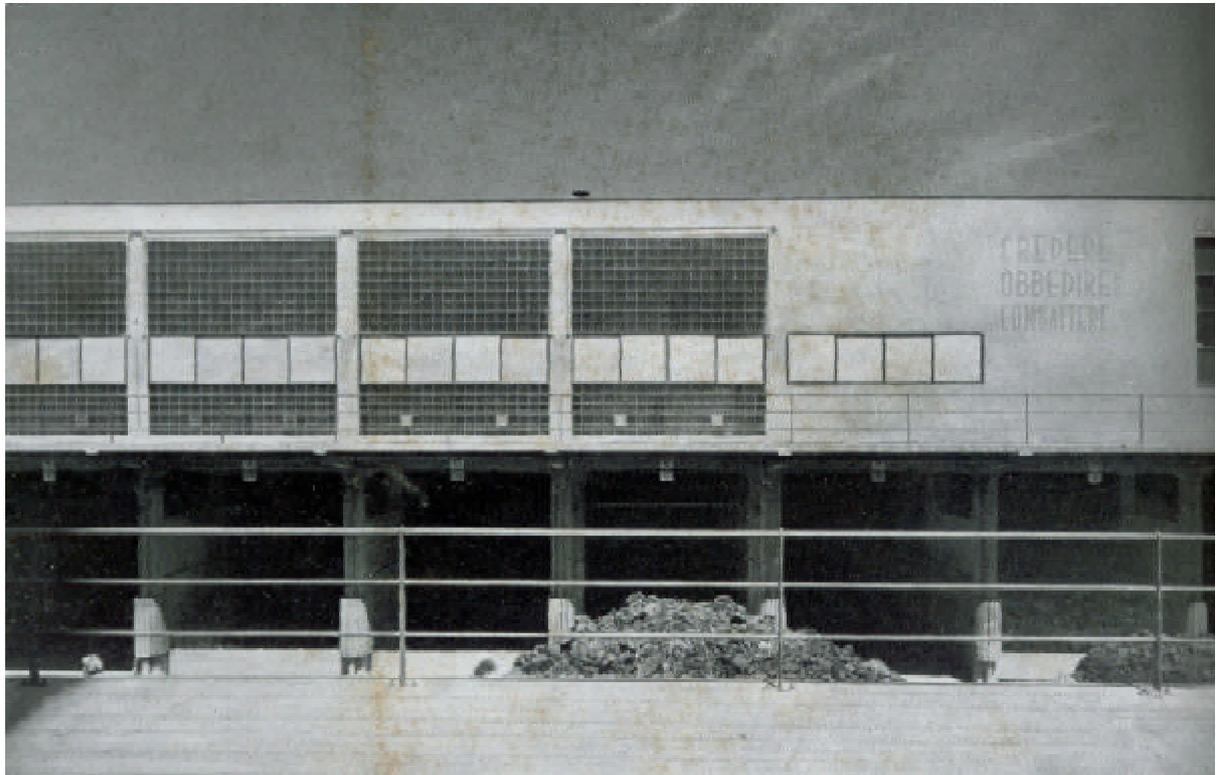
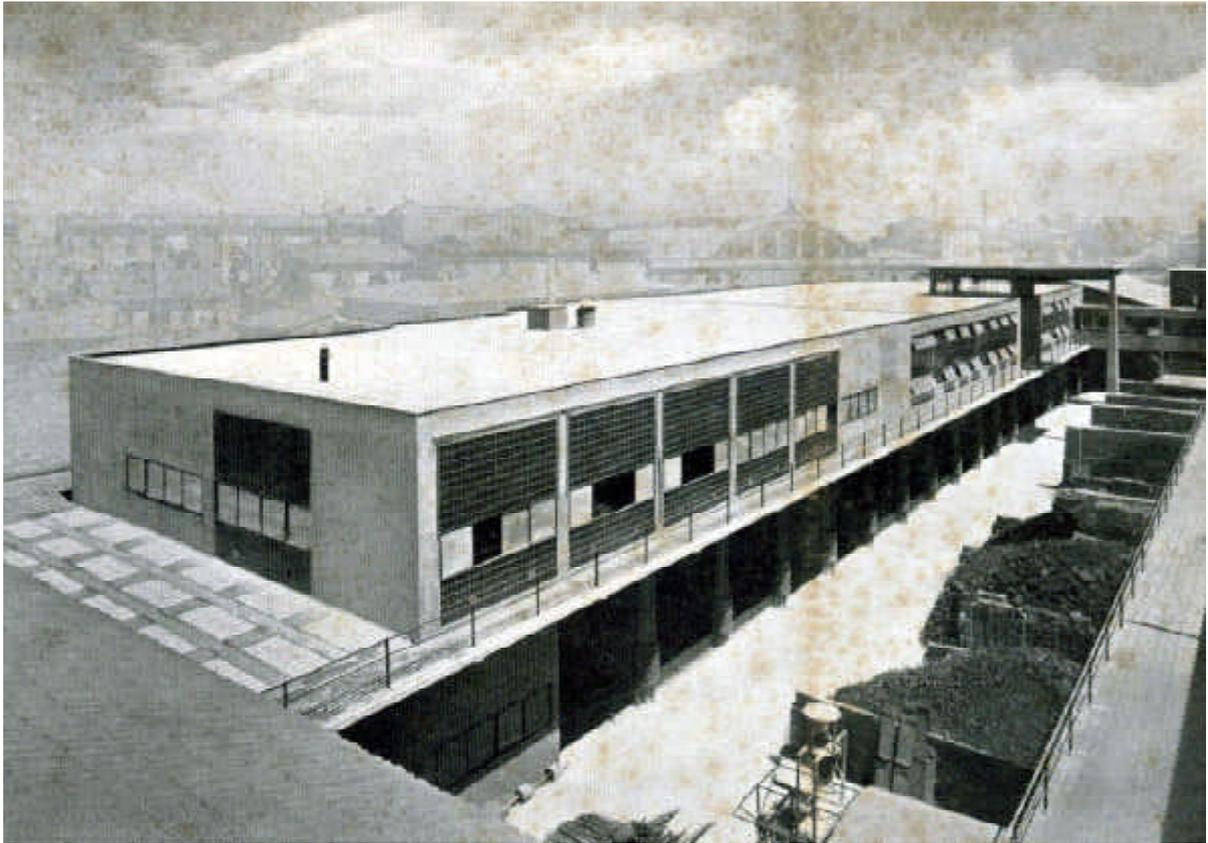
A utilização destes elementos fazia parte de uma pesquisa compositiva onde aparecia uma variação sobre o tema do quadrado. A mesma relação foi repetida na arquitetura dos interiores, no mobiliário e também no detalhamento de cada elemento.

Novamente aqui temos a investigação sobre os elementos geométricos, matemáticos e a procura de uma harmonia entre eles. Mais uma vez, deparamos com uma rigorosa regra única capaz de reger o todo, oferecendo, nas palavras de Pagano, *“uma cadência harmônica dominante a toda a composição”* (1937, p.7).

No ambiente claro dos laboratórios Palanti destacou as cores e o desenho dos fios das máquinas, as cores dos instrumentos, as cores dos móveis de carvalho desenhados pelo arquiteto, numa intenção artística.



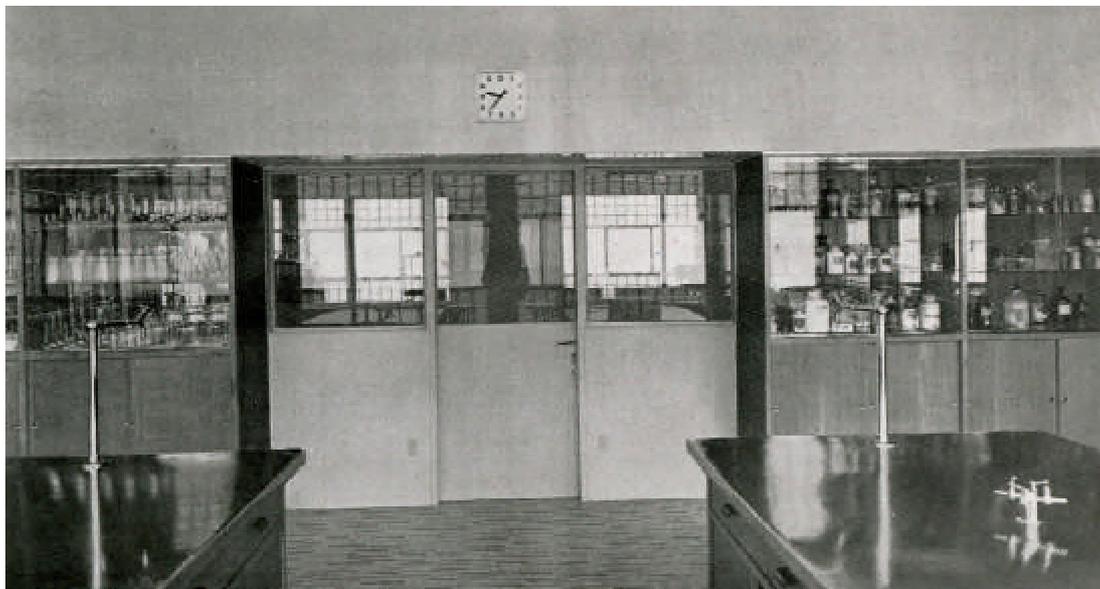
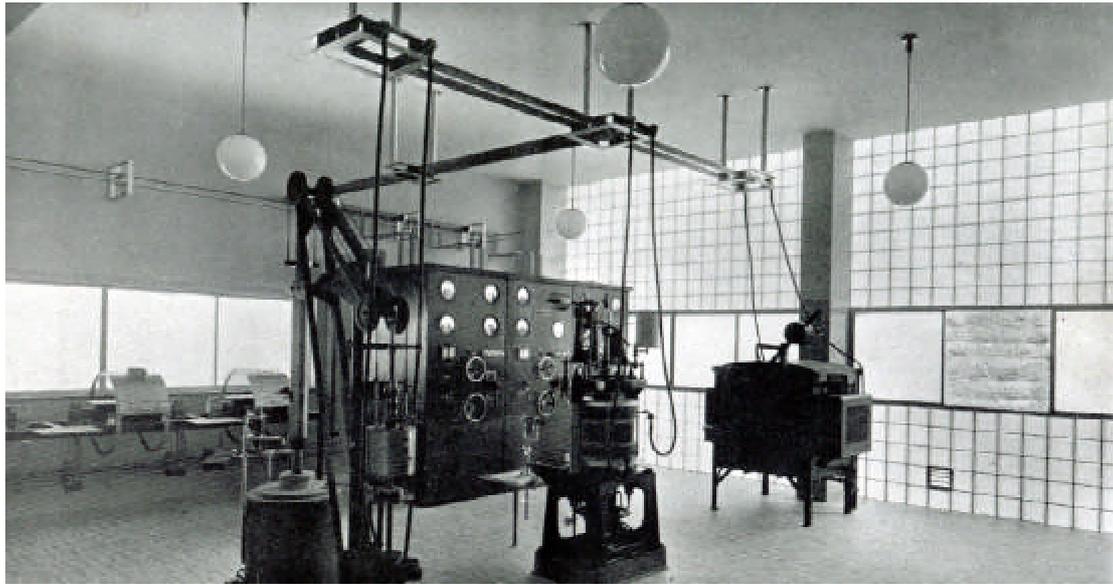
Giancarlo Palanti: Laboratórios de Provas de Materiais e escritórios da SAMR, Livorno, 1936.  
 Acima: Desenhos - 1) laboratórios; 2) Local de trabalho contíguo ao laboratório de provas de materiais  
 Abaixo: Foto do Local de trabalho contíguo ao laboratório de provas de materiais  
 fonte: Portfólio do arquiteto a partir da Casabella, out. 1937.



Giancarlo Palanti: Laboratórios de Provas de Materiais e escritórios da SAMR, Livorno, 1936.

Vistas dos Laboratórios

fonte: Portfólio do arquiteto a partir da Casabella, out. 1937.



Giancarlo Palanti: Laboratórios de Provas de Materiais e escritórios da SAMR, Livorno, 1936.

Laboratórios de Provas Pirométricas

Laboratórios Químicos com vitrines de frascos para os corredores

fonte: Portfólio do arquiteto a partir da Casabella, out. 1937.



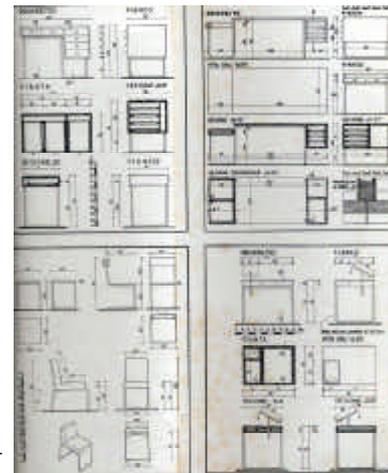
1



2



3



4

Giancarlo Palanti: Escritórios da SAMR, Livorno, 1936.

1) Sala do Conselho; 2) Escritório do Diretor; 3) Escritório do Diretor visto a partir do escritório da Secretária; 4) Desenhos construtivos dos móveis do escritório do Diretor  
 fonte: Portfólio do arquiteto a partir da Casabella, out. 1937.

Quase todas as paredes internas dos ambientes do laboratório possuíam uma faixa horizontal de vidro, permitindo a visão entre os mesmos bem como do corredor em vários locais. No laboratório químico, por exemplo, nesta faixa envidraçada foram localizadas vitrines ou as partes superiores das bancadas de análise, que suportavam frascos de diversos formatos e transparentes que não impediam toda a visibilidade entre os ambientes. A pesquisa de Palanti passa desde os materiais comuns de trabalho do arquiteto, a janela, a iluminação zenital, até o estudo das formas dos instrumentos de trabalho do laboratório e das suas qualidades. Cada mínimo detalhe foi estudado pelo arquiteto visando construir um espaço com uma unidade estética: das formas do mobiliário às bancadas, da organização dos materiais de trabalhos até o posicionamento dos fios, das redes de condução, etc.

Visto do exterior, o conjunto é marcado pela horizontalidade com destaque para um elemento vertical: uma grande abertura munida de portas de correr em elementos sobrepostos, de mais de seis metros de altura, permitindo o ingresso de um carro para o transporte de grandes máquinas. Há uma intenção de diferenciar as funções do edifício que é visível pelo arranjo das aberturas na fachada, garantindo ainda assim o desejo primeiro de constituir um volume compacto e equilibrado.

O arquiteto tomou o cuidado de fazer com que todas as máquinas do salão tivessem fundações independentes do piso de maneira a não transmitir ao mesmo as vibrações que poderiam ser prejudiciais inclusive para o laboratório contíguo, onde se realizavam misturas e medidas em balanças precisas. Assim, resolvia com precisão as exigências técnicas de um edifício industrial.

Na leitura de Pagano (1937) na fábrica de Livorno:

*“A lógica, a funcionalidade, a aderência a um fim utilitário, por efeito da obra do arquiteto, são transformados em outras razões de expressão artística. A fábrica moderna, nítida, límpida, luminosa é nascida assim, como uma coisa afetuosamente sonhada, primaveril e serena. Não é a romântica visão de uma central à ‘Metropolis’, mas uma transparente habitação, onde o trabalho assume novíssima dignidade humana, quase poética, não uma mesquinha seqüência de soluções provisórias e improvisadas, mas uma impecável elegância onde a ordem absoluta das linhas e das coisas assume um valor moral altamente educativo: a realidade de uma coisa sonhada, não uma solta aparência de ocultamento hipócrita, mas uma atentíssima valoração das coisas, das máquinas, dos instrumentos de trabalho”<sup>21</sup>. (PAGANO, 1937, p.6)*

Se na Villa Tavani, a ligação entre arquitetura, o mobiliário, desenho dos tapetes etc, passavam por uma mesma lógica que conferia a elas uma idéia de síntese das artes, na fábrica, ela atinge um nível maior, contando com a colaboração de artistas como Arturo Martini nos diversos trabalhos de plástica, e de Adriano di Spilimbergo para o desenho de uma pavimentação colorida.

Novamente aqui cada pormenor foi estudado e detalhado: tanto os móveis, quanto as peças sanitárias, luminárias, estantes, etc. Qualquer pequeno elemento é motivo para construir uma unidade estética moderna. Todo componente de intervenção do arquiteto era um pretexto para tanto e o animo de Palanti e seus companheiros se voltam para essa espécie de batalha pela arquitetura moderna.

Naqueles anos de prenúncios de guerra passou a ser exigido por lei a previsão de abrigos anti-aéreos. Ao tratar do assunto na revista *Casabella*, em 1937, Palanti conduz o texto no sentido de convencer seus leitores de que havia uma coincidência entre os melhores artificios de proteção contra os ataques aéreos e químicos e os preceitos da arquitetura moderna. Ele propõe, por exemplo, a substituição dos telhados de madeira, facilmente incendiáveis, por lajes planas impermeabilizadas sem o uso de materiais combustíveis. Convenientemente reforçadas, elas apresentariam então, uma primeira frenagem para os golpes. Além disso, a utilização de tetos-jardins poderia camuflar o edifício.

Palanti afirmava também que quanto mais dispersas as construções urbanas, mais difícil aos inimigos atingí-las. Para evitar uma enorme extensão da cidade, dever-se-ia construir edifícios de maior número de pavimentos a grandes distâncias entre si. Já os edifícios lâminas, sem pátios fechados, poderiam evitar a permanência de agressivos químicos e diminuir o efeito de explosões. As fachadas lisas evitariam o acúmulo de agressivos líquidos. Também o esqueleto em concreto armado seria preferível àqueles com muros portantes, pois o primeiro seria mais resistente às solicitações laterais.

A luta pela arquitetura moderna encontraria mais uma batalha no evento da Exposição Universal de 1942, a *E-42*, em que as posições dos arquitetos envolvidos e os seus compromissos se tornariam mais claros.

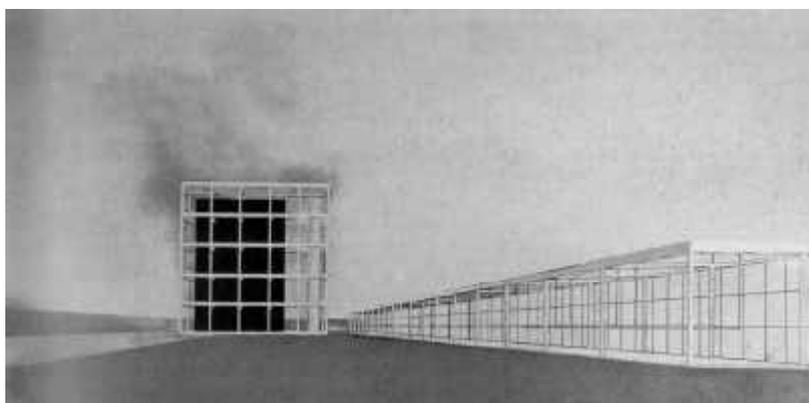
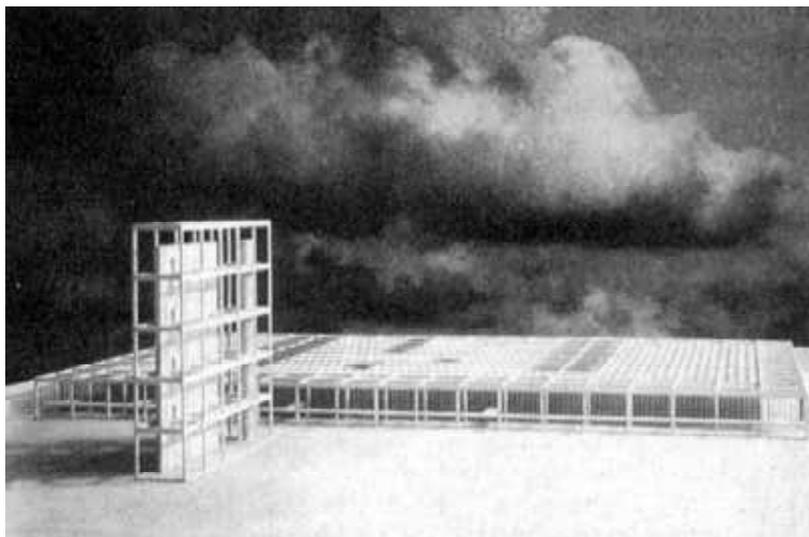
## Os projetos para a E42

Este evento, juntamente com o *I Congresso Nacional de Urbanística* em Roma em 1937, e o *Plano Regulador do Valle d’Aosta*, de 1936, elaborado pelo Bbpr, Bottoni, Figini e Pollini, seriam para Ciucci (1989), os momentos que revelariam as expectativas suscitadas dos acontecimentos urbanísticos, da cidade e da arquitetura.

Os concursos para os edifícios do complexo expositivo da *E-42*, ocorreram entre 1937 e 39. Para esta exposição, Palanti participou dos concursos para o *Palácio da Água e da Luz*, com Albini, Minuletti, Gardella e Romano (a convite), e do *Palácio da Civilização Italiana* com Albini, Gardella e Romano. Não sendo vencedor, o grupo foi encarregado de projetar o bairro dos hotéis, enquanto Michelucci ficou responsável pelo teatro ao ar livre.

O plano geral do conjunto ficara a cargo de Piacentini, Pagano, Piccinato, Rossi e Vietti. Logo Pagano acusaria Piacentini de desvio do programa original do *E-42*.

Na visão de Palanti em 1946 esta seria:



Palanti, Albini, Gardella, Romano: Concurso para o Palácio da Civilização Italiana para a E42, 1937  
 fonte: PRODI, 1996, p.49.

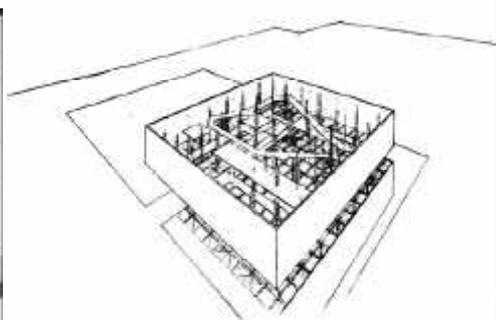
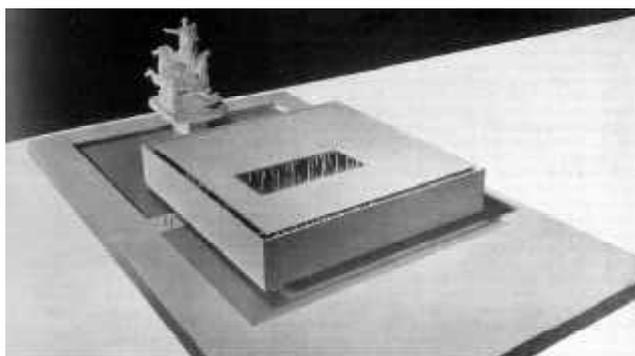
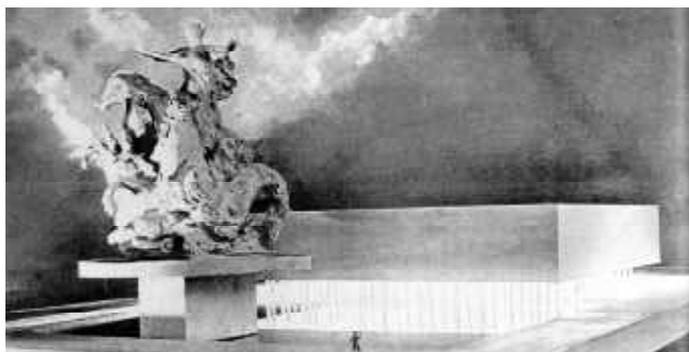
*“... a última tentativa de Pagano de colaborar de boa fé com o pontífice da arquitetura oficial italiana. Naturalmente, todas as tentativas dos vários colaboradores para criar um organismo vivo e moderno naufragam diante da retórica monumentalidade de Piacentini que encontra consenso fácil na incompetência e na megalomania dos hierarcas do poder”*<sup>22</sup>. (PALANTI, 1946, p.5)

O desejo oficial de Mussolini era de que a exposição afirmasse o papel internacional de um regime então transformado em Império.

Assim, a E42 pretendia-se um bairro modelo, um complexo monumental da Roma fascista e imperial, projetando a cidade em direção ao Mediterrâneo que se pretendia dominar. Os edifícios foram pensados para terem um caráter permanente, onde deveriam ser apresentadas as histórias da civilização italiana e romana, em mostras pensadas como núcleos geradores de museus perenes. (CIUCCI, 1989)

O caráter que estes edifícios deveriam assumir, nas palavras do governo, seria o de um estilo da Era fascista, que obedeceria a critérios de grandiosidade e monumentalidade, enquanto nos pavilhões destinados a serem demolidos os artistas poderiam tentar soluções ousadas.

Uma monumentalidade celebrativa era o que Mussolini pedia aos arquitetos abrindo mais uma vez o debate em torno do sentido das palavras moderno, clássico, monumental, italiano, fascista numa polêmica cheia de ambigüidades por parte das escolhas dos arquitetos, especialmente no querer compor no “estilo 42” o moderno com a idéia de clássico. Neste aspecto cai o compromisso entre Pagano e Piacentini.



Palanti, Albini, Minuletti, Gardella, Romano com conjunto escultórico de Lucio Fontana: Concurso para o Palácio da Água e da Luz para a E42, 1939  
fonte: PRODI, 1996, p. 50 e 51.

Os concursos de arquitetura para os edifícios permanentes da E42 geraram escolhas dentro das linhas de relação e representação do regime que se delineavam. Para vencê-los era necessário estar de acordo com aquilo que Mussolini pretendia para a arquitetura do Império e que, naquele momento, já estava longe de ser a arquitetura moderna. Propunha-se aos projetistas, por exemplo, o uso do travertino, do granito, de arcos e colunas e proporções e simetrias que dessem aos projetos as feições clássicas.

O projeto da equipe de Palanti (Albini, Gardella, G. Palanti e Romano) para o Palácio da Civilização Italiana estava entre os três projetos apresentados aos concursos que se distinguiam dos demais pela atenção às pesquisas formais racionalistas. Tratava-se de um edifício baixo, circundado de um simples porticado e acompanhado de uma estrutura vertical formada de traves e pilares com um painel retangular esculpido em baixo relevo.

Este edifício foi pensado como um grande dispositivo de exposição que já comportava uma idéia para a apresentação da civilização italiana, procurando uma experiência espacial inusitada.

A idéia principal era dar aos organizadores da mostra a possibilidade de apresentar as manifestações da civilização italiana distribuídas organicamente por época e ordenadamente por gênero, de modo tal a colocar o visitante, a cada momento, no encontro das duas séries. Isto seria viabilizado através de uma malha de 8x8m, de modo que cada ponto de interseção funcionasse ao mesmo tempo, de centro da dupla perspectiva que se pretendia para a mostra. (PRODI, 1996, p. 49).

Ao lado do edifício horizontal, contrapunha-se uma torre vertical de 40m de altura, na qual uma grelha sustentava apenas uma imensa parede coberta de baixos-relevos e um volume cilíndrico do elevador, que, com um sistema de escadas e passarelas, permitia uma visão mais próxima dos baixos-relevos.

Outros dois trabalhos de linguagem racionalista para os concursos da E42 eram os projetos do grupo de Banfi para o mesmo Palácio da Civilização Italiana e o de Terragni, para

o segundo grau do concurso para o Palácio das Recepções e Congressos. Estes projetos pretendiam dar outro sentido a arquitetura como representação do regime fascista. Eles foram publicados por Pagano na “*Costruzioni-Casabella*” em fevereiro de 1941, junto a outros projetos derrotados naqueles concursos, como “*ocasiões perdidas*” entre os quais estava também o “*Palácio da Água e da Luz*” da equipe de Palanti, Albini, Gardella, Minoletti e Romano (CIUCCI, 1989).

No *Palácio da Água e da Luz*, temos um volume único e puro de planta quadrada que servia de fundo para o conjunto escultórico de Lúcio Fontana, uma fonte colocada no eixo do edifício, coincidente com o eixo da Via Imperial de Roma.

Este volume estava apoiado sobre pilares iluminados que emergiam de um grande espelho d’água, sobre o qual estava também a fonte. A opacidade destas paredes encerrava a surpresa de um único espaço interior, para a exposição, onde o piso era um sistema de passarelas dispostas em diversas cotas cobertas por um plano perfurado e descolado dos muros perimetrais através de uma fenda contínua. Tudo conferia ao edifício um aspecto de suspensão e desmaterialização em que se explorava todos os limites da relação entre arquitetura, água e luz. Uma resposta inusitada a um concurso que tinha duas exigências fundamentais: mostra histórica da luz artificial e uma grandiosa fonte.

Pode-se sugerir que se trata de uma boa síntese das conquistas e das pretensões daqueles arquitetos: rigor, silêncio e concisão no exterior os quais encerram uma nova experiência espacial no seu interior, plena de luz, ar, movimento e novas perspectivas.

Neste momento estavam bem definidas as diferenças entre Piacentini e Pagano que investia contra as colunas e arcos do primeiro e recolhia em torno de si alguns arquitetos, entre os quais estava Palanti, dividindo com ele suas posições.

Assim o grupo formado por Giuseppe Pagano, Franco Albini, Ignazio Gardella, Giancarlo Palanti, Giulio Minoletti, Giangiacomo Predaval, Giovanni Romano elaboraria em 1938, um projeto chamado Milão Verde, de organização urbanística para a zona Sempione-Fiera.

### **Milão Verde e outros projetos urbanísticos**

Ciucci e Dal Co (1990) consideram que o rigoroso racionalismo de projetos como o “*Milão Verde*”, a “*Cidade Horizontal*” de Pagano, Diotallevi e Marescotti ou as características do *Conjunto Fabio Filzi* realizado por Palanti, Albini e Camus, demonstrariam os modelos para os quais a cultura arquitetônica de matriz racionalista se dirigia, sendo então inconciliáveis com as finalidades de uma iniciativa como aquela que o E42 pretendia celebrar (finalidades de demonstrar a monumentalidade como feição própria do regime).

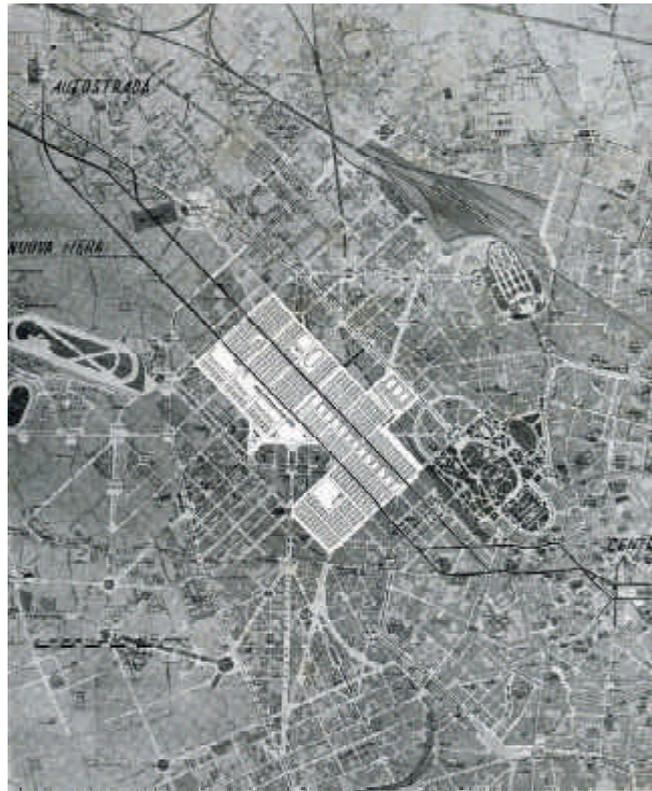
Em 1946 Palanti trata do projeto da seguinte maneira:

*“...o primeiro exemplo de um bairro estudado organicamente com hierarquia de ruas de tráfego e residenciais, com orientação constante dos edifícios de habitação, com a abolição integral dos pátios, enfim com todas as características resultantes das mais vivas teorias urbanísticas dos nossos tempos. O projeto obteve muitos méritos e encorajamentos das autoridades da administração municipal, mas naturalmente ficou parado nos meandros da burocracia e dos escritórios técnicos e permaneceu no plano teórico”*<sup>23</sup>. (PALANTI, 1946, p. 5).

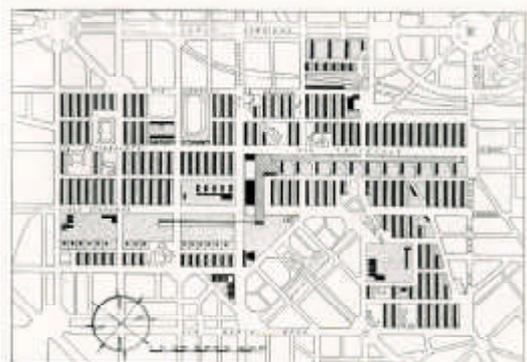
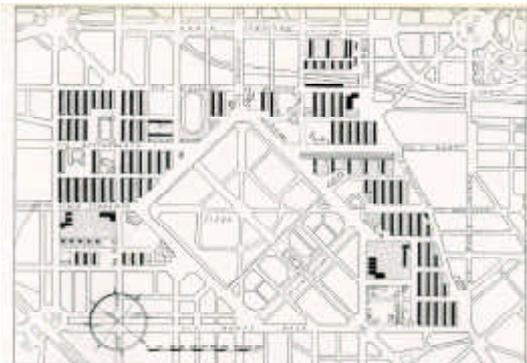
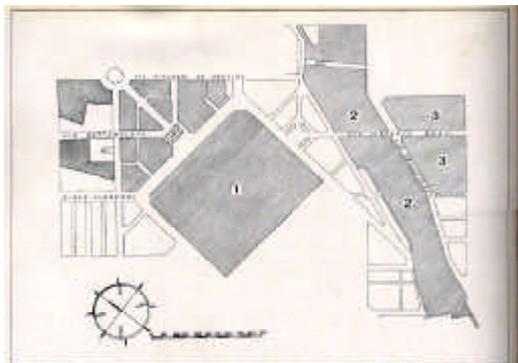
O plano foi elaborado como proposta para a reutilização da área anteriormente ocupada pelo porto Sempione, que ficara livre em seguida à reorganização do sistema ferroviário. O projeto previa a construção de uma unidade de habitação autônoma, dotada de residências, serviços e equipamentos coletivos, para 45.000hab.

A idéia principal do projeto era inserir uma ordem, de acordo com a noção de ordem dos autores, dentro da malha de Milão.

Segundo Pagano (1938), o grupo responsável pelo projeto interessou-se pela periferia de Milão, ao contrário das preocupações correntes com o centro, pois para realizar uma obra sadia e útil ao racional desenvolvimento da cidade, era preciso espiar o que acontecia nos novos bairros, os quais deveriam transformar-se na testemunha da Milão Fascista. O interesse pela organização da periferia e o projeto proposto apareciam como crítica ao próprio plano regulador de Milão.



Palanti, Pagano, Albini, Gardella, Minoletti, Predaval, Romano: Milão Verde, 1938  
 fonte: Caderno de publicação do plano - Casabella, dez. 1938



Milão Verde, 1938

Acima: Áreas de caráter dominial e comunal na zona do plano

Abaixo: Área do plano segundo as previsões do plano regulador comunal

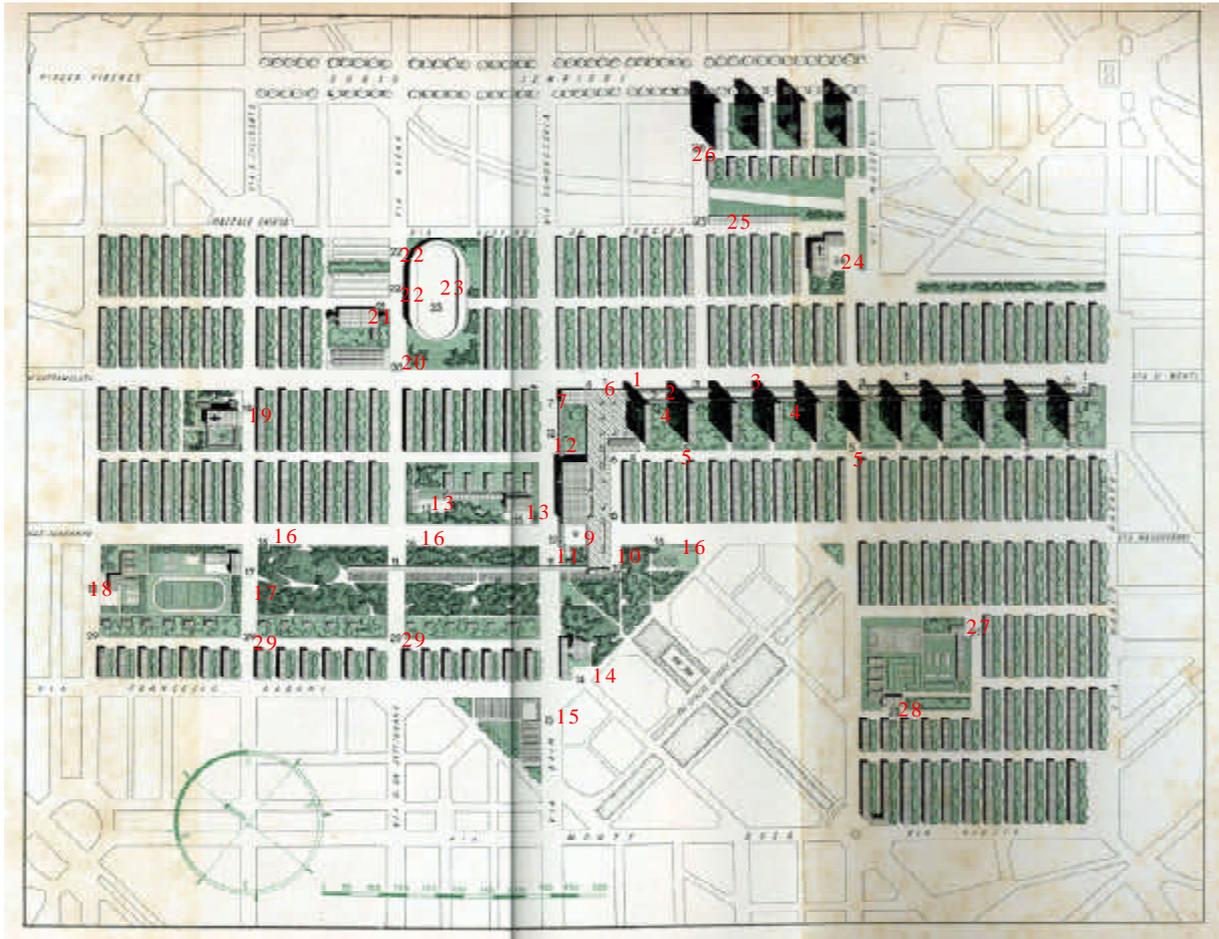
fonte: Caderno de publicação do plano - Casabella, dez. 1938

Milão Verde, 1938

Acima: Primeira fase de execução do plano

Abaixo: segunda fase de execução do plano

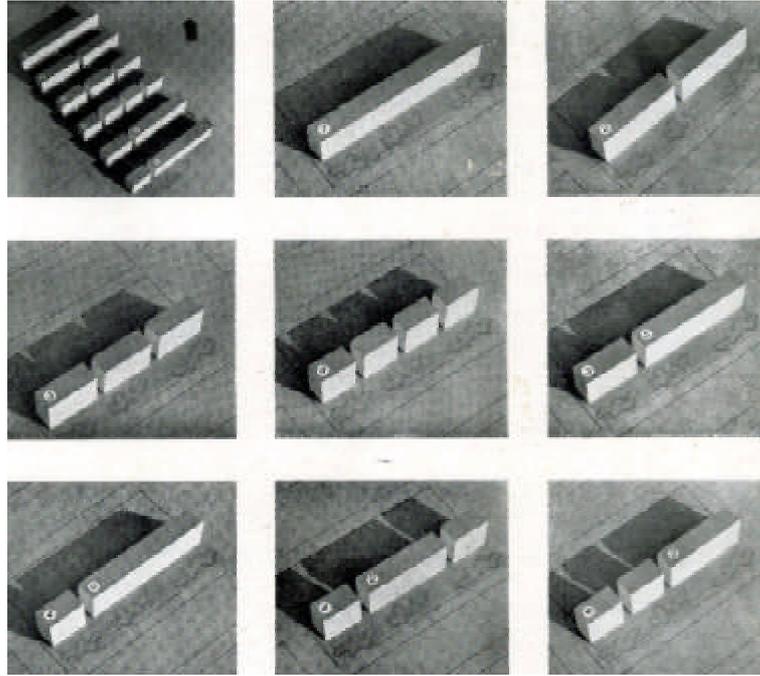
fonte: Caderno de publicação do plano - Casabella, dez. 1938



Palanti, Pagano, Albini, Gardella, Minoletti, Predaval, Romano: Milão Verde, 1938

- 1) Via Triunfal no prolongamento da Via Monti; 2) Via de pedestres dos negócios; 3) Negócios; 4) Pórtico e rua de pedestres elevadas; 5) Edifícios em torre; 6) Praça sobre-elevada; 7) Loggia Pública; 8) Café restaurante; 9) Cine-teatro; 10) Piscina, banheiros e café; 11) Passarela sobre parque; 12) Passarela e pórtico; 13) Museu industrial; 14) Grupo fascista distrital; 15) Mercado coberto; 16) Parque; 17) Juventude Italiana do Littorio; 18) Escola elementar; 19) Igreja paroquial; 20) Estacionamento cobertos; 21) Garagem e oficina; 22) Estacionamento cobertos; 23) Velodromo; 24) Igreja; 25) Mercado; 26) Edifício em torre; 27) Ginásio e liceu; 28) Instituto técnico; 29) zona de casas

fonte: Caderno de publicação do plano - Casabella, dez. 1938



Milão Verde, 1938 - Exemplos das várias subdivisões dos lotes para habitação  
 fonte: Caderno de publicação do plano - Casabella, dez. 1938

A luta dos arquitetos visava um novo sistema de loteamentos, pois para eles era exatamente o sistema da época que impedia a melhor orientação solar, permitindo ainda uma série de irregularidades em relação ao terreno, às ruas e às propriedades. A referência teórica citada pelos arquitetos é Piero Bottoni, que se colocara, em livro de 1938, contra os loteamentos tradicionais com pátios e ruas que nunca recebiam um raio de sol “*numa penumbra que deixavam tristes e insalubres as habitações*”<sup>24</sup> (BOTTONI, 1938 apud CASABELLA, 1938, p.14).

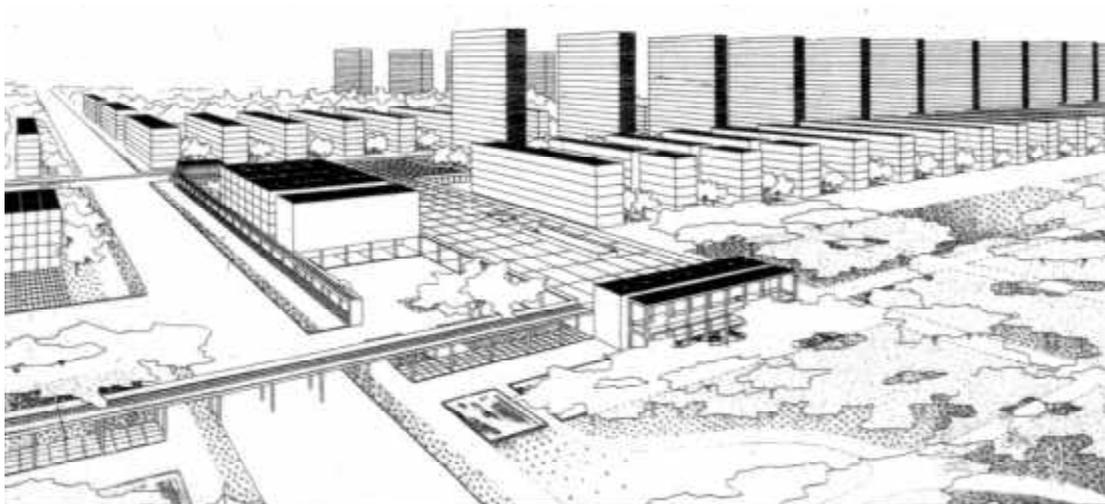
Neste bairro os arquitetos utilizaram o que entendiam como os quatro fundamentos dos bons loteamentos: boa ventilação, a hierarquia de ruas, a racional localização dos serviços, como escolas, igrejas e mercados e a generosa distribuição do verde. O projeto caracterizou-se por filas paralelas de habitação e por um pluralismo tipológico, pelo retículo ortogonal entendido como esquema mais adaptado a uma racional distribuição de ruas, numa crítica às diagonais, enfim, uma intenção de ordem dentro do traçado tradicional de Milão. Um projeto entendido como uma alternativa à cidade existente, desorganizada e insalubre.

Foram importantes para os projetistas as idéias de salubridade, higiene, funcionamento e beleza, de localização da massa trabalhadora próxima a seu local de trabalho em um bairro que, na visão dos arquitetos, poderia oferecer a ela condições de vida melhores do que as da cidade, evitando portanto, longos deslocamentos diários. A seu modo eles interpretavam estas e outras idéias que não apareciam nos textos.

“(…) de entusiástica participação aos ideais da estética moderna sem ofender o passado e sobretudo sem contaminar a característica fisionomia do velho coração de Milão dominado da mole do Domo”<sup>25</sup> (PAGANO, 1938, p.4).

Para os arquitetos, mais do que construir uma cidade nova ou outra cidade sobre a existente, era possível criar uma alternativa de crescimento segundo os princípios por eles entendidos como os mais corretos do urbanismo.

Eles fizeram estudos das linhas de circulação do entorno, das possibilidades daquela zona e das características das áreas circundantes, deduzindo para o bairro um caráter residencial para classe média a partir da existência da via de passagem para a região dos lagos, da proximidade da auto estrada e da presença de construções para esta classe. Podemos sugerir que a observação



Milão Verde, 1938

Vista aérea mostrando a praça sobre-elevada, o parque e a Via Triunfal com edifícios em torre  
fonte: Caderno de publicação do plano - Casabella, dez. 1938

dos entendimentos dos talentos da área, para além dos limites da cidade, passava, de certa maneira, por uma concepção regional.

A hierarquia de vias, cara aos arquitetos, previa dois tipos de estradas distintas: as de maior intensidade - destinadas ao tráfego de ligação com outras zonas da cidade - e aquelas secundárias, destinadas exclusivamente ao movimento das habitações, entendidas como estradas-jardim. Os arquitetos optaram por não separar completamente o tráfego de automóveis daquele de pedestres, um preceito do urbanismo moderno, considerando que tal solução apresentava-se com caráter de exceção dentro da organização do tráfego milanês. Afirmavam também ter procurado tornar o trânsito de pedestres mais seguro. Foram então criadas zonas reservadas para ele e grandes cruzamentos foram impedidos. Isso, além da proposta de uma praça elevada, de uma via de negócios para pedestres e passarelas elevadas.

Um caráter monumental foi dado à via principal de grande largura contendo em um dos lados os edifícios mais altos. Ela era cortada por uma praça elevada que deveria ser ponto de encontro do novo bairro, para a qual se previa um café-restaurant, um cine-teatro e uma loggia pública.

As habitações foram projetadas em relação ao sistema viário. Havia casas dispostas em filas paralelas de acordo com o que considerava-se a melhor orientação solar, permitindo assim a utilização da fachada principal para os quartos e salas da habitação enquanto o outro lado ficaria reservado às escadas e aos cômodos de serviços.

Foram propostos blocos de habitação de três tipos: edifícios de vinte e seis pavimentos (os mais utilizados) e casas de três andares. Cada um deles distante do outro de acordo com a altura, com os interstícios ocupados por espaços verdes, incluindo os jardins das casas.

Os edifícios altos estavam vinculados às vias mais largas, próximos à zona de caráter comercial. Seus térreos deviam ser livres com pilotis. Nos seus pavimentos inferiores estariam as sedes de escritórios, bancos, lojas enquanto nos planos superiores estariam as casas com vista panorâmica da cidade e do parque. Entre os prédios de habitação e a via encontrava-se uma faixa destinada ao comércio e aos negócios.



Milão Verde, 1938

Esquema perspéctico da zona esportiva e da passarela em frente a praça  
 fonte: Caderno de publicação do plano - Casabella, dez. 1938

Próximo ao parque estaria uma zona de casas, ligando o verde dos seus jardins com aquele do parque.

Foram previstos também outros espaços verdes comuns que deveriam utilizar plantações já existentes. Nestas áreas e nas suas margens foram localizadas as escolas, os edificios especiais, aqueles destinados ao divertimento, aos esportes (entre os quais o velódromo já existente) etc. A previsão de áreas de parque, longe do trânsito, permitiria o aproveitamento pelas crianças, a configuração de pulmões verdes dentro da cidade.

O porticado com passarelas sobre as ruas iria unir várias áreas verdes e serviria de ligação do pedestre com a via central do bairro. Os arquitetos propuseram ainda um Museu industrial, igrejas, mercados cobertos, um terraço para negócios destinado também às cerimônias, e edificios baixos para negócios com duas frentes ao longo da via principal e outros nas habitações.

A ordem pretendida era apresentada em diversas perspectivas axonométricas, perspectivas aéreas, vistas de cima e fotomontagens de partes de uma maquete. Nas duas outras perspectivas se apresentava a feição pretendida para aquela cidade, e talvez estes sejam os desenhos mais interessantes. Nestes dois desenhos aparecem, pela primeira vez a imagem de pessoas, ainda que a ênfase dos mesmos seja dada aos prédios, às lâminas com fachadas diferentes entre si, ao verde e ao eixo monumental. Em uma delas aparece uma via secundária do quarteirão de habitação, com desenhos diferentes para cada edificio, um dos quais de traços muito similares àqueles do Edifício da Via Pacini projetado por Palanti em 1934, em Milão. Estes edificios não se apoiam em pilotis com térreos livres. Algumas vezes o térreo é escavado com passagens. Na outra perspectiva vê-se a Via Triunfal, com seu comércio mais baixo e a ênfase no eixo monumental formado pela linha dos prédios.

Buscou-se garantir diversas soluções de organização das habitações e serviços, permitindo, dentro de um esquema geral, certa liberdade de iniciativas individuais e de subdivisão das propriedades compatíveis com os costumes dos investimentos imobiliários de então. Para tanto, os arquitetos propuseram uma variação na subdivisão dos blocos, com modificação de cores e formas, com as quais acreditavam garantir tais pressupostos e também eliminar uma eventual monotonia, *“que é a obsessão dos burgueses, que se por uma lado mandam fazer seus vestidos exclusivos, sonham com o automóvel de série”*<sup>26</sup>(CASABELLA, 1938, p. 13).

Estas características, aliadas à indicação de jardins particulares de casas e edificios pressupõem propriedade privada do solo. Tudo conduz a entender que os arquitetos pretendiam realizar seus planos dentro do que acreditavam ser uma proposta viável.



Milão Verde, 1938

Esquerda: Projeto da Via Triunfal no exo da Via V. Monti - Direita: Perspectiva da uma via secundária no quarteirão de habitação

fonte: Caderno de publicação do plano - Casabella, dez. 1938

Na planta geral do plano percebemos a idéia de localizar os escritórios e lojas nas pontas das lâminas de habitação voltadas para a Via Mascheroni, ou ainda nas laterais de algumas lâminas configurando uma rua rodeada de negócios e comércio. A legenda desta planimetria nos esclarece que nem todas as lâminas eram destinadas à habitação, tendo os arquitetos reservado algumas para edifícios públicos e lazer.

Para garantir e manter as características previstas para o bairro, os arquitetos propunham uma legislação especial de edificações, entendida como instrumento de controle das novas construções. O plano previa ainda a construção em etapas, de acordo com a disponibilização das áreas, iniciando com a apropriação das grandes áreas públicas ali existentes.

Para De Seta (1990) as referências para este projeto e para o *Conjunto Fabio Filzi* estavam nas Siedlungen de Gropius e Meyer em Dessau, nos estudos de Hilberseimer para os complexos residenciais intensivos, nos bairros da municipalidade de Amsterdã e Estocolmo que eram largamente conhecidos na Itália.

Este plano foi apresentado em um número especial da revista *Casabella*, de dezembro de 1938 e publicado posteriormente pelos arquitetos em um caderno explicativo.

No início destas publicações havia um texto de Pagano chamado "*l'ordine contro il disordine*", "*A ordem contra a desordem*". Pagano liga sua idéia de ordem a um mundo mítico que a legitimaria. Este mundo estaria na Bíblia, nos romanos e gregos, e também no campo.

Seu texto inicia-se citando a Gênesis que explicava o primeiro ato de Deus como um ato de ordem: a divisão entre as trevas e a luz. O homem continuaria então esta missão de ordenação.

A única ilustração do texto apresenta a imagem de uma plantação em que se cruzam dois eixos, talvez duas estradas rodeadas de árvores. Para ele, a ordem na agricultura seria orientada por um empirismo, pela mística e pelo sub-consciente livre da história e de qualquer influência cultural ou da literatura. Na ordem da agricultura perpassaria a idéia da conquista de um standard, da forma que responde a sua função, de um instinto ideal geométrico.

Pagano trata também do esquema grego e romano, entendido como ortogonalismo de racional clareza. Para ele, a chamada idade média, ainda que pitoresca, teria mudado esta ordem. Também a procura por implantações em altas colinas por razões militares ou higiênicas,



Albini, Bottoni, Ceruti, Mucchi, Palanti, Peressutti, Pucci, Putelli, Gardella, e no início Banfi, Belgiojoso e Rogers:  
Plano AR para Milão, 1944-45  
fonte: CIUCCI e DAL CO, 1990

em sua opinião, teria impedido a liberdade de orientações e traçados regulares. Pagano liga o retardamento do progresso e da conquista da ordem ao individualismo dos senhores, à divisão dos homens entre patrões e servos, à divisão da propriedade e ao egoísmo dos ricos. Para ele, Pompéia, cidade romana, e Sabaudia, cidade de planejada em sua época, seriam exceções de ordem no quadro das cidades. Ele retoma ainda as idéias de necessidade de verde e da luz impedidas pelos loteamentos e critica a cenografia de algumas intervenções, citando o Corso do Renascimento em Roma e o Corso do Littorio em Milão.

Os trabalhos de cunho urbanístico aparecem na obra de Palanti desde 1932 no concurso para Concurso IACP destinado ao conjunto habitacional popular na zona de San Siro (Milão), em co-autoria com Franco Albini e Renato Camus e L. Kovacs, no concurso para Plano Regulador da antiga fortaleza de Savona, c/ Albini, Romano e Clausetti, em 1933, nos projetos para habitação para o IFACP, no projeto de quatro cidades satélite nos arredores de Milão de 1940, entre outros.

A linguagem moderna, entendida como linguagem viva para a vida, passava necessariamente pela cidade, a ser organizada e renovada segundo princípios, tais como: a hierarquia das vias, a orientação constante das habitações capaz de desenhar as formas da cidade, da inserção de espaços verdes, dos edifícios com feições modernas, ou seja, alternativas à cidade de então.

Nos anos de guerra, Palanti participou do Plano AR de 1944-5, plano diretor de Milão. Este plano inseriu-se nas atividades do grupo formativo do Ciam italiano do qual Palanti passou a fazer parte oficialmente, a partir de 1947. Vale lembrar que o Brasil tinha um delegado no Ciam internacional, representado pelo arquiteto Gregori Warchavchik, por indicação de Le Corbusier.

A experiência do plano AR é contada por Ignazio Gardella: próximo ao fim da guerra, um grupo de arquitetos milaneses entre os quais Albini, Bottoni, Ceruti, Mucchi, Palanti, Peressutti, Pucci, Putelli, ele próprio, e no início Banfi, Belgiojoso e Rogers, começaram a trabalhar novamente no Studio BBPR em Milão, quase em segredo, para completar o plano AR (GARDELLA, in LOI et. Al. 1998).

*“Nos primeiros meses de 1944 um grupo de arquitetos, ligado pela amizade e comunhão de idéias no campo da arquitetura, convencido que com a libertação o problema urbanístico apareceria como uma exigência fundamental da reconstrução, sentiu como próprio dever, participando em diversas formas da Resistência, de tentar*

a colocação de um novo plano regulador da cidade, entendida como elemento de uma nova vida italiana e européia”<sup>27</sup> (Casabella, 1946, p.194 apud MAFFIOLETTI, 1994, p.86).

O grupo pensava uma cidade como um organismo aberto, parte integrante de um complexo que ampliava a sua zona de influência. O plano regulador do aglomerado urbano deveria ser estendido ao plano regional e ao plano nacional.

O projeto propunha intervenções contra o monocentrismo e a congestão, procurando distribuir a cidade em zonas bem definidas: residenciais, de escritórios e industriais, chamadas de organismos, que estariam distribuídas na região. Pensava também em romper a estrutura anelar da cidade e criar uma auto-suficiência de suas partes. Tratava ainda de pensar o plano regulador com procedimentos (como uma possível revisão da propriedade fundiária) que impedissem o desfrute das áreas por poucos contra o bem-estar coletivo.

Ganha importância a inserção da cidade dentro de uma vasta rede de comunicações, no centro de um território produtivo e de um sistema de cidades menores. Estão presentes as idéias de fixar um número máximo de habitantes para Milão, de retirar as indústrias do centro e de localizar os bairros residenciais dos trabalhadores nos exterior. Pensava-se em preservar o centro da pressão terciária promovendo os programas para conservar seu caráter residencial e cultural através da adequação e melhoria do nível das habitações e da transferência das funções administrativas na zona do ex-porto Sempione, ao lado da Fiera e em um grande parque para o esporte e para o espetáculo.

Tem destaque a idéia de dois eixos elevados que se cruzam, próximo a um novo bairro administrativo, com o fim de acelerar o tráfego e hierarquizar as vias, ligando o novo centro com a cidade e o território em cujo percurso se colocavam os núcleos funcionais da nova cidade. Além disso, são pensadas ampliações das auto-estradas e tangenciais e novas construções na rede de transportes envolvendo o transporte fluvial, portos, aeroporto, e uma rede metropolitana para o deslocamento cotidiano entre as cidades menores e Milão.

Sobre a preocupação com os problemas urbanos, cabe ainda citar que Palanti atuou como Membro da *Comissão Edil do Município de Milão*, 1939 a 1942 e foi membro efetivo do *Instituto Nacional de Urbanística*

É preciso lembrar ainda que a atuação profissional do arquiteto Giancarlo Palanti, além daquelas já citadas como a produção editorial, os projetos de arquitetura, urbanismo e mobiliário, envolveu também as atividades didáticas.

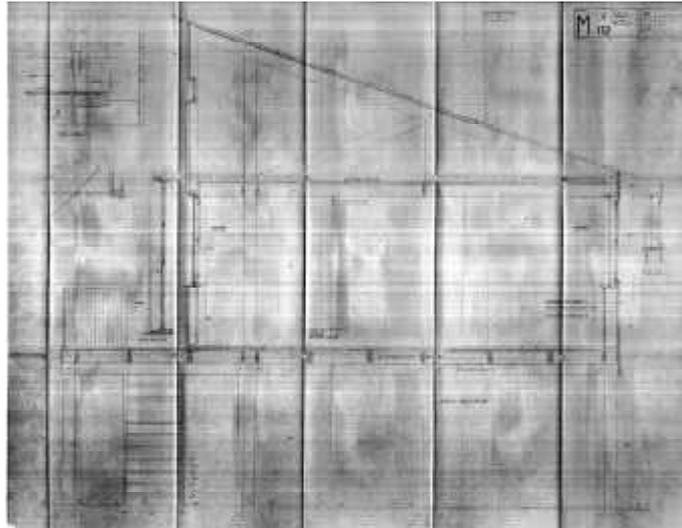
Desde 1933 ela foi membro da Comissão de exames em diferentes disciplinas, seja para a Escola Superior de arte aplicada à indústria de Milão, da Academia de Belas Artes ou da Faculdade de Arquitetura do Politécnico de Milão entre outras.

Inicialmente ele foi assistente voluntário da cadeira de “*composição arquitetônica*” na escola Politécnica de Milão entre 1935-36 e, a partir de 36, “*assistente encarregado*” da mesma cátedra, cargo no qual permanece até 1946. Desde 1943 foi livre docente nas Universidades Italianas em “*Caracteres distributivos dos edifícios*”.

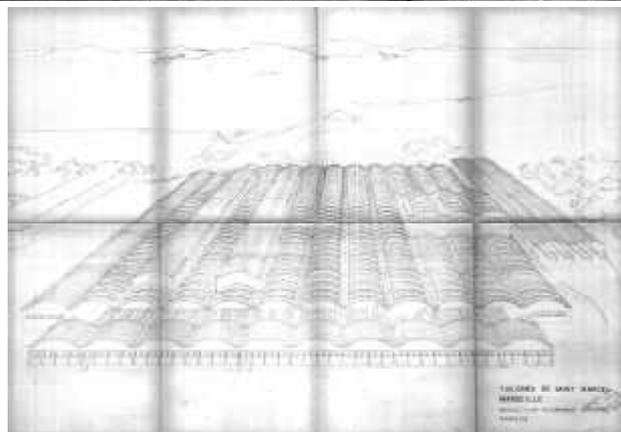
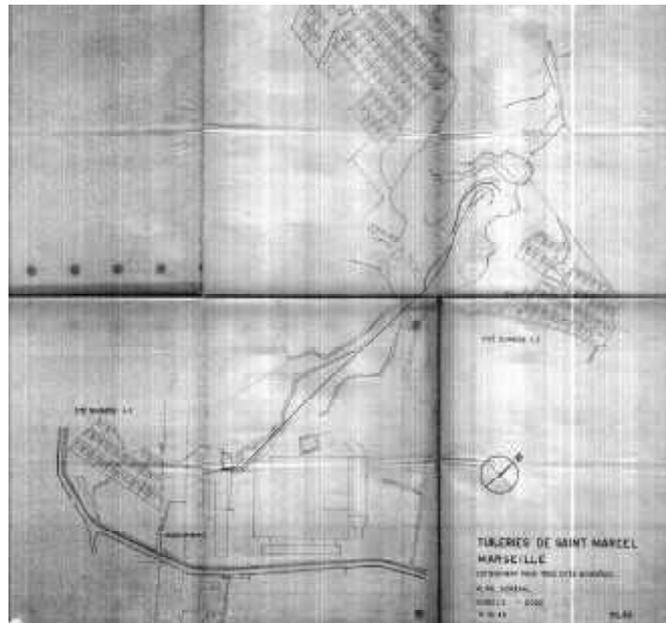
Além disso, ele também participou do MSA (*Movimento Studi di Architettura* - uma alternativa racionalista ao organicismo de Bruno Zevi), continuando a manter correspondência com este e o grupo Ciam no Brasil.

Durante o conflito mundial prosseguiu a sua colaboração com Albini. O número de projetos passou então a ser mais escasso. Em 1943 Palanti realizaria a *Casetta Miradolo* e os estabelecimentos da *SACIT* em Arcore. Em 1945 desenharia uma casa e um grande projeto da Fábrica de aparelhos sanitários, vila operária e sede administrativa “*Tuileries de Saint Marcel*”, em Marselha, França.

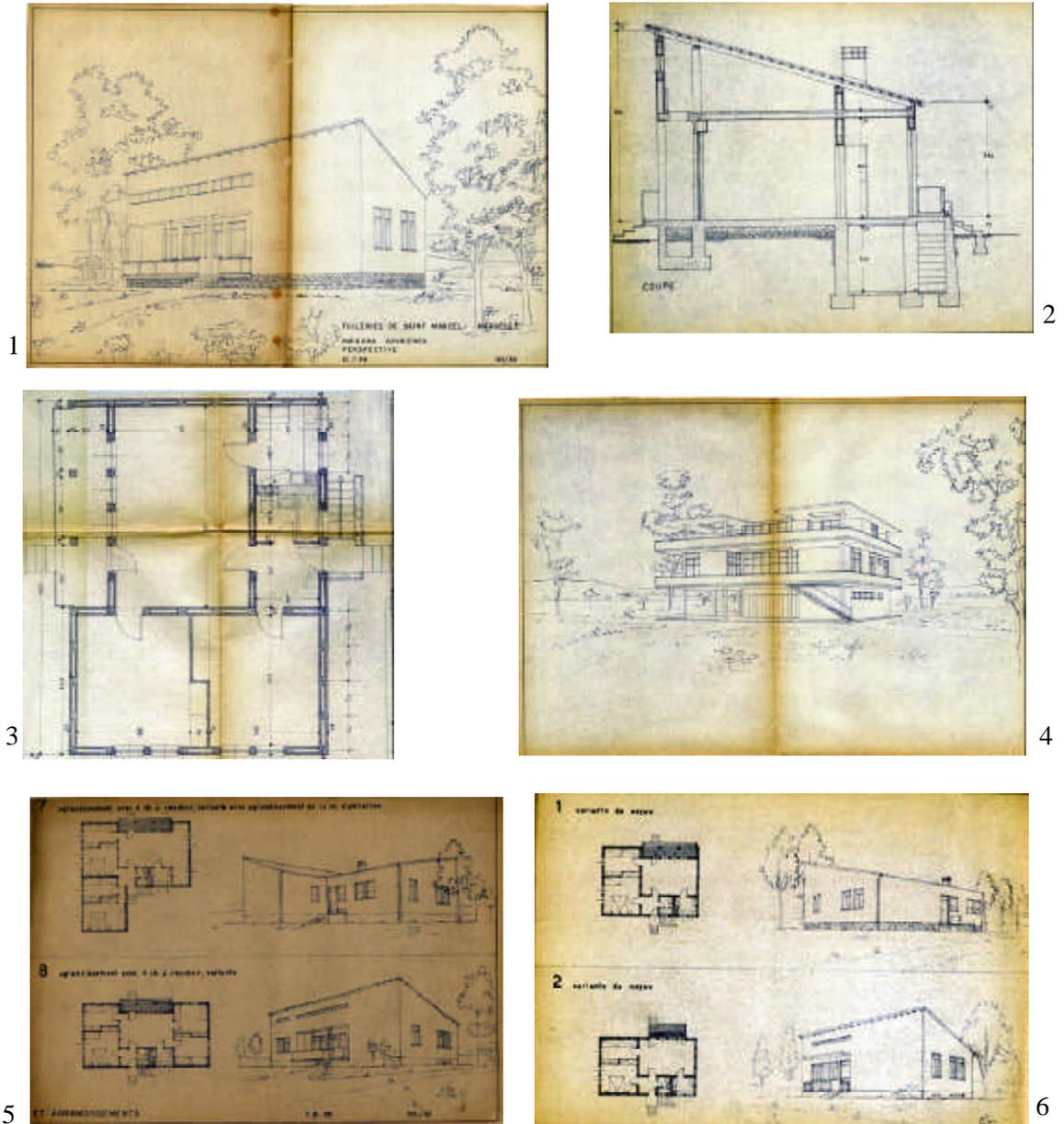
A *Casetta Miradolo* era uma pequena casa sobre pilotis de planta compacta, uma água que deveria ser construída em madeira, que apresentava um alto grau de detalhamento de cada peça e encaixe.



Giancarlo Palanti: Casetta Miradolo, 1943 - Corte  
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Giancarlo Palanti: Conjunto Industrial “Tuileries de Saint Marcel”, Marselha, França, 1945  
 Acima: Plano do conjunto com fábrica e três vilas operárias/ Abaixo: Perspectiva da fábrica  
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Giancarlo Palanti: Conjunto Industrial “Tuileries de Saint Marcel”, Marselha, França, 1945  
 1) Perspectiva de uma Casa Operária; 2) Corte de casa operária; 3) Planta para casa operária; 4) Casa em Marselha; 5 e 6) Variações para casas operárias  
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Já a fábrica em Marselha, projetada para a SAMR de Carlo Mathon, era acompanhada de seu núcleo fabril. Aqui o projeto previa para o corpo da fábrica e para os escritórios um volume movimentado marcado pela cobertura em abóbadas com lanternins.

Palanti desenhou os traços de três vilas operárias, distanciadas entre si, localizadas ao redor da fábrica. Elas apresentavam casas alinhadas em lotes, segundo uma orientação constante, para as quais ele projetou as habitações dos operários e dos funcionários.

Estes dois projetos apresentam novas experimentações técnicas, com o uso da madeira na habitação e inovações espaciais, através da substituição das lajes planas pela movimentada cobertura da fábrica, e pelos telhados de uma ou duas águas das casas operárias de Marselha, com avarandados e aberturas recortadas nas paredes, ainda que guardando o mesmo rigor.

A casa operária da fábrica e suas variações são moduladas e aparentemente realizadas com placas pré-fabricadas.

Já a casa projetada em Marselha apresentava as discussões anteriores: um projeto modular pensado a partir de um esquema estrutural de lajes de pontas arredondadas que avançavam em balanços e pilotis dentro dos quais o arquiteto fechava os limites da habitação.

Seu último projeto realizado na Itália foi o quarteirão residencial e plano regulador particularizado para a Zona “*Degli Angeli*”, Gênova, com I. Gardella, F. Albini e M. Tevarotto.

Naquele momento, Pagano, que a princípio pensava em poder ligar a arquitetura moderna ao regime fascista, passa ao antifascismo militante e à Resistência, como outros arquitetos italianos, até morrer num campo de concentração alemão. O mesmo se sucedeu a Banfi. Persico já havia morrido em 36. Rogers pedira asilo político na Suíça.

Em dezembro de 1946 saiu o número especial da revista *Casabella* curado por Palanti, Albini e Anna Castelli sobre Giuseppe Pagano Pogatschinig. Nele Palanti escreveu o texto *Notizie Biografiche* resgatando minuciosamente a trajetória do arquiteto Pagano, especialmente seus últimos anos de vida, desde a entrada no movimento antifascista de resistência italiana, até a prisão em morte no campo de concentração de Mauthausen. Este texto permitiu-nos sugerir as posições políticas de Palanti diante do fascismo, ao menos logo após a guerra.

Ele escreve, sobre a adesão inicial de Pagano ao fascismo:

“*Aos primeiros movimentos fascistas, que naquelas terras a pouco libertas vinham interpretados como defesa da italianità...*”<sup>28</sup>(PALANTI, 1946, p.3).

Já quando da procura pelos movimentos antifascistas ele coloca:

“*Durante este intermezzo civil o contato fortuito em Milão e Roma com pessoas abertamente protegidas por injustos e imorais privilégios o fizeram constatar a olhos vistas em qual corrupção haviam caídos nossas sacras instituições e aquele mercimónio que se fazia da vida e da fé do nosso povo*”<sup>29</sup> (idem, p.7).

Quando Pagano sabe da morte de Terragni e maldiz os acadêmicos incluindo Ojetti e Piacentini, Palanti comenta:

“*E ao invés disso, nosso generoso amigo não existe mais e os acadêmicos estão ainda babando sem serem perturbados pela Itália com a escolta dos milhões acumulados graças às suas servis consentimentos ao frenesi imperial e racista do fascismo*”<sup>30</sup> (idem, p.7).

Uma outra frase de Palanti permite perceber os conflitos do período, ao afirmar que Pagano não deixara de lutar pela arquitetura moderna, escrevendo um artigo de resposta aos reacionários:

“*Em qualquer jornal já se fazem vivos os reacionários de sempre a acusar de fascismo a arte moderna como quinze dias antes a acusavam de bolchevique*”<sup>31</sup> (idem, ibidem).

Sentindo próxima a morte, Pagano escreve uma carta a Palanti do campo de concentração onde se encontrava (Mauthausen):

“*(...) Penso em você como no amigo que mais que qualquer outro poderá cuidar da minha herança espiritual. Se Giolli retornar, trabalhe com ele, ajuda e faz colaborar os amigos Mucchi, Diotallevi,... se fizerem publicações do quanto escrevi e fiz, façam com que Paola veja todos os meus escritos (...)*”<sup>32</sup>(PAGANO in PALANTI, 1946, p. 17).

Como vários italianos e como a maioria de seus companheiros arquitetos, Palanti a princípio acreditava nas idéias aparentemente renovadoras do fascismo, antes da revelação do desastre que significava o regime. Depois da guerra aderiu às idéias socialistas. No primeríssimo pós-guerra colaborou com o *Avanti*, jornal do Partido, na época dirigido por Guido Mazzali, onde tratou prevalentemente de problemas de habitação e de construção popular, denunciando os estragos que se fazia no tecido urbano de Milão<sup>33</sup>, como no artigo “*Si sta rovinando Milano*” ou em “*Le cassette alla periferia per i senza tetto*”, publicados no jornal do partido respectivamente em junho e julho de 1946.

Após o conflito mundial Palanti vive o clima de desilusão e mudança de rumos e, em 1946, emigra para o Brasil, acompanhando sua noiva D. Lily Maggi que tinha familiares neste país os quais dariam ao arquiteto os primeiros projetos na nova terra.

Já no Brasil, em carta para Franco Albini de abril de 1947, nos permite entrever a difícil situação de trabalho na Itália, mesmo para um escritório já de certo prestígio no país:

*“Te agradeço de todas as notícias que me deu de seus e dos meus trabalhos e das notícias genéricas da situação italiana que infelizmente não me parece muito promissora para a tão aspirada retomada que estamos esperando há cerca de quinze anos e que me parece que esteja cada vez mais distante. Deu-me também uma impressão pouco alegre a notícia de você ser obrigado a recorrer a empréstimos para continuar a sustentar as despesas do escritório durante este ano. Eu não sei quanto você possa ter resgatado ou você possa ainda ter a resgatar pelos meus trabalhos durante este período e nos meses seguintes, seja como for, à parte o fato que uma parte dessa arrecadação te espera por direito, enquanto está se ocupando destes trabalhos, você pode naturalmente dispor de toda a cifra que tiver necessidade. De qualquer modo, não para dar-te conselhos, mas eu sempre pensei que o nosso modo de organizar os trabalhos e o andamento do nosso escritório fosse excessivamente pesado em confronto com a própria massa de trabalhos, agora porém a questão é uma outra e acredito mesmo que dependa da escassez intrínseca de trabalho”<sup>34</sup>. (PALANTI, 30/04/47).*

Palanti deixava para trás dezesseis anos de profissão, com reconhecimento em diversas publicações pelo mundo, e quarenta de vida numa Itália cheia de conflitos e debates. Para a frente, um país novo com uma arquitetura então aclamada no exterior, onde se encontrariam novas e velhas problematizações e para onde se levaria portanto, um entendimento da profissão do arquiteto bem como da construção do espaço e da vida com princípios e estética moderna, desde os objetos, da casa, do edifício até a cidade.

## Notas:

<sup>1</sup> Para entender os acontecimentos da Itália no período do entre-guerras, seguimos, especialmente, a linha e as pistas de Giorgio Ciucci no texto *Gli architetti e il fascismo* (Einaudi, 1989), e de sua parceria com Francesco Dal Co em *Architettura italiana del '900*, (sem dispensar outros autores), por clarificar a existência de diferentes posicionamentos e debates daquele momento, contra as explicações realizadas através de uma linha única de posições e acontecimentos que diversas vezes classificava os arquitetos entre bons e maus dadas a suas escolhas diante do regime. O livro nos ajuda a contextualizar, ainda que segundo a visão de Ciucci interessada nas relações com o fascismo, o ambiente italiano em que Palanti trabalhou e influenciou.

<sup>2</sup> Como lembra Mario Morelli, em depoimento escrito à autora, Romussi era um insigne representante do ambiente milanês *fin de siècle*, historiador, jornalista, homem político, de orientação radical, amigo de Felice Cavallotti, Filippo Turati, Anna Kuliscioff e outros expoentes do movimento socialista da época. É autor de importantes e ainda hoje apreciados trabalhos sobre a história artística e literária de Milão. Além de *Milano nei suoi monumenti*, escreveu *“Il Duomo di Milano nella storia e nell’arte”*, *“Milano che sfugge”*, *“Glorie viventi”*, *“Petra a Milano”* e outras obras de caráter mais propriamente historiográfico, entre as quais uma *Storia degli Stati Uniti d’America*.

<sup>3</sup> “cui diede l’immagine di un mondo confortevole e rassicurante (...)”

<sup>4</sup> De acordo com depoimento de Mario Morelli, Giuseppe era um típico expoente do *Art Nouveau* lombardo e objeto, recentemente, de uma revalorização crítica e também de mercado, que encontrou reconhecimento em uma mostra de ressonância internacional, por ter acontecido no âmbito do *Festival dei Due Mondi* de Spoleto, em 2001.

<sup>5</sup> “Era um iper-attivo e un generoso: faceva piani e programmi, continuava a ripetere ‘faremo questo e quello, ci sarà da lavorare per tutti’”.

<sup>6</sup> Il suo merito più grande sta nell’attività instancabile, nell’ottimismo che resiste a tutte le delusioni, nell’entusiasmo e nello spirito di ‘équipe’ che sa infondere ai collaboratori, nell’esuberanza della fantasia che fa della sua conversazione uno scintillio di idee originali, di iniziative sempre nuove che trascinano gli amici e i colleghi, di zioni coraggiose ed energiche per la difesa e la propagação delle idee per le quali há dato tanti anni di fede e di attività”.

<sup>7</sup> Gregotti, Vittorio - *“Il disegno del prodotto industriale - Italia 1860-1980”* - a cura di Mando di Giorgi, Andrea Nulli, Giampiero Bosoni - Milão, Electa, 1986.

<sup>8</sup> Nomes levantados por Mario Morelli em depoimento escrito à autora, dez. 2003.

<sup>9</sup> Esta pesquisa nas revistas Casabella sofreu as limitações de não se encontrar facilmente todos os exemplares da mesma nas coleções das bibliotecas brasileiras, sendo possível observar apenas um panorama. A biblioteca da FAU-USP possui os números 73-144 dos anos de 1934-39, entre aqueles das décadas de 30 e 40.

<sup>10</sup> De acordo com Gregotti (1986) o móvel econômico não parecia, naquele momento, interessar à indústria italiana. Aos entes públicos interessados pelo problema, como a *Ente Nazionale per l'Artigianato e la Piccola Industria* e a *Opera Nazionale Dopolavoro*, restava o dilema de promover uma produção em série que não se adequava às dimensões reduzidas das unidades produtivas. A solução dada pelas mesmas foi a instituição de concursos dedicados aos arquitetos e às empresas para projeto de mobiliário popular.

<sup>11</sup> *“Questi architetti, riprendendo in particolare il concetto della produzione ‘standard’ propugnato da Le Corbusier, e i principi di normalizzazione delle misure diffusi dai tedeschi come Gropius e anche volgarizzati, ora, in un libro fortunato del Neufert, si proponevano di presentare un programma atto a stabilire, in rapporto alle funzioni e alle dimensioni dell’uomo, le migliori forme normali dei veri elementi dell’arredamento, così da giungere a una tipologia corrente atta a migliorare la produzione industriale di serie, sia dal punto di vista funzionale, técnico ed estético, sia dal ponto di vista econômico”.*

<sup>12</sup> Giuseppe Pagano estava presente na composição do júri deste concurso.

<sup>13</sup> *“Il contenuto del bando di concorso e la formazione delle giurie assumono un preciso significato culturale: l’uno e l’altra forniscono indicazioni su come affrontare quella particolare situazione, su quale linguaggio adottare in quel contesto, su che cosa significhi quel determinato edificio. Le relazioni delle giurie divengono talvolta dei veri e propri saggi critici, avallati all’autorità di alcuni membri delle giurie stesse, da Ogetti a Piacentini, da Pagano a Calza Bini, da Giovannoni a Portaluppi, da Muzio a Libera, a Vaccaro, a Piccinato, a Ponti e a tanti altri, vecchi e giovani, accademici e moderni, neoclassici e tardo-razionalisti. Un fine comune è quello di influenzare le scelte future, e ognuno si trova i compagni di strada per affermare le idee del proprio gruppo, per far diventare queste idee linguaggio comune, linguaggio nazionale, linguaggio fascista”*

<sup>14</sup> *“(…) alla architettura si attribuiscono, da un lato, compiti sociali, in quanto contribuisce a modificare il reale diffondendo quella che Pagano interpreta come la moralità fascista, e dall’altro si chiede all’architettura di raffigurare liricamente la razionalità di un regime ideale, di quel regime”.*

<sup>15</sup> Composto pelos arquitetos recém-formados no Politécnico de Milão: Figini, Frette, Larco, Pollini, Rava, Terragni e Castagnoli que seria substituído por Libera.

<sup>16</sup> *“(…) creando partecipazione nel visitatore coinvolto emotivamente negli eventi e nel fascismo (…)”*

<sup>17</sup> Esta tradução foi feita por Renato Anelli, destinada ao uso didático no âmbito interno do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP, sem finalidade comercial.

<sup>18</sup> *“Lo stile dell’opera è ispirato ai concetti più elevati dell’architettura nuova, ed il sapore classico della composizione è legittimo nell’indirizzo dei maggiori ‘razionalisti’ nei quali è sempre viva l’aspirazione ad un nuovo ‘rinascimento’ europeo”.*

<sup>19</sup> *“Nell’ora grande del mondo, destinata a riflessi inevitabili nella coscienza degli artisti, quest’opera italiana vuol essere una conferma di tutti i più conseguenti principi del gusto moderno ed un atto di fiducia nella grandezza dell’Europa pacificata.*

<sup>20</sup> Carta de Giancarlo Palanti para Carlo Cavallotti, São Paulo, 3/03/56, Arquivo de Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP – *“Ancora, dopo vent’anni della sua morte, credo che, come me, molti degli amici che gli erano vicini, sentivano la insostituibile mancanza del consiglio e del lúcido e sicuro giudizio critico di Persico”.*

<sup>21</sup> *“La logica, la funcionalita, l’aderenza ad un fine utilitario, per effetto dell’opera dell’architetto, si sono trasformate in altrettante ragioni di espressione artística. La fabbrica moderna, nítida, pulita, luminosa, è nata, così, come una cosa*

affettuosamente sognata, primaverile e serena. Non la romantica visione di una centrale alla 'Metropolis', ma una trasparente dimora dove il lavoro assume nuovissime dignità umane, quasi poetiche; non una gretta sequenza di soluzioni provvisorie e improvvisate, ma una impeccabile signorilità dove l'ordine assoluto delle linee e delle cose assume un valore morale altamente educativo: la realtà di una cosa sognata; non una slegata apparenza di mascherature ipocrite, ma una attentissima valorizzazione delle cose, delle macchine, delle suppellettili del lavoro”.

<sup>22</sup> “È l'ultimo tentativo di Pagano di collaborare in buona fede con il pontefice dell'architettura ufficiale italiana. Naturalmente tutti i tentativi dei vari collaboratori per creare un organismo vivo e moderno naufragano di fronte alla rettorica monumentalità di Piacentini che trova facili consensi nella incompetenza e nella megalomania dei gerarchi al potere”.

<sup>23</sup> “... il primo esempio di un quartiere studiato organicamente con gerarchia di strade di traffico e residenziali, con orientamento costante degli edifici di abitazione, con l'abolizione integrale dei cortili, con tutte insomma le caratteristiche risultanti dalle più vive teorie urbanistiche dei tempi nostri. Il progetto ottiene molte lodi e incoraggiamenti dalle autorità preposte all'amministrazione cittadina, ma naturalmente si impantanò poi nei meandri della burocrazia e degli uffici tecnici e rimase sul piano teorico”

<sup>24</sup> “in una penombra che redono triste e massima l'abitazione”

<sup>25</sup> “(...) di entusiastica partecipazione agli ideali della estetica moderna senza offendere il passato e soprattutto senza contaminare la caratteristica fisionomia del vecchio cuore di Milano dominato dalla mole del Duomo”.

<sup>26</sup> “(...) che è l'ossessione del borghese che pur si compra i vestiti fatti e sogna l'automobile di serie”

<sup>27</sup> “Nei primi mesi del 1944 un gruppo di architetti, legati da amicizia e da comunità di idee nel campo dell'architettura, persuasi che a liberazione avvenuta il problema urbanistico sarebbe apparso come un'esigenza fondamentale della ricostruzione, ha sentito come proprio dovere, partecipando in diverse forme alla Resistenza, di tentare l'impostazione di un nuovo piano regolatore della città, intesa quale elemento di una nuova vita italiana ed europea”.

<sup>28</sup> “Ai primi movimenti fascisti, che in quelle terre appena redente venivano interpretati come difesa dell'italianità ...”

<sup>29</sup> “Durante questo intermezzo civile il fortuito contatto a Milano e a Roma con persone apertamente protette da ingiusti e immorali privilegi gli fecero constatare de visu in quale corruzione fossero cadute certe nostre sacre istituzioni e quale mercimonio si facesse della vita e della fede del nostro popolo”

<sup>30</sup> “E invece il nostro generoso amico non c'è più e i lumacchi accademici stanno ancora sbavando indisturbati per l'Italia con la scorta dei milioni accumulati in grazia delle loro servili acquiescenze alle frenesie imperiali e razziste del fascismo”

<sup>31</sup> “In qualche giorno già si sono fatti vivi i reazionari di sempre a tacciare di fascismo l'arte moderna come quindici giorni prima la taccavano di bolscevismo”.

<sup>32</sup> “(...)Penso a te come all'amico che più di ogni altro potrà curare la mia eredità spirituale. Se Giolli ritorna, lavora con lui, aiuta e fai collaborare gli amici Mucchi, Diotallevi,...se si faranno delle pubblicazioni di quanto ho scritto e fatto, fatti dare da Paola in visione tutti i miei scritti.(...)”.

<sup>33</sup> informações obtidas com a família do arquiteto e a partir da pesquisa e depoimento de Mario Morelli, atual marido da viúva do arquiteto Giancarlo Piretti.

<sup>34</sup> Carta de Giancarlo Piretti para Franco Albini, São Paulo, 30/04/1947 - “Ti ringrazio di tutte le notizie che mi hai dato sui lavori tuoi e miei e delle notizie generiche della situazione italiana che purtroppo non mi sembra molto promettente per la tanto auspicata ripresa che stiamo aspettando da circa quindici anni e che mi sembra si stia invece sempre più allontanando. Mi ha fatto anche un'impressione poco allegra la notizia che mi dai di essere costretto a ricorrere a prestiti per continuare a sostenere le spese di Studio durante quest'anno. Io non so quanto tu possa avere incassato o tu possa avere ancora da incassare per i miei lavori durante questo periodo e nei mesi seguenti; comunque, a parte il fatto che una parte di questi incassi ti spettano di diritto in quanto ti satti accupando di questi lavori, tu puoi naturalmente disporre di tutta la cifra che hai bisogno. In ogni modo, non per darti consigli, ma io ho sempre pensato che il nostro modo di organizzare i lavori e l'andamento del nostro studio fosse eccessivamente pesante in confronto alla massa dei lavori stessi; ora però la questione è un'altra e credo proprio che dipenda dalla scarsità intrinseca del lavoro.”



## Os primeiros projetos no Brasil

Giancarlo Palanti pisou em terras brasileiras em outubro de 1946, desembarcando no porto de Santos no dia em que completava 40 anos. Ele não foi o único arquiteto estrangeiro a chegar no país naquele período. Após a Segunda Guerra Mundial o Brasil recebeu uma grande quantidade de imigrantes europeus, muitos dos quais artistas plásticos, arquitetos e músicos bem informados das pautas do movimento moderno no exterior que para cá se dirigiam fugindo de arbitrarias leis raciais ou à procura de novas perspectivas de trabalho e vida. Não se tratava mais da imigração em massa de camponeses para as lavouras brasileiras, mas de profissionais liberais e empresários em sua maioria de classe média ou alta.

Legalmente, a partir de setembro de 1946, todo estrangeiro residente no país poderia exercer sua profissão desde que alcançasse o diploma no Brasil ou, caso diplomado em seu país de origem ou domicílio, deveria revalidar seu título através de um processo que incluía exames em três matérias do secundário<sup>1</sup>. Apesar desta lei tornar mais acessível o exercício da profissão para estrangeiros em relação às normas estabelecidas a partir do governo Vargas, este não era um processo simples nem rápido para os arquitetos. Enquanto não conseguiam o registro profissional, eles precisavam lançar mão de outras alternativas para trabalhar, como por exemplo, a contratação de um técnico brasileiro para assinar seus projetos ou o emprego em uma construtora.

Atraídos pela dinâmica econômica e cultural brasileira, muitos dos arquitetos imigrados fixaram-se em São Paulo e foram chamados a tomar parte da construção de programas que adquiriam um novo significado na cidade em expansão: os edifícios urbanos destinados à moradia e ao lazer da classe média e os edifícios industriais, cuja produção exigia novas formas de organização e agenciamento do espaço.

São Paulo naqueles anos era um local de transformações aceleradas: a população entre 1940 e 1950, passaria de 1.326.261 para 2.227.512 habitantes<sup>2</sup>. Se por um lado as correntes imigratórias haviam diminuído a partir das restrições impostas pela legislação de 1934, aumentaram as migrações internas, especialmente de pessoas originárias da Bahia, de Minas Gerais, de Pernambuco, de Alagoas, do Ceará e de Sergipe. Estas pessoas misturavam-se às primeiras gerações de descendentes de imigrantes, especialmente de italianos, seguidos de portugueses, espanhóis e em menor escala, japoneses, sírios, libaneses, poloneses, judeus, armênios e alemães. (ARRUDA, 2000, p.44, 5). A estes se somariam os europeus vindos por conseqüências da segunda-



Passaporte de Giancarlo Palanti  
fonte: Arquivo da família

guerra, em menor número, mas com grande participação na construção urbana, no papel de investidores ou mesmo de arquitetos.

A cidade congregava ao mesmo tempo a verticalização do centro e a expansão horizontal de seus limites, processos simultâneos que marcariam especialmente os anos 50. Os edifícios também proliferavam em bairros próximos ao centro como Santa Ifigênia, Vila Buarque, Higienópolis, Consolação e nas avenidas Rangel Pestana. As residências de luxo, antes situadas na Avenida Paulista passaram a ocupar os bairros do Pacaembu, o Morumbi, os jardins Europa e América e a Chácara Flora. Os bairros então afastados de Santana, Pinheiros, Penha e Lapa transformaram-se em sub-centros comerciais. São Paulo cresceria também ao longo das ferrovias – Cidade Patriarca, Itaquera, Itaquaquecetuba e das auto-estradas dando origem a cidades como Guarulhos e São Bernardo do Campo e constituindo o cinturão das indústrias em torno da cidade<sup>3</sup>.

A capital paulista e suas imediações eram já naqueles anos o grande centro industrial do país, concentrando em 1951, cerca de 19.286 indústrias somente no município<sup>4</sup>.

Entre 1948 e 1952 a média diária de construções era de oito constr./hora<sup>5</sup>. Entre 1948 e 1951 foram aprovados na Prefeitura mais de 76.000 projetos<sup>6</sup>. Além deste grande volume de novos edifícios estavam as chamadas casas domingueiras construídas em mutirões pelos operários nos subúrbios, feitas, porém, sem aprovação da Prefeitura<sup>7</sup>.

Foi o momento da criação das primeiras escolas de arquitetura (FAU-Mackenzie em 1948 e a FAU-USP em 1949 autonomizando-se frente às Escolas de Engenharia de que se originaram), dos museus (MASP e MAM de São Paulo), das comemorações do quarto centenário e da instituição das bienais. Surgiram novas fábricas, prédios de escritórios, apartamentos, salas de cinemas, etc. onde os arquitetos participavam da construção das novas feições da metrópole. Esse processo foi promovido especialmente pelo mercado imobiliário, com os arquitetos modernos disputando diretamente o gosto do público para os novos lançamentos.

O domínio dessa massa de trabalho estava em sua maioria nas mãos das grandes construtoras sem que os projetos de arquitetura pudessem ser, na maior parte das vezes, realizados por escritórios de profissionais liberais, restando a muitos dos estrangeiros, ao menos inicialmente, o emprego nestas firmas, com projetos assinados por outros, espalhando pela cidade obras que não apresentavam a verdadeira autoria.

Este momento coincidiu com a recepção internacional da arquitetura brasileira no exterior, através da apresentação do pavilhão brasileiro em Nova Iorque, em 1939 e através da



Passaporte de Giancarlo Palanti (verso)  
 fonte: Arquivo da família

mostra de arquitetura brasileira no MOMA em 42 e da posterior publicação do livro *Brazil Builds, architecture new and old*<sup>8</sup>. Vários críticos viam uma virtude em sermos ao mesmo tempo internacionalistas e regionalistas. Os argumentos a respeito desta diferenciação estariam centrados não só na adaptação ao clima, mas nas máximas da sensualidade, da sinuosidade e da liberdade das formas, ligadas à paisagem nativa e a uma continuidade histórica construída. Dentro em breve se seguiriam as críticas a essas formas que a arquitetura representativa desse discurso havia assumido.

O momento da chegada de Palanti correspondeu ao fim da ditadura Vargas, uma ocasião de democratização, com expectativas de renovação. Os caminhos foram, na verdade, de continuidade das políticas populistas, do clientelismo e das características próprias ao governo anterior, que após eleger Dutra em 1945, retornou ao poder em 1951.

Em 1946 foi promulgada a nova Constituição Brasileira e o partido comunista voltou à legalidade por um breve período, retornando à clandestinidade logo em 48. O governo de Dutra iniciou-se com medidas de cunho liberal com rápida mudança de orientação em 1947. Houve medidas de apoio à industrialização e a urbanização seria cada vez maior, conduzindo a novas naturezas nos problemas da vida dos brasileiros. Estavam presentes neste momento, ao menos para o Estado e para alguns intelectuais, um otimismo face à industrialização do país e uma crença na superação do subdesenvolvimento, acrescida dos temas da integração nacional e da revelação das disparidades sócio-econômicas e das diversidades culturais.

Para entender um pouco mais sobre o quadro de conflitos, traçamos um pequeno esquema de um debate ocorrido no período que não implica, no entanto, nas escolhas do arquiteto. Nestes anos, mas especialmente no governo de Getúlio que se iniciou em 51, deu-se uma disputa na sociedade e no exército brasileiro entre nacionalistas (defensores do desenvolvimento baseado na industrialização, através de um sistema econômico autônomo independente do sistema capitalista internacional, tendo o Estado um papel fundamental de controle da economia e no investimento em áreas estratégicas), e “entreguistas” (defensores de uma menor intervenção do Estado na economia, menor prioridade à industrialização e abertura controlada ao capital estrangeiro, afirmando a necessidade de um alinhamento aos americanos e o combate ao comunismo). (FAUSTO, 2001, p. 407).

Duas tendências apareceram nas artes brasileiras dos anos 50: o realismo social e o abstracionismo.

Podemos sugerir que os compromissos políticos que pareciam envolver Giancarlo Palanti na Itália perdem força no Brasil. Seu envolvimento maior aproxima-se de uma ação

cultural, talvez apolítica, inserida no quadro paulista e brasileiro dos anos 50 e que será melhor detalhada no último capítulo.

Quando Palanti chegou ao país procurou associar-se aos arquitetos italianos que aqui já estavam, tais como Daniele Calabi, que já possuía um conjunto de obras brasileiras, e Lina Bo Bardi, que chegaria da Itália com seu marido Pietro Maria Bardi, no mesmo ano em que Palanti. Há indícios de que Palanti teria procurado Rino Levi, arquiteto brasileiro de formação italiana que já contava com reconhecimento profissional, com o qual Calabi estabelecia colaboração.

No início de sua carreira brasileira Palanti também trabalhou em obras e realizou projetos com a *Construtora Segre & Racz*. Esta construtora antes denominada “*Construtora Moderna*” ou *Segre & Calabi*<sup>9</sup>, era formada por Daniele Calabi e seu primo Silvio Segre, também italiano. De acordo com Zucconi (1992) a empresa havia especializado-se na construção de edifícios que precisavam de grandes vãos, unindo experimentação tecnológica e procedimentos já superados, possibilitados pelo baixo custo da mão-de-obra.

A colônia italiana era um meio de obtenção de trabalho, seja através dos arquitetos ou mesmo dos clientes. Seus sobrenomes permitem reconhecer vários italianos ou descendentes, entre os quais o Conde Attilio Matarazzo e a família Maggi, da noiva de Palanti, para quem o arquiteto realizou seus primeiros edifícios destinados ao aluguel, o primeiro de escritórios e o segundo de apartamentos.

Segundo Debenedetti e Salmoni, Palanti haveria trazido para São Paulo o eco dos últimos acontecimentos da arquitetura contemporânea na Itália (1953, p. 84). Palanti trazia em sua bagagem a experiência de vários projetos publicados em inúmeras revistas italianas e internacionais, vários prêmios em concursos além de uma longa atuação didática, editorial e em comissões e grupos de discussão de arquitetura.

Apesar disso, no início de sua carreira brasileira, por ser estrangeiro, Palanti estava impossibilitado de assinar seus projetos e a situação promissora vista da Itália começava a mostrar-se um pouco distante.

Ele escreveu uma longa carta em fevereiro de 1947<sup>10</sup> destinada ao sócio Franco Albini, extensiva a Mauricio Mazzochi e Carlo Pagani<sup>11</sup> (que lhe perguntavam das possibilidades oferecidas pelo país), na qual procurava apresentar um panorama objetivo da situação do Brasil para a profissão, baseado no seu pouco tempo de estadia no país, mas também na já grande experiência de Daniele Calabi.

Inicialmente, ao reclamar dos problemas relacionados a seus clientes italianos, o arquiteto explicita que se mudara para cá a fim de procurar novas fontes de atividade.

Ele ressaltava porém, que não se podia pensar na América como aquela de Fernando Cortez, de onde se retiraria todo o ouro dos Incas, ainda que o Brasil construísse muito mais que a Itália.

De acordo com o arquiteto, o grande número de construções no país se devia ao crescimento urbano acelerado que teria gerado uma crise nas habitações. Ele lembrava que se aqui existiam decretos que proibiam a expulsão dos inquilinos e o aumento dos aluguéis, para as casas novas era possível cobrar-se então, aluguéis novos.

Comentava sobre os preços desproporcionais e do poder de aquisição da moeda brasileira, menor que aquele da lira italiana, e dos grandes gastos despendidos pela população com a moradia.

É interessante perceber a análise da situação da profissão e das construções naqueles anos feita por Palanti e o contato com uma nova e difícil realidade profissional. Ainda que houvesse um grande volume de construções, Palanti afirmava que em São Paulo era pouquíssimo difundido o exercício da profissão liberal, havendo na cidade somente cerca de três arquitetos que exercitavam a arquitetura como ele fazia na Itália. O mais comum era os arquitetos, engenheiros ou até mesmo mestres-de-obras serem proprietários de empresas, pois o público não era habituado a contratar separadamente projeto e construção. Mesmo o percentual recebido pela construção era muito baixo para os padrões de Palanti. Porém, em sua opinião, este era compensado pela maior quantidade de trabalho no país. Além disso, para ele construía-se muito

**SERVIÇO DE REGISTRO DE ESTRANGEIROS**

Admitido em território nacional em caráter Permanente  
(permanente ou temporário)  
 com permanência de definitiva  
 nos termos do art. 9º do decreto n.º 7967 de 18 de 9 de 1945  
 Data do desembarque: 26 10 1946

Embarcação: \_\_\_\_\_  
 Porto: Santos  
 Passaporte n.º 32.463 expedido em Milão 18 1 1946  
(cidade) (data)  
 Visado pela autoridade consular brasileira em Genova  
(cidade)  
 sob n.º 491 no ano de 1946

Porto: 6 de Agosto de 1951  
Alfredo Kelly  
 DELEGADO ESPECIALIZADO DE ESTRANGEIROS



POLEGAR DIREITO



FASSINA FURIA (NO FURTADOR)

Giancarlo Palanti

F.D. Série: 4.000.000 Seção: 1.000.000

**REGISTRO GERAL N.º 1.142.944**

Esta carteira de identidade pertence a Giancarlo Palanti

Natural de Milão - Itália  
 Nascido a 26 - Outubro - 1906  
 Filiação: Giuseppe Palanti  
e Ramuzzi Oda  
 Cor: Brancos Olhos claros  
 Nacionalidade: Italiana  
 São Paulo, 25 de Maio de 19 51

DIRETOR DO SERVIÇO DE IDENTIFICAÇÃO

T. D. I. - Mod. 12

---

**REGISTRO N.º 269.822**

Nome: Giancarlo Palanti

Observações: Profissão - Técnico em construção

De acordo com o Dec. Lei n.º 7967 de 18.9.45  
blusa

Carteira de Identidade de Giancarlo Palanti no Serviço de Registro de Estrangeiros no Brasil  
 fonte: Arquivo da família

mal, sendo que projeto e direção da obra não pesavam muito sobre as despesas da empreitada. Eram raros os clientes que pagavam projeto e construção, e também os construtores cobravam o mesmo valor, caso construíssem os projetos de outrém, restando ao arquiteto baixos percentuais de ganho.

Para os estrangeiros havia ainda o inconveniente dos títulos não serem reconhecidos, e mesmo com a nova constituição que sancionava o exercício da profissão, não havia ainda lei ou regulamento naquele momento que servisse à sua aplicação.

Palanti nos conta ainda as alternativas de trabalho deixadas aos estrangeiros, isto é, a locação dos serviços de um profissional brasileiro para assinar projetos ou o trabalho nas firmas construtoras:

*“De qualquer modo o reconhecimento do título não é coisa essencial para trabalhar enquanto se pode fazer sociedade com um arquiteto ou engenheiro brasileiro e fundar com ele uma empresa, como fez Calabi oito anos atrás ou fundar um escritório técnico como queremos fazer agora Olivieri e eu (tendo sempre um responsável brasileiro), talvez também com a participação de Calabi que pretende abandonar a sua empresa atual, mas mantendo-se sempre em contato com uma empresa para poder responder as questões de projeto e construção globais. Nós temos algumas facilidades pelo fato que Olivieri tem aqui um tio e outros parentes brasileiros com numerosos conhecidos, para mim são todos os conhecidos de Lily e de sua mãe, além de suas próprias necessidades em serviços de construção, Calabi tem já, depois de oito anos, uma clientela.*

*Para quem quer empregar-se em qualquer empresa, mesmo naquelas grandes, há bastante facilidade de poder conseguir quatro ou cinco contos por mês (são cerca de 100-125 mil liras, mas não se iluda que temos aqui o poder aquisitivo das 100 mil liras na Itália) é um salário decente de qual, porém não acredito que se possa economizar muito se se deve pagar o aluguel e a comida e dar-se qualquer tanto a um vestibulo<sup>12</sup> por exemplo, por estes primeiros tempos empregou-se por meio período em uma empresa e consegue três contos ao mês. O melhor de tudo seria poder dispor de bastante capital e construir o próprio para depois vender; assim haveria reais possibilidades de bons lucros mas... O problema são os capitais. E do resto também na Itália, podendo, este seria o melhor sistema, a salvo a menor resposta do mercado em termos de venda”.*

Sobre a situação das construções, Palanti contava as dificuldades encontradas, tais como a burocracia, a falta de mão-de-obra boa e principalmente, especializada, além da escassez de bons materiais, sobretudo acabamentos, que tornava esta situação mais difícil que na Itália. A falta de bases materiais para a realização de uma arquitetura - ao menos segundo os moldes pré-estabelecidos pelo arquiteto - era, portanto, uma realidade.

Palanti ainda escreveria: *“De qualquer modo... Constrói-se e constrói-se muito”.*

O quadro das construções no Brasil fica também evidente, segundo os olhos do arquiteto, quando trata do interesse de Mauricio Mazzochi, que desde antes de sua partida pensava em abrir no Brasil uma organização semelhante àquela que possuía na Itália, denominada *Cantieri*. Esta organização pensada para um sistema produtivo das construções mais otimizado e industrial, era caracterizada marcadamente por um trabalho em que a figura do técnico ganhava muita importância - através dos estudos sobre as construções e atividade editorial, coordenação das tarefas construtivas e de execução, como também pelas compras, vendas e administração. Para Palanti as possibilidades de instalação da mesma no Brasil pareciam difíceis, pois, ao contrário do que pensava Mazzochi, aqui a figura do técnico era ainda menos valorizada e compensada e as construções eram realizadas com sistemas mais empíricos que na Itália. Além disso, aqui havia uma ausência da própria produção de materiais de construção que viabilizasse a função de coordenação da atividade dos técnicos e dos produtores destes materiais. Palanti sugeria que a Argentina poderia oferecer melhores possibilidades para tanto.

Ele contava ainda sobre o que chamou *“questões espirituais”*, encontrando no Brasil um ambiente menos progredido e menos vivo do lado intelectual do que aquele italiano. No entanto, sua sensibilidade aguçada o fazia reconhecer os talentos de arquitetos, pintores e escritores brasileiros:

*“(...) todavia neste aspecto eu sou muito menos pessimista que o amigo Olivieri porque encontrei também aqui gente inteligente e que segue idéias análogas as nossas não só no campo dos colegas mas em outros campos*

*semelhantes, há quatro ou cinco ótimos pintores como Portinari, Segall, Cavalcanti, Volpi, Bonadei, Souza, que podem estar ao nível dos nossos melhores (como vê são quase todos de descendência italiana se bem que poucos falam ainda o italiano) e me dizem que também entre as velhas famílias brasileiras há pessoas de grande cultura e de grande educação, é um ambiente um pouco fechado e que não me avizinhei ainda mas que poderei talvez avizinhar-me em breve, no campo da literatura há três ou quatro ótimos escritores muito superiores a alguns dos nossos bem conhecidos”.*

Palanti acrescenta ainda sua visão sobre o país, na qual se via uma personalidade do brasileiro ligada a causas determinadas:

*“(...) naturalmente é preciso pensar que é um país de apenas 400 anos onde 50 anos atrás havia ainda escravidão e que nos últimos anos tem tido um desenvolvimento enorme e veloz como um câncer e por isso é pleno de desequilíbrios sociais e econômicos, absoluta imaturidade política (derivada também aqui em partes de mais de 15 anos de ditadura apenas terminada) e misturado a tudo uma grande indolência produzida do clima e das particulares condições do ambiente”.*

Nesta mesma carta Palanti comentava que poderia recolher aqui material para a revista *Casabella*, ainda que a mesma estivesse em um impasse com relação à sua continuidade. Teria por exemplo, para publicação, todo o material da maternidade projetada por Rino Levi, provavelmente a maternidade universitária, que mandava a Albin para publicá-la se não na *Casabella* que “estaria morta”, então na *Metron* ou na revista dos estudantes de arquitetura se esta ainda existisse. Sendo convocado para fazer uma conferência sobre a arquitetura na Itália nos últimos anos, Palanti pede ajuda à Albin, Rogers e Diotallevi (sobre construção popular) para recolher documentação sobre o assunto. Estes dados sugerem a importância e o interesse reconhecido no arquiteto pelos colegas brasileiros. Em agosto de 47, Palanti reforça o pedido deste material a Albin e informa que este material também serviria para a realização de cursos no Instituto Mackenzie, onde havia a possibilidade de uma atividade didática. Vale lembrar que a Faculdade de Arquitetura do Mackenzie era, então, recém-criada.

A princípio, a alternativa de trabalho para Palanti parece ter sido a contratação de serviços de um técnico brasileiro para assinar seus projetos. Em seguida, aproveitando-se da possibilidade de revalidação de diplomas de estrangeiros, ele procurou uma firma chamada “*Informação Universitária*”, encarregada de registrar nas repartições oficiais os diplomas de várias profissões liberais. Ela deveria preparar seu processo para tanto, iniciado em 1948, a partir dos seus documentos e títulos, mediante o pagamento de uma quantia de dinheiro. Apenas em 1949 Palanti foi informado pela empresa que deveria fazer, no Colégio Estadual Presidente Roosevelt, os exames de validação em três matérias do secundário: Português, História do Brasil e Corografia.

O estudo desta correspondência informa um processo lento e desorganizado. Em carta de abril de 1950 Palanti avisou a firma que teria de tomar aulas para prestar os exames que deveriam ser realizados apenas em novembro daquele ano, para então encerrar um processo para o qual se tinha prometido um prazo de somente três meses. Vinculados a isto ou à curiosidade do arquiteto sobre o Brasil, encontramos diversos cadernos de estudos de português, de história da literatura, teatro, pintura e arquitetura brasileiras.

Diante de todo este quadro de dificuldades a naturalização aparecia também como alternativa para poder enfim assinar os projetos. Até onde pudemos averiguar, esta seria feita por Palanti por volta de 1952 e 54.

Em março de 1950 Palanti abriu uma firma chamada *Escritório Técnico Giancarlo Palanti, Arquitetura em Geral – Materiais de Construção*, inscrita na prefeitura com início em 30/06/1950, situada primeiramente na Rua Brigadeiro Tobias, 247, 11º andar, e depois transferida para a Rua 7 de Abril em 30/10/51<sup>13</sup>. Palanti preparou um esquema de organização da mesma, o qual foi constituído de Diretoria, Seção Administrativa e Seção Técnica.

Para esta firma o arquiteto pediu o registro no CREA em 14/10/1950, afirmando como responsáveis pelos seus serviços o Engenheiro Arquiteto Eberhard Gross, CREA 1837, através de um contrato de locação de serviços<sup>14</sup>. O CREA então lembraria a Palanti que não era sua praxe registrar firmas com nomes individuais.

Já estabelecido no Brasil, Palanti também passou a ser uma referência para aqueles que para cá se dirigiam. Muitas cartas de seus colegas italianos apresentam desenhistas, construtores ou arquitetos que pretendiam transferir-se para o país, explicitando a situação européia<sup>15</sup>. Em novembro de 1948, por exemplo, Peressutti escrevia a Palanti apresentando Leo Pavoglio, ex-construtor italiano que tivera que deixar tudo na Romênia, e sem pátria, pretendia tentar a vida no Brasil precisando de um pedido de assunção.

Nas cartas os colegas relatam a situação da política italiana, a crise e a lentidão da retomada das construções, as trienais, notícias sobre o Politécnico, as artes, a arquitetura e os arquitetos do país. Entre os nomes de seus correspondentes estão Franco Albini, Piero Portaluppi, Cláudio Olivieri (após seu retorno a Itália em 48), Luisa e Gino Colombini, Giuliana De Carlo, Ernest Rogers, Lucio Fontana além da correspondência com o CIAM e a MSA<sup>16</sup>.

Em uma destas correspondências, por exemplo, Albini informava que um certo Luzzatto *do PSI* (Partido Socialista Italiano) havia convidado Palanti para o Congresso Internacional da Cultura promovido pela Associação Franco-Polaca, como representante da cultura italiana nos diversos campos próximos às orientações do partido. Isto nos sugere não só a importância do arquiteto no campo da cultura, como também as suas orientações políticas de então. Palanti recusaria o convite por estar no Brasil, sugerindo o nome de Albini para substituí-lo<sup>17</sup>.

Através de cartas e de algumas viagens à Itália, Palanti continuava a dividir determinadas tarefas, trabalhos em suspenso e despesas no escritório com Franco Albini, demonstrando uma situação inicial incerta entre a estadia definitiva no Brasil e um possível retorno para a Itália. Em abril de 1948, ele escreveu a Albini contando das dificuldades de trabalho, da situação de crise, da falta de crédito nos bancos. Nesta mesma carta renunciava ao escritório italiano afirmando ser impossível manter um pé na Europa e outro na América, acreditando que se sua atividade iniciada no Brasil tivesse o desenvolvimento esperado, seria difícil para ele retornar à Itália e continuar as atividades profissionais, especialmente depois de perder todos os contatos. Ele sugeria uma colaboração futura, porém em outros modos de associação. As perspectivas de volta estavam praticamente superadas.

## **Os projetos para a Família Maggi**

### **O edifício de escritórios da Rua Florêncio de Abreu n.638, 650, 1947 e o edifício de Apartamentos da Rua Barão de Tatuí, n. 351, 1949/51**

A família de Lily Maggi, então noiva de Giancarlo Palanti deu ao arquiteto alguns de seus primeiros projetos: um prédio de apartamentos e um edifício de escritórios, ambos destinados à geração de rendas através de aluguel. Há indícios ainda de um projeto para um edifício na Av. São João esquina com R. Tymbiras, do qual não conseguimos maiores informações.

Esta família era dona das Indústrias P. Maggi, fábrica fundada em 1852 que produzia barbantes, linhas e fios diversos<sup>18</sup>.

Para a Sr. Amina Maggi Goffi, irmã de Lyli, Palanti projetou um edifício de escritórios na Rua Florêncio de Abreu, esquina com o Beco da Fábrica, próximo à Estação da Luz, numa região então comercial. Ele foi construído após o esvaziamento e demolições de antigas casas participando dos processos de transformação por que passava São Paulo naquele momento.

O edifício foi pensado inicialmente para onze pavimentos, dos quais foram construídos apenas cinco, pois segundo Palanti, em carta de junho de 47 a Franco Albini<sup>19</sup>, houvera insuficiência de fundos, já que também no Brasil, como na Itália, havia muitos meses que os bancos tinham suspenso os financiamentos. A diminuição no número de pavimentos contribuiu, no entanto, para uma proporção mais interessante ao conjunto.

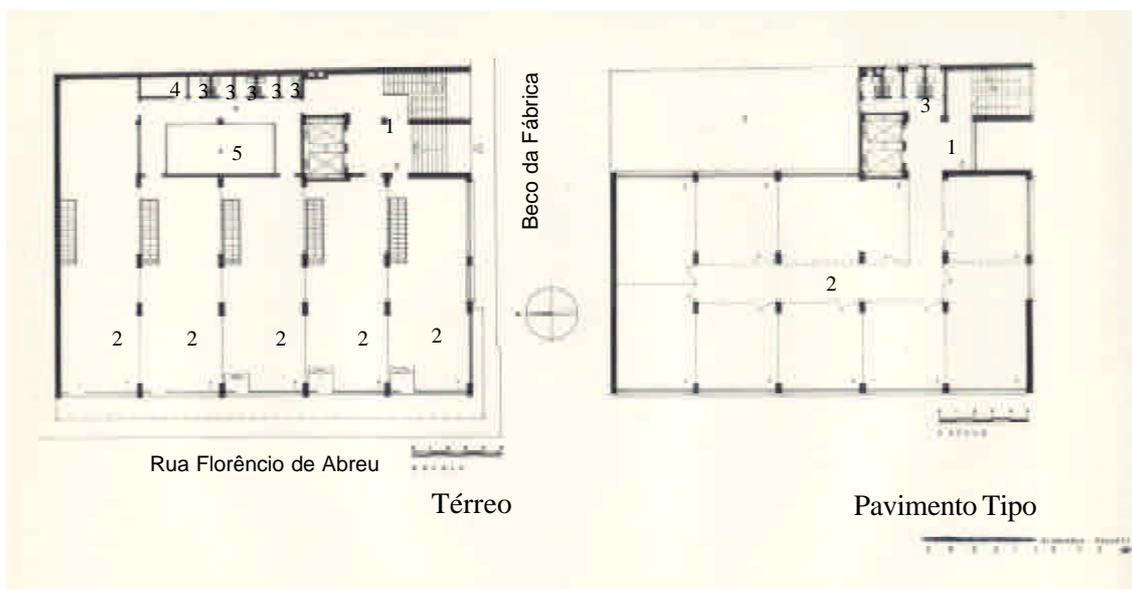
Através do estudo das fontes primárias, percebemos neste projeto, as parcerias existentes entre os arquitetos italianos no Brasil: Calabi cuidava da obra para Palanti quando este estava fora e indicava engenheiro que trabalhava para Rino Levi, a fim de calcular uma estrutura para a construção posterior de mais pavimentos. O calculista de vários projetos deste período é Ulderico Calabi, com quem Palanti dividiria seu escritório na R. 7 de abril. Ao mesmo tempo, orçava-se



Giancarlo Palanti: Edifício de Escritórios à Rua Florêncio de Abreu/ Beco da Fábrica, São Paulo, 1947  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP (Foto P. Scheier)

o mobiliário do Studio de Arte Palma e os fechamentos em madeira na Pau-Brá, ambas empresas pertencentes a Palanti e Lina Bo Bardi, de que trataremos adiante. A construção coube à Segre & Racz construtora.

A implantação do conjunto foi organizada a partir da disposição de dois blocos distintos e conectados: um menor, contendo as prumadas de serviços do edifício como escada, elevadores e banheiros, situados no limite do lote com o edifício vizinho e outro maior contendo os escritórios. O primeiro permitia liberar o restante do terreno voltado para a Florêncio de Abreu, para a localização do bloco dos escritórios. A concentração das prumadas de serviços seria retomada



Giancarlo Palanti: Plantas do Edifício de Escritórios à Rua Florêncio de Abreu/ Beco da Fábrica, São Paulo, 1947  
 Esquerda: 1) Hall; 2) Lojas; 3) Instalações Sanitárias; 4) Depósito; 5) Área - Direita: 1) Hall; 2) Salão ou salas separadas; 3) Instalações sanitárias  
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

na trajetória do arquiteto em seus projetos para bancos em parceria com as pesquisas de Henrique Mindlin.

O térreo e o subsolo foram totalmente ocupados e destinados a lojas voltadas para esta rua de maior movimento, enquanto o acesso aos escritórios situava-se no Beco da Fábrica.

Pensado para obter o máximo de flexibilidade, o edifício foi projetado em concreto armado, possibilitando configurar-se no bloco dos escritórios ou grandes salas, ou salas menores através da divisão do espaço com divisórias leves. Isso permitiu pensar o fechamento das fachadas, principalmente aquela voltada para a Rua Florêncio de Abreu, com janelas de ferro bastante detalhadas, construídas pela *Fichet e Scharts-Haumont*, com partes de correr e abrir em cima e fechamentos com chapa de cimento (fibrocimento com celotex) em baixo. Este recurso das chapas leves já havia sido utilizado por Palanti no conjunto Fabio Filzi em Milão.

No texto explicativo do projeto, publicado na revista *Habitat* n. 3, Palanti ressalta novamente a “*distribuição*” do edifício pensada nos acessos independentes das lojas do térreo ou estudada de modo a possibilitar que os depósitos das mesmas, localizados no subsolo, tivessem entradas diferentes e pudessem ser alugados separadamente.

O que parece animar Palanti é a possibilidade de atender com a maior eficiência as necessidades do programa, com ênfase na distribuição da circulação, na flexibilização, no zoneamento das funções a partir do agenciamento racional da planta. Observando estas características concluímos inicialmente, que o resultado formal seguia a lógica da expressão de sua função. No entanto, percebemos em seguida que, para além disso, a composição tem também seus princípios próprios, procurando garantir qualidades de equilíbrio, massa e ordem no recorte das aberturas nos volumes.

Aqui, a cobertura inclinada de fibrocimento é assumida na volumetria do edifício de esquina, com seus dois blocos marcados no Beco da Fábrica. Na fachada desta rua, Palanti procura equilibrar a composição alternando no bloco de escritórios de um lado a opacidade e de outro a transparência marcada pela janela do corredor e das salas de escritórios. Após um intervalo recuado, sob o qual coloca-se o acesso ao prédio, ele destaca a caixa de escada evidenciando, vinculado a uma intenção de composição, as funções do edifício na sua fachada,

Na rua Florêncio de Abreu as aberturas envidraçadas voltam-se para o oeste, onde pelos croquis, pode-se vislumbrar a intenção de colocação de venezianas e de um quebra-sol



Giancarlo Palanti: Edifício de Escritórios à Rua Florêncio de Abreu/ Beco da Fábrica, São Paulo, 1947 -  
Vista da Fachada para a Rua Florêncio de Abreu  
foto: Lucas Corato, 2003



Giancarlo Palanti: Plantas do Edifício de Escritórios à Rua Florêncio de Abreu/ Beco da Fábrica, São Paulo, 1947 -  
Fachada Rua Florêncio de Abreu à esquerda e acesso aos escritórios pelo Beco da Fábrica  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP (Foto P. Scheier)

não realizado. A marcação da estrutura, também realizada na outra fachada, é aqui mais manifesta. Podemos sugerir um esvaziamento do volume através da sua escavação. No entanto, esta escavação é superficial, mantendo a volumetria íntegra, mas não repleta de massa.

Tudo concorre para uma composição estática, equilibrada, e as lojas do térreo parecem formar um embasamento definido pela linha da marquise.

As cores e os materiais também compõem o discurso expressivo do arquiteto. A alvenaria das paredes externas foi coberta de mosaico de cerâmica branca, as partes em ferro pintadas em verde acinzentado e as lâminas de cimento em cinza chumbo. Os pisos e revestimentos em mosaico de cerâmica cinza nas áreas de serviços, verde no saguão, corredores e circulação vertical.

O desenho da escada evidencia os cuidados com o projeto dos espaços interiores e o detalhamento de cada pormenor, desde o corrimão até os degraus que avançam sobre a parede de sustentação como um convite no saguão de acesso.

A fachada externa não revela a beleza desta escada. Construída sem espelhos nos degraus, como planos engastados nas paredes, ela permite que a luz invada seus interstícios revelando a poética da iluminação, da leveza e da desmaterialização usada diversas vezes pelo arquiteto, como nos projetos de Livorno. Assim, Palanti não deixa passar despercebido aquele espaço confinado revelando as intenções do arquiteto em construir espaços claros, abertos, mesmo que em pequenas dimensões.

O cuidado no desenho das partes aparece também no pilar do saguão de entrada que muda de seção, de quadrada para circular, garantindo a fluidez do espaço.

O edifício hoje mantém praticamente todas as suas características originais e encontra-se em bom estado de conservação.

Palanti projetou também um prédio de apartamentos para aluguel para sua noiva Livia Maria Maggi, no Bairro de Santa Cecília, que iria receber o nome Edifício Lili. O Bairro, próximo a Higienópolis, recebia a atenção para construção de edifícios naqueles anos.

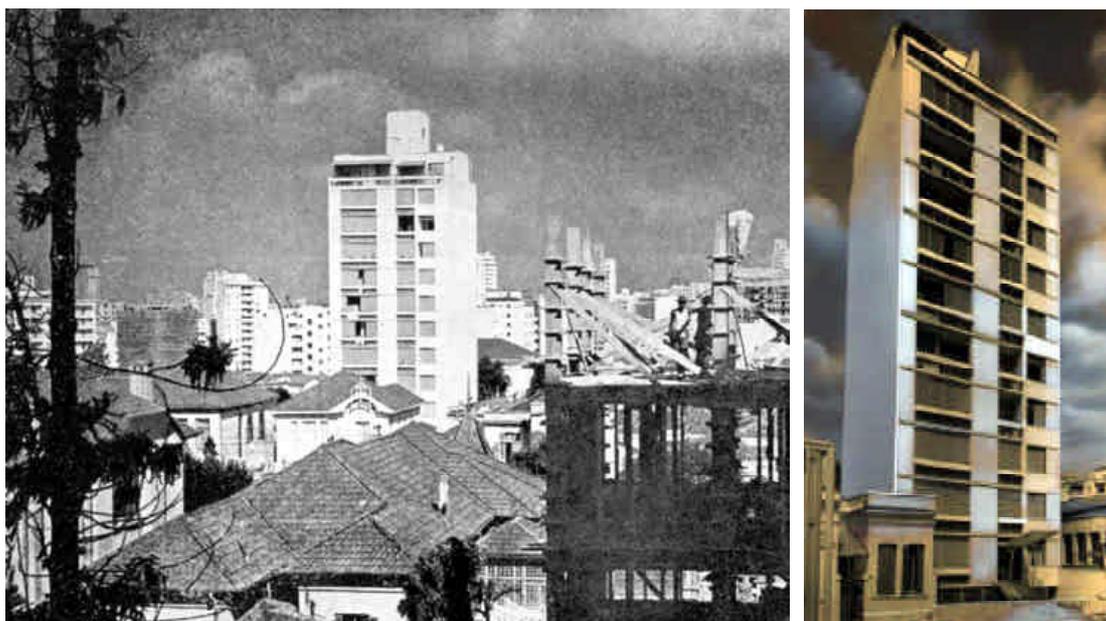
Palanti relata na Habitat n.10 (1953, p.21) as dificuldades em dispor todas as necessidades do programa em um terreno de 15m de frente. O resultado foi a configuração de dois apartamentos por andar, de dois quartos, com sala, cozinha, banheiro, quarto de empregada,



Giancarlo Palanti: Plantas do Edifício de Escritórios à Rua Florêncio de Abreu/ Beco da Fábrica, São Paulo, 1947 -  
Acima: Placa colocada no acesso ao edifício e hall de acesso

Abaixo: Escada  
fotos: Lucas Corato, 2003





Giancarlo Palanti: Edifício Lily, R. Barão de Tatuí, São Paulo, 1949 - Vista do edifício em meio ao bairro de Santa Cecília e Vista da Fachada para a Rua Barão de Tatuí  
 fonte: Habitat, n.10 e Arquivo GP/ FAU-USP (Foto Boer)

WC e área de serviços, em que seis destes elementos foram iluminados e ventilados em pouco mais de 7m de fachada, através da constituição de um terraço de serviços.

Comparando as plantas do edifício para M. Ceretti, de Palanti em Milão, 1937, com a primeira planta de apartamentos realizada pelo arquiteto no Brasil, observamos semelhanças na organização, na distribuição e localização das zonas de serviços, isto é, banheiros e cozinhas juntos da circulação vertical, liberando o restante do espaço para os quartos e salas, ou zonas servidas. Também é comum aos dois projetos a inexistência de corredores dentro dos apartamentos, onde a distribuição é realizada por um hall de acesso.

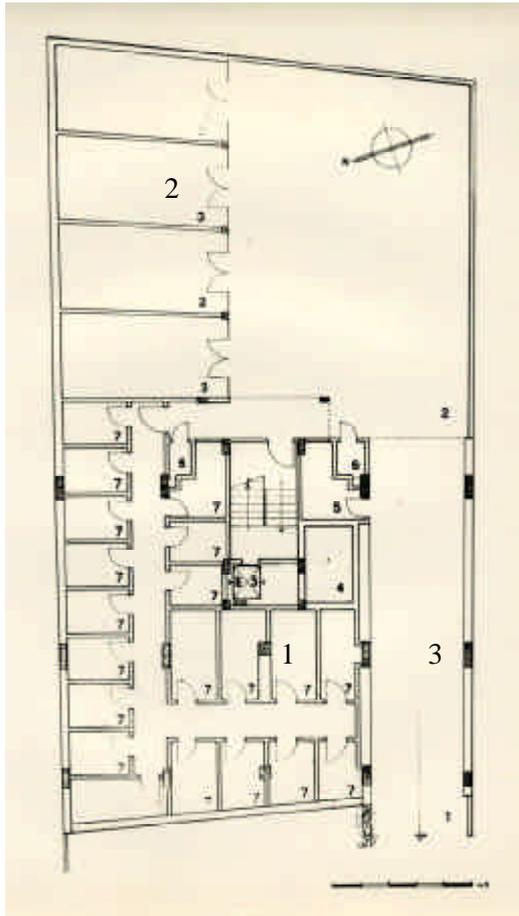
A planta brasileira passou a incorporar, ao contrário da italiana, o quarto e banheiro de empregada, próximo à cozinha e à área de serviço, além da diferenciação de acessos social e de serviços através da utilização de elevadores - soluções possivelmente exigidas pelo cliente.

O edifício foi implantado no centro do lote, apenas com recuos frontal e posterior limitando-se com os vizinhos através de duas empenas cegas.

Palanti aproveitou-se do desnível do terreno, em declive da frente para os fundos, para criar um subsolo com garagens e depósito para cada apartamento. Ele construiu um embasamento para o edifício, elevando-o cerca de 1,70m em relação à rua, onde localizou as janelas do subsolo.

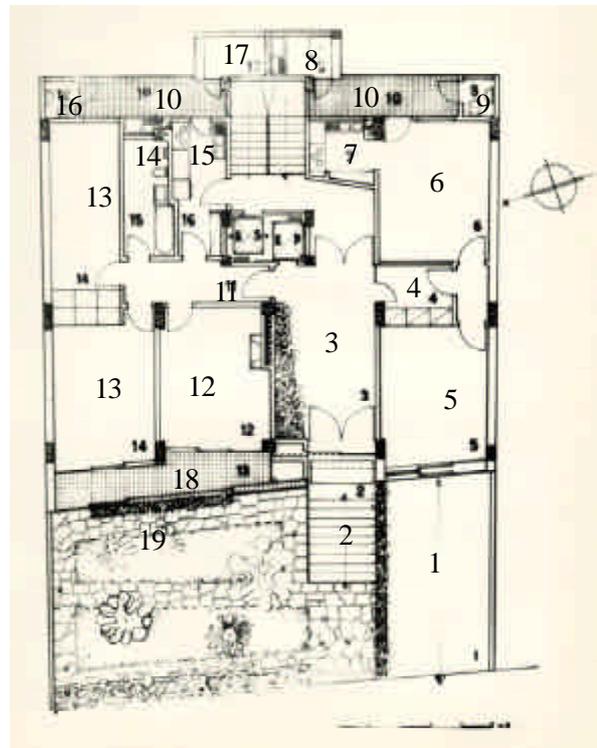
A relação entre o edifício e a rua é amistosa, mediada por um jardim, um muro e gradil baixo, que assim permanecem até hoje, e por uma marquise e escada que, juntas formam um desenho que parece conduzir à entrada, a primeira com sentido ascendente e a segunda descendente em relação ao acesso, como uma espécie de convite.

Na fachada para a rua, Palanti localizou grandes terraços cujo parapeito é configurado por floreiras. Estes terraços podem ser completamente fechados ou abertos por venezianas embutidas nas paredes de alvenaria permitindo o controle da luz no quarto e na sala. O desalinhamento entre terraços e a linha definidas pelas portas envidraçadas da sala e quarto foram recebidas com estranheza pela redação da revista *Brasil - Arquitetura Contemporânea*, ao publicar o projeto em 1954, contrastando-os com as soluções brasileiras de então. Ao mesmo tempo, a revista *Habitat*, dirigida pelo casal Bardi, chama Palanti de arquiteto dos mais eminentes de São Paulo, lauda seu projeto, destacando as “*ótimas plantas, iluminação e arejamento exemplares, num conjunto de verdadeira arquitetura e de grande decoro*”. (*HABITAT*, 1953, p.23).



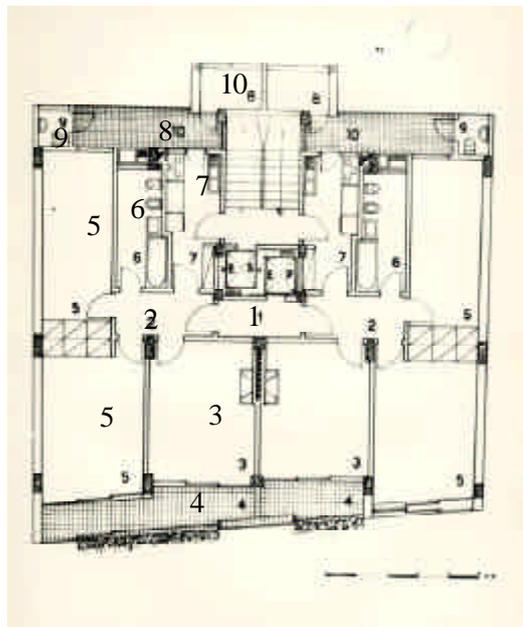
A

1) Depósitos; 2) Garagens e depósitos; 3) rampa de carros



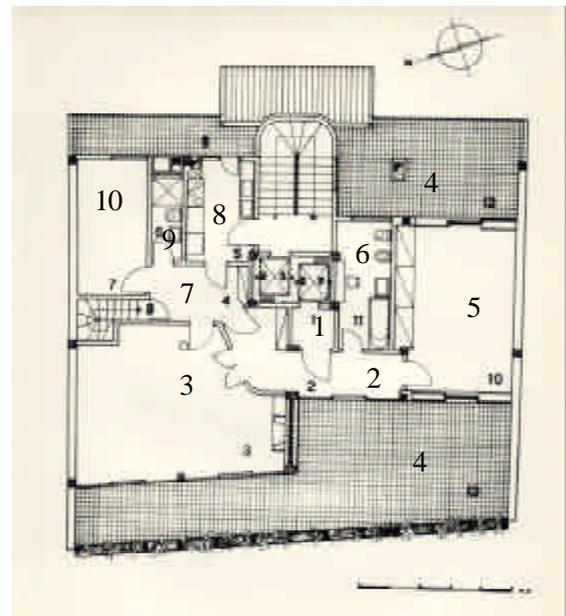
B

1) rampa de carros; 2) entrada 3) hall; 4-9) apto. do zelador; 4) portaria; 5) dormitório; 6) sala; 7) kitchenete; 8) chuveiro e tanque; 9) WC; 10) terraço; 11) entrada apto; 12) sala; 13) dormitórios; 14) banheiro; 15) cozinha; 16) WC; 17) quarto; 18) terraço; 19) jardim



C

1) hall; 2) entrada; 3) sala; 4) terraço; 5) dormitórios; 6) banheiro; 7) cozinha; 8) terraço de serviços; 9) WC; 10) quarto



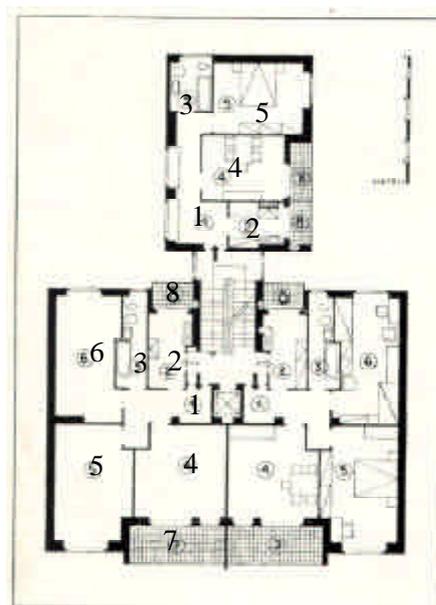
D

1) hall; 2) entrada; 3) sala; 4) terraços; 5) dormitórios; 6) banheiro; 7) copa; 8) cozinha; 9) banheiro; 10) guarda-roupa e quarto

Giancarlo Palanti: Edifício Lily, R. Barão de Tatuí, São Paulo, 1949

A) Sub-solo; B) Térreo; C) Andar Tipo; D) Cobertura

fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Giancarlo Palanti: Edifício para M. Ceretti, Via Pacini, Milão, 1934

1) anticâmara; 2) cozinha; 3) banheiro; 4) sala de estar e jantar; 5) quarto do casal; 6) quarto para duas camas; 7) terraço; 8) terraço de serviço

foto: Renato Anelli; fonte da Planta: Casabella, n. 96

A volumetria resultante é marcada diante da Rua Barão de Tatuí por um prisma único, alinhado com a inclinação da rua, escavado pelas aberturas onde o movimento das venezianas garante um certo dinamismo à fachada. Já nos fundos do edifício evidencia-se, sobre o plano da fachada escavada por terraços, o volume da área de serviços dos apartamentos. Sobre este conjunto de sentido estático destaca-se ainda o volume amebóide da caixa d'água.

A fachada frontal é caracterizada pelo embasamento com janelas (hoje escondido pelo jardim), pelo corpo do edifício e por um coroamento definido pela linha das floreiras, melhor entendido quando visto de baixo para cima. Contribui para o sentido dinâmico desta fachada um esquema de composição assimétrico das aberturas, contrariando a simetria presente na planta e a idéia de evidenciar as funções nas formas do edifício. Enquanto toda a estrutura de concreto armado do edifício (calculada por Ulderico Calabi) é preenchida por alvenaria comum, esta fachada é formada por placas finas de concreto armado revestidas com granilite rústica e massa raspada.

A fachada posterior é simétrica e, como dito acima, marcada pelo volume das áreas de serviço e pelos terraços com parapeitos de Eternit cinza.

A diferença entre as duas fachadas, visível na sua composição, no sentido dinâmico de uma e estático de outra, na assimetria e simetria, no próprio uso dos materiais parece corresponder às pesquisas que o arquiteto estava empreendendo naquele momento, ao contrários de seus projetos anteriores, mais estáticos.

Palanti trabalha as cores do edifício com os caixilhos externos e as persianas em amarelo vivo, assim como os parapeitos dos terraços frontais, de armação em ferro e painéis em tela de arame. Outros materiais que se evidenciam são o concreto das floreiras e as pedras do muro de entrada. As cores e as texturas dos materiais são elementos plásticos da poética do arquiteto, usados com precisão e comedimento.

Destacam-se no projeto o esmero no detalhamento e desenho de elementos como portas, floreiras, dos parapeitos, das janelas, dos fechamentos com placas de fibrocimento, dos armários de quartos e cozinhas, das maçanetas, da lareira e especialmente, da leve e dinâmica marquise de acesso onde o arquiteto pode demonstrar seu domínio no trato da leveza possibilitada pelos elementos metálicos.



Giancarlo Palanti: Edifício Lily, R. Barão de Tatuí, São Paulo, 1949  
1) Vista da Fachada Posterior - fonte: Habitat, 10, 1953; 2) Vista da Fachada posterior e 3) Marquise de Acesso - fonte:Arquivo GP/ FAU-USP; 4) Detalhe da fachada para R. Barão de Tatuí e 5) Vista da Fachada para esta rua - fotos: Lucas Corato, 2003.



Giancarlo Palanti: Edifício Lily, R. Barão de Tatuí, São Paulo, 1949  
Marquise de Acesso  
foto: Lucas Corato, 2003



Giancarlo Palanti: Edifício Lily, R. Barão de Tatuí, São Paulo, 1949  
Hall de entrada do edifício com painel de Roberto Sambonet  
representando trecho da floresta brasileira  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

No hall de entrada do edifício há o painel do pintor italiano Roberto Sambonet, primo de Lina Bo Bardi que viera para o Brasil, representando um trecho de floresta brasileira. É o primeiro de muitos painéis sobre os temas nacionais que aparecerão na obra brasileira de Palanti participando do espaço, assim como as imagens faziam parte de suas exposições, e também como alguns arquitetos brasileiros vinham fazendo em seus edifícios modernos.

A preocupação com o desenho dos espaços internos aparece desde o detalhamento da sanca para iluminação indireta deste hall, com o grafismo do desenho de Sambonet ao lado das veias do mármore do piso, até o detalhamento e controle de todos os elementos.

Palanti localizou o apartamento do zelador no térreo, visando controlar melhor a entrada e saída do edifício e deixando para o último andar um apartamento de onde se tinha



Giancarlo Palanti: Edifício Lily, R. Barão de Tatuí, São Paulo, 1949

Apartamento do último andar: Interior da sala, vista do centro da cidade através de um quarto e vista do terraço  
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

uma visão panorâmica da cidade. A localização das janelas do quarto permitia que São Paulo atravessasse o espaço.

No arranjo deste apartamento que aparece na publicação da *Habitat* podemos vislumbrar os móveis projetados pelo arquiteto para o *Studio de Arte Palma* e a utilização de vasos de plantas brasileiras. É interessante observar a utilização de uma cobertura retrátil sobre as portas envidraçadas da sala.

Neste projeto o arquiteto parece querer experimentar as possibilidades de diferentes materiais, investigar a plástica do desenho dinâmico das aberturas e da marquise, das gradações de luz obtidas com o movimento das venezianas do terraço.

A pesquisa do arquivo do arquiteto na FAU-USP permitiu-nos reconhecer um pouco de seu método de trabalho, operando com estudos de alinhamento e composição da fachada, inúmeros croquis de cobertura, corte e detalhes, mas especialmente com aqueles desenhos que dizem respeito às soluções de implantação e agenciamento da planta. Assim, no Edifício para apartamentos da Rua Barão de Tatuí Palanti trabalhou sistematicamente em diversos estudos com diferentes soluções para o projeto, enumerando assim as vantagens e desvantagens de cada uma, testando todas as possibilidades para obter as melhores respostas ao aproveitamento dos espaços, atendendo eficientemente às demandas de um edifício para aluguel. O mesmo método apareceria no Orfanato realizado para a Liga das Senhoras Católicas com Daniele Calabi.

Talvez assim, Palanti buscasse uma solução standard ou a possibilidade de oferecer à escolha do cliente aquela que melhor respondesse a suas necessidades, dentro de um esquema de variáveis que partiam e obedeciam aos desejos e entendimentos do arquiteto.



Giancarlo Palanti e Daniele Calabi: Maquete da Casa da Infância da Liga das Senhoras Católicas, Av. Nazareth, São Paulo, 1947  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

### **O projeto para a Casa de Infância da Liga das Senhoras Católicas, com Daniele Calabi, 1947/52, Av. Nazareth esquina com Arcipreste de Andrade**

Outro dos primeiros projetos realizados por Giancarlo Palanti no Brasil, iniciado em 1947, foi a Casa da Infância para a Liga das Senhoras Católicas, no Ipiranga, juntamente com Daniele Calabi. Para Donatella Calabi<sup>20</sup> (1992, p.45) a ligação de seu pai com Giancarlo Palanti, assim como com Pietro Maria Bardi, provavelmente era devida mais à comum origem nacional e talvez no amor pelas artes figurativas, que no modo de trabalhar.

De acordo com Guido Zucconi ao tratar da obra de Calabi, Amalia Matarazzo e a Liga das Senhoras Católicas, do “*milieu*” social dos grandes industriais paulistas, encomendaram aos dois arquitetos um grande orfanato, modernamente aparelhado, para a infância abandonada (ZUCCONI, 1992, p.50).

Ele foi localizado em uma quadra entre a Av. Nazareth, a Rua Arcipreste de Andrade, a Rua Vieira de Almeida e a rua 28 de Setembro, no Bairro do Ipiranga, em terreno destinado às “obras pias”, doado pelo Conde José Vicente de Azevedo que era então dono de quase todo aquele bairro. O Conde doara suas terras para obras de caridade e para a Igreja, resultando hoje em um complexo de casas de assistência, universidades católicas e conventos que percorrem toda a Av. Nazareth, a partir do Museu Paulista.

As fotos da construção do orfanato nos permitem observar que naqueles anos o entorno era praticamente desocupado, apresentando apenas um arruamento de terra, a partir do qual os arquitetos já previam um grande movimento na avenida e desenhavam a implantação do edifício.

A casa da infância apresentava um vasto e complexo programa que incluía salas de aula, refeitórios, dormitórios e banheiros para as crianças, capela, celas para as freiras, salão de festas, serviços médicos, etc.

Este projeto foi desenhado a partir de diversos estudos de circulação e organização do programa, em que devem ter contribuído os conhecimentos de Palanti, livre docente na Itália em “*Caracteres distributivos dos edifícios*”. Os arquitetos realizaram um caderno de esquemas de organização com quatro estudos apresentando as vantagens e desvantagens de cada um, ambas

relacionadas à orientação solar e dos ventos, aos percursos e à qualidade da distribuição dos espaços.

Palanti desenvolveria em vários projetos, pranchas de “zoneamento” do edifício e projetos em que a circulação dos diversos usuários aparece como mote principal. Um processo projetual próximo àquele do urbanismo, como bem observa ROCHA (1991) e que parece fazer parte do próprio método do arquiteto, resultando na ligação da circulação do edifício com aquela de seu entorno da cidade. De acordo com Zucconi (1992, p.51), Calabi, através de esquemas análogos descreveria nos quinze anos seguintes, o ânimo funcional de seus hospitais. O próprio assento geral do projeto lembraria soluções elaboradas para o Policlínico padovano do pré-guerra. (idem, ibidem).

As preocupações com o funcionamento do programa, e portanto, ligada à disposição dos ambientes e à eficiente circulação, parecem ser bastante importantes e, suas palavras versam sobre a evidência das distintas partes e circulações na volumetria do edifício.

Sobre os princípios do projeto escritos em um memorial, datado de outubro de 1947, lêem-se as seguintes idéias: 1) divisão em zonas - alojamentos, direção e ensino - além dos serviços gerais, das linhas de circulação independentes e do pressuposto de situar a zona de “estar” livre das demais funções; 2) de comunicação independente das seções e grupos, porém com um funcionamento unitário que deveria aparecer na distribuição planimétrica e na configuração volumétrica do conjunto; 3) da simplicidade da estrutura a qual deveria corresponder uma economia da construção e uma clareza da distribuição do organismo, resultando numa economia do funcionamento do edifício.

A idéia de organismo, para o qual dever-se-ia garantir um bom funcionamento, é recorrente nas palavras que explicam o projeto, vinculando cada função diretamente a sua forma. Este projeto é pensado como um problema complexo, segundo Calabi e Palanti, ao mesmo tempo de “*composição arquitetônica e de organização social*”.

Assim, o resultado apresentado em uma maquete mostrava um conjunto em que se articulavam vários blocos destinados a funções distintas, pensados e implantados no terreno configurando diferentes relações entre os volumes, as áreas abertas e a rua. Destacava-se a formulação de quatro pequenos pátios entre os refeitórios e as salas de aula (justificados pelos arquitetos para facilitar a vigilância das crianças) e um grande espaço aberto contornado pela rua e por três edifícios que serviam de fundo à capela, pensada numa posição central no “*coração do organismo*”.

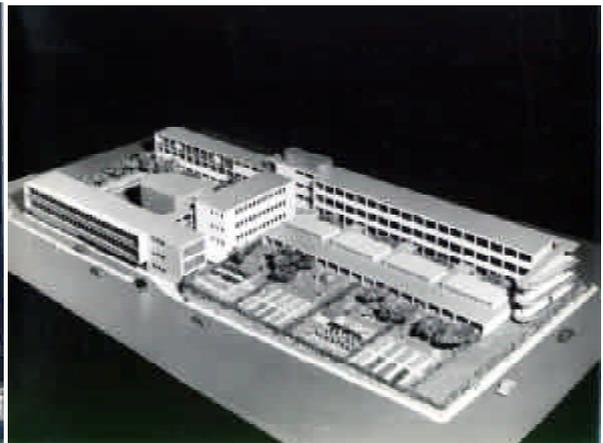
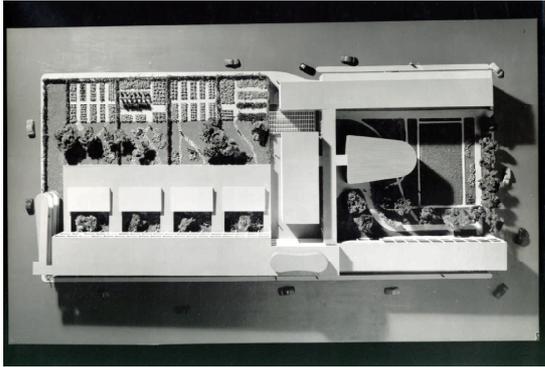
Nesta maquete percebe-se o sentido de massa do conjunto, o recorte de aberturas nos volumes, o jogo com a organização de primeiros e segundos planos. Por exemplo, com a capela em primeiro plano, emoldurada pelas empenas dos dois blocos alongados e tendo como fundo as passarelas de circulação.

O projeto acomodava-se ao desnível do terreno e o aproveitava para a localização em separado dos acessos e circulações de serviços, sem a interferência com a circulação da zona de estar nas diferentes seções dos pavimentos e jardins superiores.

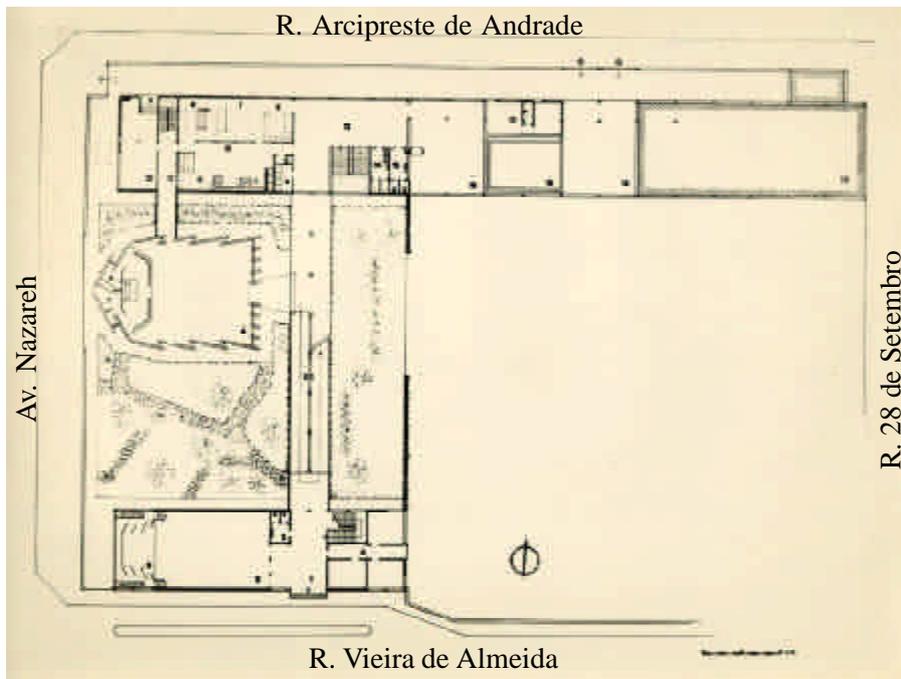
Foram pensados também acessos separados para crianças, empregados, visitantes daqueles das freiras e das mercadorias, todos direcionados de acordo com a intensidade do fluxo de tráfego das ruas adjacentes.

O memorial do projeto explica ainda os cuidados na distribuição do programa quanto à localização dos setores destinados ao tratamento das crianças doentes e a preocupação em utilizar rampas para facilitar a circulação dos pequeninos. A atenção com as crianças também aparece no dimensionamento dos banheiros, como observa ROCHA (1991).

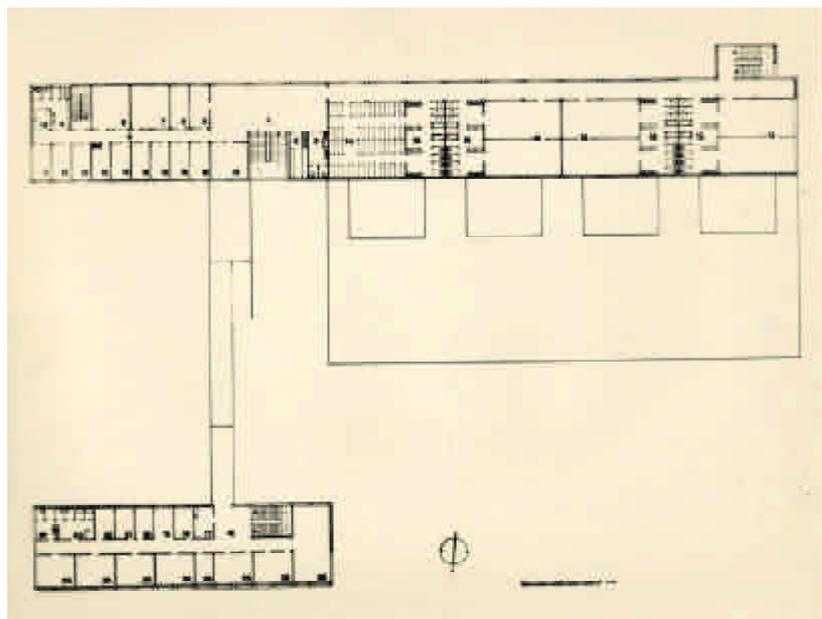
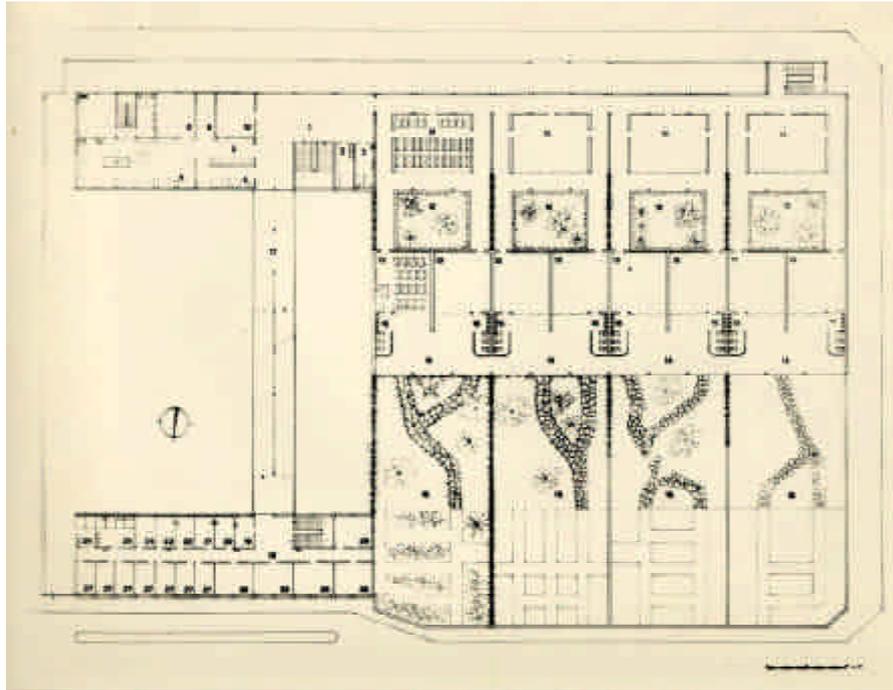
A implantação dos blocos garantiu uma variação de visuais, ora fechando a quadra com edifícios no alinhamento da calçada, ora revelando espaços abertos em que os edifícios configuram um fundo.



Giancarlo Palanti e Daniele Calabi: Maquete da Casa da Infância da Liga das Senhoras Católicas, Av. Nazareth, São Paulo, 1947  
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Giancarlo Palanti e Daniele Calabi: planta final da Casa da Infância da Liga das Senhoras Católicas, elaborada por Palanti  
 térreo no nível da Av. Nazareth, São Paulo  
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

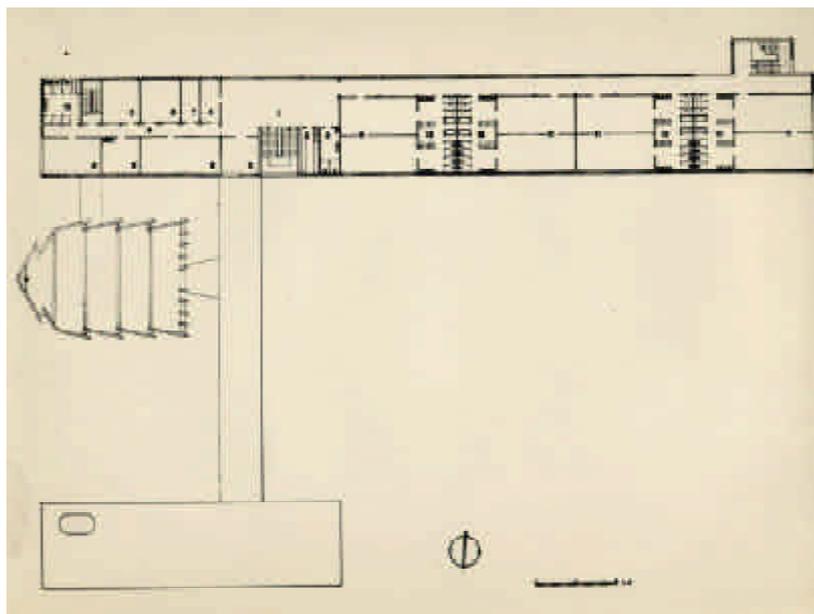


Giancarlo Palanti e Daniele Calabi: planta final da Casa da Infância da Liga das Senhoras Católicas, elaborada por Palanti, São Paulo  
 Acima: 1 PAV., Abaixo: 2 PAV.  
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Chama a atenção nos estudos para o projeto e no memorial, a preocupação com a orientação solar dos ambientes, a direção dos ventos e a proteção acústica dos ruídos do trânsito local.

Assim, salas de estar e dormitórios para as crianças deveriam estar voltados para o norte e abertos para pátios e jardins no quadrante melhor protegido dos ventos dominantes frios e úmidos, e isolados dos ruídos previstos para a Av. Nazareth. Nos estudos para o projeto encontramos especulações de possíveis brises.

Para a manipulação do clima os arquitetos afirmavam terem se servido dos estudos do Eng. Paulo Sá. Cabe observar que este engenheiro foi responsável pela formulação de uma



Giancarlo Palanti e Daniele Calabi: planta final da Casa da Infância da Liga das Senhoras Católicas, elaborada por Palanti, São Paulo  
último pavimento  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

doutrina que abarcava todos os aspectos do problema da insolação nas edificações. Para Henrique Mindlin, em seu *Arquitetura Moderna no Brasil*, estes estudos de cálculos de insolação, ao lado daqueles de Alexandre Albuquerque e dos estudos do uso do concreto armado de Emilio Baumgart, Joaquim Cardozo, Paulo Cardoso, etc, teriam sido fatores que contribuíram decisivamente para o desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira.

Lembramos que tradicionalmente, a adequação ao clima é um dos grandes motes de enquadramento referentes às peculiaridades brasileiras difundidas pela historiografia da arquitetura na incorporação da linguagem moderna, cujo exemplo máximo são as fachadas envidraçadas voltadas para o norte do MEC, protegidas pelos raios solares dos trópicos através dos mecanismos dos brises.

No orfanato, para Zucconi (1992, p. 50,1), os gostos pela horizontalidade e pela composição ortogonal são acompanhados em elevação pelas divisões modulares enfileiradas, e por todo um repertório arquitetônico característico dos anos 30.

Calabi voltou definitivamente para a Itália em julho de 1949 cabendo a Palanti a conclusão do projeto e a sua construção que se estenderia até meados de 1953<sup>21</sup>.

Ele escreve para Palanti do navio em que embarcara pedindo que cuidasse de seus trabalhos que ficaram por terminar.

Palanti manteve com rigor a idéia da implantação pensada com Calabi. No entanto, algumas alterações foram realizadas sem que tenhamos documentações que expliquem os motivos. O bloco que ligava as duas lâminas alinhadas às ruas Arcipreste de Andrade e Vieira de Almeida deixou de existir e deu lugar a apenas uma passarela sob a forma de uma rampa.

Talvez em função de mudanças no arruamento ou no tamanho dos blocos, a rampa ovalada e o gramado fronteiriço da rua 28 de Setembro deixam de existir. Esta via irá limitar-se com a empena do bloco de salas de aulas e com um muro prejudicando as relações antes estabelecidas.

Ainda que mantendo a idéia original de recortar as janelas nas fachadas, o arquiteto realiza pequenas alterações no ritmo e no tamanho das mesmas.



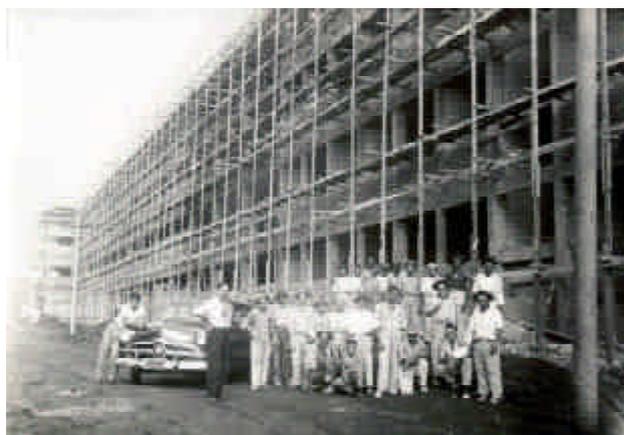
1



4



2



5



3



6

Giancarlo Palanti e Daniele Calabi: fotos da construção da Casa da Infância da Liga das Senhoras Católicas, São Paulo

5 e 6) Imagens de setembro de 1950 e 1 a 4) abril de 1951

fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Após numerosos estudos para a capela em que Palanti experimentava diferentes estruturas geradoras imediatas das formas, ela ganhou novas feições, porém não mais colocada sobre pilotis reforçando o sentido de massa de todo o conjunto. Quanto à implantação anterior ela foi apenas deslocada para a esquerda. Palanti estudou as relações entre a forma da capela, com planos de paredes e tetos superpostos, e suas aberturas explorando as nuances da luz que, direcionada para o altar, penetra o espaço interno sem que se veja de onde ela vem. Atrás do altar Palanti recortou uma cruz fazendo com que o sol entrasse através dela e que a mesma fosse



1



3



2



4



5

Giancarlo Palanti: Capela da Liga das Senhoras Católicas

1) Altar; 2) paredes laterais e iluminação resultante, 3) acesso à capela, 4) exterior visto da Av. Nazareth, 5) interior da capela

fotos: Lucas Corato, 2003

vista na empena voltada para a Av. Nazareth. Assim, forma, luz e espaço coincidiam com o tema do programa.

A laje plana dos rigorosos projetos italianos e da maquete para o orfanato deu lugar a uma cobertura inclinada de uma água, com telhas de fibrocimento. Esta alteração talvez fosse determinada pela eficiência dos telhados inclinados em relação à laje plana nos trópicos. Vale mencionarmos que os telhados de uma ou duas águas invertidas também apareceriam em diversos outros projetos de Palanti, especialmente dos brasileiros, participando de uma nova experimentação formal.



Giancarlo Palanti: Capela da Liga das Senhoras Católicas  
iluminação no interior da capela  
fotos: Lucas Corato, 2003



1



4



2



5



3



6

Giancarlo Palanti e Daniele Calabi: Liga das Senhoras Católicas, 1947

1) Acesso pela Rua Vieira de Almeida; 2) Vista do recreio coberto das salas de aula; 3) Vista do penúltimo pavimento do edifício alinhado com a Arcipreste de Andrade; 4) Pátio Interno entre bloco das salas de aulas e bloco do internato; 5) Vista da rampa de articulação do edifício; 6) vista do bloco de salas de aula  
fotos: Lucas Corato, 2003

Pelas fotografias do período da construção percebemos que os blocos foram realizados em etapas, iniciadas pela realização da lâmina maior, contendo os alojamentos e as salas de aulas.

É interessante observar a grande quantidade de desenhos realizados para este projeto, desde a sua elaboração com numerosos estudos e anteprojetos e esquemas de organização, até o seu detalhamento (incluindo elementos não realizados) com desenhos dos caixilhos, da cobertura, da marquise de entrada, do altar, do letreiro e dos bancos da capela, balaustrada do presbitério, dos consolos para as estátuas, do genulexório, da capelinha do menino Jesus no jardim, do confessionário, da porta do sacrário, da escultura em concreto armado (a qual deveria ter sido colocada no jardim), da cozinha industrial, dos portões e grades, dos letreiros, etc.

Hoje em dia o edifício encontra-se com várias alterações e em estado de conservação bastante deficiente. O fechamento completo do conjunto através de altos muros originados pelas necessidades de segurança anulou em muito a relação entre o mesmo e a cidade e a apreensão das qualidades da variedade de visuais pretendidas pelos arquitetos.

A Liga das Senhoras Católicas daria ainda dois projetos para Giancarlo Palanti além de várias reformas, para a qual o arquiteto doaria parte de seus honorários através de descontos.



Giancarlo Palanti: Instituto Santa Amália, São Paulo, 1952  
Vista da Av. Jabaquara  
foto: Lucas Corato, 2003

### **Nova sede do Instituto Santa Amália, 1952 - Av. Jabaquara esquina com Av. Água Funda**

Outro dos projetos realizados para a instituição foi a Nova sede do Instituto Santa Amália, entre 1951 e 1952, localizada no Bairro da Saúde.

Ele fora pensado para funcionar com cursos primário, ginásial e de formação de professoras de Educação Doméstica e, à noite, cursos de Economia Doméstica, Corte e Costura e Alfabetização de Adultos em regimes de internato e externato. Localizado na Av. Jabaquara esquina com a Av. Água Funda, no Bairro da Saúde, deveria instalar-se em terreno onde já se localizava uma edificação eclética, adquirido dos herdeiros de Miguel Estéfano.

A implantação organizada pelo arquiteto aproveitou-se das variações das cotas de nível do local configurando espaços diferentes, qualificados de acordo com suas funções. Assim, surge um pátio interno ao conjunto protegido das ruas circundantes configurado através do novo prédio laminar desenhado pelo arquiteto, alinhado à Av. Água Funda, pelo casarão antigo, por um elemento de ligação entre os edifícios - uma passagem coberta - e o desnível do terreno. Este pátio podia assim ser utilizado para as atividades escolares, sem que os barulhos da rua pudessem incomodar os alunos e professores.

Este novo edifício laminar foi projetado para sediar as salas de aula e alojamentos. Na extremidade deste bloco, voltada para a Av. Jabaquara, Palanti localizou uma capela de fachada simétrica (opção encontrada na segunda versão do edifício), com telhado inclinado de duas águas e pilares como estilizações de colunas duplas.

O ritmo das janelas verticais desta lâmina, ainda que sem o rigor presente em outros projetos, contribuiu para harmonizar a relação entre o novo e o antigo.

Em frente à capela, Palanti projetou uma espécie de largo, mais elevado em relação ao piso do edifício antigo e à rua, configurando uma relação especial com a mesma, em que a igreja é vista pelos transeuntes e os fiéis vêem o movimento da rua de um patamar mais elevado. Assim, graças à distribuição do edifício, à sua implantação e ao aproveitamento dos desníveis do terreno, foi possível configurar-se espaços diferentes adaptados às funções diversas, capazes de estabelecer variadas relações com o seu entorno imediato. A escolha por resolver todo o programa em um único bloco cuja face menor, correspondente à fachada da capela, parece dissonante do



1



3



2



4

Giancarlo Palanti: Instituto Santa Amália, São Paulo, 1952

1) Bloco laminar na esquina entre a Av. Jabaquara c/ Av. Água Funda; 2) Pátio Interno entre edifício novo e antigo; 3) Capela; 4) Espaço aberto configurado pela implantação do novo edifício  
fotos de 1 a 3: Lucas Corato, 2003 e 4 - Publicidade da Liga das Senhoras Católicas

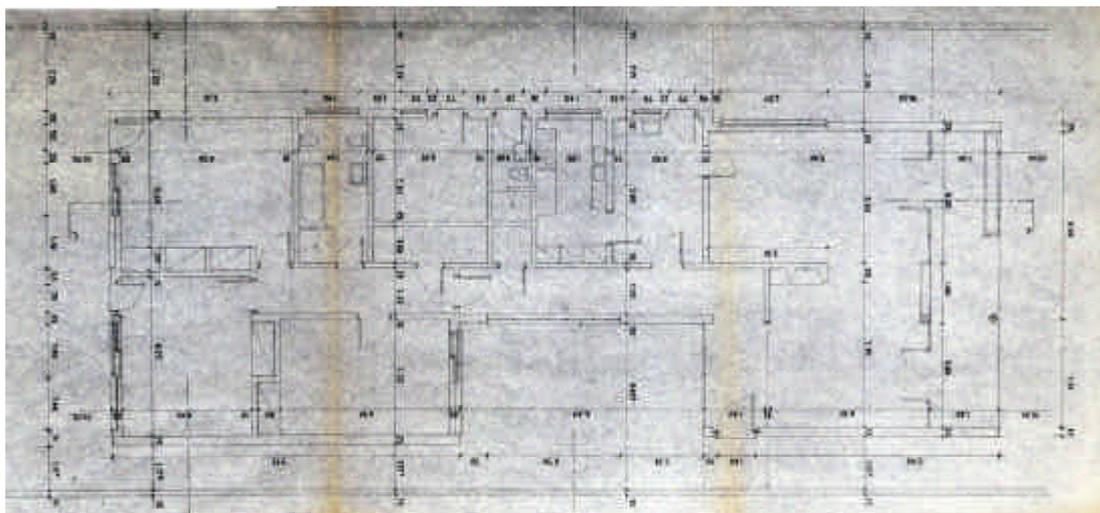
restante e também de outros projetos do arquiteto, parece ter sido movida, se não por exigências dos clientes, pela atenção às relações estabelecidas com o entorno, com a rua e com a implantação.

No interior da capela de grande pé direito, ocupando dois andares da lâmina, vislumbra-se as belas tesouras de madeira aparelhada que sustentam a cobertura. No pavimento imediatamente abaixo da capela está o salão de festas que se abre para o pátio interno citado acima.

Nos desenhos e anotações sobre o projeto tudo indica uma grande necessidade de economia que transparece em uma construção onde cada elemento busca uma simplicidade e uma modéstia, uma forma de igreja facilmente apreensível. As formas e a singeleza do projeto nos remetem às pesquisas empreendidas pelos arquitetos italianos no pós-guerra.

Interessante observar que esta não é a mesma postura do conjunto para a Liga no Ipiranga, apresentado anteriormente, ainda que ali, a presença do edifício antigo como fator e pressuposto de projeto não existisse.

Apesar disso, assemelha-se, em ambos os projetos, a idéia de configuração de pátios ou espaços abertos entre os edifícios e as escolhas pelo alinhamento dos edifícios com a rua.



Giancarlo Palanti: Duas Residências para a Construtora Segre e Racz, R. Nebraska, São Paulo, 1950 - Planta  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

### **Duas residências para a Construtora Segre e Racz, 1950 - R. Nebraska, Brooklin Paulista**

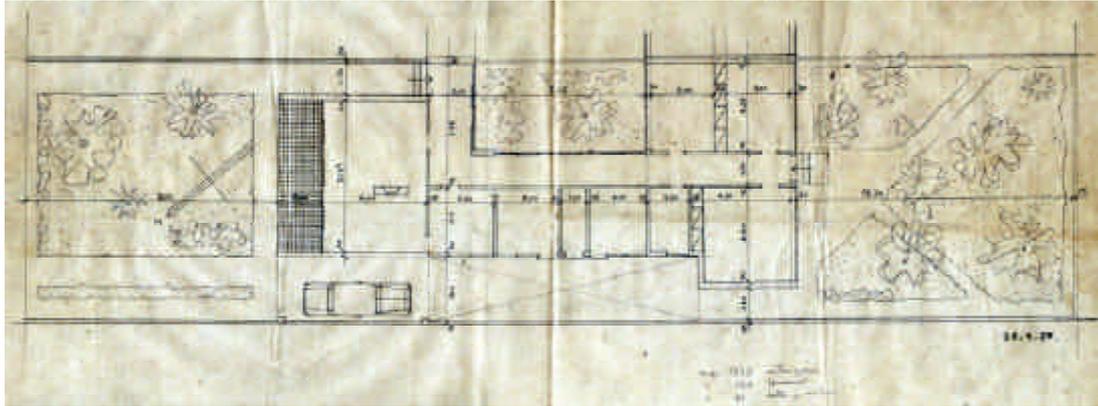
Para a construtora Segre & Racz e Aron Wolf Rubin Holzer, Palanti realizaria um projeto para duas residências iguais implantadas em dois lotes vizinhos no Brooklin Paulista. Neste momento Silvio Segre estava já na Itália<sup>22</sup>.

Em uma carta escrita em Milão em março de 1950, sem identificação de autoria, observamos o empenho de construir casas, as mais econômicas possíveis, visando obter maior lucro, e também as discussões com o arquiteto que pretendia construir um sobrado:

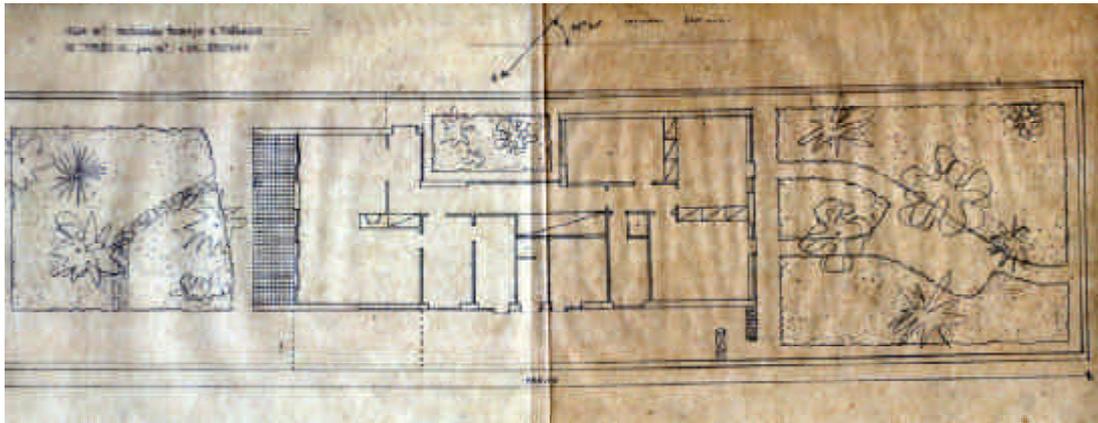
*“Ponderei uns dias sobre as suas argumentações a favor da casa assobrada, mas te confesso que não me convenceram. Continuo decidido partidário da construção de dois bungalows, não geminados em lotes de 12,50 cada. A respeito das fundações, v. tem certeza que todos os vizinhos que tenham casa térrea tenham mandado cravar estacas? Todas as casas da Monções não as tem, e não tem importância, do nosso ponto de vista (peso das paredes e do telhado), que essas casas sejam com acabamento paupérrimo. No sobrado além do custo da escada (custo próprio, espaço ocupado e maior espaço desperdiçado em corredores e passagens), v. deve tomar em consideração o maior tempo que leva a construção, o custo dos andaimes, o maior custo de todos os materiais que devem ser levantados até o primeiro andar, etc. o sobrado convém quando o terreno custa muito, mas a diferença entre o valor do terreno na minha solução e a sua é só de uma vintena de contos. Além do que, também esta diferença no terreno será avaliada pelo interessado na hora da compra. Peça a Senhoras suas conhecidas se não preferem morar numa casa sem escadas: ouvirás respostas! O segredo para que esta construção seja um bom negócio, ao meu ver, reside em conseguir uma grande rapidez na construção – rapidez que será maior numa casa térrea. Olha que as dúvidas que tinha o Sogro eram que a nossa construção fosse excessivamente vagarosa”.*

No trecho seguinte da carta observamos que talvez houvesse a participação de Palanti no empreendimento:

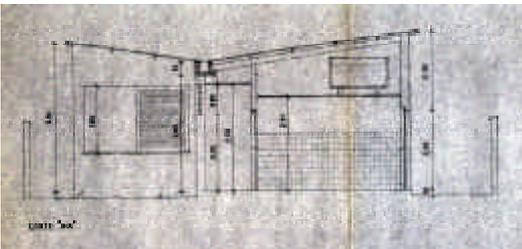
*“Em conclusão, não penso que, embora v. escreva que eu represente 75% dos proprietários, a minha decisão tenha que ser acatada e nada mais. Afinal v. está no lugar e pensa no assunto mais do que eu, que tenho aqui outros afazeres. Insisto portanto com muita energia na minha solução, que tenho certeza ser a melhor; mas, se v. decidir favoravelmente pelo sobrado, serei eu que aceitarei a sua solução sem pestanejar. Quem estiver no lugar tenha ônus e honores da responsabilidade”<sup>23</sup>.*



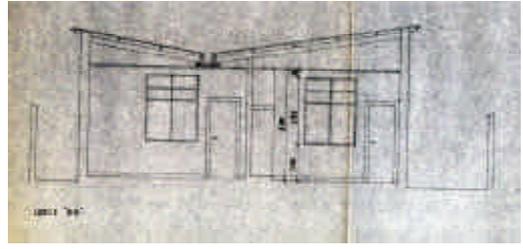
1



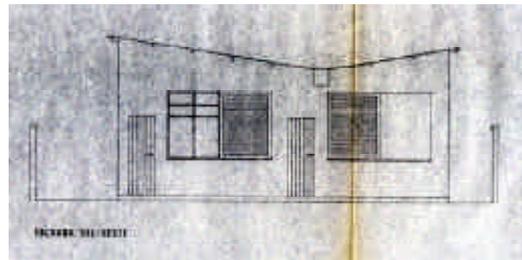
2



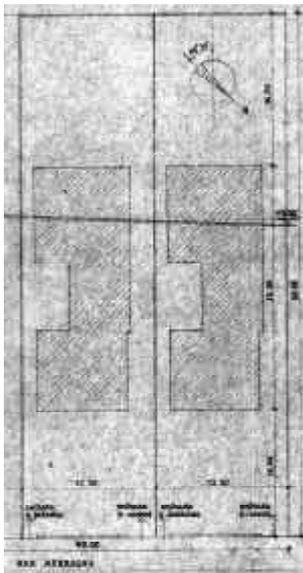
3



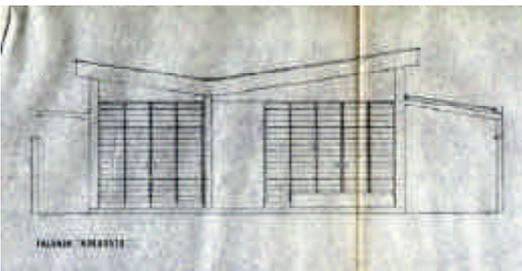
6



4

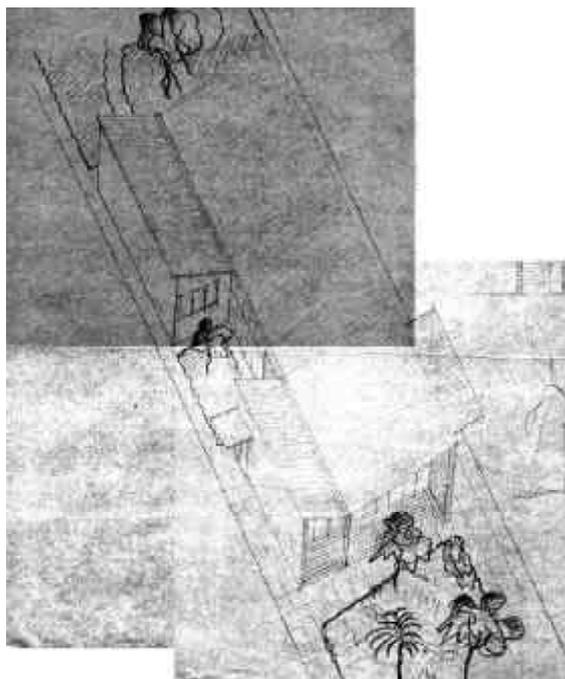


7



5

Giancarlo Palanti:  
 Duas Residências  
 para a  
 Construtora Segre  
 e Racz, R.  
 Nebraska, São  
 Paulo, 1950 - 1)  
 Estudo 1950; 2)  
 Estudo sem data;  
 3) Corte AA; 4)  
 Fachada  
 Sudoeste; 5)  
 Fachada  
 Nordeste; 6)  
 Corte BB; 7)  
 Implantação  
 fonte: Arquivo  
 GP/ FAU-USP



Giancarlo Palanti: Duas Residências para a Construtora Segre e Racz, R. Nebraska, São Paulo, 1950  
Perspectiva  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Neste projeto observamos as soluções dadas pelo arquiteto diante do debate com os lotes estreitos e compridos, abundantes em São Paulo.

Optando então pela casa térrea com pátio, interessa observar a configuração da planta através de um espaço aberto central que dividia a casa em três setores: 1) sala de estar e jantar, na parte frontal do lote; 2) cozinha e serviços em geral na lateral; 3) dormitórios e banheiros, nos fundos.

Das diversas soluções estudadas, uma delas reforçava ainda mais a idéia de casa ao redor de um pátio ao eliminar completamente um dos recuos laterais. A decisão final optou, no entanto, pelos dois recuos com acesso de pedestres para a residência por um deles e o acesso de veículos e serviços pelo outro. A implantação oferecia assim um resultado agradável com três jardins: dois realizados através do recuo frontal (para onde se abria sala de estar e jantar e varanda) e do posterior (para onde se voltavam os quartos) e o terceiro através do pátio para onde se abriam a sala, o corredor e um dos quartos. Na documentação do arquivo encontramos um pedido de RácZ a Palanti de abril de 1950, em que ele solicitava algumas modificações, que resultaram entre outras coisas, na passagem mais larga entre o pátio e o jardim.

Apesar do pátio, que poderia tornar a casa bastante intimista, ela estabelecia uma relação franca com a cidade através de um gradil baixo, do envidraçamento da sala de estar para a rua e para o pátio, de uma varanda e do grande jardim frontal.

Dentro de suas pesquisas de então, arquiteto incorporou a solução de cobertura com duas águas assimétricas unidas por uma viga calha. A estrutura seria realizada com duas paredes laterais portantes e uma linha de pilares e parede centrais que apoiariam a viga citada acima. A volumetria resultante seria marcada pelo desenho da cobertura, em asa de borboleta, bastante utilizado por projetos residenciais de arquitetos brasileiros no período. Na fachada frontal Palanti rasgaria dois planos de vidro e uniria duas abas de cobertura dos acessos de veículos e pedestres que ligaria o volume aos muros laterais preenchendo toda a frente do lote.

Até onde pudemos averiguar estas casas não foram construídas.

## As novas instituições de cultura em São Paulo

Estes anos iniciais de Giancarlo Palanti em São Paulo presenciariam a criação e o desenvolvimento de novas e importantes instituições de cultura. A partir da década de 1941 foram criados a revista *Clima*, o *GTE* (Grupo de Teatro Experimental), o *GUT* (Grupo Universitário de Teatro), a *Livraria Brasiliense* - onde eram realizadas mostras de artistas modernos, a Galeria *Domus* (espaço expositivo da arte moderna), além da montagem de diversas exposições.

Em 1947 foi fundado o MASP, por iniciativa de Assis Chateaubriand, com a colaboração de Pietro Maria Bardi, no Edifício dos Diários Associados na Rua 7 de Abril. No ano seguinte foi criado o MAM, por iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho, cuja primeira exposição aconteceria no ano seguinte. Ainda em 1948 surgiram o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e a EAD (Escola de Arte Dramática). Em 1949 o MAM passou a abrigar o Clube de Cinema e foi fundada a Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Este foi também o ano de fundação da revista *Habitat*, dirigida por Lina Bo Bardi. Em 1950 aconteceu a primeira transmissão de televisão pela TV Tupi, pertencente ao Grupo dos Diários Associados, foi também fundada a revista *Anhemi*, dirigida por Paulo Duarte e criado por Lina Bo Bardi o *IAC* (Instituto de Arte Contemporânea), no interior do MASP. Em 1951 acontecia a I Bienal de Artes Plásticas, organizada pelo MAM (ARRUDA, 2000).

Segundo ARRUDA (2000):

*“A Fração mais moderna da burguesia industrial da cidade esteve intimamente ligada à promoção da cultura, quer construindo instituições, como o MAM de São Paulo, criado por Francisco Matarazzo Sobrinho, o MASP, por Assis Chateaubriand, o TBC por Franco Zampari, engenheiro das indústrias Matarazzo, e a Vera Cruz, por Cicillo Matarazzo, quer através do exercício do mecenato, apoiando artistas, doando obras, comprando peças artísticas. O Museu de Arte Moderna de São Paulo, particularmente, desenvolveu uma ação incisiva na mudança da linguagem plástica, através das exposições e sobretudo, por meio das Bienais. A mostra de Max Bill no MAM paulista, em 1950, é momento indelével na emergência da arte concreta no Brasil. Durante a Iª Bienal, o primeiro prêmio internacional foi concedido a Max Bill, cuja escultura ‘Unidade Tripartida’ teve grande impacto nos novos artistas; o primeiro prêmio nacional, similarmente, ficou com Ivan Serpa que apresentou um quadro concretista”.*

Giancarlo Palanti participaria de diversos destes momentos e instituições integrando-se aos intelectuais neles envolvidos.

Na 1ª Bienal o arquiteto fora membro do júri de seleção das Cerâmicas<sup>24</sup> e inscreveria três projetos para a mostra de arquitetura: o conjunto industrial de Marselha, a Casa da Infância realizada com Calabi e o edifício de Escritórios da Florêncio de Abreu. Não encontramos referências à quais projetos teriam sido aceitos.

Ele criticaria no Jornal *Diário da Noite*, 20/11/51, a organização da Exposição Internacional de Arquitetura, especialmente no que dizia respeito às formas de expor, apesar afirmar a situação embaraçosa diante dos colegas estimados que dela haviam cuidado.

Inicialmente Palanti esteve ligado ao grupo que constituiria o MASP, através de Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Há indícios de que Palanti colaborou com Lina Bo no projeto da nova inauguração do MASP em julho de 1950, quando o Museu passou a ocupar dois andares do edifício Guilherme Guinle na 7 de abril, concentrado as seções educativas no segundo andar e transferindo para o terceiro andar a pinacoteca e uma área maior para exposições temporárias (LUCCHINO, 2003, p.16). De acordo com sua viúva ele deu aulas teóricas de história da arte no MASP. Além disso, ele faria parte do corpo docente do IAC.

Nos anos seguintes haveria uma aproximação maior do arquiteto ao MAM e ao grupo de intelectuais reunidos em torno deste museu. Segundo sua viúva, Palanti teria sido convidado por Francisco Matarazzo Sobrinho para o diretório orientador do museu. O próprio grupo de intelectuais dos quais Palanti participava reunia-se em torno dos museus, especialmente do bar do MAM, de que trataremos no quinto capítulo.



1) Exposição de tecidos Palazzo dell'Arte, Milão, 1946; 2) Estante em tubos de aço e vidro, projeto de Palanti, Albini e Camus, 1934; 3) Giancarlo Palanti: Móveis para apartamento Mazzochi em Milão, 1942 - cadeiras com assento em corda trançada e mesa de cristal

fonte: 1) CAMPELLO, 1997; 2) DOMUS, 501, 1971; 3) Material obtido com a família a partir de DOMUS, 159, 1942

A associação entre Palanti e Lina Bo Bardi parece ter-se iniciado em meados de 1947, mesmo ano em que realizam um projeto para a Rádio Tupy, pertencente a Assis Chateaubriand, o qual reunia teatro, rádio, oficinas, restaurantes e clube.

Palanti escreveu a Calabi, que estava então na Itália, em 19 de novembro de 1947:

*“Quanto a mim, finalmente dois ou três dias atrás pudemos mostrar o projeto e maquete da Radio Tupy a Chateaubriand e o agradou: agora esperamos os acontecimentos, ou seja, o financiamento da Caixa Econômica e veremos”<sup>25</sup>.*

### **A rica experiência do Studio de Arte Palma na construção do mobiliário brasileiro, 1948/1951**

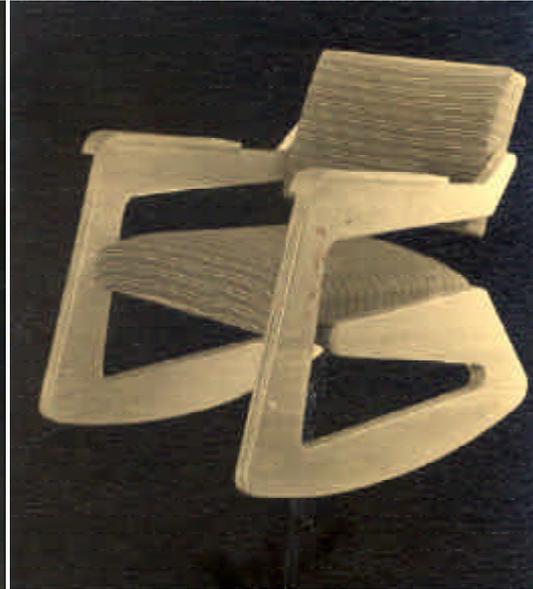
A associação com Lina Bo e Pietro Maria Bardi também foi conduzida por um interesse comum em desenvolver um mobiliário moderno, produzido industrialmente que teria originado o Studio de Arte e Arquitetura Palma. Ali, Palanti e Lina realizaram diversos móveis para produção em série e vários projetos de interiores entre 1948 até meados de 1951.

Diante das diversas manifestações do conflito entre cosmopolitismo e localismo no desenvolvimento da produção e da crítica de arte moderna no Brasil, tratou-se de uma experiência especial em que é possível especular-se as tentativas de solução do mesmo, bem como compreender as matizes que a apropriação dos temas referentes a esse conflito - relacionados às particularidades brasileiras na produção artística e à produção de uma arte de origem internacional - tomaram em uma situação determinada.

O Studio de Arte Palma foi inaugurado em agosto de 1948, no 18º andar do edifício Thomas Edison, situado na Praça Bráulio Gomes 66, em São Paulo, fruto de uma sociedade entre os três italianos: Pietro Maria Bardi, Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti. O empreendimento levava o mesmo nome e foi concebido segundo os mesmos moldes do Studio de Arte Palma de Roma, do qual Pietro Maria Bardi foi proprietário e presidente. Em Roma, o Studio foi responsável por exposições de arte antiga e moderna, de artes industriais e exposições da cultura material de vários países, além da realização de concertos de câmara, peças de teatro de vanguarda, conferências e publicações. Tudo isso somado ao caráter de conservação, avaliação, restauração e comercialização de obras de arte (PINTO, 2001, p. 53-4).



Studio de Arte Palma: Cadeira em compensado e forro de  
atanado desenhada por Palanti  
fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi



Studio de Arte Palma: Poltrona de balanço em pinho  
compensado desenhada por Lina Bo Bardi  
fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

Como dito no capítulo anterior, na Itália os temas da construção de uma identidade nacional, da renovação da linguagem artística, da produção de arte e sua integração à indústria encontraram amplo campo de debate repleto de contradições e de algumas similaridades com o caso brasileiro, de maneira que, ao se estabelecerem no Brasil, os arquitetos envolvidos nesta experiência tinham já uma determinada visão sobre estas questões em seu país, com suas diferentes apreciações.

Desde a Itália, estes arquitetos já tratavam do tema do mobiliário moderno. Ambos atuaram na produção editorial trabalhando para Gio Ponti, na revista *Domus* (Lina em 1939 e Palanti entre 1932 e 33), considerado líder do movimento de valorização do artesanato italiano - em que se revela uma influência da Secessão Vienense.

Devemos lembrar aqui a experiência de Palanti com a problemática do mobiliário, com a produção em série e os desenvolvimentos do desenho industrial e as questões colocadas pelas Trienais.

É importante observar que a VII Trienal de Milão já traria objetos nascidos através de uma identificação precisa no confronto do processo industrial como modelo metodológico de projeto. Os arquitetos começavam a defender a atividade de projeto para a indústria como algo artístico, assim como o artesanato, entrando em conflito com os problemas da produção em larga escala. Já era grande naquele momento a experiência da Olivetti que contribuiu com a Fiat por realizar uma passagem de uma fase artesanal a uma estrutura industrial moderna em termos de organização científica do trabalho, pesquisa e atualização dos produtos e criação de uma eficiente rede de vendas. Porém, apesar do desenvolvimento da indústria italiana, a produção de serviços técnicos para a casa manteve-se por muito tempo nas dimensões e organização artesanal (GREGOTTI, 1986).

Lina Bo, formada em Roma, em 1939, após o trabalho com Ponti, passou a trabalhar, em 1943, na revista *Domus*, então preocupada com a futura reconstrução italiana e com os temas do debate arquitetônico do segundo pós-guerra. Em toda produção editorial de Lina, o tema do mobiliário foi presente, culminando em seu último trabalho italiano no jornal *Milano Sera*, pequeno diário publicado a partir de agosto de 1945, no qual ela escreveria, segundo o arquiteto Carlo Pagani, um artigo denominado “*Abolizione del mobile monumento*” (Abolição do móvel



Cadeira desenhada em 1947 para o MASP em jacarandá paulista com assento e espaldar em couro esticado  
fonte: Habitat, n.1, 1950

monumento) (apud ANELLI, 2001: 46), tema que tratará com vigor no Brasil. Lina Bo viajou em companhia de Pagani e do fotógrafo Frederico Patellani pela Itália, enviada pelo editorial *Domus*, documentando e avaliando a situação do país destruído. Segundo Campello, nessa época, Lina foi encarregada pela firma RIMA de realizar uma pesquisa sobre o artesanato italiano, a fim de organizar-se uma exposição que, após nova viagem pela Itália, resultaria no *Palazzo dell'Arte*, uma mostra de tecidos para cortinas e estofamentos. Segundo matéria publicada na revista *Domus*, “o seguro gosto irradiado por nossa produção artesanal... demonstra o desejo de retomada, a fantasia e o amor ao trabalho dos artesãos italianos”<sup>26</sup> (apud CAMPELLO, 1997, p. 24). Este seria de acordo com Campello, provavelmente seu último trabalho na Itália.

Vários arquitetos italianos do pós-guerra procurariam as bases para a reconstrução por intermédio de uma aproximação com o universo popular autopreservado, por meio da apropriação de seu saber construtivo-tecnológico e de seus valores morais, contrapondo-se à crença na máquina e na tecnologia. Para eles tudo deveria ser reconstruído observando-se os valores e a humildade estético-construtiva do homem, que conseguira se preservar íntegro, afastado dos valores que levaram à situação da guerra.

Projeto e construção do móvel moderno no Brasil: o surgimento e o programa original do Studio de Arte Palma e da Fábrica de móveis Pau Brasil Ltda.

Maria Cecília Loschiavo dos Santos, uma das principais referências historiográficas da produção do móvel moderno no Brasil, relata a concepção do Studio de Arte Palma por intermédio do episódio da produção da cadeira do auditório do 1º MASP, na rua 7 de abril, o que seria, segundo a autora citada, a primeira obra de Lina de grande repercussão para o desenvolvimento da mobília moderna brasileira. (SANTOS, 1995, p.95)

Em depoimento a Santos, Pietro Bardi afirmava que, no ano de 1947, ele não havia encontrado em São Paulo, nenhuma cadeira moderna para o auditório do MASP, apesar das tentativas de Warchavchik, Graz, Tenreiro e Segall no campo do mobiliário moderno.

Para sanar tal problema, Lina projetou então uma cadeira simples, dobrável e empilhável para o MASP, tendo em vista o exíguo espaço do auditório, permitindo a remoção imediata da cadeira nas ocasiões em que fosse necessário liberar todo o espaço para outra atividade.



Interior do Studio de Arte Palma no Edifício Thomaz Edison  
fonte: FERRAZ, 1996, p. 56

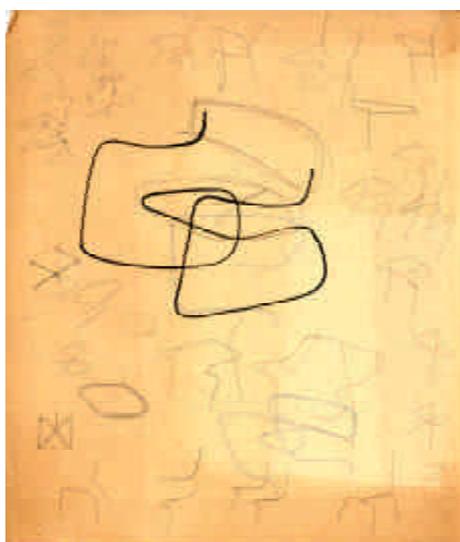
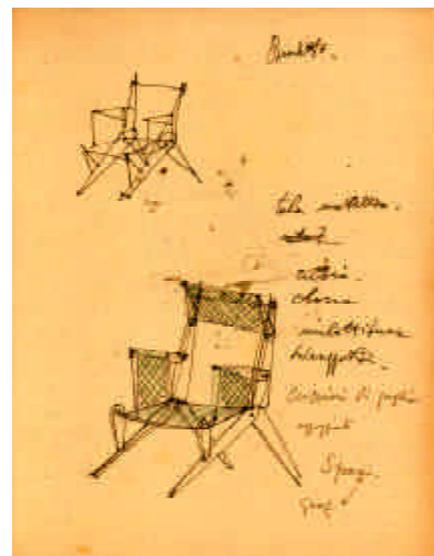
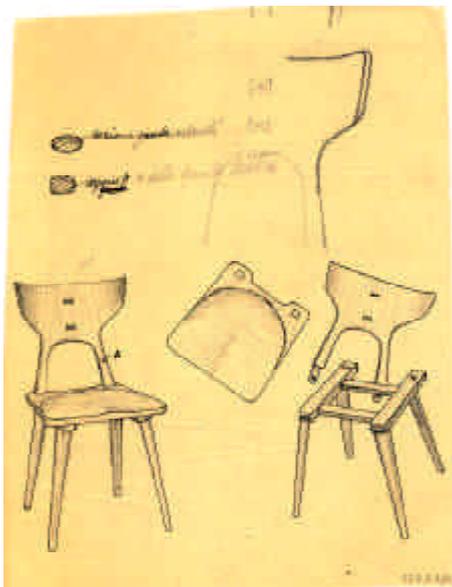
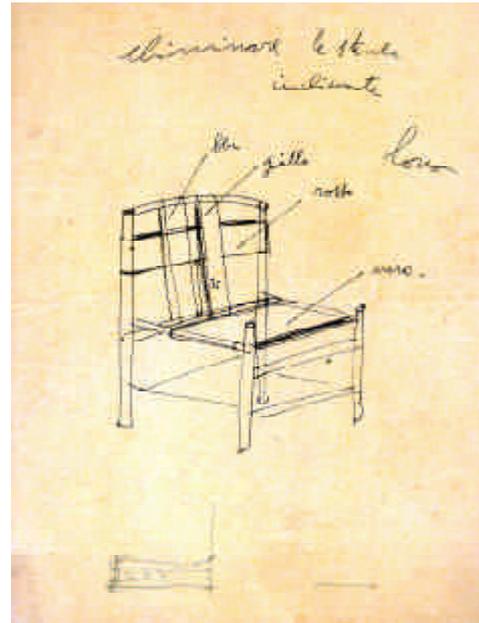
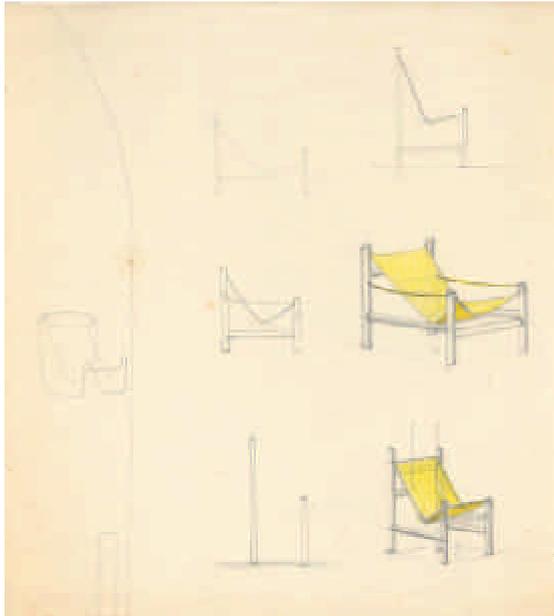
No entanto, o casal teve dificuldades novamente, agora para encontrar um marceneiro que executasse o projeto, o que os levou a recorrer a um tapeceiro italiano que, numa garagem, executara as cento e cinquenta cadeiras para o Museu. A partir daí, segundo Santos, para preencher essa lacuna na produção de móveis modernos, teria se dado a fundação do Studio e da Fábrica de Móveis Pau Brasil.

Giancarlo Palanti, que já trabalhara com o desenho de móveis em série na Itália, associou-se ao casal Bardi. É, portanto, um desejo inicial em comum de atualizar e produzir um mobiliário moderno que movia o empreendimento.

Em carta a Franco Albini, de 12 de junho de 1948, Palanti conta ao amigo que quase não existiam móveis modernos em São Paulo e estava trabalhando muito para a inauguração do Studio de Arte Palma. Pedia ainda a Albini que mandasse uma descrição de um pormenor de uma cadeira sua visando sanar um problema técnico de projeto da cadeira tripolina que rasgava facilmente a costura do couro nos dois ângulos anteriores<sup>27</sup>.

O Studio ocupava uma grande sala em um edifício comercial projetado por Lucjan Korngold, cujo espaço estava setorizado através de divisórias móveis em: Arquitetura de interiores, ocupados por Lina e Palanti; Antiquário, sob a coordenação de Valéria Cirell Piacentini, além da seção de exposições periódicas de arte antiga, contemporânea e comercialização das obras. Neste edifício concentravam-se na época vários escritórios de profissionais liberais (GAMA, 1998).

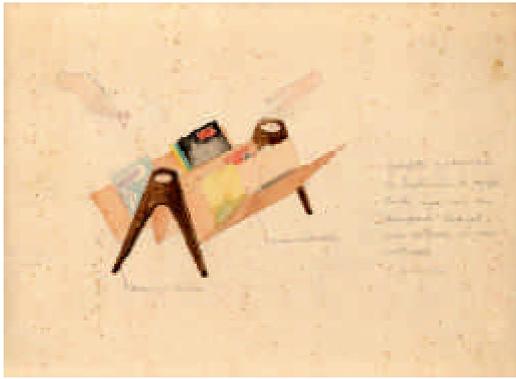
O Studio de Arte Palma foi responsável ainda pela organização de exposições importantes. Na sua abertura apresentaram a mostra “*Nós e o antigo*”. No mesmo ano o MASP organizaria a “*Exposição da Cadeira*”, divulgando a evolução desta peça de mobiliário, através de painéis e peças originais. Procurava-se apresentar a passagem da cadeira artesanal para a industrial, “*ampliando os contornos locais sobre a questão da participação do artista na indústria*” (LOURENÇO, 1995, p.201). Nesta mostra apresentava-se lado a lado a fotografia de um homem sentado em uma pedra e uma senhora sentada numa cadeira sofisticada, segundo Lina Bo Bardi, de proporções erradas. As exposições tinham, portanto, um papel didático, direcionado pelos entendimentos dos arquitetos curadores da mesma.



poltrona em  
compensado e  
lona desenhada  
por Lina Bo  
Bardi



Studio de Arte Palma: croquis des cadeiras e  
poltronas  
fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi e Habitat n.1,  
1950 (poltrona)



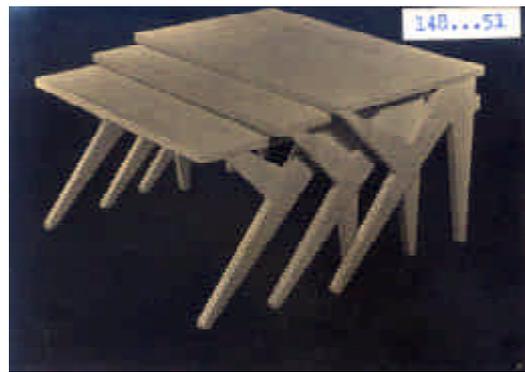
desenho de Lina Bo Bardi para revisteiro



mesas sem identificação de autoria



revisteiro sem identificação de autoria



mesas - possível autoria de Lina Bo Bardi



revisteiro - possível autoria de Lina Bo Bardi



luminária - sem identificação de autoria



sofá - sem identificação de autoria

Studio de Arte Palma: croqui de revisteiro, mesas e sofá em compensado e luminária - as indicações de possíveis autorias partem de uma lista dos móveis, elaborada por Lina Bo, contendo distinções de autorias, também dos artigos da Habitat que as distingue claramente e da própria organização do arquivo de Giancarlo Palanti na FAU-USP e de Lina Bo Bardi no Instituto fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi - Foto luminária - H. Ballot; Fotos do sofá e revisteiro com revista P. Scheier - as demais sem identificação



Cadeiras e mesa desenhadas por Palanti



Cadeira de repouso com movimento desenhada por Lina Bo Bardi



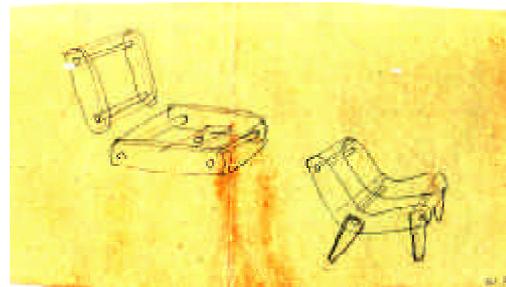
Cadeira "bergere" sem identificação de autoria



Apoio sem identificação de autoria

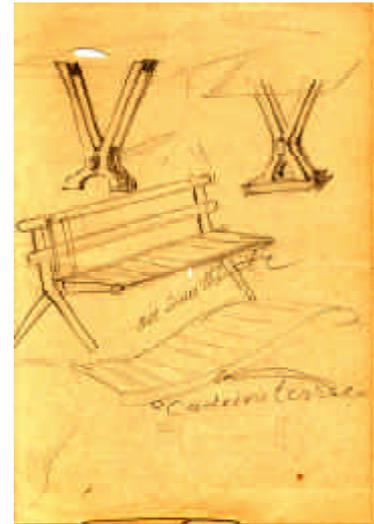


poltrona em compensado e lona esticada desenhada por Lina Bo Bardi



poltrona em compensado e forro esticado desenhada por Lina Bo Bardi

Studio de Arte Palma: croquis das cadeiras e poltronas e móveis  
fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi



Studio de Arte Palma: croquis das cadeiras  
fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardì



Studio de Arte Palma: Cadeiras desenhadas por Lina Bo Bardi - da esquerda para a direita poltrona, cadeira em pinho compensado, assento e espaldar estofados, cadeira em madeira compensada  
 fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi (primeira - foto P. Scheier) e Habitat, n. 1, 1950 (as demais)

A empresa Pau Brasil, localizada na Rua Iaiá no Itaim, foi fundada pelos mesmos sócios para fabricar a mobília moderna projetada no Studio. Ela trouxe para o Brasil marceneiros e oficiais de móveis que trabalhavam na cidade de Lissoni, Itália, um importante centro de produção de mobiliário moderno, introduzindo assim uma nova maneira de produzir móveis e explicitando uma falta de bases materiais no país que pudessem efetivar essa atualização segundo os moldes pretendidos<sup>28</sup>.

Na documentação do Studio e principalmente da Fábrica encontramos orçamentos de móveis e esquadrias de madeira para os projetos de arquitetos como Daniele Calabi, Rino Levi (no projeto do Teatro Cultura Artística), Lucjan Korngold, Jaques Pillon, entre outros.

Reproduzimos aqui, na íntegra (pois interessa ouvir as próprias palavras do período) o texto da publicação dos móveis do Studio na revista Habitat n<sup>o</sup>1, de 1950:

*“Os móveis apresentados nesta página foram desenhados por Lina Bo e Giancarlo Palanti, diretores do Studio de Arte Palma, fundado por P.M. Bardi. Enquanto a arquitetura brasileira assumia notável desenvolvimento, o mesmo não se poderia dizer do mobiliário; os arquitetos, ocupadíssimos no trabalho construtivo mais urgente, febril, neste país que cresce com uma prodigiosa rapidez, não puderam empregar-se com tempo suficiente no estudo de uma cadeira, estudo que requer um técnico, como de fato o é o arquiteto, e não uma senhora que busca distrair-se ou um tapeceiro, como muitos acreditam.*

*O Studio Palma, fundado em 1948, particularmente se dedicando ao desenho industrial, abrangia uma seção de planejamento com oficina de produção: uma marcenaria equipada com moderníssimo maquinário e uma oficina mecânica. Buscou criar ali tipos de móveis (em especial cadeiras e poltronas) adaptados ao clima e à terra, eliminando estofamento exagerado e usando, o mais possível, os tecidos e o couro distendidos, estofa baixo e delgado. Um dos problemas básicos foi o de se evitar a produção do mofo, amiúde ocorrente na estação da chuva. Tentou-se partir do material, procedendo-se a um estudo sobre madeiras brasileiras, e utilizou-se a madeira compensada, recortada em folhas paralelas, até então não empregada para móveis que eram constituídos de madeira maciça e compensada de ‘miolo’.*

*O ponto de partida foi a simplicidade da estrutura, aproveitando-se a extraordinária beleza das veias e das tintas das madeiras brasileiras, assim como o seu grau de resistência e capacidade.*

*O Studio de Arte Palma funcionou por dois anos e os novos móveis criaram um ‘caso de consciência’ nos fabricantes, passivos repetidores de modelos postergados, acontecendo que em poucos meses a produção se renovou com celeridade, à qual cabe louvar no dinamismo nacional, mas, naturalmente, devido à pressa exagerada, os construtores não se transformaram em técnicos; contentaram-se em apropriar-se das coisas que viam nas revistas e se improvisavam*



Studio de Arte Palma: Cadeiras desenhadas por Giancarlo Palanti - da esquerda para a direita cadeira em madeira maciça, cadeira em madeira compensada e corda, cadeira em madeira maciça e sola esticada  
 fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi e Arquivo GP/ FAU-USP - 2 últimas fotos P. Scheier

*como projetistas do que derivou, em conseqüência, um típico formalismo 'moderno superficial', que em arquitetura feita por mestres de obras, levam a dizer aos não iniciados que 'o moderno é frio', que as fachadas das casas 'parecem hospitais', que dentro em pouco tempo 'tudo ficará negro de sujeira', que os balcões da frente 'parecem banheiros' e que os móveis desenhados por aqueles que não são técnicos provocam observações denunciando não terem 'os móveis modernos senão aparência barata', que o 'compensado lasca', que se 'vêem os pregos', e, sobretudo, que são bastante 'incômodos'.*

*Por felicidade, os arquitetos brasileiros começaram a desenhar uma boa cadeira, uma poltrona razoável, uma bela mesa, contrabalançando, assim, o dilúvio de amadores que, sempre, em arte, produzem o regresso, por via de sua contra-propaganda na aplicação da teoria mal compreendida.*

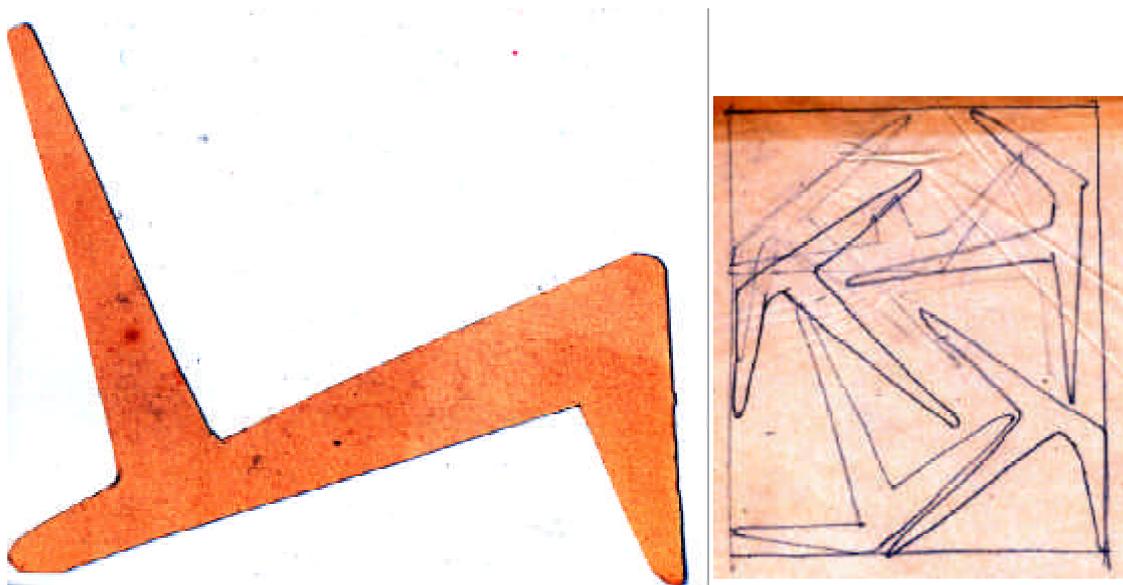
*No caso dos móveis, cadeiras de compensados com lascas, que rasgam as meias das senhoras; muito alta ou muito baixa, muito estreita ou muito larga, com pregos enferrujados e, sobretudo, com o 'enfeite', o enfeite 'fingindo moderno', logo fará com que o bom pai de família tenha saudades daquela cômoda cadeira, falsa 'Chippendale', manufaturada pelo marceneiro da esquina" (HABITAT, 1950. p.53) .*

Citamos também a entrevista a Aureliano Menezes em 1976, em que Lina Bo Bardi afirmava:

*"No Palma, com o arquiteto Giancarlo Palanti, fizemos a primeira tentativa de produção manufatureira (não bem industrial) de móveis de madeira compensada cortada em pé (não dobrados como Alvar Aalto), cortados em folhas e outras tentativas com materiais brasileiros. Usamos inclusive muito chitas das Casas Pernambucanas e couro, ao invés das fazendas feitas à mão, muito luxuosas, que se usava na época". (FERRAZ, 1996, p.56).*

Os textos transcritos revelam vários aspectos de interesse: a situação da produção do mobiliário no Brasil vinculada aos estilos internacionais e à produção manufatureira, o desejo de atualização dessa produção através do ideário moderno, da produção em série, coincidindo com preocupações de cunho localista, e a pronta apropriação das formas modernas pelo mercado produtor sem a preocupação com suas premissas projetuais.

Naqueles anos as pesquisas sobre as possibilidades do uso do compensado em caráter industrial no Brasil encontravam-se em desenvolvimento especialmente através do IPT (Instituto de Pesquisas Tecnológicas)<sup>29</sup> que também desenvolveria políticas e estratégias para a difusão do material no país. Para a divulgação do produto no mercado brasileiro teria contribuído ainda o aperfeiçoamento da colagem das lâminas de madeira (MELO, 2001).



Studio de Arte Palma: molde da lateral de uma cadeira recortado em folha de papel e desenho de recorte das peças em chapa de compensado  
 fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardì

O compensado, também conhecido como contraplacado, é um produto obtido a partir da colagem de lâminas ou folhas finas de madeira de modos a conseguir propriedades físicas e mecânicas superiores à da madeira original<sup>30</sup>. Seu desenvolvimento ganhou impulso industrial nos Estados Unidos e na Europa no final do século XIX.

As características deste material como a elasticidade que possibilitavam o uso do compensado moldado animariam diversos artistas do século XX, entre os quais Gerrit Rietveld, em 1925 com a cadeira Beugestoel 2, que, explorando as suas possibilidades plásticas integrava encosto e assento como uma peça única (MELO, 2001, p.32).

Alvar Aalto realizaria entre 1931 e 1932 cadeiras (Model no.31 e Paimio no. 41) totalmente construídas em compensado através do processo de laminação, ou seja, colando lâmina por lâmina sobre um molde para delinear uma forma específica (idem, ibidem).

Marcel Breuer combinaria o compensado recortado para as superfícies estruturais e o compensado moldado para assentos e espaldares em uma série de móveis para a companhia de mobiliários Isokon na Inglaterra, país para onde parte na década de 30 fugindo da guerra<sup>31</sup>. O compensado recortado para as estruturas seria a técnica principal utilizada pelos arquitetos do Studio Palma, grandes conhecedores das experiências internacionais.

A Cia. Industrial de Mobiliário – CIMO teria sido pioneira a usar e difundir o compensado de madeira moldado no Brasil em 1929. Antes dela Gregori Warchavchik inovava na confecção de móveis com o material. Oswaldo A. Bratke fora o responsável pela retomada do uso do material para projetos de móveis, na década de 40, desenhando uma cadeira de apenas quatro peças. Vilanova Artigas também desenharia alguns móveis, mas, de acordo com MELO (2001, p.42), caberia ao Studio Palma “a responsabilidade pelas primeiras empresas para fabricação e comercialização de móveis ‘modernos’ em compensado de madeira (...)” sendo pioneiro na produção manufaturada em compensado recortado.

#### Os impasses locais

A terceira parte do livro *Móvel Moderno no Brasil* de Maria Cecília Loschiavo dos Santos é denominada “A consolidação da produção do mobiliário nacional” dentro da qual inclui a produção do Studio de Arte Palma. Segundo a autora, esse período posterior à Segunda Guerra Mundial,



Studio de Arte Palma: poltrona em compensado e tecido desenhada por Giancarlo Palanti  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Studio de Arte Palma: poltrona em compensado e tecido sem distinção de autoria  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

*“(...) caracterizou-se por intensificar as experiências de desenho e produção, que foram tornando realidade o projeto do móvel moderno brasileiro, pautado por um ideal estético mais condizente com a época e com as nossas disponibilidades de materiais e condições de produção”.* (SANTOS, 1995, p. 81).

Ainda que ligados a esquemas europeus, os profissionais teriam procurado novos caminhos na produção do mobiliário, conjugando o despojamento e a simplicidade - características das artes modernas - ao uso dos materiais nativos, o que de acordo com Santos, teria alterado de maneira significativa o aspecto do mobiliário brasileiro.

Para a autora, estes arquitetos teriam estabelecido assim um novo modo de projetar mais próximo de nossa realidade cultural. Seriam eles Lina e Palanti, ao lado de Joaquim Tenreiro e Bernard Rudofsky. Além da preocupação com os materiais, o clima e as formas de produção, Santos destaca uma nova feição orgânica, em contraste com o aspecto estático dos móveis do período anterior, assim como *“uma nova concepção de conforto, permitindo melhor ajustamento ao corpo, multiplicidade de formas, recurvas e adelgaçadas”* (SANTOS, 1995, p. 81). Há uma relação com o conforto que não é apenas utilitária, mas também formal e não é simplesmente o uso da forma moderna com materiais primitivos. Apesar das novas formas dos móveis, mais dinâmicas, com curvas, não é reconhecido aí um fator de brasilidade, ao contrário das leituras correntes e justificativas das formas sinuosas da arquitetura brasileira, da liberdade plástica, especialmente de Niemeyer<sup>32</sup>.

Os arquitetos elencados por Santos eram todos estrangeiros radicados no Brasil, fato que para a autora conferia uma característica mais internacionalizante aos desenhos.

Ressaltamos ainda que todos estes arquitetos vinham de países que passavam pelo mesmo debate sobre a apropriação de esquemas culturais e econômicos das hegemonias mundiais e os problemas da identidade nacional: Itália e Portugal<sup>33</sup>.

Santos destaca ainda que esse mobiliário foi sendo absorvido gradativamente pela indústria, ressaltando que isso não teria correspondido ao domínio total da situação; *“quando muito poderemos dizer que, no conjunto, eles representaram as condições mínimas necessárias para assegurar a efetivação do móvel moderno entre nós”* (SANTOS, 1995, p. 82).

Os projetos do Studio Palma visavam a produção em série, tendo em vista à técnica de produção através do recorte de chapas de compensado fornecidas pela indústria, de peças



1



2



3



4



5



6



7

Studio de Arte Palma:

1) Ambientação com móveis desenhados por Giancarlo Palanti; 2)

Ambientação com móveis desenhados por Lina Bo Bardi - poltronas em pau-marfim e tiras de couro;

3) Editorial Domus ambientado com móveis do Studio de Arte Palma - cadeiras de Lina Bo Bardi e estante de Giancarlo Palanti; 4)

Carrinho de chá, provável autoria de Giancarlo Palanti; 5) Poltrona de deitar-se em pau-marfim, com compartimentos nos braços para copo e cinzeiro, tecido branco e preto, desenhado por Lina Bo Bardi

fonte: Instituto Lina Bo; 6) Ambientação com móveis do Studio de Arte Palma sem distinção de autoria; 7) Ambientação com móveis do Studio de Arte Palma, provável autoria de Giancarlo Palanti

Fonte: 1) e 4) Arquivo GP/ FAU-USP e as demais Instituto Lina Bo e P. M. Bardi - fotos - 2), 5) e 7) Roberto Maia, 4) e 6) P. Scheier



Studio de Arte Palma: Cadeira de braços em madeira compensada e corda desenhada por Giancarlo Palanti  
fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi



Studio de Arte Palma: poltrona modelo P9, as partes laterais são em madeira compensada, braços em pau marfim, assento e encosto estofados, desenhada por Giancarlo Palanti  
fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi - foto p. Scheier

encaixáveis e desmontáveis, dos perfis laterais, recortados como uma só peça, da estruturação de cadeiras e poltronas, das estantes formadas a partir da repetição de poucos elementos básicos e também do próprio lay-out da fábrica de móveis. Ao tratar desta produção em um currículo de Giancarlo Palanti, elaborado pelo próprio para um concurso em 1955, o arquiteto a denomina como “*móveis modernos para produção em série*”.

As cadeiras projetadas pelos arquitetos Lina Bo e Giancarlo Palanti eram marcadas pela simplicidade estrutural e pela busca de uma síntese entre seus componentes, destacando-se pelo desenho dinâmico oferecido por intermédio do formato do recorte das chapas de compensado. Elas constituíam um perfil que servia ao mesmo tempo de pernas e apoio para o assento, para o espaldar e algumas vezes, para os braços das cadeiras. Em cima da estrutura formada por dois destes perfis e um contraventamento, se colocavam os assentos em tecidos soltos ou estofados. Um desenho que ligava, portanto, forma e técnica, ou a possibilidade e o desdobramento formal do uso do compensado recortado.

Outras cadeiras não realizadas em compensado mas em madeira maciça roliça ou tubos de aço, eram pensadas como linhas que percorriam o espaço formando a estrutura de apoio. Os próprios croquis dos arquitetos expressam este modo de pensar as cadeiras, com desenhos apenas dos perfis ou de linhas e estruturas no espaço. Havia ainda a preocupação com a otimização e a beleza dos encaixes das peças, bem como com a praticidade dos móveis.

Esta produção resultou em poltronas, cadeiras dobráveis, espreguiçadeiras e também em revestidores, estantes, mesas para vários usos, bancos, sofás, luminárias, etc.

A possibilidade de seriação, a preocupação com a simplicidade da estrutura, relatados no texto da Habitat, e o desenho das formas sem ornamentação e simplificadas dos móveis, aparecem como manifestações do ideário de projeto do desenho industrial moderno, indicado pelas vanguardas européias. Mas ao lado desses pressupostos, vemos também nos móveis e no texto do Studio Palma, os temas das particularidades brasileiras encontrados na preocupação com a adaptação do mobiliário “*ao clima e à terra*”, com o uso dos materiais nativos e com uma atenção aos modos de vida e de produção tradicional de objetos no Brasil.

Os arquitetos do Palma afirmavam que era preciso evitar a produção de mofo, freqüente nos estofamentos aveludados da mobília burguesa, cujo gosto voltava-se para os estilos importados



Studio de Arte Palma: Estante formada a partir de módulos, desenhada por Giancarlo Palanti  
 fonte: Habitat, n.2, 1951



Studio de Arte Palma:  
 Módulos da estante À esquerda e Estante para livros desenhada por Giancarlo Palanti  
 fonte: Habitat, n.2, 1951

européus, do ecletismo com móveis onde predominava a ostentação, o excesso de ornamentação, as madeiras importadas e os tecidos pomposos e quentes. Pretendia-se uma mudança em um gosto, ao menos de uma determinada classe, que não era moderno e não condizia com as condições climáticas do país.

É possível encontrar a operação do referencial climático na atividade do Studio. É eloquente que os projetistas italianos refiram-se ainda às condições de conservação dos móveis e ao conforto corporal. Se por um lado, tratava-se de um bom argumento para o convencimento dos consumidores quanto às vantagens do móvel moderno e às desvantagens do móvel eclético, por outro, tratava-se também de algumas premissas próprias do movimento moderno internacional, evidente nas intenções de luz e ar para as habitações desenhadas por Le Corbusier, arquiteto de grande prestígio na Itália e no Brasil.

É assim que em outro projeto para o Studio Palma, de autoria de Giancarlo Palanti, publicado no segundo número da revista Habitat, vemos duas estantes para livros, abertas dos dois lados, solução dada por motivos cuja legenda relata:

*“Nos países tropicais, onde a conservação dos livros é difícil por causa da umidade, é aconselhável o uso de estantes para livros, assim chamados a dia, permitindo o arejamento total dos volumes”.* (Habitat, n.2, 1951)

Mas, se alguns projetistas iriam encontrar a solução para o clima brasileiro no uso da palhinha e das madeiras sem estofamento das mobílias das famílias coloniais abastadas, não seria esta a referência predominante para os móveis dos arquitetos do Studio Palma.

A materialização desses projetos foi feita também a partir de materiais brasileiros: as madeiras brasileiras - como a cabreúva e o jacarandá paulista, cujas características peculiares são exaltadas pelos autores - beleza das veias e das tintas; grau de resistência e capacidade - e os materiais que compõem espaldares e os assentos de poltronas e cadeiras, como os tecidos naturais, o cisal, o atanado (um couro curtido com a casca de angico), o próprio couro (que compõe a roupa do sertanejo exaltada em artigo da Habitat nº5 ) ou mesmo a taboa<sup>34</sup>. São estes materiais manipulados pelos artesãos brasileiros no fabrico de seus produtos. A referência não está na mobília de tradições lusas, mas nas tradições do povo, o peso não está no mobiliário colonial, mas no interesse pelo africano, pelo indígena, pelo sertanejo.



“Tigela entalhada a faca por um caiçara de Caraguatatuba.”  
Legenda Original da foto publicada junto aos móveis do Studio  
Palma  
fonte: Habitat, n.1, 1950



Studio de Arte Palma: poltrona em pau  
marfim, assento e espaldar em couro  
esticado, desenhada por Giancarlo Palanti  
fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi



Studio de Arte Palma: poltrona em madeira maciça e  
mangueira, desenhada por Giancarlo Palanti  
fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi



Studio de Arte Palma: cadeira com assento e  
espaldar em taboa, desenhada por Lina Bo  
Bardi  
fonte: Habitat n.1, 1950

Considera-se que para se fazer uma cadeira com assento e espaldar em taboa, foi preciso conhecê-la, entender como o artesão trabalhava o material, qual a lógica própria da matéria. Partir do material brasileiro significa também partir de quem o utiliza, de quem o conhece.

Na mesma página em que são publicados os móveis modernos aparece também a fotografia de uma tigela entalhada a faca por um caiçara de Caraguatatuba. O que faz esta imagem ao lado dos móveis modernos? Para o autor do texto, ela ilustra um exemplo do bom desenho, de simplicidade formal, de qualidades do material e de seu manipulador. No produto brasileiro são descritas as características almeçadas na arte moderna, que encontra aí fonte de inspiração.

Na página seguinte vemos um retrato dos *navios gaiola* e duas poltronas inspiradas nos mesmos, na qualidade da rede moldar-se as formas do corpo.



Studio de Arte Palma: poltrona de três pernas em lenho de cabreúva, com forro solto em lona, desenhada por Lina Bo Bardi  
 fonte: Habitat n.1, 1950



Studio de Arte Palma: poltrona de três pernas em tubo de ferro, com forro solto em lona, desenhada por Lina Bo Bardi  
 fonte: Habitat n.1, 1950



Redes que ilustram a revista *Habitat*, fonte de inspiração para as cadeiras com forro solto e móvel  
 fonte: Habitat n.1, 1950

*“Nos navios ‘gaiola’ que navegam os rios do norte do país, a rede é, como em todo o resto do país, a um só tempo leito e poltrona. A aderência perfeita à forma do corpo, o movimento ondulante, fazem dela um dos mais perfeitos instrumentos de repouso. As poltronas que ilustram estas duas páginas nascem da rede. Diferem da conhecida ‘tripolina’ de couro, igualmente inspirada no princípio do ‘forro solto’, pelo movimento ondulante que o corpo pode imprimir ao forro”.* (HABITAT, 1950, p.54).

Na Habitat nº1 (dirigida por Lina) foram publicados ainda artigos sobre as formas peculiares de morar do povo da Amazonia, sobre a beleza da arte plumária indígena, sobre as cabeças esculpidas como ex-votos do Nordeste. Voltava-se, portanto, para o mundo popular como uma ocasião de criação, deu-se ao popular um estatuto novo. Os textos destes artigos exaltam as características da arte do povo ressaltando suas peculiaridades, originalidade, beleza e inteligência nas soluções e as respostas ao clima e às condições materiais<sup>35</sup>.



Studio de Arte Palma: divã em pau-marfim com corda esticada e almofada coberta de couro, desenhado por Lina Bo Bardi  
fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi - foto P. Scheier



Studio de Arte Palma: poltrona Bergere, provável autoria de Giancarlo Piretti  
fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi - foto P. Scheier

Na noção de povo da Habitat estavam o caipira da cadeira de taboa, o sertanejo das redes, e o proletário que compra as chitas das Casas Pernambucanas, todos materiais usados pelo Studio de Arte Palma na confecção e inspiração de cadeiras onde apareciam também o índio, o caboclo do Amazonas. Há um incentivo por parte da arte erudita de aproximação entre o artista e o artesão sem hierarquia entre ambos. Na arte do povo estariam relacionadas as imagens da natureza e do passado de uma criatividade inconsciente (interessante ao artista moderno), livre de toda a história ocidental desgastada nas formas do ecletismo, segundo a visão destes arquitetos. As imagens relacionadas ao povo estão ligadas à natureza, ao proletário, ao pobre, ao arcaico, ao vulnerável, à idéia de um passado ancestral que se estabeleceu. Estão ligadas a figuras e temas do Brasil.

A partir disso a questão que se levanta é: supondo-se a incorporação das formas criativas de produção do povo à indústria, como conciliá-las às formas da produção em série, pressuposto e dilema da arquitetura moderna?

A forma de produção do Studio foi fundamentalmente manufatureira. Há que se notar ainda, que a necessidade de se trazer mão-de-obra italiana para fabricar o móvel moderno em São Paulo significava uma falta de uma tradição local de acordo com as exigências materiais e culturais do processo de confecção do móvel moderno. Voltar-se para as maneiras de produção do povo significava inspirar-se na criatividade de suas formas, transferidas para a produção industrial, dar a estas formas um estatuto de arte. Propõe-se assim uma reconciliação entre artista e artesão ou produtor de objetos populares no sentido da concepção da forma e, em certo sentido, na produção da mesma. Se por um lado utilizava-se o contraplacado produzido pela indústria cuja chapa é recortada na perspectiva da série, por outro se utiliza o espaldar em taboa ou a trama de cisal, com seu processo de produção e tempos diferentes da grande indústria. O interesse estava nas formas de produção da indústria e também naquelas do povo e nos materiais por ele utilizados.

Marcelo Suzuki ressalva que devemos lembrar que a produção de móveis com utilização de materiais industrializados mesclada a materiais artesanais aparecia também na produção estrangeira, como a cadeira de Marcel Breuer na Bauhaus, que utilizava perfis de aço junto ao trançado em palhinha<sup>36</sup>.



1



2



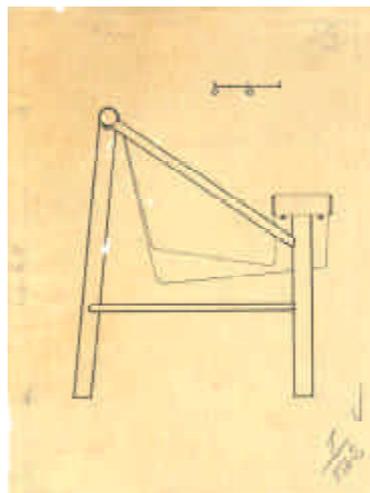
3



4



5



6



7

Observações: 1) as cadeiras 2 e 3 foram publicadas na Habitat n.5, 1951; 2) fotos: 1, 4 e 7 P. Scheier e 2 F. Albuquerque

Studio de Arte Palma:  
 1) Cadeira dobrável de madeira maciça, desenhada por Lina Bo Bardi; 2) cadeira de tubo de alumínio e plástico desenhada por Lina Bo Bardi; 3) Preguiçosa em cedro maciço e cisal natural desenhada por Lina Bo Bardi; 4) Poltrona modelo P4, em madeira compensada folheada, assento, espaldar e braços estofados, autoria de Giancarlo Palanti; 5) desenho para cadeira de três pernas em madeira com forro solto, projeto de Lina Bo Bardi; 6) Poltrona, provável autoria de Lina Bardi - fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi



Lina Bo Bardi: Concurso para mobiliário, Cantú, Itália, 1957  
fonte: FERRAZ, 1996, p. 96

Pode-se sugerir a perspectiva de industrialização vista por Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti através de alguns seus projetos posteriores e anteriores ao Studio de Arte Palma<sup>37</sup>

Em um concurso para mobiliário, em Cantú, na Itália, 1957, Lina inspirava-se no hábito de sentar de cócoras do índio e do caboclo do interior, cujo móvel correspondente seria o banquinho baixo usado nas antigas fazendas de café. A proposta reduz-se a um elemento base de madeira compensada, cuja forma “*permite um desenho moderno que lembra as formas da pintura abstrata contemporânea, mas que dependem unicamente da função e não do capricho formal*” (FERRAZ, 1996, p.96). Este elemento produzido em série possibilitaria um grande número de variantes não dando assim a impressão da série. Lina afirma que este estudo teria se baseado sobre o conceito de ‘renovar’ a produção artesanal italiana, no intuito de orientá-la para a pequena indústria, mas adequada aos tempos modernos e às exigências de um número sempre maior de pessoas.

Algum tempo depois Lina demonstraria um desencanto com o que se sucederia com a produção de objetos industriais e o chamado design, em seu texto “*Tempos de Grossura: o design no impasse*”. De acordo com Marcelo Suzuki, Lina passaria a pensar uma forma industrialização para o Brasil que fizesse uso da produção manual, opondo-se à idéia de grande automação e poucos funcionários com baixos salários<sup>38</sup>.

Na Itália a produção em série realizada por Piretti e Albini para os móveis dos Oficiais na África Oriental foi realizada em chapas de aço, encaixes e solda. Já a trajetória de Piretti posterior ao Studio Palma vai ligá-lo ao desenho de móveis sob encomenda e à experiência da Olivetti, para qual projetou diversas lojas no Brasil, em parceria com Henrique Mindlin e o pintor Bramante Buffoni e que detalharemos mais adiante. É preciso relembrar ainda, sua experiência anterior de produção de mobiliário popular exposta na Mostra de Habitação da VI Trienal em que interessava para sua equipe a serialização, a flexibilização e o standard.

#### O ocaso do Studio de Arte Palma e da Fábrica de Móveis Pau Brasil

A fábrica Pau Brasil, responsável pela produção dos móveis projetados pelo Studio de Arte Palma, durou apenas três ou quatro anos graças aos obstáculos de comercialização e vendas do mobiliário que era aceito por uma minoria. Segundo P. M. Bardi:



Loja Olivetti, Tecnogeral, São Paulo. Projeto de Lina e Palanti para o Studio de Arte Palma, sem distinção de autoria, nas publicações e arquivos consultados fonte: FERRAZ, 1996, p. 61



Estande de vendas dos Plásticos Plavinil. Projeto de Lina e Palanti para o Studio Palma, sem distinção de autoria nas publicações e nos arquivos consultados fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, foto P. Scheier

*“As coisas não deram certo, a mentalidade era tão antimoderna! O que predominava eram os móveis de Pascoal Bianco e do pessoal do Brás. Começamos a perder dinheiro e então passamos a fábrica aos irmãos Hauner, que prosseguiram com o trabalho, mudando o nome da empresa para Móveis Artesanal”.* (SANTOS, 1995, p.98).

Lina relatava ainda as dificuldades em garantir a proteção da autoria dos móveis, afirmando que os projetos do Studio de Arte Palma eram copiados e jogados no mercado.

Palanti continuaria a desenhar móveis para Móveis Artesanal e a receber os honorários dos móveis fabricados pela empresa de acordo com seus desenhos.

Na experiência do Studio de Arte Palma, a produção de Lina e Palanti, relacionada ao mobiliário, é muito parecida nas formas, nos detalhes, na estrutura e nos materiais das cadeiras, poltronas e mesas projetadas por ambos.

Devemos lembrar aqui que os textos eram provavelmente de autoria de Lina Bo Bardi, o que não implica que fossem discordantes das idéias de Palanti. Como pouco se sabe sobre suas palavras, devido à ausência de documentos escritos sobre esta experiência, ficamos restritos, ao menos neste trabalho, à análise de sua obra. No entanto, alguns historiadores<sup>39</sup> observam uma diferenciação de assentos entre os projetos, especialmente a sóbria Loja Olivetti Tecnogeral e o Estande de Vendas da Plavinil com seus personagens caricatos.

Anelli (2001) identifica posturas bastante distintas adotadas pelos dois arquitetos. Enquanto Lina Bo haveria se direcionado, desde os últimos anos passados na Itália, para uma pesquisa sobre cultura popular, Palanti haveria se direcionado para uma linha de design industrial que resultara da experiência fomentada por Adriano Olivetti na Itália.

O arquiteto Giancarlo Palanti participaria da transposição dessa experiência para o Brasil. Seu entendimento de design e os rumos tomados por sua obra apontam direções diferentes daquelas tomadas por Lina Bo, já citados anteriormente. Segundo Oliveira, um artigo escrito pela arquiteta, sob o pseudônimo “Alencastro” na Habitat nº12 (1953), teria sido dirigido diretamente a Palanti, outras críticas na mesma revista indicariam uma reprovação de suas participações na construtora Alfredo Mathias, protagonista da especulação imobiliária e do processo de verticalização de São Paulo, do qual Lina dava mostras de discordar:

“Quando um arquiteto, em cujo passado figuram construções que obedecem a um sentido renovador do tempo, aceita um compromisso e executa arquiteturas que renegam seu trabalho anterior, ele se coloca fora da moral profissional”. (BARDI apud OLIVEIRA, 1994, p. 26)

Apesar da suposta contraposição de Lina às posições tomadas por Palanti, esta não foi a postura adotada por Pietro Maria Bardi, que chegou a colaborar com textos para a Exposição de Desenho Industrial - Olivetti, realizada no MAM do Rio de Janeiro em 1958.

Por um lado, Lina Bo Bardi iria cada vez mais aprofundar sua relação com a cultura popular e seu conhecimento dos objetos produzidos pelo povo brasileiro, culminando com sua ida à Bahia, e as ações ali desenvolvidas, e com o texto, já citado, *Tempos de Grossura: O Design no Impasse*. Já em Palanti, os temas das peculiaridades nacionais iriam aparecer no uso de alguns materiais, como a mesa de jacarandá da Bahia dos escritórios da Olivetti no edifício Conde de Prates, nas folhagens tropicais freqüentes em seus projetos para essa empresa e outras obras e nos temas dos painéis de Bramante Buffoni ou Roberto Sambonet para vários de seus projetos, de que trataremos adiante. O grande amor de Palanti pelos materiais brasileiros e as possibilidades de criação que via nos mesmos iria transparecer em duas exposições realizadas posteriormente no Conjunto Nacional, segundo depoimento de sua viúva Dirce Torres Morelli: uma sobre a beleza das madeiras e outra das pedras e mármore brasileiros.

Marcelo Suzuki, arquiteto colaborador de Lina Bo Bardi em vários projetos, incluindo mobiliário, diferencia, em depoimento à autora, a fase do Studio de Arte Palma do que Lina iria fazer nos anos 60 e basicamente no período da Bahia em diante. A fase passada na Bahia teria dado à arquiteta uma outra visão do Brasil. A seu ver, o Studio havia fechado antes da guinada de Lina e de sua mudança de postura.

Mario Cravo lembra, em entrevista a Juliano Pereira, que em São Paulo as fontes primárias e arcaicas já não existiam mais. Portanto, Lina Bo Bardi só as encontraria na Bahia, na fase de sua trajetória posterior a do Studio de Arte Palma.

Na mesma entrevista, Mario Cravo e Renato Ferraz - pessoas que acompanharam o percurso de Lina Bo Bardi em sua estadia na Bahia, falam que o interesse de Lina pela produção popular caminhava no sentido de incorporá-las às situações da vida, utilizar as formas já tradicionalmente usadas para criar um desenho industrial de raízes formalmente brasileiras.

Vale lembrar que a industrialização e a urbanização aceleradas pelas quais passava São Paulo, investiu contra as formas de trabalho e consumo do povo. Cientes disso, um grupo de intelectuais, como Antônio Cândido e Florestan Fernandes, iria investigar, registrar e reconhecer o que estava sendo perdido, conhecedores e delatores do processo em curso. Apesar de não nos alongarmos neste assunto, citamos este fato para lembrar que o interesse pela cultura popular despertava também a atenção de outros intelectuais naquele período.

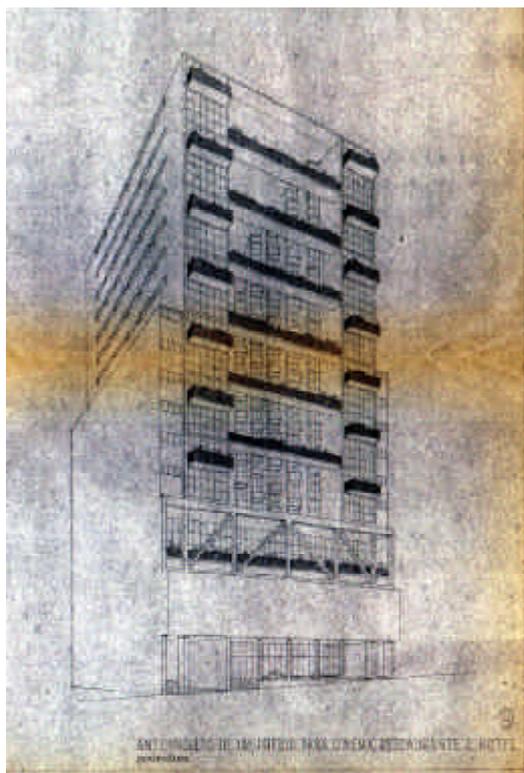
Ao lado deste interessante projeto de produção de mobiliário, Palanti começava a receber as encomendas de projetos características das demandas da metrópole naquele momento, dos empreendedores que transformavam as feições da cidade.

### **Edifícios para o Conde Attilio Matarazzo, 1951**

A família Matarazzo foi uma referência para Palanti na obtenção de projetos no Brasil. Quando Daniele Calabi voltou para a Itália, deixou a cargo do arquiteto a verificação dos trabalhos executados para Paolo Matarazzo que lhe encomendaria uma residência anos depois. Além disso, Palanti realizaria em 1952 o projeto do arranjo dos escritórios da Metalúrgica Matarazzo.

Em 1951, ele fez dois ante-projetos de edifícios para o Conde Attilio Matarazzo, um deles em parceria com Lina Bo Bardi, no início de uma série de edifícios localizados em pontos importantes da cidade, contribuindo na verticalização da área central, e caracterizados por um uso misto, envolvendo muitas vezes programas extensos e complexos.

Estes projetos seriam caracterizados principalmente pela ocupação total dos lotes nos primeiros pavimentos, geralmente configurando galerias no térreo, de onde iria emergir uma alta torre de apartamentos, hotel ou escritórios, marcando o crescimento imobiliário e a paisagem de São Paulo com a imagem da arquitetura moderna.



Projetos para o Conde Matarazzo: Acima - Edifício para a Praça da República, São Paulo, 1952 e abaixo - para o Largo São Francisco, São Paulo, 1951, visto do viaduto da Brig. Luís Antônio

fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Um tipo de projeto que seria recorrente durante a trajetória de Giancarlo Palanti, das quais podemos citar como exemplo os anteprojetos para o Concurso para o Edifício Itália, aqueles para a construtora Alfredo Mathias e outros estudos realizados em parceria com Henrique Mindlin.

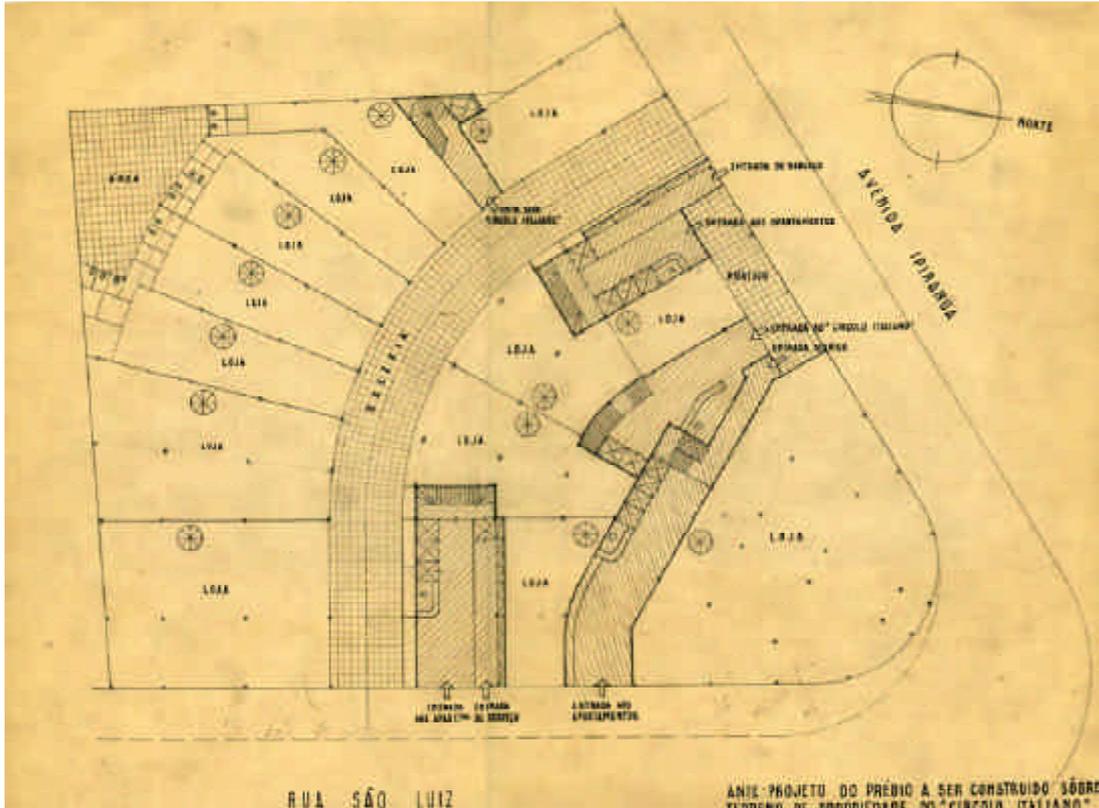
No anteprojeto de edifício para lojas e escritórios, de propriedade de A. Matarazzo, no Largo S. Francisco, esquina com R. Senador Paulo Egídio, Palanti implantou o prédio nos limites do lote. O projeto apresentava um núcleo de circulação vertical, liberando assim o espaço restante para lojas no térreo e escritórios nos andares superiores. É interessante observar as formas de apresentação do edifício através de fotomontagens que o colocavam dentro da cidade revelando sua altura em relação ao entorno, visto, por exemplo, do viaduto da Brig, Luis Antônio e como sua implantação de esquina seria destacada.



Giancarlo Palanti: Edifício no Largo São Francisco, São Paulo, 1951  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Também para o Conde Matarazzo, Palanti projetou inicialmente com Lina Bo Bardi, um edifício para cinema, restaurante e hotel, na Praça da República, São Paulo, SP,

No arquivo do arquiteto encontramos uma carta de Giancarlo Palanti e Lina, endereçada ao Conde Attilio Matarazzo em que os mesmos ofereciam um anteprojeto para o edifício, que souberam por meio do pintor Fulvio Penacchi, dizendo que era intenção do Conde construí-lo.



Giancarlo Palanti: Projeto para o Edifício Itália, São Paulo, julho de 1951 - térreo esquina da Av. Ipiranga com a S. Luiz  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Observamos assim as tentativas de obtenção de trabalho realizadas pelos arquitetos entre os empreendedores da cidade.

O projeto encontrado no arquivo do arquiteto apresenta um edifício com garagem, cinema para 2100 lugares, salão de chá ou restaurante e apartamentos de tamanhos variados de um até quatro dormitórios.

### O concurso para o Edifício Itália, 1951

Para o concurso para o Edifício Itália, Palanti realizou dois projetos diferentes, um em julho de 1951 e outro em setembro do mesmo ano. As mudanças entre os dois projetos consistiram especialmente na volumetria do edifício. Localizado em um ponto de visão importante para a cidade, na convergência da Av. São Luiz com a Av. Ipiranga, na ponta de uma quadra triangular, sua implantação e volumetria exigia um cuidado particular que tirasse partido daquela situação especial.

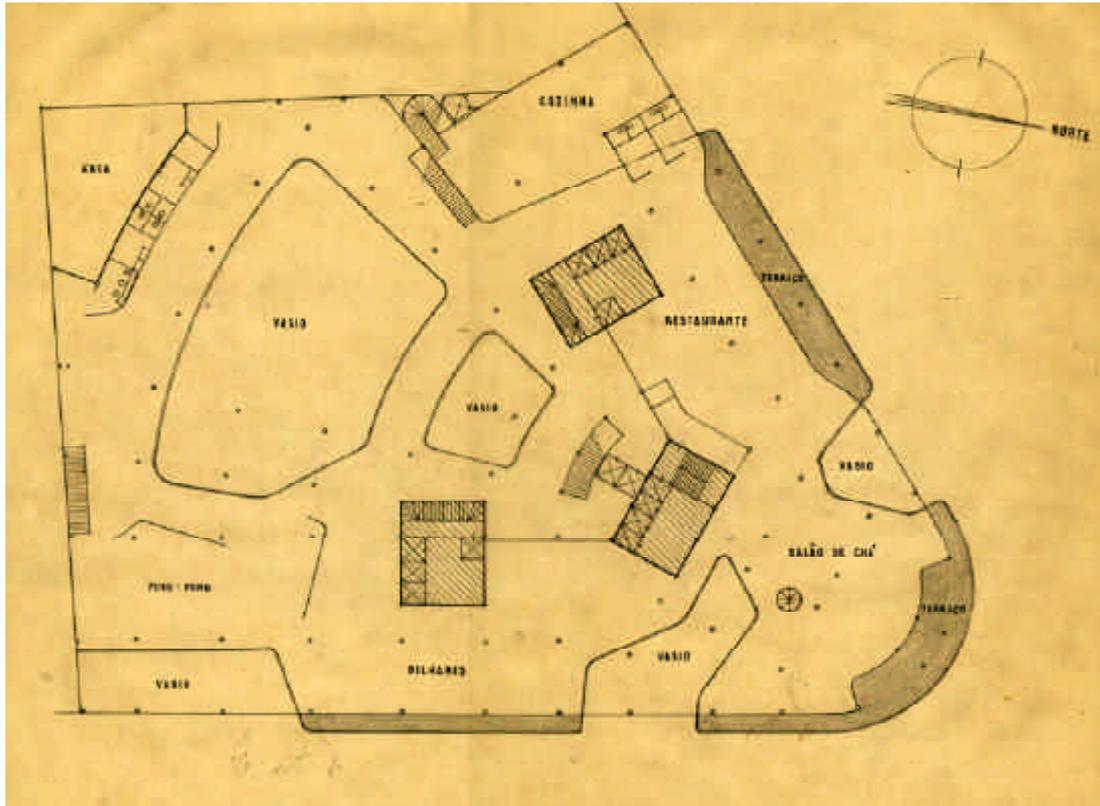
Nos dois projetos o arquiteto desenhou uma base para o edifício, ocupando os limites do lote com uma galeria de lojas no térreo e os acessos aos demais pavimentos.

Acima disso estaria a sede do Circolo Italiano com terraços para a cidade.

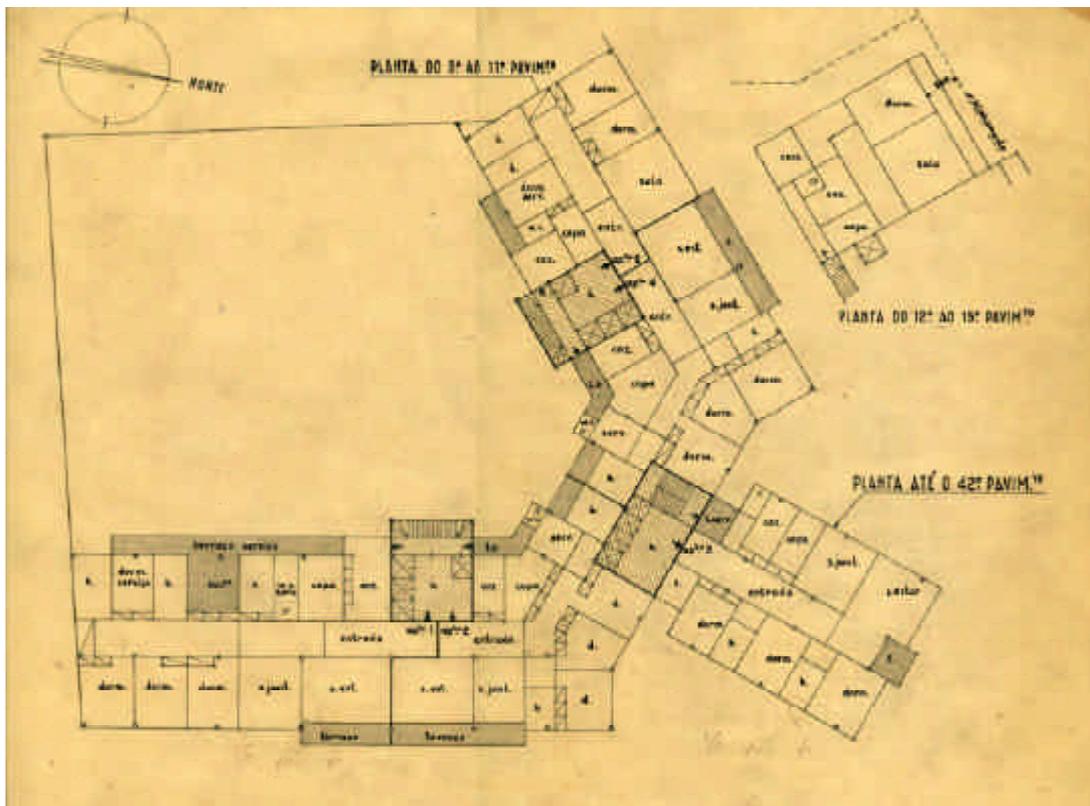
Inicialmente Palanti projetou uma torre de apartamentos sobre este último pavimento com ângulos retos, marcando a esquina com um volume retangular.

Em seguida, no projeto de setembro, ele fez um jogo de côncavo e convexo, discursando sobre as possibilidades daquele ponto focal.

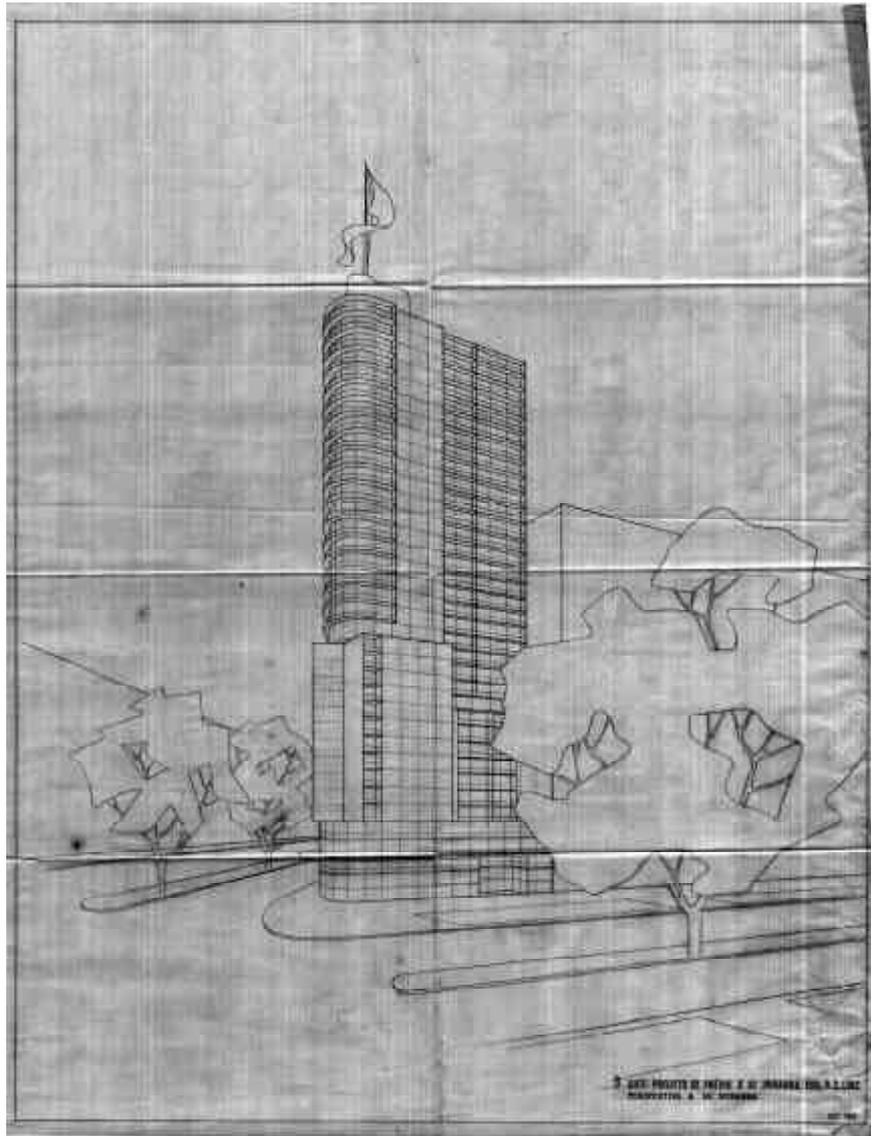
Sobre a base da galeria de lojas ele desenhou o volume do Circolo Italiano com uma inflexão que conduz o olhar para dentro do edifício, no sentido contrário ao dos limites do lote.



Giancarlo Palanti: Projeto para o Edifício Itália, São Paulo, julho de 1951 - pavimento do Circolo Italiano  
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Giancarlo Palanti: Projeto para o Edifício Itália, São Paulo, julho de 1951 - planta andar tipo  
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Giancarlo Palanti: Projeto para o Edifício Itália, São Paulo, perspectiva do projeto na versão de setembro de 1951  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Em cima deste, ergueu uma torre de apartamentos de forma convexa, num volume ovalado seguindo novamente o sentido do desenho do terreno.

Este parece ser o discurso e as inquietações do arquiteto, isto é, a forma do edifício e as formas da cidade, ou os caminhos do olhar em um ponto focal.

Além disso, Palanti brincava com a espacialidade do interior do edifício, seja através dos terraços para a cidade, capazes de reforçar as relações entre exterior e interior e desvendar a urbe numa espécie de cume, seja através do desenho amebóide da laje que serpenteava os pilotis, construindo vazios inusitados. Este movimento da laje não nos furta a lembrança do desenho do Pavilhão do Brasil na Feira de Nova Iorque, de 1939, projetado por Lucio Costa e Niemeyer. De acordo com a viúva de Palanti, o arquiteto tinha grande admiração por Niemeyer. Apesar de não muito evidenciada no conjunto de seus projetos, que a nosso ver mantém muitas das características daqueles realizados na Itália, esta referência parece mover algumas pesquisas do arquiteto, como aquela citada acima.

Nas pranchas dos projetos há cálculos de área e valor de vendas e cota do terreno, demonstrando as preocupações que moviam aquele empreendimento.

O projeto construído foi aquele de autoria de outro imigrante, o arquiteto Franz Heep e o edifício tornaria-se um grande marco na cidade de São Paulo.

## Notas

<sup>1</sup> Fonte: Folha da Manhã, 26/10/46 “Sujeitos à revalidação os diplomas obtidos no Brasil” – recorte de jornal encontrado no arquivo do arquiteto na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP.

<sup>2</sup> Fonte: Sinopse Preliminar do Censo Demográfico, IBGE, Rio de Janeiro, 1951. *apud* BARRETO, Adriana Sá. (Org.). *Caderno de Dados Estatísticos*. Produção do Grupo de Pesquisa Arqbras, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Martins

<sup>3</sup> As Metrôpoles do ‘boom’ imobiliário, Nosso Século V4 1945/60 A Era dos Partidos, São Paulo: Abril Cultural, 1980 *apud* Adriana Sá. (Org.). *Caderno de Dados Estatísticos*. Produção do Grupo de Pesquisa Arqbras, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Martins

<sup>4</sup> Fonte: FERREIRA, Jorge. São Paulo. O IV Centenário da primeira cidade do Brasil. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1954, p.26. *apud* BARRETO, Adriana Sá. (Org.). *Caderno de Dados estatísticos*. Produção do Grupo de Pesquisa Arqbras, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Martins

<sup>5</sup> Fonte: FERREIRA, Jorge. São Paulo. O IV Centenário da primeira cidade do Brasil. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1954, p.26. *apud* BARRETO, Adriana Sá. (Org.). *Caderno de Dados Estatísticos*. Produção do Grupo de Pesquisa Arqbras, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Martins

<sup>6</sup> Dados obtidos a partir da fonte citada acima.

<sup>7</sup> *Idem*.

<sup>8</sup> GOODWIN, P. L. *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, New York. 1943.

<sup>9</sup> Nome que aparece nos documentos encontrados no arquivo de Giancarlo Palanti, na Seção de Projetos da FAU-USP

<sup>10</sup> Carta de Giancarlo Palanti para Franco Albini de 01/02/47, Arquivo Giancarlo Palanti, na Seção de Projetos da FAU-USP

<sup>11</sup> Maurizio Mazzochi: racionalista milanês que posteriormente emigra para a Argentina e, em seguida, estabelece empresas no Brasil

Carlo Pagani: arquiteto racionalista formado em Roma. Foi namorado de Lina Bo Bardi tendo estabelecido escritório com a arquiteta em Milão. Teve atuação editorial na revista *Domuse* na revista “A”.

<sup>12</sup> Vale lembrar que Olivieri do qual trata Palanti é Claudio Olivieri, arquiteto italiano que também veio tentar a vida no Brasil, com o qual Palanti trava contatos profissionais e de amizade. Olivieri volta para a Itália em poucos anos continuando a corresponder-se com Palanti.

<sup>13</sup> Esta firma individual aparece registrada na *Gazeta Mercantil*, São Paulo em 24/05/1950, de acordo com recorte do jornal encontrado no arquivo do arquiteto.

<sup>14</sup> Nos livros de registro da mesma não consta nada e em maio de 51 encontramos uma carta que indefere o registro de sua firma.

<sup>15</sup> Palanti é também referência para os arquitetos brasileiros que se dirigiam à Itália. Por ocasião da 8ª Trienal de 1947 ele pedia a Albini que mostre o que havia de bom em Milão para um grupo de arquitetos brasileiros entre os quais Rino Levi, Kneese de Mello e Burle Marx.

<sup>16</sup> Rogers fora professor de Teoria da Arquitetura e Urbanismo de Tucuman e escreve a Palanti em 1948 sugerindo seu nome para substituí-lo em um projeto para plano urbanístico de Buenos Aires. Lucio Fontana também viera tentar a vida na América, dirigindo-se para a Argentina. Já de volta a Itália ele escreve a Palanti sobre a situação na Itália, não tão desesperadora como se imaginava, e suas impressões da América, bem diversas daquela de um paraíso terrestre.

<sup>17</sup> Claudio Olivieri informava Palanti, em março de 1948, sobre a falta de trabalho inexplicável e sem méritos para Franco Albini, a menos sua fama de professor idéias de extrema esquerda o tivesse prejudicado junto a sua clientela feita de *burgueses capitalistas*. Giuliana de Carlo, em carta pergunta a Palanti se havia seguido o congresso socialista e conta notícias do mesmo.

<sup>18</sup> Faziam parte dos produtos das empresas Maggi: barbantes para sacarias, linhas cruas para redes, fios diversos, mangueiras e fição de cânhamo, linho, juta, manilha e sisal, cordas de cânhamo, manilha, sisal, cordas alcatroadas e barbantes naturais de cores.

<sup>19</sup> Arquivo de Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP.

<sup>20</sup> Donatella Calabi é filha de Daniele Calabi e professora do IUAV.

<sup>21</sup> Calabi escreve a Palanti em carta sem data.: *“Estava para responder, com o habitual atraso, a sua primeira carta, quando me chegou a segunda, de 7 de setembro, com as notícias da história da Liga.*

*Me entristece que, por poucos dias de diferença, não pude ajuda-lo na sfaticata. E agora veja você: se os afazeres forem, agora, adiante regularmente, me parece que poderei fazer qualquer coisa também eu aqui: me parece mais prático que você faça completamente, aí e com os elementos que você tem, o projeto para a prefeitura: me parece possível que, com base em uma cópia daquele, eu o ajude preparando qualquer parte bem definida do projeto de execução. Escreva-me de qualquer modo, e com a habitual franqueza, o que pensa disso”. – “Stavo per rispondere, con il solito ritardo, alla tua prima lettera, quando mi è arrivata la seconda, del 7 di settembre, con le notizie della storia della Lega. Mi dispiace che, per pochi giorni di differenza, non ho potuto aiutarti nella sfaticata. E ora, vedi tu: se la faccenda va, ora, avanti regolarmente, mi pare che potrai fare qualche cosa anch'io da qui: mi pare più pratico che tu faccia completamente, lì e con gli elementi che tu hai, il progetto per la prefettura: mi pare possibile che, in base ad una copia di quello, io ti aiuti preparando qualche parte ben definita del progetto di esecuzione. Scrimivi comunque, e con la solita franchezza, che cosa ne pensi”. Naquele momento, Calabi conta a Palanti que procurava fazer uma idéia clara das possibilidades de trabalho nas cidades nas quais gostaria de estabelecer-se: Veneza, Verona ou Pádua.*

<sup>22</sup> Calabi assim informa Palanti, em carta sem data, mas provavelmente da época em que ele acabara de voltar para a Itália: *“De Silvio, que vi muito brevemente, sei apenas que começou a construir ele mesmo um edifício de apartamentos: não vi o projeto, que, me disse, estava fazendo ele mesmo, com ajuda de um estudante, enquanto as fundações eram já iniciadas”. – “Di Silvio, che ho visto molto brevemente, so soltanto che ha cominciato a costruire in proprio un fabbricato d'appartamenti: non ho visto il progetto, che, mi ha detto, stava facendo lui stesso, con l'aiuto di uno studente, mentre le fondazioni erano già iniziate”.*

<sup>23</sup> A carta assim continua: *“A respeito das plantas, aprovaria a última (6/3), com poucas modificações, dadas pela necessidade de não passar os 250 contos. Por ex diminuiria o tamanho da copa-cozinha, dividindo as duas peças com uma parede de 1m. de altura, acabada com uma chapa de granilite, sobre a qual se poderia apoiar objetos. A copa perderia parte das suas vantagens, mas pouparíamos vários contos. Deixaria o lugar, mas não faria armários embutidos, a menos que fossem desejados (e pagos) pelo comprador. Telhas: S. Caetano II escolha. Nenhuma calha, etc.”*

<sup>24</sup> fonte: Currículo do Arquiteto obtido com a família

<sup>25</sup> *“Quanto a me, finalmente due o ter giorni fa abbiamo potuto mostrare progetto e maquette della Radio Tupy a Chateaubriand e gli é piaciuto: ora aspettiamo gli eventi, ossia il finanziamento della Caixa Econômica e vedremo.”*

<sup>26</sup> *“il sicuro gusto raggiunto dalla nostra produzione artigiana (...) dimostrano la volontà di ripresa, la fantasia e l'amore al lavoro degli artigiani italiani”*

<sup>27</sup> “Não sei se tem visto Lily nestes últimos tempos e se te disse que decidimos nestes últimos dias, com Lina Bo e Bardi de abrir um Estúdio de mobiliários modernos, coligado com uma galeria de arte e seção antiquária que seria uma espécie de filial da galeria que Bardi tem em Roma. Aqui o mobiliário moderno quase não existe e são chegados aqui a se fazer de decoradores dos patifes, pessoas como Pippo Azzoni e um certo Giacomini, pequeno antiquário de Roma. Veremos se dará alguma coisa. Por agora estamos trabalhando em empreitada para a inauguração o Estúdio o mais rápido porque aqui se paga aluguéis exorbitantes, pensa que o local que alugamos, grande, é verdade (260 m<sup>2</sup>), central, é verdade mas custa qualquer coisa como 350000 liras por mês!”

“Non so se hai visto Lily in questi ultimi tempo e se ti ha detto che abbiamo deciso in questi ultimi giorni, con Lina Bo e Bardi di aprire uno studio di arredamenti moderni collegato con una galleria d’arte e sezione antiquaria, che sarebbe una specie di filiale della galleria che Bardi ha a Roma. Qui l’arredamento moderno quasi non esiste e sono arrivati qui a far gli arredatori dei fetenti come Pippo Azzoni e un certo Giacomini, piccolo antiquario di Roma. Vedremo se si riesce a far buco. Per ora stiamo lavorando a cottimo per inaugurare lo studio al più presto perchè si pagano affitti esorbitanti; pensa che il locale che abbiamo preso, grande, è vero (260mq), centrale, è vero, ma costa qualcosa come 350000 lire al mese!”

Nesta mesma carta Palanti sugere que Albini participe do concurso internacional do MOMA para mobiliário de baixo custo. Afirmava que estava inscrito não sabendo ainda se participaria ou não.

<sup>28</sup> De acordo com PINTO, a empresa acabou por se chamar Pau Brá e não Pau Brasil, como tem-se referência em publicações, pois existia outra firma com este nome, segundo informações de Giancarlo Latorraca, integrante do grupo que coordenava o Instituto Lina Bo e Pietro Bardi, e Vitor Nosek, que trabalhou com Lina na área editorial de 1982 a 1992 - PINTO, 2001p. 74.

<sup>29</sup> As informações sobre os desenvolvimentos do uso do compensado no mobiliário partem da pesquisa de fôlego empreendida por MELO, Alexandre Penedo Barbosa de. *Móveis Artísticos Arquitetura (1948-1961): O moderno autodidata e seus recortes sinuosos*. 2001. Dissertação (Mestrado), EESC – USP, São Carlos, 2001.

<sup>30</sup> BROTERO, F. A. *Dados para a indústria de contraplacados*. Pub.220. IPT,São Paulo, 1946. p.9 *apud* MELO, 2001, p.25

<sup>31</sup> DROSTE, Magdalena e LUDEWIG, Manfred, e Bauhaus Archiv. *Marcel Breuer Design*. Tashen: Germany, 1994, p.28 *apud* MELO, 2001, p.34.

<sup>32</sup> Lúcio Costa em “*Considerações sobre a arte contemporânea*” creditava à qualidade plástica e ao conteúdo lírico, centrando boa parte do discurso na forma, ao tratar da contribuição brasileira no desenvolvimento da arquitetura moderna. Neste texto ele procura conciliar a forma e o desenvolvimento plástico à função social da arquitetura e a uma raiz popular, justificando o objeto das críticas à arquitetura brasileira.

<sup>33</sup> Tenreiro é pintor, artesão e desenhista de móveis português cuja obra apresenta uma alta qualidade artesanal na sua produção, remetendo “às tradições lusas no uso corriqueiro e elegante dos jacarandás e da palhinha”. É um sentido que se volta às tradições coloniais, especialmente do mobiliário das casas brasileiras abastadas, no entanto, num sentido de coincidência com um desenho de formas modernas, ainda que de produção artesanal com peças concebidas de acordo com a lógica das madeiras de lei. Já Bernard Rudofsky é um arquiteto austríaco formado em Viena em 1928, com atuação na Itália desde 1932 ao lado de Gió Ponti e Luigi Cosenza (arquitetos envolvidos com as temáticas nacionais italianas, temas da mediterraneidade) até 1938, quando foge para o Brasil, permanecendo aqui por quatro anos. Sua produção de mobiliário tinha como preocupações o uso das fibras naturais brasileiras, a juta, o caroá, o cânhamo, o cisal, etc. Segundo Santos, a obra de Rudofsky “representou uma etapa importante no processo de modernização do móvel no Brasil, tendo dado um passo decisivo na incorporação de materiais não usuais na produção do móvel”.

<sup>34</sup> Quanto aos materiais, é preciso lembrar ainda que na produção do próprio Studio há móveis que não se utilizam de materiais brasileiros como as cadeiras de tubos metálicos e chapa de alumínio projetada por Lina Bo, publicada na Habitat nº5.

<sup>35</sup> Algum tempo depois Lina realizaria várias exposições sobre o Nordeste e os objetos produzidos pelo povo dali.

<sup>36</sup> Suzuki, Marcelo, entrevista a autora, 02/07/2002.

<sup>37</sup> Podemos sugerir algumas influências para a perspectiva de industrialização destes arquitetos, e assim, tentar visualizar melhor suas posturas: Para Giuseppe Pagano, importante ator dos debates da arquitetura na Itália, do círculo dos arquitetos racionalistas milaneses ao qual Palanti pertencera, a uniformidade e a produção em série não teriam apenas um valor econômico, mas assumiriam também um valor ético. O homem, que era antes economicamente independente, funde-se na comunidade e participa dos bens que estavam anteriormente reservados à aristocracia. A produção em série é vista para o movimento moderno como um valor positivo. Na leitura que Argan faz da produção de Gropius em seu *Arte moderna*,

se era preciso reconstruir a sociedade, através da racionalidade, era preciso fazer com que esta atingisse todas as instâncias da vida do homem. Cada ação da vida deveria ser resolvida em termos dialéticos, deveria ser um ato racional desde a cidade em que se mora, e construir a cidade é construir a sociedade, até a casa em que se mora, a mobília que se utiliza, os utensílios, a roupa que se veste. Se tudo isso era produzido pela indústria, então tudo deveria passar por um projeto que determinasse as formas

racionais de tudo que servisse e condicionasse a vida, e este projeto deveria se prestar a indústria, desde a colher até a cidade. Só a indústria com a produção em massas poderia atingir o maior número de pessoas, e se seus produtos fossem obras de arte capazes de incitar a sociedade e reconstruí-la, estaria resolvido o problema da mudança da sociedade. Como sugere Renato Anelli, Lina foi contemporânea da publicação do livro de Argan, “Walter Gropius e a Bauhaus”, em que Argan lia as proposições de Gropius para industrialização como algo que partia do artesanato, através de uma indústria em concordância humanística com a potencialização do engenho, da inteligência.

<sup>38</sup> Entrevista de Marcelo Suzuki à autora, 02/07/2002.

<sup>39</sup> Os historiadores citados são Renato Anelli, que coloca o tema em seu texto de livre docência e Maria Cecília França Lourenço, em debate sobre o MASP, realizado na FAU-USP em 1998.



## Os projetos para a Metrópole

A partir da década de 50 os projetos de Giancarlo Palanti iriam ser realizados para outras demandas especialmente ligadas às novas necessidades da cidade de São Paulo, então uma grande Metrópole.

Para além dos membros da família Maggi, cujos edifícios encomendados a Palanti eram destinados ao aluguel, da Liga das Senhoras Católicas e dos consumidores dos móveis modernos em série (interesses nunca abandonados pelo arquiteto), seus clientes passariam a ser investidores interessados nos valores imobiliários e nos novos programas que proliferavam na metrópole tais como, cinemas, edifícios de apartamentos, galerias, bancos, hotéis, fábricas, etc.

Palanti não estava sozinho nestes tipos de projetos. O poder econômico de São Paulo com as novas demandas do mercado imobiliário oferecia campo de trabalho não só aos arquitetos cariocas que se dirigiam para a cidade, como também aos novos imigrantes europeus do pós-guerra entre os quais, além dos italianos como Lina Bo Bardi, Daniele Calabi e Giancarlo Palanti estavam os poloneses Lucjan Korngold e Victor Reif, o tcheco Franz Heep, etc. Juntamente aos engenheiros-arquitetos paulistas, formados pela Escola Politécnica ou formados no exterior, eles constituíam uma multiplicidade de referências que ofereciam soluções distintas para as os novos programas e tipologias colocados pela industrialização da economia e pelos novos padrões de consumo de bens materiais e culturais (MARTINS, 2000).

Para Arruda (2000), a metrópole moderna que era São Paulo naquele momento, deixava-se entrever na pluralidade de atividades nela realizadas:

*“Para além das atividades industriais, o comércio e as finanças ingurgitaram o setor terciário, outro sinal distintivo das grandes urbes. Cresceu a rede de ensino, dos cursos profissionalizantes, dos serviços pessoais, emergindo estabelecimentos de luxo, a exemplo de hotéis, restaurantes, bares, salões de beleza, clubes, saunas, escolas de judô, de yoga, além dos serviços prestados no recinto doméstico, empregadas, motoristas e outros mais”* (idem, 2000, p.43).

O início da década de 50 correspondeu ao retorno de Getúlio Vargas ao poder em 1951, até o seu suicídio em agosto de 1954. Sua política procurou incentivar o desenvolvimento econômico com ênfases na industrialização. O Brasil viveria o aumento da inflação e do custo de vida. O período que vai de 1950 a 1958 viu a redução da ampliação física do parque industrial, acompanhada porém, da intensificação dos investimentos *“numa transformação qualitativa que torna a década um dos momentos cruciais para a industrialização de São Paulo”* (ARRUDA, 2000, p.41).

No campo da cultura ocorreriam nestes primeiros anos da década, a I Bienal (já citada anteriormente) e a II Bienal em 1953 que se estenderia até 1954, no quadro das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo<sup>1</sup>. Estas deveriam festejar os quatrocentos anos da cidade num evento que para Arruda, exprimia o desejo de projetar uma imagem da São Paulo progressista e moderna. (2000, p.54). Para configurar um dos palcos destas comemorações, foi inaugurado o Parque do Ibirapuera, com projetos de Niemeyer e equipe, realizado após negociações com o IAB<sup>2</sup>.

Os eventos organizados para os festejos compreendiam uma grande Exposição no Palácio das Indústrias apresentando empresas particulares e concessionárias dos serviços públicos, uma Mostra dos Países no Palácio das Nações, Mostra dos Estados no Palácio dos Estados, além de outras exibições. Ao lado destas houve inúmeros eventos artísticos e culturais como a já citada II Bienal de São Paulo e a Exposição Internacional de Arquitetura para a qual o júri da seleção aceitara um dos trabalhos apresentados por Giancarlo Palanti, o edifício de apartamentos da Rua Barão de Tatuí.

Ainda neste campo, aconteceu a Exposição de Arte Italiana – “*De Caravaggio a Tiepolo*”, reunindo 115 telas e 119 gravuras numa homenagem do governo, localizada no planetário de Niemeyer com projeto expositivo de Franco Albini (antigo sócio de Palanti) e Franca Helg.

Houve ainda o Festival Brasileiro do Folclore, a Exposição de Artes e Técnicas Populares, o Ballet do IV Centenário, com direção do renomado Aurélio Milloss, cenografia de Aldo Calvo e Lasar Segall e figurinos de Maria Ferrara. No campo da música destacaram-se composições especiais para a ocasião de Villa Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Souza Lima, além de concursos de peças sinfônicas e apresentações regidas por importantes maestros estrangeiros e brasileiros. Destacaram-se ainda concursos de romance, poesia, roteiros, teatro e Congressos Internacionais, Palestras, Encontros, Exposições, o “*Festival Martins Pena*”, entre outros, além da recuperação de documentos sobre a história de São Paulo como o Catálogo de Documentos Sobre a História de São Paulo no Arquivo Ultramarino de Lisboa. (ARRUDA, 2000)

O grande volume de construções destes anos podem ser expressos pela quantidade de unidades licenciadas na cidade de São Paulo. Nos primeiros anos da década de 1950 este número atinge seu ápice alcançando quase 25000 unidades em 1953<sup>3</sup>.

Podemos sugerir que muitos dos arquitetos que atuavam em São Paulo, cada qual a seu modo e com diferentes visões e oportunidades de apresentá-las, estavam reunidos em torno da discussão da construção da metrópole.

Vários deles pontuaram a cidade com galerias e torres modernas empreendidos por investidores imobiliários<sup>4</sup>. Eles foram também participantes do processo de verticalização da cidade de São Paulo, que ao lado do crescimento horizontal já comentado anteriormente, concentrava-se principalmente no centro velho, especialmente em torno do primeiro anel viário, previsto pelo Plano Prestes Maia e concluído ao final de sua gestão como prefeito da cidade. (MARTINS, 1997)

Estes empreendimentos, especialmente os edifícios de apartamentos, lojas e escritórios, não seriam mais realizados para rendas, construídos por um único investidor que alugaria as unidades como ocorrera com os projetos realizados por Palanti para a família Maggi.

É preciso lembrar que a partir das décadas de 30 e 40, com o decréscimo na atuação das entidades de crédito hipotecário, as empresas de construção civil, especialmente as construtoras de prédios residenciais, começaram a agenciar aos poucos os seus próprios empreendimentos<sup>5</sup>.

Além disso, como lembra WATANABE (2002), outros fatores influenciaram a atividade da construção e do mercado imobiliário:

*“O Estado industrializante sob o comando de Getúlio Vargas assumiu a responsabilidade de prover infra-estrutura urbana e passou a regular de certa forma o sub setor de edificações por meio de legislação urbana e criação de caixas econômicas e fundos de investimentos. Há também a substituição das importações com a produção industrial nacional, influenciando sobre todos os setores da economia. Nesse período surgiu uma grande novidade nas*

*propostas de habitação, o prédio de apartamentos, ao mesmo tempo em que os terrenos se valorizavam, dando início à verticalização da cidade.*

*Note que esse processo culmina, no final da década de 1940, com o grande boom imobiliário que assolaria São Paulo em 1948. Nesse momento se dá a primeira incorporação em São Paulo, constituindo-se numa das saídas empresariais encontradas diante das dificuldades trazidas pela Lei do Inquilinato de 1942. A partir de sua vigência, a solução da moradia de aluguel, até então a melhor opção de investimento nos anos 1930 e início dos 1940 no mercado imobiliário habitacional, torna-se uma fonte de renda cada vez mais desinteressante em razão do congelamento do preço do aluguel. A partir disso, os edifícios passam a ser produzidos predominantemente para venda, originando a organização de incorporações e as propostas de condomínios verticais (...)* (WATANABE, 2002, p.58)

Este autor nos informa ainda que desse contexto surgiram “*novos modelos de organização empresarial da construção*” (idem, ibidem), nos quais as construtoras faziam as vezes de incorporadores e algumas atuavam inclusive na comercialização dos imóveis, como a Imobiliária e Incorporadora Otto Meimberg S.A. A empresa de construção civil passaria a interferir em todas as etapas da produção do edifício, “*desde a escolha do terreno, passando pela reunião de recursos financeiros, pela construção propriamente dita, chegando até a comercialização*”. (idem, ibidem).

É para estas empresas que vários arquitetos europeus imigrados no pós-guerra iriam trabalhar, muitos dos quais como alternativa à impossibilidade de assinar seus próprios projetos. Alguns historiadores destacam a inserção de inovações técnicas e a disseminação de uma boa arquitetura de linguagem moderna como a contribuição destes arquitetos.

É este o caso de Giancarlo Palanti que vai se ligar à construtora Alfredo Mathias entre os anos de 51 a 54.

## **Os trabalhos para a Construtora Alfredo Mathias**

Alfredo Mathias nasceu em São Paulo no mesmo ano em que Giancarlo Palanti. Filho de imigrantes sírios chegados à cidade em 1904, graduou-se pela Escola Politécnica como engenheiro-arquiteto, e civil em 1929, igual data de graduação do arquiteto italiano. Inicialmente foi engenheiro da Diretoria de Obras Públicas, sendo responsável pela fiscalização das obras do Palácio da Justiça e da Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Mathias participou do Congresso de Habitação de 1931 e da Revolução de 1932 como major na Delegacia Técnica de Itatinga. (FICHER, 1989)

A Construtora Alfredo Mathias teria sido constituída em princípios da década de 50. Ela foi responsável pela execução do Hospital São Joaquim, da Real e Benemérita Sociedade Portuguesa de Beneficência, projetada por Hippolyto Gustavo Pujol Jr. e Oscar Defilippi, sendo concluída em 1957. (FICHER, 1989).

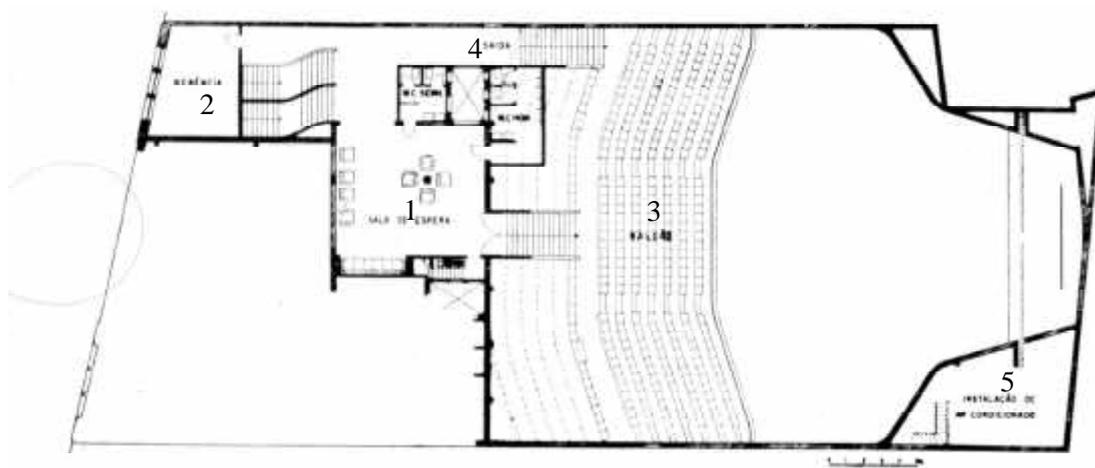
Em uma carta sem data endereçada a Palanti e encontrada no arquivo do arquiteto, A. M. Argan apresenta Alfredo Mathias, cunhado de seu irmão. Apesar de não saber que tipo de coisas fazia como arquiteto, afirmava ser uma pessoa inteligente e sensível às coisas da arte, e um boníssimo rapaz. Dizia ainda que se interessasse a Palanti conhecê-lo, mandaria uma carta de apresentação e termina: “*(...) creio que conhecer e aproximar-se de Alfredo possa ser útil a você de qualquer modo*”<sup>6</sup>.

Sem poder assinar os projetos e após as tentativas de revalidação de seu diploma o trabalho com Alfredo Mathias parece ter sido uma proposta interessante para Giancarlo Palanti.

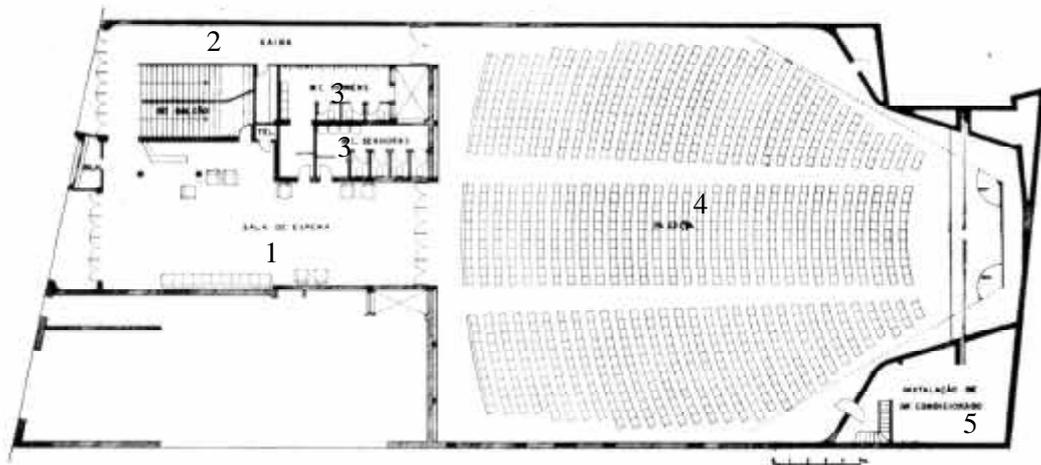
O primeiro trabalho desenvolvido em parceria com Alfredo Mathias teria sido o Cinema Rivoli ou Jussara, na Rua Dom Jose de Barros em São Paulo, realizado entre fevereiro e abril de 1951<sup>7</sup>.

Lembramos que o projeto de salas de cinema era uma das novas demandas da Metrópole.

O “*Cine Juçara*” deveria ser “*encaixado*” dentro de um edifício já existente. Os arquitetos resolveram este desafio acomodando na parte dianteira do prédio antigo os acessos, bilheteria,



Balcão



Plateia

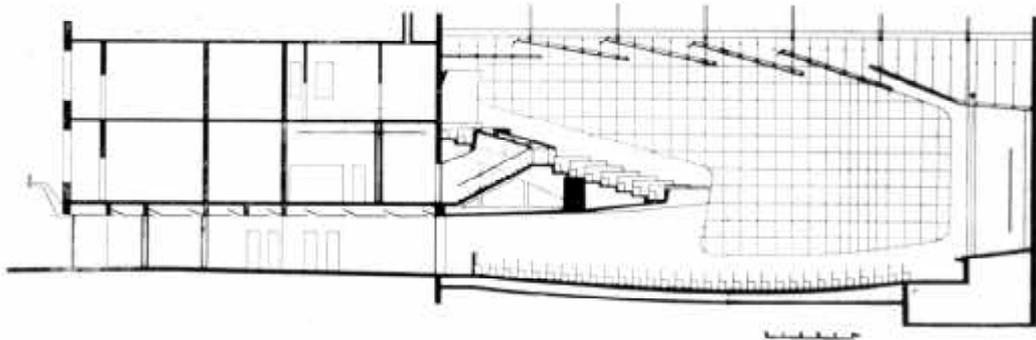
Giancarlo Palanti e colaboração de Alfredo Mathias: Cine Rivoli ou Juçara, São Paulo, 1951  
 Acima: Balcão - 1) Sala de Espera; 2) Gerência; 3) Balcão; 4) Saída; 5) Instalação de ar condicionado  
 Abaixo: Platéia - 1) Sala de Espera; 2) Saída; 3) Banheiros; 4) Platéia; 5) Instalação de ar condicionado  
 fonte: HABITAT, n.6, 1952

banheiros e salas de espera do cinema ao lado de uma loja e sede de clube já existentes. A sala de projeções foi localizada na porção posterior do edifício projetada para acomodar cerca de 1400 lugares.

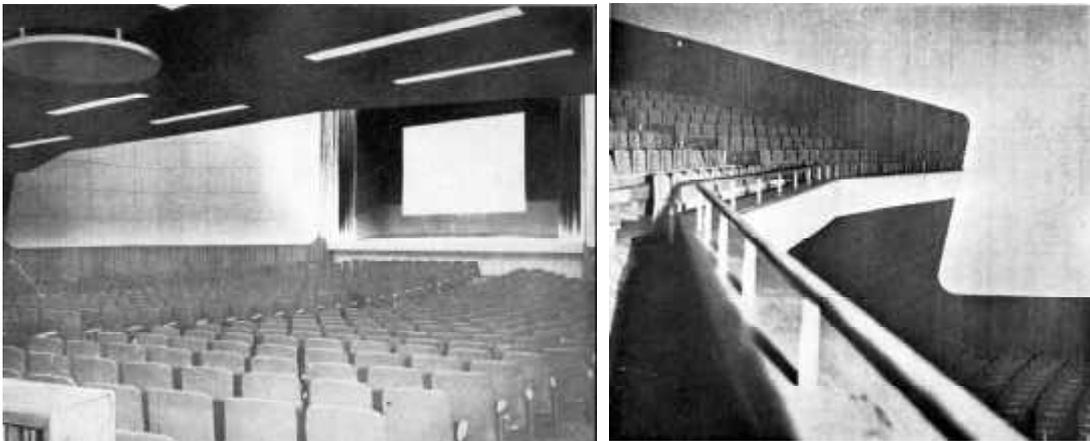
A localização das escadas e dos banheiros como um conjunto de serviços deslocados dos limites do prédio, possibilitou a otimização da circulação, dividindo-a em áreas de chegada e espera e a rota de saída, evidenciando os esforços de Giancarlo Palanti no sentido de tornar o edifício o mais eficiente possível.

Cabe destacar os cuidados técnicos na configuração da sala de projeções denotando o zelo com os problemas relativos à acústica, à iluminação e às necessidades visuais. Para tanto os arquitetos desenvolveram um desenho especial do forro (constituído de elementos superpostos, para melhorar as condições acústicas, entre os quais foram localizadas a iluminação e o condicionamento de ar), do piso (com dupla inclinação) e foram atentos às especificações dos materiais (utilizando-se inclusive de requadros de reboco acústico nas paredes do fundo da sala).

É interessante observar a construção da espacialidade no interior desta sala. De acordo com o texto de autoria dos arquitetos publicado na revista Habitat n.6 (1951), a arquitetura interna da sala teria sido conservada na máxima simplicidade e a decoração representada pelos “acordos e contrastes dos elementos arquitetônicos e funcionais e pelas cores dos mesmos”. Este grande espaço é



Giancarlo Palanti e colaboração de Alfredo Mathias: Cine Rivoli ou Juçara, 1951 - Corte  
 fonte: HABITAT, n.6, 1952



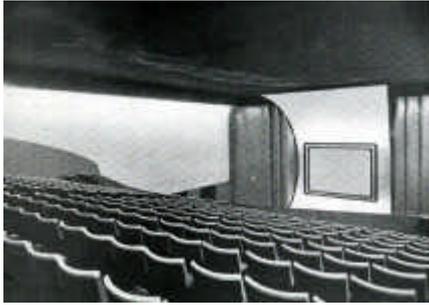
Giancarlo Palanti e colaboração de Alfredo Mathias: Cine Rivoli ou Juçara, São Paulo, 1951  
 Esquerda - Vista da Sala de Projeção; Direita: Detalhe do balcão  
 fonte: HABITAT, n.6, 1952

marcado pelo desenho dos requadros claros na parede que acompanham as formas do balcão em balanço, realizado quase como uma composição abstrata. Um corte desenhado por Palanti indicava a colocação de uma escultura na porção inferior desta figura geométrica.

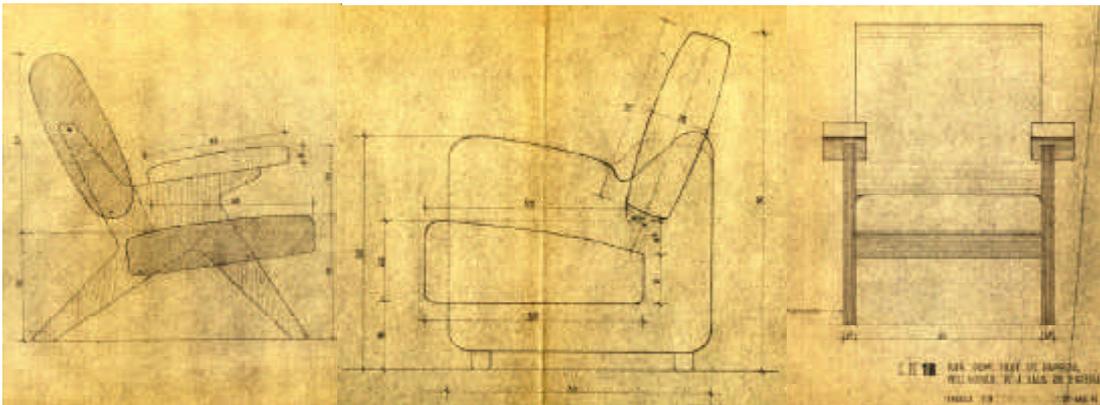
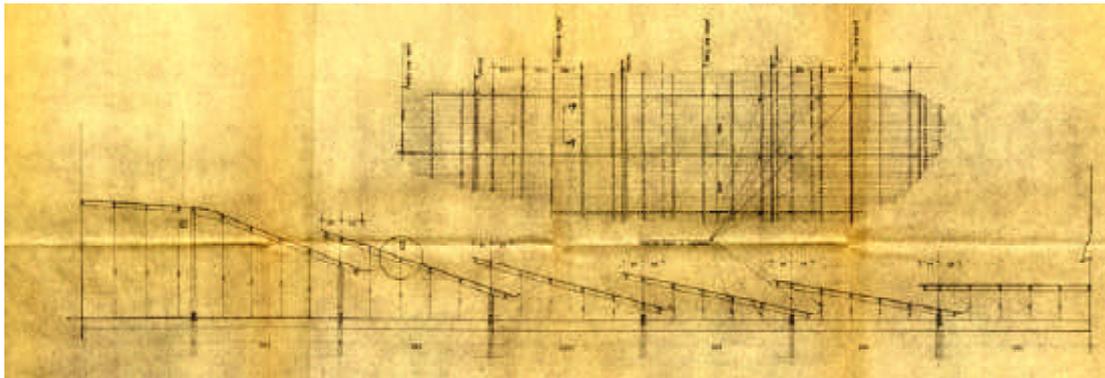
Aliado a isso, um recurso de pintura e detalhamento da instalação da tela na parede de projeção fazia com que a mesma parecesse flutuar, suspensa no espaço ao modo dos dispositivos de exposição projetados por Giancarlo Palanti.

A localização da iluminação sob os planos suspensos do forro da sala de projeções ou das salas de espera contribuía na construção da espacialidade destacando a forma dos mesmos.

Os arquitetos pareciam animados pelas possibilidades oferecidas pela dinâmica das formas e pelos efeitos de desmaterialização. Esta pesquisa da construção do espaço interno do cinema interessava principalmente a Palanti, e como já visto em outros projetos de sua autoria analisados anteriormente, fazia parte de suas pesquisas os efeitos de desmaterialização dos espaços internos. Em 1941 ele realizara a reforma de um cinema em Milão, chamado *Cielo*, desenhando formas abstratas nas paredes laterais da sala de projeção, semelhantes às do *Cine Juçara*, aproveitando-se das cores e texturas dos materiais. Ali também o projeto da tela merecera a mesma atenção do detalhamento de um dispositivo de exposição. Ela recebia um suporte curvo, branco, em filetes de madeira, que avançava em direção à platéia.



Giancarlo Palanti: Reforma do Cinema Cielo, Milão, 1941  
 Fonte: Portfólio do Arquiteto a partir de COSTRUZIONI, 169.



Giancarlo Palanti e colaboração de Alfredo Mathias: Cine Rivoli ou Juçara, São Paulo, 1951  
 Acima: Detalhamento do teto; Abaixo: Desenho de cadeiras e poltronas para o cinema  
 Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

No espaço de projeções do *Cine Juçara* o desenho das paredes e forros, realizados pelos arquitetos, e a própria tela em destaque conversam com as formas do balcão e com as inclinações de piso e forro. Já nas salas de espera aparecem novas maneiras construir o espaço onde os autores lançam mão de grandes painéis de autoria de Roberto Sambonet.

Realizados em técnicas diferentes tratam de assunto paisagístico nacional e “*chamam a atenção sobre o nome do cinema que vem do nome de uma palmeira brasileira*” (HABITAT, n.6, p.64). Ao contrário do interior da sala, eles remetem a um tema, a uma figura.

Estes dois painéis são colocados segundo intenções diferentes. O primeiro, na sala de esperas térrea, localiza-se em uma parede de menor importância na composição do espaço. Já o segundo apresenta-se em um ponto focal, na parede que se descortina ao subir-se as escadas que levam à segunda sala de espera e ao balcão. Esta mesma parede também esconde o volume dos banheiros.

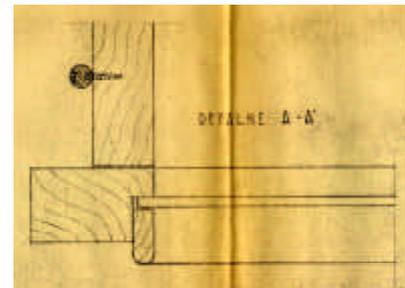
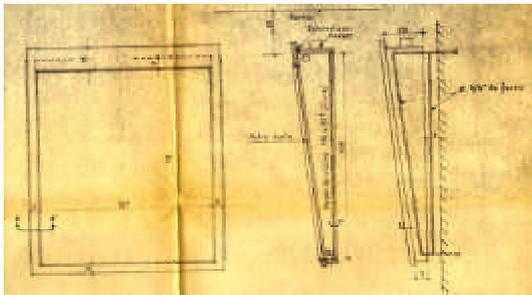


Giancarlo Palanti e colaboração de Alfredo Mathias: Cine Rivoli ou Juçara, São Paulo, 1951

Acima: Sala de Espera no térreo com painel de Sambonet ao fundo

Abaixo à esquerda: Sala de Espera no térreo; à direita: Painel de R. Sambonet ao final da escada para a sala de espera no nível do balcão

Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP e HABITAT, 6.



Giancarlo Palanti e colaboração de Alfredo Mathias: Cine Rivoli ou Juçara, São Paulo, 1951

Detalhes do Painel para Fixação de Cartazes na Sala de Espera do Cinema

Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Giancarlo Palanti e colaboração de Alfredo Mathias: Cine Rivoli ou Juçara, São Paulo, 1951  
Marquise

Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Interessa aos arquitetos a investigação das várias possibilidades de diálogo e integração entre arquitetura e as artes plásticas.

Neste projeto optou-se pelo destaque da nova construção em relação à antiga, através de uma grande marquise com iluminação indireta na fachada que teria, *“entre outras, a função de criar uma clara separação entre a nova arquitetura do cinema e a antiga arquitetura do resto da fachada”* (HABITAT, 1951, n.6, p.64).

Para garantir o cumprimento de todas as intenções do espaço, o projeto apresentou o detalhamento de diversos pormenores como os elementos de fixação dos cartazes e os móveis, onde os traços de Palanti novamente se destacam.

A partir de 1952, Palanti passou a ser Diretor da Seção de Projetos da Construtora Alfredo Mathias para a qual realizou vários trabalhos até 1954, quando deixou a empresa. De acordo com os currículos elaborados pelo próprio arquiteto, ele fizera para a construtora um grupo de 29 edifícios de três pavimentos para apartamentos econômicos, dois projetos apresentados ao Concurso para o Paço Municipal da Cidade, as reformas dos projetos dos edifícios Conde de Prates, Gibraltar, Chipre e do Cinema Trianon (atual Cine Belas Artes), um edifício de apartamentos em condomínio na Rua Martiniano de Carvalho e projetos de numerosos edifícios de escritórios e apartamentos e residências todos em São Paulo além da Biblioteca Pública de Araras (SP) e de um edifício de apartamentos chamado “Gaivota” no Guarujá. De acordo com depoimento de sua viúva, Palanti projetava e acompanhava a construção dos seus trabalhos.

Com tais obras, Palanti desenhou algumas imagens características de São Paulo daquele período, localizadas em pontos importantes da cidade.

Exemplo disso foi o edifício Conde de Prates, localizado na rua Libero Badaró, esquina com a Praça do Patriarca, o Viaduto do Chá e o Vale do Anhangabaú, para o qual Palanti afirma ter realizado uma radical reforma do projeto, assim como fizera com os edifícios Chipre e Gibraltar na Av. Paulista esquina com a rua Consolação.



Construtora Alfredo Mathias e Palanti: Ed. Conde de Prates, 1952  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP - foto Boer

Até onde pudemos averiguar, esta reforma dos projetos tratou especialmente da total transformação das fachadas do edifício e supomos da materialidade do mesmo. No arquivo do arquiteto encontramos vários esboços de fachadas, além de croquis de divisões internas do pavimento tipo e estudo de uma escada helicoidal. Vale lembrar a observação de ROCHA (1991) em que a escassez de material sobre este período no arquivo do arquiteto leva a autora a concluir que Palanti havia se inserido em um processo de produção do projeto diferente daquele que vinha desenvolvendo até então. Todo o material que encontramos deste período refere-se especialmente a diversos croquis e estudos, além de fotos ou desenhos de belíssimas perspectivas. Provavelmente os desenhos de execução ficaram retidos na construtora.

A alteração das fachadas dos projetos não seria uma mudança pequena. E o seu resultado iria marcar a paisagem de São Paulo, no caso do Conde de Prates, através de um edifício assinalado por um volume puro constituído por quatro fachadas envidraçadas emoldurando, juntamente com o edifício de *Piacentini*, o Viaduto do Chá e a vista para a Praça do Patriarca. Estes fatores reforçam a participação de Giancarlo Palanti e a inclusão de sua autoria nas feições do prédio.

Anat Falbel (2003) em estudo sobre o edifício Palácio do Comércio, na esquina da Rua 24 de Maio com a Rua Conselheiro Crispiniano em São Paulo, projeto de Lucjan Korngold, discorre sobre o processo de aprovação do mesmo na Prefeitura Municipal. Localizado em ponto de importância e próximo ao Conde de Prates, Korngold pretendia construir um prédio como um volume puro sem escalonamentos nos últimos andares como se desprendia das exigências do Código de Obras ainda vigente em março de 1955. A municipalidade acabou por atender as reivindicações do arquiteto referente a exclusão do recuo em troca da diminuição de um pavimento.

*“O parecerista lembra que outros edifícios construídos em locais de grande importância, do ponto de vista urbanístico e arquitetônico, como o edifício CBI, na rua Formosa, os Diários Associados, na rua 7 de Abril,*



Construtora Alfredo Mathias: Perspectivas do Edifício Conde de Prates, projeto e substitutivo de 1950

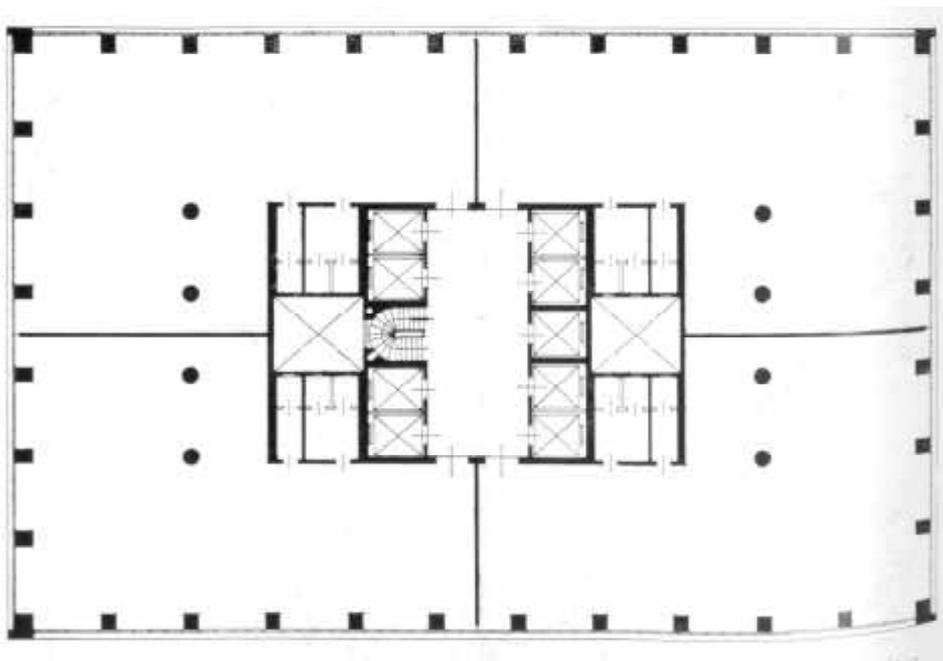
Fonte: FALBEL, 2003, p.271



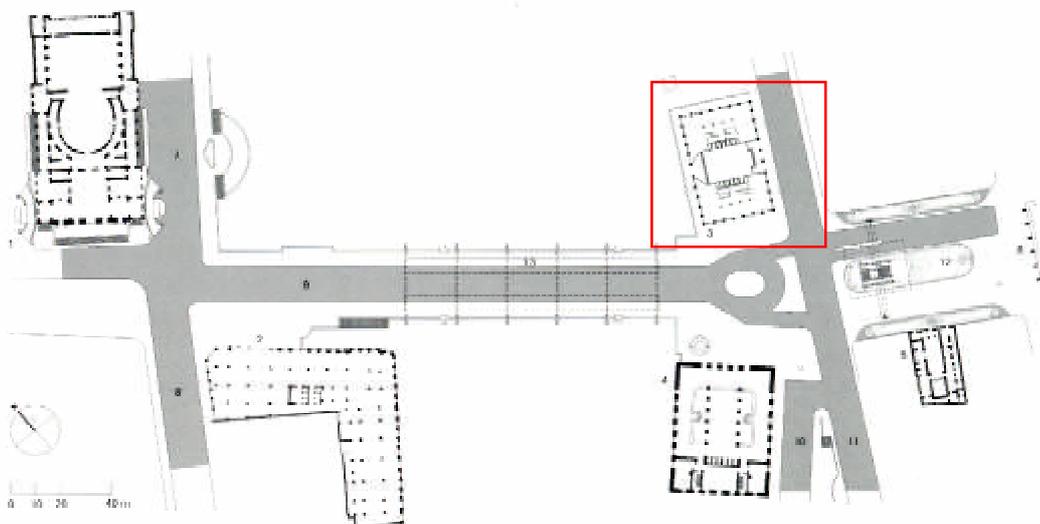
Construtora Alfredo Mathias e Palanti: Perspectiva do Edifício Conde de Prates, 1952, fachada reformada por G. Palanti

Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

*o Conde Prates, na Praça do Patriarca, e o D.N.C, na rua 15 de Novembro, esquina com a rua do Tesouro, não se enquadravam nos rígidos preceitos da legislação de sua época, porém mereceram, como deveria acontecer como o Palácio do Comércio, estudos específicos e cuidadosos por parte da Prefeitura, exemplificando a orientação dos técnicos no sentido de privilegiar a análise dos edifícios considerados como pontos focais. Nesse sentido, devemos citar o processo de aprovação do edifício Conde Prates, no qual os proprietários pedem através da empresa Segurança Imobiliária S/A, a substituição do projeto original, e com ele o corpo recuado, considerando-se um corpo alinhado único, com o objetivo de ‘[...] alcançar uma composição arquitetônica mais consentânea com o ambiente... e dotar a cidade de edifício de caráter monumental, de acordo com a grandeza a magnificência do logradouro... já considerado como ponto focal no projeto aprovado [...]’<sup>8</sup>.*



Construtora Alfredo Mathias e Palanti: Planta andar tipo do Ed. Conde de Prates, 1952  
 Fonte: Acrópole, n. 214, 1956



A implantação do Conde de Prates  
 Imagem elaborada para apresentar o projeto para Praça do Patriarca e Viaduto do Chá realizado por Paulo Mendes da Rocha - O Conde de Prates está assinalado em vermelho  
 Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 216

O edifício Conde de Prates, em 1950, ainda sem a participação de Giancarlo Palanti, passa de um volume escalonado para outro puro, ambos desde então colocados sobre uma plataforma que estabelecerá uma esplanada na altura do Viaduto do Chá, constituída então por uma espécie de *loggia*, com pilares construindo uma membrana entre a rua e o edifício.

O livro *Arquitetura Moderna Paulistana* afirma que este edifício seria o segundo arranha-céu construído nas vertentes do Vale do Anhangabaú, que juntamente com o prédio da CBI tornariam-se as primeiras edificações a romperem as relações espaciais pensadas por Bouvard no vale, isto é, entre as construções e o parque (XAVIER, et al. 1983, p.31).



Construtora Alfredo Mathias e Palanti: Ed. Conde de Prates, 1952 - Vista Noturna e Diurna  
Fonte: Acrópole, n. 214, 1956

O edifício foi construído em terras onde antes eram localizadas as propriedades do Conde Prates, maior proprietário da região do Vale do Anhangabaú na ocasião da edificação do Plano Bouvard. A construção do viaduto do Chá e a conclusão das obras do Parque Anhangabaú e imediações na década de 1910 consolidariam naquele momento uma nova centralidade em São Paulo para além do Tamanduateí. A expansão da cidade para além do viaduto, no chamado “Centro Novo”, começaria nos anos 20 e efetivar-se-ia nos 30 após a construção do novo viaduto do Chá, mais largo que o anterior. O caminho do centro da cidade rumo a oeste, atravessaria então este viaduto em direção à praça da República, consolidando entre 1930 e 1940 o “Centro Novo” nessa região (SIMÕES, 1995).

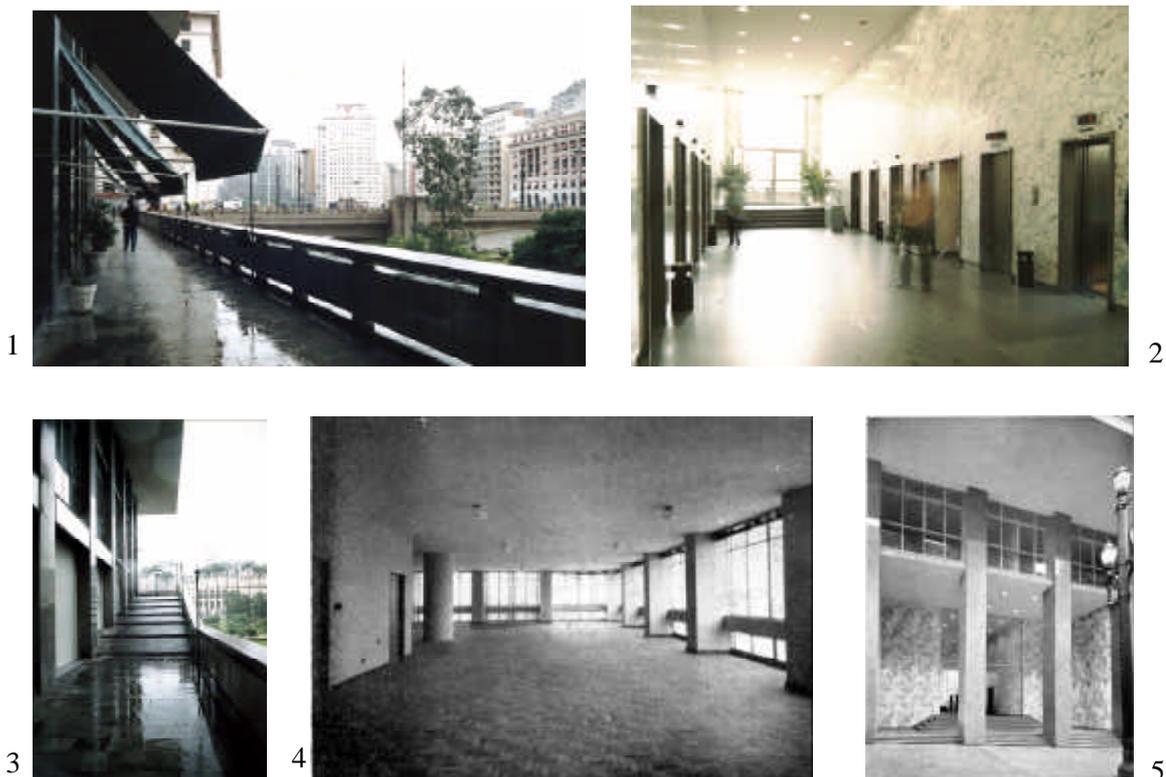
Assim, podemos dizer que o projeto reformado por Palanti foi localizado num ponto crucial de passagem entre o Centro Velho e o Novo.

O edifício Conde de Prates, construído sob a forma de incorporação através da Segurança Imobiliária S.A., seria um exemplar das novas táticas do mercado imobiliário da cidade.

Sua inauguração foi alardeada em diversos anúncios publicitários e publicações especializadas. No texto da Acrópole de agosto de 56, após a inauguração do edifício são exaltadas suas características e números aos quais se adicionam palavras como suntuoso, majestoso ou se ressalta seu aspecto monumental.

Implantado nas divisas de um Vale e entre dois viadutos o edifício, desde o projeto anterior à intervenção de Palanti, apresentava uma relação especial com a cidade. Na altura do Viaduto do Chá há uma esplanada que contorna todo o prédio. Ele acomoda-se ao desnível do sítio, estabelecendo um acesso pelo Vale do Anhangabaú, e outros dois interligados por uma galeria interna que serve de hall ao edifício, abrindo-se para a Rua Libero Badaró e para a esplanada, que apresenta-se como um mirante para o Vale. O edifício foi assim projetado como uma extensão do percurso do pedestre na metrópole.

Há uma relação de visualidade para o Vale do Anhangabaú a partir desta esplanada, do hall do edifício ou dos seus escritórios envidraçados, fazendo com que haja uma relação de



Construtora Alfredo Mathias e Palanti: Ed. Conde de Prates: 1) Visão a partir da esplanada; 2) Galeria de acesso; 3) Esplanada; 4) Interior dos Escritórios; 5) Acesso para a Líbero Badaró  
 Fonte: Acrópole, n. 214, 1956 (fotos PB) e Lucas Corato, 2003 - as demais

trocias: se por um lado o edifício é parte integrante da imagem da cidade, a mesma é parte integrante do edifício.

Este edifício apresenta quatro fachadas envidraçadas, viabilizadas por um núcleo central de circulação e serviços, capaz de liberar todo o perímetro do entorno para divisão em salas comerciais. Esta forma de agenciamento da planta já era prevista desde 1951<sup>9</sup>, período em que, até onde pudemos averiguar, Palanti não participou do projeto, ainda que neste ano já tenha parceria com Alfredo Mathias.

No desenho da fachada, projetada por Giancarlo Palanti, destaca-se a configuração da pele de vidro contribuindo com a pureza do volume da torre sobre a esplanada. A esplanada é desenhada pela linha clara da marquise que a cobre e contorna o prédio. É destacada pelos pilares escuros que foram recuados para junto do corpo do edifício evidenciando este balanço e não mais destacando uma loggia. Abaixo destes, há um volume que abriga lojas e ocupa os limites do lote.

Ressaltamos o desenvolvimento técnico mobilizado para a configuração da pele de vidro, com esquadrias sem parafusos ou rebites visíveis para as quais se usou perfilados especiais com grande resistência à oxidação. O detalhamento refinado permite levar a cabo os desejos de transparência.

A opção de Giancarlo Palanti pelas quatro faces de vidro rejeita a textura oferecida pelos brises, optando pelo mesmo tratamento nos quatro lados. Isto não significava indiferença ao conforto ambiental, mas interesse primordial em uma idéia de composição e confiança no sistema de janelas *Fischet* utilizados com vidro duplo, como veremos adiante no projeto para o Paço Municipal. Walmir Lima Amaral, em entrevista à autora, afirmava que as esquadrias da *Fischet* com persianas internas, muito utilizadas por Palanti, mostravam-se tão eficientes quanto os brises, como afirmavam os técnicos em ar condicionado da época<sup>10</sup>. A utilização de ar condicionado evidente na fachada nos dias atuais revelam a ineficiência da solução adotada.



Construtora Alfredo Mathias e Palanti: Ed. Conde de Prates na paisagem no Vale do Anhangabaú  
Foto: Lucas Corato, 2003



Construtora Alfredo Mathias e Palanti: Ed. Conde de Prates, 1952  
Foto: Lucas Corato, 2003

O envidraçamento confere ao interior do edifício um espaço claro e amplo, inundando-o com a visão da cidade. Durante a noite o edifício aparece como uma torre iluminada no Vale do Anhangabaú.

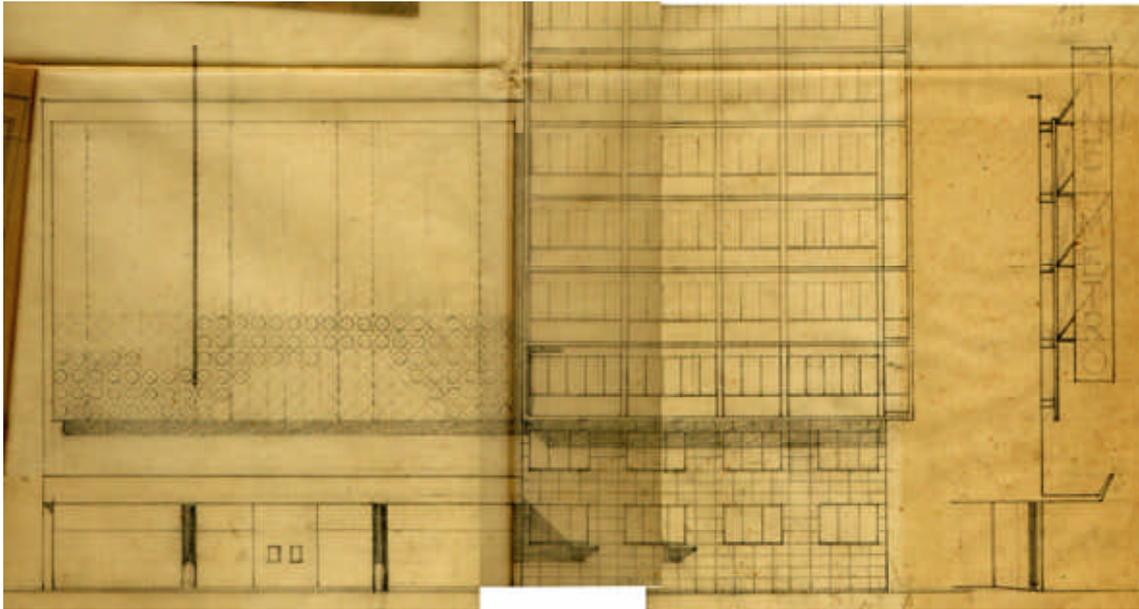
A fachada é marcada pelas linhas horizontais cinza claro, de elementos em ligeiro balanço, e pela sombra de linhas verticais dos pilares revestidos de mármore escuro que aparecem por trás do vidro. A composição é delimitada por grossas faixas acinzentadas nas esquinas. Os planos envidraçados apresentam uma dinâmica variação de tons oferecida pelo próprio uso do edifício com cortinas e janelas abertas ou fechadas pela luz interna, etc.

O discurso do arquiteto nesta alteração das fachadas parece querer tratar da pureza e uniformidade, da limpidez, dos efeitos de luz, tão caros a ele, dos reflexos e a variação de cores obtida, da materialidade, da constituição de um prisma sóbrio e elegante.

A composição do volume, já esboçada antes de Palanti, foi definida por três partes: 1) um embasamento, constituído pelos andares inferiores ao nível do Viaduto do Chá, nos limites do lote, pela esplanada e sua cobertura, 2) o corpo do edifício, recuado em relação ao contorno da sua base, e 3) um pequeno coroamento na cobertura, onde se localiza um terraço jardim. As alterações feitas por Palanti não rejeitam este esquema de uma composição clássica.

A galeria interna entre a Líbero Badaró e a esplanada é marcada por um alto pé-direito e pelos veios do mármore nas duas paredes laterais, intervenção material bastante sugestiva dos traços de Palanti.

A estrutura do edifício foi realizada em concreto armado. Em carta de 29 de novembro de 1954, Lodovico Belgiojoso pedia a Palanti as plantas deste edifício com interesse especial na sua estrutura. Este material permitiria ao escritório milanês BBPR, completar os resultados de



Giancarlo Palanti: Estudo para Fachadas dos Ed. Chipre e Gibraltar e Cinema, São Paulo, 1952 - para Construtora Alfredo Mathias  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

um estudo comparativo após visita a edifícios no Brasil, onde o Conde de Prates interessava pelas analogias de distribuições e dimensões com os problemas que enfrentavam<sup>11</sup>. Segundo Faroldi e Vettori (1998), a estrutura da *Torre Velasca* projetada pelo BBPR em Milão, teria sido alterada de aço para concreto armado após viagem de estudo de membros do grupo para São Paulo.

No mesmo período, Palanti afirma em seus currículos ter realizado outra radical reforma de projeto. Como já dito, seriam elas feitas para os edifícios de apartamentos Chipre e Gibraltar, na esquina da Av. Paulista com a Rua Consolação e para o então chamado Cine Trianon, ao lado dos edifícios voltado para a Consolação.

De acordo com Simões (1995), a ocupação da Av. Paulista fazia parte da expansão do centro rumo ao setor sudoeste da cidade, posterior à ocupação do Centro Novo, que chegaria a esta Avenida entre os anos 60 e 70. Percebemos, portanto, as previsões das valorizações das áreas em que a Construtora iria realizar seus empreendimentos.

Também aqui encontramos as principais alterações nas fachadas, para as quais o arquiteto elaborou diversos estudos em que os edifícios e o Cinema são pensados em conjunto, ainda que com soluções diferentes.

Para o Chipre e Gibraltar se lança mão da idéia de um embasamento revestido com pedras de arenito onde aparece um acesso franco com a calçada. Sobre o mesmo destacam-se os blocos de apartamentos com uma generosa vista para a Av. Paulista, onde o vidro e as concavidades das sacadas conferem leveza. Os tons de verde e acinzentados, bastante utilizados pelo arquiteto, conversam com os reflexos do cristal e com as linhas claras, verticais e horizontais que dividem a fachada definindo cada apartamento. O projeto ganha horizontalidade graças à união dos dois edifícios sem recuos. Sobre o corpo do edifício também aparece um pequeno coroamento. O esquema tripartido está novamente presente.

Construtora Alfredo Mathias e Palanti:  
Perspectiva dos Ed. Chipre e Gibraltar e  
Cinema, São Paulo, 1952  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Construtora Alfredo Mathias e Palanti: Vista  
dos Ed. Chipre e Gibraltar e Cinema, São  
Paulo, 1952, vistos a partir da Rua  
Consolação, São Paulo  
Foto: Lucas Corato, 2003



Construtora Alfredo Mathias e Palanti: Vista  
dos Ed. Chipre e Gibraltar, São Paulo, 1952,  
vistos a partir da Av. Paulista  
Foto: Lucas Corato, 2003



Já o Cinema Belas Artes, com frentes para a Rua Consolação, caracteriza-se por uma grande empena coberta com duas faixas de elementos horizontais que oferecem movimentação à fachada, transformando a empena cega da caixa da sala de projeções em uma tela onde o arquiteto desenha uma composição abstrata.

Como o edifício Conde de Prates, este conjunto está localizado em esquina de importância na cidade. Mais que a visão do próprio cruzamento como ponto focal, destaca-se na cena urbana a grande fachada para a Paulista. O recurso utilizado para destacar a esquina é sutil, realizado através de uma grossa faixa acinzentada que delimita os quadros voltados para as duas ruas e pelo vazio dos terraços. Palanti apresenta aqui uma de suas maneiras simples, mas contundentes, de dialogar com as esquinas em que os edifícios são implantados. Ele não as destaca com chanfros ou cantos arredondados, mas com artificios refinados de projeto, algumas vezes com vazios ou afastamentos que permitem ver a outra rua.

Os acessos dos edifícios, então voltados para as duas ruas, são destacados por pequenas marquises. O desenho das mesmas nas perspectivas (não realizado) remetem à marquise de acesso do Edifício da Rua Barão de Tatuí, com linhas que parecem chamar para o interior do edifício. Vale mencionar que no térreo voltado para a Consolação foi construído o acesso para a passagem subterrânea que atravessa esta rua.

As configurações destas fachadas e daquelas do edifício Conde de Prates podem revelar as intenções de Palanti diante dos pontos importantes da cidade: as possibilidades plásticas e visuais do vidro e a marcação dos acessos.

Para além daqueles projetos realizados através de incorporações ou características dos empreendimentos imobiliários em São Paulo, podemos citar outros trabalhos realizados para a Construtora: a Biblioteca de Araras, no interior do Estado, e o Projeto para o Concurso do Paço Municipal de São Paulo. Ambos, de acordo com as palavras de Giancarlo Palanti teriam sido fruto de suas próprias linhas e não citam a colaboração de Alfredo Mathias. Neste sentido, vale mencionar que todo o memorial descritivo referente ao Paço Municipal encontrava-se junto ao material do arquiteto, ainda que o mesmo não ocorresse com relação aos desenhos.

No prédio da Biblioteca há uma placa em que consta como arquiteto do mesmo o nome de Alfredo Mathias. Alberto Xavier relatou-nos que ao elaborar o livro *Arquitetura Moderna Paulistana*, teria procurado a autoria de Alfredo Mathias para a obra do Conde de Prates, já que a mesma aparecia nas publicações. Descobriu, porém, que Alfredo Mathias era um construtor que fazia com que seu nome saísse como autor dos projetos, enquanto o verdadeiro autor era mesmo Palanti.

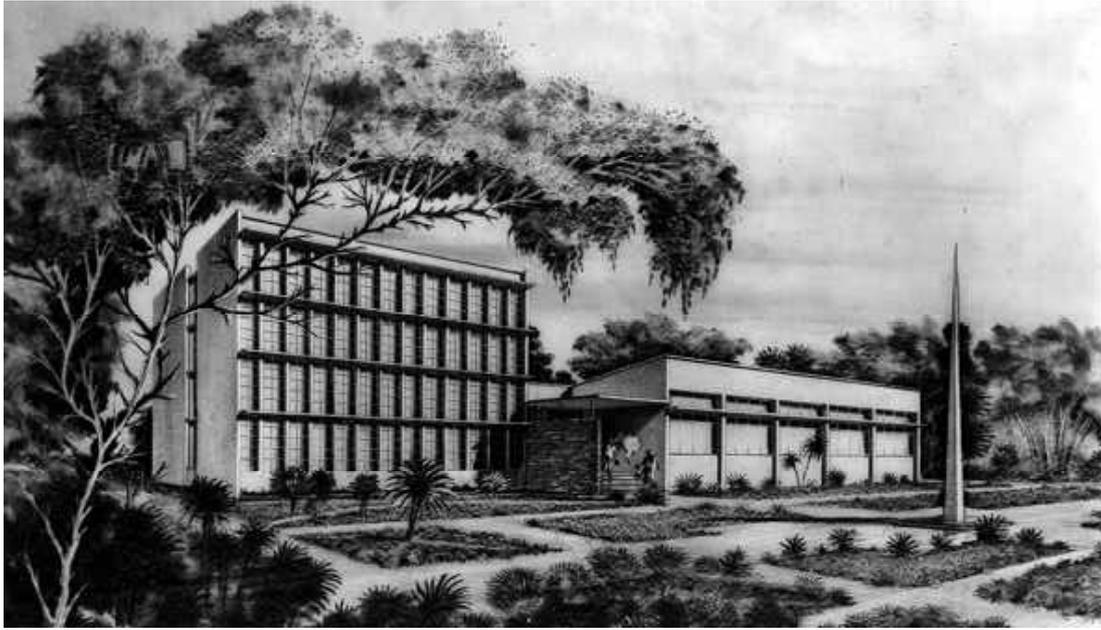
Lembramos que Palanti, naqueles anos, ainda não podia assinar seus projetos.

Sem dúvida, o edifício apresenta algumas características da arquitetura de Giancarlo Palanti que analisaremos a seguir. No entanto, ainda não podemos rejeitar totalmente a participação de Mathias.

A biblioteca foi um presente de Renata Crespi da Silva Prado e Fábio da Silva Prado ao município de Araras no interior de São Paulo. Recebeu o nome do pai de Fábio, Martinico Prado, importante personagem na História de São Paulo. Ela ocupa a porção central da Praça Narciso Gomes no centro da cidade.

Como no edifício Conde de Prates, ela apresenta um hall de acesso e de distribuição do edifício aberto para as duas ruas, de modo a provocar a passagem dos pedestres como em uma galeria. Assim, permite que se atravesse a praça passando por dentro da biblioteca provocando no pedestre, ainda que involuntariamente, o contato com os livros.

Esta galeria conecta os dois principais volumes que constituem a biblioteca: um corpo mais alto, um grande volume que abriga o acervo, e outro mais baixo e horizontal, dividido por um corredor central que contém de um lado uma sala-auditório para 200 pessoas, utilizada como sala de leitura, e do outro as salas de administração e demais dependências de apoio. Além disso, a localização dos dois acessos permite que o edifício não apresente uma fachada principal, ou fundos para uma região da praça, solução bastante cara a Giancarlo Palanti e às doutrinas da arquitetura moderna. O tratamento semelhante dado para as duas fachadas opostas foi privilegiado



Giancarlo Palanti para a Construtora Alfredo Mathias: Biblioteca Pública Martinico Prado, Araras/SP, 1952  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

diante de problemas relacionados à insolação, ainda que se tentasse minimizá-los através de pequenas abas sobre as janelas.

O resultado formal da biblioteca responde aos aspectos funcionais, mas principalmente a um desejo de compor um jogo volumétrico que coordena os corpos citados acima, conectados pelo acesso-galeria. Estes volumes são caracterizados ainda por coberturas diferentes: o bloco do acervo apresenta uma laje plana, enquanto no outro se experimenta as possibilidades plásticas de um telhado com duas águas inclinadas invertidas.

A cadência das linhas horizontais e principalmente verticais da fachada do bloco mais alto evidenciam os traços de Giancarlo Palanti, assim como o efeito de massa provocado pelo volume pousado no chão. Este ritmo faz com que o edifício ganhe uma certa imponência e também nos traz imediatamente a idéia de uma colunata e seus jogos de claro e escuro, cheios e vazios, remetendo certamente ao *sabor clássico* dos anos de formação do arquiteto na Itália. Este mesmo ritmo das verticais aparece no volume mais alongado, agora em um andamento moderado.

Os acessos, como é característico na arquitetura de Giancarlo Palanti, receberam um desenho especial. Neles se articulam o plano da cobertura ao plano lateral (construído com ripas





Giancarlo Palanti para a Construtora Alfredo Mathias: Biblioteca Pública Martinico Prado, Araras/SP, 1952  
Fotos: Lucas Corato, 2003



Giancarlo Palanti para a Construtora Alfredo Mathias: Biblioteca Pública Martinico Prado, Araras/SP, 1952  
Foto: Lucas Corato, 2003

de madeira que imitam o arenito) sem que os mesmos se toquem, o que permite construir um espaço de entrada claramente delimitado, mas não fechado.

Esta obra foi restaurada recentemente e encontra-se em ótimo estado de conservação.

Em 1952, de acordo com Luís Saia, houve um novo concurso para o Paço Municipal de São Paulo. Não tendo sido classificado nenhum projeto em primeiro lugar, o prefeito Armando de Arruda Pereira resolveu nomear uma equipe que, sob a direção de Niemeyer, se responsabilizou pelo projeto. A orientação subsequente da prefeitura de São Paulo, governada por Jânio Quadros, não foi particularmente favorável nem à realização dessa iniciativa necessária nem, em geral, na prefeitura e no governo do Estado, à arquitetura. (SAIA, 1959, pg. 119).

Neste concurso Giancarlo Palanti recebeu duas menções honrosas para dois projetos apresentados, realizados para a Construtora Alfredo Mathias. Um dos trabalhos imaginava dois edifícios separados para as instalações do Legislativo e do Executivo, enquanto o outro propunha apenas um bloco para ambos os poderes.

O edifício deveria ser implantado entre o Viaduto Jacaré, a Praça da Bandeira, a Rua Santo Antônio e a Rua Santo Amaro.

Os relatórios sobre os dois projetos do Paço evidenciam algumas concepções de Giancarlo Palanti sobre o mesmo. Este relatório, um croqui de implantação e algumas fotos de perspectivas do projeto foram os únicos documentos encontrados sobre esta obra. Lembramos que a análise das palavras do relatório não implica na sua tradução direta na análise e no resultado do projeto, mas acreditamos ser importante observar a maneira de organizar as idéias e os termos utilizados que nos auxiliam a entender as idéias com as quais o arquiteto lidava.

No relatório utiliza-se dos títulos na seguinte seqüência: *premissa* (tratando da necessidade de construção de um projeto moderno), *urbanização*, *conceitos gerais de composição arquitetônica*, *conceitos distributivos dos vários elementos*, *garagens* (talvez destacado pelo então evidente problema da falta de estacionamentos no centro e pelo volume de carros gerado pelo conjunto), *detalhes arquitetônicos e estruturais* e finalmente, *custo estimativo*.



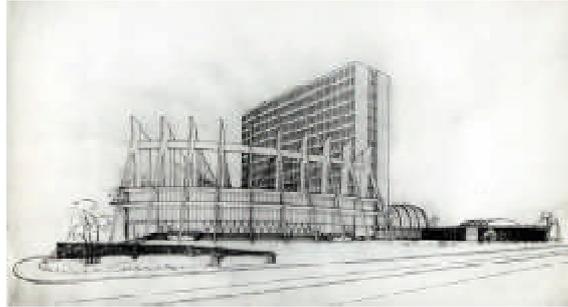
Giancarlo Palanti para a Construtora Alfredo Mathias: Concurso para o Paço Municipal de São Paulo, 1952  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

É importante observar nestes relatórios que o arquiteto sugere antes de tudo providências de caráter urbanístico (*urbanização*). O projeto do edifício pressupõe, para ele, o projeto daquela parte da cidade. Assim ele propõe inicialmente a incorporação de uma faixa de 18 metros de largura do lado da Praça das Bandeiras visando chegar ao alinhamento com o encontro entre esta e a Avenida 9 de Julho, permitindo uma melhor distribuição dos edifícios do conjunto e uma maior amplidão dos espaços ajardinados destinados aos pedestres. Sugere uma alteração no traçado do último trecho da quadra entre a Rua Santo Antônio e a 9 de Julho a fim de melhorar a visão *prospéctica* do conjunto. Por fim, indica a urgência da regulamentação das alturas das construções no entorno do Paço, criando uma “*zona de respeito*” em volta do “*edifício mais representativo da cidade*” numa região de evidente verticalização. Espaços ajardinados para os pedestres, melhor distribuição dos edifícios, visão *prospéctica* e garantia de destaque para o prédio: pensar no edifício e na cidade significa tratar da circulação das pessoas entre o verde, mas falar, antes de tudo, das formas da cidade.

Nos *conceitos gerais de composição arquitetônica*, trata-se da opção por dois ou apenas um bloco para as instalações do Legislativo e do Executivo e da descrição das dimensões dos mesmos. A organização do conjunto do Paço foi realizada por Palanti através de esplanadas ajardinadas, realizadas junto aos pavimentos térreos dos edifícios com pilotis ou configuradas pela cobertura dos edifícios destinados às galerias de artes.

Os edifícios sobre pilotis na altura do viaduto Jacaré permitiriam a passagem de pedestres e a visão panorâmica do Vale do Anhangabaú. A localização do edifício destinado ao Executivo (no projeto com dois blocos), uma lâmina de 114 metros de comprimento por 75 de altura, implantada no sentido perpendicular ao eixo do Vale foi descrita e tratada como uma parede que ocultaria a desordem arquitetônica existente na zona posterior.

Sobre a *composição* dos edifícios verticais destinados ao legislativo e executivo, e horizontais reservados às galerias de arte e auditórios, com formas mais movimentadas, interessava a Palanti a idéia da *composição* de um embasamento formado pelos últimos e da superposição de massas formando o que chamava de *composição eurítmica* destacando-se sobre a paisagem urbana posterior.



Giancarlo Palanti para a Construtora Alfredo Mathias: Concurso para o Paço Municipal de São Paulo, 1952  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Nos *conceitos distributivos dos vários elementos* os arquitetos explicam a lógica dos acessos, a opção pelo pilotis, a estratégia da distribuição das funções pelos andares e pelos edifícios, além da descrição das grandes dimensões de corredores e dos *halls*.

Para as fachadas dos edifícios do Executivo e Legislativo, o arquiteto adotou um sistema modular de divisão dos caixilhos a fim de facilitar a colocação de paredes internas que poderiam ser construídas com elementos pré-fabricados e desmontáveis.

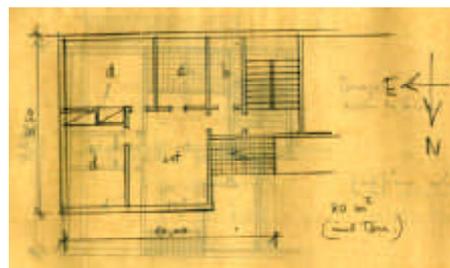
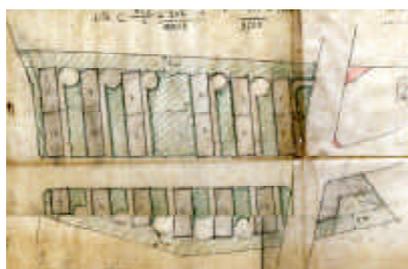
Ainda tratando dos *conceitos distributivos*, segundo as palavras dos relatórios, o interior das galerias de arte do conjunto cultural projetado deveria ter paredes divisórias móveis e componíveis a fim de serem deslocadas e modificadas conforme a natureza das exposições. Apresentavam ainda um pátio central ajardinado para a exposição de esculturas que criaria um elemento verde no espaço expositivo.

Ao entrar no item *detalhes arquitetônicos e estruturais*, o relatório afirma que as colunas dos prédios deveriam ser recuadas visando o envidraçamento total deixando aparentes apenas as espessuras das lajes nervuradas para ritmar horizontalmente a superfície, seguindo a mesma cadência realizada no Conde de Prates.

Esta pele transparente deveria ser construída com um sistema especial de vidro duplo com veneziana interposta visando proporcionar isolamento térmico e graduação de luminosidade, conforme as necessidades das horas do dia e das estações. Palanti procurava uma alternativa aos brises fixos que considerava ineficientes:

*“Este tipo de janela tem a vantagem de dispensar a criação de lajes salientes com a função de quebra-sol. Lajes deste tipo respondem só muito parcialmente à finalidade porque, sendo fixas, não podem ter a mesma utilidade nas várias horas do dia; além disto, constituem elementos de alto custo na execução, elementos que exigem uma grande despesa de manutenção se não se queira que sejam transformados em depósitos de poeira e detritos, elementos que diminuem sensivelmente a entrada de luz nos dias sem sol, os quais constituem em São Paulo, uma boa porcentagem do ano.”<sup>12</sup>*

Novamente, como no Conde de Prates, interessava antes de tudo a composição de fachadas envidraçadas para marcar a paisagem em um ponto chave da cidade.



Giancarlo Palanti para a Construtora Alfredo Mathias: Perspectiva do Ed. Itororó, São Paulo, 1952 e estudos diversos para a Construtora - implantação de edifícios e planta de um apartamento

Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

O auditório com pórticos aparentes de um dos projetos, uma estrutura altamente expressiva, que aparece em algumas perspectivas parece destoar do restante da obra do arquiteto. Sobre esta estrutura, o relatório apenas explica que *“A estrutura principal deste elemento é constituída por uma grande viga transversal na altura da boca do palco e grandes pilares no hall de entrada. A estes pilares e á referida viga estão apoiadas grandes vigas longitudinais em treliça, dispostas na direção dos raios do leque e constituindo a estrutura portante da cobertura e do forro”*.

Ainda para a construtora Alfredo Mathias o arquiteto desenhou diversos edifícios de apartamentos, escritórios e residências apresentados sempre em belas perspectivas, talvez destinadas ao convencimento dos clientes. Eram edifícios residenciais, muitos com quitinetes, prédios formados por blocos de lojas e escritórios no alinhamento das calçadas sobre os quais se erguiam torres de apartamentos, casas, além de um estudo de hotel na Av. Anhangabaú. O material do arquivo do arquiteto apresentava croquis e estudos em que é possível ler os endereços de vários deles: R. Galvão Bueno (ed. de lojas e apartamentos), Residência no Guarujá e Av. Rebouças, edifício na R. Martiniano de Carvalho esquina com a Praça Amadeu Amaral, na rua Veiga Filho, na Xavier de Toledo, na rua Araújo com fundos para a Bento Freitas. Eles demonstram a extensão e os interesses da Construtora, vinculados aos processos de especulação imobiliária.



Construtora Alfredo Mathias : Perspectivas de edifícios sem identificação - apenas o prédio da maior figura vertical foi identificado: Trata-se do edifício Xavier de Toledo na rua de mesmo nome  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

É preciso dizer que estes endereços não aparecem nos currículos do arquiteto, constituindo mais uma fonte inédita de seus trabalhos obtida na documentação do arquivo.

Os estudos dos edifícios apresentam em sua maioria acessos destacados e fachadas em que se evidencia o desenho de linhas verticais e horizontais, em projeções, como pequenas lajes.

Não conseguimos encontrar os motivos que levaram Palanti a deixar a Construtora, seja através de documentos ou depoimentos, mas podemos sugerir hipóteses: inicialmente a impossibilidade de assinar a autoria de seus projetos que eram conhecidos como obras de Alfredo Mathias, em segundo lugar as novas propostas de trabalho apresentadas por Maurício Mazzochi e em seguida por Henrique E. Mindlin. A partir de setembro de 54 Palanti conseguia finalmente o registro arquiteto no CREA, podendo então assinar seus projetos no Brasil.

Talvez houvesse ainda descontentamento com os processos de produção da arquitetura pela empresa. Vale lembrar que em carta datada de março de 1948, Cláudio Olivieri, arquiteto amigo de Palanti, tratando então difícil situação dos arquitetos italianos, comenta que o desenvolvimento da reconstrução na Itália estava encalhado fazia três ou quatro meses, o que não impedia que nas zonas centrais houvesse um número impressionante de canteiros, se bem que poucos nas mãos de arquitetos ou verdadeiros arquitetos:

“Mas os encorajamentos construtivos dos Pilon, dos Mathias, dos Maia Lelli e de outros porcalhões do gênero são bem conhecidos também aqui”<sup>13</sup>.

Isto explicaria talvez uma indisposição por parte de Olivieri e talvez compartilhada com Palanti com a maneira de produzir arquitetura por Alfredo Mathias.

### Os trabalhos para a OTI e alguns projetos individuais de Giancarlo Palanti

Entre 1954 e 1956 Giancarlo Palanti trabalhou para a OTI (*Organización Técnica Internacional, arquitectos e ingenieros reunidos*). Tratava-se de uma organização dirigida por Maurizio Mazzochi, com sede em Milão, que estabelecia escritórios técnicos de arquitetura em outros países, como Uruguai e Argentina, através de associações com arquitetos que constituíam delegações nestes países. Mazzochi<sup>14</sup>, arquiteto italiano, foi companheiro de exílio de Ernest Rogers na Suíça tendo ido para a América do Sul em 1956 onde realizou obras de grande porte para a Pirelli e para o grupo Techint na Argentina (FAROLDI, VETTORI, 1998).

Desde antes da partida de Palanti da Itália, Mazzochi comentava sobre a idéia de levar para a América do Sul uma organização como a *Cantieri* italiana, onde trabalhava, ligada ao estudo e à coordenação das atividades construtivas. Ela prestava serviços como consultora e realizava pesquisas na área de urbanismo, construção civil e industrial, com assistência de técnicos especializados, projetos para produção em série e casas pré-fabricadas, assistência em operações imobiliárias, estudos sobre os temas da construção, especialmente daquela em série e apresentação de informações técnicas no ramo. Voltava-se para a consultoria e prestação de serviços aos profissionais do campo das construções, e estava atenta aos trabalhos de reconstrução na Itália.

Palanti, então recém-chegado ao Brasil, informara na carta citada no capítulo anterior, ao colega Mazzochi, sobre melhores possibilidades encontradas na Argentina para instalação de uma empresa do gênero pois, como já dito anteriormente, esta organização partia do pressuposto de um sistema produtivo das construções mais otimizado e industrial.

Entre o fim dos anos 40 e início dos 50, Mazzochi estabeleceu na Argentina a *Cantieri Ltda, organización comercial, industrial y financiera para la construcción*. Em 1952 ele perguntaria novamente a Palanti sobre as possibilidades de constituir atividade imobiliária no Brasil entre as tantas que pululavam em São Paulo.

Mazzochi foi então para São Paulo em 1953, constituindo na cidade a *Edibras* (Edilizia Brasileira) empresa de projeto e construção no campo da pré-fabricação industrial em associação os irmãos Maina e Toschi, todos engenheiros. Eles introduziriam no Brasil a patente Toschi para “estruturas pré-fabricadas” de cimento armado. (HABITAT, n.29, 1956).

Já para a organização OTI, Mazzochi convidou Palanti para associar-se e representar a delegação brasileira. Esta firma apresentava como seus objetivos a realização de projetos de arquitetura moderna, principalmente de arquitetura fabril, em colaboração entre os arquitetos dos países em que atuava. Buscava contato com grandes industriais, destacando-se os italianos interessados em estabelecer fábricas na América do Sul, aos quais oferecia seus serviços. Giulio Minoletti foi o responsável pela sede de Milão, juntamente com Mazzochi que atuou também em Buenos Aires com o arq. Luis Morea e o ing. Alberto Morea.

Vale lembrar que ainda no início de 1954 Getúlio Vargas impunha restrições ao capital estrangeiro no Brasil. Esta situação só se alteraria no ano seguinte com a Instrução 113 da Sumoc, baixada no governo Café Filho, que favorecia os investidores estrangeiros autorizando as empresas a importar equipamentos sem cobertura cambial. (FAUSTO, 2001)

No contrato, bastante detalhado, firmado entre Palanti e Mazzochi em 3 de novembro de 1954, colocava-se que a associação apresentar-se-ia como “Escritório técnico de arquitetura Giancarlo Palanti arquiteto. Delegação Brasileira da Organização Técnica Internacional (OTI) dirigida por Maurizio Mazzochi arquiteto” na qual qualquer um dos sócios poderia assinar pela firma mesmo separadamente. A sede seria fixada em São Paulo e, segundo o mesmo contrato, a assinatura dos projetos e dos atos de responsabilidade perante o Crea e a prefeitura seriam responsabilidade única de Giancarlo Palanti, pois Mazzochi não possuía registro do próprio título profissional no



Papel de Carta da OTI  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Brasil. Todas as atividades profissionais dos sócios entrariam no campo de atividade da empresa, exceto a consultoria de Mazzochi, para a construção da sede da Pirelli em São Paulo e os trabalhos de Palanti para a Liga das Senhoras Católicas, então em curso.

As organizações de Mazzochi possuíam uma visão empresarial da construção, tentando coordenar métodos mais produtivos de pré-fabricação até o levantamento de capital junto a empreendedores e as transações imobiliárias. Ambas estavam interessadas no grande mercado da cidade de São Paulo, pólo industrial e de efervescente ritmo de construções de edifícios de apartamentos, escritórios e lojas. A empresa argentina em seus catálogos utilizava-se dos termos e elementos da arquitetura moderna, importantes para Mazzochi, para a venda de prédios voltados para o mercado imobiliário.

Mazzochi procurava estabelecer em São Paulo um trabalho paralelo àquele de Buenos Aires e Milão, confiante que a mesma clientela italiana que lhe havia dado trabalho nos primeiros anos na Argentina, também o fariam no Brasil.

Na Itália a *Cantieri* participava do campo da pesquisa e da produção editorial sobre os assuntos da área da construção, da pré-fabricação e das casas populares. No Brasil Mazzochi chegou a publicar alguns artigos a partir de abril de 1956, publicados na *Habitat* e na *Acrópole*, que tratavam desde a industrialização da casa, da habitação econômica até a arquitetura industrial e a pré-fabricação na mesma.

Para a OTI, Palanti e Mazzochi realizariam em colaboração, muitas vezes feita através de cartas, projetos de um laboratório para De Angeli, Olivetti, para várias residências, um cinema em Araras, além de um interessante edifício na Ilha Porchat no litoral de São Paulo. Nestes anos já apareceria a parceria de Palanti com Bramante Buffoni, artista gráfico italiano, colaborador de Palanti desde a Itália, que realizaria algumas perspectivas para a dupla, como aquelas para a casa Fontana e para o Concurso para o monumento ao ex-presidente José A. Ramón Cauter, no Panamá.



Giancarlo Palanti e Maurizio Mazzochi: Condomínio na Ilha Porchat, São Vicente, 1955/56  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Palanti trabalhou também com a *Edibras*, como consultor ou técnico responsável pela direção das obras.

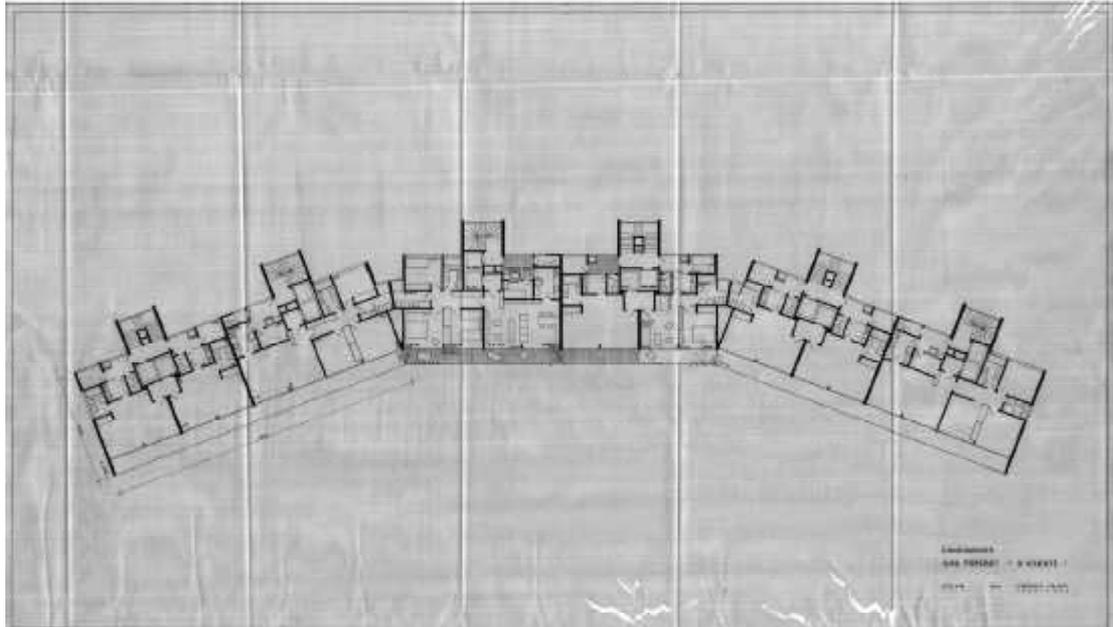
Até onde pudemos averiguar, os trabalhos realizados para a *Edibras* seriam a direção das obras da *Sociedade Fibra* - filiação brasileira de rayon, em Americana; da nova sede da *Sociedade Pirelli* na rua Barão de Limeira e de lojas e escritórios e a fachada da nova filial do Rio. Há uma possível participação em projetos com os outros membros da *Edibras* para um hotel e um cinema em Santos e edifícios de dois andares para lojas e habitação na rua Barão de Jaguaré, para Dr. Ezio Martinelli, além de um prédio de condomínios de luxo na Av. Higienópolis para a Imobiliária OFASA. Haveria ainda o estudo para o novo complexo industrial da *Sociedade Arno* na Av. do Café em São Paulo para projetos da *Pirelli Amazonas*, uma residência, a decoração do apartamento de um certo Sr. Dwek, ente outros.

Na correspondência de Giancarlo Palanti encontramos a mobilização de esforços por parte de Mazzochi, para a viabilização de empreendimentos imobiliários no Brasil. Um exemplo interessante foi o condomínio de apartamentos a ser construído na Ilha Porchat, projetado entre 1955 e 1956.

Este projeto é um representante do alcance do crescimento do papel da classe média e alta em São Paulo e os novos programas de lazer que ultrapassavam os limites da cidade, alcançando o litoral.

Mazzochi entrou em contato com Bruno e Renato Zevi (não pudemos conferir se este Bruno Zevi é o mesmo autor de *Saper Vedere l'architettura*), em Milão, visando convidar empreendedores e levantar capital para a construção do condomínio juntamente a Peppino Fraccaroli, residente em São Vicente e representante de seu grupo familiar, e Felix Marelli seu sócio.

Em carta a Renato Zevi, de setembro de 1955, Mazzochi afirmava que para ele e Palanti o projeto estaria localizado em um dos lugares mais bonitos de Santos e que de acordo



Giancarlo Palanti e Maurizio Mazzochi: Condomínio na Ilha Porchat, São Vicente, 1955/56  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

com os desenvolvimentos ocorridos até então, estavam certos de que aquele gênero de iniciativa estava fadado ao sucesso. Enquanto todo o capital não era reunido, davam curso aos estudos orientados sobre os tipos de apartamentos que poderiam ser lançados no mercado de Santos.

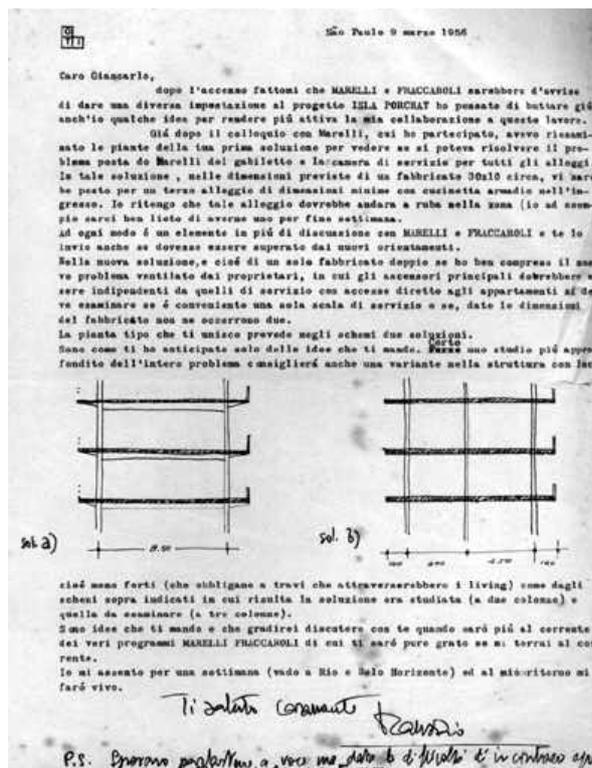
No mês seguinte Mazzochi escreveria novamente a Renato Zevi pedindo uma posição sobre a combinação financeira, afirmando que aquele era o momento oportuno para dar o eventual início a uma operação imobiliária na zona de Santos para a qual seriam úteis os conselhos de Zevi.

Informava ainda sobre uma oferta interessante: um terreno na área central de São Paulo que serviria a uma operação para apartamentos de certa categoria. Localizado na zona residencial de Higienópolis, possuía frente para as ruas Marquês de Itú, Sabará e General Jardim. Mazzochi perguntava então se não haveria algum amigo seu interessado em um investimento informando que ele e Palanti entrariam no negócio com uma cota de capital e o projeto.

Estas transações parecem materializar as evidências observadas por Palanti e explicitadas em carta já citada anteriormente, dos seus primeiros meses no Brasil, de que a mais vantajosa maneira de se ganhar dinheiro no país como arquiteto, assim como ocorria na Itália onde trabalhou antes, era possuir capital para construir e vender suas obras. É interessante observar que o interesse mais verbalizado de Mazzochi apontava na direção de obter bons investimentos imobiliários, mas também nos temas da habitação popular e da pré-fabricação.

Escrevendo a Bruno Zevi no mês de novembro do mesmo ano, Mazzochi afirmava entender o titubear do grupo de amigos de Zevi diante do investimento no Brasil que *“visto de longe faz sempre medo”*<sup>15</sup>.

Informa ainda sobre a opção dada a um possível comprador do terreno de Higienópolis. Afirmava que se o negócio caísse com Palanti fariam um estudo de aproveitamento, ainda que esquemático, e enviariam a ele na esperança de que no meio tempo não aparecesse um outro comprador que se interpusesse a seus planos.



Carta de Mazzochi para Palanti com sugestões sobre o Condomínio da Ilha Porchat  
 Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Além disso, Mazzochi tranquilizava Zevi dizendo que o informaria de qualquer eventual operação imobiliária que aparecesse. E assim citava outro caso de uma pequena operação estudada com Palanti, ao centro da Ilha Porchat, com vista para seus dois lados, novamente para um edifício de apartamentos.

Há menções de que o projeto fora idealizado em seguida para Sociedade Casino São Vicente Ilha Porchat Ltda., de acordo com carta de fevereiro de 1956<sup>16</sup>.

O projeto claramente voltado para a especulação imobiliária do litoral apresentava-se sob os moldes da arquitetura moderna.

Assim foram pensados três edifícios com circulações verticais independentes, unidos de maneira a configurar uma lâmina de dimensões horizontais que acompanhava o desenho da orla da praia.

A implantação do conjunto aproveitava o desenho da topografia. O acesso ao terreno era realizado por uma região bastante elevada em relação à faixa de areia. Nesta área mais alta foram localizados os blocos de garagem e as vias de acesso de veículos e pedestres. Estes blocos estavam ligados por uma passarela a uma rua intermediária de acesso que cortava a lâmina ocupando o 6º pavimento. Sem vedações e marcada pelos pilotis, esta rua, no projeto de 1955, abrigava os salões de jogos, chá, etc, envolvidos em formas curvas fechadas com vidro. Para este mesmo projeto se estudavam diferentes formas para os pilares. Também o térreo, no nível da praia seria realizado como um andar aberto com pilotis.

Esta maneira de realizar a implantação da lâmina, especialmente no que tange à rua intermediária e ao corte, nos remete imediatamente aos projetos de habitação social de Pedregulho e Gávea, de Afonso Eduardo Reidy, projetados em 1946 e 1952, que alcançavam então reconhecimento internacional. Ao contrário da habitação social, as inovações trazidas pelo desenho dos arquitetos modernos se prestavam neste caso da Ilha Porchat à especulação da terra e à venda de apartamentos para a classe média e alta.

Os apartamentos do conjunto foram estudados exaustivamente em todos os agenciamentos possíveis, com três unidades por andar de dois e três quartos, quatro unidades por andar de dois ou um quarto, duas unidades de quatro quartos, etc. A idéia principal consistia em voltar quartos e salas e um grande terraço para o mar e os serviços na fachada oposta, junto ao conjunto de circulação vertical, estudando-se diferentes formas de destacar as caixas de escadas.

As perspectivas para este projeto apresentam as belezas naturais, a utilização da praia e da rua intermediária. Os traços de Palanti aparecem no desenho das figuras humanas, das pedras, no céu realizado em técnica com lápis esfumado.

Até onde pudemos averiguar este edifício não foi realizado, ao menos, por Giancarlo Palanti.

Dos outros projetos realizados em parceria com Mazzochi podemos citar várias residências, todas para clientes de sobrenomes italianos, realizadas por volta de 1955, que explicitam o discurso em desenhos dos arquitetos sobre a habitação unifamiliar, especialmente para classe alta e média, sobre a ocupação da cidade, dos lotes, onde identificamos atitudes projetuais recorrentes de Giancarlo Palanti.

Dentre estas casas podemos citar a residência Bonfiglioli, projetada entre 1954 e 1955, na Chácara Flora; a residência Attilio Omar Fontana, na rua A. L. Guimarães em Perdizes, de 1955, ambas projetadas dentro da OTI, porém sem nenhuma referência à participação de Mazzochi. Ainda sem nenhuma co-autoria, Palanti realizaria a residência para o Sr. D'Elia, na Rua Camargo Aranha com fundos para a R. Manoel Tourinho, no Pacaembú.

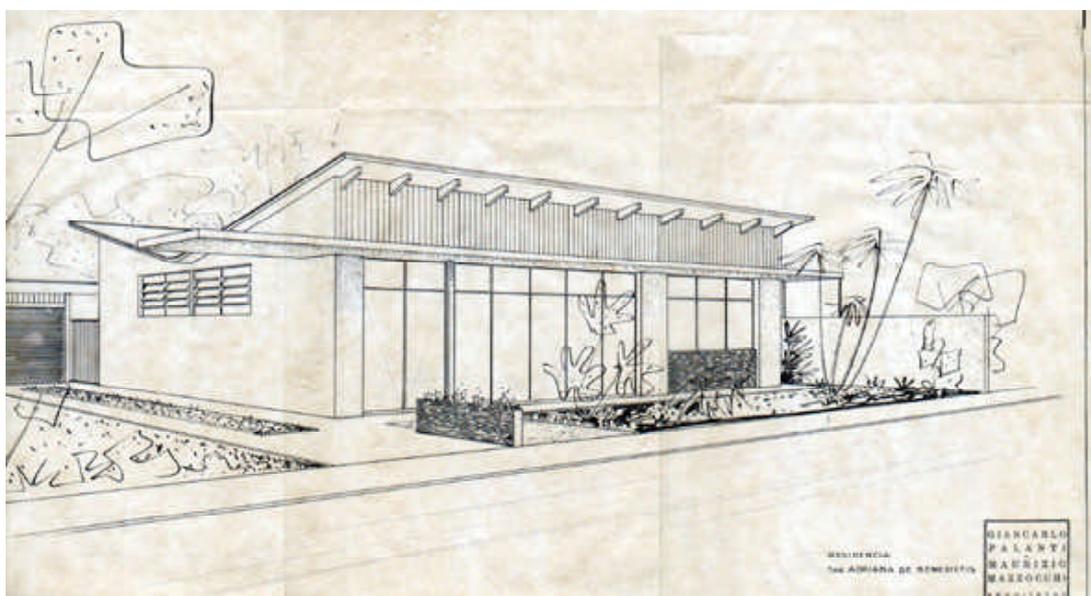
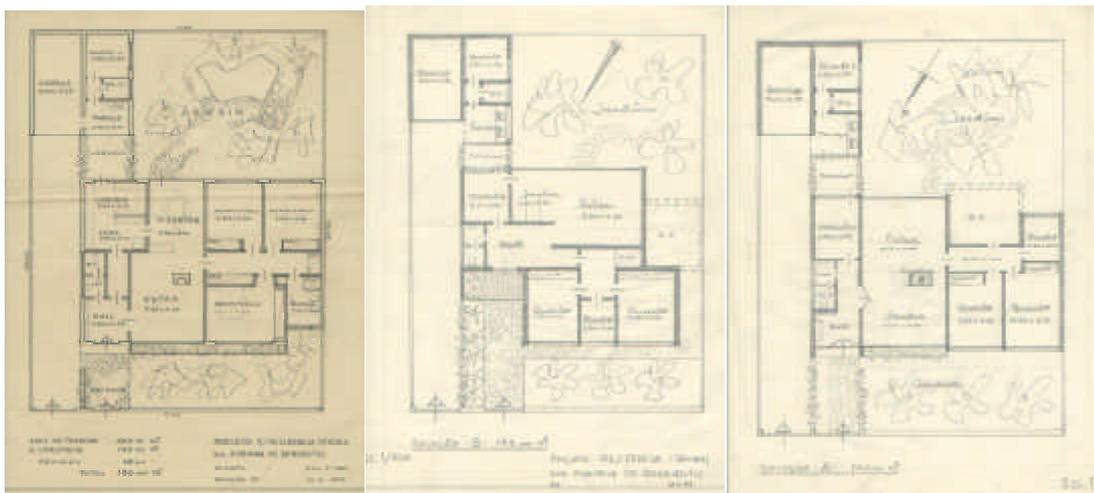
Já em parceria com Mazzochi, faria a residência do Sr. Preticciani, em 1955, na Rua dos Alcatrazes na Chácara Flora; a residência da Sra. Dra. Adriana Benedicts entre 1955 e 1956, na Rua dos Emboabas, no Brooklin Paulista Velho, e a Residência para Egidio Gavazzi, de 1955, no Morro da Enseada no Guarujá, então o balneário da eleição dos paulistanos.

Incluimos ainda a residência para João Miotti Sapienza, projetada alguns anos antes apenas por Giancarlo Palanti, entre 1952 e 1953, na Rua Ubatuba no Pacaembú, por apresentar diversas semelhanças com este grupo de casas.

Cada uma destas residências apresenta singularidades, mas também pontos em comum, ambos reveladores daquilo que os arquitetos queriam discutir naqueles projetos, especialmente no que tange às experimentações do agenciamento das implantações e plantas, a melhor distribuição dos ambientes e da circulação em vários tipos de lotes, principalmente os terrenos tradicionais mais compridos que largos. Estas implantações preocupavam-se em estabelecer relações especiais entre espaços fechados e abertos, reclusão e abertura para a cidade, investigações de volumetrias e coberturas.

O método de projetar passava pela elaboração de várias soluções apresentadas como estudos preliminares que, a partir das alterações dos clientes, transformavam-se em anteprojeto. Estes estudos eram quase como um jogo de montagem ou variações sobre o mesmo tema e tratavam das diferentes possibilidades de implantação. As regras que os ordenavam garantiam a eles algumas características como a divisão das plantas em três zonas separadas - espaços de convívio, serviços e dormitórios; a construção de espaços abertos delimitados por braços das casas e muros limítrofes, quase como pátios, fortemente ligados com os espaços cobertos; e a construção da volumetria a partir de volumes e planos de diferentes materiais ou a partir do desenho da cobertura.

A discussão sobre a implantação nestes projetos defrontou-se com algumas situações peculiares: duas casas no Pacaembú, um bairro construído aos moldes da cidade-jardim, onde se apresentavam as exigências de Companhia City com grandes recuos (2m para os recuos laterais, 6m frontais, 8m posteriores e 1/3 de ocupação do terreno). Outras duas localizavam-se na Chácara Flora, caracterizada por amplísimos lotes. Em terreno bastante íngreme, a casa no Guarujá tinha cerca de 15m de testada com aproximadamente o dobro de comprimento e o mar como limite posterior.



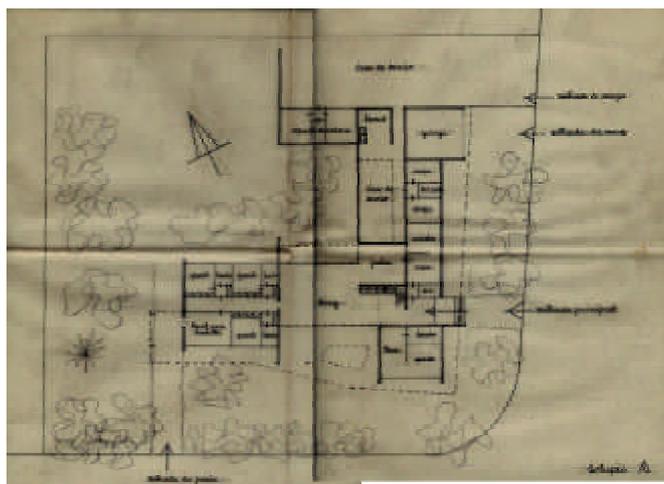
Giancarlo Palanti e Maurizio Mazzochi: Estudos e Perspectiva da Residência Adriana Benedictis, São Paulo, 1956  
 Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

As casas em Perdizes e no Brooklin também apresentavam lotes de cerca de 15m de frente com uma média de 40m de profundidade no primeiro bairro e 25 no segundo.

Em planta, as formas das casas passam por desenhos de retângulos mais compactos, como na casa de Benedictis e Sapienza, dois retângulos ligados por uma passagem (Gavazzi), até cataventos (Bonfiglioli e Petriciani - ambas na Chácara Flora), Ls (D'Elia) e Cs (Fontana), posicionadas de diferentes maneiras dentro do lote.

O agenciamento das plantas era realizado, na maioria das vezes, a partir dos espaços abertos delimitados pelas três zonas recorrentes, já citadas anteriormente ou através do corte, separando estas zonas por andar, em que os dormitórios ocupavam os andares intermediários. O projeto a partir de espaços abertos como pátios era bastante recorrente em várias residências de arquitetos brasileiros.

Várias vezes, o arquiteto utilizou-se de um hall de distribuição para os ambientes. A melhor localização dos cômodos, a mais eficiente organização da circulação, a composição e a melhor implantação interessavam mais ao arquiteto que a disposição de uma melhor orientação solar ou a utilização de recursos de proteção de fachadas muito insoladas.



Giancarlo Palanti: Residência para Paolo Matarazzo, Guarujá-SP, 1952

Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

O lote da casa De Benedicts, por exemplo, é dividido em três faixas, onde o espaço de estar ocupa o centro. De um lado estão os dormitórios que se abrem para os jardins frontais e do outro, os serviços e acessos ocupando a faixa lateral. Nesta região estão a área e o quarto de serviços e o WC, que juntamente com a garagem configuram um segundo volume, separado da casa, numa implantação quase tradicional, mas que, ao limitar o jardim posterior, constitui uma certa unidade com o restante da casa e participa do projeto configurando uma espécie de pátio.

A implantação ocupa a faixa central do lote com soluções com e sem recuo lateral. A introdução do recuo lateral ao lado dos quartos, em uma das soluções, faz com que o projeto perca um pouco de sua força.

Também na casa Bonfiglioli percebemos o uso de um volume separado para abrigar as dependências de serviços que se liga ao volume total pela cobertura, constituindo um todo uniforme. Verificamos do mesmo modo, a disposição dos três setores em faixas bem delimitadas: área social, dormitórios e serviços.

Palanti parecia sempre recorrer a um recurso na construção do espaço de convívio, fazendo com a sala de estar estivesse limitada por planos de vidro em duas paredes opostas, o que levava à ampliação do espaço interno para o exterior. Este recurso já havia aparecido nos projetos italianos, como a Casa Tavani em Livorno e nas galerias de acesso do edifício Conde de Prates como também na Biblioteca de Araras, ou ainda em uma das soluções para a casa de Paolo Matarazzo no Guarujá de 1952.

Novamente na residência De Benedicts, por exemplo, em todos os estudos do projeto percebe-se uma organização intimista, não realizada através de pátios, mas que promove, através da implantação e do agenciamento da planta, áreas de estar diretamente relacionadas com dois jardins, um nos fundos do lote, delimitado pelos muros posterior e lateral e pela casa e dependências de serviços e outro delimitado pelo muro frontal (do qual não foi possível encontrar a altura) e lateral e pela casa.

Assim, salas de estar e jantar abrem-se para os dois jardins - frontal e posterior - unindo deste modo os espaços cobertos e abertos e ampliando a área de sociabilidade da família como um espaço único que passa a ocupar toda a extensão do lote.

Também na residência Bonfiglioli, Palanti integra a área de estar com dois espaços abertos ampliando os seus limites. Percebemos que o interesse em configurar uma continuidade espacial entre áreas cobertas e abertas era grande, chegando ao limite de fazer com que o piso do terraço invadisse a sala de estar, e com que a laje do mesmo fosse perfurada por uma árvore. Há a previsão de um painel pictórico na lateral do volume de serviços que configura uma espécie de pátio juntamente com o volume de estar e a marquise, cuja importância na composição está aí delimitada. Esta casa deveria ser construída em um grande terreno, sem as limitações do lote tradicional. Palanti então a projetou em torno de dois pátios, um deles envolvido pelas áreas de serviço e o outro pela área social e por uma extensa marquise que levava até os limites da piscina.

Já na residência Fontana, a sala de estar também foi pensada entre dois jardins: um nos fundos do lote e outro como uma espécie de pátio limitado em três lados pela casa e em um lado pelo muro lateral. No entanto, as aberturas localizadas em lados opostos, foram desalinhadas de maneira em que uma fosse exclusivamente voltada para o pátio e a outra para o jardim posterior.

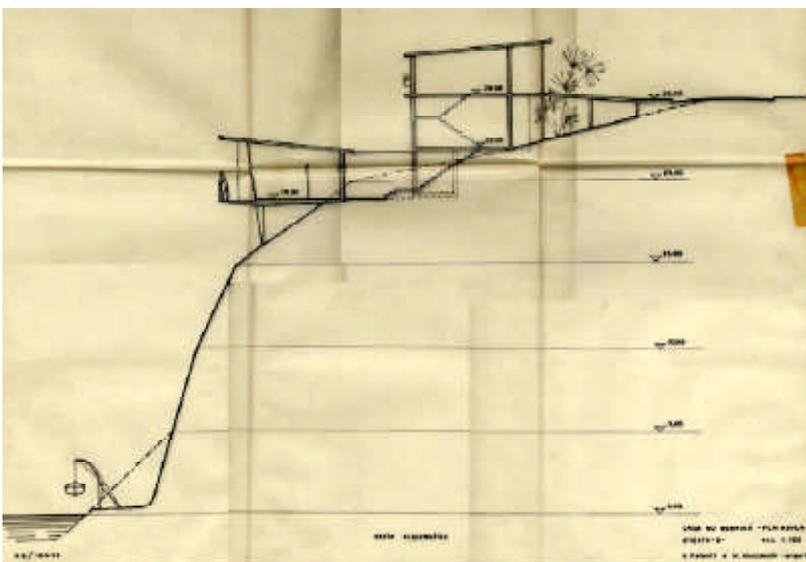
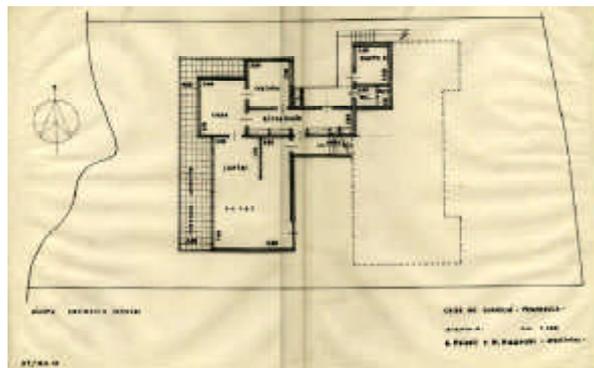
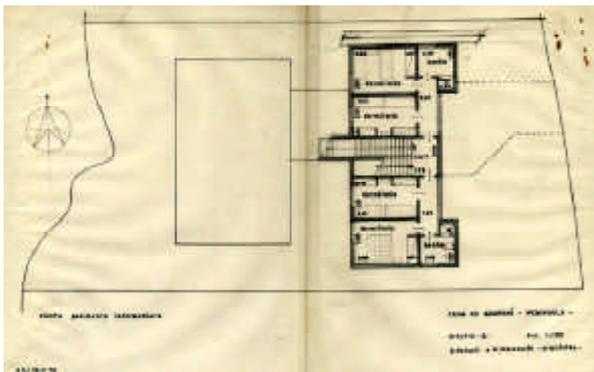
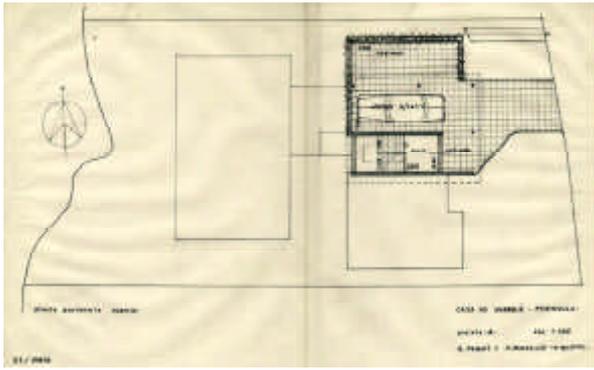
Apesar da existência destes espaços ajardinados introvertidos e do fato dos espaços de convívio como as salas de estar voltarem-se em sua maioria para os mesmos, ou para os fundos do terreno, o contato com a cidade, apesar de tímido, tendia a ser amistoso, mediado por um jardim, um gradil baixo, janelas ou até mesmo grandes planos de vidro voltados para a rua.

A residência Fontana em Perdizes, por exemplo, apesar das janelas altas do térreo, voltava para a rua as aberturas dos quartos no pavimento superior, além de um jardim com um gradil baixo. A casa D'Elia, no Pacaembú, voltava para rua Camargo Aranha um jardim limitado por um pequeno gradil e um acesso principal destacado por uma marquise. Já para a rua Manoel Tourinho, devido à configuração da topografia, havia por um lado um grande arrimo de pedras na calçada, rasgado por um pequeno acesso e pelos portões das garagens, por outro, grandes planos de vidro eram abertos para esta rua, deixando a cidade ver, ainda que distanciada, o interior da casa.

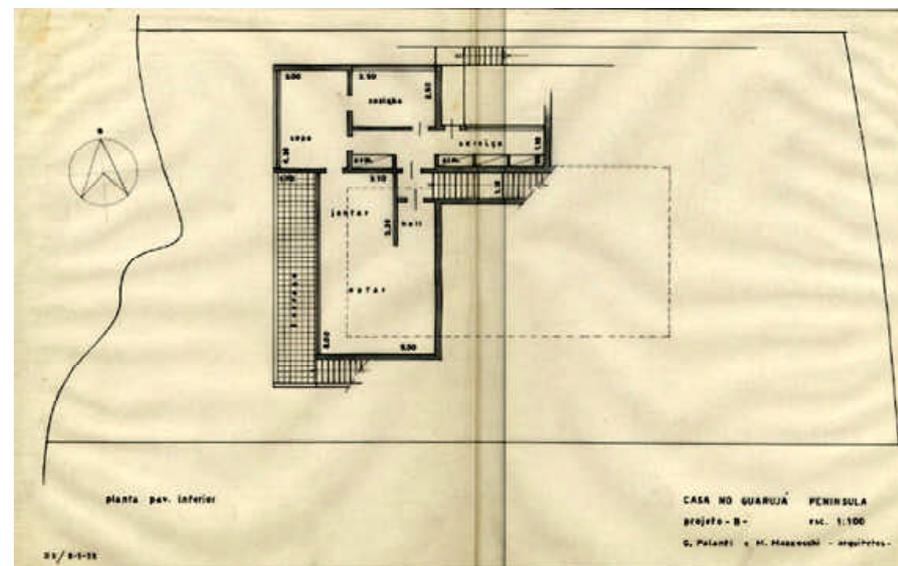
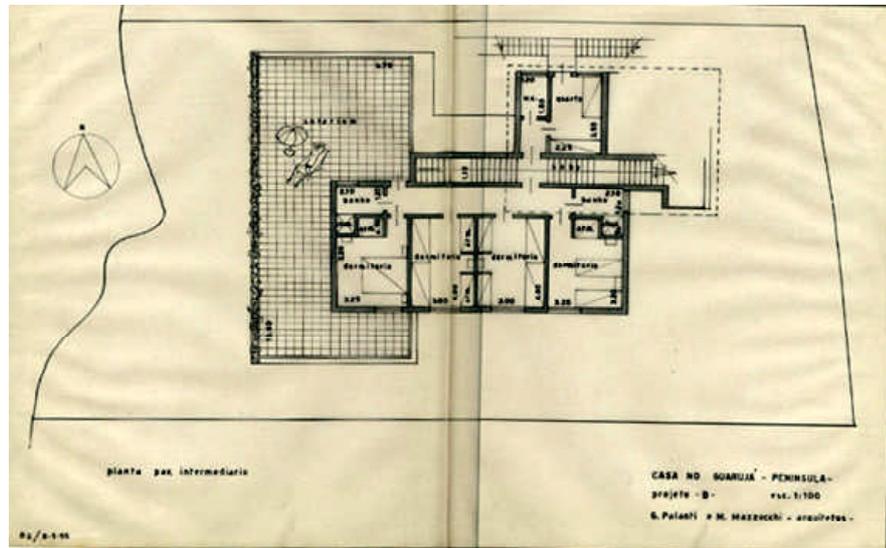
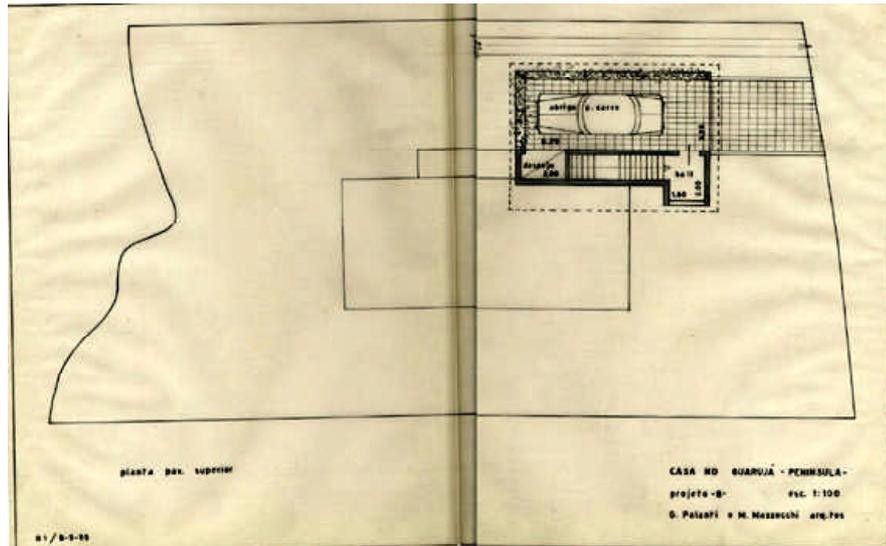
No Guarujá, uma situação especial, Palanti e Mazzochi, aproveitando a topografia acentuada do terreno da residência Gavazzi, voltavam para a rua apenas a garagem, enquanto todo o restante da casa desenvolvia-se em nível inferior ao da rua, voltando-se para o mar.

Em corte, os arquitetos discutiam não só a distribuição dos espaços, o aproveitamento de algumas topografias acidentadas, mas principalmente as possibilidades de vislumbrar as paisagens obtidas do alto, num sentido de ampliação do espaço, reforçado, várias vezes, pelo próprio desenho da cobertura. Isto ocorreria na residência Fontana, com varandas para a paisagem, na D'Elia, onde se entraria na casa no nível da rua Camargo Aranha para descortinar-se a vista sobre a Manoel Tourinho. Na Petricciani, o terreno era patamarizado e a casa era colocada sobre um muro de arrimo, lançando-se com pilotis sobre o patamar mais baixo, com maior alcance de visão da paisagem, acompanhada pelo desenho da cobertura inclinada. Na Sapienza, Palanti também utilizou-se do telhado com águas inclinadas invertidas, localizando varandas para desfrute da paisagem no ponto em que a cobertura alcançava seu cume.

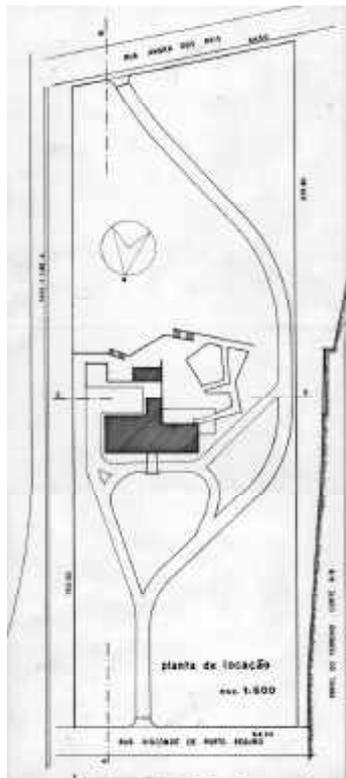
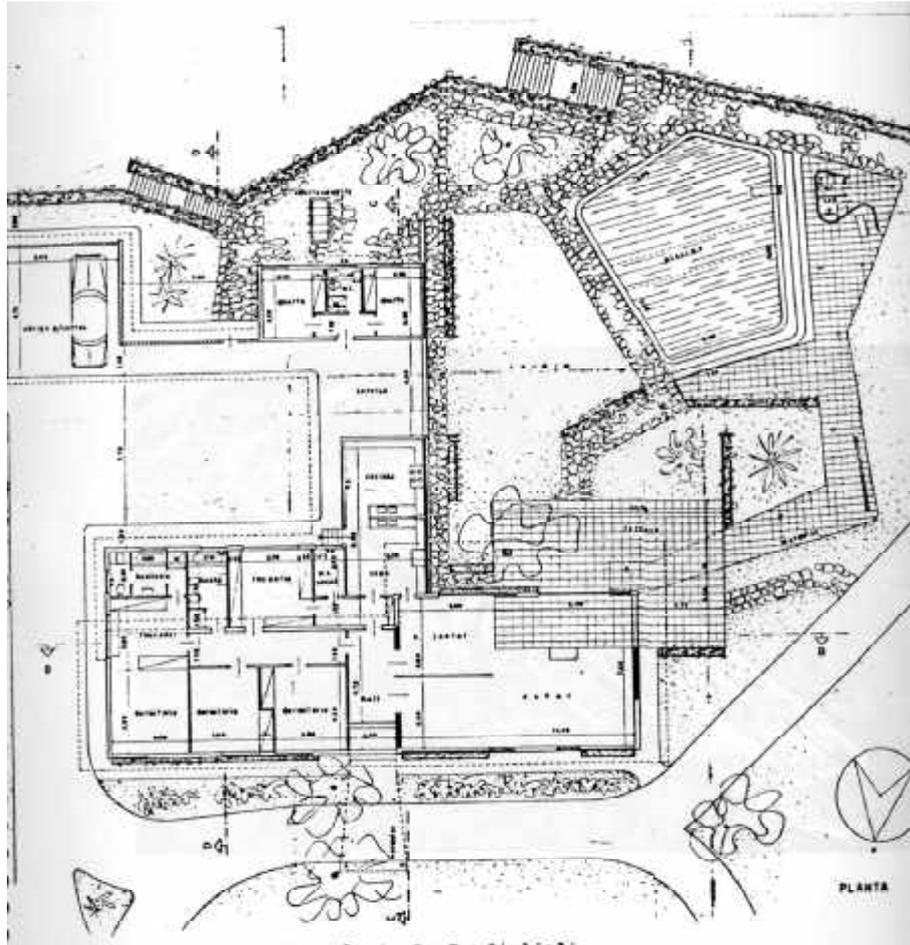
Outro exemplo é residência Gavazzi. Especialmente no *estudo A*, Mazzochi e Palanti procuraram voltar todos os quartos e espaços de estar para o mar. Devido às dimensões do terreno, mais estreito no lado voltado para o oceano, eles propuseram uma divisão da casa em dois blocos conectados por uma escada e localizados em diferentes níveis, aproveitando então a topografia do sítio. Assim, desenharam o bloco dos quartos acima daquele das salas, permitindo a visão do mar para ambos. A própria cobertura de uma água também seguia esta lógica abrindo-se para a rua no bloco superior ou para o mar no inferior.



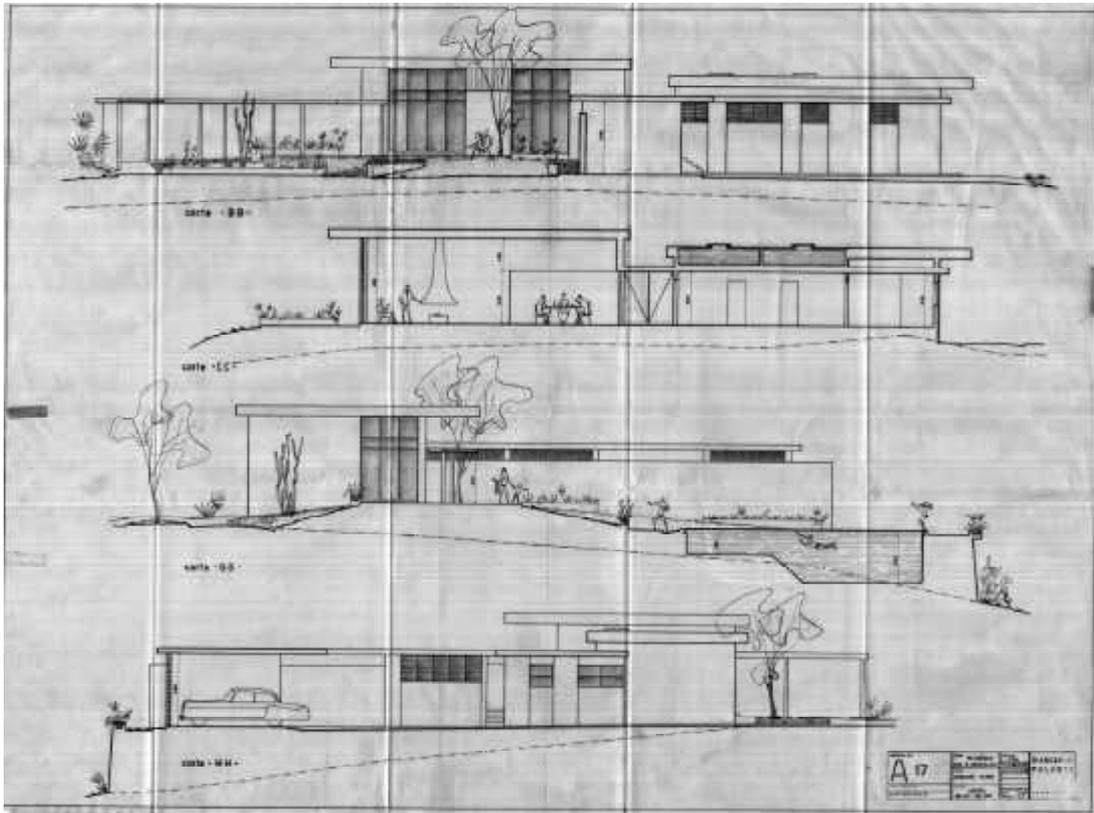
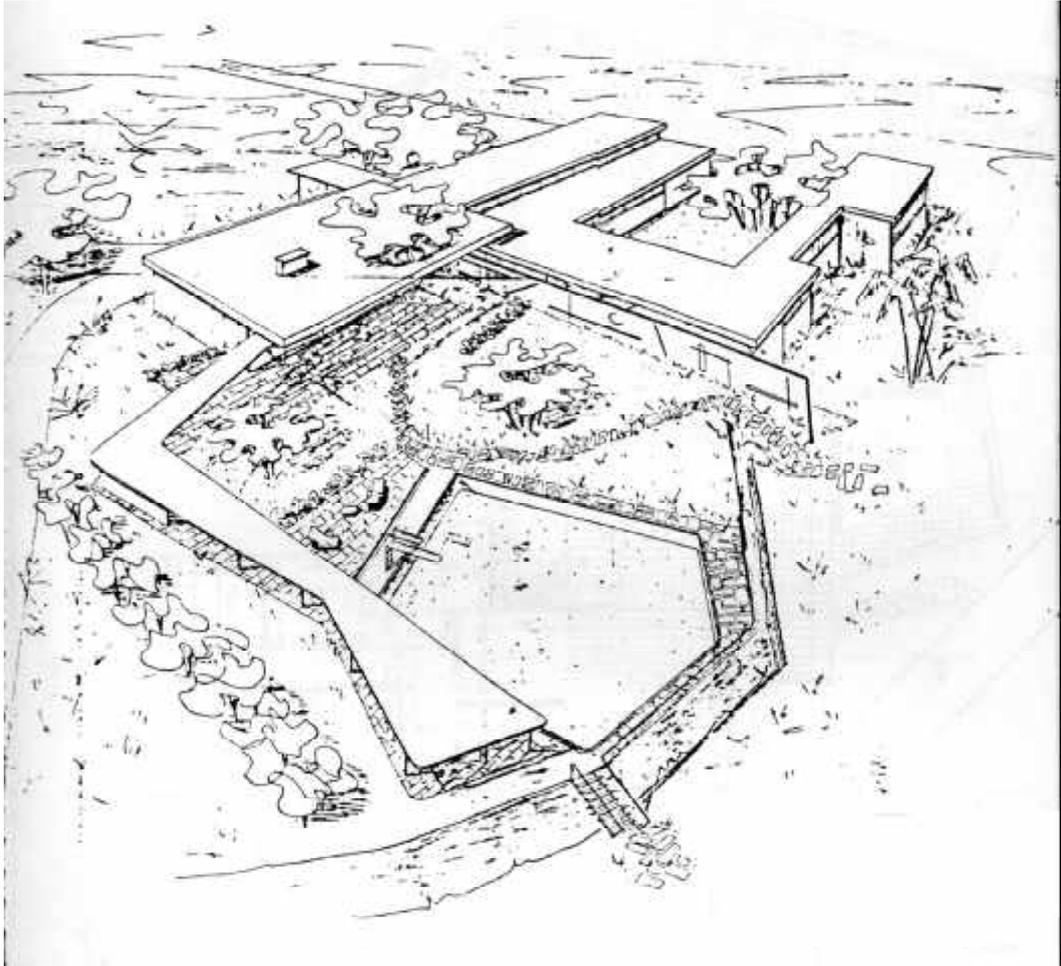
Giancarlo  
 Palanti e  
 Maurizio  
 Mazzochi:  
 Residência  
 Gavazzi,  
 Guarujá, 1955  
 - Plantas e  
 corte da  
 solução A  
 Fonte: Arquivo  
 GP/ FAU-USP

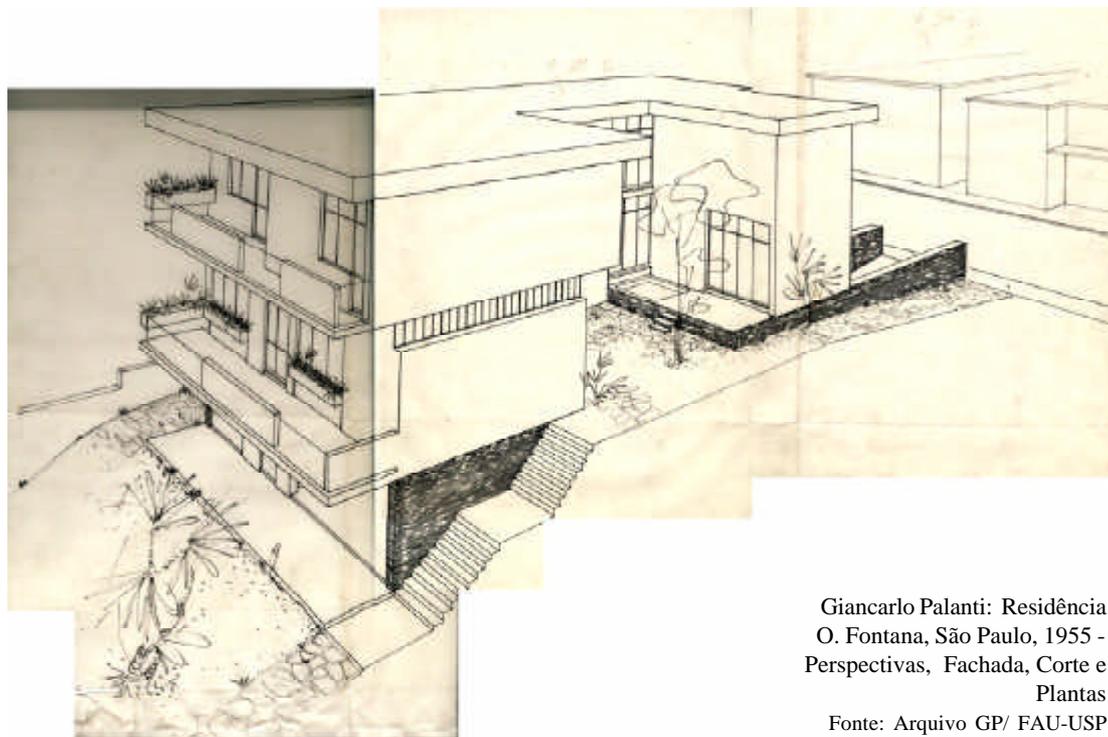
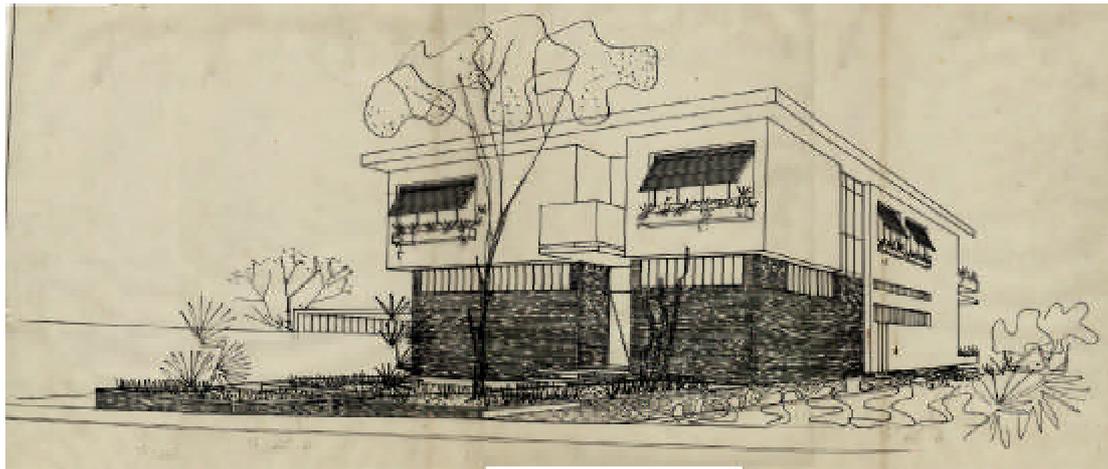


Giancarlo  
Palanti e  
Maurizio  
Mazzochi:  
Residência  
Gavazzi,  
Guarujá, 1955  
- Plantas da  
solução B  
Fonte: Arquivo  
GP/ FAU-USP

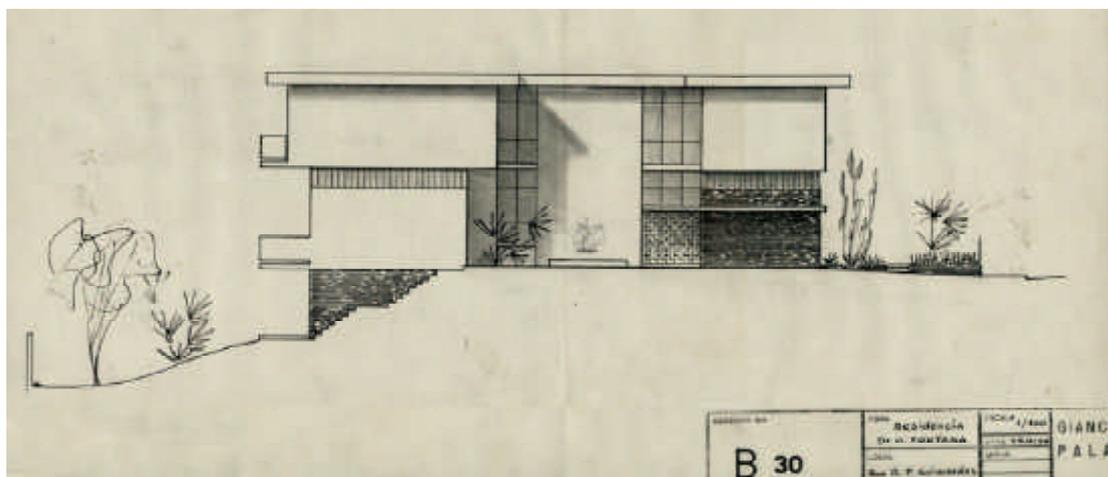


Giancarlo Palanti :  
 Residência  
 Bonfiglioli, São  
 Paulo, 1955 -  
 Fonte: Rocha,  
 1991 (desenhos  
 acima/ planta e  
 perspectiva) e  
 Arquivo GP/ FAU-  
 USP (desenhos  
 abaixo/  
 implantação,  
 cortes e fachadas)

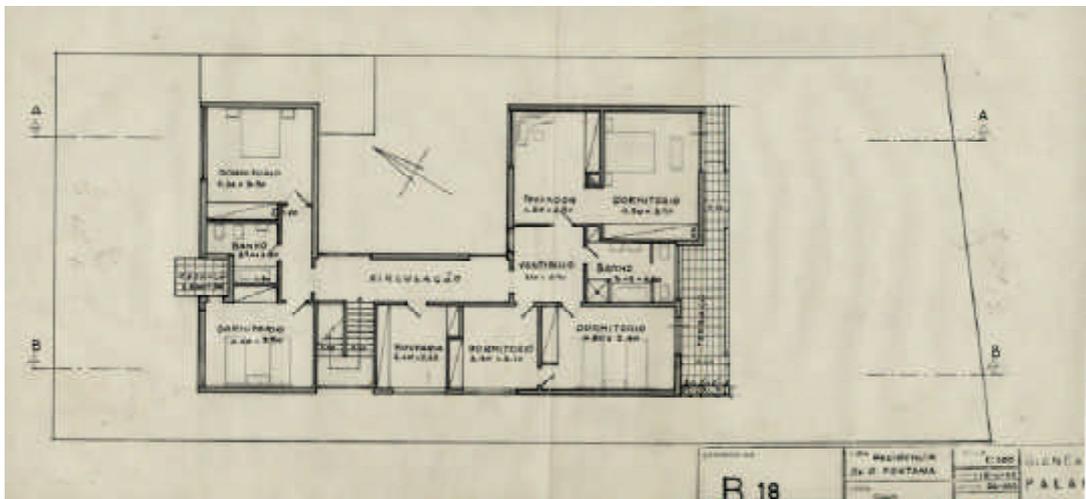
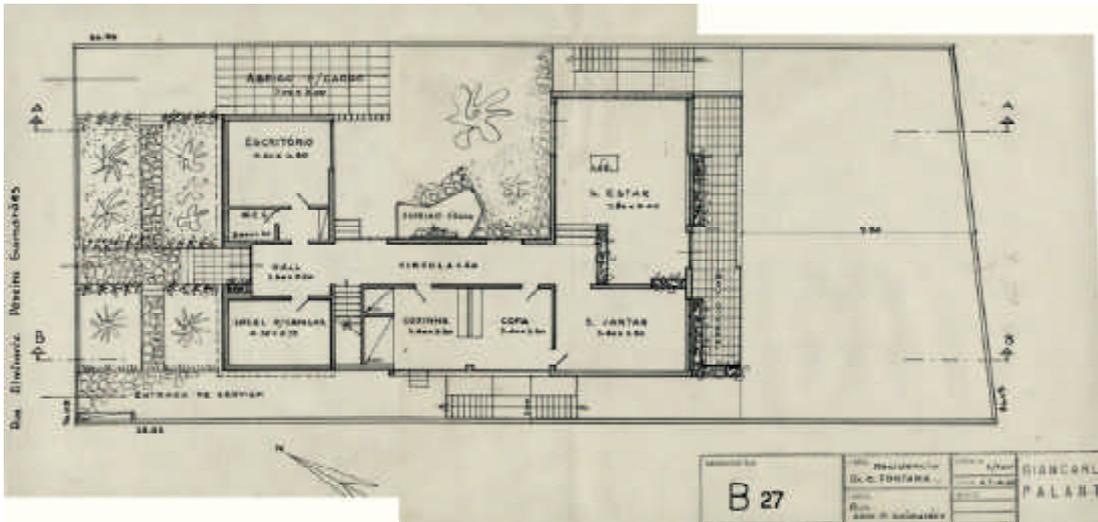
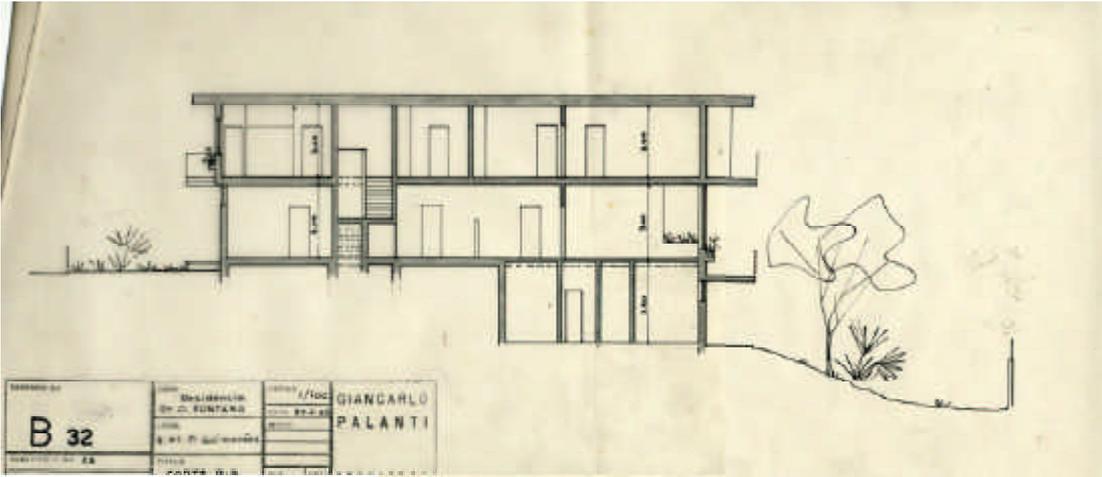


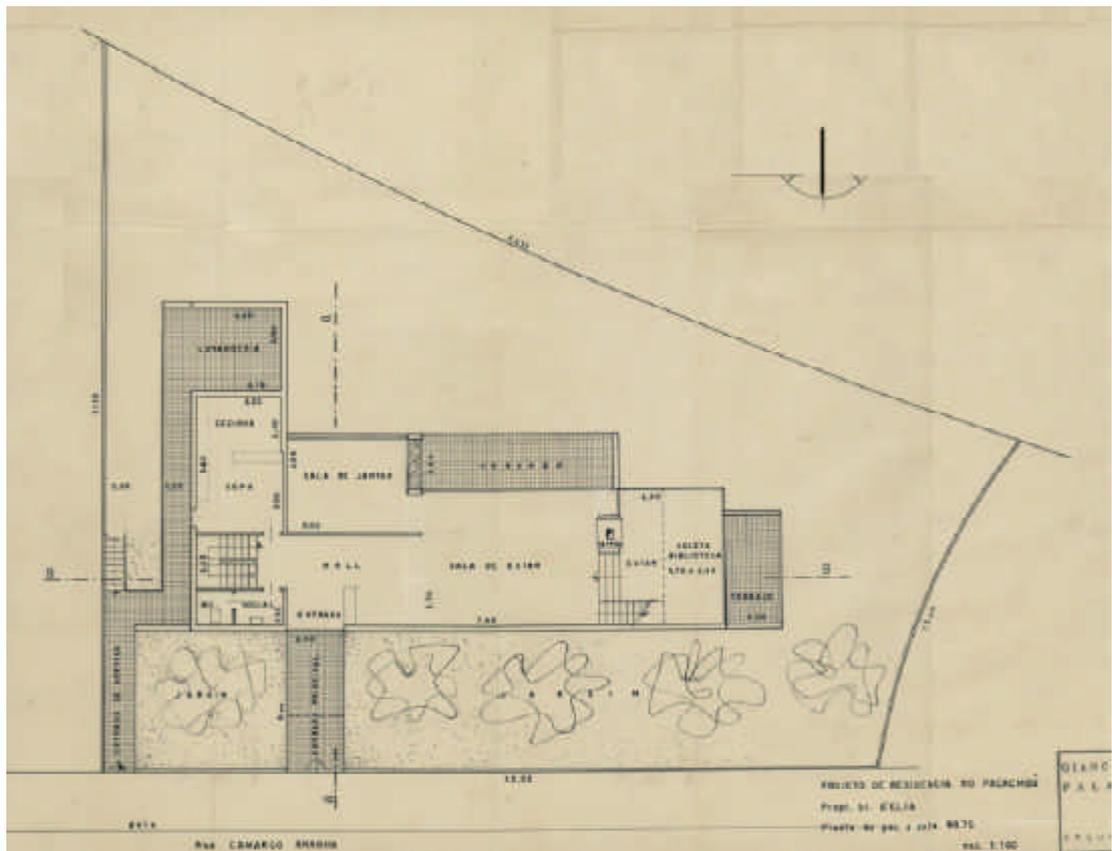


Giancarlo Palanti: Residência  
O. Fontana, São Paulo, 1955 -  
Perspectivas, Fachada, Corte e  
Plantas  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

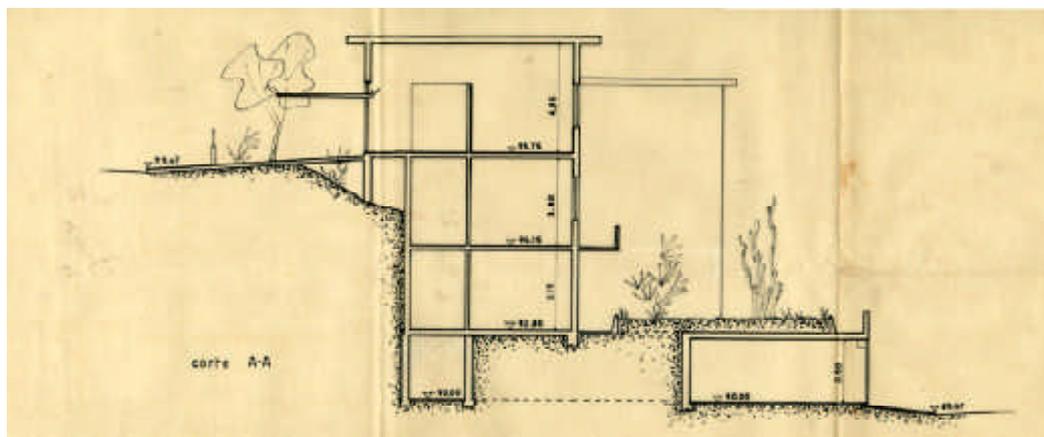
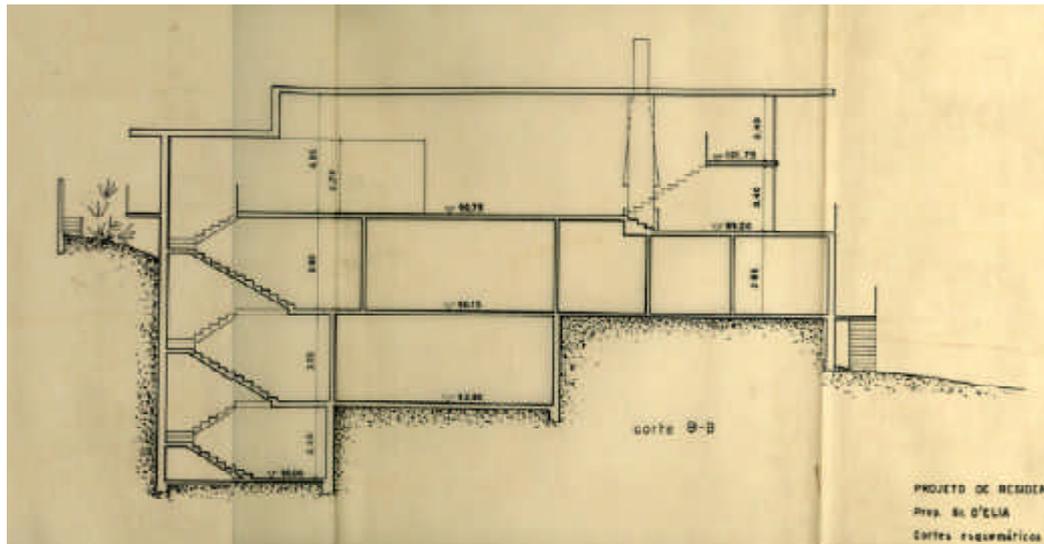


B 30	PROJ. RESIDÊNCIA	1955	GIANCARLO PALANTI
	DE O. FONTANA		
	Esc. U. F. de Arquitetura		





Giancarlo Palanti: Residência D'Elia, São Paulo, 1955  
 Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Giancarlo Palanti: Residência D'Elia, São Paulo, 1955  
 Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

As volumetrias das casas revelam uma pesquisa sobre as possibilidades do jogo de volumes ou superfícies planas que demarcam um volume, feitas de paredes, aberturas e coberturas, sejam elas de vidro, pedras ou simplesmente paredes rebocadas e pintadas. Em alguns projetos, como a casa Bonfiglioli ou D'Elia Palanti não permitiu que superfícies do mesmo material se tocassem. Utilizou-se, por exemplo, do recurso de soltar as lajes com grandes balanços sobre janelas em extensão, de peitoris altos. O desalinho das paredes em planta aparece na lógica compositiva do efeito de volumes. A referência destas casas aos projetos de Richard Neutra, especialmente a Kaufmann Desert House de 1946-7 e a Casa de Saúde Lovell de 1927, e aos projetos de Rudolf Schindler, são bastante evidentes. Estes estudos com efeitos de volume e a dinamização dos mesmos aparecem como um novo ponto no decorrer da trajetória da obra de Palanti, especialmente se compararmos aos projetos italianos como os de Livorno, ao edifício da Rua Florêncio de Abreu, aos blocos da Liga das Senhoras Católicas. A imagem de massa, solidez estática e da grelha, parece um pouco diluída. Uma nova pesquisa de Palanti que se evidenciaria principalmente nas casas.

Estas casas procuravam em sua maioria um sentido de horizontalidade o que ocorreu especialmente nas residências de Palanti citadas acima as quais espraiavam seus braços pelo terreno, onde podemos sugerir volumes articulados mais dinâmicos.

Se Palanti investigava as possibilidades plásticas das lajes planas, também o fazia com as coberturas de duas águas invertidas que marcavam vários de seus volumes, como a Residência Sapienza e juntamente com Mazzochi, as casas Petriccioni a De Benedicts.

Palanti parecia ainda procurar a assimetria buscando o equilíbrio de superfícies opacas e aberturas. Em relação às casas italianas, estas parecem ganhar mais dinamismo, seja pelo movimento das superfícies, seja pelo desenho das coberturas, ou até mesmo pelo uso de varandas e pela disposição da planta.

Na casa Bofiglioli, por exemplo, enquanto as superfícies se justapunham em formas ortogonais, elementos como a marquise, a piscina e os caminhos do jardim adquiriam formas mais orgânicas.

As casas apresentavam ainda citações de interações com outras artes nos desenhos de projeto, bem ao gosto da época e principalmente de Palanti. Elas apareciam em painéis decorativos localizados nestes planos ou em paredes focais, onde também se colocavam esculturas.

Sobre o tema da integração das artes, Palanti teria a oportunidade de realizar nestes anos um projeto em que arquitetura e escultura seriam colocadas juntas no espaço público. Foi o caso do projeto apresentado ao Concurso Internacional para o monumento ao ex-presidente José A. Remón Cauter, na cidade do Panamá, República do Panamá, realizado em parceria com o escultor Bruno Giorgi<sup>17</sup>, dentro da OTI. Neste concurso a dupla obteria o segundo lugar entre cerca de 30 projetos de arquitetos e escultores de várias nações.

O projeto consistia em duas fileiras de paredes esculpidas que enquadrariam o edifício do Palácio Legislativo. Entre as mesmas estaria, sobre um espelho d'água, um totem em granito negro com a escultura da cabeça do ex-presidente.

No relatório sobre o projeto os autores afirmavam como premissa, a consideração da frente principal do monumento do lado da Avenida Central da Cidade do Panamá, por ser esta a via mais importante e estar orientada para este lado a fachada principal do futuro Palácio Legislativo. Logo, podemos sugerir que a premissa passava uma idéia de frente principal, por um eixo perspéctico.

Esta idéia de constituição de um eixo era reforçada pela localização dos elementos laterais ao monumento desenhados pelos autores como marcos que enquadrariam o Palácio para quem observasse o conjunto da Avenida Central.

A perspectiva construída aparece ao lado de um desejo de monumentalidade julgada oportuna dado o caráter celebrativo da obra.

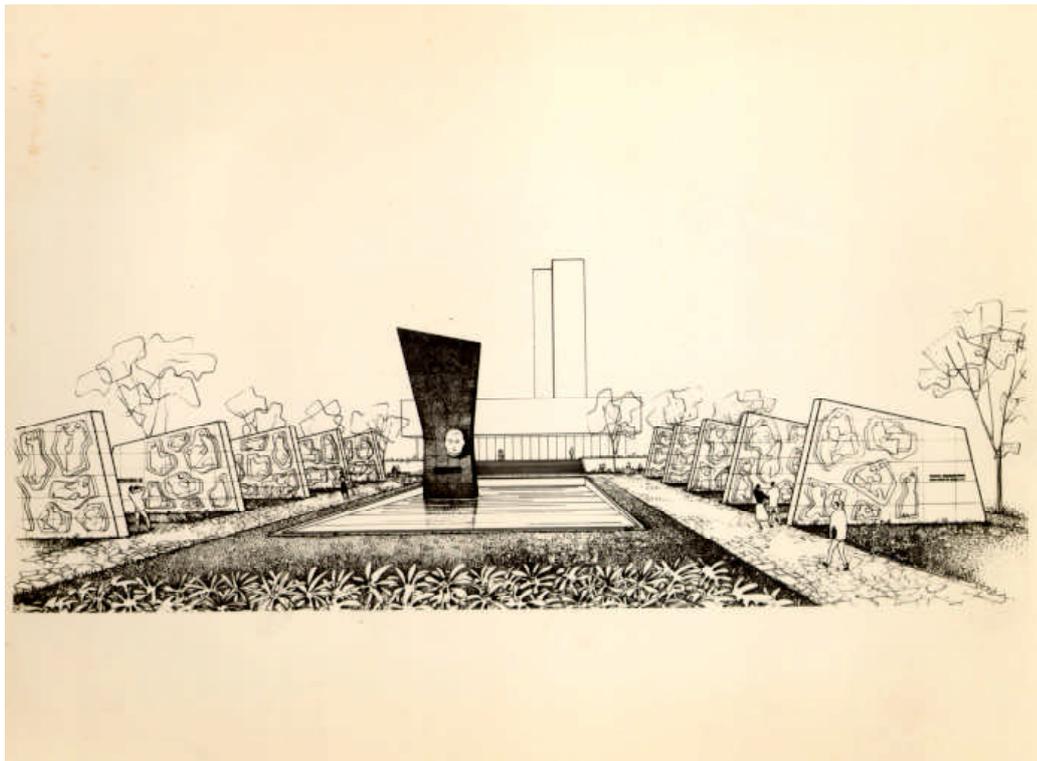
Para os autores, a localização da fila de paredes laterais pretendia ainda criar um espaço central definido e tranqüilo para o elemento mais estritamente comemorativo do Monumento, formando o que Palanti e Giorgi chamariam de quase uma proteção estética e uma separação ideal entre este e os elementos naturais e arquitetônicos circundantes. O espelho d'água, refletindo o monumento e o Palácio de fundo, deveria aumentar a sensação de paz e grandiosidade do conjunto. Está em questão, portanto, criar uma atmosfera ou um cenário para o monumento.

Apesar do eixo perspéctico criado, o totem central estaria ligeiramente deslocado para a esquerda e não posicionado no centro, quebrando a simetria e talvez em diálogo com o prédio do Palácio Legislativo.

Tratando dos elementos e da distribuição, os autores explicam que foram imaginadas as duas séries de cinco paredes transversais quase como uma alameda arquitetônica. Elas seriam construídas em concreto armado e revestidas em pedra clara, tratada com martelo. Sobre a sua superfície estariam alguns relevos com formas livres que deveriam ser, segundo os autores, decorados com motivos gravados referentes aos vários campos de atividade do Coronel Cantera durante o período de sua administração – indústria, comércio, agricultura, pecuária, obras públicas, etc. Palanti e Giorgi sugeriam ainda a possibilidade de gravar estes motivos diretamente sobre a superfície da parede eliminando as placas em relevo.

No centro, o totem de forma ligeiramente côncava deveria ser construído em concreto armado revestido de granito negro brilhante. A cabeça do coronel poderia ser realizada em pedra clara ou bronze com pátina verde clara.

Os autores sugeriam ainda o paisagismo do conjunto, apresentado apenas como linhas principais de construção com a vegetação. Assim, a cobertura de toda a parte do terreno em



Giancarlo Palanti e Bruno Giorgi: Concurso para o Monumento ao Coronel José A. Remon Cantera, Panamá, 1955

Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

frente ao espelho d'água seria feita com um simples gramado para acentuar a perspectiva do monumento. Haveria duas passagens pavimentadas com pedras irregulares constituindo o principal acesso à escada, projetada ao fundo para alcançar o nível do Palácio Legislativo.

Entre as paredes laterais deveria haver uma vegetação baixa de grama e flores, deixando a arborização para as partes externas ao Monumento.

Seguindo estas linhas os autores tentam ainda indicar um possível paisagismo em torno ao Palácio Legislativo, ainda que ressalvassem a falta de dados para tanto.

Por fim, apresentam a iluminação noturna, que seria constituída por uma série de refletores submersos em três lados do espelho d'água, por três refletores ao nível do mesmo iluminando por baixo a escultura do ex-presidente e uma série de dez refletores ao nível do solo iluminando cada um deles, uma parede lateral do conjunto.

Observamos com este projeto a intenção dos autores para a construção da paisagem urbana pretendida para aquela cidade e naquele ponto destinado a um espaço celebrativo em que são ressaltadas as idéias de monumentalidade e de construção de um eixo perspéctico.

Arquitetura e escultura foram aqui refletidas em equipe. Mesmo que figurativas e decorativas, as formas esculturais são pensadas junto à construção espacial do conjunto. Ainda que não haja um diálogo direto entre as regras de construção do espaço e das formas esculturais, de alguma maneira elas vinculam-se. Não se sabe até que ponto a escolha pelo busto como representação do coronel ordenou a criação de um eixo perspéctico ou ocorreria o contrário.

Apesar de realizado dentro da OTI (este projeto consta das despesas da organização), ele não contara com a participação de Mazzochi.

Aparentemente o fim da parceria entre Palanti e Mazzochi deveu-se segundo o primeiro, aos poucos rendimentos do escritório (vindos na maior parte das vezes dos pequenos projetos que Palanti conseguia angariar), suficientes apenas para os gastos administrativos (considerando a atividade profissional a única fonte de renda de Palanti), e principalmente pelas interferências

entre os trabalhos para a OTI e para a Edibras e seus sócios (que desenvolviam o executivo dos projetos preliminares da OTI ficando com os honorários). Em uma longa carta para Mazzochi, Palanti explica que sua colaboração com seu colega havia se transformado em uma colaboração entre ele e a Edibras, além disso, em sua opinião as fábricas italianas não os chamariam para fazer seus projetos no Brasil porque prefeririam mandar os projetos diretamente da Itália. Sobre a situação de seus clientes, Palanti sugere a Mazzochi utilizarem-se do contrato que afirmava que assim que fossem liquidados os trabalhos em curso, realizados então por Giancarlo para a Olivetti e para De Angeli, que os sócios ficassem com os clientes que haviam levado para o escritório. Segundo Palanti, para evitar desentendimentos como o que ocorrera com o Banco Francês e Italiano com o qual ele ignorava que Mazzochi tivera tido relações, seria distribuído naqueles dias um anúncio de abertura de seu novo escritório técnico.

Mazzochi responderia a seguir, em 29 de fevereiro de 1956, que a depressão econômica e o curto período de trabalho entre os dois era o verdadeiro responsável pelos poucos rendimentos, e não o fato dele atender aos interesses de suas duas empresas: a OTI e a Edibras. Além disso, lutava para fazer prevalecer o ponto de vista OTI, enquanto os interesses de Palanti já estariam voltados para a associação e os trabalhos oferecidos por Mindlin.

Não encontramos referências a projetos industriais para a OTI realizados pelas mãos de Palanti, mas antes o acompanhamento de obras de indústrias como a Pirelli. Os edifícios fabris apareceriam nos projetos de Palanti a partir de 1951. Ao todo somam por volta de 12 projetos, a maioria dos quais localizados nos arredores de São Paulo e realizados em parceria com Henrique Mindlin.

### **A associação com Henrique E. Mindlin**

O trabalho em equipe foi uma forte característica de Palanti desde a Itália, o qual iria encontrar seus ecos no Brasil.

Por volta de 1954, iniciou-se a associação de Giancarlo Palanti com Henrique E. Mindlin, importante arquiteto no quadro brasileiro.

Henrique E. Mindlin, filho de russos emigrados, nasceu em São Paulo em 1911 e formou-se engenheiro-arquiteto pela Escola de Engenharia do Mackenzie em 1932. Iniciou seus trabalhos em São Paulo, realizando várias obras entre edifícios e residências. Transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1942 após ter obtido o primeiro prêmio no concurso para o novo edifício do Ministério das Relações Exteriores desenvolvendo importantes obras como a Casa de Campo de George Hime em 1949 e o Hotel Copan em São Paulo, em 1952. Foi atuante no IAB desde os anos 40 lutando pela regulamentação da profissão, pelos direitos autorais do arquiteto e por uma remuneração justa dos trabalhos deste profissional<sup>18</sup>. Assumiu o cargo de assistente especial do Coordenador de Mobilização Econômica – Setor de Construções Civas, Embarcações de Madeira (da Secretaria de Mobilização dos trabalhadores da Amazônia e Relações com Entidades Americanas), entre 42 e 44 e trabalhou nos Estados Unidos como consultor do *National Housing Agency*, entre 43 e 44. Ao lado do trabalho no escritório, Mindlin teve grande atuação editorial em revistas como “*Acrópole*” e “*Arquitetura*” e publicou artigos em periódicos nacionais e estrangeiros. Além disso, escreveu o importante livro “*Arquitetura Moderna no Brasil*”, publicado inicialmente em 1956 em inglês, alemão e francês em 1957 contribuindo na divulgação de nossa arquitetura no exterior<sup>19</sup>. Vale lembrar que Henrique Mindlin oferecia trabalho a vários estrangeiros imigrados em seu escritório no Rio de Janeiro.

De acordo com Nobre, Mindlin apresentou uma rara conjugação de cultura humanista e visão empresarial<sup>20</sup>. Vale lembrar seu interesse por diversos aspectos e campos da arquitetura, desde a habitação popular até o uso do computador nos escritórios.

A associação entre Mindlin e Palanti tomou corpo entre 1955 e 56. Em 55 houve a formalização desta, uma espécie de acordo entre os dois arquitetos, em que os trabalhos em São Paulo eram desenvolvidos no escritório de Palanti e sua equipe, e os do Rio de Janeiro por Mindlin e equipe em seu escritório na capital federal.

OBRA	TITULO		ESCALA	DATA 21-12-64
PLA	MEÇAS REFEITORIO DETALHES		1:5 1:20	MODIF.
NO. PLANILHA	DES	VISTO	HENRIQUE E. MINDLIN - GIANCARLO PALANTI arquitetos	
56				

Selo dos desenhos de Henrique E. Mindlin - Giancarlo Palanti Arquitetos Associados

Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Em 1964, quando Mindlin pensou em formar um escritório para desenvolver trabalhos no Brasil e no exterior, fundou com Palanti junto a mais três sócios (Walmyr Lima Amaral, Marc Demetre Fondoukas e Walter Morrison<sup>21</sup>) o escritório chamado “*Henrique E. Mindlin, Giancarlo Palanti e Arquitetos Associados - Sociedade Civil Limitada*”, primeiro escritório de arquitetura no País constituído juridicamente como uma empresa (NOBRE, 2000). Nele foram introduzidas bases objetivas para o desenvolvimento de um trabalho em equipe, dividido em duas sedes, uma no Rio de Janeiro e outra em São Paulo, com características inovadoras com relação à atividade profissional diante do contexto brasileiro. Ele reunia elementos de alto gabarito que, de acordo com Yoshida (1975, p.31) “*compreendiam a necessidade da racionalização do trabalho do arquiteto e o maior rendimento proporcionado pelo estudo em equipe*”. A partir da abertura da firma, os trabalhos de escritório foram desenvolvidos pela equipe associada não sendo atribuídos a Mindlin individualmente (YOSHIDA et. Al. 1975, p.20).

Segundo Nobre, o perfil empresarial da associação teria sido dado pelos sócios Amaral, Fondoukas e Morrison.

Nas palavras do próprio Morrison:

*“A criação de uma pessoa jurídica com características de um ‘Professional Partnership’ é uma iniciativa pioneira no Brasil, porém é consequência natural das responsabilidades cada vez mais amplas do arquiteto no campo técnico como no campo econômico (...). O trabalho do arquiteto nestas condições ampliou-se de tal modo que tornou inviável – para os complexos programas de hoje – o profissional isolado, esfacelando-se a unidade entre a idéia inicial e a sua execução. O agrupamento de profissionais com talentos e qualificações diversas e complementares, ao permitir maior profundidade de atenção a cada setor dos trabalhos, coloca, no lugar da figura isolada, a unidade do conjunto, com evidentes vantagens em termos de potencialidade” (MORRISON, apud YOSHIDA, 1975, p.32).*

O trabalho em equipe permitia ao escritório, de acordo com Yoshida (1975, p.29), desenvolver os projetos na prancheta até a solução de todos os detalhes técnicos e construtivos em todas as fases da construção, evitando alterações impensadas no decorrer da execução da obra.

Walmyr Lima Amaral acredita que a parceria inicial entre Mindlin e Palanti teria começado de uma maneira informal, talvez numa conversa em que Mindlin teria comentado de uma obra sua em São Paulo e perguntado a Palanti se ele não poderia acompanhá-la. De fato, entre as primeiras ocorrências da parceria dos dois arquitetos que conseguimos levantar, uma diz respeito à Sede e Sinagoga da CIP na R. Antônio Carlos, em São Paulo - projeto de Henrique Mindlin<sup>22</sup> de 1954, no qual Palanti e Lívio Levi foram responsáveis pelo acompanhamento da construção, e talvez alguns outros aspectos da construção.

Apesar de possuírem personalidades diferentes, Palanti e Mindlin tinham vários pontos em comum que devem ter contribuído para a associação.

Em primeiro lugar é preciso mencionar o interesse pelo trabalho em equipe. Palanti, desde a Itália, trabalhara em equipes em que a autoria do projeto se dissipava no nome do grupo. Isto ocorria no escritório com Albini e Camus ou em trabalhos como Milão Verde, o plano AR e outros concursos e projetos para Trienais em que se conjugavam as idéias de vários arquitetos, reunidos em torno do projeto e de uma discussão maior. Mesmo no Brasil, o trabalho com Mazzochi deveria ressaltar a autoria da OTI, num processo de produção de arquitetura em moldes empresariais.

Mindlin defendia que “a grande arquitetura deveria ser anônima”, contrário à obra individual de um arquiteto. Para ele o produzir arquitetura deveria congrega as potencialidades de vários profissionais e em sua visão, seu resultado não poderia ser atribuído a uma só pessoa, contrariando o culto à vedete tão comum na arquitetura brasileira, mas principalmente carioca de então. Para ele:

*“O projeto, desde a escolha do partido até a elaboração do mínimo detalhe é o resultado de um contínuo trabalho de equipe. Isso implica em que todos os que dele participam sintam a mais completa liberdade em exprimir as suas opiniões e as suas objeções num terreno de cooperação efetiva no qual o objetivo não é a glorificação individual, e sim a obra de arquitetura”* (MINDLIN, apud YOSHIDA, 1975, p.28)

A trajetória de Palanti e o pensamento e as intenções de Mindlin sobre o modo de produzir arquitetura pareciam convergir para a idéia da equipe e do arquiteto como um *profissionalista*, um profissional. A própria divisão do escritório em duas sedes, dirigidas por dois arquitetos diferentes pressupunha uma organização nova do escritório de arquitetura, definindo padrões, formas de comunicação, etc.

Outras características pareciam unir os dois arquitetos, como por exemplo, o amor pelas artes plásticas e a grande cultura de ambos.

Como já dito, Palanti era grande apreciador e colecionador de obras de artes e objetos populares. Desde a infância crescera num ambiente rico em que se destacavam a figura de seu pai, o pintor Giuseppe Palanti e de seu avô Carlo Romussi, autor de importantes trabalhos sobre a história artística e literária de Milão. Palanti era ainda participante de grupos intelectuais que reuniam artistas plásticos, atores, cenógrafos, músicos etc. reunidos em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. Ele participara dos projetos e aulas para o MASP, do IAC, do Clube dos artistas e da diretoria consultiva<sup>23</sup> e do Clube dos Amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Além disso, Palanti fora júri da seleção das cerâmicas da 1ª Bienal de São Paulo e Membro do júri internacional de premiação da I Bienal de Teatro, São Paulo, em 1957 e realizara exposições sobre os mais variados assuntos, do design até a história do teatro francês<sup>24</sup>, aspectos dos quais trataremos com mais detalhes no capítulo seguinte. Mindlin, que crescera num ambiente marcado pela preocupação com a cultura e as artes, ficou conhecido como introdutor de Calder no Brasil (YOSHIDA, 1975, p. 19). Além disso, teria sido o primeiro a explicar o princípio dos “*móviles*”, assim como da cerâmica e do desenho industrial escandinavo, e do neoplasticismo de Mondrian. Fora ainda Diretor Secretário do MAM do Rio de Janeiro e indicado Membro Titular da Academia Brasileira de Arte (idem, ibidem).

Os interesses pela cultura, naturalmente, estenderam-se ao amor pelos livros cultivado por ambos. Mindlin, por exemplo, preparara ainda como estudante, uma relação de cem livros básicos para um principiante. Palanti era dono de uma extensa e preciosa biblioteca que reuniu mais de 5000 volumes sobre diversos assuntos em várias línguas. De acordo com sua viúva, nenhum livro ia para a estante sem antes ter sido lido. O domínio de várias línguas permitia leituras nos campos e pensamentos mais variados. Palanti dominava cinco línguas: o italiano, o português, o inglês, o alemão e o francês e no fim da vida ainda incursionara pelos estudos de japonês. Mindlin, com exceção do japonês, dominava todas estas línguas e ainda o espanhol e o russo.

Além destes aspectos vale ressaltar a coincidência da total atenção às necessidades programáticas e do esmero no desenvolvimento de detalhes, ainda que Palanti tivesse uma maneira pessoal de resolvê-los.

Quanto à linguagem, encontramos algumas semelhanças entre os arquitetos na tendência à soluções de contornos mais contidos, mais puros e a proximidade na expressão da pele de vidro.

O período de associação entre Palanti e Mindlin correspondeu, inicialmente, ao governo de Juscelino Kubitschek, caracterizado pelo Programa de Metas que culminaria com a construção de Brasília. Esta época foi marcada pela expressão do nacional-desenvolvimentismo sintetizando uma política econômica que combinava o Estado, a empresa privada nacional e o capital estrangeiro para promover o desenvolvimento com ênfase na industrialização, alcançando grandes resultados nesse setor. (FAUSTO, 2001, p.427)

*“A notável expansão do setor produtivo industrial atraiu o interesse das empresas estrangeiras, que procuraram trocar suas antigas agências comerciais por filiais envolvidas em atividades manufatureiras. As facilidades oferecidas pelo governo brasileiro para a entrada de capital estrangeiro aceleraram o processo, exigindo-se apenas que os interessados se associassem a brasileiros ou comprassem suas empresas. O impacto dessas iniciativas não se fez esperar. Se em 1950 a indústria brasileira era formada por um grande número de empresas nacionais e privadas, cuja propriedade pertencia geralmente a uma mesma família, em 1960, metade do capital industrial em São Paulo, por exemplo, achava-se sob o domínio de estrangeiros, excetuando-se as oficinas de artesãos (...)*

*Sob a égide do capital estrangeiro, os novos ramos industriais já surgiam altamente concentrados, buscando agregar-se no município paulista ou nos municípios circunvizinhos, num fenômeno de conturbação dos mais intensos já verificados na História Ocidental”.* (ARRUDA, 2000, p.42).

Após o governo de Juscelino a equipe conheceu a sucessão de Jânio e João Goulart, até chegar ao golpe militar em 64.

Normalmente, Palanti dirigia-se ao Rio de Janeiro para as discussões de projetos que também poderiam ocorrer em São Paulo. Walmyr Amaral nos conta que havia reuniões em conjunto em que se davam pareceres e análises críticas ou se realizavam desenvolvimentos de trabalho. Ele ressalta, porém, que na realidade os escritórios funcionavam de maneira independente.

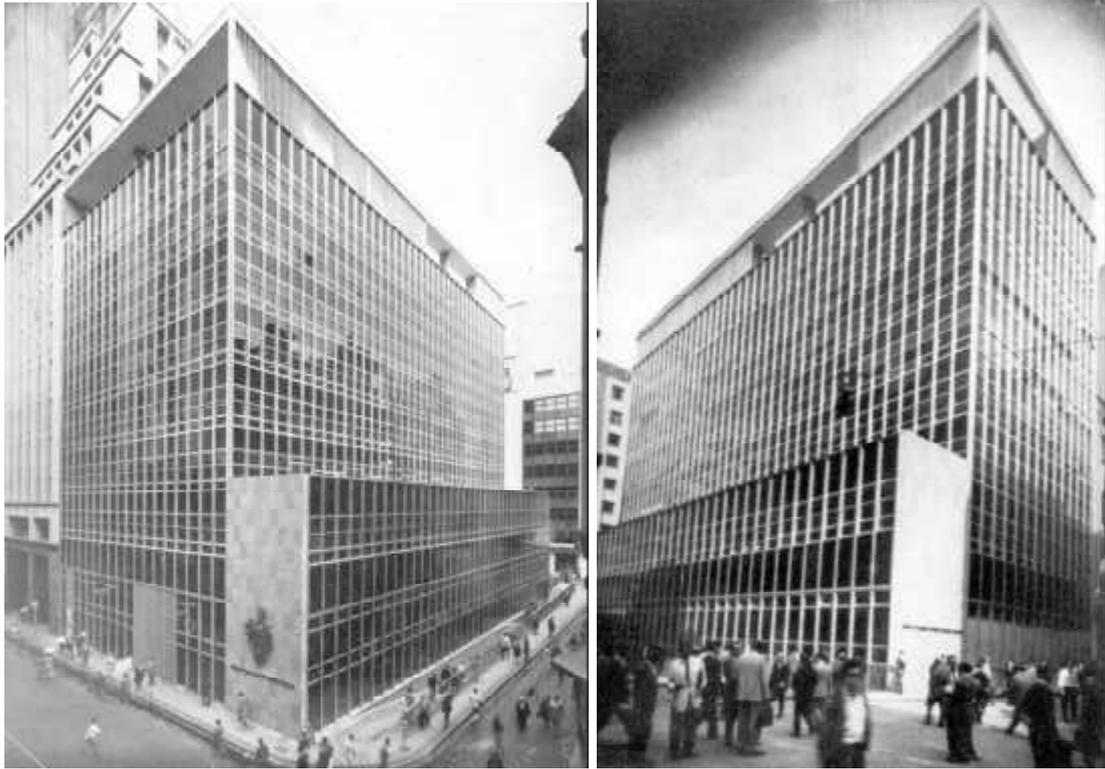
A documentação do arquivo de Giancarlo Palanti revela ainda o funcionamento do escritório apresentando o cuidado no acompanhamento das obras, a busca em estabelecer uma relação com o cliente através de contratos, cálculo correto dos honorários estabelecidos pelo IAB além das dificuldades e das lutas, até mesmo judiciais para garantir o recebimento dos mesmos.

Sobre o cuidado com as obras, de acordo com depoimentos da viúva, Palanti acompanhava em primeira pessoa todas as suas construções, buscando alcançar a perfeição da execução e o bom relacionamento com os funcionários<sup>25</sup>.

De acordo com depoimentos de contemporâneos e de sua viúva, Henrique Mindlin realizava os contatos com os possíveis clientes. Desta parceria surgiu o projeto classificado em quinto lugar no concurso para o plano piloto de Brasília, o projeto do Pavilhão do Brasil na XXX Bienal de Veneza, além de diversos projetos de residências, edifícios de programas complexos como indústrias, bancos, edifícios mistos com galerias em áreas centrais da cidade e hotéis além de projetos de urbanização, lojas, algumas exposições, e arquitetura de interiores.

O escritório de Henrique E. Mindlin localizou-se inicialmente na Av. Nilo Peçanha n. 12, transferindo-se em seguida para a Av. Rio Branco, 156. Já em São Paulo o escritório dirigido por Palanti funcionava no edifício do IAB, na Rua Bento Freitas, no 6º andar o que permitia ao arquiteto um grande contato com seus colegas que também possuíam escritórios ali e com os eventos do Instituto. Até onde pudemos averiguar e de acordo com os boletins recebidos e guardados no arquivo do arquiteto, a associação de Palanti ao IAB começou em 1951 havendo documentos até 1966.

Ao tratar das características de Palanti como arquiteto, os sócios do escritório ressaltam seu domínio do detalhamento e facilidade de pensar em estrutura metálica, atribuída a sua formação européia, e que o possibilitava pensar em algo diferente da tradição brasileira do concreto. Ainda de acordo com os sócios este domínio foi extremamente explorado na produção das lojas da Olivetti.



Mindlin, Palanti e equipe: Banco de Londres, São Paulo, 1959  
 Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP e ACRÓPOLE, n.300

Para Walmir Amaral, a grande facilidade de detalhamento de Giancarlo Palanti já se expressava em seus croquis que eram transferidos aos desenhistas, com uma expressão e linguagem próprias<sup>26</sup>.

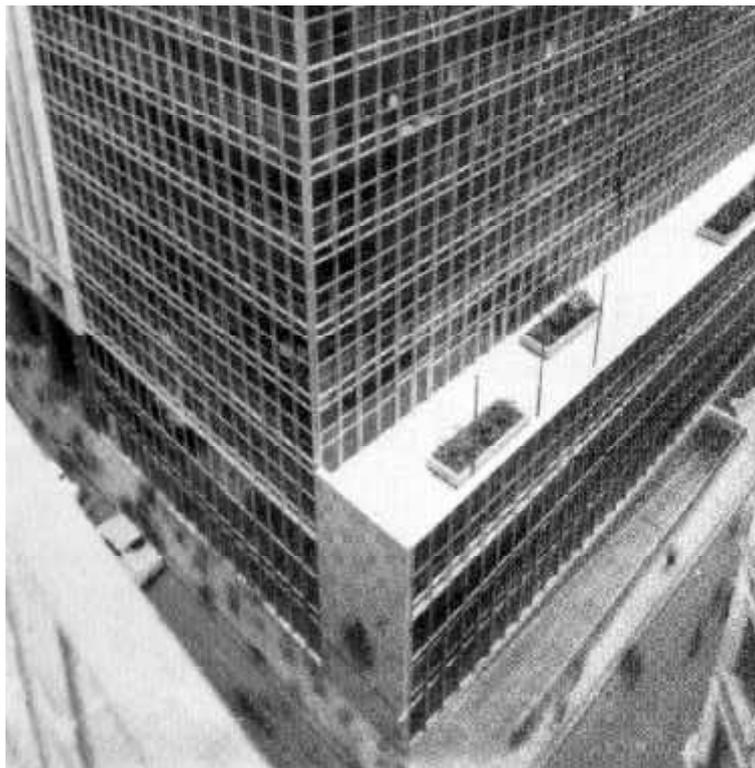
É importante ressaltar a contribuição e troca entre os dois arquitetos, preocupados que estavam com os desenvolvimentos tecnológicos, com a admiração de Mindlin pela obra de Mies e Palanti vinculado ao racionalismo italiano rigoroso do entre-guerras.

Um edifício importante em São Paulo, fruto da primeira fase da associação, é o Bank of London and South America, de 1959, realizado em equipe com Mindlin, e a colaboração de Walmir Lima Amaral, Marc Demetre Fondoukas, Pedro A. V. Franco, Osmar Carvalho, Mário Ribeiro e Olga Verjovsky.

O Banco deveria ser localizado no Centro Velho de São Paulo, especificamente no triângulo central, entre as ruas XV de Novembro (tradicionalmente ligada às atividades bancárias), da Quitanda e Álvares Penteado, uma região de arruamento estreito e colonial. A Rua XV de Novembro, por exemplo, fazia parte da derivação de uma trilha indígena que partia do litoral passando pela região de São Paulo, e foi formada a partir do caminho que servia para unir o Colégio dos Jesuítas com a primitiva morada de Tibiriçá, onde depois seria localizado o largo de São Bento, caminhos que originaram a estrutura viária original da cidade. (SIMÕES, 1995, p.6).

Resultado de um concurso interno do Banco, de acordo com Walmir Lima Amaral, o partido que havia dado a vitória à equipe, isto é, a localização da rampa de carros na lateral do edifício, sem interferir nos demais acessos, teria sido sugerida por Palanti. Vale lembrar que ao contrário do que ocorre atualmente, nas ruas limitantes daquela época na quadra, era permitida a circulação de automóvel. Este recurso possibilitou o afastamento do edifício destacando-o diante do entorno em que se colocava, e a inserção de um jardim em uma região árida da cidade.

No texto de apresentação do projeto na revista *Acrópole*, (nº 300, out/nov, 1963), lê-se que este partido, conduzido pelo programa e pelas imposições legais relativas ao local, veio



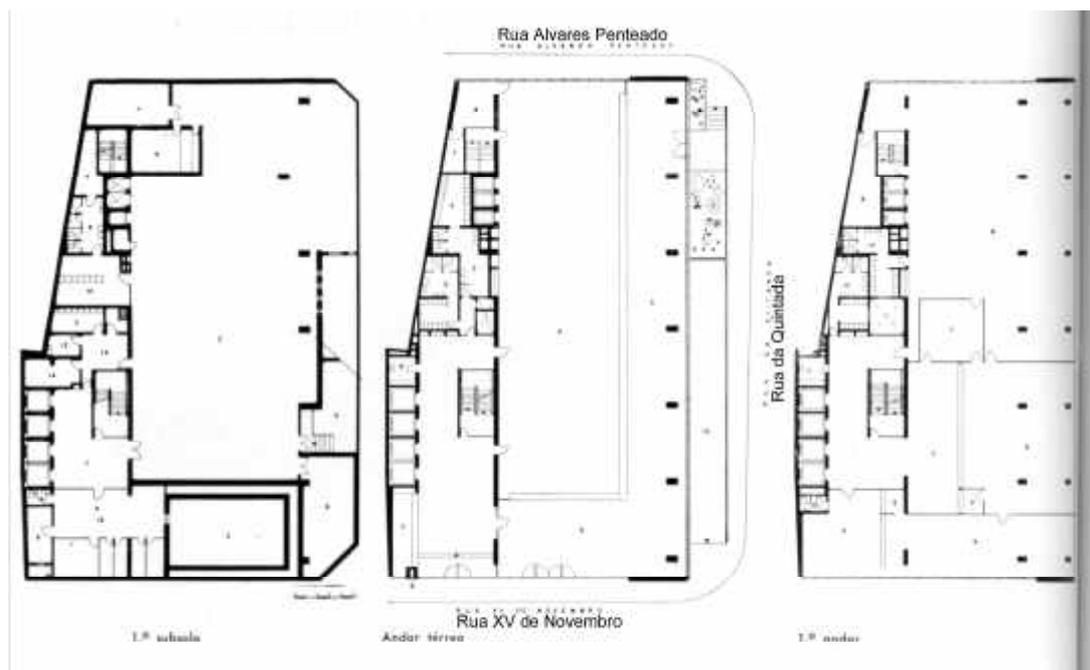
Mindlin, Palanti e equipe: Banco de Londres, São Paulo, 1959  
Fonte: ACRÓPOLE, n. 300

beneficiar o conjunto das ruas consideradas, no sentido urbanístico, proporcionando um alargamento virtual da rua da Quitanda. A ampliação do espaço urbano acentuar-se-ia mais ainda através do afastamento do bloco mais alto da edificação, respeitando a legislação vigente, e possibilitando um amplo terraço a céu aberto, sobre o bloco menor, no nível do refeitório dos funcionários, no 3º pavimento.

O afastamento do edifício permitiu ainda que as esquinas não fossem desenhadas por um chanfro, como os antigos edifícios do entorno, mas que ficassem marcadas, em primeiro lugar, pelo próprio recuo do edifício e em seguida pelo bloco menor e pelo mármore que cobre sua empena, diferenciando este ponto do restante da fachada em vidro escuro. Mais uma vez, como em outros projetos, Palanti demarca a esquina com artifícios sutis que permitem uma melhor visualização entre as duas ruas que se cruzam.

Percebe-se portanto, que importava estabelecer uma determinada relação entre a forma do edifício e a forma da cidade, garantindo o bom funcionamento das circulações de ambos e possibilitando uma troca entre os dois. Enquanto a cidade ganhava um respiro no arruamento e calçadas mais largas o edifício recebia um lugar destacado dentro dela. Isto era feito porém, sem seguir a lógica de implantação e volumetria dos edifícios antigos que configuravam aquela parte da cidade, mas ainda assim havia uma certa delicadeza.

O agenciamento da planta seria retomado em outros projetos da equipe para edifícios de empresas e bancos. Trata-se da localização das áreas de destinação específica e permanente, isto é, prumadas de circulação, instalações sanitárias, cozinhas, etc. localizadas de um lado do edifício, no limite maior com o lote vizinho. Isto conferiu flexibilidade ao espaço remanescente que poderia ser agenciado das mais diversas maneiras de acordo com as necessidades do banco, a partir de elementos de fácil instalação e remoção. A adoção desta solução levou a uma rigorosa modulação do projeto e dos detalhes gerais, dos pontos de luz e ar condicionado nos tetos, e tomadas e telefone nos pisos. Vale mencionar aqui que a tese de livre-docência de Henrique



Mindlin, Palanti e equipe: Banco de Londres, São Paulo, 1959  
 Plantas do Subsolo, Térreo e 1o. Andar  
 Fonte: ACRÓPOLE, n. 300

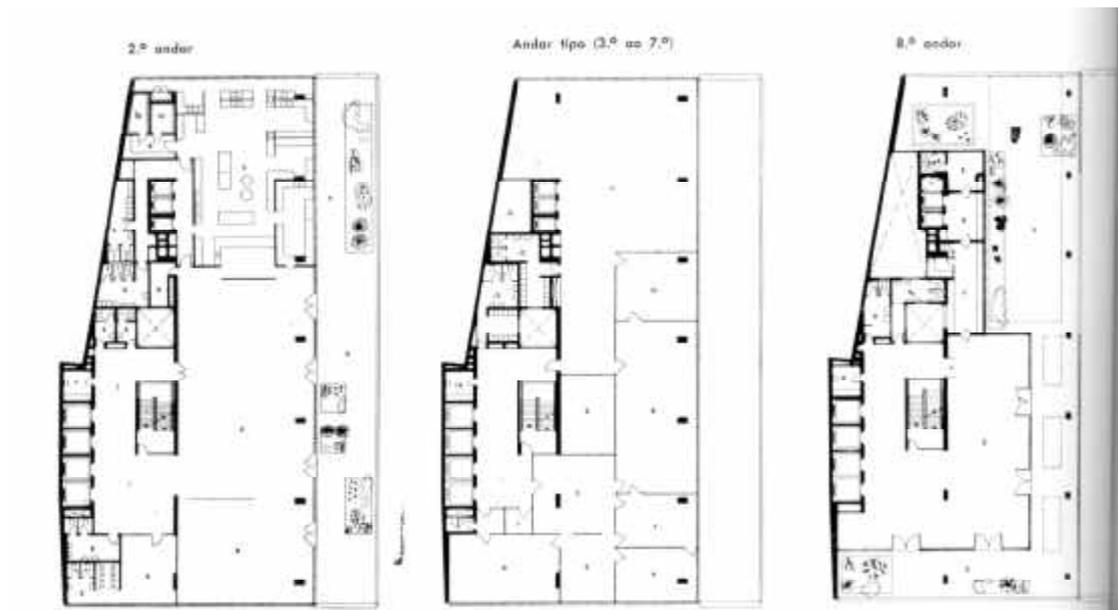


Trecho de Mapa apresentando o antigo Triângulo Central em São Paulo - em destaque a localização do Banco de Londres  
 Fonte: Mapa do Programa de valorização do centro - PROCENTRO - Prefeitura de São Paulo

Mindlin, defendida na Faculdade Nacional de Arquitetura, tratava das prumadas de circulação vertical em edifícios altos.

Destacam-se as inovações no sistema de comunicação interna, o detalhamento do projeto, a economia no processo de construção, resultado da colaboração entre a equipe e o arquiteto representante do Banco, Walter Morrison, que logo viria a se associar à equipe do escritório. Importa, portanto, para os arquitetos, a resolução de um programa complexo que se instalava na cidade e um relacionamento bem determinado do edifício com o seu entorno urbano.

A estrutura de concreto (projeto de Paulo Frago) foi envolvida por uma pele de vidro escurecido que contribuiria com o ar condicionado no controle térmico. Como bem observa XAVIER et al. (1983), este foi um dos primeiros bancos construído todo de vidro, material que nunca havia sugerido idéia de segurança fazendo com que a solução fosse inédita.



Mindlin, Palanti e equipe: Banco de Londres, São Paulo, 1959  
 Plantas do 2o. andar, Andar tipo (3o. ao 7o.) e 8o. andar  
 Fonte: ACRÓPOLE, n. 300

Na cobertura das duas alas há um terraço jardim, para onde se abrem o salão nobre no último andar e o refeitório dos funcionários, com alguma vegetação localizada em espaços bem determinados por canteiros ortogonais. Para uniformizar o volume em relação à casa de máquinas e ao salão, foi projetada uma laje que contorna toda a extensão do edifício, com rasgos em determinados pontos e preenchida por brises na fachada da rua da Quitanda.

A comunicação visual ficou a cargo do artista plástico Bramante Buffoni, colaborador constante de Giancarlo Palanti, que realizou um painel metálico no saguão térreo, reforçando a relação freqüente no período, e especialmente nas obras de Palanti, entre a arquitetura e as demais artes.

Se observarmos o edifício a partir da Rua da Quitanda será possível ler uma estrutura tripartida formada pelo embasamento, constituído pelo bloco mais baixo, o corpo do edifício e um coroamento na cobertura. Este embasamento, no entanto, é bastante sutil revestido inclusive, na fachada da rua da Quitanda pelos mesmos materiais do corpo do edifício. O conjunto que, devido ao arruamento estreito, melhor se oferece à visão a partir da esquina, é caracterizado mais pela composição harmoniosa dos dois blocos que pela estrutura tripla. Ainda assim, esta estrutura tripartida aparece, como já dito na análise de outros edifícios, sugerindo um possível método compositivo de Palanti, ligado talvez aos esquemas clássicos.

A poética dos arquitetos trata da forma da cidade, não apenas do respiro oferecido, mas da sobriedade do edifício desenhado para aquele local.

Como nos projetos realizados para a Alfredo Mathias, a pele de vidro foi escolhida para destacar o edifício em um ponto importante da cidade, constituindo um prisma envidraçado. Ela foi desenhada por um quadriculado uniforme constituído pelas linhas verticais dos caixilhos prateados e pelas linhas horizontais que tiram partido da diferenças de cores dos vidros: vidrolite preto nas partes que cobrem as vigas e vidro fumê para as demais. Além disso, a nobreza do mármore marca a esquina, funcionando inicialmente como parede de fundo do brasão do banco. As cores do vidro não permitem a transparência para o interior do edifício. O material é trabalhado na sua característica de uma superfície lisa e reflexiva, que por isso quase se desmaterializa, apesar do prédio pousado no chão, como um volume fechado.



1



2



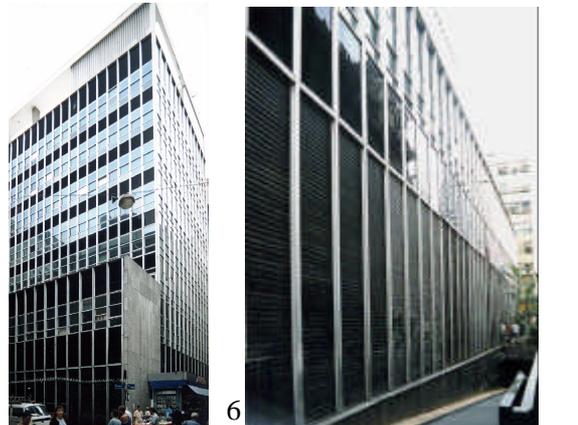
3



4



5

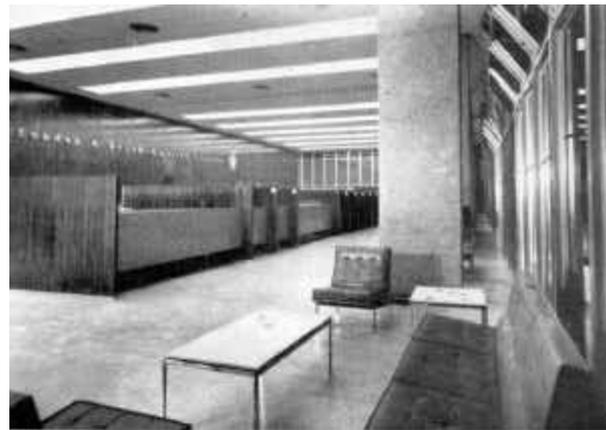


6



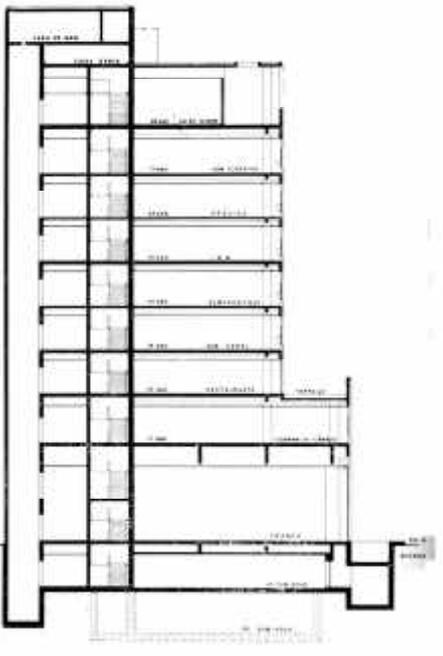
7

8



9

10



11



12

13



Mindlin, Palanti e equipe: Banco de Londres, São Paulo, 1959  
 1) Esquina Rua Quinze de Novembro e Rua da Quitanda; 2) Escada interna; 3) Terraço; 4) Restaurante no 2o. andar; 5) Porta do terraço no 2o. andar; Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP;  
 6) Esquina Rua da Quitanda e Rua Álvares Penteado; 7) Rampa Foto Lucas Corato, 2003;  
 8) Salão nobre no 8o. andar; 9) detalhe do salão térreo, com vista para os guichês; 10) Corte; 11) Seção de Câmbio no 1o. andar, com divisão da caixa à direita; 12) Sala de Trabalho, tipo; 13) Vista geral, com Painel de Bramante Buffoni  
 Fonte: Acrópole , n. 300





Mindlin, Palanti e equipe: Banco de Londres, São Paulo, 1959  
 Esquerda: Vista do Banco e entorno a partir da Rua Quinze de Novembro; Acima: Vista a partir da esquina da R. da Quitanda e Alvares Penteadó  
 Fotos: Lucas Corato, 2003

O uso dado à parede de vidro nos remete, ainda que observando diferenças, às torres de Mies Van der Rohe (referência que aparece inclusive no Conde de Prates). No entanto, ao invés da estrutura metálica, os arquitetos usaram a estrutura de concreto armado. Naquele momento houvera o início do desenvolvimento das estruturas em aço no Brasil e o escritório começava a desenvolver projetos em aço, como o prédio Avenida Central, os estudos para o pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza e a sugestão de uso da estrutura metálica para os prédios do plano piloto de Brasília<sup>27</sup>. O interesse maior estava no desenho das fachadas formadas pelos perfis metálicos e pelo vidro. E nesse sentido vale lembrar a comparação de Argan com os efeitos obtidos por Mies no Seagram Buiding e o Broadway boogie-woogie de Mondrian, efeitos e possibilidades plásticas que parecem também ter interessado aos nossos arquitetos:

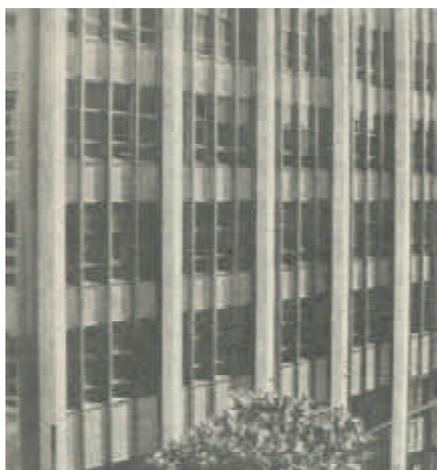
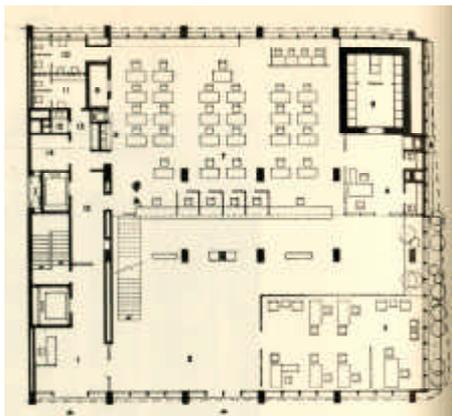
*“Nos enormes planos miudamente quadriculados transcreve-se, em signos móveis, a vida anônima, mas ordenada, do interior: janelas abrem-se e fecham-se, iluminam-se e apagam-se como luzinhas no quadro de sinais de uma estação ferroviária. Ou como – e não por acaso – os pequenos quadros amarelos, vermelhos e azuis na tabela vazia do Broadway boogie-woogie, de Mondrian” (ARGAN, 1996).*

Se Mies constituía um volume puro, prismático, Mindlin e Palanti conjugavam dois volumes e ao lado dos efeitos da cortina de vidro citados acima, destacavam esta conjunção com uma brilhante parede de mármore. Reúnem-se assim, como também no edifício Conde de Prates, a influência de Mies e do International Style, junto ao racionalismo italiano, a uma composição clássica.

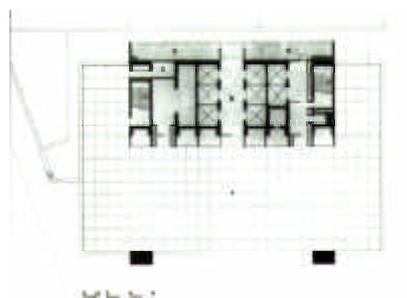
Trata-se de um edifício de aspecto sóbrio, que apesar dos dois blocos é ainda sintético e construído por soluções simples revelando um detalhamento primoroso e apuro técnico que garantiria não apenas sua elegância, mas seu funcionamento.

A investigação das possibilidades dos vidros coloridos já haviam sido exploradas sob circunstâncias diferentes no 1st National City Bank do Recife, projetado em 1957. Neste projeto não foi possível averiguar a participação efetiva de Giancarlo Palanti.

Localizado na parte antiga de Recife, segundo Walmir Lima Amaral, o projeto buscava inserir-se naquela área, através das cores utilizando-se do mármore Bege Bahia para revestir os pilares, o bronze para o alumínio anodizado das esquadrais e o vidrolite no tom verde mesclado para o revestimento das vigas da fachada. Também neste edifício havia um painel de Lula



Mindlin e equipe: City Bank, Recife, 1957  
 Planta térreo e pormenor da fachada  
 Fonte: Arquitetura, n. 50

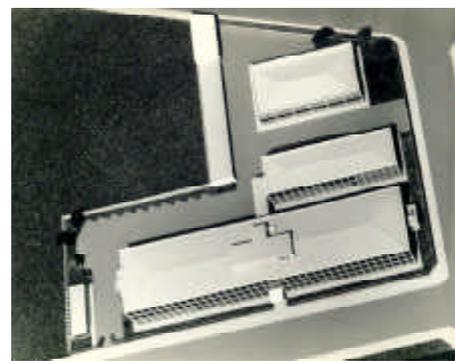


Mindlin e Palanti e equipe: BEG, Rio de Janeiro, 1963  
 Vista e planta  
 Fonte: AU, n. 90

Cardoso Ayres, inspirado em temas locais. Os arquitetos adotavam para o prédio uma solução compacta, animada pelas cores e marcada na fachada pela estrutura que se erguia até o coroamento do edifício e pelo movimento dos brises. As soluções para este projeto são semelhantes às do Banco de Londres no que diz respeito à concisão, ao uso da pele de vidro e ao agenciamento da planta. Diferenciam-se, no entanto pela composição dos volumes, pela sobriedade de uma fachada e ânimo da outra e, principalmente, pela estrutura aparente tratada como componente plástico, vide o encontro das colunas com a viga do coroamento, característica, a nosso ver, mais próxima dos procedimentos projetuais de Henrique Mindlin.

De acordo com Walmir Amaral aquela foi umas das primeiras experiências com a pele de vidro realizada por influência americana na época, quando ainda não havia perfis estrudados de maior dimensão que permitiam realizar a estrutura com a caixilharia externa, levando o uso de cantoneiras e chapas.

Já no edifício do Banco do Estado de Guanabara, a linguagem com a qual o edifício se apresenta é bastante diferente (o projeto foi desenvolvido no escritório do Rio, e parece ter traços mais próximos aos do grupo carioca mas, segundo currículo elaborado por Giancarlo Palanti, teria contado com sua participação). Após o estudo estrutural do projeto, visando garantir o esquema flexível das salas do banco, os arquitetos decidiram concentrar a estrutura em dois grandes pilares na fachada. Junto às grandes vigas que também serviam de parapeito, eles deram a expressão do edifício. Segundo Walmir Amaral, inicialmente os arquitetos pensavam em construir o banco com uma pele de vidro mas, ao desinformar a estrutura, observando a força expressiva da mesma, resolveram deixá-la aparente e improvisaram o “concreto apicoado” para corrigir a



Giancarlo Palanti: Maquete do Banco Francês e Italiano, São Paulo, 1962  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

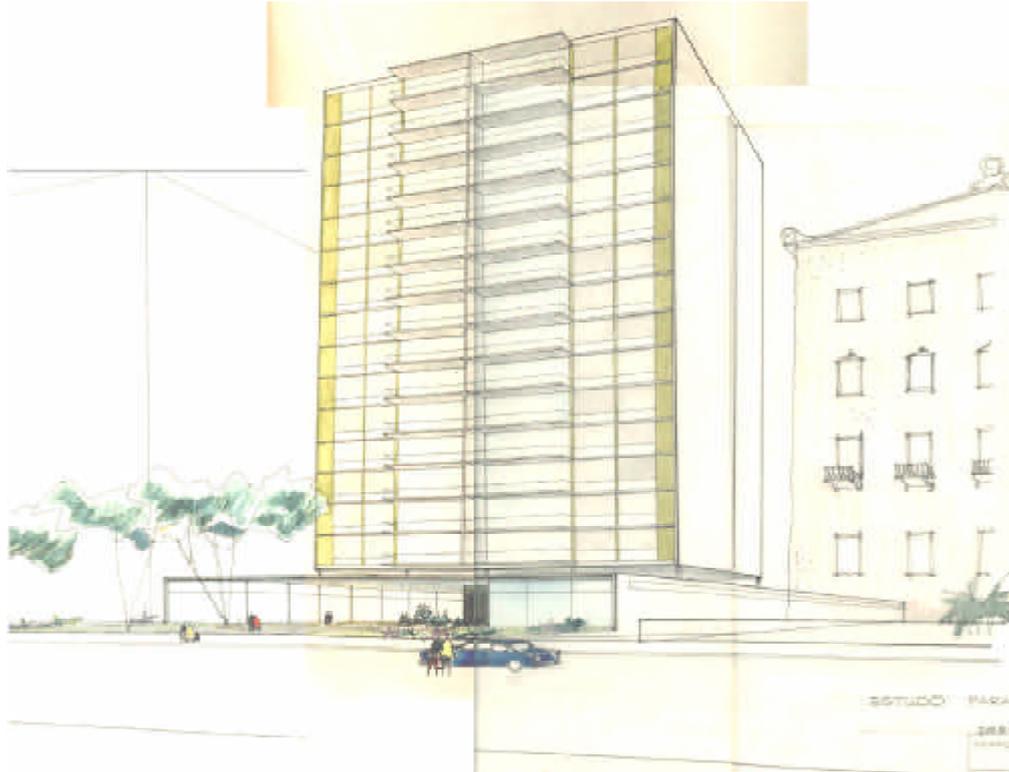
péssima execução do concreto. Os arquitetos, mesmo em um processo tão artesanal, organizaram então um sistema de produção do apicoado com um time que afiava ponteiras e outro que batia o concreto<sup>28</sup>.

A rapidez necessária para conclusão da obra era fruto de exigências políticas em que o governador Lacerda visava as eleições seguintes. Ela gerou um sistema de construções iniciado no térreo, partindo daí para os andares superiores e também para os inferiores, graças à concentração das fundações dos pilares e da prumada vertical<sup>29</sup>.

A expressão do concreto seria utilizada posteriormente pelo escritório carioca em vários projetos como aquele para o Jornal do Brasil e, até onde pudemos verificar, uso deste material foi mais tímido nos trabalhos de Palanti e o concreto aparente apareceria com mais evidência apenas nas últimas obras.

Além do Banco de Londres, também os bancos do Recife e o BEG apresentam o agenciamento da planta a partir de uma prumada de circulações e instalações vertical concentrada em uma extremidade do edifício, liberando todo o restante para o agenciamento flexível dos espaços. Vale observar que todos estes edifícios foram implantados em terrenos de formas semelhantes, limitados por três ruas, ocupando toda a ponta de uma quadra.

Sobre o programa de Bancos vale mencionar que Palanti projetaria ainda, sem a parceria de Mindlin, o Centro Contábil do Banco Francês e Italiano, entre as ruas Bela Vista, 7 de Setembro e São Francisco, no Bairro de Santo Amaro, por volta de 1962, com construção da Edibras. Constituído por três sóbrios blocos horizontais, percebemos através da maquete que o arquiteto também se utiliza da marcação vertical e horizontais com cores como no Banco de Londres e em outros projetos. A articulação de blocos compactos separados, envolvidos por fachadas



Mindlin e Palanti: Nobel IV, São Paulo, 1962  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

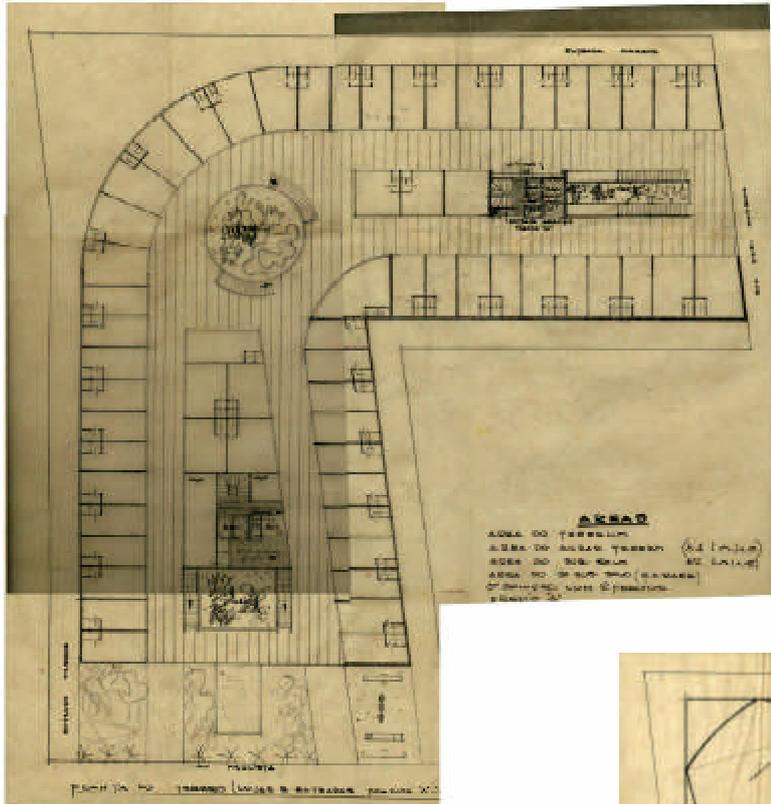
uniformes, trazia uma novidade nos projetos do arquiteto apresentando articulações de volumes diferentes daquelas utilizadas na Liga das Senhoras Católicas onde as fachadas, não uniformes, eram recortadas por diversos tipos de aberturas.

Além dos projetos de bancos, o escritório de Mindlin e Palanti encontrou outros novos programas diretamente vinculados às exigências da metrópole naquele momento, como os edifícios mistos, os hotéis e principalmente, as fábricas.

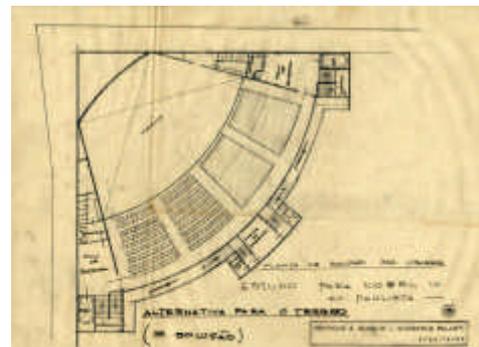
Com exceção das fábricas, a grande parte destes projetos não passou do nível de estudos preliminares ou ante-projetos, ainda assim é importante mencioná-los porque apresentam investidores e suas formas de agir na cidade naqueles anos e as intenções dos arquitetos ao resolverem estes tipos de programas.

O edifício Nobel IV, por exemplo, realizado para “Nobel” Comércio e Engenharia S/A, em nome de Nelson Scuracchio em 1962, deveria ocupar um terreno em L com frentes para a Avenida Paulista e para a rua Frei Caneca. Os arquitetos apresentaram três soluções para um projeto que previa a ocupação dos limites do terreno no térreo com uma galeria com lojas e um jardim central, contendo ou não um cinema, e duas torres de apartamentos sobre as mesmas. Esta solução, respeitando as obrigações da legislação vigente seria dada a diversos edifícios de São Paulo pontuando a cidade com várias galerias de passagem de pedestres. É interessante observar que aqui os arquitetos deixam recuos laterais e um grande recuo frontal ajardinado.

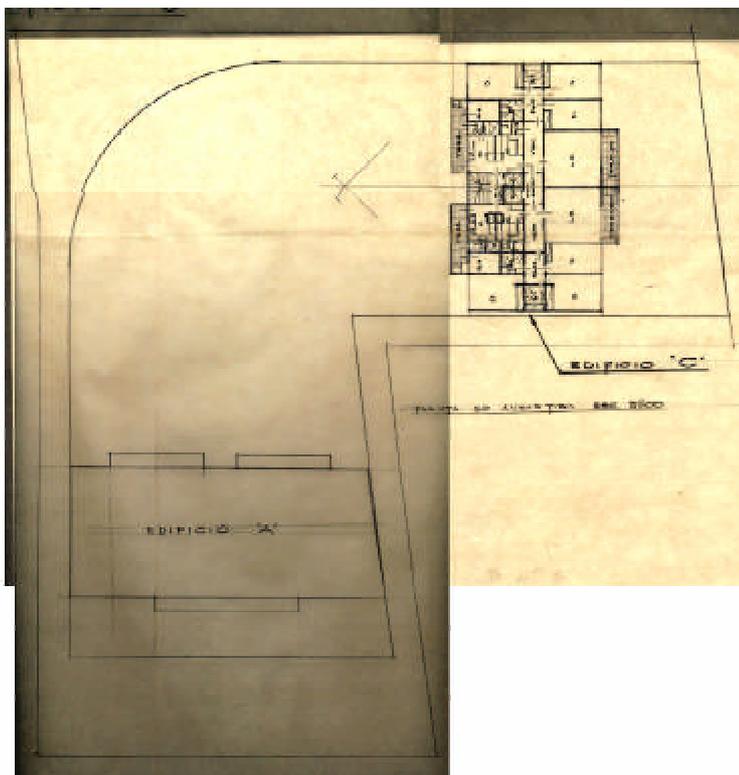
Os estudos, provavelmente desenvolvidos no escritório paulista, apresentam como solução dos apartamentos traços recorrentes de Giancarlo Palanti, com um bloco de dois apartamentos por andar ligados por uma circulação vertical em torno da qual estão os ambientes de serviços, com um terraço de iluminação. No lado oposto está a sala e sua sacada e alguns dos quartos. Esta solução também apareceria nos dois blocos sobre pilotis do anteprojeto de prédio de apartamentos na Rua Oscar Freire realizado para Fulvio Nanni.



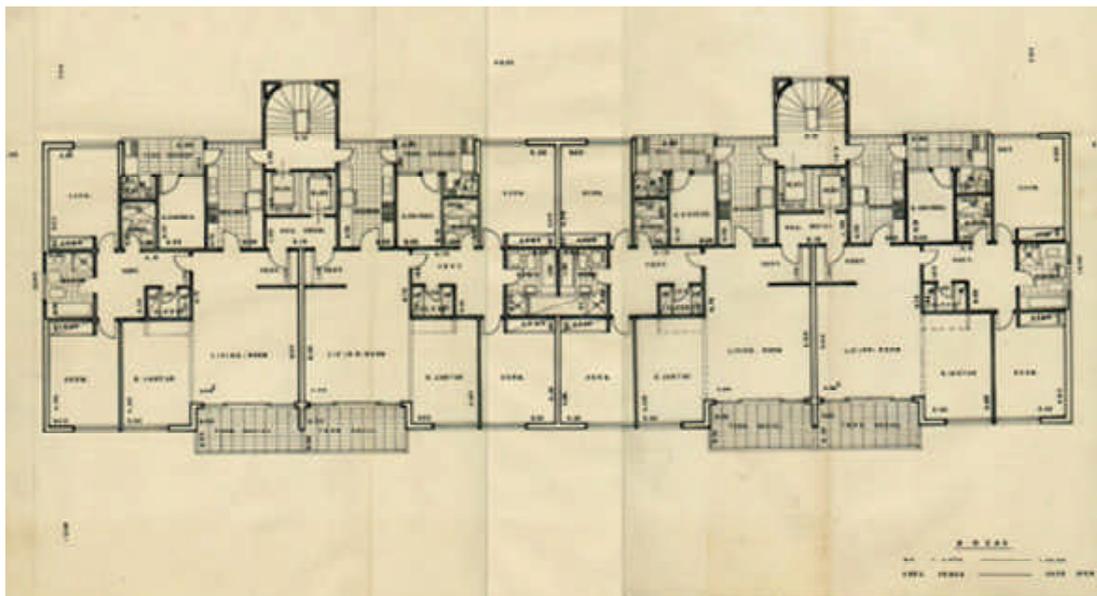
Mindlin e Palanti:  
Nobel IV, São Paulo,  
1962  
Planta do térreo  
Fonte: Arquivo GP/  
FAU-USP



Mindlin e Palanti: Nobel  
IV, São Paulo, 1962  
Alternativa para o térreo  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-  
USP



Mindlin e Palanti:  
Nobel IV, São Paulo,  
1962  
Planta do apartamento  
tipo  
Fonte: Arquivo GP/  
FAU-USP



Mindlin e Palanti: Apartamentos na Rua Oscar Freire, São Paulo,  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

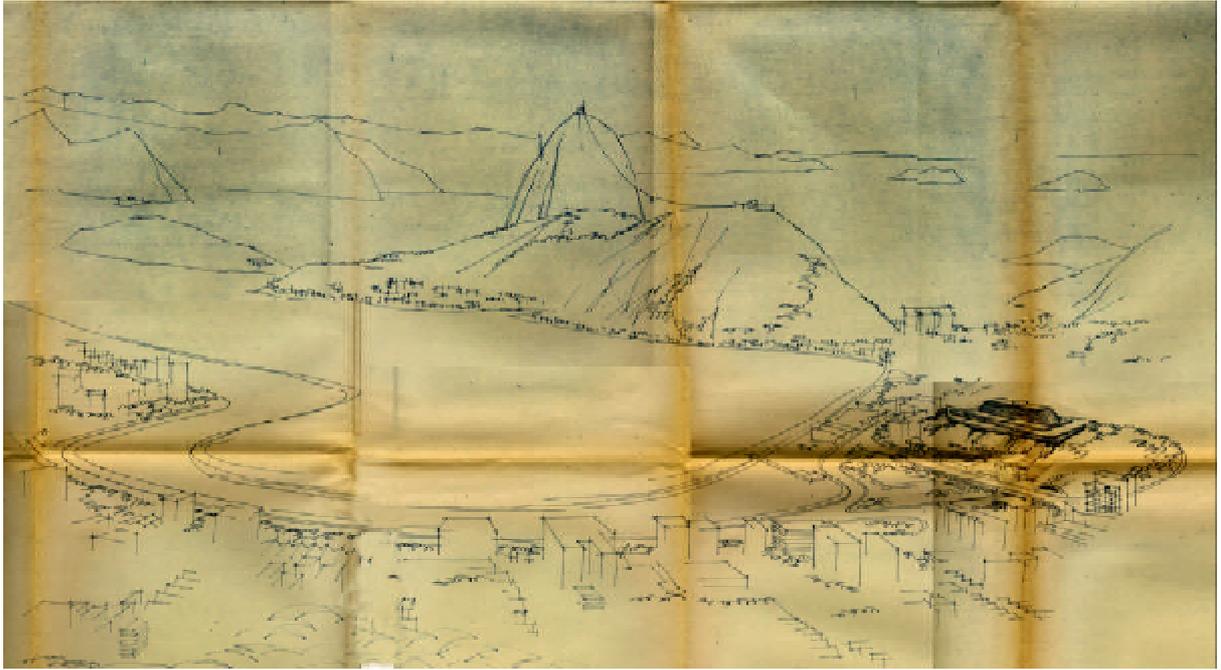
Henrique E. Mindlin já apresentava grande experiência em projetos de hotéis, incluindo o projeto do Hotel Copan de 1952 em São Paulo. Em equipe com Giancarlo Palanti desenvolveria vários estudos e anteprojetos como edifício para hotel, lojas e escritórios para Aristides Lais de Toledo, na Av. Ipiranga ao lado do nº 103 e R. Epiácio Pessoa (onde hoje se localiza hotel Hilton) ou o anteprojeto de um hotel pensado com diferentes soluções para cinco localizações diferentes: 1) Rua Augusta com Caio Prado e Marquês de Paranaguá, 2) R. Rocha Azevedo/ Antônio Carlos/ Peixoto Gomide; 3) R. Antônio Carlos/Peixoto Gomide/ Paulista/ Frei Caneca; 4) Rua Consolação; 5) Rua Frei Caneca/ Augusta/ Caio Prado. A idéia de uma galeria no térreo sobre a qual se ergue a torre de apartamentos está presente em todos os estudos.

A equipe também realizou estudos para um Hotel na Av. Miguel Stefano no Guarujá em 1962, em que apareceria um esquema de agenciamento dos quartos em torno de um corredor central. O desenho dos mesmos acompanhado pelos seus terraços com ligeira inclinação projetada da fachada resultaria em uma volumetria movimentada.

Já pela firma Henrique E. Mindlin e Giancarlo Palanti Arquitetos Associados, os arquitetos fariam estudos para a rede Hilton no Rio de Janeiro, como o projeto entre a Av. Pasteur e Rua Bartolomeu Portela em 1965, apresentando uma solução com um volume escalonado e outra com uma torre sobre um embasamento.

De acordo com um currículo de Giancarlo Palanti, entre os projetos de hotéis, um deles seria construído para a "Hotéis Reunidos S.A. Horsa", na rua Álvaro de Carvalho esquina com o Viaduto Major Quedinho e Nove de Julho, projeto de 1958-61 com recibo para Henrique E. Mindlin e Giancarlo Palanti. O edifício foi construído por Warchavchik & Neumann Ltda. Chamado de Hotel Nacional, o edifício constava com 34 pavimentos, oferecendo segundo um memorial encontrado no arquivo de Palanti, um dos melhores panoramas da cidade e das serras, com 288 apartamentos de luxo e 57 apartamentos duplos (sala e quarto). A não abundante documentação sobre o projeto, não nos permitiu realizar melhores análises e confirmar os traços de Palanti.

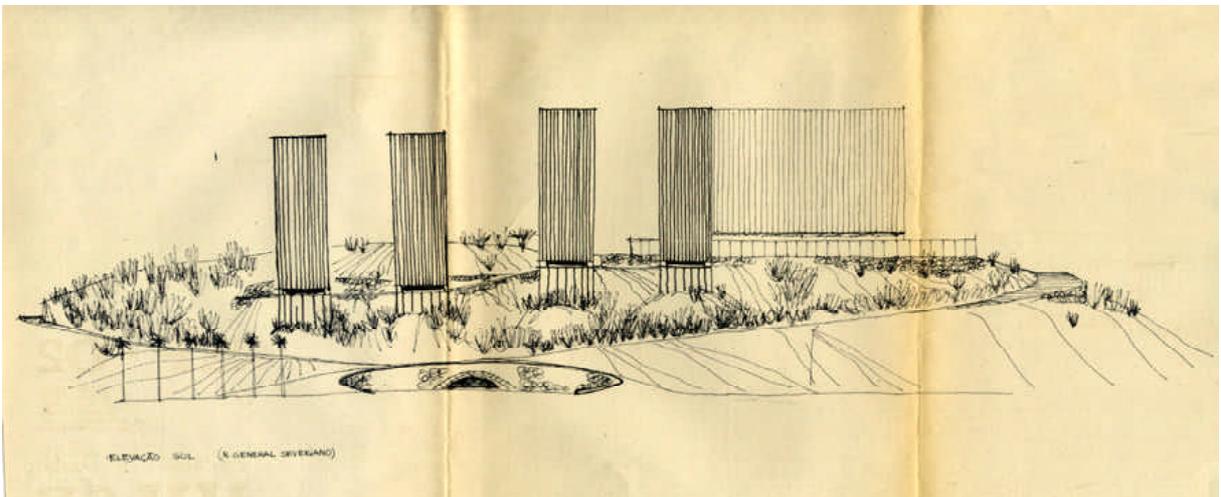
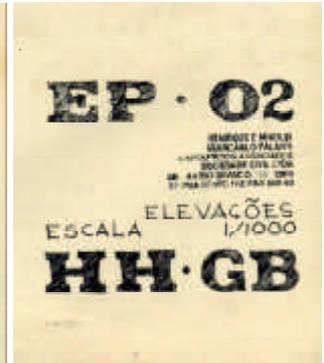
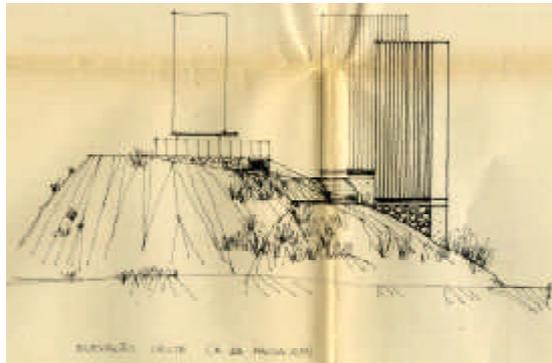
Para além dos projetos para a especulação imobiliária, que não passaram em sua maioria de estudos, a parceria entre Mindlin e Palanti foi profícua no projeto de fábricas, atendendo às demandas que o parque industrial da metrópole oferecia. Entre os primeiros trabalhos realizados



HENRIQUE E. MINDLIN GIANCARLO PALANTI & ARQUITETOS ASSOCIADOS	
HOTEL HILTON - RIO	
PERSPECTIVA	
MIDIA:	
DATA: 01.01.65	
PROJ:	DETA. PROJETO
HHR	AP-08

Henrique E. Mindlin, Giancarlo Palanti e Arquitetos Associados: Hotel Hilton na Rua Bartolomeu Portela, Rio de Janeiro, 1965  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Henrique E. Mindlin, Giancarlo Palanti e Arquitetos Associados: Hotel Hilton na Rua Bartolomeu Portela, Rio de Janeiro, 1965  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP





Mindlin e Palanti: Fábrica Metal Leve, São Paulo, 1954-6  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

pela dupla está o projeto da Fábrica Metal Leve entre 1954 e 1956, de propriedade de José Ephim Mindlin e Sócios, irmão de Henrique e amigo de Giancarlo Palanti.

O projeto fabril era uma tipologia nova no extenso currículo de Mindlin enquanto Palanti já trazia alguma experiência nesta área, seja em projetos realizados na Itália como aqueles para a SAMR em Livorno, Milão e Corsico e o anteprojeto para esta empresa em Marselha. Já no Brasil realizara um projeto de um Laboratório Farmacêutico dentro da OTI, estudos para a Fábrica Francesa LAVALPA em Jacareí, no ano de 1951, e a própria organização de sua antiga marcenaria, a PAUBRA.

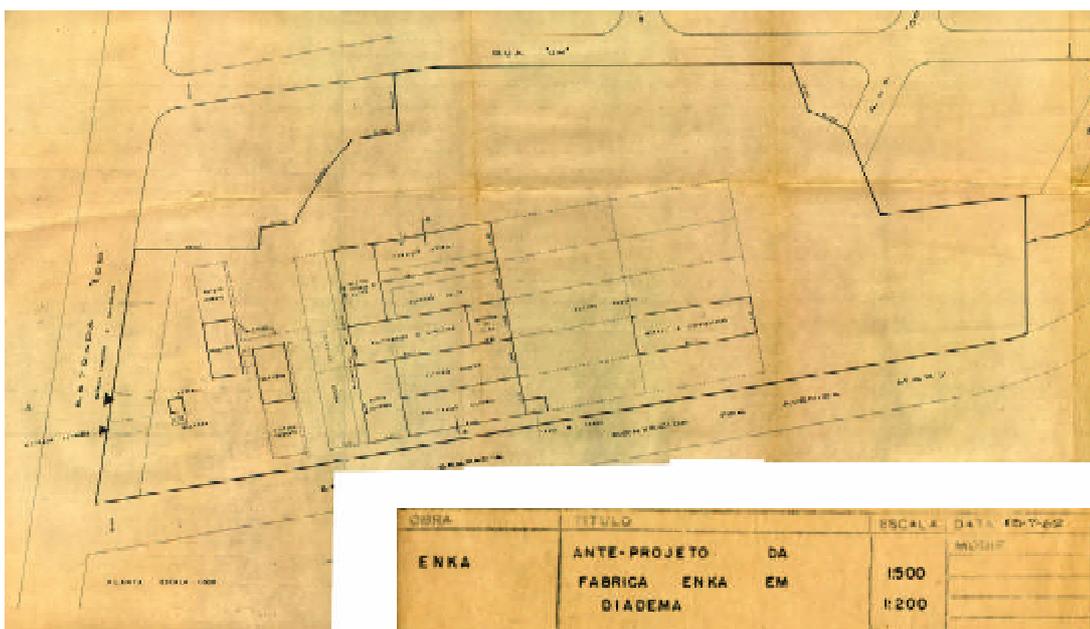
As fábricas projetadas por Mindlin e Palanti apresentam vários aspectos interessantes. Inicialmente observamos o processo de trabalho realizado através da produção de diversos estudos sobre o programa, a circulação, a distribuição funcional, desenho de organogramas, estudo das plantas construtivas, da relação de funcionários e instalações sanitárias, estudo de tráfego de veículos etc. Visava-se, antes de tudo, a distribuição do programa e da circulação com a maior eficiência possível, com a intenção de responder aos processos produtivos fabris, específicos de cada empresa.

Destacamos ainda os dispositivos de iluminação zenital e ventilação cruzada desenhados pelos arquitetos, como aqueles do ante-projeto da fábrica ENKA S/A Metais e Ligas (1961/62) em Diadema, que procurava aspirar os gases e fumaças corrosivas levando-os para fora do galpão de trabalho.

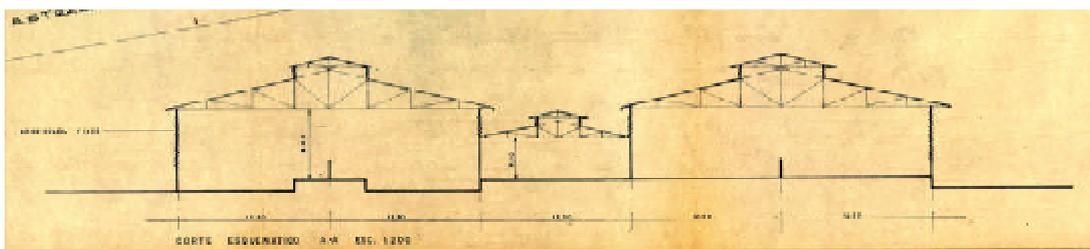
Outro aspecto interessante é o exaustivo detalhamento realizado nos projetos executivos, especificando os pormenores de acabamentos das fachadas, caixilhos, portas, acessos às escadas, todo o desenho das mesmas, dos degraus aos corrimãos, sanitários etc, até o funcionamento da cozinha industrial ou o mobiliário do refeitório, como aquele desenhado para a Fábrica Plavinil em Socorro - Santo Amaro.



Mindlin e Palanti: Reforma para a fábrica  
Elclor, Rio Grande - SP, 1956  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



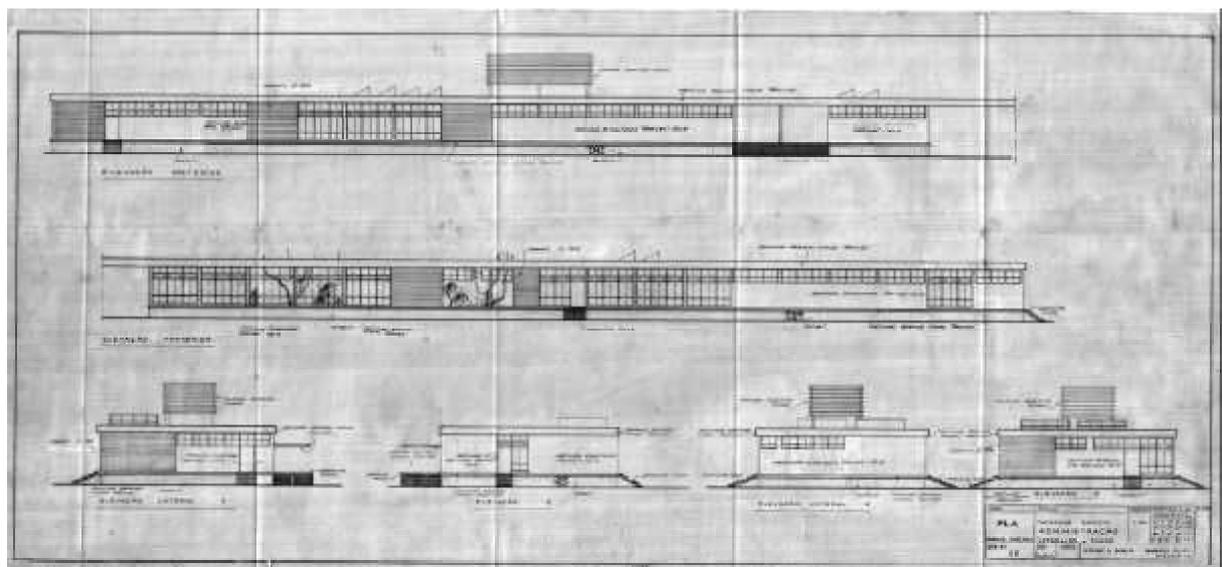
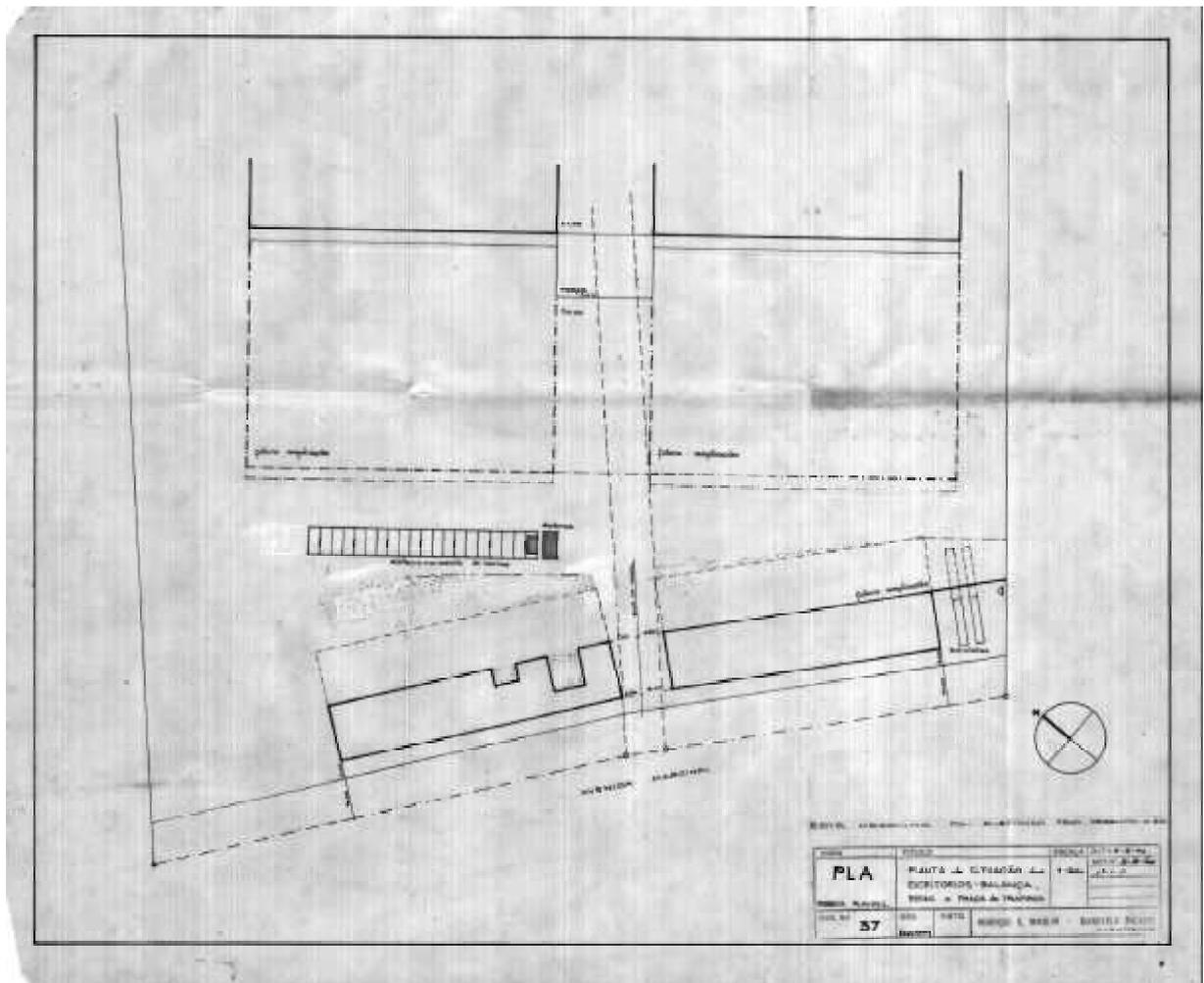
OBRA	TÍTULO	ESCALA	DATA
ENKA	ANTE-PROJETO DA FABRICA ENKA EM DIADEMA	1:500 1:200	10-7-62
DES. Nº	DES. VISTO	HENRIQUE S. MINDLIN - GIANCARLO PALANTI	
02		ARQUITETOS	



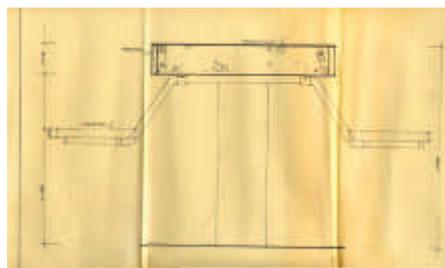
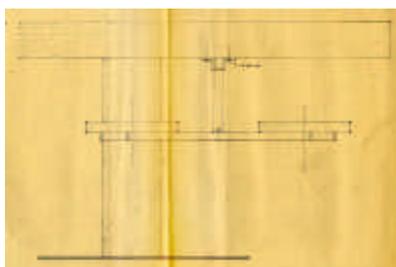
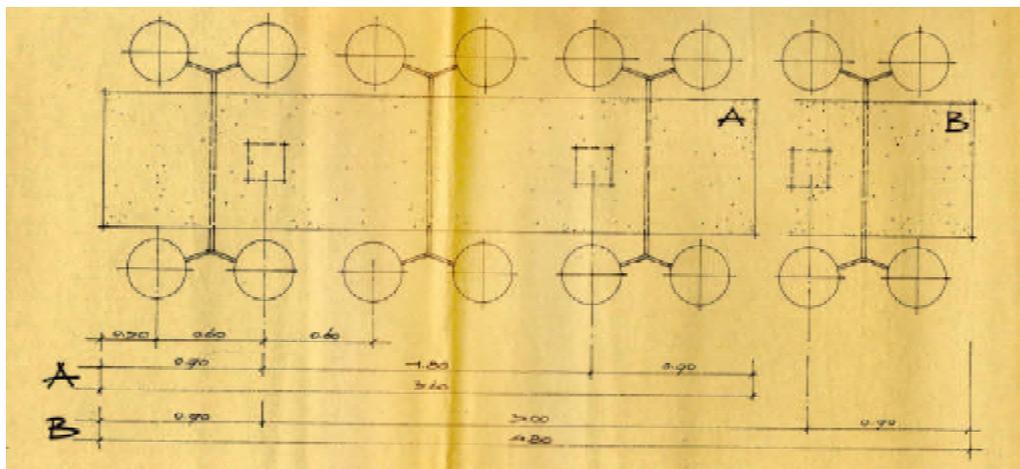
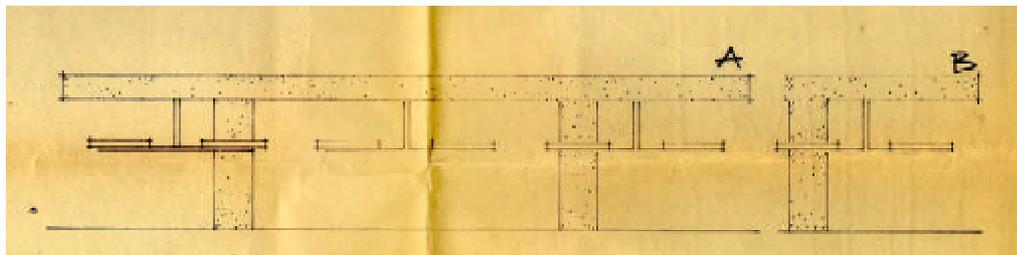
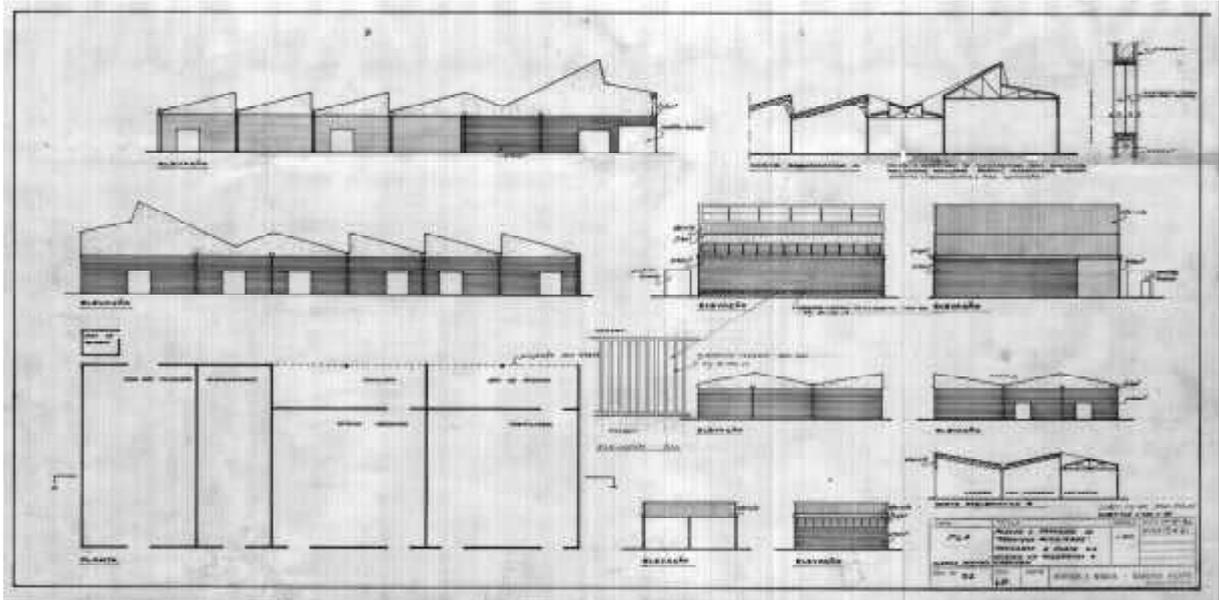
Mindlin e Palanti: Fábrica Enka, Diadema, 1962  
Planta, selo e corte  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

A implantação da maioria das indústrias apresenta-se com o espaço de trabalho fabril e o espaço administrativo projetados como blocos separados. Os edifícios administrativos apresentam um agenciamento em planta recorrente, em que se distribuem escritórios em torno de um corredor central. Vale citar ainda o desejo de tornar alguns espaços mais agradáveis com a inclusão de jardins e pátios e o envidraçamento para os mesmos, seja nos escritórios como nos refeitórios dos funcionários.

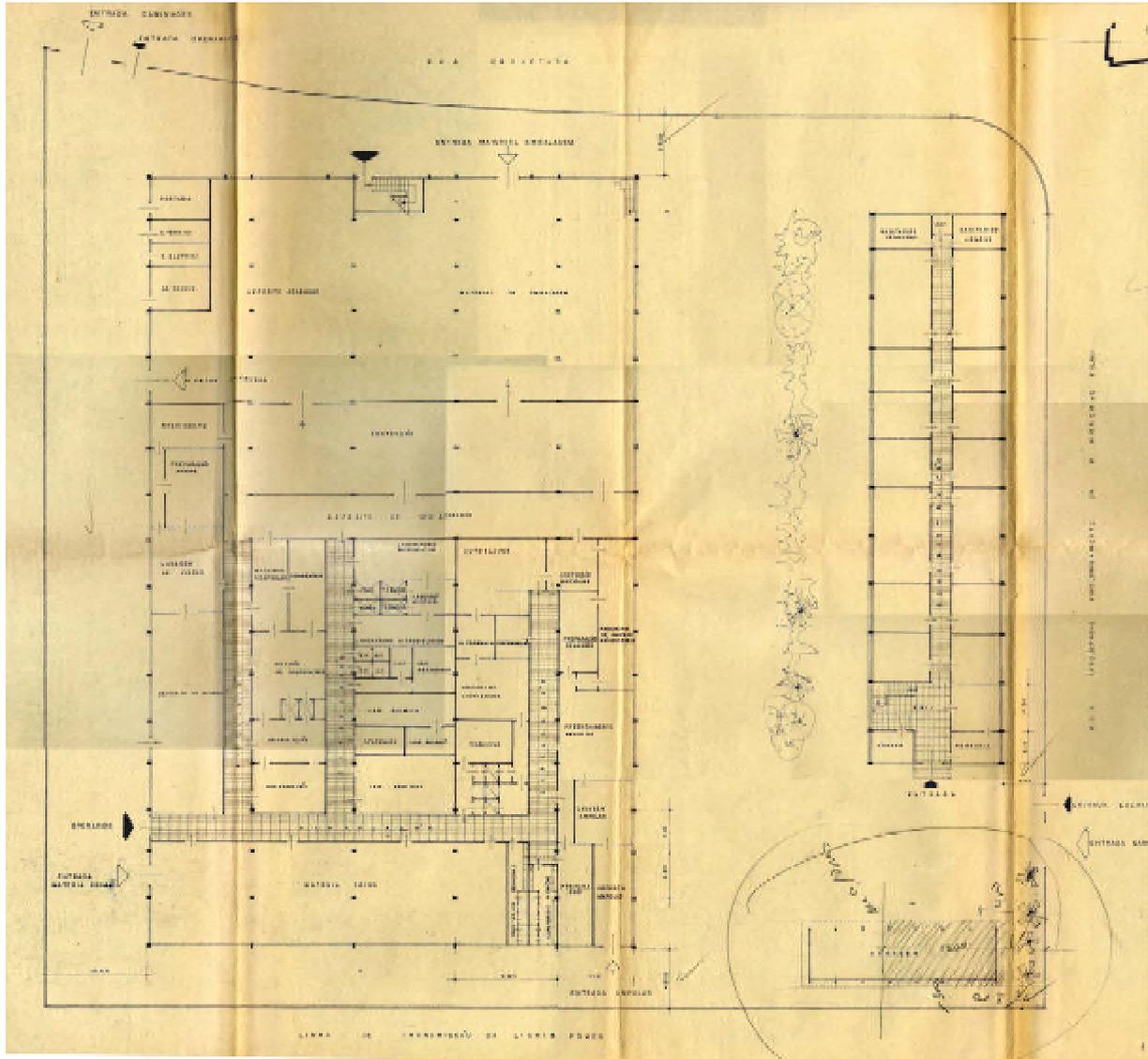
A volumetria resultante destes blocos é bastante interessante, especialmente daqueles escritórios projetados para a Plavinil e para o laboratório Especificarma, na Rua Projetada Morcovio Filho, no Butantã. São edifícios laminares, horizontais com volumetria compacta.



Mindlin e Palanti: Fábrica Plaviniil, Socorro, Santo Amaro - SP, 1960  
 Planta e Fachadas dos Escritórios  
 Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Mindlin e Palanti: Fábrica Plavnil, Socorro, Santo Amaro - SP, 1960  
 Cortes da Fábrica e detalhes das mesas do refeitório  
 Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



**CORTES E FACHADAS**  
DOS EDIFÍCIOS A, B, C - TORRE D'ÁGUA E GRADIL

Nº 3

PROJETO PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA FÁBRICA DE PRODUTOS FARMACÊUTICOS SITO À RUA PROJETADA ESQ. RUA PROJETADA (PROLONG. DA RUA MONCORVO FILHO) BAIRRO DO BUTANTÃ PROPRIETÁRIO - LABORATÓRIO ESPECIFARMA S.A.

ESCALA 1:100

ÁREAS

VIRE PLANTA Nº 1

PROPRIETÁRIO: LABORATÓRIO ESPECIFARMA S.A.  
PROJETO: HENRIQUE E. MINDLIN - GIANGARLO PALANTI  
CONSTRUTORA: CONSTRUTORA PALANTI

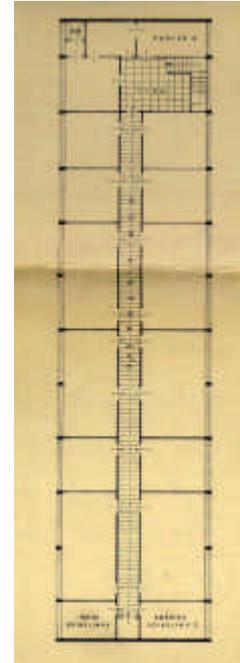
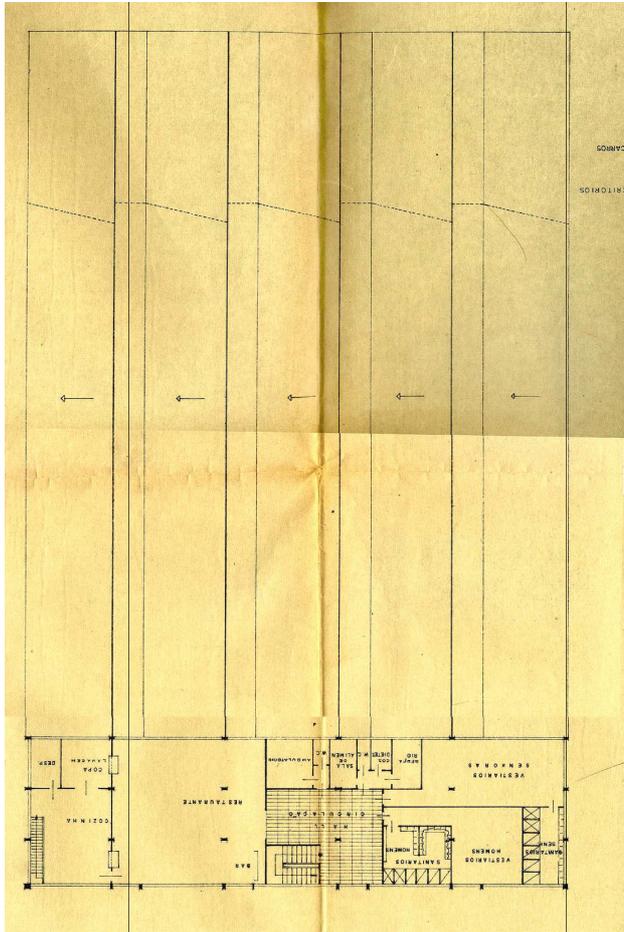
*Henrique Mindlin*  
ARQUITETO

*Giangelo Palanti*  
ARQUITETO

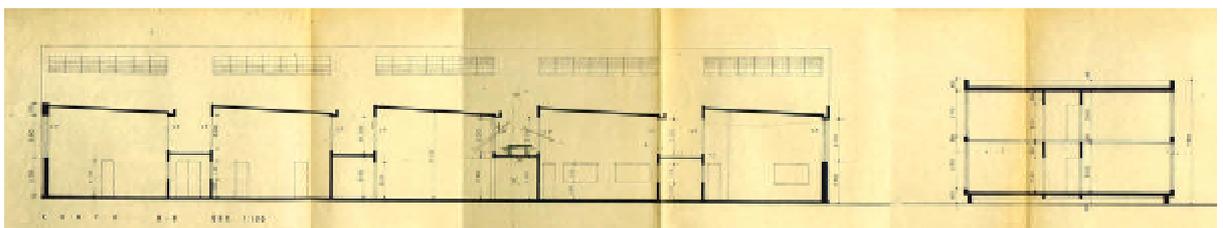
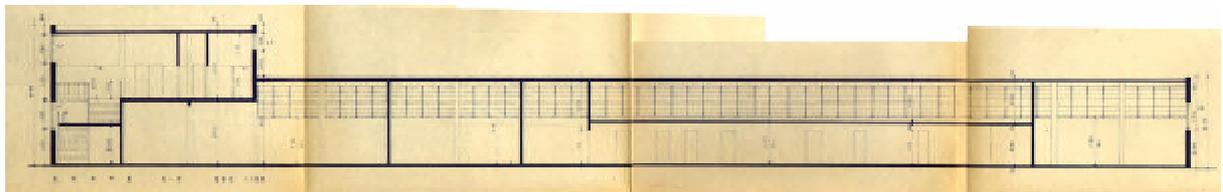
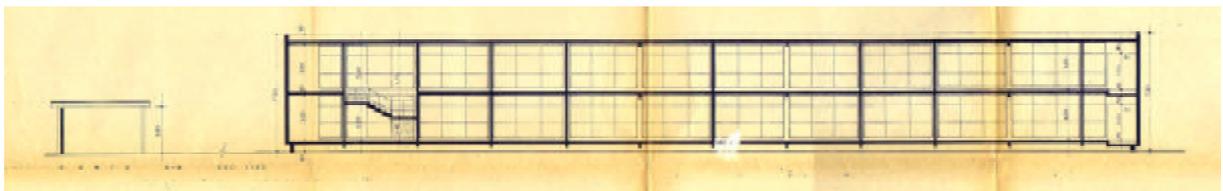
CONSTRUTORA  
124

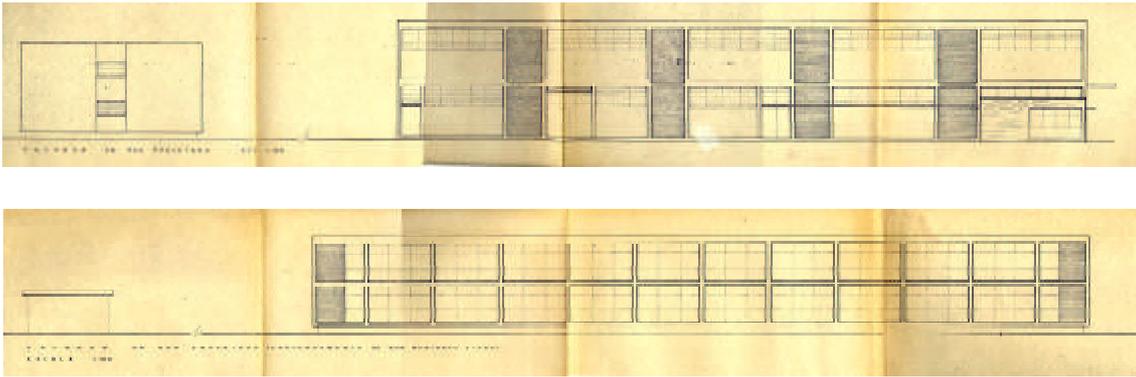
HENRIQUE E. MINDLIN - GIANGARLO PALANTI  
S. PAULO 16-6-61 Nº 06 ARQUITETOS

Mindlin e Palanti: Fábrica Especificarma, Butantã, São Paulo, 1961  
Planta do térreo e selos  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Mindlin e Palanti: Fábrica Especificarma,  
 Butantã, São Paulo, 1961  
 Plantas do segundo pavimento do edifício  
 fabril e dos escritórios e cortes  
 Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP





Mindlin e Palanti: Fábrica Especificarma, Butantã, São Paulo, 1961  
Fachadas dos escritórios  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Apresentam um embasamento de pedras recuado sobre os quais desenvolve-se um volume prismático cujas fachadas são marcadas pelo ritmo da estrutura preenchida com vidro, tijolos aparentes, pastilhas ou revestimentos texturizados como gressit ou micalit. Os arquitetos jogam com superfícies de diferentes materiais. Aqui, as características dos edifícios de Palanti de massa e da evidência de uma grelha na fachada encontram então uma volumetria contida, procurando uma concisão.

Nos escritórios da Plavinil, alguns destes planos delimitados pela grelha são vazados revelando jardins, pátios que deveriam orientar futuras ampliações. Ou seja, o volume é escavado ou preenchido dentro dos limites da grelha.

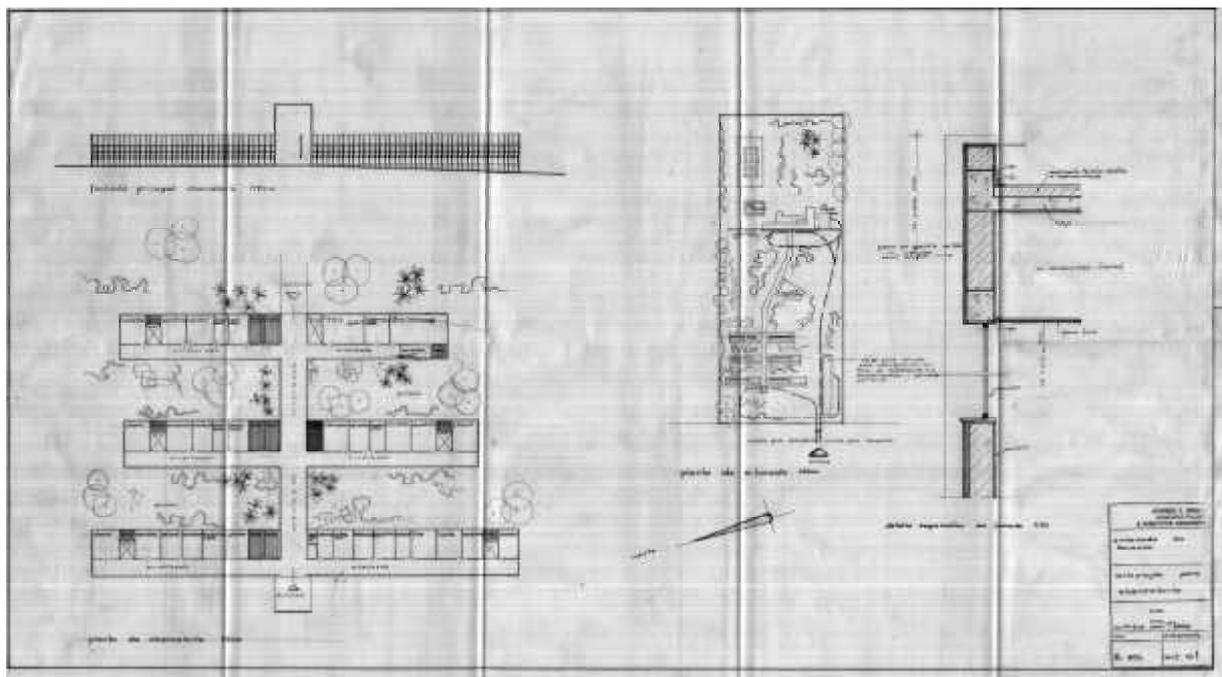
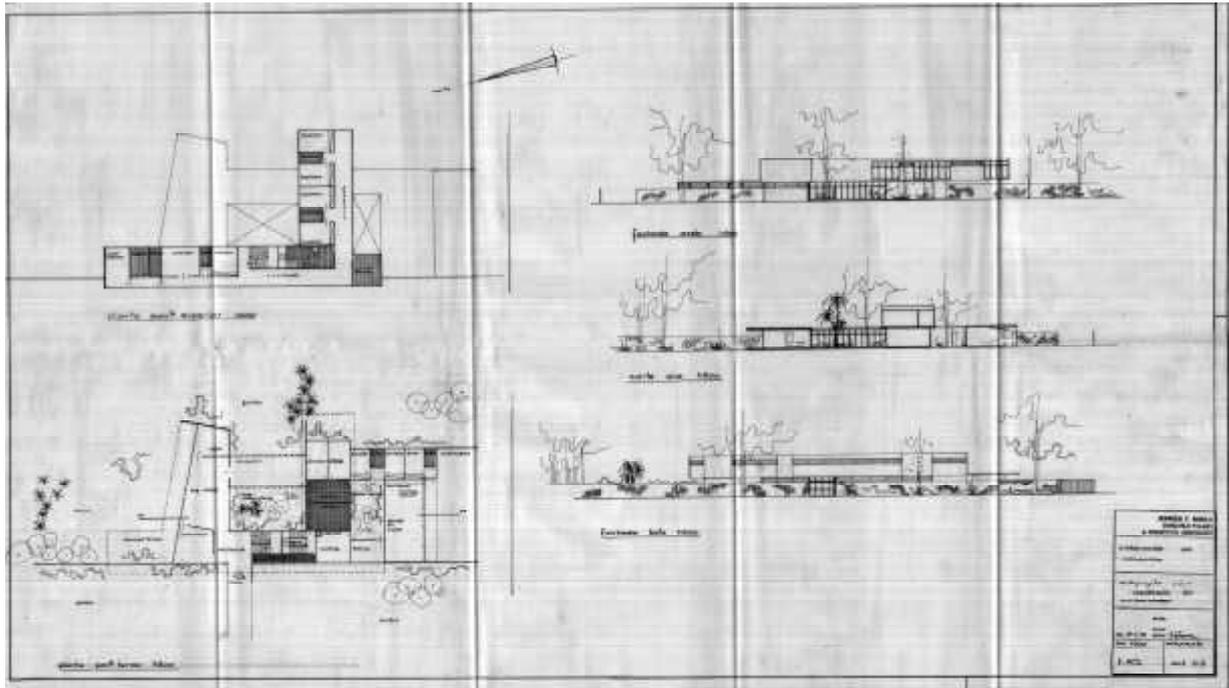
No volume dos escritórios desta fábrica, destacam-se os desenhos dos Domus de iluminação e da caixa d'água. Além disso, ressaltamos o elegante desenho das escadas externas que vencem o desnível dado pelo embasamento.

Parece bastante razoável hipotizar uma referência à alguns projetos Miesianos para o Instituto Tecnológico de Illinois, 1938 a 1958, quanto à composição de volumes e fachadas, ao jogo de materiais, ou o desenho da escada de acesso da Plavinil, guardando as diferenças. Concordamos assim, ainda que em parte, com a leitura feita por Bruand comparando algumas obras de Mindlin e Mies. Lembramos ainda que o volume horizontal e rigoroso e a forma de preencher os espaços demarcados pela estrutura nas fachadas (procedimento próximo ao de Terragni e outros arquitetos italianos) aparecera também nos laboratórios para a SAMR, projetados por Palanti em Livorno, de 1936.

Em menor quantidade que as tipologias observadas acima, Mindlin e Palanti debateram-se também com o problema da habitação unifamiliar, ainda que poucas foram construídas e houvesse um número maior de reformas.

Um exemplo interessante é o projeto para a Embaixada da Holanda em Brasília, de 1964. Iniciado por toda a equipe de associados, foi concluído sem a participação de Palanti. Além da casa do embaixador o programa previa ainda as chancelarias.

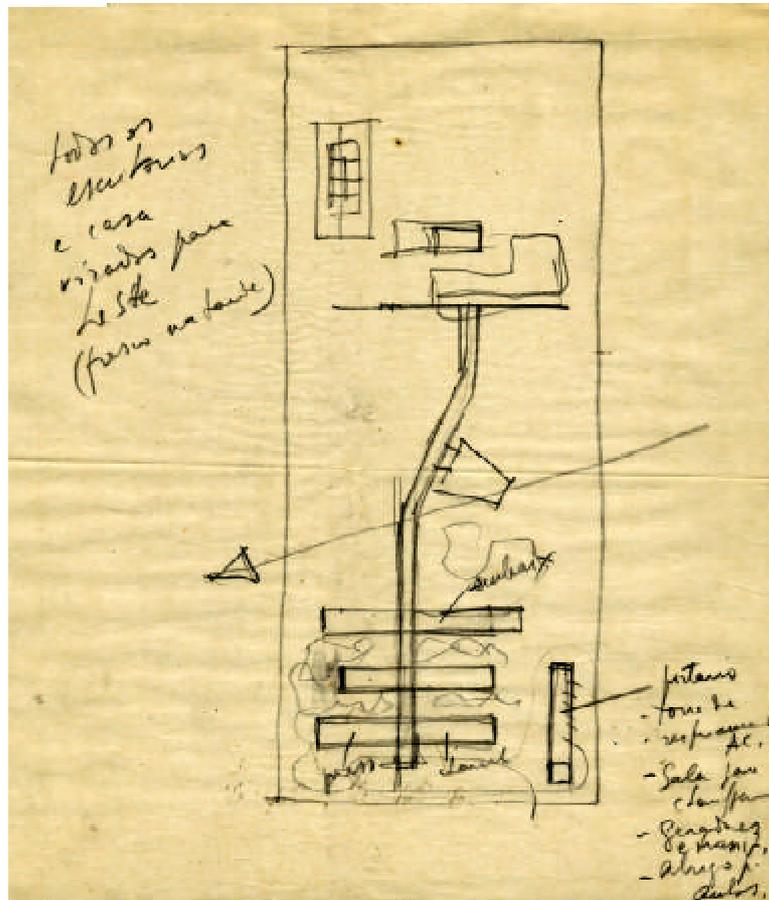
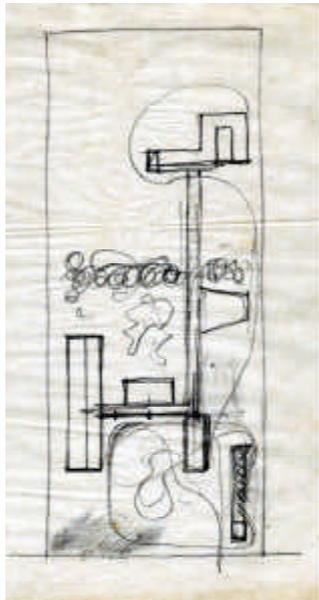
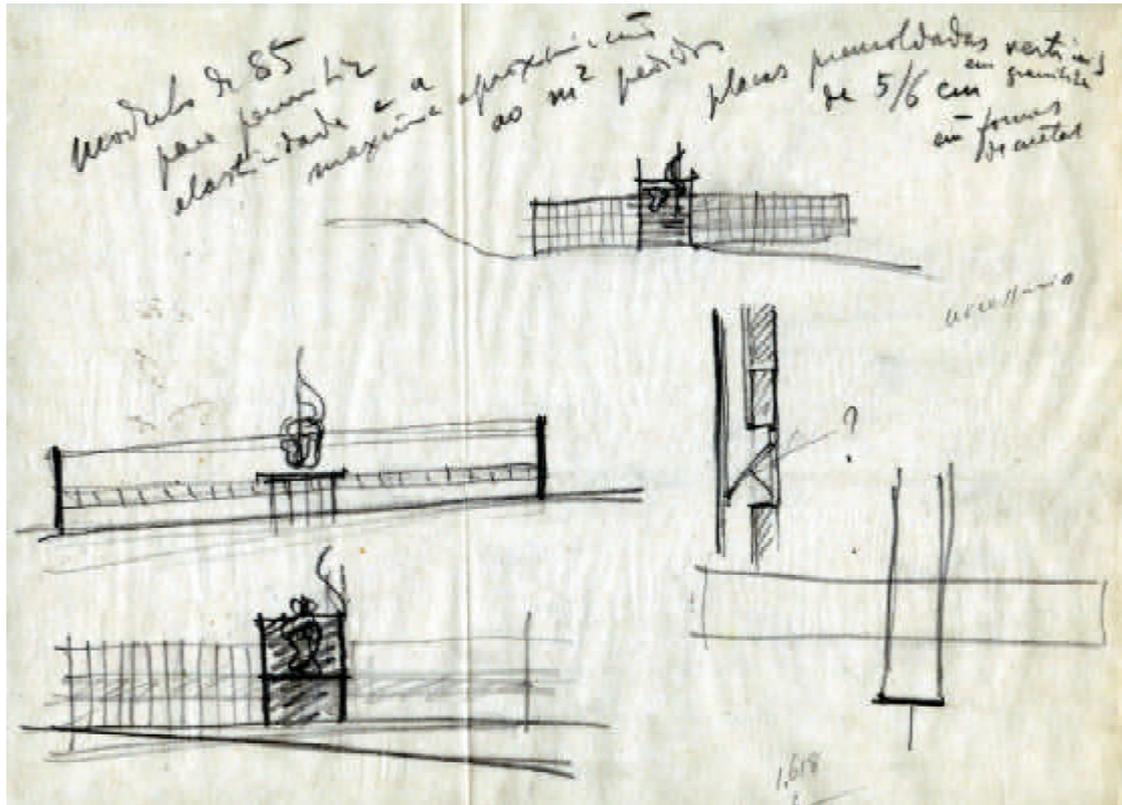
Já nos croquis desenhados por Palanti aparecia a idéia de uma casa com pátio interno distanciada dos blocos laminares das chancelarias. A casa deveria ser delimitada por um grande muro de pedras que a cortaria no seu sentido longitudinal dando a expressão e a privacidade da mesma. Em dois níveis, seria organizada por dois pátios internos, um aberto para a sala de estar e jantar e outro voltado para os serviços. No segundo andar estariam os quartos, confirmando o esquema tripartido de organização residencial de Palanti. A sala envidraçada em dois lados opostos estaria colocada como uma caixa de vidro entre dois jardins, esquema também recorrente ao arquiteto, como já observamos anteriormente. Este traçado também já aparecera em projetos assinados exclusivamente por Mindlin, assim como a organização através de dois pátios, um social e outro de serviços. Estes procedimentos teriam aparecido, por exemplo, nas casas propostas por Mindlin para o plano de urbanização da Praia de Pernambuco, no Guarujá.



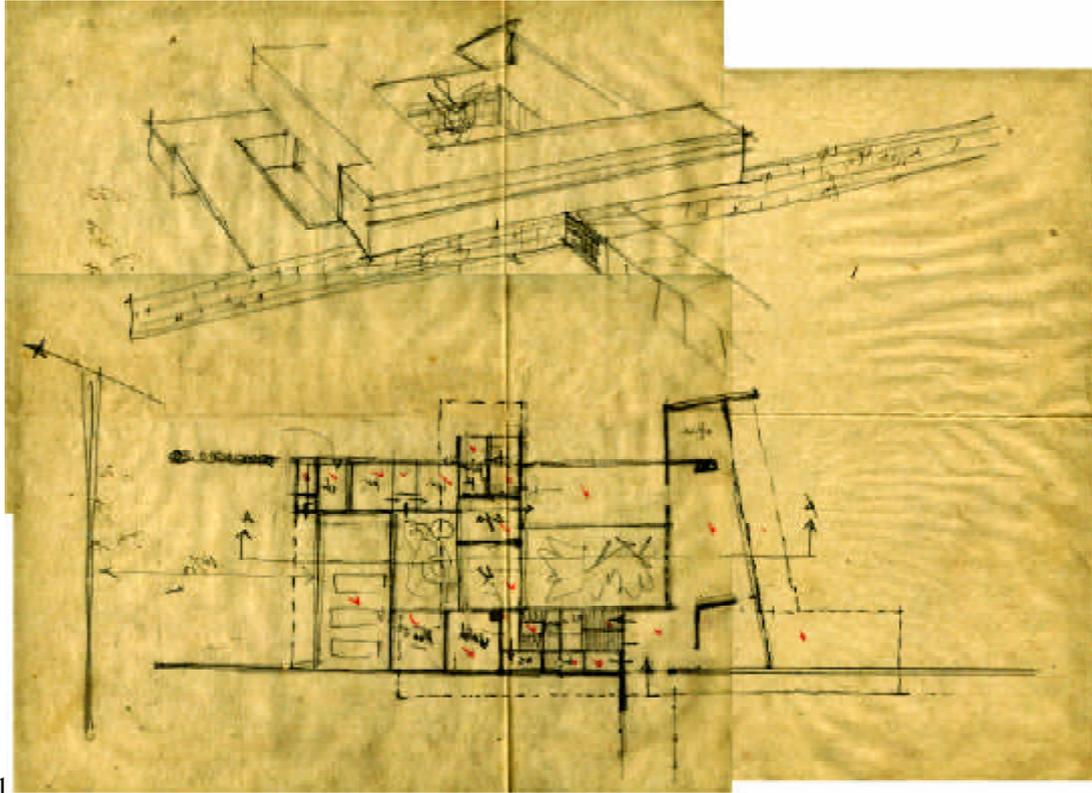
Henrique E. Mindlin, Giancarlo Palanti e Arquitetos Associados: Embaixada da Holanda, Brasília, 1964  
 Casa do Embaixador e Chancelaria  
 Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

A volumetria da casa da Embaixada da Holanda é composta pelo muro, pela projeção dos balanços da cobertura, e pela junção dos volumes, pelo jogo de superfícies envidraçadas ou texturizadas. Os efeitos de volume remetem imediatamente as casas projetadas por Palanti em meados de 1955.

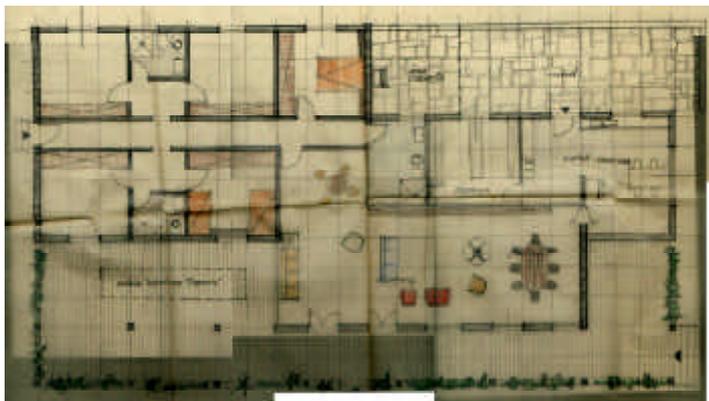
Ao contrário disso, a chancelaria aproxima-se dos volumes mais concisos dos blocos das fábricas citadas acima, evidenciando as pesquisas de então do arquiteto. Vale observar a idéia de composição da fachada da chancelaria por placas de granilite em um módulo de 0,85cm que corresponderia a uma porta das divisões internas. Palanti utiliza-se do jogo de superfícies com



Henrique E. Mindlin, Giancarlo Palanti e Arquitetos Associados: Croquis da Embaixada da Holanda, Brasília, 1964  
Chancelaria e Implantação geral  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

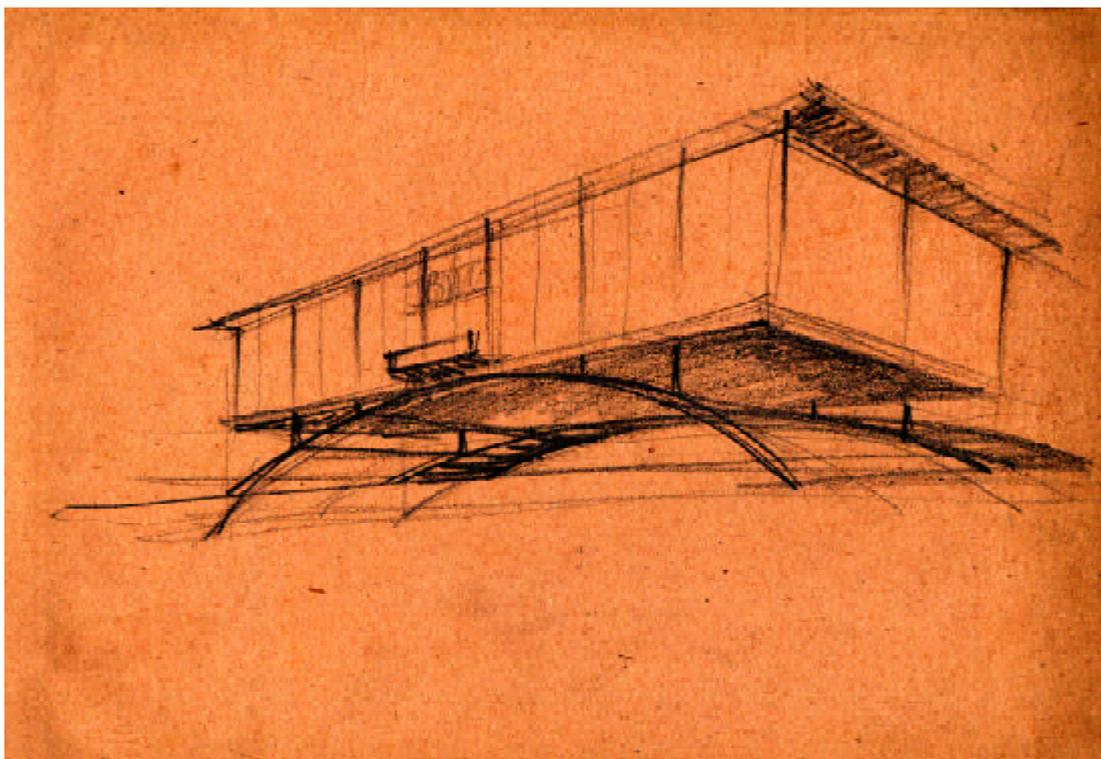


1



2

Henrique E. Mindlin, Giancarlo  
Palanti e Arquitetos  
Associados: 1) Croquis da  
Embaixada da Holanda,  
Brasília, 1964  
Planta da Casa do Embaixador  
e Perspectiva e 2) Casa João  
Reis, 1965 - Perspectiva e  
planta  
Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Mindlin e Palanti e Waldir L. Amaral: Croqui (de provável autoria de Palanti) para o Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza

Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

diferentes materiais, encontrando novas expressões plásticas em texturas diferentes. Também a Casa para João Reis de 1965, por exemplo, apresentaria um esquema mais compacto, com planta e elementos de vedação modulados apesar de elevada do solo.

Vale comentar ainda sobre um projeto muito interessante realizado por Mindlin e Palanti a partir de 1958: trata-se do Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza.

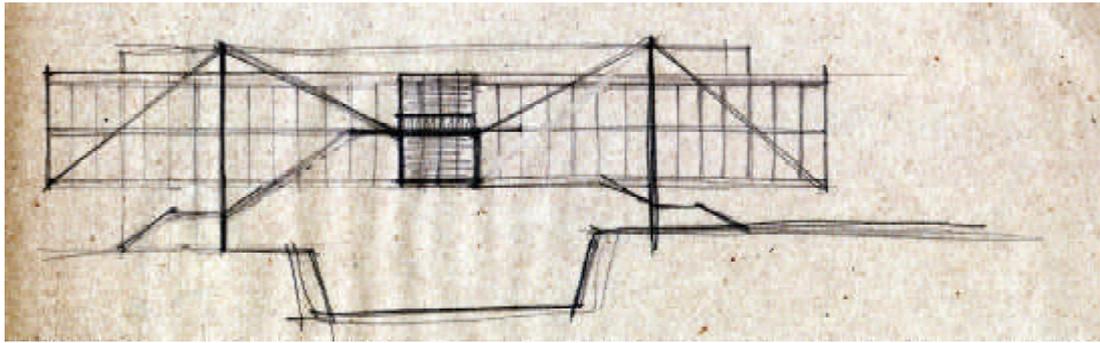
Desde 1950 o MAM de São Paulo organizava a representação do Brasil nas Bienais de Veneza onde os artistas brasileiros receberiam diversos prêmios apresentando seus trabalhos em salas emprestadas pela direção da Bienal. Em 1958 o Ministério das Relações Exteriores decidiu construir um pavilhão para o Brasil nos *Giardini* da Bienal e incumbiu o MAM de indicar o nome de um arquiteto para tal tarefa que logo recomenda Henrique E. Mindlin.

Tratando da construção do pavilhão, o Jornal O Estado de São Paulo escreveria:

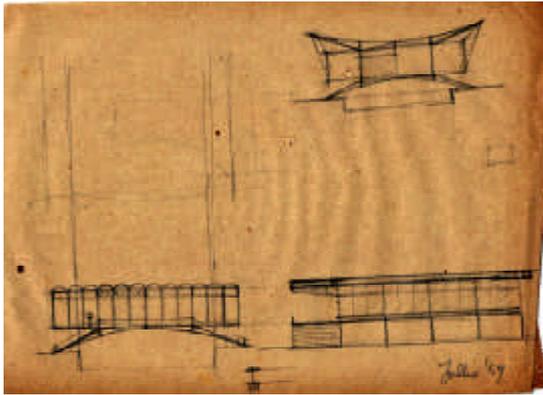
*“Não escondeu, o arquiteto Henrique Mindlin, sua satisfação pela escolha e desde logo, acentuou que poria em ação suas equipes de trabalho, fazendo notar que o fato de encontrar-se a equipe de São Paulo sob a direção do arquiteto Giancarlo Palanti favorecia particularmente seus planos de ação”* (MINDLIN, OESP, 08/07/59).

Neste artigo Mindlin já explicitaria algumas de suas intenções para o projeto como a idéia de um edifício moderado, sem ostentação, feito de materiais brasileiros e estrutura metálica, de acordo com o autor, devido à expansão da siderurgia brasileira e visando demonstrar aos estrangeiros, de maneira discreta, o impacto nos projetos brasileiros trazido por essa nova possibilidade.

Os arquitetos partiam da idéia de localizar o prédio num ponto chave da circulação e fazer do edifício um ponto de passagem para os visitantes. Os primeiros estudos localizavam o pavilhão sobre o *Canale dei Giardini*, terreno escolhido pelos autores, projetado como uma larga ponte que substituiria outra existente.



1



2



3

1 e 2) Mindlin e Palanti e Walmir L. Amaral: Croquis para o Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza: 1 - outubro de 1959 e 2 - julho de 1959 (ambos de provável autoria de Palanti)) 3) Sérgio Bernardes: Pavilhão da CSN, Parque do Ibirapuera, São Paulo, 1954

Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP e MINDLIN, 2000

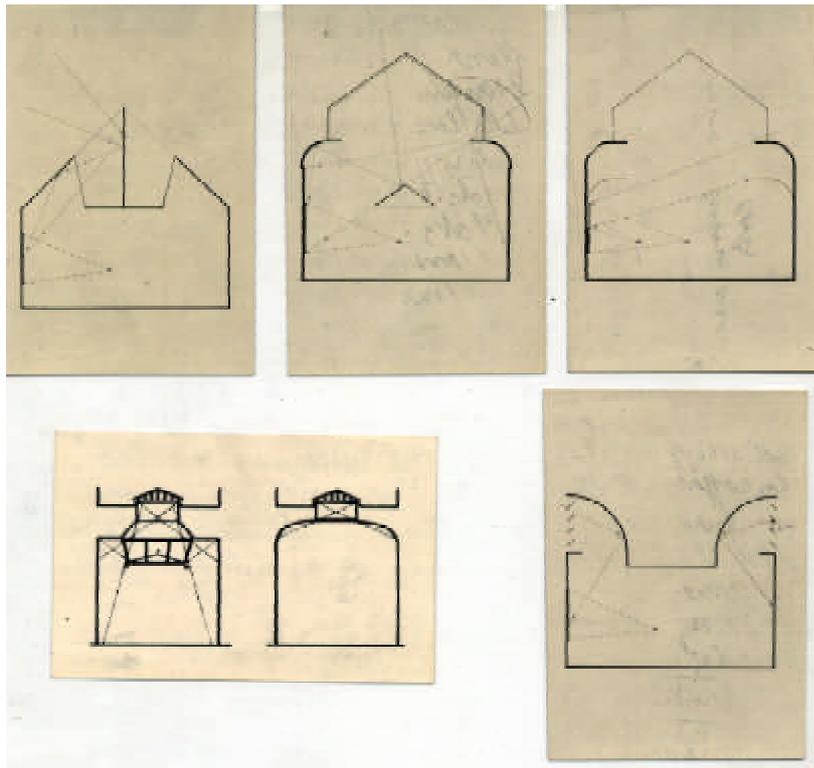
Parece clara a referência ao Pavilhão de Exposição da Companhia Siderúrgica Nacional, projetado por Sérgio Bernardes no Parque do Ibirapuera em 1954, para as comemorações do IV Centenário: um edifício-ponte colocado como passagem para vencer um regato. Este aspecto coincidia com as pesquisas de Palanti em vários projetos, que procuravam conduzir os transeuntes para dentro dos edifícios, como a biblioteca de Araras.

Em um memorial de um projeto produzido em dezembro de 1959 os arquitetos sugeriam a construção sobre o canal, alegando a falta de espaço na área ocupada pela Bienal visando ainda preservar as áreas de jardins. Explicam que desejavam conseguir com o pavilhão-ponte uma visual do canal para a igreja de *S. Pietro di Castello* e criar, na ligação de duas áreas do parque um ponto de interesse para o visitante proporcionando um agradável percurso e mostrando a arte do Brasil. Havia ainda o desejo de leveza através da construção metálica apoiada apenas em quatro pontos.

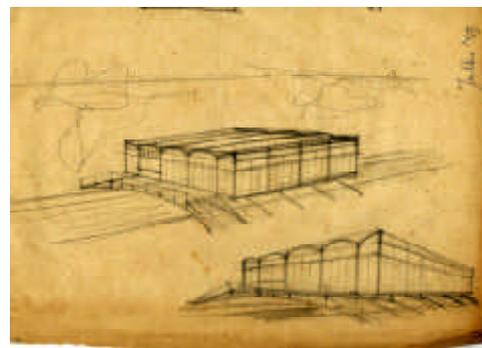
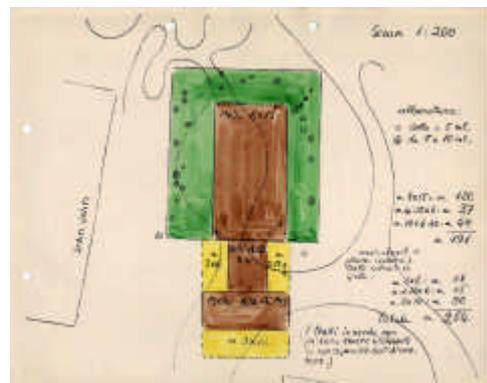
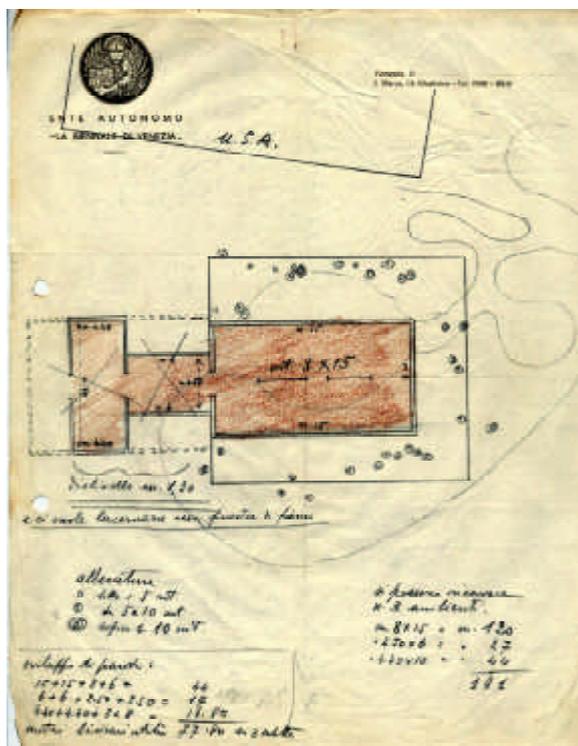
Para construir esta ponte, Mindlin propunha o uso de uma estrutura metálica pré-fabricada no Brasil a ser montada na Itália. Para tanto travou contatos com o presidente da CSN que se mostrava disposto a doar a estrutura, viabilizando assim a obra. Vale mencionar que o arquiteto abriu mão do recebimento de seus honorários.

Um arquiteto italiano chamado Valeriano Pastor fora então designado pela diretoria da Bienal de Veneza para coordenar as obras na Itália. Além disso, a equipe contava ainda com a assessoria de Franco Albini, antigo parceiro de Giancarlo Palanti.

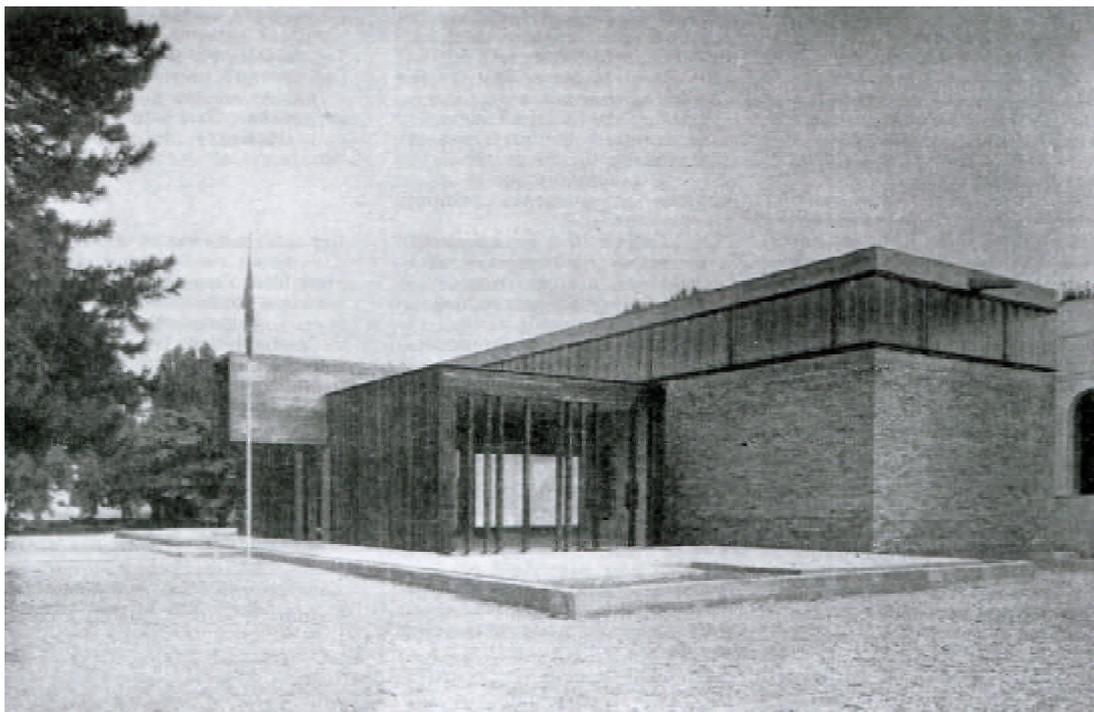
Na documentação sobre o presente projeto no arquivo de Giancarlo Palanti é interessante observar o trânsito de informações. Mindlin pedia o auxílio de Franco Albini, autor de vários projetos para espaços expositivos italianos, através de críticas ao projeto, sugestões e ensinamentos a respeito da iluminação zenital. Albini respondia através de uma amostra de esquemas de cobertura para iluminação do alto, baseados em exemplos concretos, com explicações sobre o funcionamento das mesmas e a sua eficiência.



Franco Albini: Imagens de Pesquisa sobre Iluminação zenital fornecidas para Henrique Mindlin para utilização no Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza  
 Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Mindlin e Palanti, Walmir L. Amaral e Valeriano Pastor: Croquis para o Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza  
 Fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Mindlin e Palanti, Walmir L. Amaral e Nino Amerigo Marchesin: Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, 1964  
Fonte: MODULO, 18

O interesse pelo controle da luz nas obras levou a várias investigações sobre o assunto. Em uma das soluções, por exemplo, Mindlin e Palanti propunham a iluminação difusa através de um tecido branco.

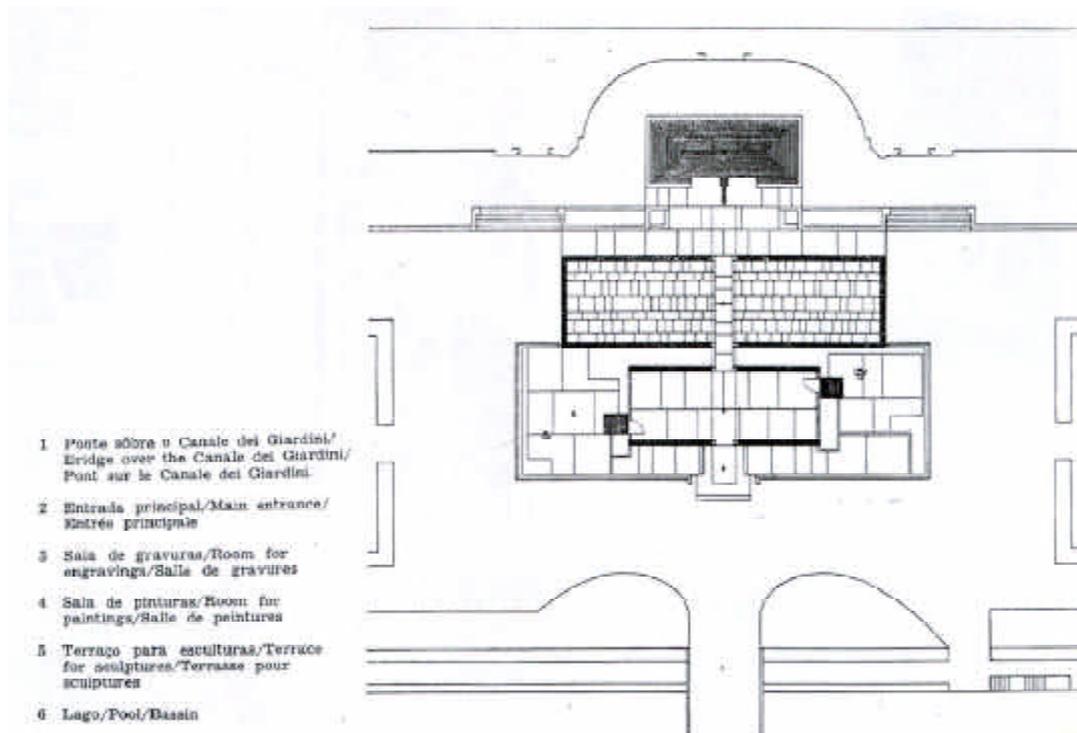
Após o projeto praticamente pronto e já preparados os caminhos para o início das obras, a construção do pavilhão teve de ser adiada pelo fato da CSN não ter conseguido realizar a estrutura em tempo hábil devido a outras encomendas do governo.

Em 1961 os arquitetos retomaram os projetos em meio a atribulados acontecimentos políticos. Em dezembro deste ano Palanti escreveria a Valeriano Pastor, arquiteto italiano responsável pelas obras, informando que os trâmites para a construção do Pavilhão andavam lentamente, mas com boas perspectivas, quando em agosto o presidente da república (então Jânio Quadros) resolvera renunciar quase levando o país ao caos. Depois das reformas constitucionais votadas no início de revoltas e ameaças de guerra, tudo voltara à calma e o vice-presidente assumira o poder.

Para a nova tentativa de construção do pavilhão os arquitetos optaram então por realizá-lo todo na Itália. No entanto, mais uma vez ele não seria construído, de acordo com Palanti em carta de julho de 1962, dado o clima de instabilidade política pelo qual passava o Brasil.

A construção seria retomada e finalmente realizada para a Bienal de 1964. Aparentemente por razões técnicas e de necessidades da Bienal de ocupação da ponte sobre a qual se pretendia construir o pavilhão, este seria trasladado para outro sítio, ainda próximo ao canal, em uma posição importante dentro das circulações existentes, situando-se no parque fronteiro ao edifício que abrigava as exposições de diversos países.

A idéia do pavilhão como ponto de passagem não seria abandonada. Ele foi então desenhado a partir de um eixo traçado entre a ponte do canal e o centro do edifício de exposições, que cortaria o pavilhão marcando uma linha de circulação evidenciada através de um elemento de concreto, resultando em um partido simétrico. Este elemento é semelhante ao proposto por Palanti para marcar na fachada a circulação da Casa Fontana de 1955.



Mindlin e Palanti, Walmir L. Amaral e Nino Amerigo Marchesin: Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, 1964  
Fonte: MODULO, 18

O projeto foi pensado como um conjunto de dois blocos distintos destinados à diferentes usos recomendados pelo programa, relacionados à exposições de esculturas, gravuras e pinturas.

As esculturas deveriam ser expostas nos jardins em torno do bloco menor e envidraçado que abrigaria as gravuras enquanto as pinturas estariam reservadas a um bloco maior fechado para o exterior cuja iluminação seria realizada por uma faixa de altas janelas (a conjugação de dois blocos de tamanhos diferentes aparecera no Banco de Londres e a faixa de janelas era uma constante nos projetos individuais de Palanti)

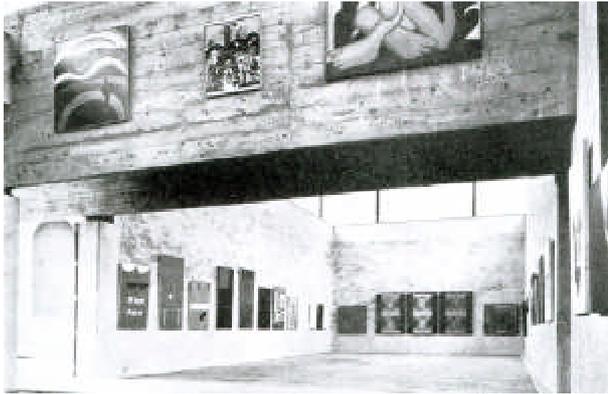
Os arquitetos investigam as variações no uso da luz natural para cada tipo de obra de arte, permitindo a exposição ao ar livre para as esculturas (construindo um jardim de esculturas), o grande envidraçamento para as gravuras e o total controle da luz para as pinturas.

Ao contrário dos primeiros estudos, o prédio não seria mais realizado em aço e nem seria elevado do solo. Pousado no chão, o novo projeto tirava partido da expressão dos materiais como o concreto (aparentemente mais próximo aos procedimentos de Mindlin), o tijolo e o vidro, utilizados para demarcar cada bloco e função do edifício.

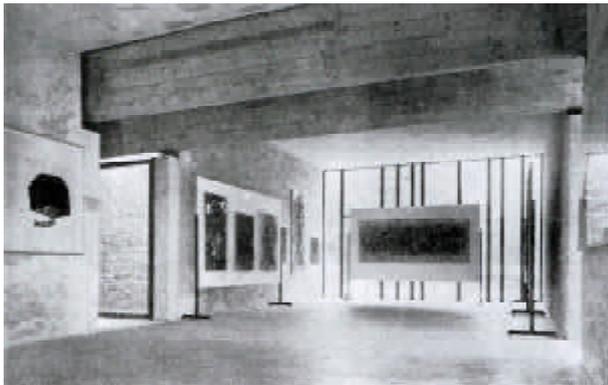
As formas de expor as gravuras em painéis junto às paredes, ou mesmo de pendurar as pinturas nas mesmas, são distintas das pesquisas de Palanti sobre os diferentes modos de expor de que trataremos no capítulo seguinte.

Para coordenar os trabalhos na Itália a direção da Bienal de Veneza indicaria outro arquiteto, chamado Amerigo Nino Marchesin.

Palanti participaria deste novo projeto sem que, no entanto encontrássemos documentação em seu arquivo sobre o pavilhão construído, ao contrário dos outros estudos. Em carta para a esposa de Pastor, Palanti afirmava que quem estava tratando os trâmites do pavilhão era Mindlin aproveitando de viagem feita a Europa. Segundo depoimento de Walmir Amaral, Palanti teria feito alguns estudos para o projeto - desenvolvidos e detalhados por um arquiteto local que acompanhara a montagem da obra<sup>30</sup>.



Vista da Sala para Exposição de Pinturas



Vista da Sala para Exposição de Gravuras

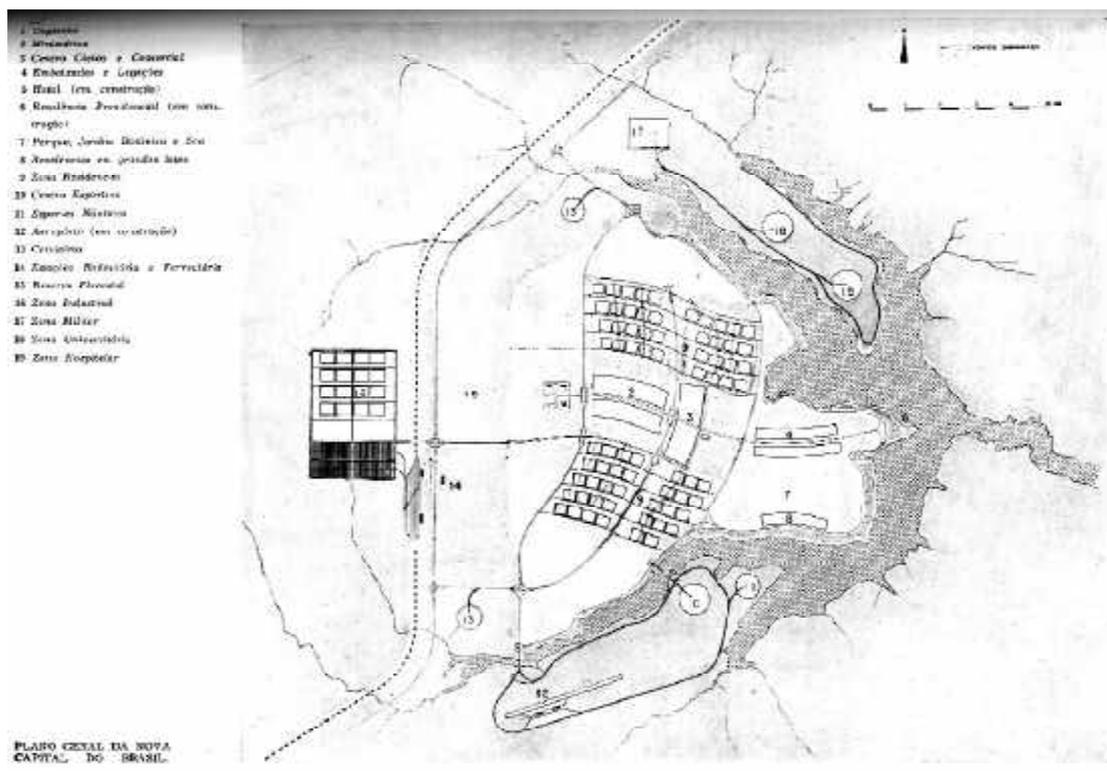


Vista Lateral



Vista do Jardim de Esculturas

Mindlin e Palanti, Walmir L.  
Amaral e Nino Amerigo Marchesin:  
Pavilhão do Brasil na Bienal de  
Veneza, 1964  
Fonte: MODULO, 18



Mindlin, Palanti e equipe: Plano Piloto para Brasília, 1957

Plano Geral

Fonte: HABITAT, n. 45

### Um estudo especial sobre o pensamento urbanístico: O plano piloto nº24 - Equipe de Henrique Mindlin e Giancarlo Palanti

Junto a Henrique E. Mindlin e equipe, Palanti teve a oportunidade de realizar alguns planos urbanísticos, atividade tão cara ao arquiteto. Um deles em especial foi o projeto para o concurso do plano piloto de Brasília, em que a equipe propunha na cidade projetada uma solução aos problemas da Metrôpole.

*“Estamos criando uma cidade nova e que portanto deve ser um exemplo da aplicação de todos os conceitos mais sadios e das conquistas do urbanismo moderno”<sup>31</sup>.*

É com esta afirmação que se inicia o relatório manuscrito por Giancarlo Palanti sobre o projeto da equipe formada por ele e Henrique Mindlin, premiada com o quinto lugar, ao lado das equipes de Carlos Cascaldi e da Construtécnica S. A. no Concurso para o Plano Piloto de Brasília.

Este plano pode ser inserido no estudo do quadro maior do debate e das práticas no campo das idéias urbanísticas brasileiras entre as décadas de 40 e 50. LEME (1999), em estudo sobre a formação do urbanismo nas cidades brasileiras, afirma que durante o período que corresponde do final do século 19 aos anos 60, foram se configurando duas linhas de urbanismo. Uma teria se iniciado nos planos de melhoramentos, que em seguida se ampliaram para o conjunto da área urbana, para a aglomeração, recebendo a denominação, na década de 70, de planos diretores de desenvolvimento integrado. A outra teria sua origem no movimento modernista e se difundiria com os Congressos do CIAM, tendo grande ressonância no Brasil quando da construção de Brasília. É sobre um exemplo afiliado, principalmente a esta última linhagem de que iremos falar procurando analisar com detalhes esta filiação.

Para analisar o plano da equipe de Mindlin e Palanti, entendemos ser necessário traçar um breve quadro sobre a decisão da construção da nova capital e da elaboração do seu concurso, a fim de esclarecer sob quais circunstâncias ele foi realizado, e a que ele deu determinadas respostas.

A idéia da construção da nova capital e a pretensão de Juscelino Kubtschek de terminá-la até o final de seu mandato que começara em 1956, recebeu várias críticas especialmente no que dizia respeito às dificuldades econômicas e financeiras do Brasil, e a tantas outras carências urgentes de investimentos por que passava o povo e alguns setores do país que se entendia como primordiais para o desenvolvimento.

No debate sobre o assunto ocorrido entre os arquitetos, Milton Braga (1999) chama atenção para as observações de Joaquim de Almeida Mattos, diretor de urbanismo da revista *Brasil - Arquitetura Contemporânea*, em que afirmava serem sem fundamento as razões de ordem estratégica, geográfica, econômica e política, colocadas pelo governo como argumentos para a mudança da nova capital, dados os avanços da tecnologia bélica que eximia as diferenças entre a localização litorânea ou interiorana. Além disso, não havia ameaças militares e os alvos estratégicos das guerras, longe de serem as instalações do governo, eram antes as instalações dos parques industriais. Ele ainda considerava a iniciativa antidemocrática e sem sentido em relação às razões geográficas e diante das outras demandas por investimentos públicos.

Colocamos aqui esta crítica como um exemplo, entre vários, do conflito para a mudança da capital. Escolhemos esta em particular porque Henrique Mindlin era também diretor desta revista ao lado ainda de Álvaro Vital Brasil.

O posicionamento contrário à mudança da capital, porém, não era um consenso, havendo arquitetos favoráveis à mesma, como é o caso de Eduardo Kneese de Mello. Por fim, com o “*Manifesto dos arquitetos ao presidente da República*”, de autoria do IAB, publicado na revista *Arquitetura e Engenharia*, de Belo Horizonte, em julho de 1956, era sancionada a neutralidade como a postura oficial dos arquitetos quanto à mudança da capital. Este manifesto também sugeria ainda a realização de um concurso público nacional para a seleção da equipe a realizar o plano para a nova Capital, além de pontos básicos que deveriam constar em seu edital.

Em setembro de 1956 foi publicado o edital oficial do concurso e foi aprovada por unanimidade no Congresso a “*Mensagem de Anápolis*”, que estabelecia a mudança da Capital e instituiu a *Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil*, a *Novacap*, encarregada da construção de Brasília.

Várias polêmicas cercaram a própria constituição do concurso. Inicialmente elas fixaram-se no edital e nas suas deficiências quanto às definições relativas à nova cidade, que na opinião de muitos arquitetos permitiam a elaboração de propostas muito diferentes umas das outras e tornavam vagos os critérios de julgamento. Eram problemas relacionados à ausência de um programa preliminar e do número da população, ao tempo escasso para execução dos trabalhos, à falta de exigência de dados que comprovassem estudos básicos indispensáveis à solução do problema e do seu julgamento, às obrigações do júri quanto à realização da obra dentro dos princípios de então do urbanismo, à contratação por concurso ou não dos principais edifícios públicos e das garantias ao vencedor do desenvolvimento do projeto.

As deficiências do edital somavam-se às críticas acerca das posições de Oscar Niemeyer, que apoiando o edital publicado e demitindo-se da vice-presidência do IAB, passara à condição de Chefe do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Novacap. Sua proximidade com o presidente da república, desde a época da construção da Pampulha; o desenvolvimento de alguns projetos de edifícios para a futura capital que ele já vinha realizando; a escolha do júri do concurso, onde havia escolhas suas, supostamente parciais, contribuíram para acirrar as suspeitas dos arquitetos quanto à seriedade do concurso e às predisposições de um possível vencedor, Lúcio Costa, colaborador de Niemeyer, que até então não se colocara nos debates (BRAGA, 1999).

É nesse contexto que se dá a formulação do plano que analisaremos.

Por tratar-se de um concurso, muitas das soluções propostas e dos termos utilizados referem-se aos dados e premissas do edital. Certamente a proposição não se reduz a respostas a estas questões mas, ainda que se trate de edital pouco detalhado e bastante vago, consideramos, que, para tentar ler o plano é preciso ter em mente essas premissas com as quais os arquitetos se debateram.

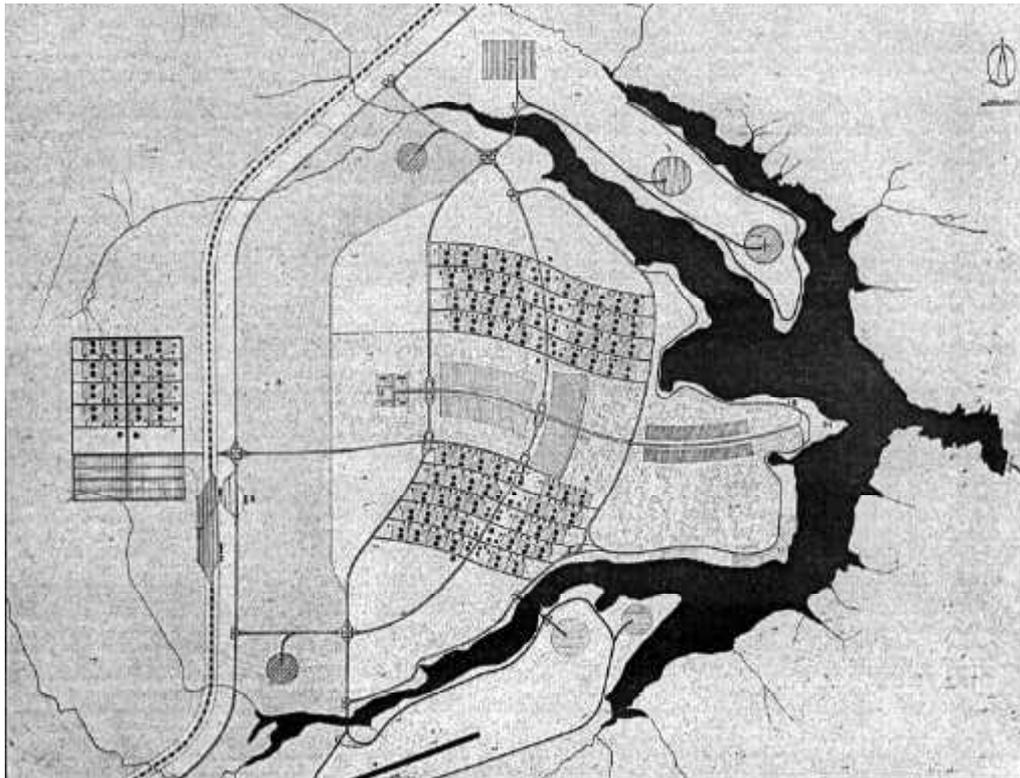
Inicialmente chamamos a atenção para as propostas do IAB para os pontos básicos do edital do concurso, quando da publicação do “*Manifesto dos arquitetos ao presidente da República*”. De acordo com o IAB devia ser solicitado dos concorrentes a elaboração de um esquema de Plano Regional para a área da nova Capital e o estabelecimento das diretrizes para o Plano de Urbanização da mesma, integrados de modo que se obtivesse o equilíbrio território-população-economia. Deveria ser apresentada a estrutura dos procedimentos necessários à elaboração do programa a ser seguido no planejamento. Através de desenhos, sob a forma de ante-projeto calcado nessa estruturação, deveriam constar as proposições preconizadas para a integração dos fatores físico-econômicos-sociais e político-administrativos do futuro conglomerado urbano - base para a orientação dos trabalhos posteriores do planejamento definitivo (BRAGA, 1999). Isto nos indica a partir de quais procedimentos os arquitetos pensavam a idéia da construção da nova capital. Nas sugestões dos nomes dos arquitetos estrangeiros que poderiam compor o júri, este manifesto mostra já as suas referências para o planejamento nas figuras de Walter Gropius, Richard Neutra, Percy J. Marshall, Max Lock, Alvar Aalto, Clarence Stein, Le Corbusier e Mario Pane.

Apesar destas proposições, depreendia-se do edital publicado no Diário Oficial pela Comissão de Planejamento da Construção e da Mudança da Capital Federal, a elaboração do Plano Piloto através de um “*traçado básico da cidade, indicando a disposição dos principais elementos da estrutura urbana, a localização e interligação dos diversos setores, centros, instalações e serviços, distribuições dos espaços livres e vias de comunicação*” (BRAGA, 1999, p. 32) em escala 1:25.000 além de um relatório justificativo e explicativo do desenho proposto. Os concorrentes ainda poderiam apresentar os elementos base ou comprovantes de seus planos, tais como: 1)esquema cartográfico da utilização prevista para a Área do Distrito Federal; 2)cálculos de abastecimento; 3)esquemas de desenvolvimento por etapas; 4)elementos técnicos para a elaboração de lei reguladora da utilização da terra e dos recursos naturais; 5)previsão de abastecimentos da população com energia, água, etc.; 6)equilíbrio e estabilidade econômica da região; 7)previsão de um desenvolvimento progressivo equilibrado, assegurando a aplicação dos investimentos e a existência dos estabelecimentos e serviços necessários à população em cada etapa do programa; 8)distribuição conveniente da população nas aglomerações urbanas e nas zonas de produção agrícola. Em conjunto, estes estudos e dados acabariam por constituir um plano regional.

Diante das diversas requisições por parte dos arquitetos, dadas as ausências do edital publicado, especialmente quanto a um programa preliminar a ser considerado ou à população prevista, foi publicada uma circular que acrescentava as informações sobre os ventos dominantes; a nova estrada de ferro que deveria ligar Anápolis ou Vianápolis à Nova Capital; sobre a estrada de rodagem a ser projetada de Anápolis até Brasília, sobre a represa, hotel, palácio residencial e aeroporto, todos já localizados dentro do sítio; sobre o número de ministérios e quantidade de funcionários a serem transferidos; sobre o desenvolvimento, apesar de limitado, da indústria e da agricultura, com vistas ao caráter da cidade (BRAGA, 1999).

Além disso, a circular ainda afirmava que se aguardavam sugestões do Plano Piloto a respeito das formas de loteamento e sobre a propriedade e também que o número máximo de habitantes deveria ser fixado em 500.000. Outras informações diziam respeito às construções já em andamento, como o hotel e um palácio residencial e à inclusão de detalhes do plano na escala desejada pelos concorrentes e à livre forma de apresentação dos trabalhos.

Cabe ainda ressaltar com que dados os arquitetos contavam, além daqueles transcritos na circular: tratava-se do Relatório Belcher, um conjunto de mapas de levantamento físico do local, contendo aerofotogrametria, drenagem, geologia, agricultura, clima etc., constando ainda mapas topográficos de escala 1:25000 e curvas de 5 em 5 metros e de escala de 1:2000 com curvas de nível de metro em metro e de dois em dois metros, da área indicada como ideal para a localização da zona urbana da Capital Federal.



Mindlin, Palanti e equipe: Plano Piloto para Brasília, 1957  
Plano Geral  
Fonte: MODULO, n.8

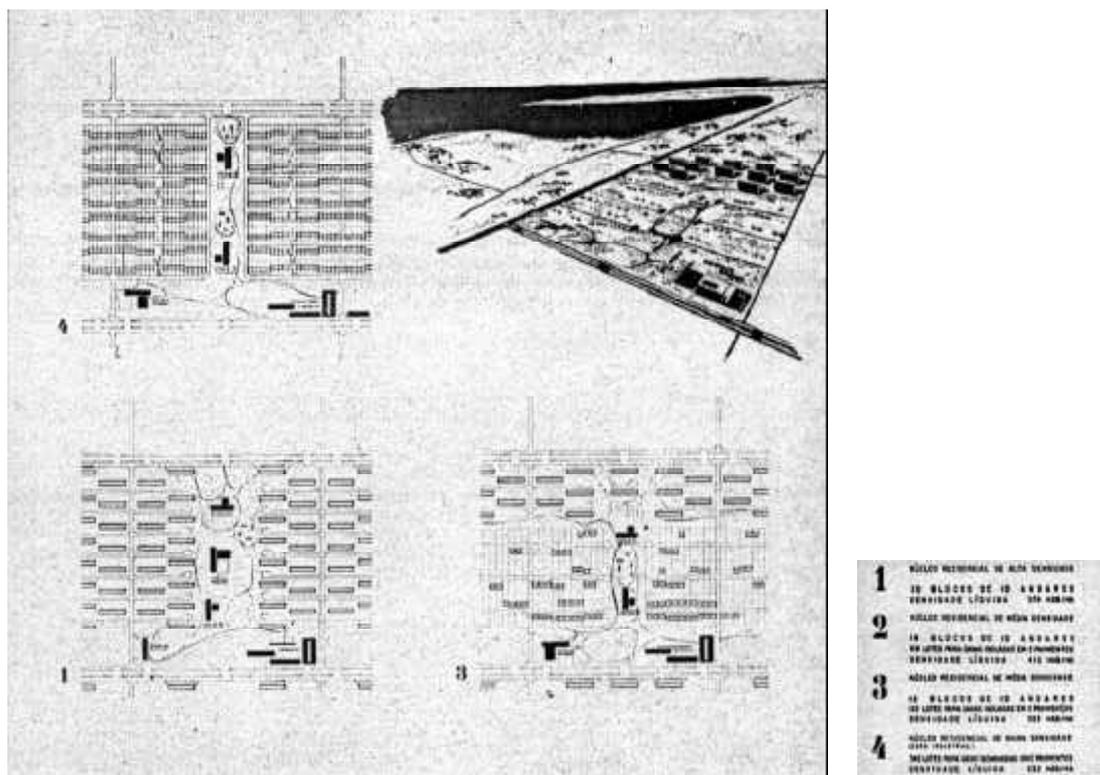
O plano nº 24 através de seus relatórios e desenhos: as formas de organização e apresentação das idéias de uma nova cidade e os seus conceitos principais

O plano estudado, que recebeu o número 24 na entrega das propostas para o concurso, foi elaborado pela equipe de Mindlin e Palanti e de seus colaboradores Walmir Lima Amaral e Marc Demetre Foundoukas, arquitetos associados do escritório, Anny Sirakoff e Olga Verjovsky, também arquitetas do escritório. De acordo com Walmir Amaral, Gilson Mendes Lages teria colaborado nos desenhos e André Gonçalves no texto.

Para o presente trabalho, fizemos uso das publicações sobre o plano, onde ele é apresentado por meio de 7 pranchas de desenhos e pelo relatório justificativo e explicativo. Além disso, contamos com o relatório manuscrito de Giancarlo Palanti que apresenta algumas variações em relação àquele entregue na data do concurso.

A organização do manuscrito de Palanti dá-se da seguinte maneira: *conceitos gerais, rede de comunicações, planejamento das sedes e serviços coletivos e sociais* (descrita através de uma lista das atividades abrangentes em uma cidade, dividida em diversas zonas com alguns cálculos base para seu dimensionamento), *proporcionamento das superfícies, legislação e regulamentação*. A nosso ver, a própria organização do texto pode ser entendida como um indicativo da estruturação do raciocínio de concepção do urbanismo, ao menos como se quer que ele seja compreendido e no caso, podemos sugerir este procedimento como o lançamento dos conceitos norteadores, a resolução da circulação que ligará as várias zonas relacionadas às funções da cidade com determinadas superfícies às quais será aplicada uma legislação de manutenção. Insistimos na análise do plano apoiada na leitura do manuscrito pois, de acordo com Walmyr Amaral, Palanti foi quem esteve em Brasília, ou melhor, no sítio onde deveria ser construída a nova capital. Retornando de lá, trouxe já um esquema montado para o plano<sup>32</sup>.

Vale comentar que a equipe realizou todo o trabalho no exíguo prazo de 15 dias, a partir da visita de Palanti ao local, restando apenas uma semana para a confecção dos desenhos.



Mindlin, Palanti e equipe: Plano Piloto para Brasília, 1957  
Exemplos de núcleos residenciais  
Fonte: MODULO, n.8

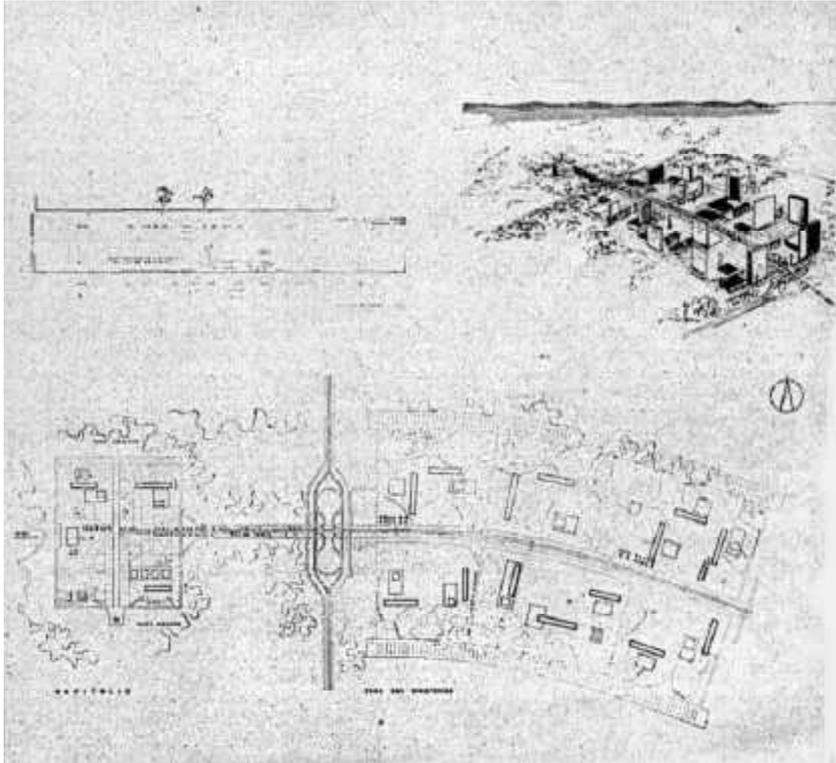
A estruturação do manuscrito e do relatório oficial é praticamente a mesma, apesar deste último ser escrito num texto contínuo e não em tópicos. Na apresentação do plano a ser analisado, vamos seguir o esqueleto do relatório “*oficial*”. Afinal, é ele que se coloca ao julgamento como o trabalho final e conclusivo da equipe, ao qual iremos acrescentar informações relevantes que constam do manuscrito, visando esclarecer algumas idéias e referências. Também faremos algumas divisões em tópicos, ainda que seguindo a sua estrutura, para analisá-la melhor.

Cabe ainda considerar a maneira como são organizados os desenhos. As sete pranchas em que eles se colocam contém os seguintes títulos: 1)Plano Geral; 2)Exemplos de Núcleos Residenciais; 3)Capitólio e Setor dos Ministérios; 4)Centro Cívico e Comercial; 5)Vias de Comunicação; 6)Etapas de Crescimento; e 7)Esquemas das linhas de transportes coletivos. Os desenhos são bastante esquemáticos, assim como acreditavam os arquitetos que deveria corresponder o plano no momento do concurso. Nas pranchas dos espaços principais da cidade a ser construída há ampliações das partes que eles julgavam mais importantes acrescidas de perspectivas aéreas.

Apresentação e conceitos gerais: o plano e os debates em torno do edital; a cidade existente contra a cidade nova

Em primeiro lugar, o relatório entregue ao julgamento do concurso faz algumas ponderações, afirmando que mais do que as críticas e a discussão negativa sobre a formação da Companhia Urbanizadora da Nova Capital e a abertura do Concurso do Plano Piloto, inclusive dos pontos fracos de seu edital, tratava-se antes de tudo de atentar-se à realização de um dos grandes sonhos da história de um povo independente.

Nas palavras deste relatório, os termos de que se serviam os arquitetos para apresentar as intenções de seu plano eram: *uma cidade modelo, digna de seu tempo, que funcione e caracterize plasticamente o caráter da nova capital de uma grande nação moderna*. Estas intenções colocavam-se diante dos



Mindlin, Palanti e equipe: Plano Piloto para Brasília, 1957  
Capitólio e Setor dos Ministérios  
Fonte: MODULO, n.8

problemas identificados nas cidades de todo o mundo: *o impacto da atual civilização industrial e os efeitos da especulação imobiliária desordenada.*

O caminho para alcançar tal intento percorria as fases de trabalho sugeridas pela “*boa técnica*” e pelo entendimento da construção de uma cidade como obra coletiva, no qual dever-se-ia ter a humildade imprescindível para um trabalho em conjunto, no sentido mais amplo e profundo da expressão (aqui talvez uma referência no processo de conformação do concurso e da participação de seus organizadores).

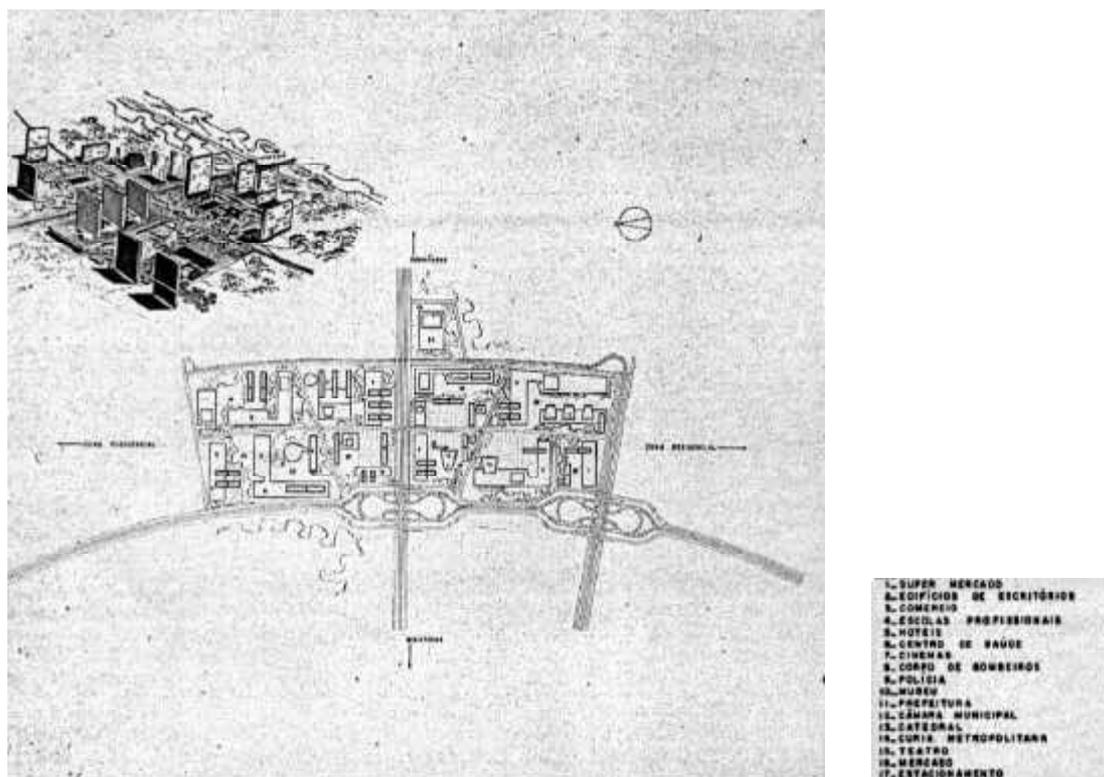
O relatório ressalta ser o seu plano piloto apresentado, apenas a esquematização de um rumo e de uma tendência sugerindo que no confronto e na síntese de vários planos surgiria o direcionamento para os estudos de um Plano Diretor, entrosado com um Plano Regional - o que aparece em acordo com as próprias proposições do IAB para a conformação do concurso.

A idéia do planejamento da cidade é portanto, bastante cara, compreendendo a cidade e sua região através do plano Diretor e Regional e neste sentido, são ressaltadas e detalhadas as premissas para a sua realização: a proteção do empreendimento do jogo de interesses imediatistas e o amparo político, econômico e financeiro, decorrendo daí a formalização de uma legislação e de um programa de governo.

Colocadas as premissas, naquela fase dos trabalhos relativos ao plano piloto, o problema dizia respeito na opinião dos arquitetos à disposição adequada e viável dos elementos principais da cidade. Os arquitetos passam então à análise do material com os quais irão lidar: os dados relativos à população prevista para a Nova Capital.

A população: um dado de trabalho e dimensionamento das funções

Partindo de uma população de 500.000 habitantes, como proposta pelo edital do concurso, eles vão utilizar-se do número relativos à população remunerada e da distribuição da



Mindlin, Palanti e equipe: Plano Piloto para Brasília, 1957  
 Centro Cívico e Comercial  
 Fonte: MODULO, n.8

mesma nas categorias de funcionários; indústria; comércio e administração; profissões e negócios; transporte, agricultura e serviços auxiliares. Dado o caráter da capital e as limitações do desenvolvimento da indústria relatadas no edital, o número de funcionários era o mais alto e o de trabalhadores da indústria o mais baixo. O relatório ressalta ainda que se deveria contar com uma ponderável população itinerante, formada por visitantes do país e exterior, que indicaria as necessidades de um setor hoteleiro satisfatório. Ainda no que tange a população, o relatório considera a expansão além dos 500 mil habitantes, tendo em vista o aumento da população do Brasil, com referências no crescimento demográfico da América do Norte e de sua capital planejada, e o aumento de funcionários transferidos para a capital.

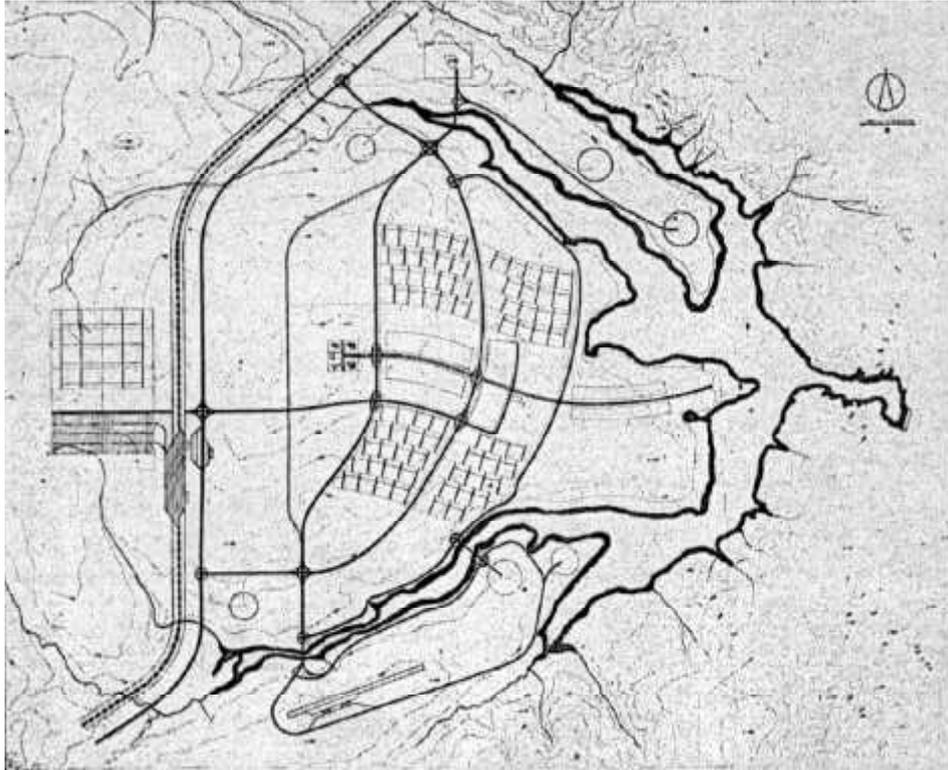
### Princípios do plano

Para o direcionamento do plano, os princípios assumidos estariam assim listados: criar uma cidade imersa em áreas verdes com vias de comunicação claramente sistematizadas, setores dispostos por uma estrutura lógica, aproveitamento da conformação do terreno.

Estes princípios assim colocados nos remetem antes de tudo a um mecanismo, considerado como o ideal, de organização do espaço.

Na possibilidade de expansão da cidade, relatada no estudo da população, encontraríamos mais um princípio, entendido como um procedimento mais econômico que rechaçava a idéia de cidades-dormitório, satélites, indutoras de distâncias excessivas entre o local de habitação e trabalho. Aqui, a nosso ver, está outra idéia importante: as distâncias percorridas entre residência e trabalho.

O texto manuscrito de Giancarlo Palanti afirma como principal premissa aquela da cidade imersa no verde. Para tanto era necessária a eliminação das construções em fita contínua ao longo das ruas, com exceção da zona comercial e das residências unifamiliares que seriam, no entanto, em menor número. Isto implicaria na conformação do desenho dos edifícios dentro da

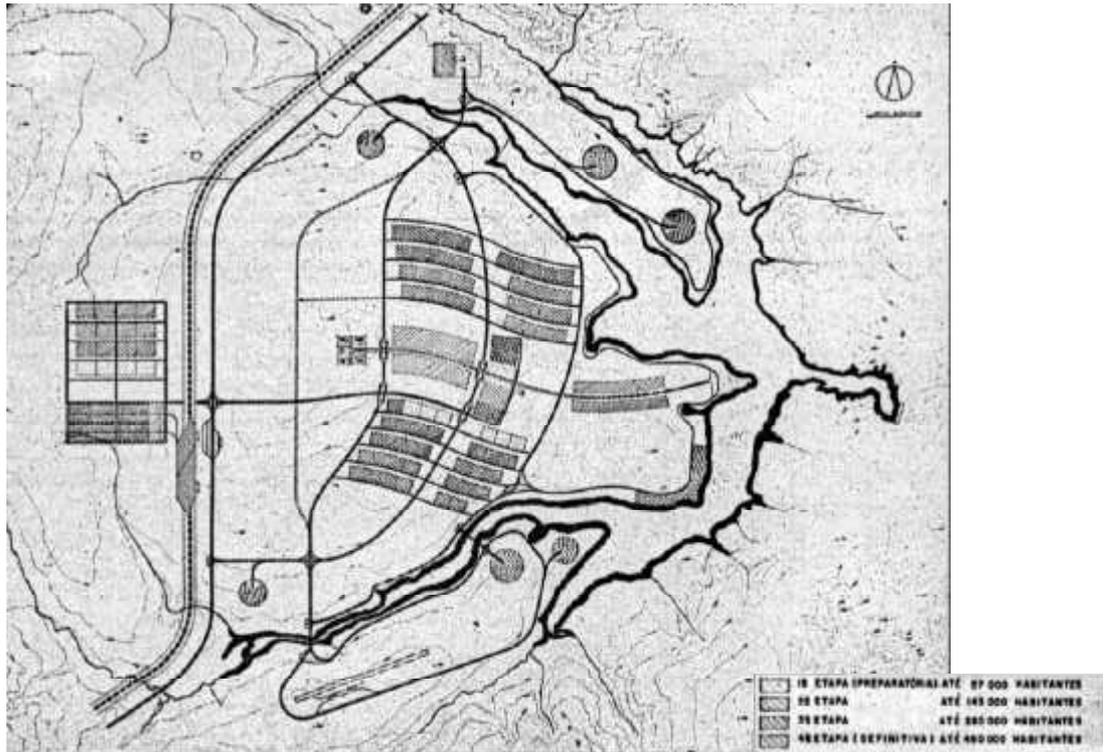


Mindlin, Palanti e equipe: Plano Piloto para Brasília, 1957  
Vias de Comunicação  
Fonte: MODULO, n.8

quadra, que explicaremos a seguir, analisando a disposições dos mesmos nas ampliações dos desenhos. Para Palanti, o verde deveria aparecer entre as casas, em maiores proporções separando os bairros, acompanhando as vias arteriais de tráfego, nos parques e jardins. Tratando de uma paisagem pensada em contraposição “*ao mar de cimento e pedra que são as nossas metrópoles*”. Ele acrescenta aí o projeto de uma cidade para a vida coletiva, onde não fossem esquecidas as proporções humanas, resolvida em extensão com bairros separados pelo verde.

A circulação e o traçado básico: a idéia da cidade no cruzamento dos grandes eixos e da indústria ao longo das vias de transportes

Tendo preestabelecido os princípios, o traçado do viário, por onde se inicia a descrição do desenho, configura-se como a base estável e ponto de partida da organização e configuração da cidade a ser construída. De acordo com os autores do plano, ele decorre da maneira como se espriam os braços da represa e da localização aproximada das grandes vias de acesso ao sítio da Capital e se desenvolve em torno de dois eixos principais: o primeiro, no sentido Leste-Oeste, ligando a Residência Presidencial (de local já determinado pela Novacap) ao ponto mais alto do sítio onde serão situadas as sedes dos três poderes da República, que se pode denominar de ‘*Capitólio*’. Ao longo desse eixo se desenvolvem as áreas destinadas aos órgãos da administração federal com acesso fácil ao ‘*Capitólio*’, e as sedes das embaixadas e legações, perto da Residência Presidencial; o segundo, no sentido Norte-Sul, cruzando o primeiro numa área destinada ao centro cívico e comercial da cidade e ligando às zonas residenciais que se estendem nas duas direções, Norte e Sul. No relatório manuscrito de Palanti, encontramos a explicação de que a linha diretriz eram os dois eixos, o das atividades públicas, administrativas e de comércio, cruzando com o eixo da vida particular exatamente no centro comercial e recreativo da cidade. No desenho, este centro cívico é a articulação principal do projeto, meio de ligação entre as zonas residenciais e o eixo representativo, claramente separados pela vegetação. Ao longo do eixo os ministérios estariam agrupados de maneira a formar pequenas praças.



Mindlin, Palanti e equipe: Plano Piloto para Brasília, 1957  
Etapas de crescimento  
Fonte: MODULO, n.8

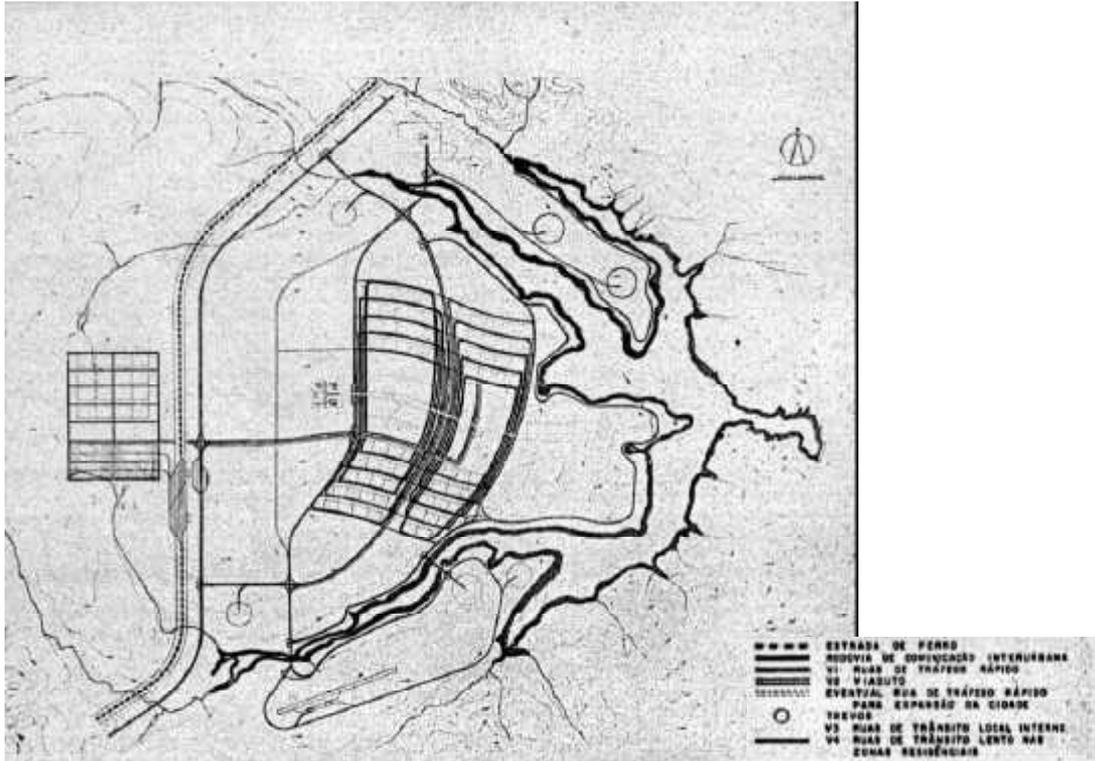
A proposta da equipe apresenta semelhanças com a proposta vencedora de Lúcio Costa. No entanto, como observa Walmir L. Amaral, há uma inversão do local onde se situaria a Praça dos Três Poderes, ou o Capitólio, localizado no *Plano 24* no ponto mais alto, onde para o vencedor deveria estar a Torre de TV. Esta decisão teria sido tomada por insistência de Palanti no aspecto topográfico oferecido, contrariando os entendimentos de Walmir Lima Amaral a respeito do resultado gerado, em que se entraria na cidade para em seguida voltar para o ponto principal<sup>33</sup>.

A separação entre a área destinada ao capitólio e as estradas de ferro e de rodagem, dar-se-ia por um extenso parque florestal, a ser criado no início da fase de execução. Do outro lado dessas vias estaria o setor industrial acrescido de seu setor habitacional. Há ainda um eixo secundário no sentido leste-oeste que parte das estações rodoviária e ferroviária servindo de acesso ao centro da cidade, e facilitando o abastecimento da mesma. A localização do setor industrial, de acordo com Palanti, além da proximidade das linhas de comunicação, fora tomada também pelo sentido dos ventos dominantes que levaria seus resíduos para longe da cidade.

#### A organização das demais zonas

A partir deste traçado básico começam as operações com as demais funções da cidade: o centro hospitalar e universitário localizam-se na península norte do lago, do lado oposto, aproveitando a topografia supostamente acidentada próxima à represa, estariam o centro esportivo e balneário e na periferia da cidade, os cemitérios e o alojamento dos militares. Todas estas zonas são separadas por grandes áreas verdes e ligadas pela circulação.

A escolha do local da zona hospitalar estaria ligada, como indica Palanti, à tranquilidade e salubridade do local, protegido pelos ventos dominantes das exalações da cidade. A zona universitária se ligaria a esta por razões de estudo.



Mindlin, Palanti e equipe: Plano Piloto para Brasília, 1957

Esquema das linhas de transportes coletivos

Fonte: MODULO, n.8

### O cinturão verde

Um cinturão verde deveria contornar o conjunto, visando as necessidades de suprimentos agrícolas da cidade e também a delimitação e contenção do crescimento desordenado da mesma.

### A zona residencial

Após tratar da localização de todas as áreas, são detalhadas as zonas residenciais. De acordo com os autores elas são organizadas em núcleos bem caracterizados por zonas verdes próprias e pela previsão de elementos de uso coletivo, proporcionais à população do mesmo como estabelecimentos de ensino primário e pré-primário, postos de saúde, parques de recreação infantil, centros de comércio etc.

A proposição de diferentes tipologias de núcleos residenciais e o estudo das suas densidades

Foram projetadas 4 tipologias, segundo os autores para efeito de investigação das densidades naquela fase de estudo. Há uma tipologia com blocos de 10 pavimentos, outra mista de blocos e lotes para casas isoladas de dois pavimentos, uma de blocos e lotes para casas isoladas de dois pavimentos, com número de blocos menor que o de casas em relação à tipologia anterior, e, enfim, uma tipologia de núcleo com lotes para casas geminadas de dois pavimentos, destinada à zona industrial.

A verticalização com o número de 10 pavimentos, é justificada pela liberação do terreno e redução dos custos dos melhoramentos públicos e pela economia de serviços como elevadores.

### A organização e o desenho dos núcleos

Os núcleos de habitação estariam agrupados em conjuntos de várias unidades em faixas paralelas ao eixo leste-oeste separadas umas das outras por zonas verdes com os

equipamentos de uso coletivo. A idéia era alojar a população com economia e boas condições de distribuição, insolação, aeração e amenidades. Palanti chama os conjuntos de núcleos de células. No seu esquema elas estariam agrupadas de 3 a 4 contendo cada uma de 8 a 10.000 habitantes. Ele chega a esse número que chama de *optimum* tendo em vista a comparação entre os melhores exemplos até então realizados no estrangeiro.

Nos desenhos tem-se ampliadas as tipologias de três núcleos e a perspectiva de um deles. O primeiro tipo, o núcleo residencial de alta densidade, apresenta 30 blocos de 10 andares. Perpendiculares a uma via secundária estes blocos distribuem-se de dois em dois em torno das vias locais que terminam em *cul-de-sac* voltados para um espaço verde no centro da quadra onde se localizam os equipamentos coletivos.

Os espaços livres formam uma espécie de T, se considerarmos as delimitações das vias secundárias que desembocam nas vias arteriais, e configuram um caminho de pedestres dentro dos núcleos.

Nas tipologias mistas, as casas colocam-se agrupadas em duas fileiras de lotes que formam uma quadra delimitada por ruas de tráfego local que também terminam em *cul-de-sac*. Os edifícios ocupam espaços paralelos ao das casas. A articulação entre casas e edifícios dá-se num mesmo espaço sem separação de ruas, de onde se supõe casas com dois acessos, tendo em vista os caminhos de pedestres traçados entre as casas e os blocos. Também entendemos o uso deste artifício entre as casas e os equipamentos coletivos na frente do núcleo.

Apesar da esquematização do desenho, entendemos que as seqüências de Ts dadas com o agrupamento dos núcleos configuram uma calha assimétrica para as ruas de tráfego maior com uma grande área de vegetação de um lado e as habitações de outro. Em cada núcleo, o T, ou o espaço livre dos equipamentos coletivos tem um tamanho, de acordo com a densidade do entorno.

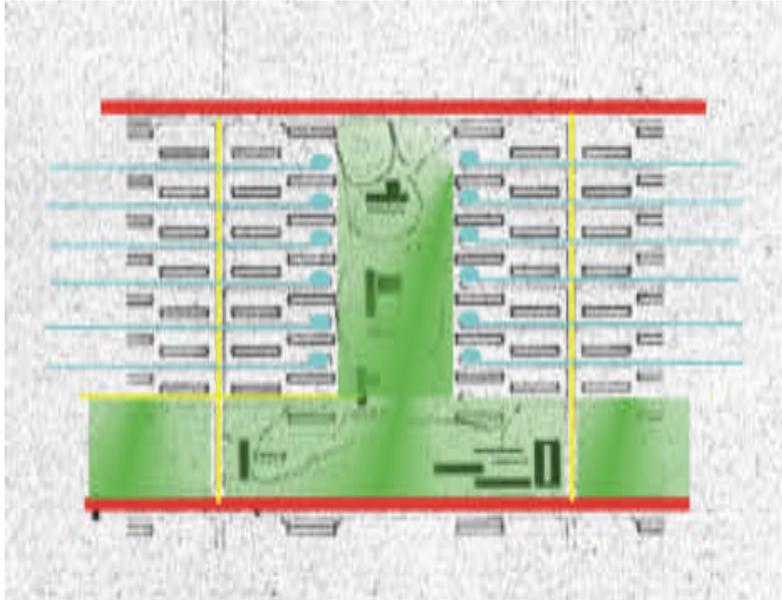
Percebemos na implantação dos blocos e das casas, aliada aos espaços livres e também no uso de núcleos mistos, um desejo de variação da volumetria, de fuga da monotonia, expresso verbalmente nos relatórios.

Os arquitetos afirmam ainda que foram previstos também espaços para a mansões ou residências de caráter menos citadino, em zonas privilegiadas do lago e do parque.

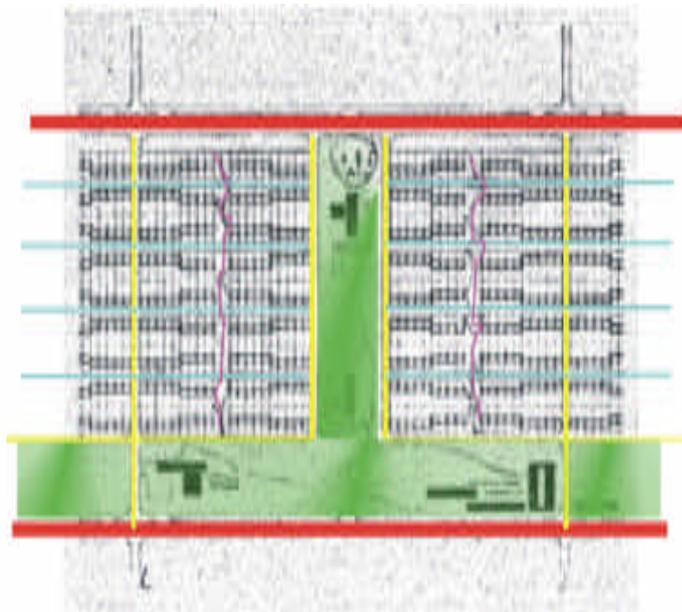
Uma zona residencial popular foi localizada ao lado da zona industrial, capaz de alojar 10% da população. A zona industrial é entendida como algo necessário ao desenvolvimento equilibrado da cidade.

No texto de Palanti, lê-se as intenções de colocar todas as vias de circulação ferroviária e rodoviária à margem da cidade administrativa e residencial e a zona industrial ao longo das mesmas. Em todo o texto há notas sobre a necessidade de cálculos quanto às distâncias e tempos de comunicação entre as zonas residenciais e os lugares de trabalho. A solução de então localizar os trabalhadores da indústria próximo a seus locais de trabalho, separado das fábricas por ampla área verde, ainda que dotados de vários equipamentos coletivos e da linha de acesso ao centro, resultou numa segregação, como uma cidade à parte, apesar das suas afirmações contrárias à segregação de classes quando trata das habitações no setor residencial da cidade, cujas habitações deveriam ser destinadas às diversas categorias.

No núcleo nº4, indicado na legenda das pranchas como pertencente à zona industrial, configurando baixa densidade, tem-se um conjunto de casas geminadas. Entre as fileiras de casas há caminhos de pedestre e os equipamentos coletivos ocupam o mesmo esquema de T. Se seguirmos a legenda das pranchas, poderíamos entender então que para o núcleo industrial teríamos casas mais baratas, por serem geminadas, destinadas portanto, a uma população de menor renda, e a ausência dos blocos com valor alto de manutenção. Como o relatório sugere o estudo de mais tipologias a serem desenvolvidas para a cidade, não sabemos se este tipo de núcleo poderia tomar parte do espaço da cidade, além da zona industrial.



NÚCLEO 4



NÚCLEO 1

HIERARQUIA VIÁRIA DOS  
NÚCLEOS DO PLANO Nº24

legenda:

- Vias arteriais
- Vias coletoras
- Vias locais
- Caminhos de pedestres
- Áreas verdes com equipamentos coletivos

Uma análise dos núcleos 1 e 4 da zona residencial do Plano Piloto proposto por Mindlin e Palanti e equipe

## O centro cívico e administrativo

Sobre a zona do centro cívico, comercial e administrativo, tendo próximo o mercado central, o relatório afirma que ela foi proporcionada de maneira a atender não só as necessidades da cidade, mas também aquelas referentes à função político-administrativa da capital, como no caso das atividades financeiras, bancárias e profissionais, além das necessidades de atender-se também à população itinerante.

## A circulação e a hierarquização das vias

Após tratar das zonas do projeto, o relatório aborda as vias de comunicação e sua hierarquia funcional: vias de tráfego arterial rápido em nível parcialmente elevado e vias de tráfego local e lento, especialmente nas zonas residenciais. O cruzamento das vias dá-se através de trevos.

Palanti cita as *parkways* de algumas cidades norte-americanas como referência de suas vias. Para ele, o eixo oeste-leste deveria ser uma verdadeira *parkway*, prestando-se aos desfiles, festividades e outras manifestações coletivas, com amplas sinuosidades como as demais vias do traçado, que, adaptando-se à natureza do terreno evitariam declives excessivos e a monotonia das intermináveis vias retilíneas. Ao nosso ver, estas intenções revelam, antes de tudo, o desejo de aplicação de uma idéia, considerando a pouca declividade do terreno da nova capital, que não prescindiria de tais adequações. As perspectivas apresentadas, no entanto, não mostram estas intenções. Entendemos através da escolha da perspectiva aérea para a representação de partes do plano que, primordialmente, não se tratava de mostrar uma idéia de determinadas visuais da cidade, de determinada monumentalidade ou aspecto pinturesco, mas antes de tudo, o seu esquema básico de organização.

A circulação neste plano deveria ser resolvida através do automóvel e do ônibus (preferencialmente elétrico), evitando-se o metrô, entendido como algo descabido para o tamanho da cidade. Quanto às distâncias a serem percorridas, o relatório afirmava serem aquelas inferiores às admissíveis e resolvidas com condições de tráfego rápido e fácil. Palanti afirma ainda que uma rede viária racionalmente estudada e proporcionada permitiria boa velocidade dos meios de transporte, dispensando o metropolitano, entendido como solução antieconômica das velhas cidades de tráfego congestionado. Percebe-se que há portanto uma grande crença no transporte por carros e ônibus.

O transporte coletivo contaria com um número reduzido de linhas necessárias, e com a idéia de transferência de passagens de uma linha para outra no mesmo sentido.

Há grande preocupação em mostrar a economia do plano, apresentada num quadro com a extensão do tamanho do que se chama de melhoramentos previstos: pavimentação, arborização, obras de arte, utilidades (iluminação, água, esgoto, etc.), parques. Eles apresentam ainda um quadro das áreas de solo de todos os setores e zonas da cidade.

## Etapas de crescimento

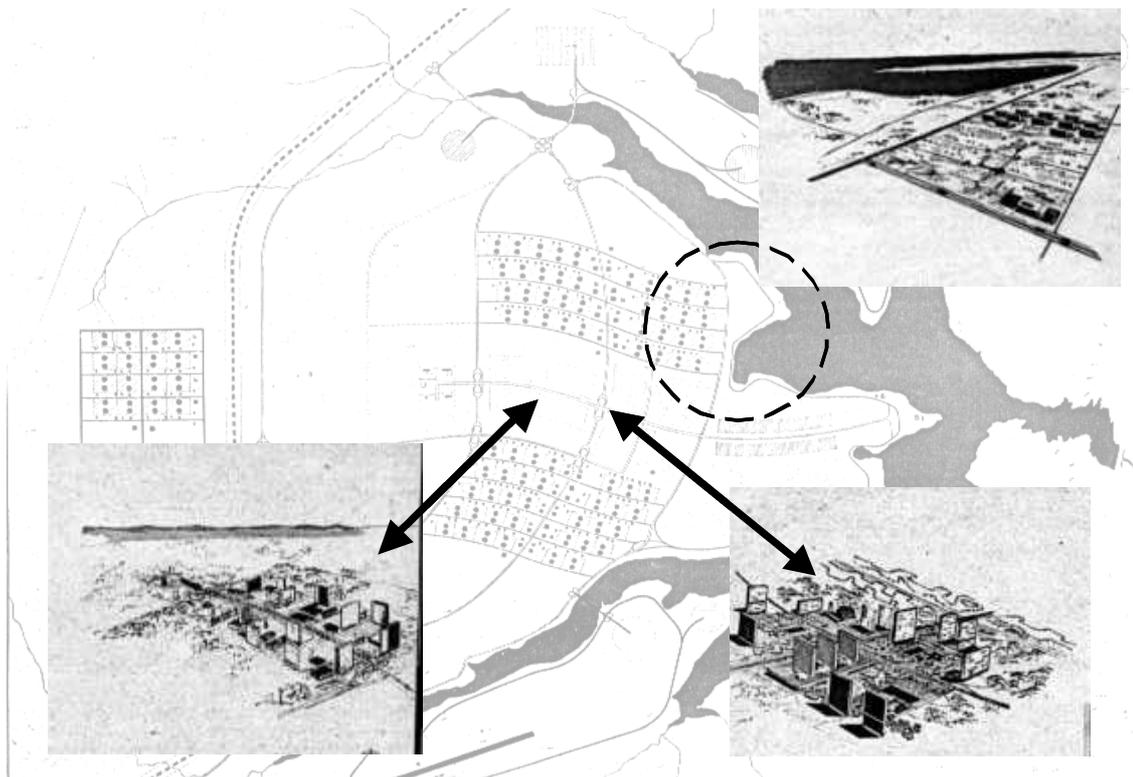
Em seguida se apresentam as etapas de crescimento da cidade com seu respectivo número de habitantes, demarcadas em prancha específica. Faz parte das idéias da equipe pensar as etapas de crescimento, mas é esta também uma das sugestões do edital do concurso de estudos a serem acrescidos pelos concorrentes como elementos base comprovantes do plano.

Para o rápido desenvolvimento da cidade sugere-se o uso da estrutura metálica, em substituição do concreto armado.

## Legislação e uso do solo

O edital do concurso também sugeria o acréscimo dos elementos técnicos para uma lei reguladora da utilização da terra e dos recursos naturais.

Quanto ao controle do uso da terra e dos valores imobiliários, tendo argumentado sobre a adequação da propriedade privada urbana à realidade brasileira, a equipe entendia que



As perspectivas aéreas em relação ao plano geral de Mindlin e Palanti

era possível compatibilizar a preservação do plano e a especulação imobiliária, aproveitada como força promotora de recursos e investimentos, através de uma legislação que condicionaria o uso do terreno às determinações preestabelecidas pelos órgãos de planejamento, isto é, uma lei de zoneamento.

Além disso, eles propunham a criação de um sistema de vendas dos terrenos vinculado ao seu uso, mas flexível do ponto de vista operacional, permitindo assim a arrecadação de recursos para a Companhia Urbanizadora da Nova Capital, para o desenvolvimento do empreendimento. Este propósito seria efetivado através da venda de cotas em condomínio, pela mesma companhia, dando direito ao uso futuro do terreno, na proporção da cota e do planejamento conjunto da quadra.

Em princípio, cada cota corresponderia a uma unidade de habitação, ou a uma unidade básica. O sistema entender-se-ia também aos lotes individuais.

O plano detalha o processo de compra e escolha do local da edificação, determinada pelo comprador, por ordem de prioridade e integralização da compra.

Entende-se que as vendas poderiam ser efetuadas antes mesmo da elaboração do plano diretor, garantindo a localização satisfatória de acordo com o sistema de prioridades, e admite-se a valorização das cotas ainda disponíveis.

Para os arquitetos, o sistema apresentaria as vantagens de facilitar o planejamento de grande parte das moradias e apartamentos e contribuiria para o desenvolvimento da zona comercial central, onde seriam exigidos grandes investimentos por parte dos compradores de lotes individuais.

Por fim, eles citam a passagem do lote para toda a quadra, como objeto de transação imobiliária, tendo como antecedente a legislação sueca de 1907. A unidade edificável passaria do lote para a quadra.

O controle e o uso do solo está ligado com as posições políticas da equipe. A proposta da equipe entende que o solo não deveria pertencer ao Estado mas, pensado como propriedade

privada ainda que vendido através de cotas de condomínio. Lembramos que Mindlin foi um liberal com responsabilidade social e Palanti teria assumido no Brasil posturas apolíticas ou mais próximas do liberalismo, apesar de suas ligações iniciais com o fascismo seguido por um socialismo atuante na Itália.

A parte da legislação, de acordo com Walmir Amaral, teria ficado a cargo de Mindlin e André Gonçalves.

O plano e a manipulação de suas referências: os procedimentos deste urbanismo

Na leitura do plano piloto apresentado pela equipe de Mindlin e Palanti, destacamos alguns procedimentos que parecem ter norteado a idéia da configuração e construção da cidade pretendida pelos arquitetos. Trata-se da idéia do planejamento da cidade e da região, da organização da cidade a partir de zonas com funções específicas entremeadas por espaços verdes e ligadas pela circulação (onde a manutenção de cada zona deveria ser assegurada pela legislação), e da forma de organização da zona residencial em núcleos com vias especializadas e equipamentos coletivos localizados em seu interior, aberto e verde. A partir daí, entendemos ser necessário estudar melhor estes procedimentos, sua proveniência, e como os mesmos são manipulados por estes urbanistas.

De acordo com Braga (1999, p.151), que realizou um estudo sobre os projetos premiados no concurso de Brasília, os planos das equipes de Milmann, Mindlin e Palanti, de Cascaldi e da equipe de Ghiraldini: *“Constituíram-se como variantes da cidade preconizada pela ‘Carta de Atenas’, com todos os seus princípios presentes nas configurações usuais das zonas urbanas, das superquadras e das unidades de vizinhança”*.

Lembramos que a Carta de Atenas tinha como ponto de partida as idéias já discutidas e organizadas em um documento de mesmo nome no IV CIAM, em 1933, a partir de experiências já adotadas e conhecidas pelos arquitetos do Congresso. A Carta que fora publicada em francês por Le Corbusier, na década de 40, acrescentava algumas variações de acordo com as convicções do autor.

Sem dúvida as idéias preconizadas pela Carta de Atenas orientam várias partes deste plano, especialmente como mecanismo de organização de alguns elementos, mas é preciso fazer algumas considerações sobre outras fontes possíveis de referência, ainda que estas mesmas fontes tivessem passado pelo filtro das doutrinas do CIAM.

Ainda assim, acreditamos ser importante mostrar os pontos de coincidência com a Carta, sobretudo àqueles referentes às propostas para a correção das condições da cidade.

Tratando inicialmente da idéia de planejamento, especialmente do planejamento regional, a postura dos arquitetos do IAB na época do concurso já aparece nos pontos básicos sugeridos para o seu edital, descritos no *“Manifesto ao Presidente da República”*. Eles propunham para o concurso o que entendiam como método correto para a construção da cidade, isto é, a partir do esquema de Plano Regional e do estabelecimento das diretrizes alcançar-se-ia o Plano de Urbanização. As proposições preconizadas para a integração dos fatores físico-econômicos-sociais e político-administrativos do futuro conglomerado urbano, seriam base para a orientação dos trabalhos posteriores do planejamento definitivo.

Para os arquitetos do *Plano Piloto nº24*, alcançar a cidade intentada implicava seguir as fases de trabalho sugeridas pela técnica através do trabalho coletivo, o que era chamado no texto de *“este planejamento”*, que se completaria apenas a partir do confronto e da síntese de vários planos esquematizados nos planos pilotos, e da análise de seus problemas, emergiria uma direção para estudos posteriores entrosados com um Plano Regional.

A perspectiva regional aparece desde Howard. Na Carta de Atenas de Le Corbusier, ela aparece quando se preconiza o planejamento da cidade vinculado ao planejamento regional. De acordo com seu texto:

*“Só se pode enfrentar um problema de urbanismo reportando-se constantemente aos elementos constitutivos da região e, principalmente, à sua geografia (...). O plano da cidade é só um dos elementos do todo constituído pelo plano regional”* (CORBUSIER, 1993 (1941), ponto1).

Por este documento seria a clareza do plano quem animaria a alma das cidades, como uma verdadeira criação biológica, com órgãos claramente definidos, capazes de desempenhar suas funções a partir da análise de todos os dados como os recursos do solo, a ambiência geral e os valores naturais. Pelo plano a circulação seria confirmada e instalada em seu lugar adequado, de acordo com o uso a qual estivesse destinada. Haveria uma idéia de previsão do futuro econômico a partir da curva de crescimento, das etapas do plano e as regras deste garantiriam sua própria manutenção.

De acordo com o ponto 78: “os planos determinarão a estrutura de cada um dos setores atribuídos às quatro funções-chave, e eles fixarão suas respectivas localizações no conjunto” (idem, ponto 78).

Em seguida na explicação do ponto 81, lê-se:

“o zoneamento, levando em consideração as funções-chave, - habitar, trabalhar, recrear-se - ordenará o território urbano. A circulação, esta quarta função, só deve ter um objetivo: estabelecer uma comunicação proveitosa entre as outras três”(idem, ponto 81).

Ou seja, entende-se imediatamente que o planejamento estaria ligado ao próprio procedimento de organização da cidade a partir de suas funções e do zoneamento como garantia da permanência do estado das mesmas. Daqui decorre o segundo procedimento que listamos no início, essa espécie de zoneamento funcional preconizado pela Carta.

O uso da legislação de zoneamento serviria ao controle da especulação imobiliária, mas também desenharia a cidade através de áreas separadas segundo a sua função em espaços distantes uns dos outros, intercalados pelas zonas verdes. Lembramos aqui que de acordo com a Carta de Atenas, a propriedade do solo não seria privada, pertencendo ao coletivo, ao contrário do que sugeria o plano nº24.

O princípio do zoneamento como instrumento de projeto se desenvolve em experiências alemãs, como as *siedlungen* de Ernest May, em Frankfurt, na Alemanha, país onde nasce o próprio zoneamento, ali ele:

“atua como base para organização da cidade tanto do ponto de vista técnico/estrutural como do ponto de vista compositivo/formal, e é formulado acoplado a políticas sociais” e “representam a experimentação dos princípios do zoneamento ao nível projetual, na busca da standardização construtiva” (FELDMAN, 1997).

Lembramos ainda as influências da cidade jardim nestes planos de May, que condensada ao racionalismo dos edifícios, talvez fosse uma referência para o desenho dos nossos arquitetos, especialmente, se levarmos em consideração que em vários projetos italianos de Palanti, como o conjunto Fabio Filzi e o projeto Milão Verde são reconhecidas exatamente as influências alemãs. A própria cidade apresentada na Mostra de Habitação organizada em equipe, da qual Palanti participara, tratava da cidade do urbanismo alemão dos anos 20, com o zoneamento das áreas, edifícios em blocos, e casas em fila.

Estas experiências de Frankfurt foram discutidas nos CIAM que, de acordo com Framptom (1997) foram dominados, em sua primeira etapa de 1928 a 1933, pelos arquitetos alemães. Os padrões mínimos de existência, a altura ideal e o espaços entre os blocos de habitação, tendo em vista o uso mais eficiente da terra e do material, foram temas destes primeiros Congressos.

É importante lembrar que Giancarlo Palanti era membro do grupo CIAM italiano, oficialmente desde 1947 (Palanti já participara com membros do grupo italiano do plano AR de Milão), permanecendo nele até 1956. Isso nos importa para vincular o pensamento dos arquitetos mais às discussões dos CIAM, do que simplesmente da leitura da Carta de Atenas de Le Corbusier. Vale lembrar ainda que o arquiteto era assinante da revista italiana Urbanística e participante do INU (Istituto Nazionale di Urbanística) presidido por Adriano Olivetti, que o colocavam a par das discussões urbanísticas de então.

Ao tratar da legislação e da propriedade do solo os arquitetos Mindlin e Palanti acreditam ser inaplicáveis no Brasil muitas das idéias diretoras das legislações estrangeiras, de acordo com as características do país e a situação especial de reconstrução pós-guerra na Europa. Assim, eles citam o *Town and Country Act*, de 1947, na Inglaterra que, tratava da desapropriação das terras e visaria condições particulares daquele país. Tendo admitido a propriedade privada da terra para Brasília (que na concepção deles condizia com as condições de um país de baixa densidade

Milano, 23 marzo 1956

I° Congresso C.I.A.M.

Caro amico

Ti trasmettiamo un programma del prossimo Congresso e copia dei problemi che saranno discussi.

Attendiamo di sapere se è possibile che partecipini al Congresso e alla organizzazione anche persone che non facciano parte dei gruppi CIAM.

Il gruppo Italiano parteciperebbe al Congresso con una relazione sul problema, illustrata con vari esempi. Alcuni membri del CIAM di sono impegnati a preparare appunti per questa relazione, da discutere in una prossima riunione.

Ti preghiamo di fare altrettanto.

Avremo intenzione di indire la prossima riunione a Roma, per avere la partecipazione dei Membri del Gruppo dell'Italia Centrale e meridionale.

Si è ancora aperta la discussione sull'allargamento del Gruppo mediante l'ammissione di nuovi Membri.

Anche questa volta, poichè abbiamo dovuto constatare che è impossibile trovarci tutti assieme per accordarci sopra una direttiva comune, abbiamo pensato di ricorrere ancora a uno scambio di proposte per lettera.

Tenendo presente sia il valore delle opere realizzate, sia la possibilità di un valido apporto al lavoro collettivo dei Congressi, proponiamo i seguenti nomi: Gerio, Quaroni, Cecchi, Astengo, Zevi, Gentili, Caccia, Gino Valle, Magistretti, Dotti, Roberto Baggio.

Ti preghiamo di esprimere il tuo parere sulle nostre proposte (è inutile dire che userebbe la massima riservatezza) e di aggiungere le tue stesse proposte.

Dopo aver conosciute l'opinione di tutti voi, si procederà alle votazioni a norma del regolamento.

p. DELEGATI DEL GRUPPO ITALIANO C.I.A.M.  
(Arch.tti Franco Albini e Ignazio Gardella)

2 all.

Comunicado do Grupo Ciam Italiano para Giancarlo Palanti  
Março de 1956, assinam Franco Albini e Ignazio Gardella, então delegados do grupo  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

demográfica, com seu regime político-social e com os interesses político-econômicos) e a especulação imobiliária, era necessário o controle sobre o uso da terra e sobre a movimentação dos valores imobiliários. Além da legislação eles ainda sugerem o artifício da venda de cotas de condomínio e a substituição do lote pela quadra como unidade edificável e objeto da transação imobiliária, dando direito ao uso do terreno na proporção da cota e do planejamento conjunto da quadra. (Este artifício serviria também para permitir à Companhia Urbanizadora da Nova Capital a imediata e fácil movimentação das suas disponibilidades em potencial).

Palanti previa alguma flexibilidade na codificação do plano piloto em lei, permitindo elasticidade para que os núcleos pudessem ser projetados de acordo com as novas conquistas urbanísticas, assim como das soluções volumétricas quanto ao aproveitamento do terreno, não estabelecendo gabaritos uniformes, para fugir da monotonia por eles provocados, apesar das limitações de altura máxima e mínima e das distâncias entre os edifícios e as vias de comunicação necessárias.

7  
**URGENTE**

**I. N. U.**

**ISTITUTO NAZIONALE DI URBANISTICA**

**ISTITUTO DI ALTA CULTURA ERETTO IN ENTE MORALE**

LUNGOTEVERE TORRENONA 1 - ROMA - TEL. 06-487 - INDIZIO TELEGRAFICO: URBANIST - ROMA

*Spett.le di Roma  
il 29-3-52*

**MARZO**  
Roma, 22 ~~giugno~~ 1952

Egregio Architetto;

Le scrivo per un problema che ritengo possa interessarla vivamente. Uno dei compiti essenziali dell'Istituto Nazionale di Urbanistica consiste nella valorizzazione accademica e professionale dei suoi membri. La figura dell'urbanista e' ancora assai nebulosa, le sue parcelle professionali sono ancora problematiche, e, non essendovi un riconoscimento giuridico dell'attivita' urbanistica, il lavoro degli urbanisti e' assai spesso misconosciuto.

Per evviare, almeno in parte, a questi inconvenienti, l'I.N.U. come Ente Morale, si propone di pubblicare subito un ANNUARIO DEGLI URBANISTI ITALIANI che serva di riferimento a tutti gli Enti e persone che cercano un professionista competente in urbanistica. La pubblicazione riguarda tutti i membri effettivi dell'Istituto e, a tale scopo, La preghiamo di inviarci al piu' presto i seguenti dati riguardanti la Sua persona e la Sua attivita':

- a) Fotografia (possibilmente non di tessera).
- b) Paternita', data, luogo e anno di nascita, residenza.
- c) Lauree, titoli accademici, riconoscimenti ed onorificenze, con date.
- d) Attivita' professionali riguardanti l'urbanistica, corsi ed incarichi ecc. con date, precisando i lavori svolti in collaborazione e in ogni caso indicare la graduatoria di merito.
- e) Pubblicazioni (indicare i dati precisi, l'anno e la data di pubblicazione).
- f) Attivita' didattiche (precisare le date).
- g) Varie (partecipazioni a Congressi di Urbanistica, a Commissioni Urbanistiche, ecc.).

Comunicado do INU para Giancarlo Palanti (frente) Comunicado do INU para Giancarlo Palanti  
Março de 1952, assina Adriano Olivetti então presidente do Instituto  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

L'Annuario sarà pubblicato in formato di circa centimetri 10,6 x 16,6: ad ogni membro effettivo sarà riservata una pagina per la fotografia e per il curriculum.

L'Annuario sarà distribuito a tutti gli enti interessati nell'attività urbanistica e a tutti i membri dell'Istituto, mentre le altre copie saranno poste in vendita.

Tutto il materiale dovrà pervenirci entro il 1° marzo 1952 in modo che la pubblicazione possa esser pronta per la fine di aprile ed esser distribuita prima dell'estate. Più presto Lei ci invierà i dati richiesti, prima potremo fare il cliché della Sua fotografia e comporre il Suo curriculum.

Vorremmo che in questo ANNUARIO apparissero tutti i membri effettivi dell'Istituto, senza eccezione. E perciò la preghiamo di sollecitare tutti i membri effettivi dell'Istituto della Sua città, poiché sarebbe estremamente spiacevole per loro e per noi che alcuni di essi, inviando il materiale in ritardo, non comparissero nell'ANNUARIO.

Con i più distinti saluti.

IL PRESIDENTE

(Ing. Adriano Olivetti)



Dr. Arch. Giancarlo Palanti  
Rua Brigadeiro de Tobias 247  
S. Paulo (Brasile)

Comunicado do INU para Giancarlo Palanti (verso)  
Março de 1952, assina Adriano Olivetti então presidente do Instituto  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

No que tange a organização das habitações, os pontos coincidentes entre a Carta de Atenas e o plano tratam da necessidade de provisão do bairro residencial com as superfícies verdes que acolhem os esportes, jardins de infância e equipamentos voltados para uso comunitário ligados diretamente à habitação. Também estão verbalizadas a redução das distâncias entre os locais de trabalho e a habitação, a idéia de proporcionar-se melhor aeração e insolação às residências, a hierarquização das vias e a separação entre pedestres e automóveis, que se estende para toda a cidade, assim como as zonas de vegetação separando os leitos de grande circulação.

Apesar dessa clara obediência aos pontos da Carta de Atenas de Le Corbusier<sup>34</sup>, vamos tentar analisar a organização da zona residencial a partir da fonte que conceitua e origina a unidade de vizinhança. Trata-se das experiências americanas de projetos como Sunnyside, Radburn, e as Greenbelt Towns e da própria formulação de Clarence Perry do conceito de unidade de vizinhança.

A origem dessas idéias encontra lugar nas discussões de um grupo de urbanistas formado por Clarence Stein e Henry Wright, F. L. Ackerman, Frederick Bigger, A. M. Bing, John Bright, Stuart Chase, R. D. Kohn, Benton MacKaye, Lewis Mumford e C. H. Whitaker, todos reunidos em torno do que foi chamado de *Regional Planning Association of America*. Clarence Perry também toma parte ativa de algumas reuniões. Os anos mais densos deste grupo vão de 1923 a 1933 e a repercussão de suas idéias foi grande e silenciosa, seus autores, no entanto, são pouco citados.

Tendo como forte referência a cidade-jardim da Inglaterra, estes urbanistas americanos vão formular uma organização social que se contrapunha ao modelo vigente na metrópole. Para eles é importante a associação da melhoria do ambiente com as melhorias sociais. Para tanto, o ponto de partida seria a família e a escola, a base da formação do cidadão e, em conseqüência, o local onde elas se encontram. É a partir daí, das necessidades do cotidiano e da preservação da vida comunitária, que eles formulariam o conceito de unidade de vizinhança propondo o planejamento do local onde as famílias viveriam, o planejamento de novas cidades ou comunidades com entendimento dos vínculos entre as tendências sociais e o plano físico.

A cidade de Radburn, planejada por Clarence Stein e Henry Wright em 1928, vai colocar um modelo que será amplamente seguido<sup>35</sup>. Eles partiam já da experiência de Sunnyside, um conjunto distante cerca de 25km do centro de Nova Iorque, cujo desenho das quadras previa jardins, playgrounds e áreas para esportes em seu interior, conduzindo a um outro modelo de aproveitamento e organização do solo urbano.

Em 1929, Clarence Perry formula o conceito de unidade de vizinhança, reiterando os seus benefícios cívicos e o auxílio na construção de valores morais e sociais. Também para ele, o plano de vizinhança era necessário para a formação de um ambiente especial para o desenvolvimento das famílias, suprimindo a necessidade de equipamentos básicos como escolas e playgrounds e solucionando o problema do automóvel na cidade<sup>36</sup>.

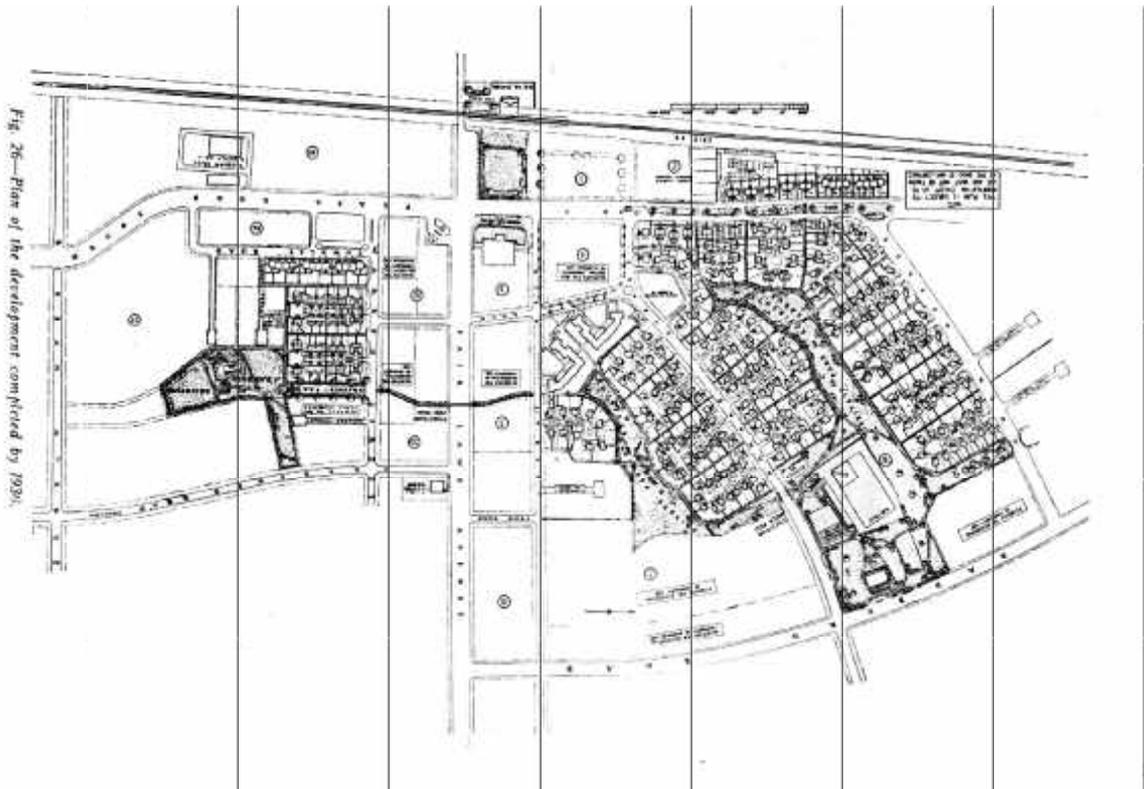
Vamos aqui, de acordo com os dados disponíveis, isto é, desenhos, relatórios e alguns dados biográficos dos autores, tentar entender de que forma estas referências aparecem no plano de Mindlin e Palanti.

Sobre a apropriação deste ideário pelos planos brasileiros, em primeiro lugar, é preciso lembrar que o nome de Clarence Stein constava entre os urbanistas estrangeiros elencados pelos arquitetos do IAB para compor o júri do concurso de Brasília.

No caso específico do plano projetado por Mindlin e Palanti, encontramos nos dois relatórios, e especialmente no manuscrito, termos, desenhos, números e procedimentos que nos sugeriam as experiências de Stein e Perry, apesar do termo unidade de vizinhança não ter sido utilizado no projeto da zona residencial.

Recorremos também a um dado biográfico da trajetória de Henrique Mindlin. Entre 1943 e 1944, ele trabalhou nos Estados Unidos como consultor do *National Housing Agency*, órgão ao qual coube a administração das Greenbelt Towns.

As Greenbelt Towns foram projetadas em 1935 por Douglas Ellington e R. J. Wadsworth utilizando-se de três princípios básicos: a idéia de cidade jardim, a idéia de Radburn



Clarence Stein e Henry Wright: Plano do desenvolvimento completo de Radburn em 1930  
 fonte: STEIN, 1957

e a unidade de vizinhança. Supomos com isso, que ao menos era de seu conhecimento as experiências filiadas a este ideário. Ainda que houvesse pleno desconhecimento dessas idéias via seus autores, certamente elas chegaram por outros meios e o que nos interessa é perceber onde e como elas foram apropriadas.

Lembramos ainda o plano de urbanização da praia de Pernambuco, no Guarujá, formulado por Mindlin em 1952, cujo traçado remetia aos exemplos americanos, preconizando a separação do trânsito de pedestres e veículos, organizando os lotes em torno de vias locais com *cul-de-sac* entre os quais haveria jardins em condomínio, grandes áreas verdes e parques.

No plano de Mindlin e Palanti encontramos a idéia de unidade de vizinhança cercada pelas vias arteriais, com áreas verdes e equipamentos coletivos de uso da escala do bairro em seu interior (tal como preconizado por Stein e Perry), chamada pelo relatório oficial de um conjunto de núcleos. Estes núcleos seriam caracterizados por áreas verdes próprias e pelos equipamentos como estabelecimentos de ensino primário e pré-primário, postos de saúde, parques de recreação infantil, centros de comércio etc. Estariam agrupados em seguida, em conjuntos paralelos separados uns dos outros por zonas verdes com elementos de uso coletivo, tais como igrejas, cinemas, corpo de bombeiros, agências bancárias, mercados, etc. proporcionais ao número maior de habitantes. Palanti, por sua vez, chama as unidades de células. Este termo coincide com o termo de Perry<sup>37</sup>, assim como o número de habitantes por unidade, de 8 a 10000 (número também utilizado em Radburn e nas New Towns inglesas que receberam a influência americana). Este “*optimum*”, segundo Palanti, vinha da comparação entre os melhores exemplos até então realizados no estrangeiro e, do estudo das condições locais e do melhor aproveitamento dos serviços coletivos. Ele afirma ainda que cada sub-célula, célula e zona residencial seriam “*providas dos necessários serviços coletivos (...), situados nas zonas verdes de ligação entre os vários elementos*”. Sobre os equipamentos coletivos de uso da célula, Palanti inclui desde os jardins e playgrounds de recreação até os teatros de bairro, assim como as intenções de Perry e equipamentos de Radburn.

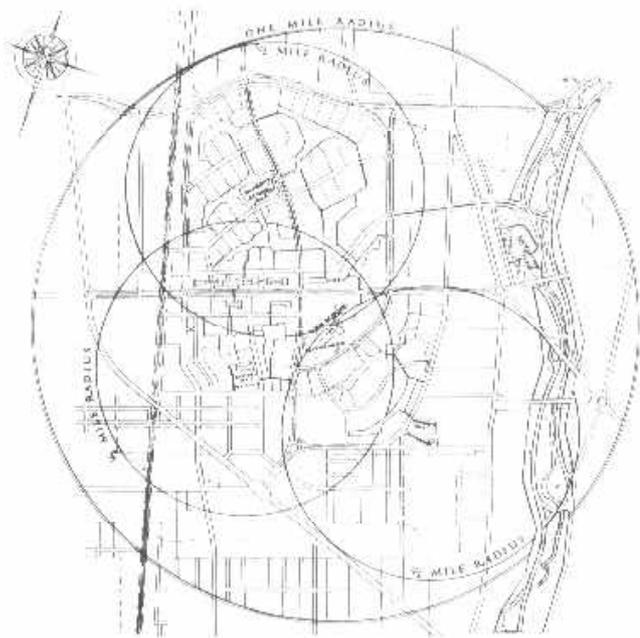


Fig. 22. General plan showing neighborhoods.



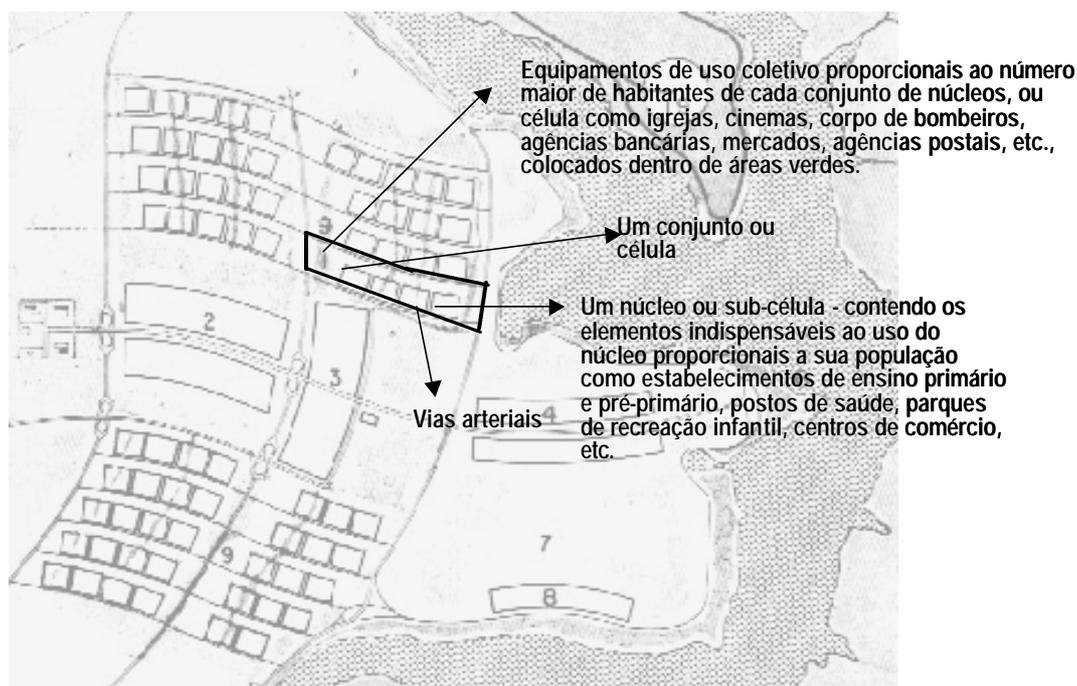
Clarence Stein e Henry Wright: Plano geral com interceptação de unidades de vizinhança para a localização dos equipamentos coletivos proporcionais e vista e planta de uma viela em Radburn  
 fonte: STEIN, 1957

A Carta de Atenas de Le Corbusier também usa a palavra célula, porém, para designar uma moradia, “o núcleo inicial do urbanismo é uma célula habitacional e sua inserção num grupo formando uma unidade habitacional de proporções adequadas”. A célula social é a casa.

Ainda sobre a idéia de Radburn, isto é da separação entre pedestres e automóveis, nós a encontramos na própria quadra, com acesso aos equipamentos, sem o cruzamento de ruas e na especialização das vias. Mas nos relatórios analisados, trata-se de um princípio adotado que não se reporta aos problemas formulados pelos autores da idéia, como a segurança e o convívio com o automóvel. Palanti afirmava ser desnecessário trazer argumentações em apoio à tese, universalmente aceita em seu tempo, de que as vias de comunicação de uma cidade moderna deveriam estar claramente classificadas. Porém, tanto Stein quanto a equipe do *Plano nº24*, ressaltam a economia do projeto com vias hierarquizadas e parques internos graças especialmente à contenção da pavimentação e das linhas de utilidades públicas.

Da cidade jardim, fonte mãe da experiência americana, encontraríamos os traçados sinuosos não só como adequação à topografia (já preconizada pela Carta de Atenas), mas como meio que dava aspectos pinturescos ao caminho das *parkways*, como pretendia o manuscrito de Palanti. O próprio uso da intenção de uma *parkway* americana por Palanti, nos leva a estas experiências. No seu texto temos ainda a citação das *community lawns* inglesas, quando trata das áreas de recreação e repouso, dos playgrounds dentro de cada célula.

Quanto à resposta da lista de requisições básicas de Perry para a constituição de uma unidade de vizinhança (vide nota 36), o projeto de Mindlin e Palanti responde a quase todas as requisições com uma pequena variação que nos chamou atenção. As células do *Plano Piloto 24* são delimitadas por vias arteriais, contém espaços verdes e livres com equipamentos, as escolas e instituições coincidem com seus domínios e têm lojas locais e um sistema interno de ruas especializadas. Porém, no caso de Perry, o tamanho da unidade seria determinado pelo número de alunos a ser absorvido pela escola elementar. No caso do plano estudado, o tamanho da



Uma análise do esquema de organização da zona residencial do plano da equipe de Mindlin e Palanti

unidade já é um dado tomado, como sabemos pelo relatório manuscrito, das experiências realizadas no estrangeiro. Parte-se, portanto, do tamanho da unidade ao qual será inserida a escola, baseado nas distâncias a serem percorridas, de onde se deduz a inserção de uma unidade em cada célula, como podemos ler no manuscrito de Palanti.

Isto indica que há algumas diferenças na formulação do problema. Certamente nos dois casos o que se pretendia era uma alternativa à vida da metrópole, mas, na experiência americana se ressalta a idéia da vida comunitária, da formação em família, da segurança das crianças e do problema da convivência com o automóvel, dos benefícios cívicos e dos valores morais, tudo baseado em estudos das condições e das experiências próprias dos Estados Unidos, como atestam os estudos de Perry. No caso especial do *Regional Planning Association of America* as discussões sobre as idéias cívicas, a economia, a sociologia, a filosofia educacional tinham fontes e relações muito bem determinadas, além das preocupações com a conservação, ecologia, geotecnia, etc.

A problematização no relatório oficial do *Plano nº24* indica a pretensão de uma cidade modelo que funcione com amenidade e eficiência e se caracterize plasticamente como capital de uma nação moderna, tendo em vista o impacto da civilização industrial e os efeitos da especulação imobiliária. No manuscrito de Palanti se lê a intenção de criar uma cidade onde a vida do homem pudesse ser sadia e tranqüila, e onde a vista dos habitantes pudesse descansar sobre um cenário diferente “do mar de cimento” das metrópoles. Ele acrescenta:

*“Evidentemente, cabem inúmeras variações no uso das quadras correspondentes a cada núcleo. Nesta fase tentou-se apenas exemplificar os conceitos básicos a fim de demonstrar a possibilidade de alojar toda a população em área relativamente pequena, sem prejuízo das ótimas condições de distribuição, insolação, aeração, tanto quanto as de amenidade geral obtidas no esquema”.*

A idéia da formação na família e em comunidade é que desaparece, ao menos não é verbalizada. Pensar a cidade parece antes de tudo, pensar a sua forma e o controle da mesma.

Apesar do esquema de organização ser muito semelhante das unidades de vizinhança americanas, certamente ele é diferente na solução do desenho das quadras e nas disposições dos edifícios. Se em Radburn a idéia de lote desaparece completamente, no plano de Mindlin e Palanti as casas estão em lotes, ainda que dispostos num esquema maior. Os blocos são paralelos oferecendo uma pequena variação graças à maneira como se relacionam, de dois a dois, com as ruas locais. Esta disposição, provavelmente originada pela orientação solar, é sem dúvida vinculada às formas de organização do urbanismo racionalista, dos estudos de Gropius para o CIAM, e que é freqüente nos projetos urbanos de Palanti na Itália. No entanto, percebemos aqui e na opção por várias tipologias mistas, uma manifestação contra a monotonia, ainda que tímida, e melhor explicitada no relatório de Palanti, coincidindo com algumas críticas contemporâneas, levadas a cabo nos CIAMs daquele período, de contestação aos espaços do movimento moderno<sup>38</sup>.

Podemos sinalizar também a localização do Centro Cívico, tendo talvez como referência o debate sobre o “*coração da cidade*”, tema do CIAM de 1951, ou Chandigarh, entendida por vários autores como modelo para o projeto de vários planos para Brasília, com um centro comercial e hoteleiro no cruzamento dos eixos. Outras associações com esta cidade se relacionariam à localização de um Capitólio no ponto mais alto do terreno e seu esquema semelhante ao das unidades de vizinhança (realizado graças a Albert Mayer, arquiteto próximo ao grupo *Regional Planning Association of America*, que traçara um plano anterior a Le Corbusier para a cidade, cujo esquema das habitações foi quase plenamente mantido).

Citamos Chandigarh, entendendo, no entanto, que, mais que encontrar o modelo de uma cidade construída sob o qual os arquitetos podem ter se referenciado, o que nos interessa e o que tentamos levantar aqui, são os procedimentos do urbanismo que nortearam a concepção da cidade pretendida por Mindlin e Palanti.

Procuramos assim, analisar os procedimentos de um plano exemplar de uma linhagem do urbanismo e do planejamento no Brasil, na década de 50, ligado ao movimento moderno, tentando entender dentro deste quadro, os seus métodos, operações e a apropriação de referências que materializariam a sua concepção de cidade.

### **Outros projetos urbanos da equipe**

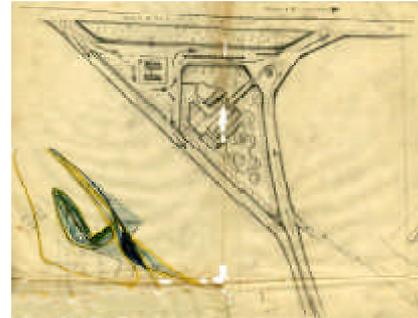
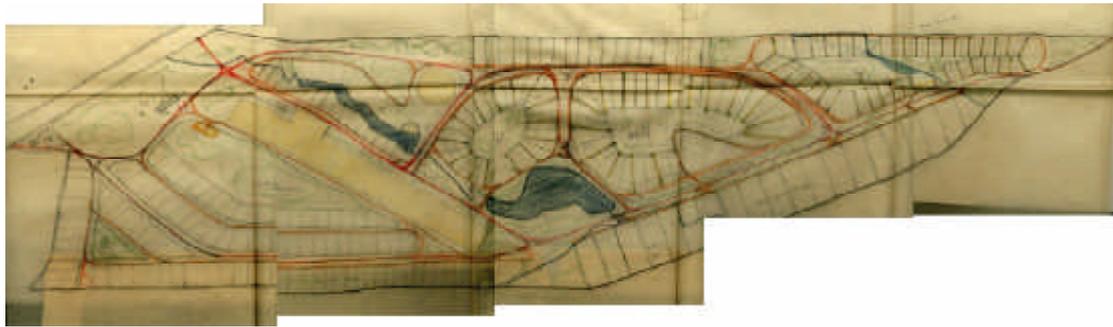
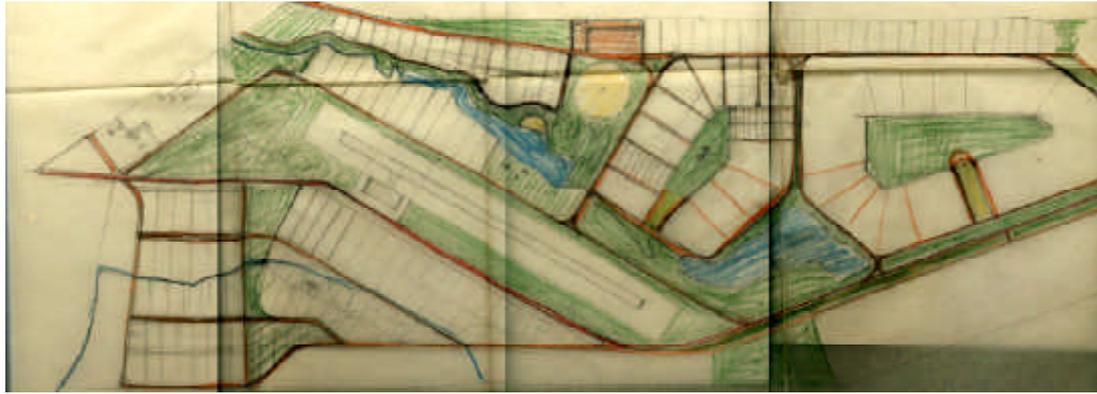
Em outubro do mesmo ano do Concurso de Brasília, os arquitetos seriam convocados para realizar um loteamento para João de Moraes Barros, Manoel de Moraes Barros Neto e Fernando de Almeida Prado, da *Cia. Bandeirantes de Investimentos*, em terreno de suas propriedades em Campinas, entre a via Anhanguera e a Velha estrada de Limeira (parte da fazenda Bela Vista).

Não encontramos os desenhos deste loteamento, mas algumas anotações que podem nortear o entendimento do urbanismo preconizado pelos arquitetos. Eles incluíam entre seus serviços, por exemplo, a sugestão das restrições ao uso dos terrenos a serem impostas aos compradores, isto é, uma legislação que ordenasse a ocupação do solo.

Na documentação encontramos anotações sobre recuos, lotes mínimos, esquinas e áreas construídas. A lista dos equipamentos previa creche, escola primária e secundária, biblioteca popular, igreja, cinema, dispensário, feira ou pequeno mercado, campo de jogos para crianças, ginásio e campo para atletismo leve, campo de futebol, piscina, centros comerciais, isto é, equipamentos coincidentes com as necessidades e intenções do arquiteto, mas também com aqueles indicados pelas unidades de habitação. Há anotações ainda sobre locais da habitação, raio, densidade.

Já em 1959 o escritório seria encarregado do loteamento da Fazenda Emphyreo, de propriedade de Yolanda Penteado Matarazzo, no município de Leme, no interior de São Paulo. Na documentação do arquivo há vários croquis desenhados por Palanti e uma planta de situação denominada Plano Piloto.

É interessantes observar neste projeto, as idéias já existentes no plano de Brasília (nos croquis do loteamento da Emphyreo, Palanti chama as avenidas de *Parkways*) e o desenho um

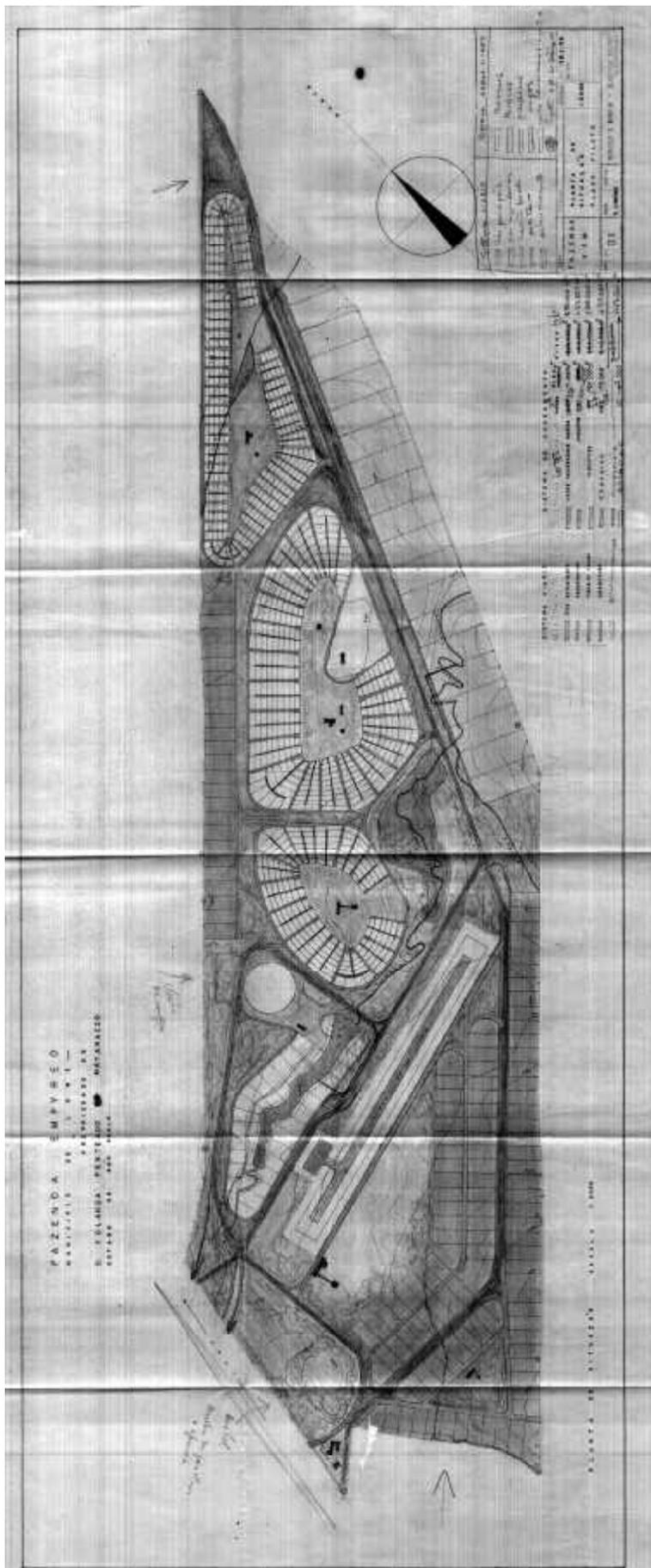


Henrique E. Mindlin e Giancarlo Palanti: Croquis provavelmente de autoria de Palanti para o Plano Piloto da Fazenda Empyreo, Leme-SP, 1959  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

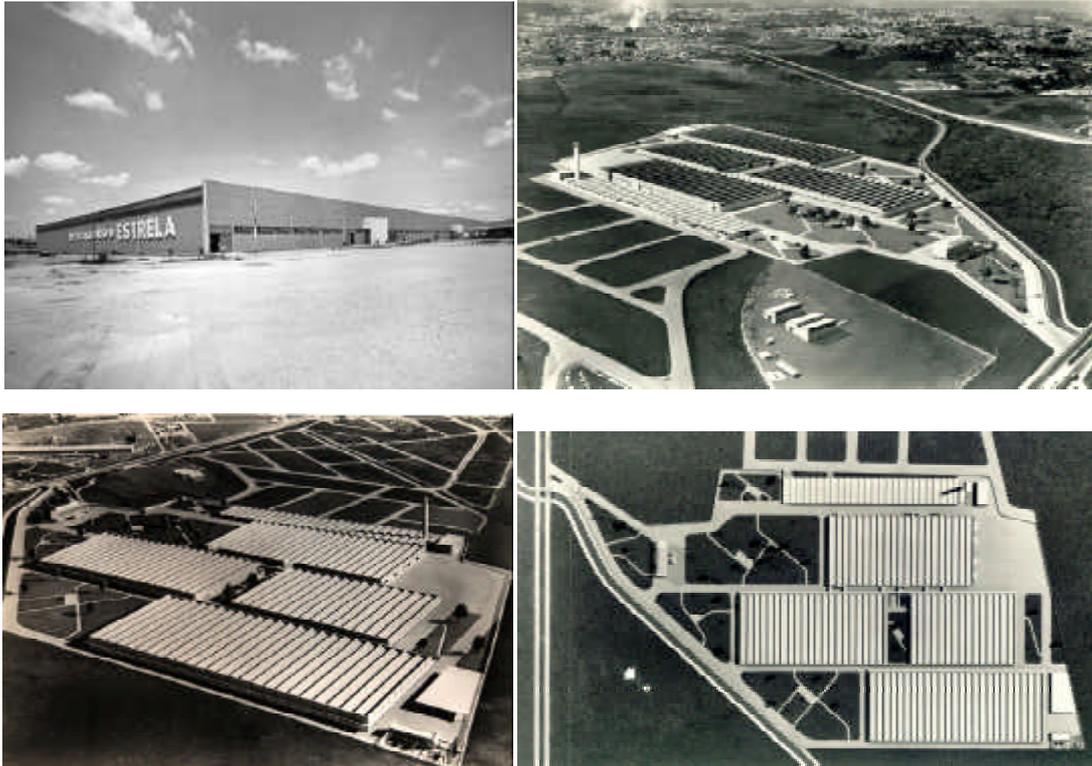
pouco mais sinuoso e também próximo ao das unidades de vizinhança, com superquadras delimitadas por largas ruas que conduzem à vias de menor tamanho que terminam em cul-de-sac. No interior da mesma há uma ampla área verde com equipamentos coletivos. Além disso, haveriam alguns parques espalhados pela área. A idéia do lote é presente, ainda que distribuídos em superquadras de formas mais orgânicas que aqueles de Brasília. A legenda do projeto apresenta as idéias de um sistema viário com clara hierarquia de vias, um sistema de áreas livres, formado por bosques, parques, jardins, lagos, centros educacionais e esportivos, esportes e diversões, além de um sistema de zoneamento que dividia os lotes em residenciais médios, populares, indústrias, chácaras, comerciais e especiais.

Até onde pudemos averiguar, o projeto não foi realizado.

Em 1966 Palanti desfez sua associação com Henrique Mindlin. De acordo com depoimento da viúva de Giancarlo Palanti, a manutenção do escritório era muito cara, com



Henrique E. Mindlin e  
 Giancarlo Palanti: Plano  
 Piloto da Fazenda  
 Empyreo, Leme-SP, 1959  
 fonte: Arquivo GP/ FAU-  
 USP



Henrique E. Mindlin e Giancarlo Palanti arquitetos associados (início) e Giancarlo Palanti (conclusão):  
 Manufatura de Brinquedos Estrela, São Paulo, 1960-70  
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

muitos empregados e despesas. De fato, como conta Yoshida (1975), depois da constituição da firma em 1964 a sociedade enfrentou três anos extremamente difíceis, com poucos projetos, com Mindlin morando em Portugal, desenvolvendo projeto de urbanização e construção da Península de Tróia.

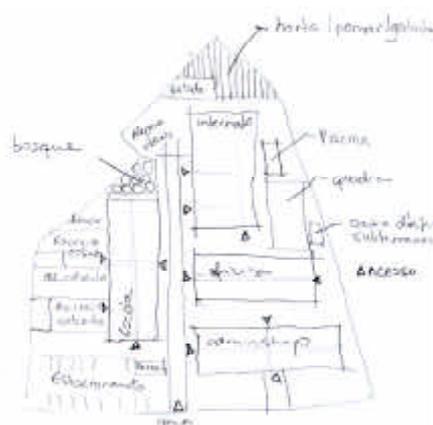
Com a saída de Palanti foi dada aos clientes a opção de escolher com que arquitetos gostariam de continuar seus projetos. Um exemplo foi a “*Manufatura de brinquedos ‘Estrela’*” que escolheu Palanti para continuar o projeto e construção de sua fábrica.

O arquiteto Pedro Augusto Vasquez Franco, membro do escritório, o qual já trabalhava com Palanti em São Paulo, foi designado para ocupar a direção dos trabalhos nesta cidade, permanecendo ali até a morte de Mindlin em 71 quando a equipe decidiu concentrar os trabalhos no Rio de Janeiro, associando-se posteriormente a Luiz Carlos Rodrigues Machado e a Rubens Biotto, conservando, porém, a razão social com o nome de Mindlin até os dias atuais, em um escritório hoje chamado *Henrique Mindlin Associados S/A - Arquitetura e Planejamento*.

### Os últimos projetos de Giancarlo Palanti

A partir de 1967 Palanti abriu, individualmente, um escritório no Conjunto Nacional, na Av. Paulista.

Realizou nele poucos projetos, dos quais destacamos a conclusão da *Manufatura de Brinquedos Estrela*, em 1967, e a construção da *Sociedade Pestalozzi* (projeto de 1968, construção iniciada em 71), retomando os projetos de edifícios para fins filantrópicos que percorreram toda a trajetória de Palanti no Brasil, desde os prédios para a Liga das Senhoras Católicas - (orfanato, internato, creche) - passando pelo *Asilo dos Velhos*, à Rua Madre Cabrini e realizado para a Prop. Soc. Beneficente “*Lar dos Velhos*”. Todos estes projetos ligados à filantropia foram construídos,



Giancarlo Palanti: Implantação da Sociedade Pestalozzi, São Paulo, 1968

fonte: croqui feito pela autora a partir da pesquisa nas pranchas do projeto no Arquivo GP/ FAU-USP

e para eles o arquiteto doava parte de seus honorários, através de grandes descontos no valor dos trabalhos.

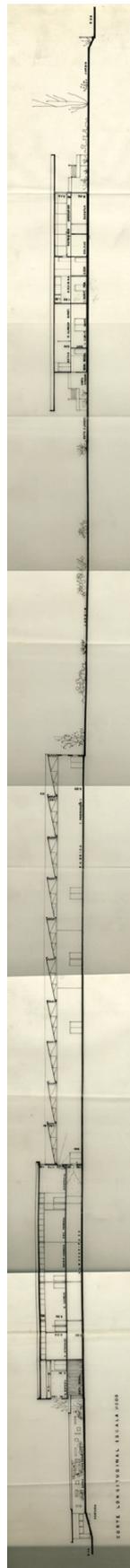
A *Pestalozzi* está localizada na Av. Morvan Dias Figueredo, na Vila Guilherme em terreno doado pela Prefeitura. O projeto para a instituição devia prever uma construção simples com materiais baratos. Palanti propôs uma interessante implantação para o conjunto que deveria atender crianças deficientes, contendo edifício administrativo, escola, oficina, internato e casa do zelador, além de áreas descobertas tais como, estacionamento, bosque, recreios, horta, piscina e quadra.

O arquiteto desenhou então um grande eixo (formado por uma via para carros e pedestres) que como uma rua interna, cortava o terreno a partir da calçada e dava acesso a todos os edifícios, terminando em um bosque e no espaço do recreio dos internos. Ele deveria ser coberto, possibilitando assim uma ligação protegida entre todos os prédios. De um lado deste eixo localizou a escola e do outro os demais edifícios, com a administração mais próxima à rua e os demais mais resguardados.

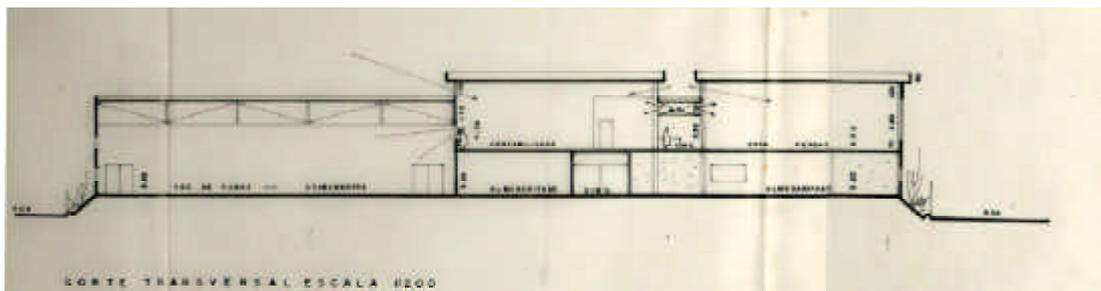
Os prédios tinham uma linguagem semelhante e lembravam o agenciamento e as formas dos escritórios das fábricas projetadas por Mindlin e Palanti apresentados anteriormente, com exceção da economia dos materiais, com diminuição das áreas envidraçadas e da cobertura de quatro águas, e não plana. Tratava-se, pois, de edifícios laminares, com uma distribuição semelhante realizada através de um corredor central. Eram suspensos por um embasamento recuado e marcados por uma faixa horizontal de caixilhos e empenas cegas na extremidade. Eram cobertos por telhados de quatro águas de fibrocimento ou uma cobertura curva no prédio da administração com uma platibanda, que dava ao volume a aparência de uma laje plana.

Percebemos que antes de tudo o arquiteto procurava uma solução simples que atendesse as determinações do programa, protegendo os alunos através de um sistema de caminhos cobertos que ligava o conjunto. Comparando com a Casa da Infância da Liga das Senhoras Católicas, projeto que parecia conter mais disponibilidades de recursos financeiros, áreas e frentes para a rua, observamos um partido diferente, realizado através de blocos totalmente independentes, articulados por uma rua interna e que não determinam entre si espaços descobertos próximos às configurações de pátios.

No escritório do Conjunto Nacional foram realizados ainda alguns anteprojetos que não chegaram à construção. Um deles foi feito para a *Santa Constância Tecelagem*, em 1969, no Parque Novo Mundo em São Paulo, a convite da empresa. Ao contrário das fábricas anteriores,



Giancarlo Palanti: Planta e Corte Longitudinal do Anteprojeto da Fábrica e Escritórios para Santa Constância Tecelagem S/A, São Paulo, 1969  
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Giancarlo Palanti: Corte Transversal da Fábrica do anteprojeto para a Santa Constância Tecelagem S/A, São Paulo, 1969

fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

a administração estaria interligada ao corpo da fábrica. Um bloco separado deste conteria áreas destinadas aos funcionários.

É interessante observar neste anteprojeto, além do sistema de iluminação e controle visual da fábrica desenhado no corte, também o espaço reservado aos funcionários, com um estar voltado em partes para um jardim e setorizado por planos divisórios.

Nestes anos Palanti realizaria ainda alguns trabalhos para a rede Hilton.

Um dos projetos foi feito para a cidade do Rio de Janeiro, na Rua General Góis Monteiro e Av. Lauro Satre. Palanti pousava seu projeto no ponto mais alto do terreno: uma torre de volumetria movimentada, cujo desenho dos quartos e terraços em planta (dispostos em torno de um corredor central) construía uma textura interessante na fachada, assim como fora sugerido para o hotel do Guarujá em 1962.

Em São Paulo Palanti faria outro projeto para a rede juntamente com uma empresa chamada *Supercentro Paulista* e outra denominada *Consórcio Scuracchio*, que seria o promotor da instalação e construção do São Paulo Hilton.

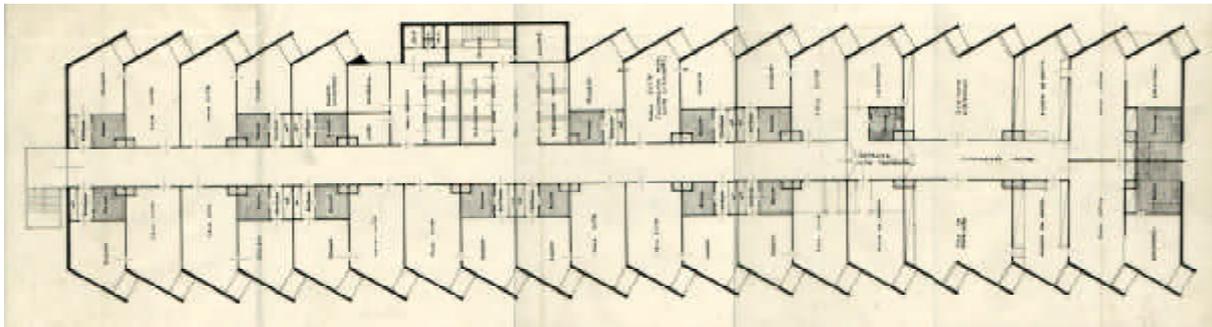
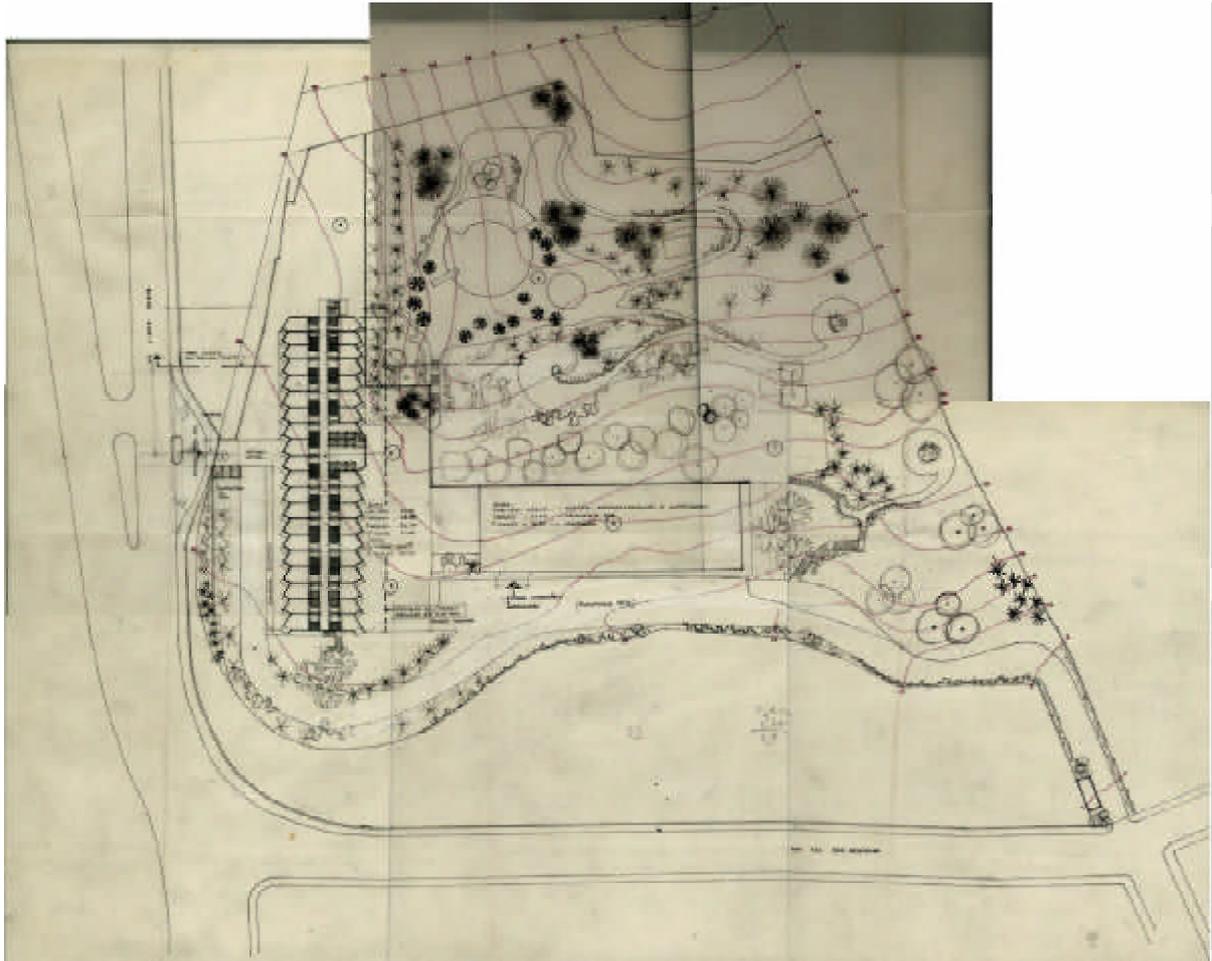
O mesmo partido desenhado para o Rio e para o Guarujá seria novamente utilizado no estudo de um hotel no Morumbi, encontrado no arquivo do arquiteto, talvez aquele realizado para o conjunto de investidores citado acima.

Trata-se de um interesse novo de Palanti pelo desenho movimentado da fachada através de uma geometria irregular da planta que se traduzia em um resultado plástico bastante interessante.

Em 1969 Palanti projetou as instalações do *Clube dos Artistas*, no IAB, R. Bento Freitas. Em 1970 realizou um anteprojeto para um cinema em Santos e, em 1971, a reforma do *Museu de Arte Moderna*, na Marquise do Parque do Ibirapuera, projeto bastante interessante do qual trataremos no próximo capítulo, sobre os modos de expor e a integração entre as artes.

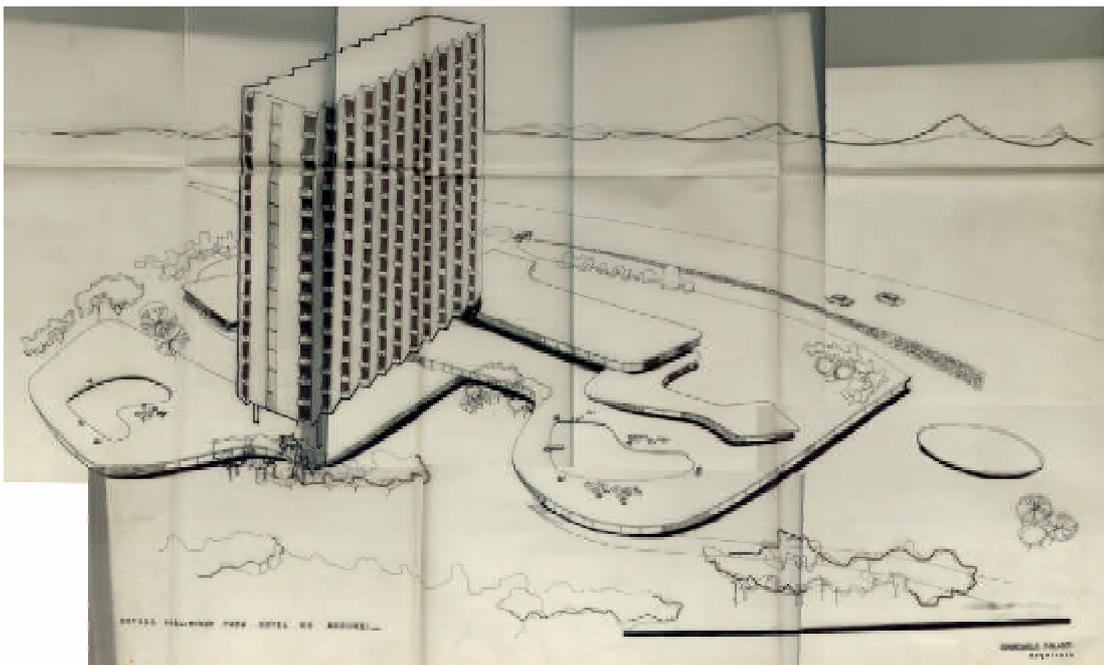
Assim, a partir de 1970, os projetos começam a ficar cada vez mais raros não tendo sido encontrada nenhuma referência de trabalho feito após 1971.

É preciso lembrar que os anos que cercam a saída de Palanti da parceria com o escritório de Mindlin coincidem com várias decepções no âmbito pessoal e profissional. Segundo palavras de sua viúva, Palanti ficara decepcionado por não ter sido convidado para um plano de urbanização de São Paulo, por ser estrangeiro. Além disso, apesar de saber de antemão dos indícios de que o projeto de Brasília já tinha um autor antes mesmo do concurso, o seu resultado em 5º lugar o deixara desiludido. Outra decepção foi não ter completado os planos de um grande projeto para a ilha Gore, no Senegal, onde havia um famoso mercado de escravos. O projeto, de grande importância, previa a conservação dos monumentos e a inserção naquele contexto de construções que não modificassem a arquitetura existente.



OBRA	TITULO	ESCALA	DATA 20/9/67
HILTON Rio	ESTUDO PARA ANDAR DAS SUITES E APARTAMENTO PRESIDENCIAL	1:100	MODIF.
DES. N. 032	DES. VISTO	GIANCARLO PALANTI	ARQUITETO
		Av. Paqueta, 2073 - Conj. Nac. 4.º s/ 420 - Equip. 80-8761	

Giancarlo Palanti: Estudo para Hotel Hilton no Rio de Janeiro, R. Gal. Gois Monteiro, 1967  
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Giancarlo Palanti: Estudo para Hotel no Morumbi, São Paulo, s/ data  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Palanti passara ainda por uma tragédia pessoal que afetaria radicalmente sua vida profissional. Por volta de 1964, ele perdera dois filhos ainda pequenos, vítimas de uma epidemia de sarampo<sup>39</sup>. O arquiteto não se recuperaria do trauma da perda dos filhos tendo cada vez mais problemas com o alcoolismo o que afetaria demasiadamente sua produção profissional.

Além disso, houve vários problemas com o não recebimento de honorários por trabalhos realizados. Também nestes anos, Palanti entrou em um litígio com um desenhista, funcionário seu, para quem entregou o escritório para pagamento de dívidas trabalhistas, finalizando de maneira conturbada seu trabalho como arquiteto.

Em 1977 Giancarlo Palanti faleceu em São Paulo.

## Notas

<sup>1</sup> Palanti foi cicerone e auxiliar no Brasil de seus amigos italianos que vinham trabalhar ou visitar as comemorações, como Franco Albini e Belgiojoso.

<sup>2</sup> No arquivo de Giancarlo Palanti há um material com anotações sobre Pavilhões e um programa provavelmente destinado ao Parque do Ibirapuera e para as comemorações do IV Centenário. Há também croquis desenhados sobre um projeto para o Parque, de 1948, de autoria de dois engenheiros. Supomos que estas anotações estavam vinculadas aos planos do IAB de realizar as obras do Parque.

<sup>3</sup> Fonte: Gráfico elaborado por Júlio Watanabe Júnior, a partir do Anuário Estatístico do Estado de São Paulo e do Boletim do Dept. Estadual de Estatística, vários anos. WATANABE Jr. Júlio. *Origens do Empresariado da Construção Civil em São Paulo*. In: GITAHY, Maria Lucia Caira e PEREIRA, Paulo César Xavier (org.) *O Complexo industrial na construção e a habitação econômica moderna, 1930-1964*. São Carlos: Rima, 2002, p.62.

<sup>4</sup> Podemos citar aqui o importante estudo sobre a trajetória do arquiteto polonês Lucjan Korngold, empreendida por Anat Falbel, em que a autora identifica o grupo de investidores, a maioria dos quais ligados à indústria, clientes do arquiteto, que iria investir o excedente de seu capital em bens imobiliários. Segundo a autora, a maioria destes investidores parte de uma imigração específica, “*cosmopolita, com origens na média e alta burguesia judaica européia*” que trazia consigo da Europa uma experiência empresarial, e que no Brasil iria dividir suas experiências com um restrito número de arquitetos imigrantes, em geral pertencentes ao mesmo grupo. Assim, a autora revelava as associações entre o capital e o trabalho profissional. FALBEL, Anat. *Lucjan Korngold: a trajetória de um arquiteto imigrante*. 2003. 323p. Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, 2003.

<sup>5</sup> Souza, M. A. A. de. *A identidade da Metrópole*. São Paulo: Ed. Hucitec, EDUSP, 1994, p. 82 *apud* WATANABE, Jr. Júlio. *Origens do Empresariado da Construção Civil em São Paulo*. In: GITAHY, Maria Lucia Caira e PEREIRA, Paulo César Xavier (org.) *O Complexo industrial na construção e a habitação econômica moderna, 1930-1964*. São Carlos: Rima, 2002.

<sup>6</sup> “(...) *credo che conoscere e avvicinare Alfredo le possa essere utile in ogni modo*”. Carta de A. M. Argan para Giancarlo Palanti, Roma, 30 de junho (sem ano). Arquivo de Giancarlo Palanti na Biblioteca da FAU-USP.

<sup>7</sup> Giancarlo Palanti escreve em seu currículo que o projeto do cinema foi realizado com a colaboração de Alfredo Mathias.

<sup>8</sup> FALBEL, Anat. Op. cit. p.271 e Proc. 119707/50 p. 10 *apud* FALBEL, idem. *Ibidem*.

<sup>9</sup> De acordo com informações gentilmente fornecidas por Anat Falbel.

<sup>10</sup> Entrevista com Walmyr Lima Amaral no escritório Henrique Mindlin Associados S/A– 16/05/2002 - Participação de Pedro Augusto V. Franco e Rubens Biotto - para Aline Coelho Sanches e Jefferson Cristiano Tavares

<sup>11</sup> Fonte: arquivo Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP.

<sup>12</sup> Palanti, Giancarlo. *Ante projeto para o Paço Municipal de São Paulo - Solução em dois blocos. Relatório sobre o Projeto*. Dez. 1953. Mimeo.

<sup>13</sup> “*Ma gli accaparramenti costruttivi dei Pilon, dei Matias, dei Maia Lelli e dei maialoni in genere sono ben noti anche costi*”. Trocadilho entre Maia Lelli e maialoni em Carta de Cláudio Olivieri, março de 1948. – Arquivo GP/ FAU-USP

<sup>14</sup> Mazocchi nasceu em Milão e formou-se pelo Politécnico desta cidade. Foi professor desta escola exercendo a cátedra de urbanismo e de arquitetura prática. Editou uma revista técnica especializada sobre arquitetura que recebeu a Medalha de Ouro na VII Trienal de Milão, devido à intensa campanha que realizou a favor da solução do problema da reconstrução na Itália e pela industrialização do sistema de edificações. Fonte: Habitat n.29

<sup>15</sup> “*Ma il Brasile visto a distanza fa sempre paura e comprendo le titubanze de suo gruppo di amici*”. Carta de M. Mazzochi, São Paulo, para Bruno Zevi, Milão, 10 de novembro de 1955.

<sup>16</sup> Arquivo GP/ FAU-USP

<sup>17</sup> Como é sabido, Bruno Giorgi é o famoso escultor contratado por Capanema para realizar trabalhos no MEC. Nascido em Mococa em 1905 estudou em Roma entre 1920 e 1922 e frequentou cursos em Paris entre 1936 e 1939. Ganhou diversos prêmios e é autor de importante obra de esculturas no Brasil.

<sup>18</sup> NOBRE, A. L. “Documento - Henrique Mindlin, profissão arquiteto” in *AU*, no.90, jun-jul/2000, p.77-81. e YOSHIDA, C. B. et al. *Henrique Ephim Mindlin: o homem e o arquiteto*. São Paulo: Instituto Roberto Simonsen, 1975. p.19.

<sup>19</sup> Henrique Mindlin informa na “nota do autor” seu agradecimento a Giancarlo Palanti entre os colegas que o ajudaram a obter o material. MINDLIN, H. E. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Tradução Paulo Pedreira; prefácio de S. Giedion; apresentação de Lauro Cavalcanti. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano/ IPHAN, 2000. P. 21.

<sup>20</sup> NOBRE, A. L. “Documento - Henrique Mindlin, profissão arquiteto” in *AU*, no.90, jun-jul/2000, p.77-81.

<sup>21</sup> Walmyr Lima Amaral, arquiteto formado pela Universidade do Brasil em 1954, trabalhando no escritório de Henrique Mindlin desde recém-formado. Marc Demetre Fondoukas, arquiteto grego formado em Paris que já trabalhava no escritório, cuidando da parte técnica, especificações e orçamentos do escritório. Walter Morrison, arquiteto escocês que veio para o Brasil desenvolver um plano de trabalho para o Bank of London e seus concursos, dois dos quais vencidos pelo escritório de Mindlin e Palanti. Quando terminou o programa de obras do banco, Mindlin convida-o para integrar a equipe. Fonte: Entrevista com Walmyr Lima Amaral no escritório Henrique Mindlin Associados S/A – 16/05/2002 - Participação de Pedro Augusto V. Franco e Rubens Biotto - para Aline Coelho Sanches e Jefferson Cristiano Tavares

<sup>22</sup> Em colaboração com Samuel Levy, Walmyr Lima Amaral, Olga Verjovsky, Annetta Sirakoff, Marc Demetre Fondoukas, Sergio Campos e Elihau Meiri

<sup>23</sup> Depoimento de sua viúva D. Dirce Maria Torres Morelli, mensagem eletrônica de dezembro de 2003.

<sup>24</sup> idem.

<sup>25</sup> “Era um grande trabalhador (formiguinha) e fazia trabalhar com grande responsabilidade os seus colaboradores, que o adoravam, porque era um homem alegre e muito comunicativo, eram satisfeitos na colaboração. Seguia sempre em primeira pessoa todas as suas obras. Na complementação das construções ele era presente até as três ou quatro da madrugada, as vezes até mais. Era um profissionalista. Sendo um grande comunicador estava sempre muito bem no meio dos operários. Se não ficava satisfeito, encontrava uma forma gentil para convencer e obter o resultado a seu modo. Em geral era satisfeito dos seus projetos. Salvo alguns, como quase todos os *profissionistas*, teve que aceitar e fazer projetos já começados com pequenas modificações, como a Sinagoga (S.P. Bela Cintra/ Consolação) e outras reformas ». Depoimento escrito de Dirce Maria Tores Morelli, 20/12/03.

<sup>26</sup> Entrevista com Walmyr Lima Amaral no escritório Henrique Mindlin Associados S/A – 16/05/2002 - Participação de Pedro Augusto V. Franco e Rubens Biotto - para Aline Coelho Sanches e Jefferson Cristiano Tavares

<sup>27</sup> O uso da estrutura metálica no edifício Central projetado por Henrique Mindlin em 1957 no Rio de Janeiro, segundo Walmyr Lima Amaral teria sido fruto não só dos dimensionamentos menores mas de exigências comerciais por parte da proprietária, Regina Feigl. “*O primeiro projeto, o primeiro grande projeto que eu acho que em termos, o primeiro a conseguir montar alguma coisa em aço acho que foi o Reidy, num prédio na Vargas, mas na realidade ele tem a expressão em concreto, porque ele é todo revestido em concreto, mas ele não chegou a ser pronto. Quando começou o Avenida Central, aí por interesses comerciais e também para evitar dimensionamentos exagerados. Nós estávamos começando, naquela época, os grandes edifícios, edifícios altos. Então, juntou... mas aí nem houve, propriamente, uma participação nossa – dizer olha! O arquiteto começou a pensar em aço, não – aí havia um interesse entre proprietária do empreendimento com uma companhia siderúrgica, de fornecer a siderúrgica, o Estado interessado em orçar, o edifício era alto, fizemos um estudo em concreto, realmente os elementos, em concreto, eram trinta pavimentos, eram peças muito grandes. Hoje em dia tudo isso já se resolveu com uma conceituação, mais tarde, quando nós fizemos o Banerj, o Banerj nós temos seiscentos metros quadrados. É todo em concreto, é um prédio inclusive, era o banco principal da cidade, na época era o BEG, Banco do Estado da Guanabara, depois Guanabara vira Rio, ficou Rio de Janeiro, houve uma mudança*”. Entrevista citada, 16/05/2002.

<sup>28</sup> Entrevista com Walmyr Lima Amaral no escritório Henrique Mindlin Associados S/A – 16/05/2002 - Participação de Pedro Augusto V. Franco e Rubens Biotto - para Aline Coelho Sanches e Jefferson Cristiano Tavares: *Walmyr*: “*E isso daqui*

tinha uma força estrutural. Então, quando disformamos, dissemos, vamos tentar uma solução para deixar isso aparente, porque o prédio está com uma... ele tem uma expressão forte...e nós temos que não cobrir. Como toda a obra aqui na nossa terra, a execução do concreto era péssima. E o apicoado nasceu desse projeto justamente para corrigir, porque bom – vamos revestir isso daqui de granito!, pô, mas granito lá em cima, essa placa lá, e tal.... – Então, porque é que não deixamos isso daqui aparente, mas aparente como está, e tal, vamos apicoar!. O Reidy tinha tido uma experiência aqui no museu, anterior, mas muito tímida em termos do apicoado. Ele usou aqui umas placas em que a textura era feita com aquela... eu acho que foi feito com aquela máquina do marmorista, de fazer o acabamento, dar aquela textura leve. Então, eu acho que ele andou fazendo isso em algumas placas, aqui naquela parte baixa... o que cobre as vigas da parte do bloco escola, é feito acho que assim. Ele fez o concreto e depois deve ter corrigido alturas e qualidade com as placas. "...Bom, mas isso não dá, não dá expressão e marca", corrigir os erros, aquilo era insuficiente. Aí foi feito uns contatos aí com um pessoal que trabalhava em pedreiras, fazia ...meios-fios... Aí pegaram lá o ...paraíba... botaram lá... conseguimos um terreno, conseguimos lá um terreno aqui na Avenida Chile, montaram lá um time só de afiar as ponteiras. Você sabe que, era um negócio muito mais barato e muito mais rápido? Então, pegavam assim, um andar desse era feito em uma semana praticamente. Porque eles botavam aqui dez homens trabalhando, só na batida. E tinha um time, por trás, só afiando... porque aquilo é feito com um ...carvão... no fogo, e vai batendo e afiavam e mandavam as ponteiras novas. E, realmente, resultou no famoso concreto ...apicoado... e depois nós usamos em outros projetos e alguns projetos também passaram a utilizar. Mas nasceu de uma condição de obra prima. Então, nós jogamos aqui atrás aquelas excelentes esquadrias, que lamentavelmente não se tem mais, ...da fischet.... Aquelas esquadrias duplas com persiana no meio, que você ...reverte...para limpeza e que te dá uma qualidade de isolamento de ruído e de calor. É melhor que o ...brise, por exemplo... dizia o pessoal do ar condicionado na época".

<sup>29</sup> Walmir "Isso aqui era troço político. O Lacerda ele era governador, naquela época... foi 60 isso aqui, terminou em 60. Ele ia se candidatar em 65, aí depois veio a Revolução de 64, então, tinha um prazo político aqui. O terreno foi definido com três meses essa obra começou. Então, nós lançamos o partido, felizmente o partido era claro e essa obra começou do térreo para cima e para baixo. E esse partido aqui, exatamente essa correspondência da prumada aqui... esse partido favoreceu, por quê? Aqui, dada a concentração foi feita fundações direta. Então, exatamente, começaram a escavar aqui, fizeram esses pilones até o térreo, aqui também. E aqui o terreno estava cheio, então o que é que aconteceu? Aqui tem o terreno, foi feito um buracão aqui e esse outro aqui. E essa parte de pilares foi...Isso aqui era uma grande sapata, nisso aqui passava pilares menores. Isso foi feito até na linha do terreno. Aí essa laje começou a ser armada e depois que ela já estava lá no quarto pavimento, começaram a escavar aqui, então, isso era feito pavimento por pavimento, entendeu? Então, eles iam descendo isso aqui até chegar, inclusive, algumas tem um escalonamento aqui no subsolo, aqui tem três subsolos. Então, a partir da obra tocou, porque isso tinha que ficar pronto, num determinado prazo, porque o homem ia sair, e na realidade começaram até a funcionar aqui, eu acho que eles fizeram agência, começou a funcionar e a obra em cima. Repara que não tem canteiro. O prédio ocupava o terreno inteiro. Então, são experiências interessantes. Participar de projetos desse tipo eu acho que... eu acho que esse partido foi aplicado, também, num outro projeto que nós andamos fazendo, começou do térreo para cima e foi... Isso daqui em três meses começamos... por exemplo, a parte de perfuração, o Pedro foi para a obra, o Mário (...) é sócio, um excelente arquiteto também, colega do (...), era da equipe, foi para a obra com o Pedro... tinha uns seis ou sete na obra... porque não dava para detalhar, para mandar... O Barros cuidava da parte de coordenação técnica entre hidráulica, elétrica e estrutura, a planta, por exemplo, furações para o ar condicionado, quem demarcou fomos nós. Mais ou menos tínhamos uma idéia, víamos como é que tínhamos de estruturar o ponto, quais eram os pontos favoráveis para furar essas vigas... que atravessava, então, aqui já eram feitos furos e depois... sabe? Você trabalhando... o arquiteto que se interessa pela tecnologia... nós aqui sempre nos interessamos, a gente tem já a capacidade de pré dimensionar, mais ou menos ter a noção do que é um sistema de ar condicionado e mais, aritmética também".

<sup>30</sup> Entrevista com Walmyr Lima Amaral no escritório Henrique Mindlin Associados S/A – 16/05/2002 - Participação de Pedro Augusto V. Franco e Rubens Biotto - para Aline Coelho Sanches e Jefferson Cristiano Tavares

<sup>31</sup> PALANTI, G. Relatório para o plano piloto de Brasília, 1957. Manuscrito não publicado. Arquivo Gp/ FAU-USP

<sup>32</sup> Entrevista com Walmyr Lima Amaral no escritório Henrique Mindlin Associados S/A – 16/05/2002 - Participação de Pedro Augusto V. Franco e Rubens Biotto - para Aline Coelho Sanches e Jefferson Cristiano Tavares.

<sup>33</sup> Entrevista com Walmyr Lima Amaral no escritório Henrique Mindlin Associados S/A – 16/05/2002 - Participação de Pedro Augusto V. Franco e Rubens Biotto - para Aline Coelho Sanches e Jefferson Cristiano Tavares.

<sup>34</sup> Lembramos ainda que as habitações propostas não remetem às Unidades de Habitação de Le Corbusier em que equipamentos coletivos e moradia se encontravam em um mesmo edifício.

<sup>35</sup> Em Radburn, havia duas idéias principais: a unidade de vizinhança e a separação entre os pedestres e os automóveis. Para eles o principal problema das cidades americanas seria a convivência com os automóveis que fragilizava a segurança dos moradores da cidade, especialmente das crianças. Para responder a esse problema era necessário rever as relações entre

casa, ruas, caminhos, jardins, parques, blocos e a vizinhança local. Foram adotadas então, superquadras em lugar dos quarteirões tradicionais; vias especializadas, planejadas e construídas para um único uso, a separação completa entre pedestres e automóveis, casas com as plantas invertidas voltadas para a rua e para o parque que formava a espinha dorsal da unidade de vizinhança. A superquadra projetada para Radburn é contornada por ruas largas que conduzem a vias de menor tamanho, portanto para um fluxo e velocidade menores, que por sua vez conduzem às casas ou aos edifícios principais. No interior da mesma há uma ampla área verde, um parque que articula todas as superquadras e os equipamentos de uso coletivo, como playgrounds, piscinas, quadras esportivas, escolas, servindo a uma ou as demais quadras, sendo possível alcançá-los a pé, sem cruzar o caminho dos carros. Quando um caminho de pedestres encontra uma via de grande circulação viária há passagens subterrâneas ou elevadas que conduzem os habitantes de Radburn com segurança, e conectam todas as vizinhanças. Clarence Stein ressalta a economia deste tipo de planejamento reduzindo custos com pavimentação, com menor extensão de linhas de utilidades como água, esgoto, etc. O tamanho de cada vizinhança foi tomado pelo número de crianças que freqüentam a escola elementar, e tudo era projetado no sentido de fomentar a vida em comunidade. Ao analisar a experiência de Radburn ele destaca as associações dos moradores, o cotidiano das crianças em torno dos parques ou das áreas de lazer, os espaços sociais, o centro comunitário, a popularidade de Radburn como local para se educar as famílias.

<sup>36</sup> Perry delinea os princípios básicos para o planejamento de uma unidade de vizinhança estudando com cuidado cada um deles. Assim: 1) Sua área e densidade deveriam ser definidas pelo número ideal de alunos atendidos pela escola elementar e pela densidade; 2) ela deveria estar delimitada pelas vias arteriais; 3) conter espaços livres, sistemas de pequenos parques e locais de recreação planejados para encontrar as necessidades da vizinhança, 4) as escolas e outras instituições deveriam ter suas esferas de serviço coincidindo com os limites da unidade; deveria haver 5) lojas locais para servir à população, colocadas nos limites da vizinhança, junto às vias de tráfego e adjacentes a outras unidades; 6) e um sistema interno de ruas especializadas. Nestes princípios também é caro o controle da distância a ser percorrida entre as habitações e os equipamentos, especialmente pelas crianças. A segurança das mesmas determinava também o local de implantação da escola dentro da unidade, preferencialmente onde não fosse necessário atravessar ruas perigosas.

<sup>37</sup> Perry utiliza-se do termo célula de vizinhança. Para ele o automóvel estava criando uma cidade celular, o que implicaria em uma organização da vida dentro de células.

<sup>38</sup> Palanti, quando muda-se da Itália para o Brasil em 1946, continua como membro do grupo do CIAM italiano, ainda que com uma participação bastante reduzida devido à distância. Seus companheiros na Itália vão ingressar no pós-guerra num posicionamento de planejamento e construção de moradias cada vez mais distante dos auspícios do racionalismo anterior. No entanto, da correspondência do arquiteto com o grupo italiano (que encontramos no arquivo de projetos da FAU-USP) e que trata quase sempre de questões relacionadas à aceitação de novos membros ou pagamentos, pouco se pode sugerir sobre a atualização ou incorporação das novas idéias pelo arquiteto.

<sup>39</sup> Entrevista de Marco Palanti para Aline Coelho Sanches, 13/11/2002

## Os espaços expositivos

Uma das contribuições da obra de Giancarlo Palanti no Brasil aparece no campo da arquitetura de interiores realizada, principalmente, para lojas e escritórios. Entre as décadas de 50 e 60 Palanti tornou-se bastante conhecido como arquiteto de interiores cujos trabalhos eram freqüentemente mencionados por seus contemporâneos e publicados nas revistas da época. Em um tipo de projeto aparentemente simples, ele envolvia inovações na elaboração do espaço interno, no projeto do mobiliário, numa integração especial entre arquitetura, artes plásticas e objetos industriais e, especialmente, na maneira de expor os produtos a serem comercializados. Vale lembrar que esta foi uma arquitetura efêmera.

O espaço interno era organizado segundo um método projetual próximo àquele utilizado para a edificação e até para o urbanismo, isto é, tendo em vista o zoneamento das funções, a definição das circulações, a leveza, o jogo de linhas, planos e cores, a fluidez e a flexibilidade, entre outros procedimentos. Nestes trabalhos o ânimo de Palanti voltava-se para as novas possibilidades espaciais, para uma determinada maneira de entender a reunião entre arquitetura e artes plásticas, para a construção de um ambiente onde tudo passaria por uma unidade estética, dos objetos industriais ao espaço onde o mesmo é exposto.

Vale lembrar que as experimentações no campo dos modos de expor apareceram na obra do arquiteto desde a Itália quando, juntamente com seus companheiros de trabalho e discussão como Giuseppe Pagano, Edoardo Persico, Franco Albini e o grupo BBPR, entre outros, realizavam trabalhos para exposição dos temas do fascismo, da arquitetura moderna e até da comercialização de produtos. No Brasil, no entanto, os trabalhos neste campo encontraram novas problemáticas, experimentações e soluções, além de incorporarem de maneira muito singular, o uso da vegetação brasileira, os temas nacionais pintados em grandes painéis por importantes artistas plásticos e as madeiras nativas utilizadas no mobiliário. Segundo depoimento da viúva o arquiteto era encantado com os materiais brasileiros, sua beleza, contraste e possibilidades de criação que ofereciam, diferente da Itália e Europa, citando especialmente as madeiras e mármore<sup>1</sup>.

Os primeiros projetos para interiores de lojas e escritórios apareceram na obra de Palanti no Brasil desde o período da associação com Lina Bo Bardi no Studio de Arte Palma, onde os dois arquitetos realizaram lojas como a “*Mapa Importadora*”, o *Estande de Vendas dos Plásticos Plavinil*, o escritório para o editorial *Domus*, a *Loja Tecnogeral* (então representante da



Studio de Arte Palma: Editorial Domus, 1948-1951  
 fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi e Arquivo GP/ FAU-USP



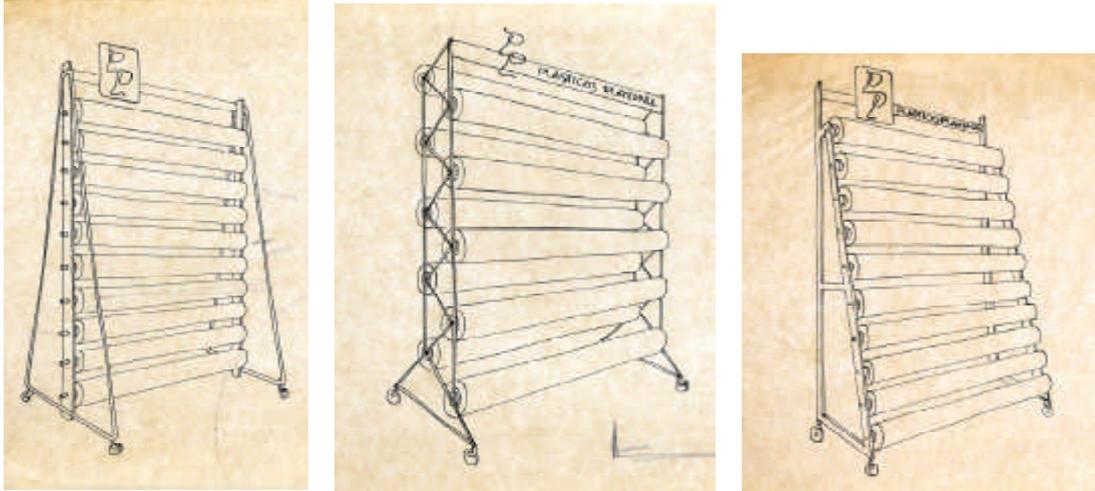
Studio de Arte Palma: Stand de Vendas Plavinil, 1948-1951  
 fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi



Studio de Arte Palma: Manequins para exposição na Mapa Importadora, 1948-1951  
 fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi  
 foto: Peter Scheier



Studio de Arte Palma: Olivetti - Tecnogeral, 1948-1951  
 fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi - Foto: Roberto Maia



Studio de Arte Palma: Estudos para exposição de Plásticos no Estande Plavinil, 1948-1951  
 fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi



Studio de Arte Palma: Loja Insubra, 1948-1951  
 fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi - Foto: Roberto Maia

Olivetti no Brasil), ou ainda a loja de máquinas de escrever da “*Insubra*”. Através desta última são apresentados no Diário de São Paulo, alguns dos temas envolvidos nos projetos de interiores comerciais de Lina e Palanti, provavelmente baseado em palavras dos arquitetos:

*“O ‘Studio de Arte Palma’ deliberou incluir em seus trabalhos também esse ramo de arte decorativa, da arquitetura em serviço da ‘commercial art’, de que São Paulo tanto se ressentia, pela manutenção de padrões ligados a uma orientação de rotina, numa uniformidade monótona. Os grandes materiais de nosso tempo como o vidro, que possibilita a transparência ao grau mais elevado, os plásticos, a madeira compensada, adquirem uma utilização nova, passam a enriquecer a apresentação de um produto ou de vários produtos, formular a palavra viva com que se faz mais adequada a indicação de uma marca, de uma etapa da técnica, de uma nova possibilidade para o trabalho humano.*

*O problema solucionado na loja da ‘Insubra’ pela equipe técnica do ‘Studio de Arte Palma’, não consta apenas de um mostruário organizado sob linhas novas. Acha-se entrosada nessa solução, desde o plano de ligação da loja com a rua, uma entrada que se torna uma espécie de convite traduzido em forma arquitetônica, sem que uma completa separação se produza, pois os planejamentos de vidro, interrompidos por algumas notas de cor mais brilhante que os iluminam e decoram, estabelecem uma freqüência de atmosfera entre a rua e o interior, onde encontraremos então em duas ordens, mostruários descritivos, demonstrativos dos produtos da ‘Insubra’”.* (Diário de São Paulo, 14/01/49, 1ª Seção)

Nesta loja os arquitetos utilizaram caixas de vidro que serviam de suportes para exposição das máquinas de escrever e folhagens tropicais entre a vitrine e a calçada.

Nos projetos para espaços comerciais do Studio de Arte Palma a pesquisa pareceu bastante concentrada no próprio mobiliário das lojas e na inovação dos dispositivos de exposição, colocados nos limites das paredes, resultando em alguns projetos quase cenográficos, atribuídos frequentemente a Lina Bo Bardi. A diferença entre o descontraído Estande de Vendas de Plásticos Plavinil e a sobriedade da loja Tecnogeral, já foi comentada no capítulo<sup>3</sup>.

Os projetos posteriores de Palanti caminhariam no sentido de novas pesquisas destes dispositivos e de sua inserção espacial.

Já fora do Studio de Arte Palma, o arquiteto projetou, em 1951, o arranjo da Confeitaria Procope, onde os doces deveriam ser expostos suspensos em caixas de vidro. Estes dispositivos, freqüentes nos trabalhos italianos de exposições de Palanti e seu companheiro Franco Albini, seriam cada vez menos utilizados no decorrer dos seus projetos brasileiros.

Na confeitaria deveria existir um painel que ilustraria de maneira divertida e estilizada o processo de fazer doces através de uma engenhoca. O próprio Palanti estudou um desenho do procedimento esquemático de fabricação dos sorvetes que seria executado com tubos de néon. Este desenho foi posteriormente executado por Aldo Calvo como publicidade da loja, originando uma ação movida por Palanti contra o proprietário da mesma. Para além das questões litigiosas, é interessante observar que esta é uma das poucas ocasiões em que o próprio arquiteto desenha no espaço por ele projetado, sem lançar mão da criação de outro artista.

A grande parte dos projetos para interiores comerciais na obra brasileira de Palanti foi realizada durante o período da sua parceria com Henrique Mindlin, especialmente relacionada à rica experiência dos projetos para a empresa Olivetti. Em geral quem projetava e conduzia as obras das lojas desta firma era o escritório de Palanti em São Paulo. Apenas alguns projetos de lojas no Rio de Janeiro foram desenvolvidos no escritório comandado por Mindlin<sup>2</sup> naquela cidade<sup>3</sup>. Ainda que as lojas fossem desenvolvidas apenas por Palanti em seu escritório, os carimbos de identificação das pranchas de desenho<sup>4</sup> das lojas aparecem sempre como Henrique E. Mindlin e Giancarlo Palanti Arquitetos. Para a realização de lojas em diferentes localidades, era costume contratar um arquiteto local para realização dos levantamentos e para a execução dos projetos.

### **Os projetos para a Olivetti**

Os projetos de exposição de máquinas de escrever da Olivetti em lojas e stands ou o arranjo dos escritórios da empresa foram momentos especiais para o desenvolvimento dos temas da exposição de produtos industriais, da ligação entre artes plásticas e arquitetura, unindo as pesquisas de Palanti às concepções sobre as relações entre arte e indústria empreendidas pela empresa.

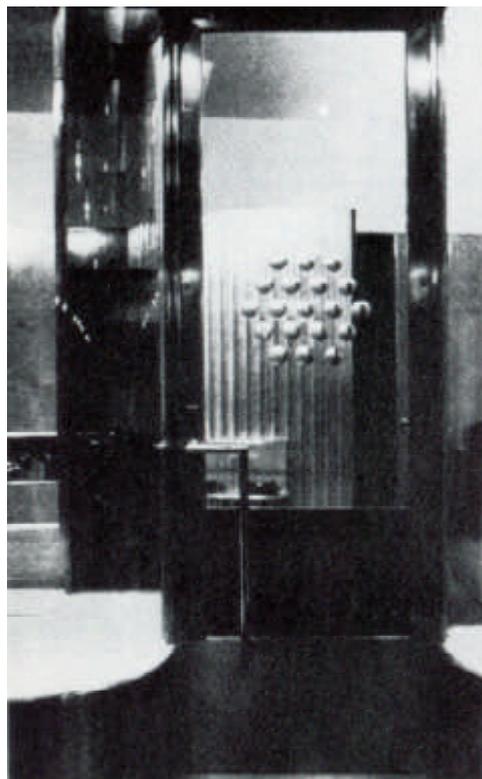
Especificando o que foi a experiência da Olivetti na Itália, por volta de 1925, o engenheiro Adriano Olivetti propôs um programa de projetos e inovações para modernizar as atividades da empresa, entre as quais o desenvolvimento de uma rede comercial no país e no exterior. A partir de 1932 ele começou a investir na área de publicidade iniciando uma longa contribuição com os mais renomados artistas, arquitetos e designers. Eles foram chamados para projetar desde a forma da carcaça de suas máquinas de escrever, as instalações produtivas e de suporte social dos operários, até a elaboração de planos urbanísticos para a cidade de Ivrea, onde se localizava a principal instalação da empresa. Adriano Olivetti também investiu na elaboração de planos de desenvolvimento regional para o Vale d'Aosta acreditando no poder da "terceira força", como meio de solucionar os problemas da sociedade.

A atuação de Adriano Olivetti no campo urbanístico envolveu ainda o cargo de presidente do INU (Istituto Nazionale di Urbanistica) e a associação ao grupo CIAM italiano, instituições das quais Palanti era membro.

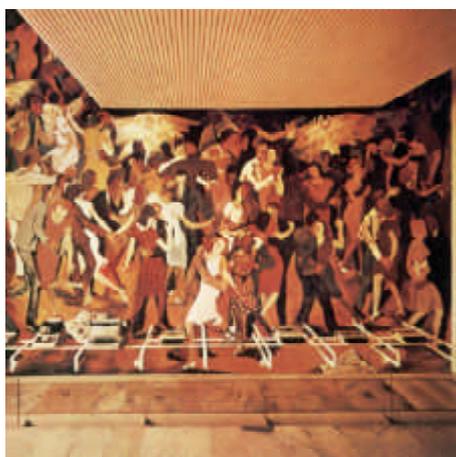
A Olivetti conduziu a uma política industrial que privilegiou a qualidade formal dos produtos, procurando construir a imagem da empresa através do design e da sua publicidade.



Marcelo Nizzoli: Loja Olivetti, Veneza, 1938  
 fonte: L'architecture d'aujourd'hui, 188, dez. 1976



Turim, Schawinsky: Loja Olivetti, Turim, 1934.  
 fonte: L'architecture d'aujourd'hui, 188, dez. 1976,  
 p.54

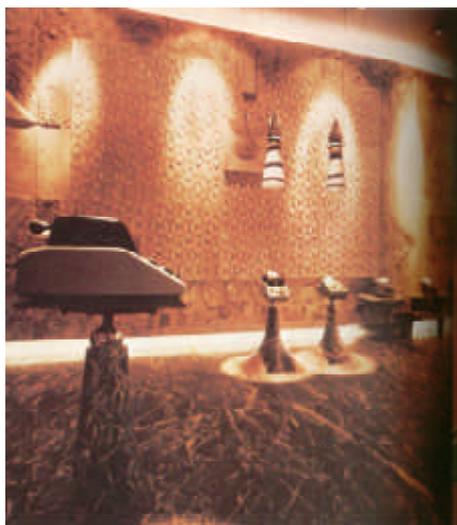


Painel de Renato Guttuso, Loja Olivetti, Roma, 1947  
 fonte: L'architecture d'aujourd'hui, 188, dez. 1976, p.56

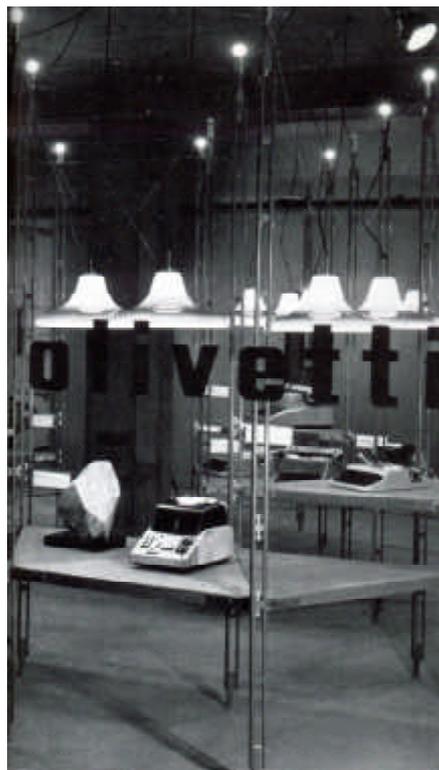
Um produto Olivetti apresentaria para além da pesquisa sobre seu formato, um estilo que exemplificaria a qualidade geral do empreendimento industrial. Paolo Fossati (1976, p.50) ainda chama a atenção para uma produção das formas baseada na orientação dos consumidores.

Para Bernard Huet (1976, p.54) o estabelecimento do impacto destas imagens no mercado implicaria numa continuidade entre o design das máquinas, a publicidade e os lugares onde a mesma seria oferecida ao público, isto é, as lojas de exposição e as sucursais. Segundo Huet elas eram concebidas para apresentar um produto industrial de larga difusão, como por exemplo, um objeto precioso ou uma obra de arte, em lojas mais parecidas com butiques comerciais e galerias de arte.

As primeiras lojas da Olivetti foram abertas em 1930 em Roma, Milão e Veneza, com projetos de Schawinsky e Marcello Nizzoli que, participando do desenho das máquinas e da



BBPR: Loja Olivetti Nova York, 1954  
 fonte: acima: L'architecture d'aujourd'hui, 188, dez.  
 1976, p.56  
 abaixo: <http://www.museonivola.it/Formazione>



Franco Albini e Franca Helg: Loja Olivetti,  
 Paris, 1960.  
 fonte: L'architecture d'aujourd'hui, 188, dez.  
 1976, p.59

publicidade da empresa, asseguraram a continuidade da imagem da Olivetti através de todas as instâncias de produção.

Após a segunda guerra as lojas Olivetti espalharam-se por todas as metrópoles europeias e americanas.

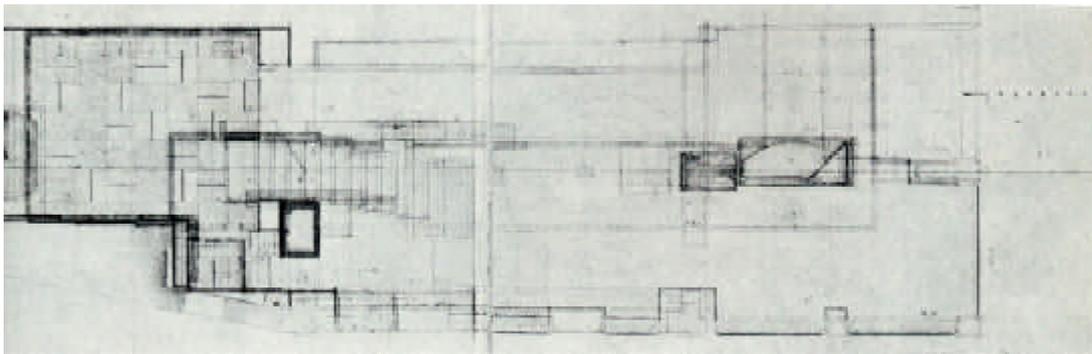
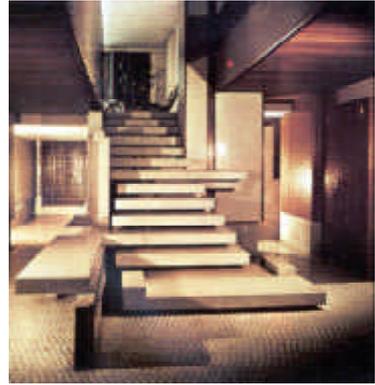
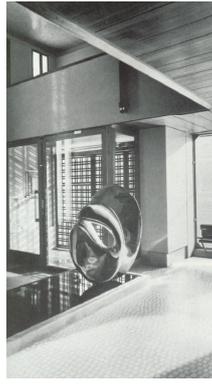
Baseado em Bernard Huet, Tafuri mostra que os projetos das várias lojas e a montagem de exposições dos produtos Olivetti, confiadas a importantes nomes da museografia italiana, não se limitaram a exibir o objeto, mostrando o valor agregado ao qual ele se referia, o 'projeto' do qual era fragmento (TAFURI apud ANELLI, 2001, p.62).

Para Huet a própria escolha de arquitetos ligados a atividades museográficas revelava o significado da operação empreendida pela Olivetti.

A primeira loja a ser inaugurada fora da Itália, em 1954, foi projetada pelo grupo BBPR na Quinta Avenida em Nova Iorque, com painéis modelados em areia por Costantino Nivola. Outras lojas importantes foram aquelas projetadas por Carlo Scarpa em Veneza, em 1957/58, a de Paris, de Franco Albini e Franca Helg, em 1958, e a de Barcelona, do BBPR, entre 1960 e 1964.

Todos estes arquitetos contribuíram no desenvolvimento da museografia italiana no pós-guerra, muitos dos quais herdeiros dos trabalhos de Edoardo Persico, continuando as pesquisas espaciais empreendidas nas Trienais, nas mostras de propaganda do regime fascista, no projeto de lojas e vitrines comerciais.

Anelli nos lembra que Persico realizou diversos trabalhos que transferiam para o espaço arquitetônico as experimentações desenvolvidas na gráfica, alguns deles realizados em parceria com Marcello Nizzoli. (ANELLI, 2001, p.52). Alguns dos temas introduzidos por Persico foram apropriados nos projetos de exposição das máquinas de escrever, mostrando a decisão de privilegiar a experiência espacial e visual do visitante e atentos, antes de tudo, à construção de uma espacialidade moderna.



Acima à esquerda: BBPR - Loja Olivetti Barcelona, 1960-64  
Demais imagens: Carlo Scarpa: Loja Olivetti Veneza, 1958  
fonte: L'architecture d'aujourd'hui, 188, dez. 1976, p.58, 55 e 56



Gae Aulenti: Loja Olivetti, Buenos Aires, 1968.  
fonte: L'architecture d'aujourd'hui, 188, dez. 1976,  
p.57



Hans von Klier: Loja Olivetti, Turim, 1970.  
fonte: L'architecture d'aujourd'hui, 188, dez. 1976, p.57

De acordo com Anelli, já tratando da museografia italiana do pós-guerra:

*“Os italianos transformam todas as oportunidades que se lhes apresentam em momentos de educação do público visitante a uma sensibilidade moderna, tornando muitas vezes o tema específico da exposição um objeto secundário”* (idem, 2001, p.51).

Pode-se sugerir que o mesmo ocorria no projeto das lojas para a Olivetti.

A partir da morte de Adriano Olivetti em 1960, não seriam mais os arquitetos museógrafos chamados a projetar as lojas, mas a nova geração de “designers” representada na figura de Gae Aulenti.



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painéis de B. Buffoni: Loja Olivetti Tatuapé, São Paulo, 1958  
fonte: Arquivo GP - FAU/USP

Por volta de 1954 a Olivetti iniciou seus negócios no Brasil, instalando um escritório de representações e uma filial de vendas no Rio de Janeiro. Percebendo as melhores possibilidades de instalação de uma fábrica em São Paulo, transferem-se para esta cidade em 1956<sup>5</sup>.

Giancarlo Palanti que fizera parte através de vários projetos bem como das discussões sobre os modos de expor na Itália, foi o responsável por várias lojas e estandes da Olivetti no Brasil e pela arquitetura de interiores de seus escritórios e oficinas.

Parece claro, portanto, que as pesquisas deste arquiteto responderiam perfeitamente aos anseios da empresa italiana.

Aparentemente fora Giovanni Pintori, um dos artistas responsáveis na Itália pela publicidade de toda a Olivetti, quem indicara Palanti para o projeto das lojas da empresa no Brasil (lembramos também os projetos para a Olivetti na OTI e na Tecnogeral no Studio Palma). Ele escreveu em carta ao arquiteto, datada de outubro de 1957:

*“E agora em via reservada, te informo que havia o problema de uma série de pequenas lojas no Brasil, a coisa veio nas minhas mãos e te passei pedindo para encarregá-lo de cuidar destas coisas diretamente no Brasil. E para simplificar as coisas, mas sobretudo para tranquilizá-lo do medo de encontrar sabe-se lá quais aventuras, medo que poderia fazer cair minha proposta, disse a eles que a coisa é muito simples, que de quando em quando que apresentem os problemas, digam a importância e quanto desejam gastar. Se trata de coisas relativamente pequenas para as quais haverá pequenos estabelecimentos. Creio que se seguiram meu conselho há também uma maneira de ajudar Buffoni”<sup>6</sup>.*

Nos projetos das lojas Olivetti no Brasil Palanti desenvolveu uma experimentação do espaço interno e da própria idéia do modo de expor, materializada através de diferentes dispositivos de exposição, de iluminação pontual e cenográfica, da fluidez e dos grandes painéis



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painéis de B. Buffoni: Loja Olivetti Tatuapé, São Paulo, 1958  
fonte: Arquivo GP - FAU/USP

realizados principalmente por Bramante Buffoni, apresentando temas relacionados às peculiaridades brasileiras.

O alcance desta experiência não foi pequeno, estendendo-se pelas capitais, desde Belém do Pará até Porto Alegre onde a Olivetti instalou suas lojas, representações e escritórios.

O espaço projetado por Palanti para as lojas era zoneado em áreas destinadas a cada função: circulação, exposição das máquinas na vitrine, mesa do vendedor, máquinas para testes. Este zoneamento estava coordenado à intenção de constituir um volume interno dominado por uma dança de linhas e planos que se cruzavam.

Os planos eram capazes de delimitar funções específicas. Assim, surgia o plano de iluminação no teto, constituído por um forro de gesso ou madeira, desenhado pelas linhas da luz das lâmpadas fluorescentes, por grelhas metálicas suspensas que davam unidade ao ambiente existente. A luz fluorescente ora uniformizava todo o ambiente através do forro ou, sob sancas de gesso destacava os limites do espaço. Já a luz incandescente pontual, alojada em belas luminárias desenhadas por Palanti, destacava as máquinas de escrever como um holofote.

A superfície do piso constituía com neutralidade um fundo para os objetos, ou ganhava a função de distinguir espaços de circulação das zonas de exposição, através do uso de cores diferentes.

Os tampos das mesas das lojas, normalmente pintados de branco, eram mais um grupo de planos deste jogo. Eles eram apoiados ora por um balé de linhas que constituíam suportes metálicos, ora pela clareza construtiva de estruturas de madeira ou ferro pintado de preto. Tudo caminhava num esforço para alcançar a leveza e a fluidez, a suspensão das máquinas no espaço.



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos: Loja Olivetti Penha Rio, 1958  
fonte: Arquivo GP - FAU/USP

Nas lojas, escritórios e stands Olivetti, Palanti projetou diferentes tipos de painéis divisórios constituídos por montantes de ferro em perfis tubulares ou em forma de cruz, normalmente pintados de preto, como linhas presas ao teto e ao chão preenchidas por planos de peroba ou fórmica soltos no espaço. Nos estandes para exposição em feiras, os painéis eram módulos de agenciamento espacial. No Stand Use 66 do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por exemplo, uma malha modulada determinava três ambientes de exposição delimitados por painéis que, acompanhando esta grelha, configuravam um fundo para as máquinas, construindo um espaço que as isolava do exterior.

Os planos onde explodiam pinturas ou montagens fotográficas definiam e estruturavam espaços e colocados em locais estratégicos, serviam de fundo para vitrines da loja ou para o destaque de objetos. Não eram fundos neutros, nem abstratos, mas sempre figurativos. Colocavam as máquinas de escrever entre ícones da escrita, imagens de engrenagens mecânicas ou do logotipo Olivetti, ou ainda entre temas brasileiros. Soltos no espaço, serviam algumas vezes para ocultar portas ou escadas.



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos: Loja Olivetti Penha, Rio, 1958  
 fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos: Loja Olivetti Petrópolis, 1958  
 fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos: Olivetti Stand Use  
 fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painéis de B. Buffoni: Loja e escritório da Olivetti em Belo Horizonte, 1958  
 fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painéis de B. Buffoni: Loja Olivetti Guanabara (Gal Justo), 1958-9  
 fonte: Revista Arquitetura m.57, 1967.



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painéis de B. Buffoni: Loja Olivetti Porto Alegre, 1958  
fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painéis de B. Buffoni: Loja Olivetti Porto Alegre, 1958  
fonte: Arquivo GP - FAU/USP

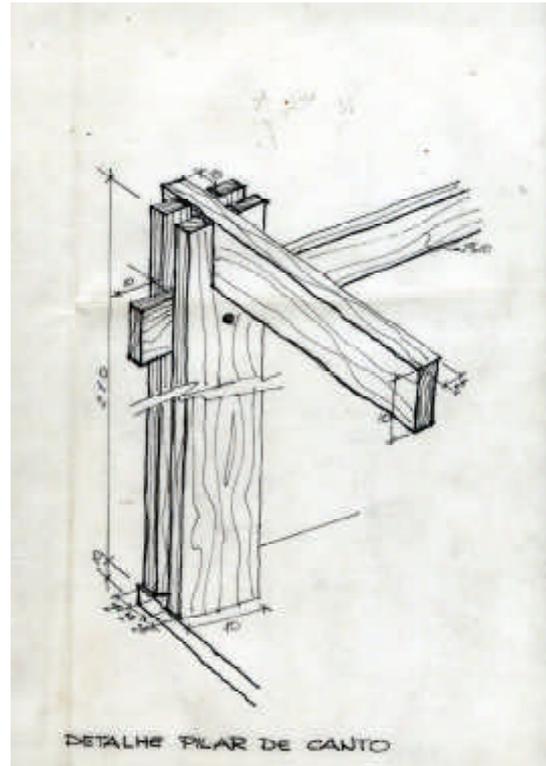
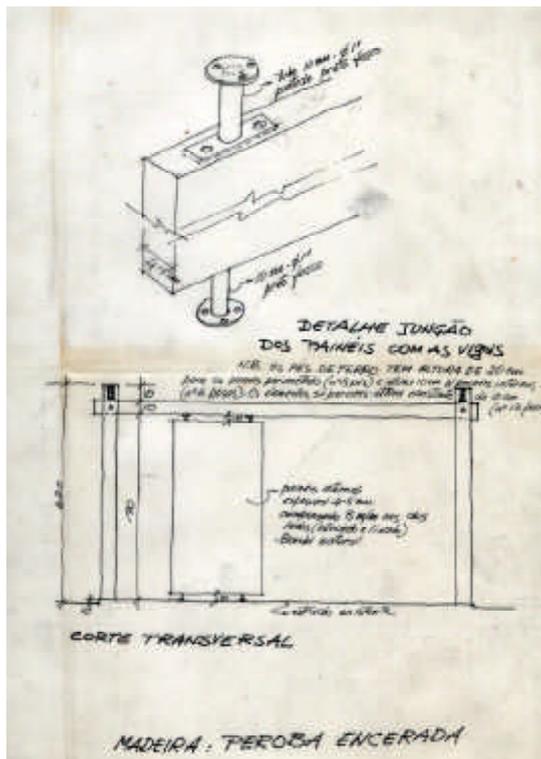


Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painéis de B. Buffoni: Loja Olivetti Rio de Janeiro, provavelmente 1958  
 fonte: Arquivo GP - FAU/USP

Quase toda loja apresentava folhagens tropicais, seja em vasos ou em canteiros entre a calçada e vitrine. Estes não eram colocados *a posteriori*, mas apareciam nos desenhos dos projetos, nas plantas e cortes, ainda que sem especificação das espécies.

Os móveis projetados para as lojas e escritórios da Olivetti obedeciam a uma clareza estrutural e a um desenho esbelto, traçado com linhas e planos. Eram, normalmente, dispositivos de exposição, mesas, escrivaninhas, arquivos e estantes<sup>7</sup>.

Muitos dos móveis obedeciam a princípios semelhantes àqueles projetados no Studio de Arte Palma, especialmente no uso do compensado com perfis recortados como uma peça única, ou no uso de peças encaixáveis que compunham os suportes de várias mesas. Eram construídos de maneira passível a permitir a reprodução em série, ainda que não fosse esta a sua realidade produtiva.



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos: Detalhes do Stand Use da Olivetti no Ibirapuera, 1963  
 fonte: Arquivo GP - FAU/USP

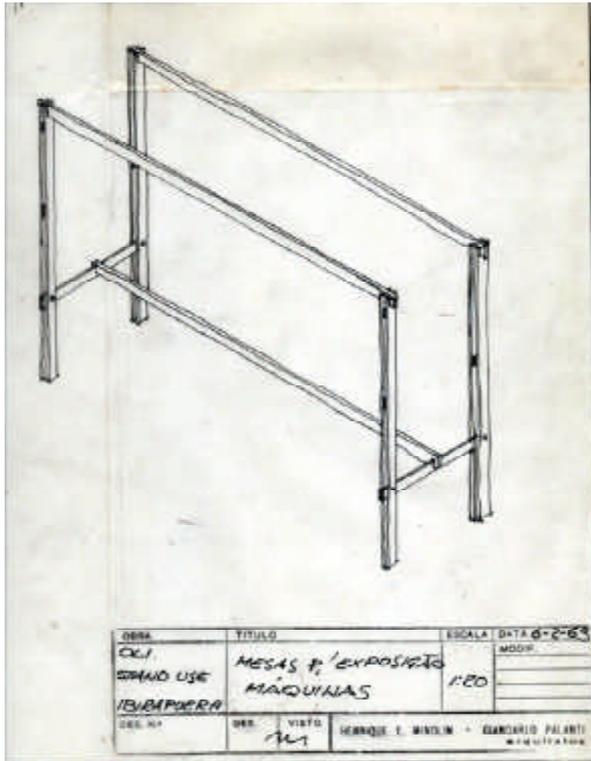
As madeiras maciças utilizadas para os mesmos eram o jacarandá da Bahia, o jacarandá do Mato Grosso, a peroba ou pau marfim. Também eram vários os móveis realizados com suportes metálicos sejam tubos de ferro ou perfis de aço de diferentes formatos. A maioria deles era construída como linhas no espaço que apoiavam planos neutros, normalmente revestidos de fórmica branca, para destaque das máquinas de escrever que suportavam. Palanti utilizava-se da leveza, de balanços estruturais, de delgadas espessuras.

Cada loja apresentava um dispositivo de exposição especial capaz de fazer as máquinas flutuarem no espaço. Eles eram projetados para aquelas máquinas apresentadas nas vitrines ou para as destinadas à experimentação dos consumidores. Eram grandes planos engastados em uma parede colorida, prismas giratórios, discos de cristal suspensos por tirantes metálicos, mesinhas, suportes de ferro desenhando grafismos estruturais. Todos eles estavam diretamente vinculados a uma iluminação pontual.

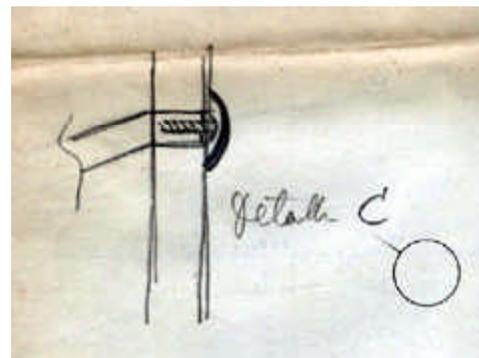
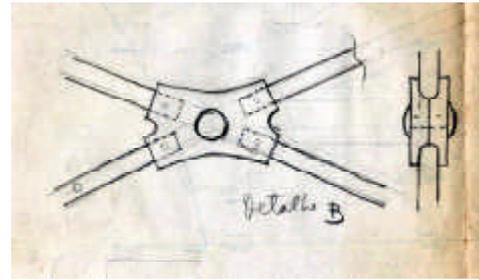
Os projetos apresentavam um alto nível de detalhamento capaz de garantir a realização de um ambiente moderno, dentro dos ideais da Olivetti e dos entendimentos espaciais de Giancarlo Palanti. Em escala 1:1, detalhava-se desde os montantes e painéis, as variadas formas de iluminação até o puxador da porta e o símbolo do capacho.

Os companheiros de trabalho do arquiteto destacam seu grande domínio do detalhamento, especialmente em estruturas de aço. Afirmam que quando Palanti lançava o projeto sabia já qual seria o detalhe utilizado, tinha uma linguagem própria que tornavam rápidas as decisões.

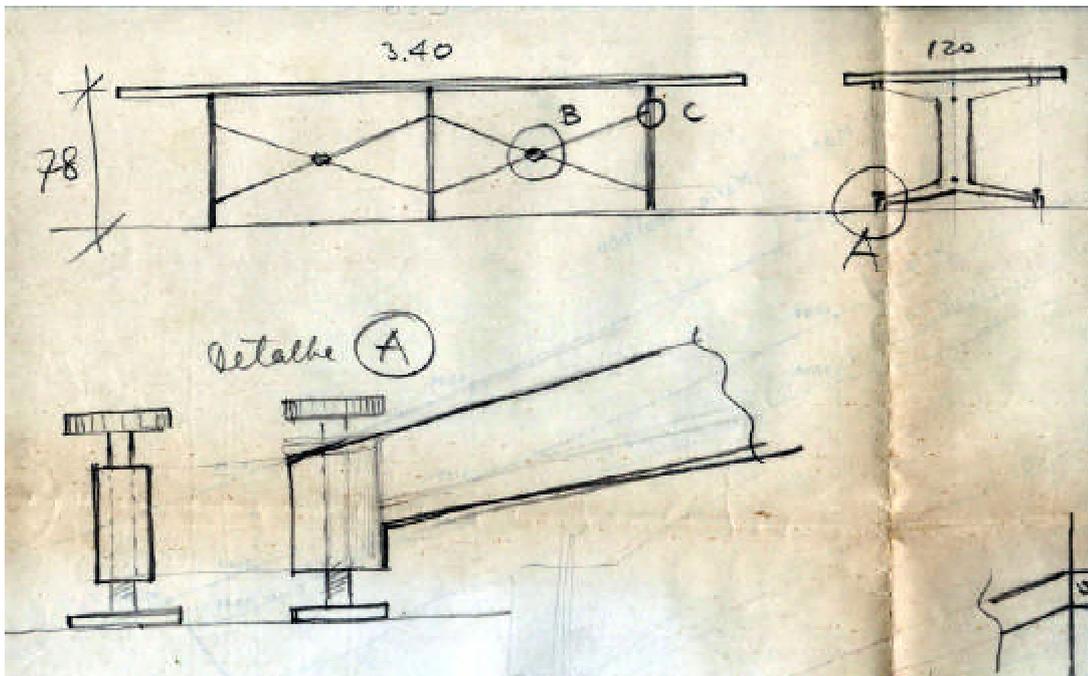
Como as lojas instalavam-se em espaços existentes e não em edifícios construídos para este fim, era necessário utilizar-se de elementos de uniformização e correção de reentrâncias ou vigamentos aparentes. Assim entravam em cena grelhas metálicas no teto, forros de gesso etc.



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos: Detalhes do Stand Use da Olivetti no Ibirapuera, 1963  
 fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos: Esquemas dos detalhes da mesa dos Escritórios Olivetti no Conde de Prates, 1957  
 fonte: Arquivo GP - FAU/USP



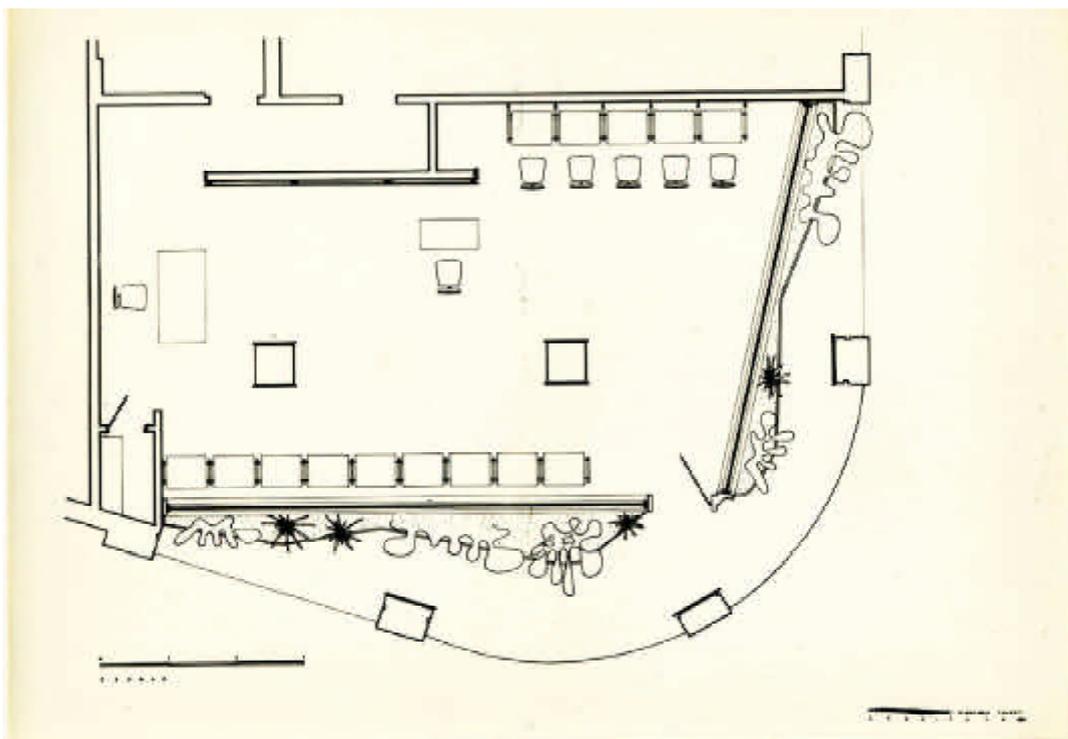
Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos: Esquemas dos detalhes da mesa dos Escritórios Olivetti no Conde de Prates, 1957  
 fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos: Loja e escritórios Olivetti Ipiranga, São Paulo, 1958  
fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos: Loja e escritórios Olivetti Ipiranga, São Paulo, 1958  
fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painel de B. Buffoni: planta da Loja Olivetti na Rua Brigadeiro Tobias, São Paulo, 1957 (ref.)  
 fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painel de B. Buffoni: Loja e escritórios Olivetti na Rua Brigadeiro Tobias, São Paulo, 1957 (ref.) fonte: Arquivo GP - FAU/USP

Sob este aspecto, a loja da R. Brigadeiro Tobias apresentava uma solução bastante interessante. Palanti desvincilha-se das colunas da fachada do prédio comercial onde a loja foi instalada, fechando-a com dois grandes panos de vidro recuados dos alinhamentos existentes, ampliando a calçada. Parte deste respiro era ocupado por floreiras com folhagens tropicais.

O recurso que escondia o emaranhado de vigas no teto era um forro em dois níveis em cujo perímetro colocava-se uma calha para luz indireta e a parte central, em tábuas de pinho natural, era intercalada por tubos de luz fluorescente.

Nesta loja havia um painel de Bramante Buffoni, localizado em um grande plano que escondia as portas de serviços.



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos e painel de B. Buffoni: da Loja Olivetti na Rua Brigadeiro Tobias, São Paulo, 1957 (ref.)  
fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos e painel de Bramante Buffoi: Loja Olivetti na Rua Brigadeiro Tobias, São Paulo, 1957 (ref.)  
fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos e Bramante Buffoni: Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966  
Hall dos Elevadores  
fonte: Habitat, n.49, 1958

O espaço foi construído através de um jogo de planos formado pelo painel de Buffoni, pela cor da parede que destacava as mesinhas de exposição dispostas em fila e pelo plano virtual formado pelo mármore verde dos suportes das máquinas de escrever na vitrine. Com eles entrelaçavam-se as linhas das luminárias do teto e as linhas dos montantes dos dispositivos de exposição.

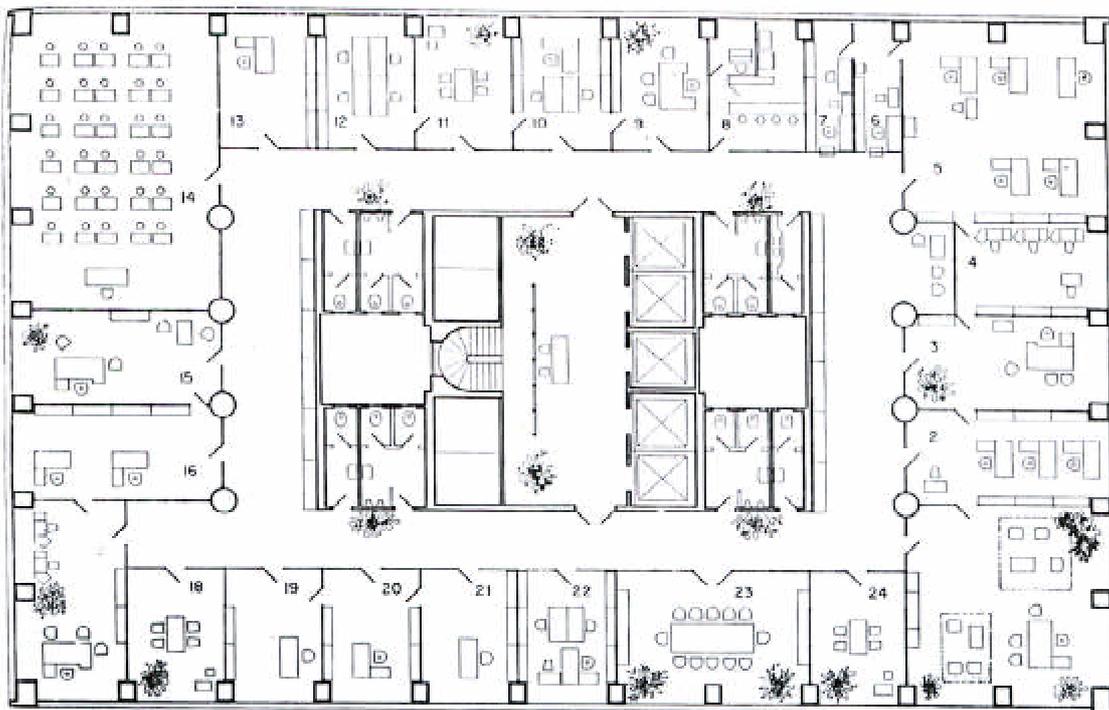
O painel de Buffoni apresentava motivos estilizados da flora tropical e juntamente com os canteiros de plantas nativas fazia com que, curiosamente, se visse da vitrine máquinas de escrever em meio a plantas brasileiras.

Em 1958, Giovanni Pintori escreve a Palanti informando que vira as fotografias de uma das lojas Olivetti em São Paulo e que pareciam para ele uma das melhores das lojas da empresa<sup>8</sup>.

Além das lojas e estandes de vendas, Palanti foi também responsável pela organização do espaço dos escritórios da empresa no Edifício Conde de Prates quando a Olivetti ali se instalou por volta de 1958, e pelo espaço interno da fábrica de Guarulhos, projetada por Marco Zanuso entre 1954/9.

Sobre o projeto para os interiores dos escritórios Olivetti no edifício Conde de Prates, P. M. Bardi escreveu em artigo para a Habitat:

*“A Olivetti no Brasil, como entidade produtora, além de contribuir ao progresso industrial e econômico de uma maneira sem dúvida benéfica, representa um passo decisivo na atualização neste país, do desenho industrial ainda por demais deixado de lado ou então reproduzido por quem quer que seja. O primeiro anúncio desse passo é a própria instalação dos escritórios, como pode-se ver nestas páginas. O arquiteto Palanti tem desenhado, especialmente para este fim, uma série de móveis para os vários usos, segundo a sua própria linha, uma linha que nasce como consequência do antigo slogan de Sullivan, às vezes por demais esquecido: “Forms follows function” (A forma segue a função). Se os arquitetos soubessem restringir seu trabalho à essas palavras, tudo correria melhor.”* (BARDI, 1958, p.3,4)



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos e B. Buffoni: planta Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966

- 1) Diretoria; 2) Secretarias da Diretoria; 3) Diretor Administrativo; 4) Máquinas para contabilidade; 5) Contabilidade; 6) Caixa; 7) Seção de Pessoal; 8) Bar e P.B.X.; 9) Diretor do Departamento de Agentes; 10) Secretária do Departamento de Agentes; 11) Sala de Espera; 12) Inspetores; 13) Secretaria de cursos; 14) Sala de Aula; 15) Diretoria do Dep. de máquinas operatrizes; 16) Secretaria máquinas operatrizes e de contabilidade; 17) Diretoria do Dep. máquinas de contabilidade; 18) Sala de Espera; 19) Dep. legal e de relações públicas; 20) Decretaria do Dep. precedente; 21) Publicidade; 22) Dep. de movimento de máquinas; 23) Salão para reuniões; 24) Sala de Espera de Diretoria

fonte: Habitat, n.49, 1958



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos e B. Buffoni: Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966

Sala da Diretoria do Departamento de Máquinas Operatrizes

fonte: Habitat, n.49, 1958



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos e Bramante Buffoni: Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966  
Salão para reuniões  
fonte: Habitat, n.49, 1958



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos e Bramante Buffoni: Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966  
Sala do Diretor do Departamento de Agentes  
fonte: Habitat, n.49, 1958



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos e Bramante Buffoni: Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966  
Salas do Diretor Superintendente  
fonte: Habitat, n.49, 1958

Neste artigo, Pietro Maria Bardi ressalta o talento e a importância do arquiteto Giancarlo Palanti e também sua amizade com ele. Para Bardi aquela seria talvez a melhor arquitetura de interiores feita naqueles últimos anos no Brasil.

Se a incorporação dos painéis de temas brasileiros, o uso de folhagens tropicais e o uso de madeiras nativas no mobiliário são uma grande novidade das lojas Olivetti brasileiras, estes elementos encontram uma bela síntese nos escritórios do edifício Conde de Prates.

Neles o projeto dos montantes dos painéis divisórios eram o elemento principal que resolvia de maneira primorosa a intenção de flexibilidade proposta pelo edifício o qual contou com os traços de Palanti em suas fachadas. Estes painéis de preenchimento eram divididos em três faixas horizontais ora transparentes, construindo uma espacialidade fluida, ora opacas revestidas com “fórmica” colorida, ora portadoras dos trabalhos de Buffoni. A lógica de preenchimento obedecia às funções dos espaços que eles delimitavam. Em uma nota técnica provavelmente escrita por Palanti, assim se detalhava:

*“O esquema que foi adotado nestas instalações foi o de uma estrutura com montantes de ferro de seção em cruz, fixados por pressão ao piso e ao forro. Estes montantes permitem a aplicação nas quatro direções perpendiculares, de painéis de divisão”.* (Habitat, 1958, p.9)

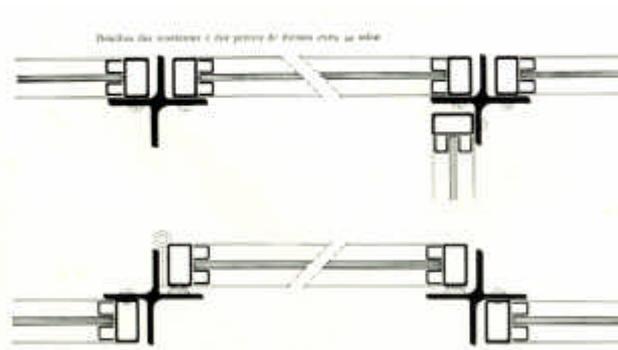
A nota técnica explica ainda que os painéis de Buffoni, executados em várias técnicas fotográficas e pictóricas, eram inspirados em assuntos da paisagem e do folclore brasileiro, ou em elementos das máquinas Olivetti.

Palanti usava a cor com maestria neste espaço, principalmente através do revestimento dos painéis, na localização das obras de Buffoni, nos móveis-arquivo que projetou, ou até nas cores dos estofamentos das cadeiras.

Lídia Galleti, que trabalhara nos escritórios Olivetti no Conde de Prates, em depoimento, ressaltava as qualidades daquele espaço luminoso, agradável e estimulante para o trabalho.



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos e B. Buffoni: Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966  
Galeria de Circulação  
fonte: Habitat, n.49, 1958



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos e B. Buffoni: Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966  
Detalhes dos painéis e dos montantes de divisões entre as salas  
fonte: Habitat, n.49, 1958



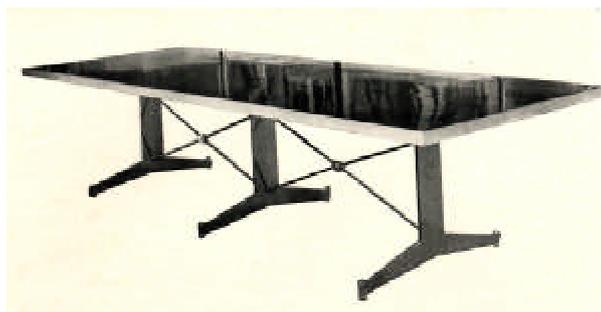
Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos e Bramante Buffoni: Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966  
Sala  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Os móveis desenhados por Palanti para estes escritórios eram novamente composições de linhas e planos e no caso dos arquivos, de planos de cores. As mesas e escrivaninhas eram construídas com estrutura em ferro preto:

*“(...) gavetas de pau marfim e planos horizontais revestidos de ‘fórmica’ branca. A grande mesa da sala de reuniões tem estrutura de ferro, acabamentos de latão e tampa de jacarandá da Bahia”* (Habitat, 1958, p. 9).

É importante ressaltar que a própria nota técnica se encerra com a observação: *“quase todas as salas contém grandes vasos com folhas e flores tropicais”* demonstrando a relevância que estes elementos apresentavam ao projeto.

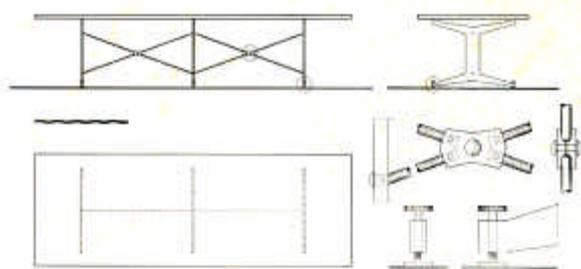
Vale lembrar que o uso de plantas tropicais vinha sendo bastante difundido pela arquitetura moderna brasileira, desde as experiências de Mina Klabin nos jardins das residências projetadas por Warchavchik e, especialmente, através dos importantes trabalhos de Burle Marx, reconhecidos e aclamados no Brasil e no exterior. O uso destas plantas nas lojas da Olivetti



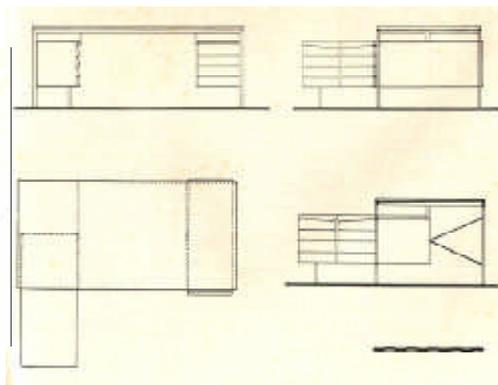
1



3



2



4

Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos: Mobiliário dos Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966

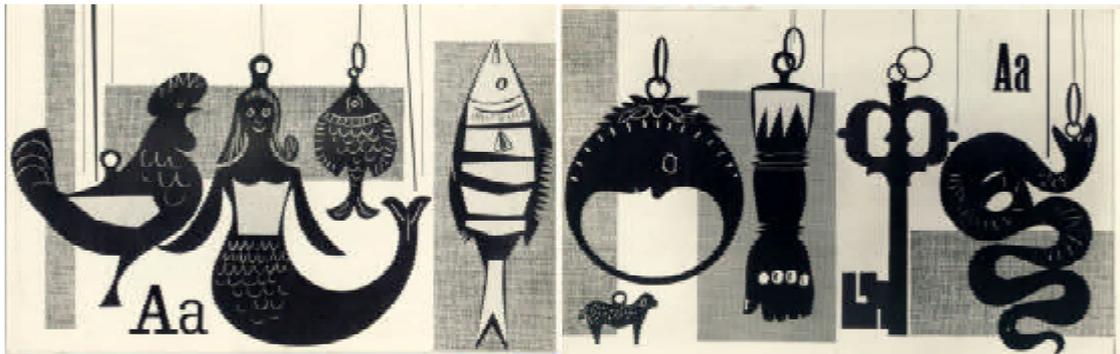
1) Mesa da sala de reuniões em ferro preto, latão e tampo de jacarandá da Bahia; 2) Detalhes desta mesa; 3) Mesa do Diretor - pau marfim, ferro preto e planos horizontais de fórmica branca; 4) Desenhos da mesa do Diretor - fonte: Habitat, n.49, 1958 e Arquivo GP/ FAU-USP

enquadra-se em um momento de valorização das mesmas, realizada principalmente, através da arquitetura moderna no país. Palanti explora suas texturas, a variedade de formatos, mas não as utiliza como construtoras dos espaços, como massa, como colorido.

O resultado disso é peculiar. Os executivos da Olivetti em São Paulo, grande parte deles italianos, reuniam-se em uma mesa que exaltava uma madeira nativa e estavam envolvidos por plantas tropicais e temas do folclore e da paisagem brasileira retratados em tintas modernas. Tudo isso seguindo os preceitos próprios da linguagem Olivetti. Se as lojas, as fábricas, a publicidade e os produtos Olivetti iriam transmitir ao mundo a imagem do design italiano, nos projetos de Palanti esta imagem se misturava aos temas brasileiros.

Ainda que pudesse ser de interesse do próprio Adriano Olivetti que se ressaltassem as características locais onde se implantavam seus empreendimentos, até onde pudemos averiguar, ao menos entre as mais destacadas lojas Olivetti no mundo, como aquela de Albini e Helg em Paris ou aquela projetada pelo grupo BBPR em Nova Iorque, cujo painel de Nivola evocaria um espaço mediterrâneo (MAFFIOLETTI, 1994, p.116), se não apresentavam referências ao lugar, o faziam de maneira diferente daquela realizada por Palanti, como por exemplo, na loja de Veneza desenhada por Carlo Scarpa ou aquela de Barcelona, de autoria do BBPR, com referências a Gaudi (no que tangia às relações entre a loja e a cidade), ou a Miró no espaço expositivo.

Nos trabalhos para a Olivetti a interação das artes encontrou um momento especial em que o desenho dos objetos industriais, o desenho do mobiliário, das luminárias, os grandes painéis pictóricos e a arquitetura se congregavam. Cada um deles era uma peça que confluía na construção de um espaço moderno, estruturado segundo objetivos bem determinados. Nestes espaços reuniam-se os saberes do arquiteto, do artista e do designer, organizados pelas mãos do primeiro e regidos por princípios convergentes.



Bramante Buffoni: Painéis dos Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966  
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

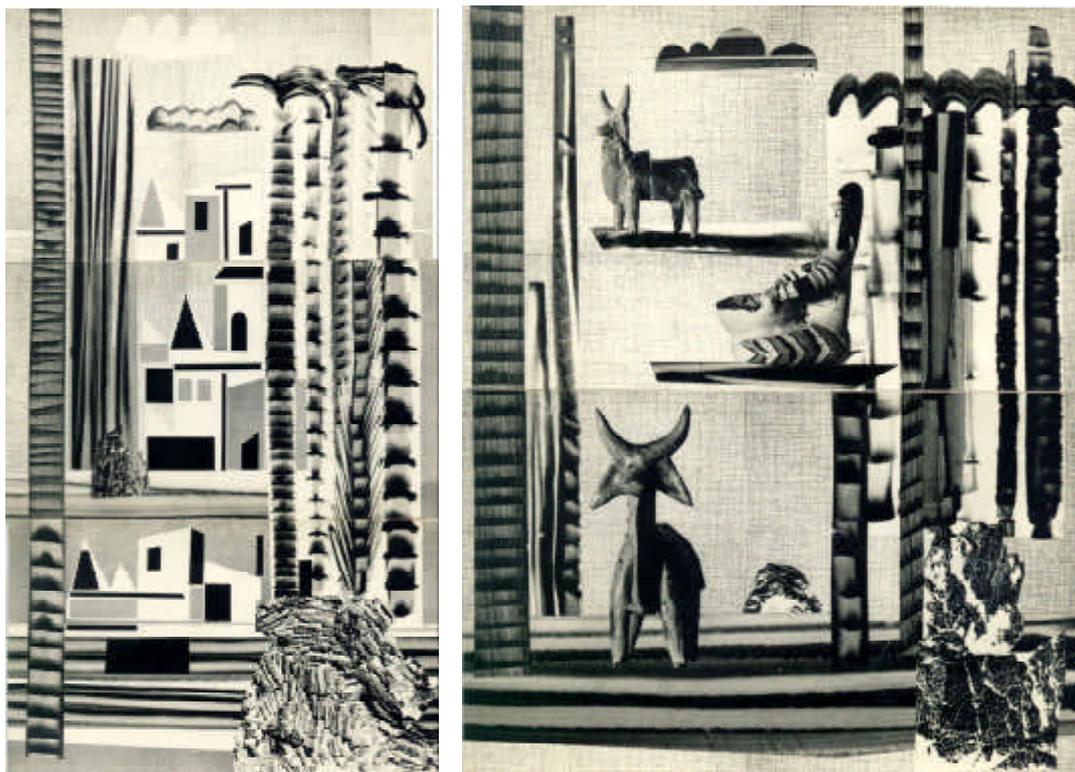
Se nos projetos do Studio de Arte Palma os painéis eram ainda pequenos, com temas relacionados àquilo que estava sendo exposto, nos projetos para a Olivetti eles ganham grandes dimensões, realizados principalmente pelo artista Bramante Buffoni (Milão, 1890; Castelvechio –1965).

Este artista gráfico italiano fez parte das primeiras gerações de alunos do Instituto Estatal para Indústria Artística (ISIA – Istituto Statale Industrie Artistiche) de Monza, lugar importante da pintura publicitária e do manifesto, onde trabalharam Depero, Nizzoli, Sironi, Persico, Pagano, Marino Marini.

Buffoni trabalhou com Edoardo Persico em algumas de suas exposições em Milão e foi o parceiro mais freqüente de Giancarlo Palanti nos projetos das lojas e escritórios Olivetti<sup>9</sup>. Vale lembrar que ele já fora parceiro de Palanti na Itália, por exemplo, em uma publicação do IFACP de Milão, em colaboração com Albin e Camus, em 1939.

Os painéis de Buffoni apresentavam imagens de temas que iam dos símbolos da escrita até a flora e fauna brasileiras, aos índios, aos negros, aos orixás, sereias, baianas, casario colonial, tropeiros, amuletos, pedras, palmeiras, cerâmicas do Nordeste etc.

Logo após chegar ao país, Buffoni realizaria dez conferências no IAB em janeiro de 1954. Os títulos destas conferências (das quais, infelizmente, ainda não conseguimos encontrar o conteúdo) são bastante sugestivos: “Arquitetura publicitária nas exposições”; “As cores na arquitetura e na indústria”; “A colaboração entre a arquitetura e as artes plásticas”; “Função educativa da publicidade gráfica”; “Publicidade gráfica e agências de publicidade”; “Arte plástica e arte decorativa”; “Arte Decorativa e artesanato”; “Sobre desenho industrial”; “Tipografia e jornalismo”; “As escolas profissionais e as indústrias”. Os temas apresentados por Buffoni são quase os mesmos temas que Palanti discutia em seus projetos.



Bramante Buffoni: Painéis dos Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966  
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Em um orçamento de 10 painéis de Bramante Buffoni para o projeto de Palanti do Café União Guadalupe de 1958, podemos encontrar algumas pistas de como se dava o processo de trabalho entre artista e arquiteto, ainda que se trate de documento de características contratuais. Buffoni definia suas funções: a ele caberia a criação e execução dos painéis e a preparação dos fundos enquanto os arquitetos forneceriam os painéis de madeira e a montagem no local. É possível hipotizar que certamente haveria discussões sobre o projeto.

Além de Buffoni, Palanti trabalhou também com Carybé na loja Olivetti em Salvador. Para a mesma este artista esculpiu dez painéis em cedro, entre 1961 e 62, apresentando baixos-relevos com temas do Candomblé como Oxossi e Yemanjá.

A relação entre o arquiteto e o artista pode ser sugerida através de uma carta escrita por Carybé em maio de 1961 e endereçada a Palanti, pedindo as dimensões dos painéis da loja Olivetti para que ele pudesse estudar o assunto e fazer os croquis de aprovação<sup>10</sup>.

Carybé escreveria a Palanti em 07/10/61:

*“Comecei o trabalho da Olivetti e já estou no segundo pranchão. Fiz Oxossi e estou com Yemanjá, são em cedro e é uma gostosura dar porradas na madeira, só que a caveira chega de noite e só quer conversa de cama, a gordura vai indo e estou ficando com um físico de gladiador (para dizer a verdade é de carpinteiro) (...) Estou fazendo o trabalho em baixo relevo, o Lev [Lev Smarchevsky, arquiteto indicado por Carybé para a execução do projeto] preparou os pranchões com dez centímetros para que quando a madeira encolha, o movimento seja mais distribuído e se note menos. Fica muito bonita a madeira pois as tiras mudam de tom, do rosa à cor de charuto. É um trabalho danado e se tiver que fazer outro cobro o dobro, mas que é gostoso é!”<sup>11</sup>.*

Quando termina o trabalho, Carybé escreve novamente a Palanti:

*“... como ia dizendo, acabei as esculturas da Olivetti, tenho um belíssimo calo na palma da mão e agora estou doído para ver os dez colocados. Quando estiverem no local e iluminados deverei fazer alguns retoques e pronto”<sup>12</sup>.*



Bramante Buffoni: Painéis dos Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Nesta e nas experiências anteriormente descritas, o povo, apresentado através do índio, do negro, das tradições populares, é um dos temas retratado em grandes dimensões por artistas estrangeiros que vieram para o Brasil. Aparece com grande importância ao lado das máquinas de escrever, dentro dos escritórios, mas não é a fonte de inspiração das formas do mobiliário ou dos espaços, ao menos não se encontrou referência a isso.

Como foi apresentado nos capítulos anteriores, o uso de grandes painéis por Giancarlo Palanti, já havia sido explorado tanto através dos trabalhos de Buffoni ou a partir das tintas do artista plástico Roberto Sambonet, também retratando temas da flora brasileira. Figurativos, eles eram parte importante do espaço, porém, trabalhados e entendidos como decoração. Não participavam da construção do espaço no sentido de discutir com seus traços o movimento de planos e linhas (como apareceria, por exemplo, na construção do Gabinete do Diretor da Bauhaus), mas foram tratados como ponto de destaque, de fundo, de plano expressivo no solto no ar. A própria nota técnica sobre os escritórios da Olivetti na revista *Habitat* e a publicação da loja da R. Brigadeiro Tobias na revista *Acrópole* (fev. 57), textos aparentemente de autoria de Palanti, exemplificam isso nas quais os painéis são chamados de “decorativos”.

Seguindo as pistas sugeridas por Anelli (2001) ao tratar de Rino Levi, pode-se também sugerir afinidades entre o entendimento de decoração de Giancarlo Palanti e Ernest Rogers, figura do seu círculo de discussões especialmente na Itália. Ao tratar do “*Por quê da decoração*” em sua tese *Carattere stilistici e costruttivi dei monumenti*, discutida em 1932 e publicada no ano seguinte, Rogers indica o sentido da decoração na arquitetura moderna. A decoração é entendida como algo congênito à arquitetura e estreitamente vinculada ao ornamento. Porém, se frisos, arabescos e cornija eram diversos instrumentos do ornato, seriam também aparências válidas disso um contraponto de planos curvos, uma parede branca, uma textura de tijolos à vista ou uma superfície monocromática<sup>13</sup>.

Pode-se sugerir que os painéis são componentes do discurso expressivo da obra de Palanti. Parece haver um encantamento e uma vontade de difusão dos temas brasileiros através das lojas, dos espaços da arquitetura, seja por parte dos artistas como do arquiteto. Ao menos pelo que se pode ler nas cartas, Palanti dava total liberdade de criação aos artistas. Podemos sugerir que interessava nas lojas, não apenas a exposição dos objetos industriais, mas a difusão dos painéis, que ocorreria em diversos Estados brasileiros.

A artes plásticas faziam parte da vivência cotidiana de Palanti. Ele nascera em ambiente artístico, era colecionador de arte antiga e moderna e objetos populares e figura presente no meio social de artistas. Segundo depoimento de sua viúva, ele considerava as artes como uma complementação da e na arquitetura. A inserção dos trabalhos gráficos, fotografias, desenhos, pinturas e afrescos de Roberto Sambonet, Bramante Buffoni, Paolo Vasta, além de enriquecer o espaço era considerado como terapia no ambiente de trabalho, ligada à visão, ao prazer, ao relaxamento ao bem estar do espírito.

### **As discussões sobre a Síntese das Artes**

É importante ressaltar que nestes anos são várias as posições, entendimentos e experimentações sobre a síntese das artes (segundo Lourenço (1995), um dos termos mais reiteradamente usado ao se abordar o assunto na década de 50), em âmbito nacional e internacional, num tema que atravessa a produção moderna. Têm-se assim diversas posições das quais podemos citar aquelas defendidas por Le Corbusier, as lições da Bauhaus e de Gropius, de Giedion, Sert e Léger, as discussões e resoluções do VI e VIII Ciams, além daquelas adotadas pelos muralistas mexicanos.

Vamos aqui apenas esboçar alguns exemplos destas posições para mostrar que havia diferentes posturas adotadas e o teor de algumas discussões. Sabemos dos limites deste pequeno quadro, mas sem podermos nos alongar sobre este assunto tão complexo decidimos apenas indicá-lo.

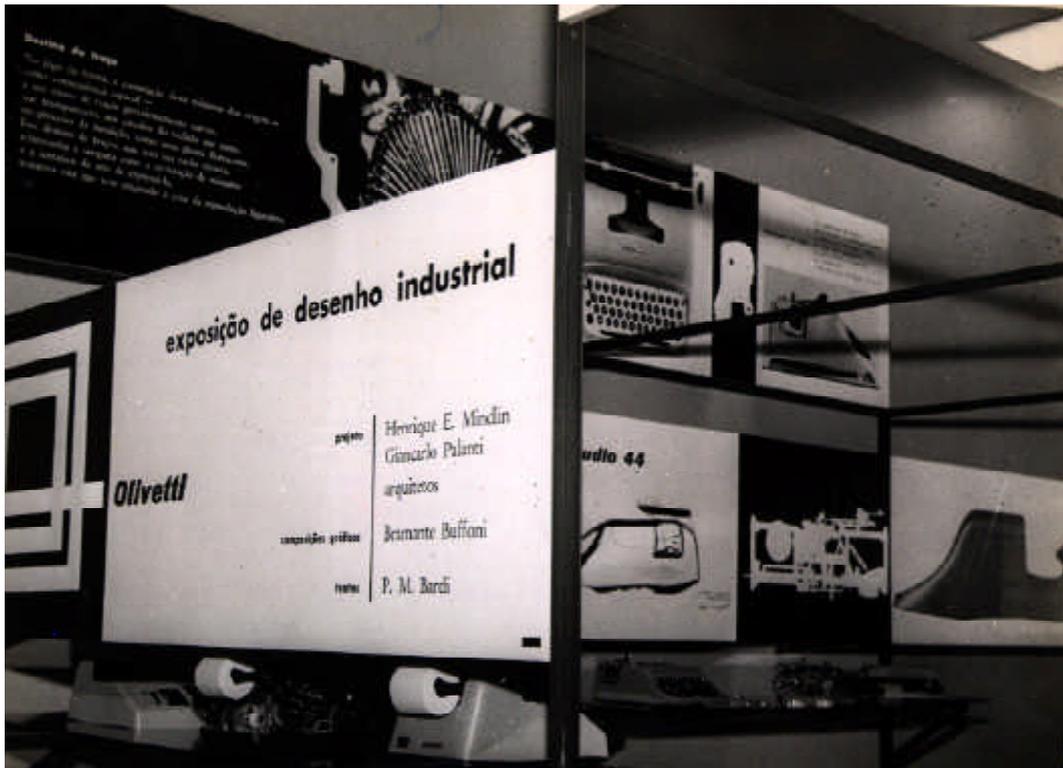
No Brasil esta discussão apareceria desde os painéis e azulejos do MEC e da Pampulha, com as experiências de Portinari, passando pelas obras de Rino Levi, especialmente aquelas a partir de 1940, até a experiência da difusão de painéis em obras de arquitetura na década seguinte.

A opinião de Le Corbusier é bastante importante no quadro brasileiro, principalmente se considerarmos sua influência nas decisões sobre a construção do edifício do Ministério da Educação no Rio de Janeiro. No texto *“Arquitetura e as Belas Artes”* de 1936 (publicado no Brasil apenas em 1984 na Revista do Patrimônio Histórico Nacional por Lúcio Costa), Le Corbusier propõe a intervenção de pintores e escultores em grandes superfícies, contribuindo para cumprir uma função estabelecida pelo arquiteto, seja ressaltando um ponto focal ou explodindo uma parede incômoda. Esta última função seria desempenhada pelos painéis de azulejo, sugeridos pelo próprio Corbusier, que deveriam envolver dois volumes, considerados incômodos, entre os pilotis do Ministério da Educação no Rio de Janeiro. Vale lembrar que esta posição de Corbusier refere-se àquele momento de sua trajetória.

Outro exemplo é o VII Congresso Panamericanos de Arquitetura no México, ocorrido em 1952, importante momento de discussão da “síntese das artes”, que apresentou posições que variavam entre a ordenação completa do espaço pelo arquiteto e a integração projetual entre este e os artistas. Neste Congresso, Gropius afirmava a necessidade da prática integradora entre pintura, escultura e arquitetura, num trabalho sincronizado em que o artista não era subordinado ao arquiteto. Também Lygia Clark, Paulo Werneck, Rino e Ariosto Mila apresentaram suas posições. Os dois últimos defendiam a arquitetura como propositora da visualidade do espaço.

Lourenço (1995) chama a atenção para a escala de implantação de painéis e murais no Brasil, especialmente na década de 50, que, para ela, contribuiria ao máximo, diante de outras manifestações, para que o moderno conquistasse uma posição pública apresentando-se diretamente ao transeunte.

Estes painéis foram difundidos pelas mãos de artistas como Portinari, Di Cavalcanti, Graciano, Tarsila do Amaral, Burlle Marx, Aldemir Martins, entre outros, além de artistas vindos



Henrique Mindlin e Giancarlo Palanti arquitetos, painéis de Bramante Buffoni e textos de Pietro Maria Bardi:  
Exposição de desenho industrial no MAM do Rio de Janeiro, 1958  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

do interior e também do exterior como Karl Platner, Fernando Lemos, Roberto Sambonet e Pietro Nérici (LOURENÇO, 1995, p.265). Apareceram em edifícios, lojas, agências bancárias, escolas, indústrias, igrejas e residências.

Foram geralmente realizados em pastilhas de vidro ou azulejos nas áreas externas e em óleo nas internas. Eram composições abstratas, mas prevalentemente figurativas, tratando de temas brasileiros, traduções de textos bíblicos ou históricos. Apresentaram-se através de simplificações nas formas, planos chapados e geometrizações. (LOURENÇO, 1995, p. 273).

Pode-se concluir que a adoção de painéis na obra de Palanti está inserida neste contexto de obras e discussões.

### Arte e Indústria

Já a síntese entre arte e indústria ganharia um momento especial em 1958, quando Mindlin e Palanti foram responsáveis pelo projeto de uma exposição da Olivetti no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro onde as composições gráficas ficaram a cargo de Bramante Buffoni e os textos de Pietro Maria Bardi.

Segundo a revista Habitat (n.50, 1958, p.22), em palavras provavelmente de autoria de Bardi, esta exposição havia suscitado forte interesse não só pela originalidade da mostra, mas pela apresentação de um problema novo para o público, isto é, “*um problema de arte através da criação de formas e objetos utilitários, e mostrou a pesquisa para chegar à forma, lembrando as analogias da inspiração*” (HABITAT, N. 50, 1958, p.22).

Assim se apresentava a exposição em um dos painéis:

*“Esta exposição quer apresentar alguns problemas que existem entre arte e indústria, indicados com o nome de desenho industrial; problemas que são constantemente estudados pela ‘Olivetti’ não só em relação à produção de suas máquinas, como também em relação à propaganda e a tudo quanto está em conexão. Os resultados disso são conhecidos pelo mundo afora”.* (idem, ibidem).

Outras legendas apresentavam o tom da exposição:

desenho industrial de Olivetti

Esta exposição quer apresentar alguns problemas que existem entre a arte e a indústria, indicados com o nome de desenho industrial; problemas que são constantemente estudados

pela "Olivetti" não só em relação à produção de suas máquinas, como também em relação à propaganda e a tudo quanto está em conexão. Os resultados disso são conhecidos pelo mundo afora.



Henrique Mindlin e Giancarlo Palanti arquitetos, painéis de Bramante Buffoni e textos de Pietro Maria Bardi:  
Exposição de desenho industrial no MAM do Rio de Janeiro, 1958  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

*“Cada objeto é um resultado de uma idéia abstrata; segue-se, logo depois, o desenho que a traduz concretamente, numa dimensão. Assim, nasceu a máquina de calcular Tetractys, isto é, da superfície que encerra o mecanismo” (idem, p.23).*

Ou ainda:

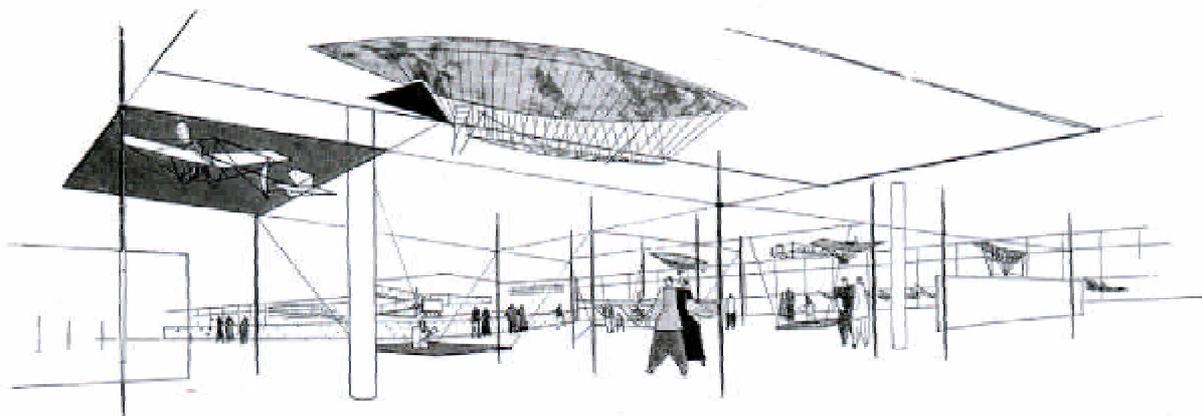
*“Nada se extrai da natureza, retorna-se constantemente às leis e às formas desta: - com ou sem propósito, inspiração ou re-elaboração – cada fato criativo não pode prescindir das considerações de estruturas materiais, vidas que existem no infinito enredo natural, e na expressividade de uma máquina, tudo parece obedecer a um dos grandiosos ou mínimos fatos da criação” (idem, p.25).*



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painéis de Bramante Buffoni e textos de Pietro Maria Bardi:  
Exposição de desenho industrial, não há referências do local nem data  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painéis de Bramante Buffoni e textos de Pietro Maria Bardi:  
Exposição de desenho industrial, não há referências do local nem data  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Aldo Calvo, Giancarlo Palanti, Zenon Lotufo e colaboração de Adolfo Rubio Morales : Museu de Aeronáutica, Parque do Ibirapuera, São Paulo, 1957  
 fonte: Módulo 1, n.7, 1957

O projeto de desenho industrial sob os moldes ditados pela Olivetti foi através destas palavras, levado ao museu e ao público.

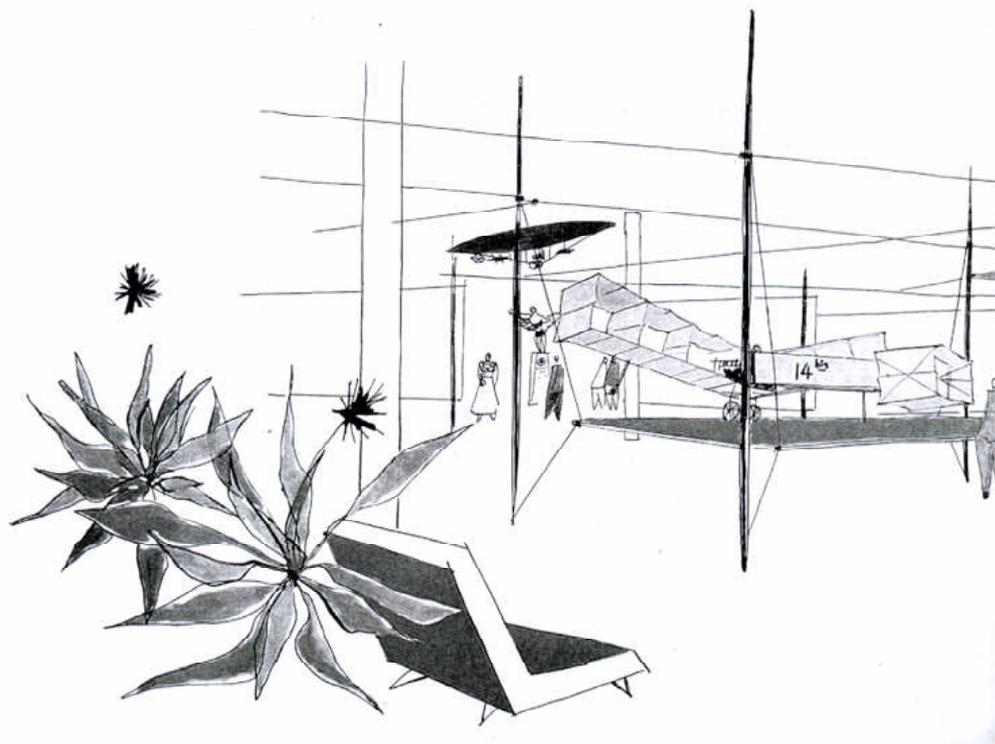
Depois da morte de Adriano Olivetti a empresa passou a ter outra organização que não apenas familiar, contando com investidores externos e uma imagem internacional de mercado diversa daquela proposta nos anos 50.

### **Outros projetos de exposição comercial**

As problemáticas apresentadas nas experiências dos projetos de Palanti para a Olivetti percorreram vários outros trabalhos do arquiteto, como a churrascaria Cabana, realizada com Mindlin em 1959, com um grande painel de Bramante Buffoni, a loja da KLM com seus móveis em jacarandá do Mato Grosso, as exposições dos colchões e móveis Probel (em que apareciam os mais inusitados dispositivos de exposição dos móveis) e as discussões sobre a exposição do desenho industrial na FAAP, entre 1961 e 1962 .

Quando em 1957 Palanti projetou junto a Aldo Calvo e Zenon Lotufo o *Museu de Aeronáutica*, no térreo do Palácio das Indústrias no Ibirapuera, assim se exprimiam os desafios e critérios aos quais estes arquitetos estavam atentos:

*“O projeto de uma exposição apresenta muitos problemas: valorização dos objetos a expor, solução simples e sintética para os mostruários, circulação fácil e contínua e aproveitamento lógico dos espaços, criando para os visitantes pontos de vista variados. Para este fim a técnica de expor conta hoje em dia com muitas possibilidades, utilizando sempre que possível materiais diversos, leves e transparentes, de forma a permitir os contrastes e a ampliação visual desejada. Dentro desse critério foi organizada esta exposição, dedicada a assuntos aeronáuticos”* (MÓDULO, n.07, 1957, p.39).



Aldo Calvo, Giancarlo Palanti, Zenon Lotufo e colaboração de Adolfo Rubio Morales : Museu de Aeronáutica, Parque do Ibirapuera, São Paulo, 1957  
 fonte: Módulo 1, n.7, 1957

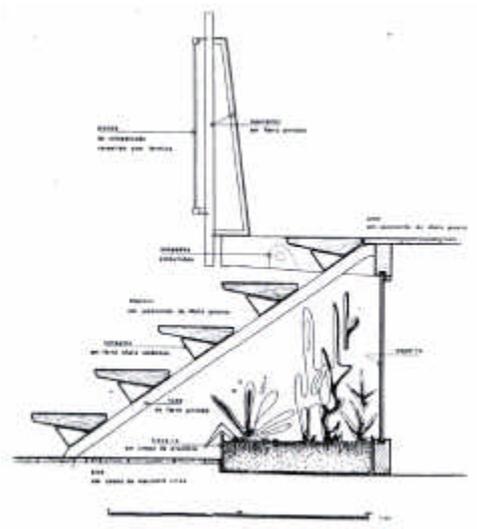
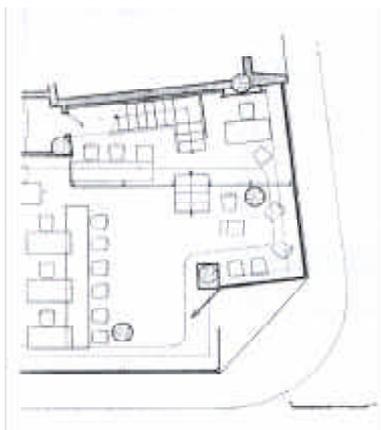
Esta exposição, apresentada em belos desenhos, mostraria as miniaturas de aviões suspensos por delicadas estruturas. Entre eles, voariam balões e zepelins no teto. É interessante notar no desenho que em primeiro plano aparecem duas bromélias e outro vaso tropical, em meio à exposição de aviões.

Também em 1957 Palanti desenhou a agência de viagens da *Swissair*. O projeto tomou como partido inicial o zoneamento das funções o que levou à construção de um mezanino para localização das mesas do chefe da loja e dois secretários. Assim, os espaços reservados da loja se integravam ao ambiente total graças ao meio nível criado.

O detalhamento primoroso da escada e do parapeito do mezanino mereceu destaque nas páginas da revista *Acrópole* (n.232, 1958, p.158). Embaixo do mezanino havia uma floreira contínua com um fundo espelhado, visando uma maior leveza ao desnível criado por esta zona mais elevada. Os degraus da escada eram de jacarandá do Mato Grosso, a mesma madeira que construía os móveis com planos revestidos de fórmica. A parede do fundo apresentava uma composição de painéis quadrados de tamanhos variados com imagens de locais turísticos.

A idéia de viagem e de movimento sugerida com estes painéis é bastante interessante. Seis quadrados de dimensões iguais, com fundo amarelo, apresentavam uma fotografia preta e branca de um avião, que crescia em tamanho da esquerda para a direita como se a aeronave estivesse em movimento. Acima destes os painéis decresciam de tamanho, no mesmo sentido, alojando imagens. Até onde se pode averiguar, o projeto destes painéis seria de autoria do próprio arquiteto.

É interessante observar a inflexão do plano da fachada em relação ao alinhamento da rua, desenho dado para solucionar o problema representado pelas quatro colunas existentes, apoiando os caixilhos em uma delas. O resultado foi uma relação interessante com a calçada, como uma espécie de convite para a entrada na loja.



Giancarlo Palanti e Henrique E. Mindlin arquitetos: Swissair, São Paulo, 1957  
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Giancarlo Palanti e Henrique E. Mindlin arquitetos, painéis de Bramante Buffoni: Salão de Exposições da Firma de Armações de Aço Probel no Conjunto Nacional, São Paulo, 1958  
fonte: Acrópole, n. 250, 1959.

A invenção dos mais inusitados dispositivos de exposição apareceria no projeto para o *Salão de Exposições da firma Armações de Aço Probel*, no Conjunto Nacional, em 1958. Eram descontraídos colchões suspensos no teto amarrados com tirantes de aço nos pilares, uma estrutura formada por grandes cubos, uma esteira de linha de montagem. A solução final foi dada com uma grelha modulada, de ferro com perfil U, suspensa no teto a 30 cm de um forro acústico. Este elemento resolvia toda organização espacial servindo de suporte para painéis e cortinas e para a instalação elétrica e de refletores. O objetivo era alcançar a maior flexibilidade possível visando variações nas exposições sucessivas que deveriam acontecer.

O piso foi também modulado e dividido em zonas de circulação e de exposição, constituídas por estrados de 10 cm de altura. Para acentuar a separação entre as zonas, Palanti usou um tapete em cor ouro velho para a parte de circulação e cinza para a parte de exposição. Esta separação clara em zonas delimitadas pelo deslocamento das pessoas é um método recorrente de construção do espaço por Giancarlo Palanti, potencializado e organizado pela idéia inicial de modulação e flexibilidade.

A delimitação dos espaços foi realizada com cortinas de rede e painéis de Bramante Buffoni em técnica fotográfica e pictórica, chamados de decorativos no texto de publicação do projeto na revista *Acrópole* (n.250, 1959, p.357). Algumas vezes estes painéis foram substituídos pelo esqueleto dos colchões de molas, apresentando de maneira didática as estruturas dos mesmos e explorando seu aspecto construtivo, o desenho que realizam no espaço, e uma transparência que possibilitava a continuidade espacial.

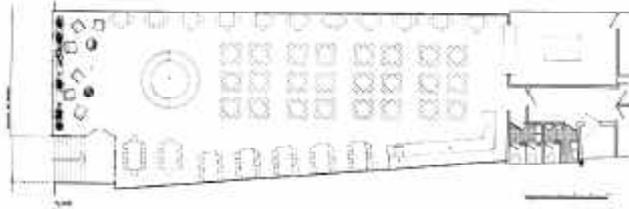
No hall de entrada do salão os painéis delimitavam um espaço mais contido e desenvolviam a história do repouso através dos tempos, ilustrada com obras de arte apropriadas ao assunto. Os textos, até onde se pode averiguar, eram de autoria do próprio Palanti. Construir um salão de exposição e vendas de um colchão alcançava aspectos de exposição de arte, seja pela beleza das estruturas de molas que se queria mostrar, seja pelos desenvolvimentos da história



1:1:1:1:1



Giancarlo Palanti e Henrique E. Mindlin arquitetos, painéis de Bramante Buffoni: Salão de Exposições da Firma de Armações de Aço Probel no Conjunto Nacional, São Paulo, 1958  
fonte: Acrópole, n. 250, 1959.



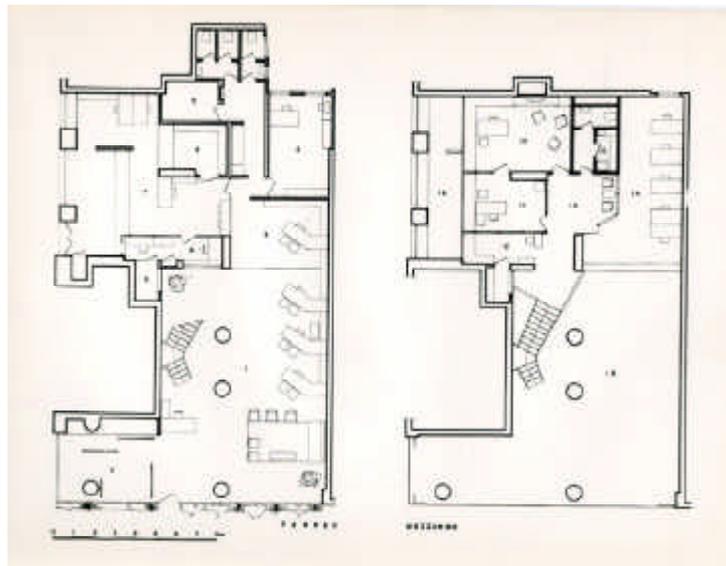
Giancarlo Palanti e Henrique E.Mindlin arquitetos, painel de Bramante Buffoni, colaboração de Lívio Levi:  
Churrascaria Cabana, Av. Rio Branco, São Paulo, 1959  
fonte: Acrópole, n. 257, 1961.

do descanso ou pela ilustração das fases da linha de montagem através de formas modernas como se fossem quadros.

O detalhamento garantia aquilo que se pretendia exprimir. O refinamento expositivo era ampliado também para a iluminação, com refletores para os colchões e com luminárias cuja forma era desenhada em função da área de iluminação do painel.

É interessante mencionar o projeto para a churrascaria *Cabana*, realizado em 1959 por Mindlin e Palanti, pois neste espaço o objeto exposto era a própria churrasqueira, que visível da rua, tornava-se atração publicitária. Uma grande parede lateral foi ocupada por um mural de Bramante Buffoni com a utilização de temas abstratos. Apesar da abstração, o painel mantinha um certo sentido decorativo. As paredes restantes eram trabalhadas como planos revestidos de tijolos aparentes ou lambris verticais de perobinha, com prateleiras e armários do bar.

Tudo foi detalhado, dos lustres aos móveis, com mesas de ferro preto fosco, pés de latão e plano de cedro. O próprio proprietário pedia a colaboração do arquiteto para escolha e



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painel de Bramante Buffoni: Agência da KLM, Av. São Luís, São Paulo, 1959 - vitrine de quadros à esquerda

Planta baixa e mezanino - 1) Loja; 2) Exposições; 3) Chefe de vendas; 4) Caixa; 5) Cofre; 6) Reservas; 7) Seção de frete; 8) depósito; 9)

Máquina para ar condicionado

fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

disposição dos móveis, talheres, toalhas, visando um conjunto mais harmônico<sup>14</sup>. Na vitrine tinha-se novamente uma floreira contínua de plantas tropicais.

O projeto realizado para a empresa aérea *KLM*, também em 1959, foi dividido em duas zonas com entradas separadas, uma com acesso pela São Luís, para venda de passagens e representação social da companhia e outra na passagem lateral do edifício destinada aos fretes.

A primeira parte ganhou um dinamismo na construção espacial, que ultrapassou as idéias de movimento sugeridas apenas nos quadros e no logotipo da fachada da loja Swissair, de 1957. Vários elementos contribuíram para tanto: a inflexão das mesas de atendimento e da escada colocada em um ponto focal, os discos de iluminação refletidos nas colunas de mármore



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painel de Bramante Buffoni: Agência da KLM, Av. São Luís, São Paulo, 1959  
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

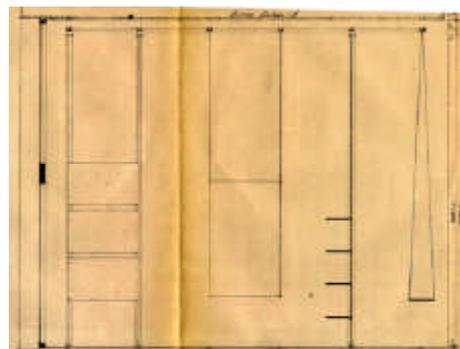
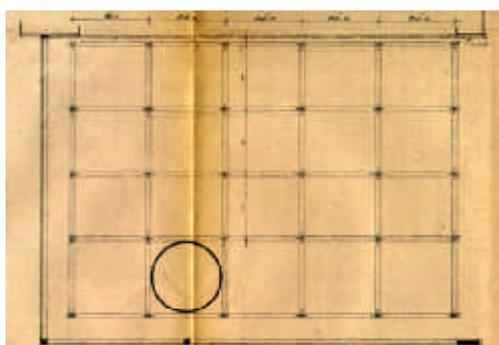
preto, e o grande painel de Bramante Buffoni que ocupava toda uma parede lateral com uma ampliação fotográfica de um mapa mundial sobre um fundo de nuvens, no qual as rotas das linhas aéreas da KLM adquiriam movimento. Além disso, incorporou-se ao espaço um grande “móvil” de Alexander Calder, suspenso na parte dianteira da instalação, o qual “*anima o conjunto, com suas formas em eterno movimento*” (HABITAT, n.58, 1960, p.23).

A loja apresentava vários elementos recorrentes de outras obras de Palanti. Entre a vitrine e a calçada estavam as floreiras de plantas tropicais, os móveis eram feitos de jacarandá do Mato Grosso com tampa de fórmica branca. Porém ao contrário dos painéis freqüentemente soltos no espaço das lojas Olivetti, aquele da KLM ocupava uma grande extensão de parede, como na churrascaria Cabana.

Esta loja apresentava-se como uma mini-galeria de arte. Na vitrine, ocupando a esquina entre a rua São Luís e a passagem lateral, foi reservado um local para exposições periódicas de arte, visíveis da rua. O dispositivo de exposição utilizado foi constituído por uma grade de ferro suspensa que permitia variar a distribuição dos trabalhos expostos, com o deslocamento de montantes, painéis ou outros elementos presos a ela.

A vitrine da KLM não apresentava os produtos industriais como objetos de arte, mas os quadros de diversos artistas e o móvil de Calder.

A novidade da idéia de movimento que aparece na construção espacial desta loja evidenciada no móvil, também fazia parte de um conceito expositivo.



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painel de Bramante Buffoni: Agência da KLM, Av. São Luís, São Paulo, 1959 - Acima: Sala de exposições, Abaixo: planta da grelha de ferro suspensa da sala de exposições e corte mostrando possibilidades de ocupação da mesma através de painéis ou dispositivos pendurados

fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Em artigo para o jornal “*O Estado de São Paulo*”<sup>15</sup> apresentou-se a iniciativa como fruto de uma concepção de decoração móvel. Ela foi comparada ao manifesto da escola cinemática de Vasarely em que se variavam cores e formas dentro de um esquema permanente.

Segundo o artigo, os quadros deveriam ser trocados quinzenalmente, permitindo dar a um público numeroso uma noção precisa das obras de mestres brasileiros e europeus. Chamando o empreendimento de “*Uma iniciativa feliz*”, o artigo louva o aspecto educativo e artístico e fala da carência de galerias para os artistas exporem seus trabalhos.

A primeira exposição na vitrine da KLM apresentou quatro telas de Van Gogh. A documentação do arquivo do arquiteto Giancarlo Palanti apresenta cartas de sua autoria para o presidente do MASP, Horácio Lafer, comentando uma conversa com Bardi para obtenção do empréstimo dos quadros, pensando em uma possível propaganda para o Museu<sup>16</sup>.

Tem-se ainda referências a quadros do pintor Flávio de Carvalho<sup>17</sup>, emprestados pelo próprio, a serem colocados na galeria juntamente com seus dados biográficos. Há também anotações sobre reuniões com Sergio Milliet e o programa das próximas exposições que deveriam apresentar Di Cavalcanti, Brundo Giorgi, Tarsila, Portinari, Aldemir Martins, Fayga Ostrower e

Arnaldo Pedroso Horta. O artigo do *Estado de São Paulo*, citado acima, incluiria ainda os nomes de Quirino da Silva e Volpi.

Palanti realizara para a galeria a própria apresentação do pintor Arnaldo Pedroso Horta. Ficara, portanto, a cargo do arquiteto não só o projeto da loja, mas também a proposta e o projeto museográfico de sua galeria, a escolha, a organização e a apresentação das exposições para o público.

Este projeto é o exemplo de uma vontade de levar a produção artística para o cotidiano, para os transeuntes, para além de garantir o status da loja, já que os quadros estão localizados em uma vitrine à disposição de todos que passam sem a necessidade de comprar passagens aéreas para apreciá-los.

É um desejo de levar as artes plásticas, seja Van Gogh ou os artistas figurativos modernos brasileiros, para as ruas. A arte também deveria ir para as casas, através dos objetos industriais, apresentados nas lojas, e exposições para a Olivetti, segundo um mesmo projeto expositivo moderno.

### **Arte e Indústria e o Desenho Industrial Brasileiro**

Em 1961, Giancarlo Palanti e Henrique E. Mindlin foram convidados pela Fundação Armando Álvares Penteado para organizar a “*Exposição da Arte na Indústria*”. O texto elaborado pela FAAP em dezembro deste ano e que deveria ser submetido à apreciação de Giancarlo Palanti, tratava de uma exposição com ênfase no desenho artístico para produção industrial, verbalizando a intenção de expor os objetos industriais artísticos como se expunham os objetos de arte.

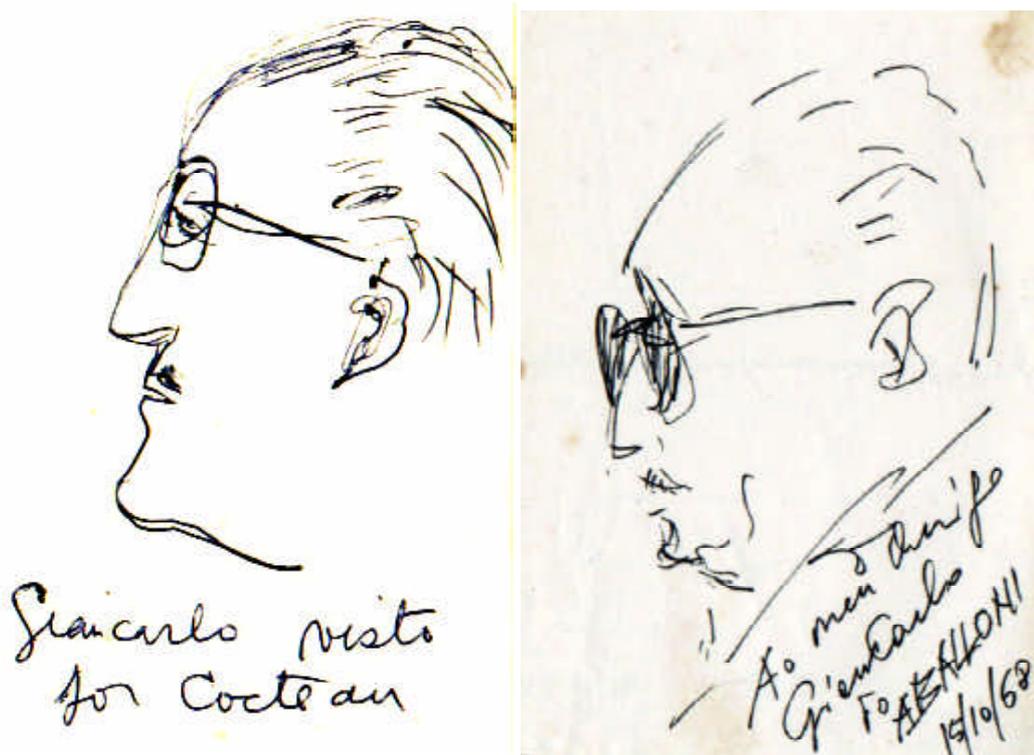
No início do ano seguinte, um novo texto, também redigido pela FAAP, propunha um “*Programa Básico para uma Exposição em Prol da arte na indústria*”. Ele afirmava:

*“Com efeito, não se justifica que, em face das enormes possibilidades oferecidas pela técnica dos nossos dias e do destaque no cenário mundial dos artistas e dos arquitetos brasileiros, a nossa produção industrial continuasse a se desenvolver à margem de um desenho industrial atualizado e apropriado às condições do nosso meio. (...) Apenas um setor limitado da indústria tem procurado orientar as suas operações no sentido da assimilação gradativa de bons modelos estrangeiros, o que já constitui um esforço altamente meritório, dadas às dificuldades de toda ordem que sempre se opõem a qualquer tentativa de inovação e progresso. E somente um número reduzidíssimo logrou até hoje atingir a criação de padrões originais nitidamente brasileiros; esses constituem, nas circunstâncias atuais, a exceção rara, a exceção precisa que vem demonstrar as enormes possibilidades que estariam ao alcance de todos se fosse mais difundido entre nós o bom desenho industrial”* (FAAP, 1962, fl.1)<sup>18</sup>.

A exposição pretendia contribuir para solucionar os problemas identificados neste campo. Ela seria organizada com uma introdução que deveria expor em linhas gerais o que o chamado “*bom desenho industrial*” representava nos outros “*países civilizados*”. Em seguida haveria uma mostra de produtos então existentes e relevantes aos olhos da comissão organizadora, revelando o nível que se teria atingido na inteligente aplicação de padrões estrangeiros ou na criação de tipos originais. Por fim seriam apresentados os resultados de numerosos concursos autônomos, propostos juntamente à exposição, nos mais variados setores da indústria, visando demonstrar as possibilidades que poderiam ser oferecidas pelo “*bom desenho industrial*”.

O texto afirmava que a organização da exposição e dos concursos seria feita com a assistência de Mindlin e Palanti, que já haviam demonstrado na *Exposição Automobilística* do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no início de 1961, a “*viabilidade de uma grande exposição em novos moldes, diversos dos padrões de ‘feira de amostras’ infelizmente correntes entre nós*”. (idem, fl.3)

Já em maio de 1962, a FAAP organizou um novo texto. Ligada então ao IAB pretendia iniciar uma campanha, viabilizada através de uma exposição junto aos industriais, aos artistas e ao público, para constituição de um desenho industrial caracteristicamente brasileiro. Este texto também apareceu no Relatório do Conselho Diretor do departamento do IAB de São Paulo do Biênio 1961-63, apresentado pela comissão especial para a exposição, formada por Carlos Millan,



Caricaturas de Giancarlo Palanti feitas por J. Cocteau à esquerda e A. Balloni à direita  
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Jorge Wilhein, Julio Katinsky e assinada por estes e também por Bramante Buffoni, Cyro Marx e Roberto Pinto de Souza.

Assim, a exposição deveria ser organizada, como já havia sido esboçado, com uma parte inicial didática, em que se formulariam questões em torno do desenho industrial. Seguindo-se a isso viria o corpo central da exposição, constituído da apresentação de produtos industriais de desenhos já brasileiros. Os concursos não são mais citados. De uma discussão sobre a arte na indústria passa-se à tentativa de criação de um desenho industrial brasileiro.

Em agosto de 62 Mindlin e Palanti apresentaram uma estimativa de custo para a exposição, incluindo despesas com pesquisa e viagens. Não encontramos referências sobre o resultado da mesma, apenas algumas listas manuscritas por Palanti com objetos industriais provavelmente destinados à exposição ou ao desenvolvimento em concursos<sup>19</sup>.

### Giancarlo Palanti e o meio cultural brasileiro

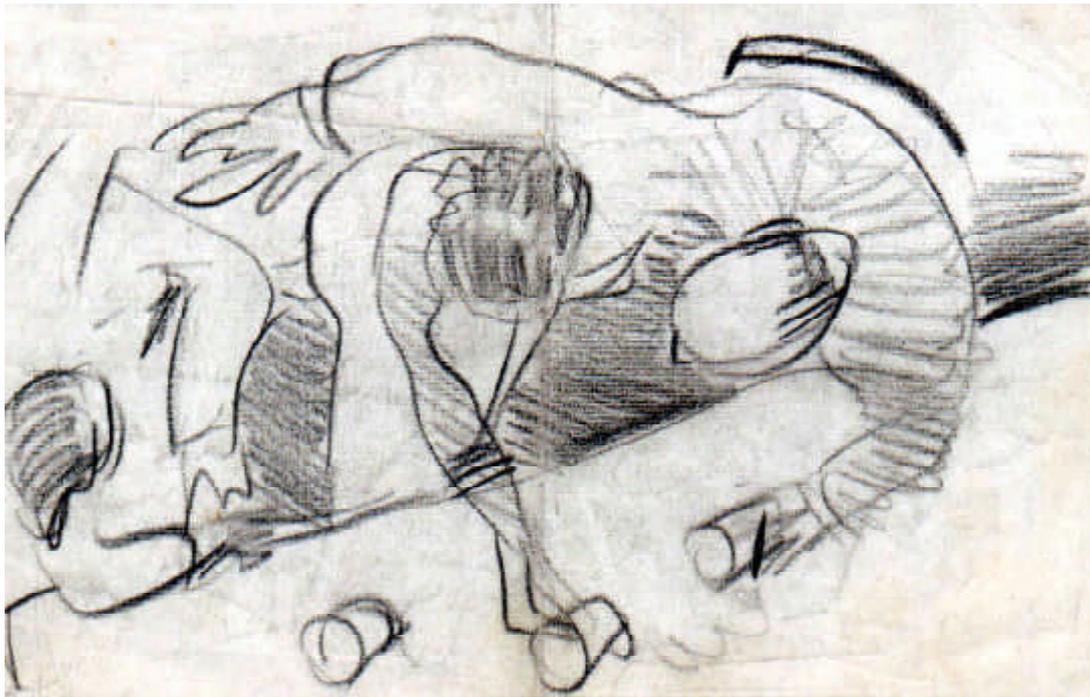
Todas estas experiências apresentadas, dos trabalhos para a Olivetti até a agência da KLM bem como as exposições, permitem sugerir uma ação cultural que visa fomentar a produção de objetos industriais entendidos como objetos artísticos, levar a arte para mais próximo do transeunte e até educar o público para um gosto moderno, para além de garantir-se status para a loja com obras de arte. Baseamos esta sugestão na própria trajetória do arquiteto e sua participação no meio cultural.

Walmir Lima Amaral lembra-se da quantidade de obras de arte que Giancarlo Palanti possuía. Afirma que em um apartamento que não era grande, Palanti tinha obras do teto até o chão<sup>20</sup>.

Certamente este cuidado com as exposições, a valorização dos trabalhos artísticos nos projetos, a contribuição na divulgação de vários artistas figurativos modernos não era um acaso, apenas modismo ou simplesmente uma exigência dos clientes.



Papel de Carta do Clube dos Artistas e Amigos da Arte de São Paulo  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Desenho de Giancarlo Palanti  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Desde que chegou a São Paulo, Palanti informou-se dos trabalhos dos artistas brasileiros ressaltando suas qualidades, como atestam suas cartas mencionadas no terceiro capítulo. Além disso, logo se ligou ao casal Bardi, acompanhando de perto e participando de suas ações culturais, seja através do Studio de Arte Palma ou através do MASP, como já citamos no terceiro capítulo.

Palanti fez parte do grupo de artistas e intelectuais que freqüentava o bar no MAM e MASP na rua 7 de abril, e o Clubinho (Clube dos Artistas), inserido na sociabilidade e na produção cultural do centro de São Paulo naquele momento. Vale lembrar que Palanti possuiu um escritório nesta rua, por volta de 1950, dividido com o engenheiro Ulderico Calabi. Pedro Augusto Vasquez Franco que trabalhara com Palanti em São Paulo, no prédio do IAB, dentro da associação com Henrique E. Mindlin, conta que depois do expediente havia um encontro no bar embaixo do MASP<sup>21</sup>.

O Clube dos Artistas teve origem no Clube dos Artistas e Amigos da Arte, fundado na década de 30 por Flávio de Carvalho. Instalado inicialmente no Edifício Esther, junto ao IAB. Organizavam exposições e outras atividades culturais reunindo artistas, intelectuais, jornalistas, políticos em torno de um bar ali instalado, como Arnaldo Pedroso d'Horta, Luiz Martins, Clovis Graciano, Aldemir Martins, Rebollo, Di Cavalcanti, Lourival Gomes Machado, Sérgio Buarque de Hollanda etc. Ele transferiu-se juntamente com o IAB para o edifício da R. Bento Freitas. Nele os arquitetos, artistas e intelectuais reuniam-se para jantar, fazer exposições, debates etc. (GAMA, 1998).



Papel de Carta da Associação dos Amigos do Museu de Arte de São Paulo  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Caricaturas feitas por Giancarlo Palanti  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Caricaturas de Giancarlo Palanti feitas por Y. Taro Kuroda, à esquerda, e Sá, à direita  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Sobre o Clube dos artistas, D. Dirce Maria Torres Morelli, viúva do arquiteto, nos relata que era o momento de pausa e relaxamento, de relacionar-se com outros intelectuais num rico ambiente de trocas culturais.

*“Era entusiasmante, não sei encontrar as palavras certas para contar tudo o que acontecia de interessante naquela época. Concertos, exposições poesia, lançamento de livros, serenatas (apresentação de novas e antigas composições de Heitor dos Prazeres [pai de D. Dirce – nota da autora] com seu cavaquinho, flauta, piano ou viola), repentismo. Cantávamos, dançávamos e comíamos em todos os jantares preparados pelos artistas, pratos diferentes, dos países e cidades de origem de quem preparava. Era sempre festa, com muitos cantores e compositores famosos como Paulo Vansoline (repentista e biólogo – prêmio pelo estudo das marcas na carapaça das tartarugas), Baden Powel, Dorival Caymmi, Caco Velho e tantos outros”<sup>22</sup>.*

D. Dirce nos apresenta ainda uma lista do grupo de intelectuais e artistas com os quais Palanti convivia em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, apresentando uma rica sociabilidade que teria marcado aquela época e a produção de diversos nomes<sup>23</sup>.

No arquivo de Giancarlo Palanti, na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP, encontramos uma pasta com várias caricaturas e desenhos de Palanti sobre alguns destes artistas.

No exame de sua correspondência, constata-se a amizade com pintores como Arnaldo Pedroso d’Horta, Aldemir Martins, Aldo Calvo e Carybé.

A correspondência com Carybé apresenta discussões sobre as artes<sup>24</sup>, os artistas, sobre seus próprios trabalhos, o carnaval, as festas como a da procissão do Senhor dos Navegantes, do Bomfim, os candomblés, e os objetos brasileiros.

Já Aldo Calvo escreve de Caracas, onde permaneceu no final dos anos 50, informando sobre a situação dos artistas e arquitetos venezuelanos, dos trabalhos de Burle Marx, de Niemeyer, do amor pelo Brasil



Caricaturas feitas por Giancarlo Palanti  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Vale lembrar ainda que Palanti fez parte do júri de Cerâmicas da I Bienal e, para além das artes plásticas e da arquitetura, foi também membro do júri internacional de premiação da I Bienal de Teatro, São Paulo, em 1957<sup>25</sup>.

Além disso, Palanti fizera parte do corpo docente do IAC (Instituto de Arte Contemporânea), de acordo com documentos datilografados, sobre o programa do Instituto, junto a Lina e Pietro Bardi, e também Lasar Segall, presidente do Conselho dos Professores, Eduardo Kneese de Melo, Roberto Burle Marx, Jacob Ruchti, Oswaldo Bratke, Rino Levi, Elisabeth Nobling, Alcides da Rocha Miranda, Thomas Farkas, Rudolf Klein e Clara Hartoch (LUCCHINO, 2003, p.27). O IAC<sup>26</sup>, inaugurado em 1951, englobava vários cursos para a formação de desenho industrial e participava do sistema educativo fomentado pelo MASP, dos quais havia ainda o Curso para formação de Professores de Desenho e a Escola superior de Propaganda. Em 1958 o IAC é transferido para a FAAP após convênio entre esta entidade e o MASP. Vale informar que, de acordo com depoimento de D. Dirce, Palanti teria dado aulas de História da Arte no MASP.

É preciso ainda lembrar que as principais críticas de Palanti à Bienal de 1951, publicadas na íntegra pela coluna de Quirino da Silva, tratavam exatamente das formas de expor. Após ressaltar que a expressão de sua opinião poderia colocá-lo numa situação embaraçosa entre os colegas estimados que cuidaram da Bienal, ele lembra sua experiência como expositor ou ordenador em várias exposições de arquitetura na Europa e afirma:

*“Exposição Internacional de Arquitetura’ é um rótulo muito presunçoso para esta pobre e desordenada seqüência de quadrinhos. O primeiro erro está no programa, vasto demais em comparação com o tempo e os meios disponíveis. Além disso, uma exposição destinada ao grande público tem sempre uma função didática e de propaganda de determinadas idéias perante o público; como pode essa função ser cumprida por uma série de figurinhas expostas sem qualquer conceito básico de agrupamento, seja por nacionalidade, seja por matéria, seja por tendência, sem uma nota explicativa, sem datas, sem sequer a indicação do país de origem dos vários arquitetos que aparecem ali*

*misturados como um 'cocktail' de gosto indefinido? Se o único critério que parece ter orientado esta exposição foi a apresentação dos nomes dos arquitetos, teria sido então necessário que o material exposto nos proporcionasse um panorama menos insuficiente da personalidade de cada um.*

*A arquitetura é, entre as artes, talvez a de menos imediata compreensão por ser aquela que menos se dirige aos nossos sentidos e mais ao nosso raciocínio. O público precisa, portanto, ser guiado e auxiliado com todos os meios, a fim de alcançar essa compreensão.*

*Nem quero falar do tamanho escolhido para a apresentação dos projetos, tamanho que seria apropriado para uma revista e não para uma exposição, tamanho que rende invisíveis as plantas, elemento fundamental para que se possa apreciar e julgar uma arquitetura, e que rende o conjunto da exposição tão cacete que não atrai de modo algum a atenção dos visitantes; o que seria afinal, o fim de uma exposição ” (PALANTI, Diário da Noite, 20/11/51).*

Por fim, pensando nas causas que levaram àquela situação Palanti conclui ter sido uma “sabotagem” consciente ou inconsciente contra os arquitetos do mundo inteiro apresentados de péssima maneira, contra a arquitetura moderna. Esta teria sido apresentada ali como uma “pobre coisa” e contra o público dos visitantes que, “se ao entrar não tinha idéias claras sobre a arquitetura de nossos dias, sairá da Bienal com idéias ainda mais nebulosas”. (idem).

### **A exposição de obras de arte**

Entre seus últimos projetos, Palanti encontraria novamente os temas da exposição de objetos de arte (já trabalhando na parceria com Lina no MASP e no Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, realizado com Mindlin), não mais em espaços comerciais, mas em museus, através do projeto para o MAM, na marquise do Ibirapuera e para o próprio Clube dos Artistas, na Bento Freitas, no IAB.

Como é sabido, o MAM (Museu de Arte Moderna) de São Paulo, criado em 1948 por Francisco Matarazzo Sobrinho, o “Ciccillo”, situava-se, assim como o MASP, no edifício dos Diários Associados, na rua 7 de abril. Antes mesmo da sua inauguração oficial, em 1949, ele expôs seu acervo na sede provisória na Metalúrgica Matarazzo, para a qual Palanti realizaria, anos depois, o arranjo dos escritórios da diretoria. O Museu seria responsável pela organização das Bienais.

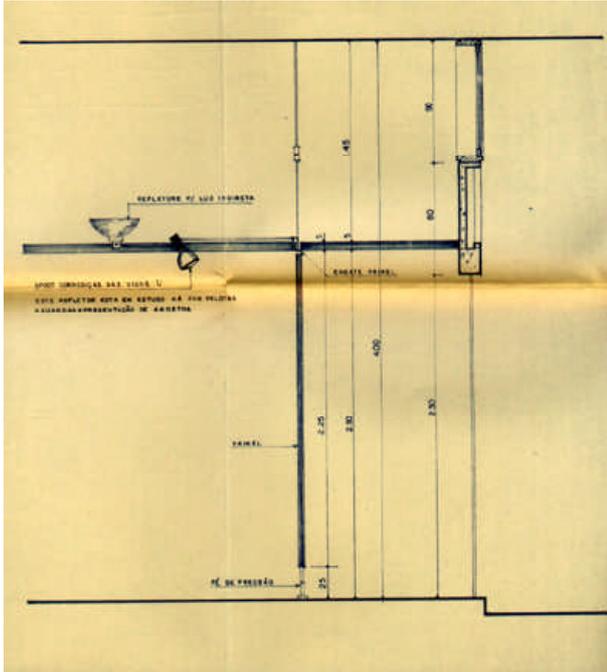
Em 1958 o MAM mudou-se para o Parque do Ibirapuera, ocupando o Museu da Aeronáutica e, em 1962, o Pavilhão Armando Arruda Pereira. Nestes anos o MAM foi o espaço de exposição dos artistas abstratos.

Ciccillo Matarazzo instituiu em seguida a “Fundação Bienal de São Paulo”, autônoma em relação ao museu. Em 1963 ele decidiu extinguir a sociedade que sustentava o MAM e doar seu patrimônio para a formação do Museu de Arte Contemporânea da USP. Contrários a isso, um grupo de intelectuais e amigos do MAM, liderados por Arnaldo e Oscar Pedrosa d’Horta tentaram, sem sucesso, a anulação da assembléia onde fora tomada a decisão anterior. Os sócios anunciaram então um projeto de resolução que previa a manutenção das atividades do museu, além de novos estatutos e sede. Neste período de reestruturação, o MAM teve sedes provisórias no Conjunto Nacional e no Edifício Itália.

Palanti, que estava bastante ligado ao Museu, realizaria estudos para as instalações do mesmo em 1959 e 1963. Um deles seria feito para ocupação de um edifício eclético não identificado e outro para o Palácio das Indústrias no Parque do Ibirapuera.

Em 1968 foi concedido ao MAM um espaço sob a marquise do Ibirapuera, um “caixote de concreto” construído, inicialmente para abrigar a exposição sobre a Bahia, em 1959, paralelamente à V Bienal e que deveria ser destruído após a mesma. O prédio perdurara abrigando o antigo Museu do Presépio. No ano de 1968, ele passou por uma reforma coordenada por Giancarlo Palanti “de modo a adaptar o edifício às normas museográficas de então”<sup>27</sup>. O trabalho foi realizado já fora da associação com Henrique Mindlin.

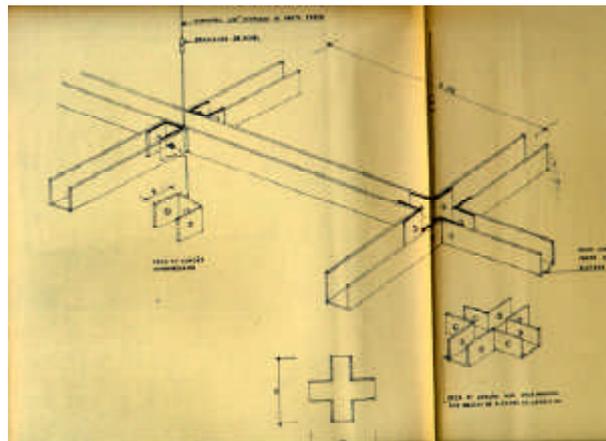
O projeto, datado de 1967, separava o espaço sob a marquise em três partes: 1) acervo; 2) espaços administrativos, depósito, bar; e 3) mostras e exposições.



Giancarlo Palanti: Projeto de Ampliação para o MAM sob a Marquise do Ibirapuera, São Paulo, 1969  
Corte e Detalhamento dos refletores  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Imagens do MAM reformado por Giancarlo Palanti  
fonte: <http://www.mam.org.br>



Giancarlo Palanti: Projeto de Ampliação para o MAM sob a Marquise do Ibirapuera, São Paulo, 1969  
Detalhamento da grelha suspensa  
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

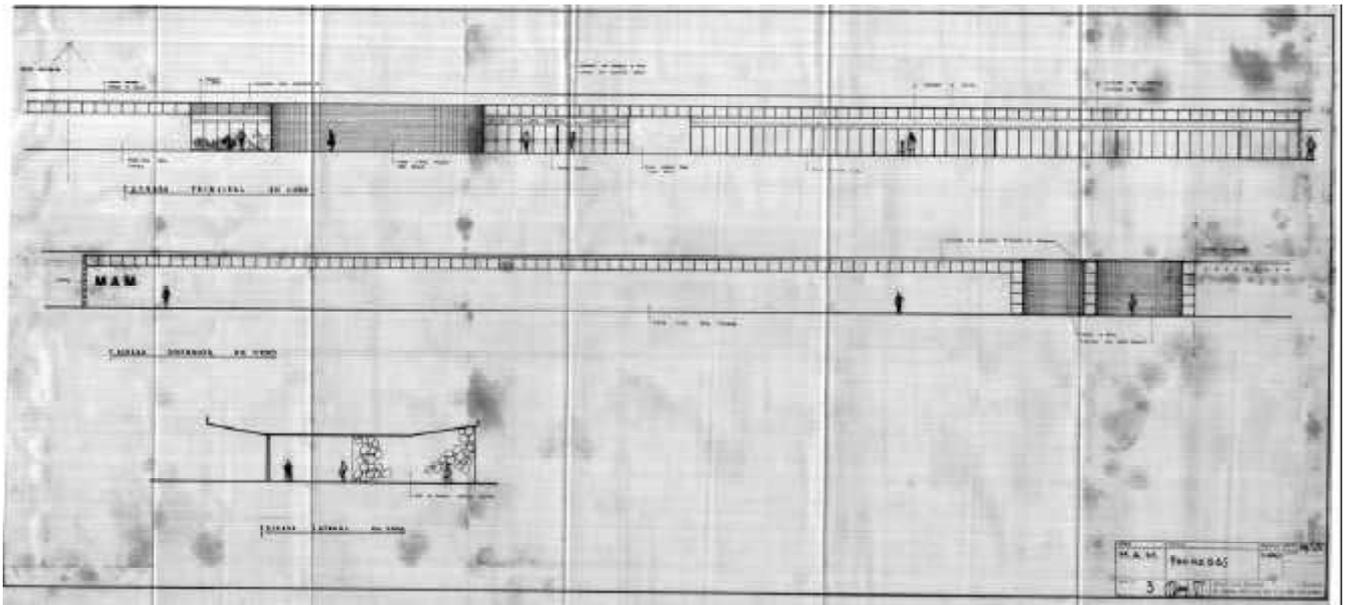
Palanti detalhou os refletores, os caixilhos de madeira e, especialmente o vigamento suspenso no teto. A área de exposições foi limitada por uma face opaca e outra transparente, que permitia a apreciação das obras por aqueles que passavam pela marquise.

Neste espaço o museu passou a apresentar a exposição “*Panorama da Arte Brasileira*”:

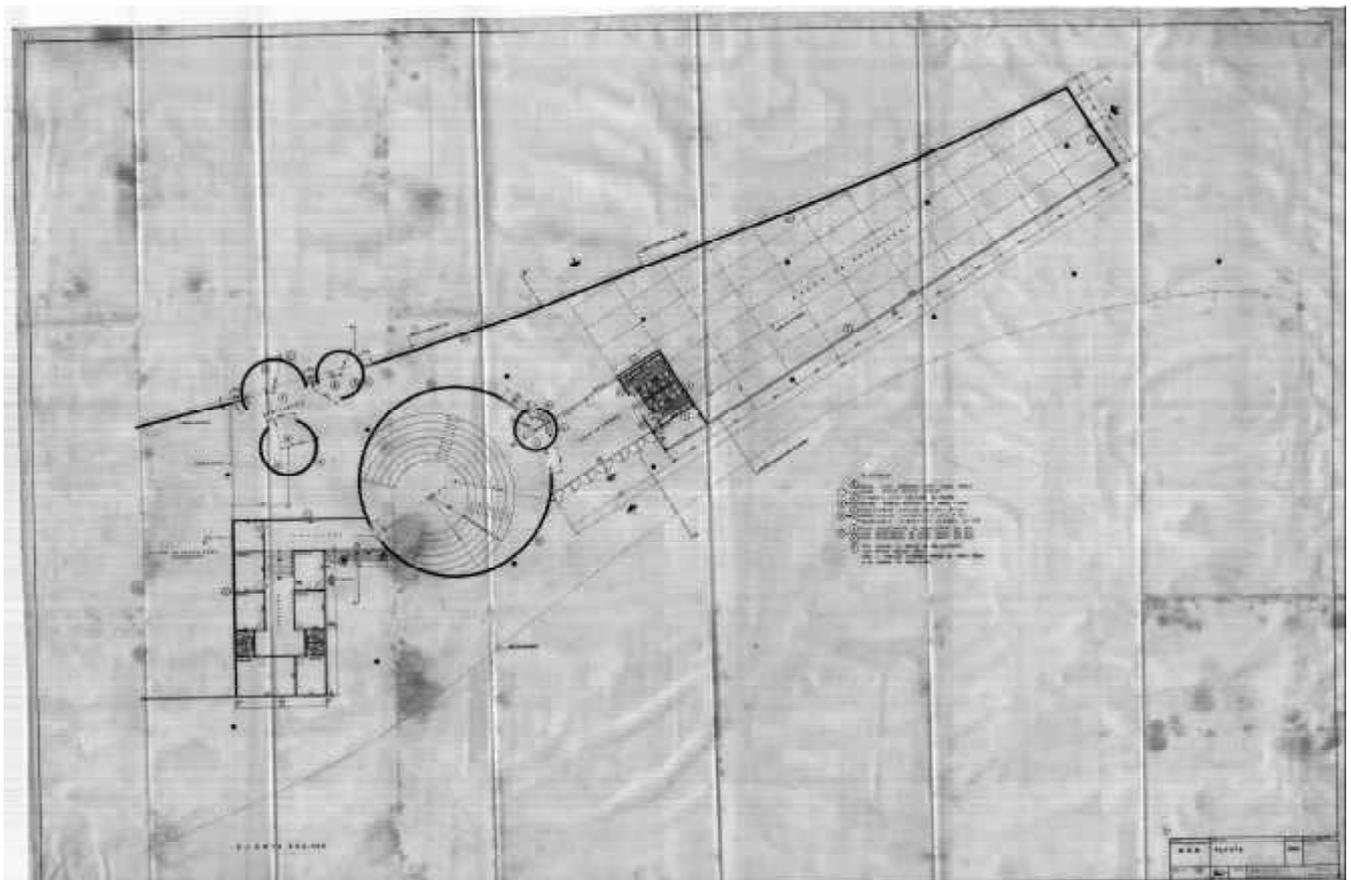
“*A exposição, nascida para ser anual, fora pensada como estratégia de renovação do acervo do Museu de Arte Moderna com obras recentes – fosse por meio de premiações financiadas por patrocinadores ou pessoas físicas, fosse através de doações realizadas por artistas participantes. Além de reconduzi-la ao meio artístico nacional, o Panorama caracteriza a instituição, a partir dali, como um museu fundamentalmente de arte contemporânea brasileira, ou seja, dedicada às realizações do pós-guerra.*”<sup>28</sup>

Em 69 Palanti realizou outro desenho incluindo três áreas de exposição e um auditório.

Já um outro projeto elaborado em 1971, previa uma ampliação do salão de exposições existente incluindo um teatro circular, dotado de cabine de projeções, camarins, bilheteria, sanitários



Giancarlo Palanti: Projeto de Ampliação para o MAM sob a Marquise do Ibirapuera, São Paulo, 1971  
 Fachadas  
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Giancarlo Palanti: Projeto de Ampliação para o MAM sob a Marquise do Ibirapuera, São Paulo, 1971  
 Planta  
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

e sala de espera, e três salas semicirculares para seminários, além de um novo salão para exposições. Nele também aparecia a indicação de um vigamento de ferro suspenso, pintado de preto fosco servindo de estrutura para painéis cinza claro. Esta grelha espacial suspensa remete às soluções adotadas na galeria da agência da KLM ou no Stand dos Colchões Probel. Nela Palanti parece ter encontrado um elemento único e ideal para a organização do espaço expositivo, para o agenciamento da iluminação pontual, flexível o bastante para permitir os mais diferentes arranjos, da exposição através de painéis até a apresentação de esculturas suspensas.

Também neste projeto, seguindo as indicações do espaço já existente, o novo salão de exposições apresentou uma face transparente, protegida da luz direta através da projeção de marquise, capaz de possibilitar a visão das obras por quem caminhava sob a cobertura projetada por Niemeyer. Esta face estava dividida em três faixas: a primeira de vidros fixos, outra, de concreto aparente, e entre a cobertura e esta última, uma faixa de caixilhos de madeira pintados de branco. Do outro lado, uma parede opaca era interrompida por uma faixa envidraçada (também de caixilhos de madeira branca) junto ao teto, possibilitando uma iluminação indireta para as obras, solução técnica adotada no Pavilhão de Veneza e solução estética adotada em diversas outras obras do arquiteto.

Este projeto apresentava um jogo refinado de materiais e composição de texturas e volumes, amadurecidos pelo arquiteto. Palanti brincava com as possibilidades oferecidas pela grande cobertura do parque, entendida como um teto suspenso sob pilotis onde se inseriam planos de vidro e volumes circulares. A fachada criada onde estes planos e volumes se evidenciavam, alternava espaços opacos e transparentes onde se misturavam concreto aparente, tijolos pintados, pedra ardósia, vidro e madeira, cada qual com uma função específica. Faixas de vidro separavam paredes e cobertura, dos volumes circulares de tijolos brancos. Nos limites do edifício estava a pedra ardósia, que com sua força e expressão era capaz de fechar estes espaços fluidos. Até onde pudemos averiguar este projeto não foi realizado.

Em 1982 o prédio do MAM foi reformado por Lina Bo Bardi:

*“O projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi reconhece o espaço da instituição como o de uma galeria destinada a exposições temporárias, e não o de um museu que requer área para a conservação de obras. Deste modo, o desenho não contemplava a remodelação da reserva técnica e privilegiava os espaços expositivos, o auditório e o bar”<sup>29</sup>.*

Já em 1969, Palanti encontraria outra oportunidade de projetar um espaço expositivo através da sede do Clubinho na R. Bento Freitas. Para ele o arquiteto previu painéis de madeira para exposição de pintura e painéis de madeira tipo juta com lâmpadas fluorescentes em suporte calha. Nele também aparecia a idéia de flexibilização do espaço através de portas sanfonadas e painéis removíveis. Pouco pudemos averiguar deste projeto, pois os desenhos do mesmo foram danificados por uma enchente.

Tendo em vista estes últimos projetos e a participação de Giancarlo Palanti na vida cultural paulistana, podemos indicar que a análise dos seus projetos de exposição de objetos comerciais, seja para a Olivetti ou lojas como a KLM, nos trouxeram interessantes interrogações: tratava-se de uma ação cultural, feita através dos meios disponíveis, isto é, lojas ocasionando uma possível dessacralização da arte, aumentando as oportunidades de exposição dos artistas ou teríamos, ao contrário, uma sacralização do produto apresentado? Para aquele momento e de acordo com a trajetória e o pensamento de Palanti, a primeira opção parece mais próxima de suas intenções com relação aos mesmos. Produtos industriais, tais como as máquinas de escrever Olivetti, eram realmente entendidos como objetos de arte, conduzindo, talvez, porém sem almejar, à uma idéia de sacralização.

Os projetos de Giancarlo Palanti para exposição dos produtos industriais a serem comercializados, os esforços no sentido de divulgar os problemas entre estes e a arte, ou ainda, o sentido especial que adquiriu a reunião entre arquiteto, artista e o desenhista industrial e de mobiliário nestes trabalhos demonstram as contribuições deste arquiteto que mais que transmitir ricas e belas obras nos deixou intrigantes questões.

## Notas

<sup>1</sup> Depoimento por escrito de Dirce Maria Torres Morelli, 20/12/2003.

<sup>2</sup> Também Mindlin individualmente realizara vários projetos de lojas como a *Domicini, Cristais de Murano*, em 1947, *A exposição Copacabana*, a *loja esporte* e *Loja a Exposição Avenida* em 1948, a *Loja Ducal*, em 1950, entre outras.

<sup>3</sup> Entrevista com Walmyr Lima Amaral e Pedro A. V. Franco, para Aline Coelho Sanches e Jéferson Cristiano Tavares, 16/05/2002.

<sup>4</sup> Vale lembrar que a documentação sobre as lojas do arquivo do arquiteto na Seção de projetos da Biblioteca da FAU-USP é bastante grande e completa.

<sup>5</sup> Informações obtidas com D. Lídia Galletti, que foi secretária da diretoria da Olivetti e é esposa de Massimo Galletti, um dos diretores da Olivetti no Brasil e amigo de Giancarlo Palanti.

<sup>6</sup> Carta de Giovanni Pintori para Palanti, de Milão, 22/10/57, Arquivo de Giancarlo Palanti – Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP: “*Ed ora in via riservata, ti informo che c’era il problema di una serie di piccoli negozi in Brasile, la cosa è venuta nelle mie mani e l’ho passata pregando di incaricarti di curare queste cose direttamente in Brasile. E per semplificare la cosa, ma soprattutto per tranquillizzarli della paura di andare incontro a chissà quali avventure, paura che poteva far cadere la mia proposta, ho detto loro che la cosa é molto semplice, che di volta in volta che si presentano i problemi ne dicano l’importanza e cosa intendono spendere. Si tratta di cose relativamente piccole per le quali ci saranno dei piccoli stanziamenti. Credo che se hanno seguito il mio consiglio ci sia anche il modo di aiutare Buffoni*”.

<sup>7</sup> Já as cadeiras eram normalmente compradas de lojas como a “Ambiente”, a “Oca”, a “Italma” e assinadas por nomes importantes do design da época.

<sup>8</sup> Carta de Giovanni Pintori para Giancarlo Palanti, Milão, 28/01/58: “*Ho visto le fotografie del negozio di San Paolo a suo tempo ed il mio parere è che esso debba essere considerato uno dei migliori dei nostri negozi*” “Vi as fotografias da loja de São Paulo e meu parecer é que essa deva ser considerada uma das melhores de nossas lojas”.

<sup>9</sup> Em correspondência para Palanti de 29 de abril de 1953 ele afirmava sua ida para o Brasil. Arquivo de Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da FAU-USP.

<sup>10</sup> Carta de Carybé para Palanti, Bahia, 03/05/61. Arquivo de Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP.

<sup>11</sup> Carta de Carybé para Palanti, Bahia, 07/10/61. Arquivo de Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP.

<sup>12</sup> Carta de Carybé para Palanti, Bahia, 08/02/62. Arquivo de Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP.

<sup>13</sup> ROGERS, Ernest N. Il perché della decorazione. *Caratteri stilistici e costruttivi dei Monumento*. Tese discutida em 1932 e publicada na revista *Quadrante*, n.7, nov. 1933 com o título *Significado della decorazione nell’architettura*. In ROGERS, Ernest N. *Esperienza dell’architettura*. A cura di Luca Molinari. Skira, 1997.

<sup>14</sup> Carta dos proprietários da Churrascaria Cabana para Giancarlo Palanti, 25/02/60. Arquivo de Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP

<sup>15</sup> S.M. “Uma iniciativa feliz”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6/5/59.

<sup>16</sup> Carta para Horácio Lafer, de Giancarlo Palanti, São Paulo 4/3/59. Arquivo de Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP.

<sup>17</sup> Os quadros expostos seriam *Retrato da atriz Maria Dela Costa*, *Retrato do compositor Camargo Guarnieri*, *Mulheres de 1954* e *Retrato de José Geraldo Vieira*. Arquivo de Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP.

<sup>18</sup> FAAP, *Programa Básico para uma exposição Brasileira em prol da arte na Indústria*, 1962. Texto não publicado. Arquivo de Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP.

<sup>19</sup> Uma das listas apresenta os seguintes itens: aparelhos de iluminação (forro, parede, mesa, chão); alumínio (jogo de painéis); aparelhos eletrodomésticos (batedeira, geladeira, máquina de lavar, liquidificador, ferros de passar, aparelho de barbear (Arno), louça sanitária); ferragens (banho, portas); aquecedores a gás, elétricos; móveis de madeira, aço (para cozinha, escritório), cofres, estofados: sofá – cama (Probel); Autormóveis, acessórios: pára choque, painel, maçanetas, cinzeiros; balanças; caixas de passagem, caixas para quadros, lâmpadas; tecidos; artigos de plásticos; brinquedos de borracha, de plástico, de madeira; vidros, copos, garrafas, jarros, pratos, cinzeiros; louças, pratos; rádios; televisão; vitrolas; acessórios para elevadores, cabines, espelhos de visualização; extintores de incêndio; vagões ferroviários; filtros de água; fogões; garrafas térmicas; pianos; talheres; serviços para chá e café; bandejas; artigos para toilette; telefones; garrafas; secadores de cabelo; tapetes; embalagens; vidros de produtos farmacêuticos ou perfumaria; utensílios de cozinha; ventiladores. Arquivo de Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP.

<sup>20</sup> idem

<sup>21</sup> Entrevista com Walmyr Lima Amaral e Pedro A. V. Franco, para Aline Coelho Sanches e Jéferson Cristiano Tavares, 16/05/2002.

<sup>22</sup> Depoimento por escrito de Dirce Maria Torres Morelli, 20/12/2003. D. Dirce também nos informa da paixão de Giancarlo Palanti pelo Brasil: “*Era apaixonado, achava o país e o povo magnífico. A alegria e a criatividade brasileira, a descoberta de outras matérias-primas, o cheiro e a paisagem que não existiam na Itália e na Europa*” e acrescenta “*Sendo um homem de cultura, devorou toda literatura brasileira (era um grande leitor). Era um grandíssimo cozinheiro, adorava fazer a sua típica cozinha e a cozinha francesa, era um apreciador da cozinha brasileira. Era um amante das artes e artesanato do Brasil. Além de objetos e artesanatotinha uma grande coleção de obras de artistas brasileiros*”. D. Dirce nos informa que no Clube dos Artistas Giancarlo Palanti era muito requisitado (junto a Flávio de Carvalho) pela sua “*caszeula*” (prato milanês) e o *risotto allo zafferano*.

<sup>23</sup> Depoimento por escrito de Dirce Maria Torres Morelli, 20/12/2003. “*Na casa de Flávio de Carvalho se faziam grandes encontros intelectuais e culinários*”:

- *Aldo Calvo (engenheiro acústico)*
- *Almeida Sales (jornalista e escritor)*
- *Arnaldo Pedroso Horta (jornalista, escritor, artista plástico)*
- *Armando Balloni (pintor)*
- *Alfredo Volpe (pintor)*
- *Adolfo Celli (ator e diretor do Teatro Brasileiro de Comedia de São Paulo)*
- *Antonio Bandeira (pintor)*
- *Antonie Enrique do Amaral*
- *Bramante Buffoni (gráfico, pintor)*
- *Bruno Giorgi (escultor)*
- *Caio Mourão (pintor)*
- *Carlos Prado (arquiteto, pintor)*

- *Clovis Graciano (pintor, gravador)*
- *Dulce Carneiro (fotógrafa)*
- *Flavio Motta (arquiteto e professor da faculdade de arquitetura)*
- *Fayga Ostrawer (pintora, gravadora)*
- *Flavio Rezende de Carvalho (arquiteto, desenhista a pena/tinta nanquim, pintor, escritor, diretor, dramaturgo, figurinista)*
- *Fernando Lemos (desenhista, gravador em madeira, pedra e metal)*
- *Francisco Reboló Gonzales (pintor)*
- *Flavio Pennacchi (pintor)*
- *Gerda Brentani (desenhista e ilustradora de livros infantis, pintora)*
- *Gregori Warcharvchik (arquiteto)*
- *José Roberto Aguilar (pintor e gravador)*
- *Heitor dos Prazeres (cantor, músico e pintor)*
- *Liza Ficher Offman (pintor)*
- *Lima Motta (pintor)*
- *Livio Abramo (desenhista)*
- *Lina Bo (arquiteto)*
- *Marcello Grassmann (gravador, ilustrador de livros)*
- *Newton Cavalcanti (gravador xilografia)*
- *Mario Correia Gruber (pintor, gravador)*
- *Renel Sasson (desenhista de jóias e objetos)*
- *Roberto Sambonet (desenhista, pintor)*
- *Sergio Milliet da Costa e Silva (grande escritor, poeta)*
- *Luis Lopes Coelho (grande advogado, jornalista jurídico e escritor)*
- *Tarsila do Amaral (pintora)*
- *Pollini (especialista em teatro com Adolfo Celli)*
- *Armando Ferrari (jornalista e crítico de artes plásticas e hoje grande psiquiatra)*

Grupo do Rio de Janeiro: Em São Paulo ou no Rio de Janeiro, quando se reuniam estes intelectuais havia sempre uma grande alegria e comunicatividade:

- *Burle Marx (arquiteto e paisagista)*
- *Emiliano Cavalcanti (pintor)*
- *Fernando Sabino (jornalista, escritor)*
- *Millor Fernandez (jornalista, escritor, ilustrador)*
- *Ruben Braga (jornalista, escritor)*
- *Dantas Motta (juiz, poeta, escritor de Minas Gerais mas sempre em São Paulo e no Rio)*
- *Joel Silveira (grande jornalista e escritor)*

#### *Grupo da Bahia*

- *Carybé, Hector Paride Bernabó (desenhista, pintor)*
- *Dorival Caimi (cantor)*
- *Jorge Amado (escritor)*
- *Mario Cravo (escultor, desenhista)*”.

<sup>24</sup> Em uma das cartas para Palanti, Carybé nos deixa perceber o valor da coleção de arte de Palanti: “*O Bardi inaugurou uma exposição no museu de arte sacra de coisas do Boliviano, falou das coisas que você tem com uma pontinha de inveja. Che crepi! Tem coisas boas mas o bicho sabe que as suas são melhores, e falou do ‘anjo’*”. Carta de Carybé para Palanti, Bahia, 07/10/61. Em outra carta Carybé indica uma possível compra do Solar do Unhão para Cicillo Matarazzo: “*Cé cui cuel palazzo vicino, sul maré, ‘Unhão’ che ti parlavo, vedrò se trovo delle fotografie, má detto Calmon che sarebbe facile comperarlo (per Chichillo) e che per due o tremila contos lo si venderebbe. Senza le fotografie niente da fare ma io le troveró*”. Carta de Carybé para Palanti, Bahia 28/02/55. (Carybé pede desculpas a Dante no início da carta pois esta seria a primeira vez, depois de 35 anos, que escrevia uma carta em italiano).

<sup>25</sup> fonte: Currículo do Arquiteto obtido com a família

<sup>26</sup> De acordo com LUCCHINO (2003), o curso é apresentado por Ruchti como uma adaptação 'às nossas condições e possibilidades', do curso do *Institute of Design de Chicago*, fundado em 1937 por Walter Gropius e Moholy-Nagy como uma continuação do curso da Bauhaus, tendo a arquitetura como disciplina condutora do curso.

<sup>27</sup> Disponível em <http://www.mam.org.br>. Acesso em: 12 nov 2003.

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> Idem.



## Considerações Finais

A investigação da obra e da trajetória do arquiteto Giancarlo Palanti e a posterior construção de um panorama da mesma, possibilitaram a identificação de diversos aspectos de sua produção, entendidos como contribuições ou especificidades dentro de uma obra multifacetada que participou de diversos campos de trabalho em que se entrelaçaram o design, a arquitetura e o urbanismo.

Um dos principais aspectos desta obra teria sido sua contribuição nos domínios do desenho de um mobiliário moderno no Brasil, realizado juntamente com Lina Bo Bardi, através do Studio de Arte Palma, em que se destacavam as perspectivas de uma produção em série e os temas das peculiaridades brasileiras. As contribuições de Palanti no campo do desenho do mobiliário e de objetos estendeu-se também a seus trabalhos realizados na Itália, especialmente no que diz respeito à investigação das possibilidades de desenho e fabricação de móveis em metal e cristal, e no Brasil após a experiência do Studio Palma, nos quais o arquiteto aproveitou-se principalmente das qualidades das madeiras do país. Os interesses de Palanti nesta área passavam pela proposição de uma produção em série, pela investigação de novos materiais e de uma nova estética em que se destacavam a leveza, a clareza estrutural e o refinamento dos detalhes construtivos e, enfim, pela divulgação do mobiliário moderno realizada não somente pelas obras mas também através do livro *Mobili Tipici Moderni* (de sua autoria), de revistas como a *Domus*, a *Casabella*, a *Habitat*, através das Trienais e de exposições no Brasil.

Neste âmbito havia também um entendimento singular da decoração como possibilidade de construção do espaço interior, segundo os princípios da flexibilidade, da fluidez espacial, da experimentação plástica dentro do mesmo sistema estético de produção dos móveis, dos edifícios, da cidade. Palanti teria contribuído ainda na experimentação e divulgação da construção de novas formas de expor objetos industriais entendidos como obras de arte, desde as primeiras pesquisas italianas até as experiências no Brasil com as lojas para a Olivetti, os estandes para a Probel etc. Neste contexto, destacou-se também uma determinada visão da relação entre artes e arquitetura, onde parecia haver um interesse do arquiteto pela divulgação de obras de arte tentando aproximá-las, na medida do possível, dos transeuntes e da cidade, como ocorrera no seu projeto para a loja da KLM.

Palanti revelou-se em várias obras como um arquiteto de grande domínio ao trabalhar o ferro e o vidro, materiais dos quais ele procurou entender as diversas possibilidades produzindo

desde mobiliário até um desenho refinado de marquises, esquadrias, maçanetas etc. Vale ressaltar também o cuidado e a maneira de trabalhar os materiais brasileiros, como as madeiras, os mármore, as plantas.

As investigações plásticas de sua arquitetura tratavam dos jogos entre opacidade e transparência, entre a massa dos volumes externos e a desmaterialização dos interiores, entre simetria e equilíbrio assimétrico, da continuidade entre espaços fechados e abertos. Versavam sobre a poética da luz e das linhas e planos no espaço interior, do encontro dos volumes e das superfícies, da composição a partir de regras gerais, por vezes matemáticas, da pesquisa das coberturas em tetos planos ou de águas inclinadas invertidas. Interessa destacar neste sentido o desenvolvimento de um detalhamento intensivo dos projetos, em que se pretendia desenhar todos os seus pormenores, garantindo um sistema baseado numa mesma idéia estética.

No percurso de sua arquitetura, especialmente dos edifícios, ainda que mesclada aos diversos outros profissionais com que se associou, podemos sugerir momentos de permanência em seus trabalhos e também de novas pesquisas. Assim o discurso de Palanti, marcado por sua formação italiana, pelas influências da arquitetura alemã e holandesa dos anos 30, pela obra de Terragni e Pagano e pelo juízo crítico deste último e de Edoardo Persico trata de uma composição arquitetônica de volumes, do efeito de massa, da escavação dos volumes e da grelha marcada nas fachadas, do embasamento e de uma composição tripartida, dos efeitos de luz no exterior e interior. Estas características mais próximas à solidez, à estática aparecem quase em todos seus projetos italianos e também naqueles brasileiros como o prédio da Florêncio de Abreu, a Liga das Senhoras Católicas, o Chipre e Gibraltar e também no Conde de Prates e no Banco de Londres, nos quais o vidro encerra volumes. No Brasil aparecem novas pesquisas sobre materiais, sobre os efeitos de volume e formas mais dinâmicas, desenhos de coberturas, como indicam as investigações realizadas no edifício da Barão de Tatuí, e principalmente nos efeitos de volume das residências projetadas entre 1955 e 1956. Nestas casas podemos identificar uma aproximação da arquitetura de Neutra e Schindler. Também são novas as pesquisas com edifícios sobre pilotis como o prédio do Paço Municipal e o Edifício da Ilha Porchat, onde é evidente a influência da arquitetura brasileira então bastante aclamada.

No período da associação com Mindlin retornam os valores estáticos, a massa, a grelha e a escavação dos volumes, as cortinas de vidro, porém com pesquisas sobre edifícios compactos e algumas vezes sobre a coordenação de vários destes blocos individuais, como aparece no Banco Francês e Italiano, no Nobel IV, na chancelaria da Embaixada da Holanda, nos escritórios das Fábricas projetadas naqueles anos, na Pestalozzi. Os últimos projetos do arquiteto tratam por fim da textura obtida com reentrâncias e materiais e de uma tímida pesquisa sobre as possibilidades do concreto aparente, como no projeto para o MAM ou das fachadas movimentadas dos hotéis.

Tratando do campo do urbanismo, identificamos em sua obra uma rede de referências que produzia uma determinada idéia de cidade atenta a um desenho específico. Uma idéia de projeto da cidade que sofreria algumas mudanças ao longo da carreira do arquiteto que construiu desde bairros de habitação popular na Itália, até um dos planos para a capital do Brasil, num rico conjunto de propostas e questões.

Uma idéia ou intenção determinada de cidade, ou de suas formas, também aparecia na configuração dos edifícios projetados por Palanti. Ela revelava-se no interesse por construir espaços em que se vislumbrava grandes panoramas urbanos, na maneira de trabalhar os prédios em pontos focais, que apareciam muitas vezes, revestidos com peles de vidro (com os quais podemos sugerir que Palanti contribuiu no desenvolvimento técnico deste tipo de fachadas no Brasil), na maneira de agenciar a implantação, na construção de eixos perspécticos, em proposições de modificações nos traçados e nas formas da cidade realizadas por um determinado edifício. Interessava para o arquiteto mais que uma relação de contextualização ao entorno pré-existente, um diálogo com a rua, com a calçada, permitindo e convidando os pedestres a percorrer galerias dentro dos edifícios, marcando seus acessos com delicadas estruturas como convites para se entrar, construindo variações entre o alinhamento e o recuo de prédios no lote,

descortinando espaços abertos ou jardins. Nesse sentido, Palanti usava de diversos artifícios para marcar as esquinas através de um diálogo com a cidade. Suas esquinas, não eram marcadas por chanfros, mas sim por recuos, por vazios e afastamentos que ofereciam um respiro e permitiam a visão e a fluidez entre os cruzamentos.

É possível hipotizar que as premissas utilizadas pelo arquiteto no relatório do projeto do Paço Municipal de São Paulo podem resumir sua maneira de pensar a construção de um edifício, isto é, a *urbanização* que envolve uma modificação nas formas de todo o entorno da cidade e também determinados artifícios da própria arquitetura; a *composição arquitetônica*, talvez fruto de sua formação italiana, os *conceitos distributivos dos vários elementos* que aparecem na procura pela resolução eficiente dos programas e das funções dos edifícios e enfim, os *detalhes arquitetônicos* que permitiam construir com clareza todas as suas intenções.

Outro aspecto interessante da obra de Giancarlo Palanti era seu método de resolução dos projetos e principalmente dos programas e das circulações (pontos com os quais havia grandes preocupações, tanto nos edifícios como nos projetos urbanísticos), para os quais o arquiteto desenhava várias soluções que talvez buscassem um resultado *standard* ou aquele que melhor respondesse à conjunção das necessidades dos clientes dentro de um esquema pré-determinado pelo arquiteto. Assim, no interior de uma mesma lógica vinculada às intenções iniciais de Palanti, era possível oferecer ao cliente diferentes soluções.

Esta atenção com o funcionamento eficiente do programa e das circulações contribuiria, somada à parceria de Henrique E. Mindlin e equipe, com o desenvolvimento de possíveis plantas ideais para edifícios de escritórios ou bancos. Neste sentido, citamos a pesquisa das prumadas verticais que concentravam as instalações e serviços em uma extremidade da planta, possibilitando a liberação do espaço restante para usos flexíveis, pesquisa bastante desenvolvida por Mindlin, e recurso já utilizado por Palanti desde o projeto para o edifício de escritórios da Rua Florêncio de Abreu.

A investigação da trajetória de Giancarlo Palanti permitiu-nos vislumbrar a prática profissional do arquiteto e a sua viabilidade na Itália, e principalmente no Brasil dos anos 50 e 60, período considerado áureo de consagração de nossa arquitetura, e as dificuldades colocadas para um arquiteto estrangeiro. Para Palanti interessava investir em outras formas de produção da arquitetura. Ainda que não tenha sido tão ativo nas lutas do IAB como seu sócio Henrique E. Mindlin, sua trajetória revelou a vontade de atuar também como um *profissionalista*, com um escritório organizado aos moldes de uma empresa, visando contribuir na melhoria da produtividade e da qualidade dos trabalhos oferecidos, elaborando com seus colaboradores formas contratuais para viabilizar a atividade do arquiteto. Destacamos, sob este aspecto, uma trajetória marcada pelo trabalho em equipe, pelo interesse em reunir as contribuições de vários arquitetos, seja no escritório ou em grupos de discussões que, junto aos interesses de Mindlin e dos seus associados, contribuiria em uma nova maneira de produzir a arquitetura no Brasil, em detrimento da supervalorização de uma única figura.

A investigação sobre Palanti esclareceu-nos ainda alguns aspectos da trajetória de um arquiteto imigrante, as dificuldades de trabalho, os interesses e as trocas entre um grupo de italianos já fixados no Brasil ou recém-chegados, fossem entre arquitetos, engenheiros, desenhistas ou clientes. Esta pesquisa conseguiu construir ainda algumas hipóteses sobre as escolhas de Palanti como, por exemplo, os motivos do emprego na Construtora Alfredo Mathias, onde desenhou vários edifícios ligados às expectativas do mercado imobiliário, vinculada à falta de alternativas de trabalho a um arquiteto que não podia assinar os próprios projetos. O estudo esboçou, ainda que levemente, alguns nomes pelos quais passava a especulação imobiliária em São Paulo.

Além disso, ela levantou determinados personagens, especialmente de imigrantes italianos, que participaram com Palanti de vários trabalhos e que mereceriam um capítulo à parte, como Bramante Buffoni e Maurizio Mazzochi.

Reiterou ainda o grupo e a sociabilidade cultural em torno dos bares de São Paulo nos anos 50, reunindo intelectuais em eventos de trocas de conhecimentos e, novamente, resgatando nomes de algumas destas figuras. O interesse pelas discussões em grupo, pela sociabilidade da

cultura, apareceu em Palanti desde os jantares e conversas com o grupo de Persico e Pagano na Itália até o Clube dos Artistas, no Brasil. O estudo da obra de Palanti, um arquiteto de equipe e discussões em grupo, levantou não só seu discurso, mas aqueles de seus companheiros, como uma produção que se estenderia para além de uma só figura, fazendo parte de um quadro cultural maior e apresentando uma constelação que orbitava em torno desta obra.

A pesquisa procurou ainda, situar Giancarlo Palanti dentro dos temas da arquitetura italiana do entre-guerras, identificando sua participação nos acontecimentos e levantando hipóteses sobre seus posicionamentos. Além disso, identificou uma obra interessante e bela, desconhecida de grande parte do público brasileiro, e um pouco do trânsito das idéias entre Itália e Brasil.

Tentamos assim estabelecer algumas considerações sobre a obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Palanti com a sensação de que este possa ser apenas um panorama inicial, capaz de revelar já os talentos de um arquiteto que teve um esforço sincero de construção de um mundo segundo uma mesma e determinada ordem estética, que nos caminhos da história e dos desenvolvimentos próprios da arquitetura, encontrou êxitos e tropeços e um desfecho trágico, mas que em toda sua trajetória parece querer fazer valer, a seu modo, uma das idéias vinda dos anos 30 e construir uma nova arquitetura para a vida - do móvel até a cidade.

## Bibliografia

- AAVV. *Il Politecnico di Milano: Una scuola nella formazione della società industriale*. Milão: Electa, 1981.
- ACAYABA, M. M.. *Branco & Preto: uma história de design brasileiro nos anos 50*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.
- AMARAL, Aracy A. *Arte para que?* Editora Nobel: São Paulo, 1984.
- ANELLI, R. L. S. O Mediterrâneo nos Trópicos. *Revista Block*, Argentina, n. 4, dez. 1999
- ANELLI, R. L. S. *Interlocuções com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna em São Paulo*. 2001. 195p. Livre Docência. Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo. 2001
- ANELLI, R. L. S. GUERRA, A. KON, N. *Rino Levi: Arquitetura e Cidade*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001.
- ARANTES, O. (org) *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III/ Mário Pedrosa*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- ARGAN, G. C. *Arte Moderna Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, (1992) 1996.
- ARGAN, G. C. O design dos italianos. In: \_\_\_\_\_ . *História da Arte como História da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p.251-280.
- ARGAN, G. C. *Walter Gropius e a Bauhaus*, Turim: Einaudi, 1986.

ARRUDA, M. A. N. Arremate de uma reflexão: a revolução burguesa no Brasil de Florenstan Fernandes. *Revista USP*, nº 29, mar/abr/mai.

ARRUDA, M. A. N. Metr pole e Cultura - o novo modernismo paulista em meados do século. *Tempo Social*, v. 9, n. 12, out. 1997.

ARRUDA, M. A. N. *Metr pole e Cultura*. Tese de Livre Docência. FLCH - USP. São Paulo. 2000.

BARBOSA, M. C. *A obra de Adolf Franz Heep no Brasil*. Disserta o de Mestrado. Fau-Usp. São Paulo. 2002.

BARDI, L. B. *Tempos de Grossura: O Design no Impasse*. Coord. editorial de Marcelo Suzuki. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BARDI, Lina Bo, Bela Criança. *Habitat*, São Paulo, n  2, 1951.

BARDI, P. M. Uma arquitetura de interiores para a Olivetti. *Habitat*, São Paulo, n  49, p. 1-12, jul/ago, 1958.

BARDI, P. M. *História do MASP*. São Paulo: Empresa das artes, Instituto Quadrante. 1992.

BARRETO, A. S. (Org.). *Caderno de Dados Estatísticos*. Produ o do Grupo de Pesquisa Arqbras, sob orienta o do Prof. Dr. Carlos Martins.

BENEVOLO, L. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

BONDUKI, N. *Origens da habita o social no Brasil: Arquitetura Moderna, Lei do Inquilinato e Difusão da Casa Própria*. São Paulo: Estac o Liberdade/FAPESP, 1998.

BRAGA, M. L. A. *O concurso de Brasília: os sete projetos premiados*. Disserta o. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo. 1999.

BRUAND, Y. *Arquitetura contempor nea no Brasil*. 2. ed. S o Paulo: Perspectiva, 1991.

*Caderno Milano Verde: Piano regularotore della zona sempion-fiera a milano*. Estratto dalla rivista Casabella-Costruzioni, n.132, dec. 1938.

CALABI, D. La colonia italiana in ZUCCONI, G. (org.) *Daniele Calabi: architetture e progetti 1932-1964*. Venezia: Marsilio, 1992, p.45-46

CAMPELLO, M. F. M. B. *Lina Bo Bardi: as moradas da alma*. Disserta o. São Carlos, EESC-USP, 1997.

CAPELLO, M.B.A. , 1997

- CIUCCI, G. e DAL CO, F. *Architettura Italiana del'900*. 2.ed. Milão: Electa, 1995.
- CIUCCI, G. *Gli architetti e il fascismo*. Milão: Einaudi, 1989.
- CORBUSIER, L. *A Carta de Atenas*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993 (1941 1.ed.).
- CORONA, E. e LEMOS, C.: *Roteiro Arquitetura Contemporânea São Paulo*. São Paulo: Ed. Acrópole, 1963.
- COSTA, L. *Relatório do "Plano Piloto de Brasília" à Comissão Julgadora do Concurso*, 1956.
- COSTA, L. *Considerações sobre arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde.
- DANESI, S. Aporie dell'Architettura Italiana in periodo fascista: mediterraneità e purismo. In: AAVV. *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*. Milão: Electa, 1988.
- DE FUSCO, R. A crítica de Arquitetura na Itália. In: \_\_\_\_\_. *A idéia de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- DE SETA, C. (org) *Pagano: Architettura e città durante il fascismo*. 2. ed. Laterza, 1990.
- DEBENEDETTI, E. SALMONI, E. *Arquitetura italiana em São Paulo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 1981 (1953).
- Enciclopédia Italiana, 1º Apêndice, p. 159.
- Enciclopédia Italiana, 2º Apêndice, volume II, p. 485.
- FALBEL, Anat. *Luçjan Korngold: a trajetória de um arquiteto imigrante*. 2003. 323p. Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, 2003.
- FAROLDI E., VETTORI, M. P. Italia - Brasile: dialoghi di Architettura. *Abitare*, n. 347, p.54-7, giu, 1998.
- FAUSTO, B. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp. 2001.
- FELDMAN, S. *O Zoneamento Ocupa o Lugar do Plano: São Paulo, 1947-1961*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR, 7., 1997, Recife. Anais...Recife: MDU, UFPE, v.1, p.667-684, 1997.
- FERRAZ, G. *Warchavchik e a Introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925-1940*. São Paulo: Museu de Arte. 1965.
- FERRAZ, M. C. (org). *Lina Bo Bardi*. 2. ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.
- FYSCHER, S.
- FRAMPTON, K. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FOSSATI, P. Les transformations d l'image du produit. *L'architecture d'aujourd'hui*, 188, dez. 1976

GAMA, L. H. *Nos bares da vida: produção cultural e sociabilidade em São Paulo – 1940-50*. São Paulo: Ed. Senac. 1988.

GARDELLA, I. The last fifty years of Italian Architecture reflected in the eye of an architect. In: LOI, M. C et al. (org) *Ignazio Gardella: architecture*. Milão: Electa, 1998

GIOLLI, R. VI Triennale di Milano La “Sala della Vittoria”. *Casabella*, Milão, n. 102-3, p.14 a 21, giu. Lug. 1936.

GIOLLI, R. Concorsi a Milano. *Casabella*, Milão, n.115, p. 24-7, lug. 1937.

GIOLLI, R Una Villa a Livorno dell’architetto Giancarlo Palanti. *Casabella*, Milão, n.129, p.12 a 27, set. 1938.

GITAHY, M. L. C. E PEREIRA, P. C. X. (org.) *O Complexo industrial na construção e a habitação econômica moderna, 1930-64*. São Carlos, Rima, 2002.

GOODWIN, P. L. *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, New York. 1943.

GRAMSCI, A. *Literatura e vida nacional*. 2 ed.Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978.

GREGOTTI, V. Il disegno del prodotto industriale - Italia 1860-1980. a cura de Mando De Giorgi, Andrea Nulli, Giampiero Bosoni. Milano: Electa.1986.

GROPIUS, Walter. *Bauhaus: novarquitectura*. 2.o ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HOMEM, M. C. N. *O Prédio Martinelli e a ascensão do imigrante e a verticalização de São Paulo*. São Paulo: Projeto, 1984.

HUET, B. Des magasins pour ne rein vendre. *L’architetcture d’aujourd’hui*,188, dez. 1976.

KALIC, R. *Chandigar: the making of an Indian City*. London: Oxford University Press, 1999.

KOOP, A. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Ed. Nobel/EDUSP, 1990.

LABO, M. La XIX Fiera di Milano. *Casabella*, Milão, n., p. 14-26, lug. 1938.

LAMPUGNANI, V. M. (ed. Geral) *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th Century Architecture*. Nova Iorque: Thames and Hudson. 1986.

LE CORBUSIER. *Por Uma Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

LEME, M. C. (Org.). *Urbanismo no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel/FUPAM/FAU, 1999.

LEMOS, C. A. C. *Arquitetura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1979.

LOI, M. C. et al. (org) *Ignazio Gardella: architecture*, Milão: Electa, 1998;

LOURENÇO, M. C. F. *Maioridade do moderno em São Paulo. Anos 30-40*. São Paulo, 505p. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 1990.

\_\_\_\_\_. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

LUCCHINO, M. A. C. *Masp 7 de abril 1947-1957): a concepção de “museu-escola”*. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos, USP, São Carlos, 2003.

MAFFIOLETTI, 1994

MARTINS, C. A. F. *Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição d discurso moderno no Brasil; a obra de Lúcio Costa, 1924/1952*. 1987. 225f. Dissertação. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1987.

MARTINS, C. A. F. *Arquitetura e metrópole: alguns elementos para a caracterização do contexto arquitetônico em São Paulo, anos 40 e 50*. II Seminário Docomomo Brasil. Anais. Salvador, 1997.

MARTINS, C. A. F. *Construir uma arquitetura, construir um país*. Catálogo da Exposição *Da antropofagia a Brasília*, Valencia, IVAM, 2000.

MAZZOCHI, M. Considerações sobre a arquitetura industrial. *Acrópole*, n.227, p. 413-7, set. 1957.

MAZZOCHI, M. A pré-fabricação nas construções industriais. *Acrópole*, m.241, p.25, nov. 1958.

MAZZOCHI, M. A casa, sua construção e industrialização. *Habitat*, n.29, p.33-6, abr. 1956.

MAZZOCHI, M. Idéias e programas em favor da habitação econômica. *Habitat*, n.33, p.34-8, ago. 1956.

MAZZUCHELLI, A. M. - “Stile di una mostra” in “L’Ordinamento delle sale alla Esposizione dell’Aeronautica Italiana”. *Casabella*, Milão, nº 80, agosto, 1934.

MELO, A. P. B. *Móveis Artísticos Arquitetura (1948-1961): O moderno autodidata e seus recortes sinuosos*. 2001. Dissertação (Mestrado), EESC – USP, São Carlos, 2001.

MEYER, R. M. P. *Metrópole e Urbanismo - São Paulo anos 50*. São Paulo. 290p. Tese (Doutorado). São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1991.

MINDLIN, H. E. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Tradução Paulo Pedreira; prefácio de S. Giedion; apresentação de Lauro Cavalcanti. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano/ IPHAN, 2000.

MORBIO, V. C.(org) *Giuseppe Palanti: pintura, teatro, pubblicità, disegno*. Turim, Ed. Umberto Allemandi & C., 2001.

- MUCHI, G. Depoimento. *Domus*, Milão, nº 707, jul/ago, 1989
- NOBRE, A. L. Documento - Henrique Mindlin, profissão arquiteto. *AU*, nº 90, jun-jul, 2000, p.77-81.
- OLIVEIRA, O. F. *Hacia Lina Bo Bardi*. 1994. 88p. Dissertação. Departamento de Composicion Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Universidad Politecnica de Cataluña. 1994.
- ORTIZ, R. Gramsci: problemas de cultura popular. In:\_\_\_\_\_. *A consciência fragmentada*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1980.
- PALANTI, G. ALBINI, A., CASTELLI, (org.) *Giuseppe Pagano Pogatsching*. Architetture e scriti. Milano: Ed. Domus, 1947.
- PALANTI, G. Aeroporti. *Casabella*, Milão, nº80, p. 24-31, agosto, 1934.
- PALANTI, G. Edificio em São Paulo. *Habitat*, São Paulo, n— 3, pp. 23-4, 1951. Projeto: Edifício da Rua Florêncio de Abreu.
- PALANTI, G. Il cemento nelle pavimentazioni. *Casabella*, Milão, nº 77, p. 49-50, maio, 1934.
- PALANTI, G. Il Piano Regolatore di Novara. *Casabella*, Milão, nº 74, p. 40-1, fevereiro, 1934.
- PALANTI, G. La protezione antiaerea negli edifici civili. *Casabella*, Milão, nº 110, p.22-7, 1937.
- PALANTI, G. Note sulle case popolari. *Casabella*, Milão, nº 78, p. 6-11, junho, 1934.
- PALANTI, G. Notizie biografiche. PALANTI, G. ALBINI, A., CASTELLI, (org.) *Giuseppe Pagano Pogatsching*. Architetture e scriti. Milano: Ed. Domus, 1947, p.3 a 17.
- PALANTI, G. Ricoveri antiaerei e protezioni antigas nelle case di abitazione. *Casabella*, Milão, nº 117, p. 26-7, 1937.
- PALANTI, G.
- PAGANI, C. *Considerazionei sul "Curriculum Letterario" del volume "Lina Bo Bardi"* mimeo.
- PAGANO, G. L'ordine contro il disordine. *Casabella-Costruzioni*, nº132, dez, 1938 (número monográfico dedicado à proposta do plano regulador para a zona Sempione-Fiera, Milão - 'Milão Verde')
- PAGANO, G. Un'oasi di ordine. *Casabella-Costruzioni*, nº144, dez, 1939.
- PAGANO, G. P. Due quartieri popolari a Milano: Franco Albini, Renato Camus, Giancarlo Palanti. *Costruzioni-Casabella*, nº178, outubro, 1942
- PAGANO, Giuseppe . La XV Fiera di Milano. *Casabella*, Milão, nº 77, p. 49-50, maio, 1934.
- PAGANO. G. P. Tre anni di architettura in Itália. *Casabella*, Milão, nº 110, fevereiro, 1937.

- PAGANO, G. P. Quando si incontrano due uomini moderni. *Casabella*, Milão, n. 118, p. 4-7, ott. 1937.
- PAGANO, G. P. Arquitetura industrial. In: MAZZOCHI, M. Considerações sobre a arquitetura industrial. *Acrópole*, n.227, p. 413-7, set. 1957.
- PERCE, G. Arq. Mazzoleni, Minoletti, Palanti: sala da pranzo. *Casabella*, Milão, p.18-19, ago. 36.
- PEREIRA, J. A. *A ação cultural de Lina Bo Bardi no Nordeste e na Bahia*, dissertação de mestrado, São Carlos, EESC-USP, 2001.
- PERRY, C. *The neighborhood unit*. In: Comitee on Regional Plan of New York and its Environs, 1931. (1929, 1. ed.)
- PEVSNER, N. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- PINTO, D. B. *Interlocução entre arquitetura e design na obra de Lina Bo Bardi*. Dissertação de mestrado, São Carlos, EESC-USP, 2001.
- PINTO, R. F. São Paulo na obra de Florestan Fernandes. *São Paulo em Perspectiva*, vol 13, nº1-2, jan/jun, 1999.
- POMMER, R. e OTTO, C. F Weissenhof and the politics of the International Style. In: \_\_\_\_\_ . *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991. pp. 158-166.
- PRODI, F. R. *Franco Albini*. Roma: Officina Edizioni, 1996
- REIS FILHO, N. G. *Quadros da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- RIBEIRO, L. C. Q. e CARDOSO, A. L. Da cidade à nação: gênese e evolução do urbanismo no Brasil In: RIBEIRO, L. C. Q. e PECHMAN, R. *Cidade, povo e nação. Gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1996. p. 53-78.
- ROCHA, A. M. *Uma produção do espaço em São Paulo*: Giancarlo Palanti, 1991, 153p., Dissertação - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1991.
- ROGERS, E. N. L'unità di Adriano Olivetti. *Casabella* , nº 270, p. 1-9.1970.
- RUDOFISKY, B. Cantieri di Rio de Janeiro. *Casabella*, Milão, n.136, apr. 1939.
- SAMONÀ, G. *La casa popolare degli anni'30*, prefácio de Francesco Dal Co, Padova: Marsilio, 1973.
- SANTOS, C. R. [et. Al] *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela Projeto Editora, 1987.
- SANTOS, M. C. L. *Móvel Moderno no Brasil*, São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, EDUSP, 1995.

- SANTOS, P. F. *Quatro Séculos de Arquitetura*. Barra do Piraí: Fundação Educacional Rosemar Pimentel, 1977.
- SÃO PAULO (cidade). Prefeitura do Município. Secretaria de obras. *Problemas Urbanos da Capital*. São Paulo, 1951.
- SARTORIS, A. *Gli elementi della architettura funzionale*. Milão: Ulrico Hoepli, 1932.
- SARTORIS, A. Albini e il suo tempo. *Domus*, Milão, nº 603, p. 2, a 31, 1980
- SEGAWA, H. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1999.
- SERVAFOLTA, O. La scuola di architettura al Politecnico di Milano negli anni della formazione di Muzio. In: Ente Autonomo La Triennale di Milano. *La architettura di Giovanni Muzio*. Abitare Segesta Cataloghi, Milão, 1994.
- SIMÕES, Jr. J. G. *Anhangabaú – História e Urbanismo*. Doutorado. São Paulo: Fau-USP, 1995.
- STEIN, C. *Toward new towns for America*. Cambridge: Mass, MIT Press, 1957.
- TAFURI, M. *Teoria e História da Arquitetura*. Lisboa: Presença/Martins Fontes, 1981.
- TAFURI, M. *Storia dell'Architettura Italiana, 1944-1985*. Turim: Ed. Giulio Einaudi, 1986.
- TENTORI, F. *Pietro Maria Bardi: uma biografia*. Milão: G. Mazzotta, 1989.
- WATANABE, Jr. J. Origens do Empresariado na Construção Civil em São Paulo. In: GITAHY, M. L. C. E PEREIRA, P. C. X. (org.) *O Complexo industrial na construção e a habitação econômica moderna, 1930-64*. São Carlos, Rima, 2002.
- WICK, R. *La pedagogia de la Bauhaus*. Madri: Alianza Editorial S.A, 1986.
- WINGLER, H. M. *La Bauhaus*. Weimar, Dessau, Berlin: 1919-1933. Barcelona, Gustavo Gili, 1986.
- XAVIER, A. et al. *Arquitetura Moderna Paulistana*. São Paulo: Pini, 1983.
- XAVIER, A. (org) *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. [edição revista e ampliada] São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- YOSHIDA, C. B. *Henrique Ephim Mindlin: o homem e o arquiteto*. São Paulo: Instituto Roberto Simonsen, 1975.
- ZEVI, B. *História da Arquitetura Moderna*. Lisboa: Ed. Arcádia, 1970.

ZUCCONI, G. Architettura Razionale e L'architettura realista: entrevista com Gabriele Mucchi. *Domus*, Milão, nº707, p.21-26, jul-ago, 1989.

ZUCCONI, G. (org.) *Daniele Calabi: architetture e progetti 1932-1964*. Veneza: Marsilio, 1992.

Artigos em Periódicos:

Revistas:

A loja Olivetti em São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, nº 220, p. 131-3, fevereiro, 1957.

*Acrópole*, n.225, p.333-7, jul. 1957

Alcuni nuovi tipi di mobili in metallo di produzione italiana. *Domus*, Milão, nº 74, p. 15-8, fevereiro, 1934.

Anúncio do livro "Mobili Tipici Moderni a cura dell'architetto Giancarlo Palanti (168 architetti ditutto il mondo, 450 grandi fotografie dei mobili moderni pu significativi)", *Domus*, Milão, nº 66, p. 341, junho, 1933.

Arch. G. PALANTI, Tavolino com piano a cristallo. capa *Domus*, nº110, Milão, 1937.

Architetto Giancarlo Palanti: ampliamento e sistematizzazione di una vecchia villa a Livorno. *Casabella*, Milão, nº 93, setembro, 1935.

Bank of London South America Limited, São Paulo. *Arquitetura*, nº50, p.17-9, ago. 1966.

Bella casa per la casa della beleza - architetto Palanti. *Domus*, Milão, nº ?, p. 56-7, dezembro, 1937

Brasília - plano piloto nº24. *Habitat*, nº 45, nov-dez.1957

Brasília: plano piloto, 5º lugar. *Arquitetura e Engenharia*, Belo Horizonte, nº 44, p. 25-9, mar/abr, 1957.

Churrascaria Cabana. *Acrópole*, São Paulo, nº 275, p. 382-9, outubro, 1961.

Desenho Industrial. *Habitat*, São Paulo, nº 50, p. 22-5, set-out, 1958

*Domus*, Milão, p. 16-7, feb. 1934.

*Domus*, Milão, p. 67, feb. 1935.

Edifício "Conde de Prates". *Acrópole*, São Paulo, nº 214, p. 377-79, ago, 1956.

Edifício Avenida Central, Rio de Janeiro. *Arquitetura e Engenharia*, n. 50-52.

Edifício Avenida Central.. *Arquitetura*. n.50, p.12-14, ago. 1966.

Edifício Conde de Prates (1952). *A Construção em São Paulo*, São Paulo, nº 1644, p. 31, 13-8-1979.

Edifício da Barão de Tatuí. *Domus*, mar, 1953.

Edifício para sede regional. *Acrópole*. São Paulo, n.378, p.30, out. 1970.

Edifício Sede do Bank of London & South America Ltd (1959). *A Construção em São Paulo*, São Paulo, nº 1674, p. 26, 10-03-1980.

Edifícios para sede e templo, Henrique E. Mindlin. *Acrópole*. n.204, p. 546-9 out. 1955.

Elementos para exposições de máquinas. *Acrópole*, São Paulo, nº 220, p. 150, fevereiro, 1957.

Escada e parapeito. *Acrópole*, São Paulo, nº 232, p. 158, fevereiro, 1958.

Estantes para livros. *Habitat*, São Paulo, nº 2, p. 32-3, jan/mar, 1951.

F. Albini, I. Gardella, G.Palanti, G. Romano. *Architettura*, nº38, dez, p.862, 1938

First National City Bank, Recife. *Arquitetura*, nº50, p.15-6, ago. 1966.

Hotel de Turismo e Intercontinental Hotel Corporation, *Arquitetura e Engenharia*. N.611/3, p.127 a 130, jul/dez. 1961.

Laboratorio prove materiali e uffici della S.A.M.R. a Livorno. *Casabella*, Milão, n. 118, p. 4-23, ott. 1937.

Loja da KLM em São Paulo. *Habitat*, São Paulo, n 58, p. 21-4, jan/fev, 1960.

Loja da Swissair; construção de IMAL - Indústrias de Madeira Ltda. *Acrópole*, São Paulo, nº231, p. 108-9, janeiro, 1958.

Loja de móveis probel. *Módulo 2*, Rio de Janeiro, nº14, p.44, ago. 1959.

Loja Olivetti, Rio de Janeiro. *Arquitetura*, Rio de Janeiro, nº 57, p. 28, março, 1967.

Mesas baixas e carrinho de chá. *Habitat*, São Paulo, nº 2, p. 31, jan/mar, 1951.

Mesinhas para exposição. *Acrópole*, São Paulo, nº 232, p. 159, fevereiro, 1958.

Milão Verde: progetto di sistemazione della zona Sempione-Fiera. *Casabella*, Milão, n.132, p. 2 a 24, dez. 1938.

Mobili smontabili in serie per gli ufficiali in A.O.I. *Casabella*. n.114, p. 28 a 33, giu. 1937.

Móveis novos; projetos de Lia B.o e Giancarlo Palanti, arquitetos. *Habitat*, São Paulo, nº1, p.53-9, out/dez, 1950.

Museu de Aeronáutica. *Módulo 1*, Rio de Janeiro, nº 7, p. 38-9, fevereiro, 1957.

Nacional City Bank. *Arquitetura e Engenharia*. N.611/3, p.124-5, jul/dez. 1961.

Nacional City Bank. *Arquitetura e Engenharia*, Belo Horizonte, nº61-3, p.124-5, jul/dez, 1961

O Nacional Shopping Center de Madureira; assessor técnico Paulo Britto Vasconcellos, arq.; cálculo estrutural de José Mario Guerra Alvariz, eng. *Arquitetura*, Rio de Janeiro, nº 37, p. 32-5, julho, 1965.

Padiglione del Rayon. *Casabella*, Milão, nº 89, p.10-1, mai.1935.

Países Baixos. *Arquitetura*, nº76, p.34-6, out.1968

Pavilhão do Brasil em Veneza. *Módulo*, nº38, dez, 1964, p.32-37

Plano de urbanização da praia de Pernambuco, Guarujá – Arquiteto Henrique E. Mindlin. *Habitat*, São Paulo, n. 14, (inclui prefácio de Geraldo Ferraz).

Plano Piloto nº 24 - 5º Prêmio. *Módulo 1*, Rio de Janeiro, nº 8, p. 72-5, julho, 1957.

Prédio de apartamentos em São Paulo. *Habitat*, São Paulo, nº 10, p.19-23, 1953. Projeto: Edifício da Rua Barão de Tatuí

Prédio de apartamentos, São Paulo. *Brasil Arquitetura Contemporânea*, nº 4, p.28, 1954. Projeto: Edifício da Rua Barão de Tatuí

Progetto di una villa al mare. *Domus*. Milão, p. giu. 1931.

Progetto di una Villa per Livorno. *Casabella*, Milão, n. 109, p.22 a 29, gen. 1937.

Projeto para Sede e Sinagoga da Congregação Israelita Paulista. *Acrópole*, n199, p.311-4, maio, 1955

Relazione Técnica (sobre Fabio Filzi). *Casabella*, Milão, n. 144, p. 8-19, dic. 1939.

Riforma di un cinematografo a Milano. *Costruzioni*, Milão, n.169, p. 28 a 31, jan. 1942.

Risultati del concorso Securit-VIS. *Casabella*, Milão, n. 112, p.42-3, apr. 1937.

Salão de Exposição: Armação de Aço Probel S. A. *Acrópole*, São Paulo, nº 250, p. 357-9, agosto, 1959.

Sede da Pirelli, projeto de José Voltolina arquitetura de interiores de Maurizio Mazzochi. *Acrópole*, n.270, p.207-15, mai. 1961.

Sede do Bank of London, São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, nº 300, p. 357-61, out/nov, 1963.

Sinagoga e Sede da congregação Israelita Paulista. *Acrópole*, nº254, p.47-53, dez, 1959

Studi in Casa M. in Milão. *Domus*, Milão, apr. 1935, capa.

Un appartamento a Milano. *Domus*, n. 159, p. 6 a 19, mar. 1941.

Um cinema em São Paulo. *Habitat*, São Paulo, nº6, p. 64-5, 1952.

Um Restaurante. *Habitat*, São Paulo, nº 2, p. 28-31, jan/mar, 1951.

Un negozio a Milano. *Casabella*. Milão, n.128, p. 18-21, ago. 1938.

Un negozio di orologi a San Paolo, B. Rudofsky. *Casabella*, Milão, n143, p.20-1, nov. 1939.

Una casa a Milano. *Casabella*, Milão, n.96, p. 4-6, dic. 1953.

Una casa per famiglie numerose - Architetti Albini, Camus, Palanti. *Casabella*, Milão, nº 78, p. 16-7, junho, 1934.

Una stanza di soggiorno ed uno studio degli architetti Albini, Palanti, Camus, Masera. *Casabella*, Milão, nº ?, p. 34-7.

Una Villa a Livorno. *Casabella*, Milão, n. 129, p.12 a 27, set. 1938

VI Triennale: Concorso per il salone d'onore. *Casabella*, Milão, n.98, p.8-11, feb. 1936

Jornais:

Correio da Manhã: 19/03/57, p.16, 1º Caderno

Folha da Manhã: 14/03/57 – “Anteprojetos do plano piloto de Brasília”

Folha da Manhã: 15/03/57 – “Prossegue o julgamento dos projetos do plano piloto para Brasília”

Folha da Manhã: 22/4/52; 31/8/52; 15/2/53

Folha da Manhã: 28/03/57, seção Engenharia e Arquitetura “Sob aspectos diversos todos os projetos premiados no concurso da nova capital reuniram méritos especiais – ainda os critérios de julgamento, plano funcional e a síntese arquitetônica, as apreciações da comissão julgadora sobre os projetos classificados em 3º e 5º lugares”

Folha da tarde: 18/03/57 – “Anunciado o resultado do concurso para a escolha do plano piloto de Brasília”

Jornal “Para Todos” – só sobre Brasília

Notas de Arte e Arquitetura – Seção de Quirino da Silva. Diário da Noite, 20/11/51 – Entrevista com Giancarlo Palanti sobre a 1ª Bienal.

O Brasil construirá pavilhão próprio na Bienal de Veneza. OESP. 08/07/59

O Cruzeiro, 24-9-55

OESP - 11-3-62

OESP – 14/3/51; 6/5/56; 07/07/74; 07/07/71; 11/07/71 08/07/71

OESP: 19/03/57 – “Classificação dos plano-piloto para a construção de Brasília”

S.M. “Uma iniciativa feliz” - OESP, 6/05/59

Diário de São Paulo, 14/01/49 1a seção

OESP: “O Brasil construirá pavilhão próprio na Bienal de Veneza” 08/07/59



## CURRICULUM VITAE DE GIANCARLO PALANTI

Nascido em Milão, Itália, a 26 de outubro de 1906 – filho de Giuseppe e de Ada Romussi

Falecido em 1977 no Brasil

Emigra para o Brasil em 1946, onde se naturaliza em 26 de maio de 1953.

---

*Siglas das principais fontes dos projetos:*

Arquivo de Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP: **Arq. GP/ FAU-USP**

Currículos do Arquiteto:

1959 – Currículo elaborado em 1942 e complementado em relação aos projetos até 1959 (faltando algumas páginas referentes ao período de 1956 a 1958) - **Currículo 1942**

1955 – Currículo elaborado para o Concurso para o Anteprojeto do Monumento ao Coronel José A. Remón Cantera – **Currículo 1955**

1963 – Currículo endereçado à FAU-USP com dados até 1963 – **Currículo 1963** (as informações contidas em DEBENEDETTI, E. SALMONI, E. *Arquitetura italiana em São Paulo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 1981 (1953) parecem baseadas neste documento).

Dissertação ROCHA, A. M. *Uma produção do espaço em São Paulo: Giancarlo Palanti*, 1991, 153p. Dissertação - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1991. – **ROCHA, 1991**.

Livro PRODI, F. R. *Franco Albini*. Roma: Officina Edizioni, 1996 – **PRODI, 1996**

Livro YOSHIDA, C. B. *Henrique Ephim Mindlin: o homem e o arquiteto*. São Paulo: Instituto Roberto Simonsen, 1975 – **YOSHIDA, 1975** – observação: Alguns projetos desenvolvidos em equipe com Mindlin ou Mindlin e arquitetos associados, citados neste livro, nem sempre contaram com a participação efetiva de Giancarlo Palanti, porém levavam seu nome pelas características da equipe. O mesmo acontece quando se cita a co-autoria de Mindlin nos projetos desenvolvidos pelo escritório de São Paulo dirigido por Palanti.

OBS: indicamos a sigla apenas quando muito relevantes ou identificadas em apenas uma dessas fontes

---

### 1- Formação

- Cooperativa Scolastica del R. Liceo Scientifico "Entorio Veneta" riassunti del chiarissimo Prof. G. Carameli – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Diplomado em Arquitetura em 24 de setembro de 1929 na Escola Politécnica de Milão – fonte: Currículo 1942
- Habilitação para exercício da profissão de arquiteto em Roma em 21 de Abril de 1930 – fonte: Currículo 1942
- Inscrição no Quadro dos Arquitetos de Milão (Albo degli Architetti di Milano) em 7 de novembro de 1930 – fonte: Currículo 1942
- Inscrição no Sindicato Regional Fascista dos Arquitetos de Milão em 1931 – fonte: Currículo 1959
- Inscrição no Sindicato Interprovincial Fascista dos Jornalistas de Milão em setembro de 1933– fonte: Currículo 1942
- REGISTRO NO CREA N. 7726 – VI REGIÃO – Carteira Profissional no Brasil desde 28/09/1954 – fonte: Arquivo Pessoal da Família (Marco Palanti)
-

## Endereços

- Via Panizza 4, Milão (endereço do escritório com Franco Albini)
- Rua D. Veridiana, 28, dep. 204, São Paulo (1954 ref.)
- R. Brigadeiro Tobias, 247, São Paulo (1950 ref.) - firma *Giancarlo Palanti comércio de materiais de construção em geral e escritório de arquitetura*
- Rua São Vicente de Paula, 329, São Paulo (abr. 1950 - correspondência do MOMA)
- R. Sete de Abril, 342, São Paulo (1950 ref.)
- R. Quirino de Andrade, 219, 11º andar, São Paulo (nov/58 ref.)
- R. Bento Freitas, 306, 6º andar, conj. 63 (1959 ref. Sede em São Paulo da associação com Mindlin; no Rio: Av. Nilo Peçanha, 12, s. 916)
- Av. Paulista, 2073, s.420, Bela Vista (1966 ref.) (Residência – Rua Piauí, 595 – 1. andar)
- R. João Bricola, 24, 18º andar, São Paulo
- Praça Bráulio Gomes, 66, 18º andar, São Paulo - Studio de Arte Palma

## 1- Prêmios obtidos em concursos de arquitetura ou Exposições

- Diploma de Honra na IV Exposição Trienal Internacional das Artes Decorativas e Industriais modernas de Monza, 1930.
- Menção honrosa no Concurso ENAPI para móveis, 1931.
- II prêmio ex-aequo para um grupo de casas populares em Milão, 1932.(Concurso do “Instituto Case Popolari” de Milão para um conjunto de prédios no bairro de Monforte – segundo prêmio ex-aequo – sendo que o primeiro não foi dado – fonte: Currículo 1963)
- Concurso IACP para o conjunto habitacional popular na zona de San Siro (Milão), em co-autoria com Franco Albini e Renato Camus e L. Kovacs (fonte: PRODI, 1996)
- Menção honrosa no Concurso para Plano Regulador da antiga fortaleza de Savona, com Franco Albini, Giovanni Romano e Paolo Clausetti, 1933. (Reembolso das despesas - fonte: Currículo 1963)
- Medalha de ouro na V Trienal de Milão para arquitetura de interiores da Casa com estrutura em aço
- Primeiro Prêmio no Concurso para conjunto habitacional em Bolonha com Franco Albini e Renato Camus, 1934.
- Concurso para o plano diretor da cidade de Gallarate, 1934 – não classificado. Fonte: Currículo 1963
- Diploma de honra com o Pavilhão na Exposição Universal de Bruxelas, 1935.
- Primeiro prêmio no concurso para o Salão de Honra da VI Trienal de Milão, 1935, c/ Edoardo Persico e Marcello Nizzoli, escultura de Lucio Fontana.
- Medalha de ouro com a Mostra de Habitação da VI Trienal de Milão, 1936.
- Segundo prêmio ex-aequo no Concurso para aplicação do cristal temperado na construção e decoração, 1937.
- Concurso Nacional Securit, 1937
- Grande Prêmio na Exposição Internacional de Paris - Galeria de máquinas do Pavilhão Italiano, 1937.
- Medalha de Prata na Exposição Internacional de Paris - Exposição de habitação popular, 1937.
- Menção honrosa no Concurso para o Palácio da Civilização Italiana - Exposição Universal de Roma (E42), 1937, com Franco Albini, Ignazio Gardella, G. Romano (Projeto assinalado pelo júri. fonte: Currículo 1963)
- Concurso para o conjunto de habitações populares “Reginaldo Giuliani” em Milão. fonte: Currículo 1963)
- Primeiro Prêmio no Concurso para a Casa do Fascio de Gallarate, Milão, 1938.
- Menção honrosa no Concurso para o Palácio da Água e da Luz - Exposição Universal de Roma (E42), c/ Franco Albini, Giulio Minuletti, Ignazio Gardella, Giovanni Romano e conjunto escultórico de Lúcio Fontana, 1939 (reembolso das despesas. fonte: Currículo 1963)
- Primeiro prêmio no concurso para urbanização do bairro “Degli Angeli” em Genova 1946. (fonte: Currículo 1963)
- Duas menções honrosas para os dois projetos apresentados para o concurso para o Paço Municipal de São Paulo, para a construtora Alfredo Mathias, 1953.
- Segundo Lugar no Concurso para Monumento ao coronel José A. Ramón Cauter, na cidade do Panamá, República do Panamá, c/ B. Giorgi (escultor), 1955.
- Quinto Prêmio ex-aequo no Concurso para o Plano Piloto de Brasília, c/ Henrique E. Mindlin, Walmir Lima Amaral, Marcos Demetre Foundoukas, Gilson Mendes Lages, Anny Sirakoff, Olga Verjovsry e André Gonçalves, 1957.

- Concurso privado para nova sede do Bank of London and South America, Ltda, 1º Prêmio - c/ Henrique Mindlin e colaboradores
  - 
  -
- 2- **Artigos, livros e textos, publicados:**
- PALANTI, G. "Pavimenti in marmette", Domus, Milão, out., 1929.
  - PALANTI, G. "Discorso al cliente", Domus, Milão, sete. 1932
  - PALANTI, G. "Una camera da letto, uno studio, una camera per bambini", Domus, Milão, nº 57, p. 542-3, setembro, 1932.
  - PALANTI, G. "La villa dello scultore al margine della Pineta", Domus, Milão, nº 57, p. 553, setembro, 1932.
  - De fevereiro a agosto de 1933 assina a "Domus Técnica"
  - PALANTI, G. Apresentação das casas coloniais, das casas populares, da estação para aeroporto, da casa de campo na V Trienal de Milão, Edilizia Moderna, dez. 1933
  - PALANTI, G. *Mobili Tipici Moderni*. Editorial Domus: Milão, 1933. Livro
  - PALANTI, G. "Anticamera in casa S. a Milano", Domus, Milão, nº 62, p. 80, fevereiro, 1933.
  - PALANTI, G. "Il cemento nelle pavimentazioni ordinarie e stradali", Casabella, Milão, abr. 1933
  - PAGANO G., PALANTI, G. e PERSICO, E. "Programa 1934", Casabella, Milão, ano VI, nº 71, p. 2-3, novembro, 1933.
  - PALANTI, G. "Il Piano Regolatore di Novara", Casabella, Milão, nº 74, p. 40-1, fevereiro, 1934.
  - PALANTI, G. "Il cemento nelle pavimentazioni", Casabella, Milão, nº 77, p. 49-50, maio, 1934.
  - PALANTI, G. "Rifacimenti", Casabella, Milão, mar. 1934
  - PALANTI, G. "Note sulle case popolari", Casabella, Milão, nº 78, p. 6-11, junho, 1934.
  - PALANTI, G. "Una casa per famiglie numerose", Casabella, Milão, nº 78, p. 12-5, junho, 1934.
  - PALANTI, G. "Aeroporti", Casabella, Milão, nº80, p. 24-31, agosto, 1934.
  - PALANTI, G. "La protezione anti-aerei negli edifici civili", Casabella, Milão, nº 110, p.22-7, 1937.
  - PALANTI, G. "Ricoveri anti-aerei e protezioni antigas", Casabella, Milão, nº 117, p. 26-7, 1937.
  - PALANTI, G. ALBINI, F. CAMUS, R. e BUFFONI, B. "IFACP" Publicação do Instituto Fascista Autônomo para a Casa Popular da Província de Milão, Milão, 1939
  - PALANTI, G. "Saper scegliere il proprio alloggio d'affitto – Premesse", Domus, Milão, jan. 1941
  - PALANTI, G. ALBINI, A., CASTELLI, org. "Costruzioni - Casabella", sobre a obra de Pagano, nº 95-8, dez, 1946.
  - PALANTI, G. "Una galleria a Milano. La galleria dell'Annunciata". Domus, Milão, nº209, mai., 1946.
  - PALANTI, G. ALBINI, A., CASTELLI, (a cura di) "Giuseppe Pagano Pogatsching. Architetture e scritti", Milano: Ed. Domus, 1947
  - PALANTI, G. "Notizie biografiche" in "Giuseppe Pagano Pogatsching - Architettura e scritti", a cura di Franco Albini, Giancarlo Palanti, Anna Castelli, ed. Domus, Milano, 1947, p.3
  - PALANTI, G. "Edifício em São Paulo", Habitat, São Paulo, nº 3, pp. 23-4, 1951. Projeto: Edifício da Rua Florêncio de Abreu.
  -
- 5- **Cursos e Atividades Didáticas**
- 30 junho 1933: **Membro da Comissão de exames** da Escola Superior de Arte Aplicada à Indústria de Milão – fonte: Currículo 1942
  - junho de 1934: **Membro da Comissão de exames** para a Escola de Arquitetura na Real Academia de Belas artes de Milão – fonte: Currículo 1942
  - Ano Escolar 1935-6 – **Assistente Voluntário** de composição arquitetônica na Faculdade de Arquitetura do Real Politécnico de Milão - fonte: Currículo 1942
  - 20 junho 1936: **Membro da Comissão de exames** para a Escola Superior dos artesãos da Academia de Belas Artes - fonte: Currículo 1942
  - Ano Escolar 1936-7: **Assistente encarregado** de composição arquitetônica na Faculdade de Arquitetura do Real Politécnico de Milão - fonte: Currículo 1942
  - 7 de julho de 1937: **Membro da Comissão de exames** para a História da Arte na Faculdade de Arquitetura do Real Politécnico de Milão - fonte: Currículo 1942
  - 16 de julho de 1937: **Membro da Comissão de exames** para o Restauro dos Monumentos na Faculdade de Arquitetura do Real Politécnico de Milão - fonte: Currículo 1942
  - Ano Escolar 1937-8: **Assistente encarregado** de composição arquitetônica na Faculdade de Arquitetura do Real Politécnico de Milão

- Julho – outubro de 1938: **Membro da Comissão de exames** para Plástica ornamental, para Decoração e Cenografia e para o Restauro dos Monumentos na Faculdade de Arquitetura – Milão - fonte: Currículo 1942
  - Ano Escolar 1938-9: **Assistente encarregado** de composição arquitetônica na Faculdade de Arquitetura do Real Politécnico de Milão - fonte: Currículo 1942
  - Fevereiro de 1939: **Membro da Comissão de exames** para Cenografia e Decoração na Faculdade de Arquitetura – Milão - fonte: Currículo 1942
  - Julho – outubro 1939: **Membro da Comissão de exames** de Plástica ornamental, de Restauro dos Monumentos, de Decoração e Cenografia na Faculdade de Arquitetura – Milão - fonte: Currículo 1942
  - Ano escolar 1939-40: **Assistente encarregado** de composição arquitetônica na Faculdade de Arquitetura do Real Politécnico de Milão - fonte: Currículo 1942
  - Fevereiro de 1940: **Membro da Comissão de exames** de Arte dos Jardins e de Restauro dos monumentos na Faculdade de Arquitetura de Milão - fonte: Currículo 1942
  - Julho – outubro de 1940: **Membro da Comissão de exames** de Decoração – Cenografia – Arte dos Jardins, Literatura Italiana, Plástica ornamental, Caracteres Distributivos dos Edifícios, Restauro dos monumentos, na Faculdade de Arquitetura – Milão - fonte: Currículo 1942
  - Ano escolar 1940-41: **assistente encarregado** de composição arquitetônica na Faculdade de Arquitetura do Real Politécnico de Milão - fonte: Currículo 1942
  - Ano escolar 1941-42: **assistente encarregado** de composição arquitetônica na Faculdade de Arquitetura do Real Politécnico de Milão - fonte: Currículo 1942
  - Junho – setembro de 1942: **Membro da Comissão Julgadora** dos exames de Idoneidade no Liceu Artístico da Real Academia de Brera em Milão - fonte: Currículo 1942
  - **Professor na escola Politécnica de Milão (assistente encarregado da cátedra de "composição arquitetônica")**, 1935-46. Membro de vários tribunais examinadores durante o mesmo período (em 1935-36 assistente voluntário da cadeira de "Composição Arquitetônica" na Faculdade de Arquitetura de Milão, de 1936 a 1946 "assistente encarregado" da mesma cadeira na mesma faculdade; desde **1943 – Livre docente em "Caracteres distributivos dos edifícios" nas Universidades Italianas** (Membro do júri de dois concursos de doutoramento na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo) – Currículo 1963
  - Livre Docente nas Universidades Italianas desde julho de 1943 até 1957 quando expira a Livre Docência por Palanti estar morando no Brasil – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
  - Constituiu o Quadro Docente do IAC, inaugurado em 1951 – Instituto de Arte Contemporânea do MASP – fonte: LUCCHINO, a partir de documentos datilografados, sem data e sem título e depoimentos da família
  -
- 6- **Entrevistas**
- Diário da Noite, São Paulo, 20/11/51 - "Notas de arte - arquitetura, Quirino da Silva" - Palanti é requisitado a falar sobre a 1ª Bienal
- 7- **Exposições**
- Participação como expositor:
  - 1930 – IV Trienal de Monza (Milão)
  - 1933 – V Trienal de Milão – Casa com estrutura de aço – Hors concours
  - idem – arquitetura de interiores – Medalha de ouro
  - 1934 – Exposição da Aeronáutica em Milão – Salão dos raids e records.
  - 1934 – Feira de Milão – Pavilhão do Rayon
  - 1934 – Feira do Levante de Bari (Pavilhão do Rayon)
  - 1935 – Feira de Milão – Pavilhão do Rayon
  - 1935 – Exposição agrícola em Bolonha – Pavilhão Fiat
  - 1935 – Exposição Internacional em Bruxelas – Pavilhão dos Têxteis Italianos – Diploma de honra
  - 1936 – VI Trienal de Milão – Salão de Honra – Hors concours
  - idem – exposição de habitação – medalha de ouro
  - 1937 – Exposição Internacional de Paris – Galeria das Máquinas no Pavilhão Italiano – Grande Prêmio.
  - idem – na exposição de arquitetura para um conjunto de habitações populares – medalha de prata.
  - 1938 – Feira de Milão – Pavilhão FIAT. (fonte: Currículo 1963) – c/ Franco Albini. Fonte: Prodi, 1996

- 1938 – Exposição do Mineral Italiano em Roma – Pavilhão do chumbo e do zinco. (fonte: Currículo 1963). P/ Montecatini, c/ Franco Albini e G. Minoletti. Fonte: PRODI, 1996
  - 1940 – Feira de Milão – Salão do chumbo e do zinco no Pavilhão Montecatini.
  - II Bienal Internacional de Artes de São Paulo, 1953 - Ed. Rua Florêncio de Abreu. Fonte Arq. GP/FAU-USP
  - Mostra do grupo CIAM italiano em Londres "Mostra de Arquitetura Italiana" organizada pelo Instituto Italiano de Cultura de Londres – RIBA Fonte Arq. GP/FAU-USP
  - Exposição Giancarlo Palanti no MASP, 1974 – fonte: BARDI, 1992.
- 8- Júris de concursos**
- Junho de 1935 - Júri Internacional da Exposição Universal de Bruxelas. Vice-presidente da Classe 18, grupo III - fonte: Currículo 1942
  - Júri para projeto do monumento aos mortos pela liberdade no cemitério de Cremona, 1946
  - Membro do júri de seleção das Cerâmicas, na I Bienal de São Paulo, 1951 (fonte: Currículo 1963)
  - Membro do júri internacional de premiação da I Bienal de Teatro, São Paulo, 1957 (fonte: Currículo 1963)
- 9- Comissões e Cargos de Sociedades de Arquitetura e Artísticas**
- Abril de 1933: Membro da Comissão Sindical para a Tarifa Profissional do Sindicato Regional Fascista dos Arquitetos de Milão - fonte: Currículo 1942
  - Janeiro de 1936 e Março de 1939: Membro da Commissione per i prelittorali dell'Architettura em Milão - fonte: Currículo 1942
  - Membro da Comissão Edil do Município de Milão, Biênio 1939-40 e 1941-42 - fonte: Currículo 1942
  - Março 1942: Presidente da Commissione selezionatrice dei Prelittorali femminili dell'Arte - fonte: Currículo 1942
  - Membro efetivo do Instituto Nacional de Urbanística (INU) – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
  - Membro do Movimento Studi Architectura (MSA) – deixa o MSA em 1954 – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
  - Membro do C.I.A.M. (Congrès Internationaux de l'Architecture Moderne) italiano, desde 1947 (currículo do arquiteto)
  - Membro do Clube dos Artistas Modernos. Arq. GP/ FAU-USP
  - Doador para o MASP – fonte: BARDI, 1992
  - Membro do MAM – fonte: Declarações da Família
  - Consórcio do IAB de 1951 a 1966 - Arq. GP/ FAU-USP
- 10- Encargos Jornalísticos**
- De março de 1931 a outubro de 1933 redator da revista **Domus** de Milão
  - De novembro de 1933 a setembro de 1934 redator da revista **Casabella** de Milão
  - De dezembro de 1940 a dezembro de 1941 redator chefe da revista **Domus**
  - De janeiro de 1941 vice-diretor da revista **Costruzioni-Casabella**
  - 1946, diretor com Franco Albini, da revista "Casabella Costruzioni", do fascículo 193 ao 195-198 – (fonte: 10 maestri dell'architettura italiana)
- 11- Correspondências no Arq. GP/ FAU-USP**
- "Congrès Internationaux d'Architecture Moderne" – CIAM italiano: s/data; 1948 (presidente Peressutti); 1952 (Grupo Italiano, delegados F. Albini e Peressutti); 1952 (Projeto de Programa para o 9º Congresso) ; 1952; 1953; 1956 (Informativos da Escola de Verão do CIAM italiano); 1953 (grupo italiano delegados Albini e Peressutti); 1953 (Programa do Festival D'Aux en Provence); 1953 (Programa do CIAM 9); 1956 (correspondência do Team X); 1956 (correspondência de S. Guideon, então secretário geral do Congresso, sobre a "Carta da Habitação"); 1956 (Grupo Italiano); s/data (Proposta de regulamento interno do Grupo Ciam italiano);
  - Daniele Calabi – 1947; 1949; 1950
  - Adriano Olivetti, presidente do INU - Istituto Nazionale di Urbanistica
  - Franco Albini – 1947; 1948; 1954; 1955; 1956; 1958; 1959
  - Carybé – 1955; 1958; 1959; 1961; 1962
  - BBPR - 1955
  - Mario Fiorani – 1962
  - Arnaldo Pedrosa d'Horta – 1962
  - Aldemir Martins – s/ data

- Maurizio Mazzochi – 1946; 1947; 1955; 1964
- Luisa Colombini (Lanzani) e Gino Colombini – 1947; 1948; 1950; 1953
- Lucio Luzzato (Vice-Secretário do Partido Socialista Italiano) - s/ data
- Giovanni Pintori – 1952; 1957; 1958
- MSA (Presidente E. N. Rogers) - 1950
- Paolo Vasta – 1963
- Ulderico Calabi – 1950
- L. Claudio Olivieri – 1947; 1948; 1949; 1950; 1953; 1955; 1957
- Piero Portaluppi – 1947; 1948; 1950; 1953; 1954
- Eduardo Oliveira – 1963
- Piero Belloni – 1955
- Marco Zanuso – 1959
- Chefe O. O. Omolulu (Nigéria) – 1962
- Aldo Calvo – 1957; 1958; 1959 e s/ data
- RevéThiollier – s/ data
- Rosa Giolli Menni – 1951
- Librano Ferio Bonelli – 1957
- Maria Ferrara – 1957
- Marco (?) – 1957
- Clara Buffoni – 1956
- Fulvio Vergoni – 1956
- INU – assina Bruno Zevi (então Secretário do Conselho Diretor Nacional do INU) - 1952; 1953; 1956
- Ludovico Belgiojoso – 1954; 1955; 1959
- Pier Luigi Viola – 1954
- Carolina Violari – 1954
- Roberto Sambonet – 1954; 1955
- Bramante Buffoni – 1953
- Claudio Ponti – 1952
- Ernest Rogers – 1948; 1952
- Giuseppe Valtolina – 1951
- Silvio Tanziani – 1951; 1955; 1959
- Carlo Cavallotti - 1956
- Ing. Giorgio e Roberto Leonori – 1955
- Ing. Domenico Triscroni – 1954
- Zia Pinetta – 1949
- Silvio Segre – 1948; 1949
- Ing. Emanno Barassi – 1948
- Lina Bo Bardi – 1949
- A. M. Argan – s/ data
- Consiglio dei Ministri – 1948
- Giuliana De Carlo – 1947
- Giancarlo De Carlo – 1947
- Nino – 1948
- Lucio Fontana – s/ data
- Piero Bottoni – 1948
- Arq. Renato Morganti – 1947
- G. Minoletti – telegrama s/ data
- Marco G. Pizza – 1947
- Ing. Giovanni Carrado – 1947
- Carlo Pagani – 1947; 1960; 1961
- Newton – s/ data
- IAB – 1951 a 1966
- Valeriano Pastor – 1960
- Gino Brunelli – 1947
- Peressutti - 1948
- 
-

•  
12- Lista de Projetos

1929

- **Monumento aos mortos da I Guerra**, em Crenna, Gallarate – proprietário: Municipalidade local - fonte: Currículo 1942

1930

- **Participação** na IV Exposição Trienal Internacional das Artes Decorativas e Industriais modernas de Monza (diploma de honra de arte) em colaboração com F. Albini: Grande mesa, salotto, móveis para a Enciclopédia Treccani, vitrine, lareiras, espremedor, vasos em ferro, almofadas, etc - fonte: Currículo 1942

1931

- Concurso ENAPI para móveis - cama - (reembolso de despesas) – em colaboração com Franco Albini - fonte: Currículo 1942
- **Quarto de dormir** na Casa G. em Milão - fonte: Currículo 1942
- **Túmulos Canevazzi** ao Monumental de Milão - fonte: Currículo 1942
- Projeto de uma residência no mar - fonte: Currículo 1942
- Residência no Lago - fonte: Currículo 1942

1932

- Concurso IACP para o conjunto habitacional popular na zona de San Siro (Milão), em co-autoria com Franco Albini e Renato Camus e L. Kovacs (segundo prêmio Ex-aequo) - fonte: Currículo 1942
- Casa para um escultor - fonte: Currículo 1942
- Projeto de móveis e decorações - Fonte: Currículo 1942
- 

1933

- Projeto de Aeroporto com Albini e Camus - fonte: Currículo 1942
- Concurso para Plano Regulador da antiga fortaleza de Savona, c/ Albini, Romano e Clausetti (reembolso de despesas) - fonte: Currículo 1942
- **Decoração na V Trienal de Milão**, Casa com estrutura em aço na V Trienal de Milão, c/ Albini, e sala de estar e estúdio biblioteca com Albini, Camus e Masera (Medalha de ouro) - fonte: Currículo 1942
- **Casa com estrutura em aço na V Trienal de Milão**, c/ Pagano, Albini, Camus, Mazzoleni e Minuletti
- Ampliação e decoração da Villa Mathon, Livorno - fonte: Currículo 1942
- Capela funerária família Mathon no Cemitério de Livorno - fonte: Currículo 1942
- Decoração casa M. em Milão - fonte: Currículo 1942
- **Algumas decorações** - fonte: Currículo 1942
- **Móveis** - fonte: Currículo 1942

1934

- **Conjunto habitacional popular Ifacp "Fabio Filzi"**, via Argonne, Milão, c/ Albini e Camus - Construção 1936-7 (proprietário Ente Autônomo das Casas Populares) primeiro prêmio - fonte: Currículo 1942
- Concurso para Plano Regulador de Gallarate, em colaboração com Albini, Camus e geom. Parasacchi - fonte: Currículo 1942
- **Mostra da Aeronáutica** - Salão dos Raids e Redords, Milão - fonte: Currículo 1942
- **Pavilhão do "Rayon nella casa"**, na XV Feira de Milão, c/ Emilio Lancia - fonte: Currículo 1942
- **Estande "PAS"**, na XV Feira de Milão, c/ Albini e Camus
- **Feira de Milão: Mostra da firma PARMA**, em colaboração com Albini e Camus - fonte: Currículo 1942
- **Pavilhão do Rayon**, na Feira do Levante, Bari - fonte: Currículo 1942
- **Edifício para M. Ceretti**, Via Pacini, 23, Milão - fonte: Currículo 1942

- Mostra da Revolução Fascista no Palazzo dell'Arte de Milão
- Estante em tubos de aço, com Albini e Camus
- **Várias decorações** - fonte: Currículo 1942

#### 1935

- 
- Concurso empreitado a convite para o Instituto Técnico A. Bordoni de Pávia - fonte: Currículo 1942
- **Pavilhão do Rayon**, na XVI Feira de Milão, c/ Eugenio Faludi - fonte: Currículo 1942
- **Pavilhão na Feira de Mostras agrícolas**, Pavilhão FIAT, Bolonha - fonte: Currículo 1942
- **Pavilhão na Exposição Internacional**, Pavilhão dos Têxteis Italianos, Bruxelas em colaboração com Faludi, diploma de honra - fonte: Currículo 1942
- Concurso para o Salão de Honra da VI Trienal de Milão, c/ Edoardo Persico e Marcello Nizzoli, escultura de Lucio Fontana – primeiro prêmio - fonte: Currículo 1942
- Auto-trem de propaganda para a Defesa Aeroquímica por encargo do Ministério da Guerra, colaboração de Nizzoli - fonte: Currículo 1942
- **Várias decorações** - fonte: Currículo 1942

#### 1936

- **Salão de Honra da VI Trienal de Milão**, c/ Edoardo Persico e Marcello Nizzoli, escultura de Lucio Fontana – - fonte: Currículo 1942
- **Mostra de Habitação** da VI Trienal de Milão (em colaboração com os arquitetos Albini, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Romano) - fonte: Currículo 1942
- **VI Trienal de Milão: Sala de almoço e estar**, em colaboração com Minoletti e Mazzoleni - fonte: Currículo 1942
- **Sociedade Material Refratário**, SAMR, Laboratório para testes de materiais, Livorno - fonte: Currículo 1942
- **SAMR, Lay-out dos escritórios**, Livorno - fonte: Currículo 1942
- Concurso a convite para a sede do Grupo "Fabio Filzi" em Milão, em colaboração com Albini
- Sistematização do cemitério de repouso dos soldados franceses em Livorno - fonte: Currículo 1942
- **Decoração**, por encargo da Federação Fascista de Milão da via Mercanti e Dante na ocasião da vinda do Duce a Milão, - fonte: Currículo 1942
- **Algumas decorações** - fonte: Currículo 1942

#### 1937

- **Concurso Nacional Securit** - Concurso para aplicação do cristal temperado na construção e decoração, segundo prêmio ex-aequo - fonte: Currículo 1942
- Concurso para o monumento à Vitória em Milão, Franco Albini, Ignazio Gardella, G. Romano (fonte: PRODI, F. R. Franco Albini, Roma: Officina Edizioni, 1996 e - fonte: Currículo 1942 )
- **Exposição Internacional de Paris** - Galeria da Indústria do Pavilhão Italiano, grande prêmio - fonte: Currículo 1942
- **Exposição Internacional de Paris** - Exposição de habitação popular
- **Residência Tavani**, Livorno - fonte: Currículo 1942
- Concurso para conjunto de casas populares, "Reginaldo Giuliani", Milão, com Albini e Camus - Fonte: Currículo 1942
- Concurso para o Palácio da Civilização Italiana - Exposição Universal de Roma (E42), c/ Franco Albini, Ignazio Gardella, G. Romano, projeto assinalado pelo júri - fonte: Currículo 1942
- **Edifício Industrial Silicastel** – para a SAMR, Corsico, Milão - fonte: Currículo 1942
- **Dois edifícios industriais** para a Sociedade Materiais Refratários, Milão
- Interior do escritório da revista Dea, Milão - fonte: Currículo 1942
- **Loja Helena Rubstein**, Milão - fonte: Currículo 1942
- **Móveis em série para os Oficiais na África Oriental** em colaboração com Albini - fonte: Currículo 1942
- **Algumas decorações** - fonte: Currículo 1942

#### 1938

- Concurso de I e II Grau para a **Casa do Fascio** de Gallarate, Milão – construído – propriedade da Municipalidade local, em colaboração com Minoletti - fonte: Currículo 1942

- "Milão Verde", projeto urbanístico para sistematização da zona Sempione-Fiera, Milão, c/ Giuseppe Pagano, Franco Albini, Ignazio Gardella, Giulio Minoletti, Giangiacomo Predaval, Giovanni Romano - fonte: Currículo 1942
- **Pavilhão Fiat**, Feira de Milão, em colaboração com Albini - fonte: Currículo 1942
- **Pavilhão FIAT**, na Fiera Campionaria di Milano, com Franco Albini (fonte: PRODI)
- **Pavilhão do chumbo e do zinco**, - Exposição do Mineral Italiano, Roma (Mostra Autarchica del Minerale Italiano a Roma: padiglione del Piombo e del Zinco per la Montecatini, com Franco Albini e G. Minoletti) Fonte: PRODI e - fonte: Currículo 1942
- **Edifício Industrial Italtvirex**, para a SAMR, Corsico, Milão - fonte: Currículo 1942
- Projeto para um bairro de casas-hotéis na E42, em colaboração com Albini, Gardella, Minoletti, Romano - fonte: Currículo 1942
- **Algumas decorações** - fonte: Currículo 1942
- 

#### 1939

- Concurso para o Palácio da Água e da Luz - Exposição Universal de Roma (E42), c/ Franco Albini, Giulio Minuletti, Ignazio Gardella, Giovanni Romano e conjunto escultórico de Lúcio Fontana, reembolso de despesas - fonte: Currículo 1942
- **Edifício de apartamentos** - propriedade do Eng. Tavani, Livorno, Via Bonamici - fonte: Currículo 1942
- **Casas de apartamentos populares em Milão "Gabriele D'Annuzio"**, IFACP 1939-41, com Franco Albini e Renato Camus - fonte: PRODI e - fonte: Currículo 1942
- **Casas populares "Ettore Ponti"**, IFACP, Milão, com Franco Albini e Renato Camus - fonte: PRODI e - fonte: Currículo 1942
- Ampliação e decoração de alguns ambientes da Villa N. no campo Pavese - fonte: Currículo 1942
- **Algumas decorações** - fonte: Currículo 1942

#### 1940

- Projeto de quatro cidades satélite nos arredores de Milão por conta do IFACP da província de Milão, em colaboração com Albini, Bottoni, Camus, Cerutti, Fabbri, Mazzochi, Minoletti, Pucci, Putelli - fonte: Currículo 1942
- **Pavilhão na Feira de Milão** - Salão do Chumbo e do Zinco, no Pavilhão Montecatini em colaboração com Albini - fonte: Currículo 1942
- **Decoração** de alguns estacionamentos na Seção de Adornos na "Trienal da terra de Oltremare" em Nápoles, colaboração de Franco Albini - fonte: Currículo 1942
- 

#### 1941

- **Casa "Nazario Sauro"**, Milão, propriedade IFACP, com Albini e Camus - fonte: Currículo 1942
- **Fábrica FACIT e escritório em Arcore**, Milão, 1941-3 (fábrica de roupas?)
- **Reforma do cinema "Cielo"**, Milão - fonte: Currículo 1942
- Projeto de um novo ingresso e loja Cotonificio Canoni em Castellanza - fonte: Currículo 1942

#### 1942

- Projeto para o conjunto "**Costanzo Ciano**", lote A por conta do IFACP e as casas populares da Prov. de Milão, Milão, com Franco Albini e Camus - fonte: Currículo 1942
- Villa T em Turim - fonte: Currículo 1942
- Projeto de estabelecimento em Arcore - fonte: Currículo 1942
- Projeto da capela funerária L - fonte: Currículo 1942

#### 1943

- Casetta Miradolo – Fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Fábrica de aparelhos sanitários, vila operária e sede administrativa "Tuileries de Saint Marcel", Marselha, França, 1943-6 – Fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Construção do estabelecimento SACIT em Arcore, Milão - fonte: Currículo 1942

#### 1944

- Projeto urbanístico de esquema do Plano Diretor de Milão - Plano AR, 44-5, grupo CIAM italiano: F. Albini, L. Belgiojoso, P. Bottoni, E. Cerutti, I. Gardella, G. Mucchi, E. Peressuti, M. Pucci, A. Putelli e E. N. Rogers

#### 1945

- Projeto urbanístico de esquema do Plano Diretor de Milão - Plano AR, Grupo Ciam Italiano com Albini, Bottoni, Cerutti, Gardella, Mucchi, Palanti, Peressutti, Pucci e Putelli - fonte: Currículo 1942

#### 1946

- Projeto para quarteirão residencial e plano regulador particularizado para a Zona "Degli Angeli", Gênova, com I. Gardella, F. Albini e M. Tevarotto, primeiro prêmio. Fonte: PRODI, 1996 - fonte: Currículo 1942

#### 1947

- **Edifício de Escritórios para A. Maggi Gotti**, R. Florêncio de Abreu, 638 - 650, São Paulo, 1947-9
- **Casa da Infância** da Liga das Senhoras Católicas, São Paulo, 1947-51, c/ Calabi
- 
- 

#### 1948

- **MAPA Importadora**, loja, Studio de Arte Palma
- Móveis e Decoração no Studio de Arte Palma, São Paulo, c/ Lina Bo Bardi

#### 1949

- **Casa da Infância** da Liga das Senhoras Católicas, c/ Calabi (Orfanato para 300 crianças a Av. Nazareth em São Paulo, Prop. Liga das Senhoras Católicas - fonte: Currículo 1942).
- Projeto para casa residencial em São Paulo - fonte: Currículo 1942
- **Vários projetos de comércio e Duas lojas** e estudos de numerosos modelos para produção em série de móveis modernos c/ Lina Bo Bardi - fonte: Currículo 1942
- **Loja da Insubra**, Rua Sete de Abril, projeto do Studio de Arte Palma, Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti
- Escritório de numerosos modelos para produção em série de móveis modernos, c/ Lina Bo Bardi - fonte: Currículo 1942
- **Edifício, R. Barão de Tatuí**, 351, São Paulo, SP, painel de Roberto Sambonet (1949-51 - fonte: Currículo 1942 )
- Projeto para Nova Sede da Rádio Tupi em São Paulo com teatro para 4000 lugares, auditórios menores, estúdio de transmissão, escritórios, alojamentos, restaurante e clube, com Lina Bo Bardi - fonte: Currículo 1942
- 

#### 1950

- Duas residências térreas para Segre e Racz Construtora e Aron Wolf Rubin Hotzer – construção de duas Casas térreas do tipo padrão, R. Nebraska, Brooklin Paulista, São Paulo – fonte: Arq. GP/ FAU-USP e - fonte: Currículo 1942
- Projeto de Escola Internato em São Paulo - CURRÍCULO 1955

#### 1951

- **Nova sede do Instituto Santa Amália para a Liga das Senhoras Católicas**, Escola Internato, Av. Jabaquara, 1673, 1951/2 – fonte:Arq. GP/ FAU-USP e - fonte: Currículo 1942
- Anteprojeto para o Edifício Itália - Nova sede do "Circolo Italiano" em São Paulo, Av. Ipiranga, esquina com a rua São João – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Bar, confeitaria e Salão de Chá Procope Av. Ipiranga, 575, (praça D. José Gaspar, edifício Thomas Edison), São Paulo
- Projeto de edifício de 37 andares para apartamentos, cinema, comércio e clube em São Paulo - fonte: Currículo 1942

- Projeto de edifício de 37 andares para apartamentos para comércio e escritórios em São Paulo - fonte: Currículo 1942
- **Cinema Rivoli** (Cine Juçara), R. D. José de Barros, São Paulo - Colaboração de Alfredo Mathias – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- SCTT - Sociedade Comercial de Transportes Transatlânticos, reforma da loja, R. Sete de Abril, nº 270, São Paulo, SP – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- LAVALPA S/A, anteprojeto para fábrica francesa no Brasil, Jacareí, SP – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Anteprojeto de edifício para cinema, restaurante e hotel, de propriedade de A. Matarazzo, Praça da República, São Paulo, SP, c/ Lina Bo Bardi – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Anteprojeto de edifício para lojas e escritórios, de propriedade de A. Matarazzo, no Largo S. Francisco, esquina com R. Senador Paulo Egídio, São Paulo, SP – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Instalação do editorial Domus, com Lina Bo Bardi
- Sistematização e Decoração dos escritórios da direção da Metalúrgica Matarazzo, São Paulo - fonte: Currículo 1942 e Arq. GP/ FAU-USP
- Vários modelos de móveis para produção em série - fonte: Currículo 1942

## 1952

- Direção do escritório de Projetos da Construtora Alfredo Mathias em São Paulo para a qual executou os seguintes trabalhos entre 1952 e 1954:
- **Biblioteca Pública "Martinico Prado"**, Araras, SP, 1952-4, para a Alfredo Mathias - fonte: Currículo 1942
- **Edifício Itororó**, R. Martiniano de Carvalho, esquina c/ a R. Humaitá, para Alfredo Mathias, São Paulo, 1952-4 (prédio de Apartamentos em Condomínio ( fonte: Currículo 1942 e Currículo 1963)
- Grupo de 29 edifícios de 3 pavimentos para apartamentos econômicos - fonte: Currículo 1942
- Radical reforma dos projetos dos Edifícios "**Conde de Prates**", R. Libero Badaró "**Chipre**" e "**Gibraltar**", para a construtora Alfredo Mathias, Av. Paulista esquina com a R. Consolação - fonte: Currículo 1942, posteriormente no Currículo de 1963 o arquiteto não trata mais como a reforma de um projeto e sim como seu próprio projeto
- **Cinema**, Av. Paulista esquina com a R. Consolação, Cinema Belas Artes, com Alfredo Mathias, 1952-4, Painel de Roberto Sambonet – Currículo 1963 e Arq. GP/ FAU-USP
- **Prédio de apartamentos em condomínio "Gaivota"**, Guarujá, SP, para a construtora Alfredo Mathias – Currículo 1963
- Projeto de numerosos edifícios para escritórios e apartamentos em São Paulo - fonte: Currículo 1942
- Projeto de numerosas residências em São Paulo - fonte: Currículo 1942
- Edifício Xavier de Toledo, Rua Xavier de Toledo (São Paulo), 1952-4 – para construtora Alfredo Mathias – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos para Edifício de lojas e apartamentos na R. Galvão Bueno, para a Construtora Alfredo Mathias, 1952-4 – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos para residência no Guarujá (Dhelome) para a Construtora Alfredo Mathias, 1952-4 – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos para terreno entre as ruas Paraíso/ Abílio Soares/ r. Bernardino de Campos, para a Construtora Alfredo Mathias, 1952-4 – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos sem identificação para velório e luminárias na pasta para Construtora Alfredo Mathias – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos para residência na Av. Rebouças, para Construtora Alfredo Mathias, 1952-4 – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos de prédio na Av. Anhangabaú, para Construtora Alfredo Mathias, 1952-4 – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos de prédio na Rua Veiga Filho, para Construtora Alfredo Mathias, 1952-4 – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos para Edifício do Sanatório São Vicente de Paula, pasta da Construtora Alfredo Mathias – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos para hotel na Av. Paulista/ R. Augusta/ Al. Santos/ R. R. Manoel, para Construtora Alfredo Mathias, 1952-4 – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos para edifícios de apartamentos na Rua Araújo com fundos para Rua Bento Freitas, para Construtora Alfredo Mathias, 1952-4 – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Residência para Paolo Matarazzo, Guarujá, SP – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
-

#### 1953

- Concurso para Paço Municipal de São Paulo, Viaduto Jacareí, São Paulo para a Construtora Alfredo Mathias – dois projetos

#### 1954

- **Sede e Sinagoga da CIP**, R. Antônio Carlos, 653 - projeto de Henrique Mindlin, Palanti acompanha a construção em São Paulo juntamente com Lívio Levi
- Reforma Residência Sr. Renato Marelli, Guarujá, SP, c/ Mindlin
- Dispensário, Liga das Senhoras Católicas, c/ Mindlin
- Direção das obras da Sociedade Fibra – fiação brasileira de rayon, em Americana, SP, e da Sociedade Pirelli, R. Barão de Limeira em São Paulo e da filial do Rio de Janeiro, para a Edibras (1954-6) (há possível participação de Giancarlo Palanti em projetos com a Edibras para um hotel e cinema em Santos (c/ Mazzochi) e edifícios de dois andares para lojas e habitação na rua Barão de Jaguaré, para Dr. Ezio Martinelli e prédio na Av. Higienópolis para a imobiliária OFASA) – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudo para o novo complexo industrial da Sociedade Arno na Av. do Café em São Paulo, para Pirelli do Amazonas, residência e decoração do apartamento do Sr. Dwek, também para a Edibras (1954-6) – Fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudo preliminar para Ginásio em Concórdia – SC (para Prefeito Attilio Fontana) – fonte: Arq. GP/ FAU-USP

#### 1955

- Residência Marco Rodolfo Bonfiglioli, R. Visconde de Porto Seguro - R. Angra dos Reis, 800, Chácara Flora, São Paulo – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Residência para Omar Fontana, R. Almirante Pereira Guimarães, Perdizes, São Paulo – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Condomínios - anteprojeto, Ilha Porchat, São Vicente, SP, 1955-6 - c/ Mazzochi – fonte:Arq. GP/ FAU-USP e - fonte: Currículo 1942
- Anteprojeto de cinema, Araras – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Residência João Miotti Sapienza, R. Ubatuba, 58, Pacaembu, São Paulo, SP – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Residência Petricciani, R. dos Alcatrazes esquina c/ R. Recanto, Chácara Flora, São Paulo, c/ Mazzochi – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Residência Sr. D'Elia, anteprojeto - R. Itauaçaba e R. Itaguassu (R. Manoel Maria Tominho e R. Camargo Aranha) - Pacaembú, São Paulo – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Projeto de Laboratório Farmacêutico para o Instituto De Angeli do Brasil S/A em São Paulo, para OTI – Fonte: Arq. GP/ FAU-USP e Currículo 1942
- Concurso para o monumento ao ex-presidente José A. Ramón Cauter, Panamá, c/ escultor Bruno Giorgi, segundo prêmio - fonte: Currículo 1942, 55 e Arq. GP/ FAU-USP
- Anteprojeto de Casa para Egidio Gavazzi, Morro da Enseada propriedade da Península S/A indústria e comércio, Guarujá, SP, c/ Mazzochi – fonte:Arq. GP/ FAU-USP
- **Indústrias Química Eletrocloro - Elclor - reforma**, Rio Grande, SP, c/ Mindlin (ampliação e urbanização da vila operária), 1955-56 – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Projeto de três grandes residências em São Paulo - fonte: Currículo 1942
- Projeto de três casas de férias no Guarujá - fonte: Currículo 1942

#### 1956

- **Edifícios industriais para a fábrica Metal Leve S/A** em Socorro, Santo Amaro, SP, c/ Mindlin, para José Mindlin e sócios – fonte: Arq. GP/ FAU-USP e Currículo 1963
- Residência Sr. Adriana de Benedicts, R. Emboabas, Brooklin Paulista Velho, São Paulo, c/ Mazzochi (1955-56) – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Lay-out e móveis para o apartamento do Sr. Vicenzi no Condomínio Iracema, Rua Martins Fontes – fonte: Arq. GP/ FAU-USP

#### 1957

- 
- **Creche para a Liga das Senhoras Católicas**, reforma e ampliação, R. Cantagalo, Tatuapé, São Paulo, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP

- **Olivetti industrial S/A** (OISA), Edifício Conde Prates, R. Libero Badaró, 293, c/ Mindlin e Bramante Buffoni, 1957-66
- **Swissair** - agência de viagens, São Paulo, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Projeto para o Concurso para Plano Piloto de Brasília, c/ Mindlin, Walmir Lima Amaral, Marcos Demetre Foundoukas, Gilson Mendes Lages, Anny Sirakoff, Olga Verjovsry e André Gonçalves.
- Museu de Aeronáutica, c/ Zenon Lotufo e Aldo Calvo e Adolfo Rubio Morales – colaborador
- Concurso da Câmara Municipal e Praça em Toronto, Canadá - inscrição para o concurso sem dados sobre participação
- Residência do Sr. Arnaldo E. Mindlin, R. Mario Cardim - fonte: Currículo 1963
- Projeto de urbanização de terreno, fazenda Bela Vista, entre a V. Anhanguera e a velha estrada para Limeira, para a Cia. Bandeirantes de Investimentos, propriedade de João de Moraes Barros, Manoel de Moraes Barros Neto, Fernando de Almeida Prado - Cia Bandeirantes de Investimentos, c/ Mindlin
- Mobiliário para Washington Helou, c/ Henrique Mindlin – fonte:Arq. GP/ FAU-USP
- Estudo para decoração do apartamento do Dr. José Goldberg, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **LSC - Creche**, R. Cantagalo, 386, São Paulo, c/ Mindlin –fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Olivetti – Instalações no salão de recepção do “Hotel Jaraguá”, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP

## 1958

- Café União Guadalupe, na Galeria Olido, lojas 13 e 15, R. Dom José de Barros, 326, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Salão de exposições da firma Armações de Aço Probel**, conjunto Nacional - Av. Paulista esquina c/ rua Augusta, São Paulo, c/ Mindlin e painéis de Buffoni (1956-9) – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Kosmos Fotos - reforma das instalações (não executado), R. São Bento, 288, São Paulo, c/ Mindlin, 1958-9 – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti, Sucursal Ipiranga**, São Paulo, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Café, R. Barão de Itapetininga/ R. D. José de Barros, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Residência Maria Fix - reforma, R. Coronel Bento Noronha, 275, Jd. Paulistano, São Paulo, 1958-9, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Hotel Herza (edifício "Har"), R. Álvaro de Carvalho, São Paulo, 1958-9
- **Olivetti – Sucursal Tatuapé**, R. Celso Garcia, 2000, Belém, São Paulo, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti – sucursal em Cascadura**, Av. Ernani Cardoso, Cascadura, Rio de Janeiro, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP (para esta loja há desenhos do escritório dirigido por Mindlin no Rio)
- **Olivetti – sucursal em Ramos**, Rio de Janeiro - fonte: Currículo 1942
- Loja Tecnogeral, R. 29 de maio, c/ Mindlin – Fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Anteprojeto de residência em Ribeirão Preto, SP, c/ Mindlin – Fonte: ROCHA, 1991 e Arq. GP/ FAU-USP
- **Edifícios Industriais para a fábrica "Telespak"**, de propriedade de Feigenson S/A, no bairro do Jaguaré
- **Organização da Exposição da Olivetti** no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Com Henrique Mindlin e Bramante Buffoni e textos de autoria de Pietro Maria Bardi
- Estudos para Residência Bonalumi, R. 9 de Julho e R. S. Benedito, Santo Amaro, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Projeto para reforma do apartamento Sr. Sherman, R. Washington Luiz, n. 225, Centro, São Paulo, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Lay-out de escritórios para Sra. Célia Fleury Buck, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti, Filial Belo Horizonte**, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Olivetti, Filial Penha (Rio de Janeiro), c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti Porto Alegre**, R. Uruguai/ Siqueira Campos, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti, Filial Santo André** e R. das Palmeiras, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti, Filial Santos**, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Olivetti Filial Porto Alegre - fonte: Currículo 1942
- Olivetti Filial do Recife - fonte: Currículo 1942
- **Olivetti Petrópolis** - fonte: Currículo 1942

## 1959

- **Pavilhão do Brasil na XXX Bienal de Veneza**, Veneza, Itália, c/ Mindlin e W. Amaral ( e Amerigo Nino Marchesin, 1959-63 - arquiteto italiano que desenvolve o projeto e acompanha a construção)

- **Grande Churrascaria Cabana** - reforma, adaptação do prédio e decoração do interior, Av. Rio Branco, 90, São Paulo, c/ Mindlin e colaboração de Lívio E. Levi, painéis de Bramante Buffoni – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Apartamento de Frederic Leroy Stermann - reforma, Ed. Conceição, R. Washington Luiz, 225, c/ Mindlin - fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- King Hotel - projeto de decoração do andar térreo e fachadas, R. Conselheiro Nébias esquina R. Aurora, São Paulo, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti, R. Gal. Justo**, 335, Rio de Janeiro, c/ Mindlin, Severo e Villares, painéis de Amintore Buffoni – 1958-9 – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Bank of London**, Sede, São Paulo, c/ Mindlin e colaboração de Walmir L. Amaral, Marc D. Foundoukas, Pedro <sup>a</sup> V. Franco, Aneta Dirakoff, Osmar Carvalho de Castro, Mário E. Ribeiro, Olga Verjovsky e projeto estrutural de Paulo Fragoso - painéis de Bramante Buffoni
- Projeto do Salão de Exposição da cerâmica São Caetano S/A, na sede da firma, Conjunto Nacional, c/ Mindlin, para Pedro Alliegro, c/ Mindlin – Fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Plano de urbanização da Fazenda Emyreio, propriedade de Yolanda Matarazzo, município de Leme, SP, c/ Mindlin – fonte:Arq. GP/ FAU-USP
- **Loja KLM**, São Paulo,c/ Mindlin - Paineis de Bramante Buffoni e móbile de Calder
- **Hotel de 300 apartamentos**, R. Álvaro de Carvalho, esquina com o Viaduto Nove de Julho e Viaduto Major Quedinho, propriedade Horsa S/A (fonte: Currículo 1963)
- **Edifício para Asilo dos Velhos** a Rua Madre Cabrini – Prop. Soc. Beneficiente “Lar dos Velhos” - (fonte: Currículo 1942 Currículo 1963)
- Loja SAMBRA (Sociedade Mármoreos Brasileiros) no Conjunto Nacional – Fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Sugestão de decoração para apartamento do Sr. Mário, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos para “Sociedade religiosa e recreativa Beth Jacob” – R. Barreto Leme, n.1203, Campinas – SP – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Decoração do apartamento no edifício Tibre-Tejo,c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Pavilhão Infantil para a Liga das Senhoras Católicas, 1959-60, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- MAM – estudo para o Museu de Arte Moderna de São Paulo no Palácio das Indústrias, Ibirapuera, São Paulo, 1959-63, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Residência Jaime Serva Ribeiro - reforma e ampliação, Rua 8, J. Guedala, São Paulo, 1959-60, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Salão de exposição para a empresa “Armações de Aço Probel” em São Paulo - fonte: Currículo 1942
- Concurso por convite para a nova sede do Colégio Visconde de Porto Seguro em São Paulo para 3000 alunos - fonte: Currículo 1942

## 1960

- Reforma e Ampliação da Residência Guzzoni, R. Estados Unidos, 476, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti - filial em Salvador**, R. Santos Dumont, Salvador, Bahia, 1960-1, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Pavilhão Infantil da Liga das Senhoras Católicas, c/ Mindlin - fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Ante-projeto para Condoroil Tintas S.A. - filial em Brasília, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Reforma do Cinema Metro, São Paulo, Metro Goldwin Mayer do Brasil, c/ Mindlin – fonte: YOSHIDA, 1975
- **Plavinil**, Edifício de serviços e escritórios em Socorro, Santo Amaro, 1960-61, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Projeto para Metalco, Fábrica de estruturas metálicas, para Manlio Cosenza, Av. Carlos Liviero, Quadra 13, km11 da Via Anchieta – Fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Projeto de Casa em estrutura metálica, Guarujá (Casa Metalco para Península) – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudo das divisões para escritórios gerais ETERNIT, Rua Marquês de Itu, nº70, 3º andar, c/ Mindlin - – Fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estande no Rio de Janeiro para “Pravaz Recordati”, com Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estande Wolksvagem no Ibirapuera, com Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estande Wolksvagem em São Cristóvão – Rio de Janeiro, com Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Móveis para a residência do Sr. Bonalumi em Itanhaém, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Reforma da Residência do Sr. Geronimo Escalante, Av. Brasil, São Vicente, SP, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP

- Estudos de galeria e apartamentos para ISNARD, R. Sebastião Pereira, c/ Mindlin-fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Especifarma**: fábrica de produtos farmacêuticos (Laboratório Especificarma S/A), R. Projetada/ Prolongamento da R. Morcovo Filho, Butantã, São Paulo, c/ Mindlin, 1960-61 – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti Brasília**, 1960-61, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Reforma da Residência Sr. Hélio Morganti, Guarujá, SP, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP

## 1961

- **Estande de Armações de Aço Probel S/A** na Feira Nacional de Utilidades Domésticas, Parque do Ibirapuera, São Paulo, c/ Mindlin
- Estudo de edifício para lojas e apartamentos Nobel I - estudo preliminar, R. Augusta, 2659-2663, São Paulo, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Anteprojeto Hotel, Av. Paulista esquina R. Joaquim Eugênio de Lima, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti - filial Niterói**, Av. Amaral Peixoto, Niterói, RJ, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Apartamento Dr. Predergast (mobiliário), c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Aço Torsima à Av. Torres de Oliveira, 243, c/ Mindlin
- Anteprojeto Fábrica Enka S. A. metais e ligas, Estrada da Serraria ou Av. Mary, Diadema, SP, c/ Mindlin, 1961-2 – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Exposição automobilística do MAM, Rio de Janeiro – fonte: Arq. GP/ FAU-USP (recorte de jornal)
- Grupo escolar em São José do Rio Preto para o IPESP (fonte: Currículo 1963)
- Residência Antônio Cândido Fagundes Gomes, reforma parcial, R. Timor, 60, Jd. Lusitânia, São Paulo, c/ Mindlin (fonte: Arq. GP/ FAU-USP) – reforma em residência projetada por Henrique Mindlin – Residência RSM, 1946.
- Estudo para Residência de Luigi Bianchi em Como – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Túmulo para um viúvo – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Fábrica em aço para Terinda (Fábrica de Eletrodos) São Paulo S/A, Av. Torres de Oliveira, Centro Industrial do Jaguaré, São Paulo, 1961-2, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Hilton – Anteprojeto de hotel – (6 estudos para diferentes lotes: 1)R. Augusta/Antônio Carlos/ Peixoto Gomide; 2) R. Augusta/Caio Prado/Marques de Paranaguá; 3)R. Antônio Carlos/ Peixoto Gomide/Paulista/ Frei Caneca entrada Rocha Azevedo; 4) Rua Consolação; 5)Frei Caneca/Augusta/Caio Prado; 6) Mesmo lote da 3 – 1961-64 – Mindlin e Palanti – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti, Filial Campinas**, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti, Filial Pinheiros**, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti Santos Sucursal** na rua do Comércio/ Loja R. Amador Bueno, 1961-3, C/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- 

## 1962

- Lay-out dos escritórios da Pibigas do Brasil S/A, Av. Conceição, São Paulo, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Plásticos Palvinil S/A, fábrica, administração e edifício anexo, Av. Marginal esquina prolongamento da R. Brasília da Luz, c/ Mindlin
- **Centro Contábil do Banco Francês e italiano para a América do Sul**, R. Bela Vista/ 7 de setembro/ São Francisco, São Paulo (obras particulares de G. Palanti, executadas em São Paulo no período entre 1960 e 1970) – fonte: Currículo 1963
- Anteprojeto de Hotel à Av. Miguel Stéfano, praia da Enseada, Guarujá, SP, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Projeto de reforma da residência do Dr. Olivo, R. Votuporanga, n.22, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Edifício para hotel, lojas e escritórios - anteprojeto, não construído, para Aristides Lais de Toledo, Av. Ipiranga ao lado do nº 103 e R. Eptácio Pessoa (onde hoje se localiza hotel Hilton), São Paulo – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Anteprojeto de edifício de apartamentos na R. das Palmeiras (galeria e cinema no térreo), c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti Bela Cintra**, São Paulo, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP

- **Olivetti Cambuci**, Av. Lacerda Franco, n. 84, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti, Filial Vitória**, 1962-64, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti Industrial S/A**, Av. 15 de Novembro, 365/71/13, Petrópolis – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti Santa Cecília**, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti, Filial Santana**, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP

#### 1963

- Anteprojeto para dois blocos de edifícios de apartamentos, Av. Brigadeiro Luis Antônio com R. Manuel da Nóbrega, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Estande da Olivetti** na IV Feira de Utensílios e Serviços de Escritório, Ibirapuera, São Paulo, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Reforma de residência de José E. Mindlin, c/ Mindlin - – Fonte: YOSHIDA, 1975
- Reforma UTIL, Av. Thomaz Edison, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudo para o MAM, São Paulo, c/ Mindlin - fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudo para Edifício de apto. a R. Marquês de Paranaguá, São Paulo, c/ Mindlin – Fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos para loja Italma, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Anteprojeto para edifícios e lojas, escritórios e apartamentos de Paulo Suplicy, Av. Paulista/ Al. Casa Branca, São Paulo, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Sede central do Banco do Estado da Guanabara no Rio de Janeiro**, à Rua México esquina com a Rua Chile, 1963-66 (data Bruand, 1991) (fonte: Currículo 1963)
- Stand Teperman na 1ª Feira U.S.E., c/ Mindlin – fonte:Arq. GP/ FAU-USP
- Projeto para Hall de entrada do Hotel Excelcior (projeto de Rino Levi), Av. Ipiranga, 770, propriedade Horsa S/A, c/ Mindlin, 1963-64 – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti, Ed. Barão de Iguape**, R. Direita, n.250, 1963-6, c/ Mindlin 1966 só com Palanti – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti Stand Use Ibirapuera**, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP

#### 1964

- Anteprojeto para Embaixada da Holanda - Chancelaria e residência do Embaixador, Setor de embaixadas, lote 5, seção 8, Brasília, DF, c/ Mindlin e arquitetos associados – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Reforma das instalações do Bank of London, R. da Alfândega, nº 29/35, Rio de Janeiro, c/ Mindlin – Fonte: YOSHIDA, 1975
- Reforma das instalações do Bank of London, Av. Alfredo Lisboa, nº 505, Recife, c/ Mindlin – Fonte: YOSHIDA, 1975
- Instalação Interna de Escritório, R. Acre, nº 83, 6º andar, Rio de Janeiro, c/ Mindlin – Fonte: YOSHIDA, 1975
- Urbanização da Península de Tróia, Acessoria ao Plano de Desenvolvimento Urbano, Península de Tróia, Portugal, c/ Mindlin – Fonte: YOSHIDA, 1975
- Desenho Indústria de Divisórias de Madeira e Móveis (Consultoria), Casa Leandro Martins Móveis, R. Senador Pompeu, nº 27, c/ Mindlin – Fonte: YOSHIDA, 1975
- Hotel Hilton, R. , Morro do Pasmado, Rio de Janeiro, c/ Mindlin, 1964-9 – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Estande da Olivetti** na IV Feira de Utensílios e Serviços de Escritório, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Anteprojeto para ed. Garagem e de apartamentos na Rua Oscar Cintra Gordinho, c/ Mindlin – fonte:Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti Stand Use II**, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP

#### 1965

- **Olivetti**, Av. Paulista/ Av. Angélica, São Paulo,c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Instalações de escritórios, para Credibrás, R. do Carmo, Rio de Janeiro - c/ Mindlin – fonte: – YOSHIDA, 1975
- Estande da Olivetti na IV Feira de Utensílios e Serviços de Escritório, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Olivetti - filial no Edifício Barão de Iguapé, R. Direita, 25, São Paulo,c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Nacional Shopping Center de Madureira, Rio de Janeiro, c/ Mindlin - artigo

- Urbanização da Praça e Garagem Subterrânea, Av. Nilo Peçanha, Av. Graça Aranha, R. São José, Guanabara, RJ, c/ Mindlin – Fonte: YOSHIDA, 1975
- Edifício Sede Escritório e Instalações Industriais do Jornal do Brasil, Av. Brasil, Rio de Janeiro, RJ, c/ Mindlin (projeto) – Fonte: YOSHIDA, 1975
- Residência João Reis, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Reforma e decoração Loja Telespark, Av. N. Senhora de Fátima, nº 59 - – Fonte: YOSHIDA, 1975
- Estudo da Reforma Residência do Prof. Rolf Fred Simon, R. Henrique Martins, n.80, Vila Paulista, c/ Mindlin e associados – fonte:Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti R. Joaquim Silva**, Rio de Janeiro, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti Stand Use 65**, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- 

#### 1966

- **Estande da Olivetti** na IV Feira de Utensílios e Serviços de Escritório, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Manufatura de Brinquedos Estrela S/A** - edifícios industriais, Via Dutra, São Paulo, 1960-70 (?) - Há indicação da obra em parceria e sem a parceria de Mindlin: é porque neste ano Palanti sai da associação com Mindlin e eles dividem os projetos. A Estrela prefere ficar com Palanti - fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Decoração do apartamento do Sr. Weill, c/ Mindlin e associados – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Hotel Hilton, R. General Gois Monteiro/ Av. Lauro Satre, 8, Botafogo, Rio de Janeiro, 1966-9 – fonte: Arq. GP/ FAU-USP

#### 1967

- 

#### 1968

- Anteprojeto de Conjunto de prédios residenciais, R. Barão de Campos Gerais, quadra L e R. Marquês de Sabará, Real Parque (próximo a Av. Morumbi e Bairro Jardim) – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Sociedade Pestalozzi de São Paulo** - conjunto de edifícios para escola de crianças excepcionais, Av. Morvan Dias de Figueiredo ao lado do nº 2785, V. Guilherme, São Paulo – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Projeto para reforma de cinema, Av. Paulista, São Paulo, SP – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Olivetti STP, Largo Santa Cecília, 24 – fonte: Arq. GP/ FAU-USP

#### 1969

- Santa Constância Tecelagem S/A - estudo de anteprojeto, R. Amarelho Gonçalves e R. Sargento Norddim Rosa dos Santos - Vila Maria, São Paulo – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Residência Julio Llorente - reforma, R. Bahia, 1232, 1968-9, São Paulo, SP – Fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Ante-projeto de uma residência para o sítio Sr, Wilfrids Alves de Lima – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Projeto para instalações do Clube dos Artistas (Clubinho) do IAB, R. Bento Freitas, 306, São Paulo, SP
- Anteprojeto para praça de esportes Conde Francisco Matarazzo, A. A. Matarazzo – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Projeto de reforma para o MAM sob a Marquise do Parque do Ibirapuera – fonte:Arq. GP/ FAU-USP

#### 1970

- Anteprojeto para edifício em Santos – fonte: Arq. GP/ FAU-USP

#### 1971

- Reforma do Museu de Arte Moderna, Marquise do Parque do Ibirapuera, São Paulo – fonte: Arq. GP/ FAU-USP

1972

1973

1974

1975

1976

1977

s/data

- Projeto de redução de um andar no prédio em construção na Av. São João, esquina com rua Tymbiras, São Paulo, para Livia Maria Maggi (há planta do mesmo edifício assinada por W.S. Keneese, datada de 1938) – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos para Nobel IV: edifício para lojas e apartamentos, Av. Paulista, São Paulo, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Apartamento, R. Nestor Pestana e R. Martins Fontes, São Paulo – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Cinema em Santos - Anteprojeto, Santos, SP, C/ Mazzochi – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Olivetti, Tatuapé, São Paulo – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Reforma Instituto de Arquitetos do Brasil – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Edifício de escritórios, R. São Bento, São Paulo – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Residência Sr. Waldeir Ferrareto, Rua Almirante Pereira Guimarães/ R. Deodoro Ramos, Pacaembú, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Edifício de apto. a R. Oscar Freire para Fulvio Nanni, anteprojeto, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Instalações de escritórios Bienal no Pavilhão das Indústrias, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Condomínio na Avenida Higienópolis, anteprojeto, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Olivetti, Filial Recife e Reforma, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Olivetti, Filial Bom Retiro, Penha, Brás, Pari, Lapa, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Olivetti, Filial Brigadeiro Tobias, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Olivetti, Filial Cubatão e Fortaleza, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Olivetti, Filial Curitiba, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Olivetti, Filial Petrópolis, Florianópolis, Belém, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Olivetti, Filial Santo Amaro, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti**, Filial Juiz de Fora e R. Japurá, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- **Olivetti**, Barra Funda – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Cine Vitória, São Caetano do Sul, SP – Fonte: ROCHA, 1991
- Estudos para o E.C. Pinheiros – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos para residência na Rua Suécia/ Rua Turquia – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos para Garagem no Largo do Arouche – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos para Clube Recreativo São Manoel – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos par igreja – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos de apartamentos na Av. São João – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos para edifícios na Rua São Joaquim com a Líbero Badaró - fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudo para lojas-galeria e salas, R. Cons. Crispiniano/ R. 24 de Maio, São Paulo, para Heloisa Guinle Ribeiro – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos para Casa Sabbadini – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos para área de lazer da fazenda de José Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudo Park Shangai (prédio para garagem e apartamentos) – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudo para Supermercado na Rua Augusta, São Paulo, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Anteprojeto para prédio de escritórios na Praça Rosvelt – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Hotel no Morumbi, São Paulo - fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Lay-out do apartamento D. Esther, R. Paranaguá, 41, São Paulo, c/ Mindlin – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudo de garagem automática para Ludwig Gleich – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Túmulo da família Dessberg no cemitério São Paulo – fonte: Arq. GP/ FAU-USP

- Estudos de Edifício de apartamentos no Guarujá, Av. Mar. Deodoro/ R. Cubatão – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudo de galeria, apartamentos e cinema na R. Sabará/ Av.Higienópolis/ R. General Jardim, São Paulo – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos para edifício com galerias, lojas e andar tipo de escritórios, R. São Bento/ Praça Antônio Prado – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Estudos para apartamento do Dr. Leite – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Anteprojeto de cinema em São Paulo – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- Fábrica PAUBRA, R. Missionário, 213, Sto. Amaro – fonte: Arq. GP/ FAU-USP
- 
- 

### 13- Publicações sobre Giancarlo Palanti

#### 13.1 Livros

- AAVV. Milan Triennial International Exhibition of Decorative and Industrial Modern Arts and of Modern Architecture, 1933
- **Almanacco Bompiani** – 1940 (fonte: Currículo 1963)
- **Almanacco Bompiani** - 1942 (fonte: Currículo 1963)
- ALOI, R. **L'arredamento moderno** Ed. Hoepli (fonte: Currículo 1963)
- ALOI, R. **Architettura funerária** Ed. Hoepli (fonte: Currículo 1963)
- AMARAL, Aracy A. **Arte para que?**, Editora Nobel, São Paulo, 1984, p. 404.
- ARGAN, G. C. **Arte Moderna: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos**, São Paulo: Cia das Letras, 1992, p.333.
- BENEVOLO, Leonardo, **História da Arquitetura Moderna**, Ed. Perspectiva, 1976, p. 568, 714 3 718n.
- BRAGA e CASATI, **Documenti – Negozi**. Ed. Vallardi - CURRÍCULO 1955
- BRUAND, Yves, **Arquitetura Contemporânea no Brasil**, 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CIUCCI, G. e DAL CO, F. **Architettura Italiana del'900**, Milão: Electa, 1990.
- CIUCCI, G. **Gli architetti e il fascismo**, Milão: Einaudi, 1989
- CORONA, Eduardo e LEMOS, Carlos, **Roteiro Arquitetura Contemporânea São Paulo**, Ed. Acrópole, 1963, p.1, 4 e 21.
- DE FUSCO, R. **La idea de Arquitectura** - Historia de la crítica desde Villet-le Duc a Persico, Barcelona, Gustavo Gilli, 1976 (1a. Ed. 1968).
- DE SETA, C. "Introdução". In: Pagano: **Architettura e città durante il fascismo**, 2. ed. Laterza, 1990.
- DIOTALLEVI e MARESCOTTI. **Ordine e destino delle case popolari**. Ed. Domus CURRÍCULO 1955
- DIOTALLEVI e MARESCOTTI. Il problema sociale costruttivo ed economico dell'abitazione. Ed. Polígono - CURRÍCULO 1955
- DE SETA, C. (org) Pagano: **Architettura e città durante il fascismo**, 2. ed. Laterza, 1990.
- Enciclopédia Italiana Treccani, 1º Apêndice, p. 159.
- Enciclopédia Italiana Treccani, 2º Apêndice, volume II, p. 485.
- FERRAZ, M. C. (org). **Lina Bo Bardi**, 2. ed., São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.
- GANDOLFI, V. **Gli studi nella casa**. Ed. Domus - CURRÍCULO 1955
- GARDELLA, I. "The last fifty years of Italian Architecture reflected in the eye of an architect" In: **Ignazio Gardella - architecture**, a cura de LOI, M. C. et al. Milão: Electa, 1998.
- GREGOTTI, V. **Il disegno del prodotto industriale - Italia 1860-1980**. a cura de Mando De Giorgi, Andrea Nulli, Giampiero Bosoni. Milano: Electa.1986.
- GREGOTTI, Vittorio, **Nuevos Caminos de La Arquitetura Italiana**, Editorial Blume, Barcelona, 1969, p. 18.
- KATINSKY, Júlio Roberto, **História do Desenho Industrial in História Geral da Arte no Brasil** - ZANINI, Walter (org.), Ed. Moreira Sales, Rio de Janeiro, 1983.
- KLAPECK, R. **Gussglass**. Dusseldorf (fonte: Currículo 1963)
- LATIS, V. **I libri nella casa**. Ed. Domus - CURRÍCULO 1955
- LEMOS, C. A. C. **Arquitetura brasileira**. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1979.
- LISSONI, A. **Ville, casette**. Ed. Gorlich - CURRÍCULO 1955
- LOI, M. C. et al. (org) **Ignazio Gardella - architecture**, Milão: Electa, 1998.
- MARINI, W. Avviamento della composizione. Ed. Gorlich - CURRÍCULO 1955
- MINDLIN, Henrique Ephim, **Modern Architecture in Brasil**, Ed. Colibris, Rio de Janeiro, 1965.

- MORETTI, B. **Case d'abitazione in Italia**. P. 3,4,5,100,101,102 (fonte: Currículo 1963)
- PALANTI, G. **Mobili Tipici Moderni**. Milão: Domus, 1933. p. 61-62-86-87-115 - fonte: Currículo 1942
- PAGANO, G. **Arte decorativa italiana**. Ed. Hoepli P.48,49,59,51. (fonte: Currículo 1963)
- PAGANO, G. **Tecnica dell'abitazione**. Ed. Hoepli P. 16 a 26, 28 a 31, 42, 43, 49 a 70, 77 a 79, 120 a 123. (fonte: Currículo 1963)
- PAVOLINI e PONTI G. **Le arti in Italia**. Ed. Domus - CURRÍCULO 1955
- PICA A. D. **Nuova Architettura Italiana**. Ed. Hoepli P.200; 210; 211;214;215;216 (fonte: Currículo 1963)
- PICA, A. D. **Architettura moderna in Italia**. Ed. Hoepli P. 201 a 206, 212 a 215. (fonte: Currículo 1963)
- PRODI, F. R. **Franco Albini**. Roma: Officina Edizioni, 1996
- RAMELLI, C. **Documenti – Case**. Ed. Vallardi
- SARTORIS, A. **Elementi dell'architettura funzionale** (III ed.) Ed. Hoepli p. 561-66.(fonte: Currículo 1963)
- SALMONI, Anita e DEBENEDETTI, Emma, **Arquitetura Italiana em São Paulo**, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1980, p. 152,158-9, 160-1, 185-7, 168, 189.
- SAMONÀ, G. **La casa popolare degli anni'30**, prefácio de Francesco Dal Co, Padova: Marsilio, 1973 - fala de artigo de Palanti na Casabella
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo, **O Móvel Moderno no Brasil**, Dissertação de mestrado apresentado à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1985.
- SEGAWA, H. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1999.
- TEVAROTTO, M. **Camini**. Ed. Domus
- ULRICH- RAVA-VAJ. **Architettura delle cerimonie**. Milão (fonte: Currículo 1963)
- YOSHIDA, Célia Ballario, Henrique Ephin Mindlin, o homem e o arquiteto, 1975.
- ZEVI, Bruno, **História da Arquitetura Moderna**, Ed. Arcádia, 1970, p. 282.
- Enciclopedia Italiana 1º Apêndice, p.129.
- Enciclopedia Italiana 2º Apêndice, volume II, p. 485.
- **Il Concorso per il nuovo quartiere F. Baracca a San Siro**, Rassegna di Architettura, ediz. 1933 - fonte: Currículo 1942
- SOC. IT. D'IGIENE. **Mostra della casa popolare**. Jan. 1936
- **Esposizione Universale e internazionale di Bruxelles 1935**. Ed. Del Commissariato Generale per l'Italia. - fonte: Currículo 1942
- **Italie**: Guida del padiglione italiano all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937.
- Agenda VIS, 1938.
- 

## 13.2 - Revistas

### década de 30

- Domus (Milão): Alla Triennale di Monza - ago.30; Merletti al tombolo diseganti da Giancarlo Palanti mar. 31; Le nuove fusioni d'arte di Vanzetti - abr.31; Ricammi d'oggi - mai.31; Mobili d'oggi – Disegni moderni del ricamo - Progetto di una villa al mare - jun.31; Disegno di mobile bar - ago.31; Villa sul Lago - set.31; Mobili d'oggi - out.31; Architettura funeraria d'oggi - dez.31; Progetto per uno studio-salotto - mai.32; Villa per uno scultore e Una camera da letto, uno studio, uma camera per bambini - set.32; Disegno per i mobili di una camera da letto - out.32; Sobre concurso San Siro e Nuovi materiali per oggetti di arredamento - n. 59, nov.32; Moderne architetture per il mare (progetto di due ville) dez.32; (móveis par studio moderno) mar.33; (sobre decoração da casa em estrutura de aço) set. 33, (móveis e quarto de criança) dez.33; (Casa M.) mai.34; abr.35; jul.35; (Sobre Salão de Honra) (Prêmio Securit) jul.36; (Sobre Mostra da Habitação) dez.36; jan.37; fev.37, (Prêmio Securit) abr.37, (H. Rubinstein). dez.37, 38, (decorações) jan.39 – - fonte: Currículo 1942 e CURRÍCULO 1955
- Domus, Milão, p. 16-7, feb. 1934.
- Domus, Milão, p. 67, feb. 1935.
- Casabella (Milão): (projeto de aeroporto) mar.33; jul.33; (sobre decoração da casa em estrutura de aço e V Trienal) ago/set. 33; (Sobre Mostra da Aeronáutica) ago.34; (Sobre Villa Mathon) ( sobre Pavilhão do Rayon na Feira de Milão) mai. 35.set.35; out.35, fev.36; (Sobre Mostra Vi Trienal sala de almoço e estar – Mazzucchelli) ago.36; (Sobre Mostra da Habitação – R. Giolli) out.36; (Villa Tavani – Pagano) jan.1937, (Prêmio Securit) abr.37; (Momento a Vittoria – Giolli) (Móveis para AOI) jun.37;

- (sobre Villa Mathon) (Sobre Laboratórios e escritórios SAMR) out.37; (Pavilhão FIAT) jul.38; (H. Rubinstein).ago.38, (Villa Tavani) set.38, (Villa Tavani) (Milão Verde) dez.38 – CURRÍCULO 1955 e - fonte: Currículo 1942
- L'e Vie d'Italia (Milão): mai.33
  - L'Italia che scrive, Roma, ott. 1933 (Neppi) publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
  - Architettura, Milão, set. 1933, publicidade do livro Mobili Tipici Moderni, (Palazzo della Civiltà Italiana) dez.38 - fonte: Currículo 1942
  - Rassegna di Architettura: (sobre vila Mathon e Pav. Do Rayon na Feira de Milão) mai.35; jun.36; (Casa Via Pacini) jul.36; (Reginaldo Giuliani) mar.38 (CURRÍCULO 1955), (Escritórios SAMR) (Villa Tavani) set.39 - fonte: Currículo 1942
  - Eva (Milão): (Sobre Salão de Honra) 6/06/36, (Sobre Mostra da Habitação) 17/10/36; (sobre Villa Mathon,) jan.39 - fonte: Currículo 1942
  - L'illustrazione Toscana e del L'Etruria, dez. 1933, publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
  - Civiltà Fascista, Roma. (Sobre Salão de Honra) dez.1936 - fonte: Currículo 1942
  - Sapere (Milão): (Sobre autotreno di propaganda) nov.35; (CasaM.) 31/05/36 (Sobre Mostra VI Trienal sala de almoço e estar – L. Sinisgalli)
  - Case d'oggi: (Casa Via Pacini) ago.35; (Concurso Salão de Honra) jun.36; (Reginaldo Giuliani) mar.38; (Villa Tavani) jun.39, (Milão Verde) 18/08/39
  - Natura: jun.36; (Pavilhão Chumbo e zinco) fev.39 - fonte: Currículo 1942
  - Perseo: (Sobre Salão de Honra) 15/6/36 - fonte: Currículo 1942
  - Arteczrazia, Roma, nov.36 - fonte: Currículo 1942
  - Emporium, Bergamo, (Sobre Salão de Honra – Papini) ago.36 e set.36 - fonte: Currículo 1942
  - Il Ventuno, Venezia, (Sobre Salão de Honra) ago.1936 - fonte: Currículo 1942
  - La Stirpe, Roma, (Sobre Salão de Honra) jul. 1936 - fonte: Currículo 1942
  - L'Artista Moderno, Torino, (Sobre Salão de Honra) jul.36 - fonte: Currículo 1942
  - La Cultura Moderna, Milão, (Sobre Salão de Honra) out.36 - fonte: Currículo 1942
  - Le Opere e i giorni, Genova, (Sobre Salão de Honra) 01/09/36 - fonte: Currículo 1942
  - Sul Mare, Trieste, (Sobre Salão de Honra) set. 1936 - fonte: Currículo 1942
  - Trentino, Trento, (Sobre Salão de Honra) set.36 - fonte: Currículo 1942
  - L'illustrazione Italiana: (Sobre Salão de Honra- P. Torriano) 17/6/36 - fonte: Currículo 1942
  - L'illustrazione Ticinese, Lugano: (Sobre Salão de Honra – R. Giolli) 11/7/36 - fonte: Currículo 1942
  - La Lettura, Milão: (Sobre Salão de Honra – M. Ramperti) jul.36 Currículo 1942
  - Le Arti Grafiche, Milão, (Sobre Salão de Honra) ago.36 - fonte: Currículo 1942
  - La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia, jun.36 (Sobre Salão de Honra) - fonte: Currículo 1942
  - Le vie d'Italia: mai.33 (sobre decoração da casa em estrutura de aço) - fonte: Currículo 1942
  - Milano, La IV Triennale di arti decorative, mai.1936 - fonte: Currículo 1942
  - Natura, Milão, (Sobre Salão de Honra) jun.36 - 36-9 – CURRÍCULO 1955
  - Panorama: (Fabio Filzi) abr.39; (Milão Verde) mai.39; (Sobre Mostra da Habitação) ago.39 - fonte: Currículo 1942
  - Rassegna dell'illustrazine Artística, Urbino, (Sobre Salão de Honra) jul.36 - fonte: Currículo 1942
  - Rassegna Italiana, Roma, (Sobre Salão de Honra) jul.36 - fonte: Currículo 1942
  - Revue Industrielle de l'Est, Nancy, 16/09/33 publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
  - Rivista Illustrata Del Popolo d'Italia, 1936 - CURRÍCULO 1955
  - The Architectural Review, Londres: 1936, jan.37
  - Viviendas (Madrid): out.33 (capa e interior – alguns ambientes decorados) - fonte: Currículo 1942
  - Sinkentiku (Tokio): (Sobre Mostra da Aeronáutica) dez.34, (Sobre Laboratórios e escritórios SAMR) dez.37; (Sobre Mostra da Habitação) (Sobre Mostra VI Trienal sala de almoço e estar)abr.38; (Villa Tavani) nov.38 – fonte: Currículo 1942
  - Kentiku Sekai, Tóquio, gen. 1935, publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
  - Kokusai Kentiku (Tóquio): abr.37; (Prêmio Securit) (Sobre Salão de Honra) (Sobre Mostra VI Trienal psala de almoço e estar) mai.37; (Laboratório e escritórios SAMR) abr.38 - fonte: Currículo 1942
  - La Donna, Milão, out.1938 - fonte: Currículo 1942
  - Das Werk (Zürich): (Sobre Salão de Honra) out.36 - Currículo 1942
  - Innen Dekoration (Stuttgart): jan.37 (Sobre Mostra VI Trienal - sala de almoço e estar) - fonte: Currículo 1942

- L'Industria del vetro e della ceramica, Roma, mai.1937 (Sobre Pavilhão do Rayon na Feira de Milão); Jun-jul.37 (Sobre Laboratórios SAMR) - fonte: Currículo 1942
- Mostra Aeronautica Italiana, jum./ out. 1934
- Il vetro, Roma, (H. Rubinstein) mar. 1938, (Pavilhão do Chumbo e Zinco) jan. 39, (Milão Verde) fev.39, dez.1939 - fonte: Currículo 1942
- Nuestra Arquitectura (B. Aires) – 1937 (Sobre Mostra Vi Trienal psala de almoço e estar) - fonte: Currículo 1942
- The Architect, London: 1937(CURRÍCULO 1955) e (Sobre Laboratórios SAMR) fev.38. - fonte: Currículo 1942
- The Architectural Review: jan.37 (sobre San Siro) Currículo 1942
- Baukunst, Berlim: (Sobre Laboratórios SAMR) fev.38 Currículo 1942.
- Glass Digest (N. York): (H. Rubinstein) jul.38 - Currículo 1942.
- Tecnica e Organizzazione, Ivrea, (Laboratório e escritórios SAMR) mai.1938 - fonte: Currículo 1942
- El Amara (Cairo): (Villa Tavani) n.3/4, 39 - fonte: Currículo 1942
- La Donna Italiana, (Sobre Casa em estrutura de aço) dez. 1939 – CURRÍCULO 1955 e Currículo 1942
- La Dona Fascista: 18/12/39 (Texto de Pagano sobre Fabio Filzi) - fonte: Currículo 1942
- Le Arti, Roma, (Laboratório SAMR – texto de Pagano) n.4, 1939 - fonte: Currículo 1942
- Urbanistica, Roma: (Milão Verde) 18/08/39 - fonte: Currículo 1942
- "Mobili per un studio moderno - Architetto Giancarlo Palanti", Domus, Milão, nº 65, p. 269, maio, 1933 (Primeiro fascículo dedicado a Trienal de Milão).
- Anúncio do livro "Mobili Tipici Moderni a cura dell'architetto Giancarlo Palanti (168 architetti ditutto il mondo, 450 grandi fotografie dei mobili moderni pu significativi)", Domus, Milão, nº 66, p. 341, junho, 1933.
- "L'arredamento alla Triennale - Albin, Camus, Masera, Palanti - architetti", Domus, Milão, nº 68, p. 424-7, agosto, 1933.
- "La casa a struttura diacciaio (arredati dagli architetti Albin e Palanti)", Domus, Milão, nº 69, setembro, 1933.
- Edilizia Moderna (Milão): (sobre decoração da casa em estrutura de aço e Casa em estrutura de aço) dez.33 (fonte: Currículo 1963) e - fonte: Currículo 1942
- "Alcuni nuovi tipi di mobili in metallo di produzione italiana", Domus, Milão, nº 74, p. 15-8, fevereiro, 1934.
- "Una rivoluzione nell'imbottitura", Domus, Milão, nº 75, p. 67, março, 1934. Projeto: Divan e poltronas projetadas por Albin, Camus e Palanti.
- PAGANO, Giuseppe - "La XV Fiera di Milano", Casabella, Milão, nº 77, p. 49-50, maio, 1934.
- "Una casa per famiglie numerose - Architetti Albin, Camus, Palanti", Casabella, Milão, nº 78, p. 16-7, junho, 1934.
- MAZZUCHELLI, A. M. - "Stile di una mostra" in "L'Ordinamento delle sale alla Esposizione dell'Aeronautica Italiana", Casabella, Milão, nº 80, agosto, 1934.
- "Padigline del Rayon", Casabella, Milão, nº 89, p.10-1, maio, 1935.
- "Architetto Giancarlo Palanti: ampliamento e sistematizzazione di una vecchia villa a Livorno", Casabella, Milão, nº 93, setembro, 1935.
- "Una casa a Milano", Casabella, Milão, nº 96, dez 1935.
- La città universitaria di Roma (M. Piacentini, P. Aschieri, G. Capponi, A. Foschini, G. Michelucci, G. Rapisardi, G. Pagano e G. Ponti) Ilustração de texto: Architettura Italiana dell'ano XVI, texto de G. Pagano. Casabella, Milão, nº95, p.5, novembro, 1935.
- PERCE, G. Arq. Mazzoleni, Minoletti, Palanti: sala da pranzo. Casabella, Milão, p.18-19, ago. 36.
- GIOLLI, R. VI Triennale di Milano La "Sala della Vittoria". Casabella, Milão, n. 102-3, p.14 a 21, giu. Lug. 1936.
- GIOLLI, R. Concorsi a Milano. Casabella, Milão, n.115, p. 24-7, lug. 1937.
- GIOLLI, R Una Villa a Livorno dell'architetto Giancarlo Palanti. Casabella, Milão, n.129, p.12 a 27, set. 1938.
- LABO, M. La XIX Fiera di Milano. Casabella, Milão, n., p. 14-26, lug. 1938.
- PAGANO, G. P. "Tre anni di architettura in Italia", Casabella, nº 110, fevereiro, 1937.
- "Bella casa per la casa della beleza - architetto Palanti", Domus, Milão, nº ?, p. 56-7, dezembro, 1937
- Arch. G. PALANTI, Tavolino com piano a cristallo. capa Domus, nº110, Milão, 1937.
- PAGANO, G. P. Quando si incontrano due uomini moderni. Casabella, Milão, n. 118, p. 4-7, ott. 1937.

- PAGANO, G. "l'ordine contro il disordine", Casabella-Costruzioni, nº132, dez, 1938 (número monográfico dedicado à proposta do plano regulador para a zona Sempione-Fiera, Milão - 'Milão Verde')
- "F. Albini, I. Gardella, G. Palanti, G. Romano", Architettura, nº38, dez, p.862, 1938
- PAGANO, G. "Un'oasi di ordine", Casabella-Costruzioni, nº144, dez, 1939.
- PERSICO, E. Architettura alla Fiera. Casabella, Milão, n.77, mai. 1934.
- F. Albini, I. Gardella, G. Palanti, G. Romano. Architettura, nº38, dez, p.862, 1938
- Laboratorio prove materiali e uffici della S.A.M.R. a Livorno. Casabella, Milão, n. 118, p. 4-23, ott. 1937.
- Milão Verde: progetto di sistemazione della zona Sempione-Fiera. *Casabella*, Milão, n.132, p. 2 a 24, dez. 1938.
- Mobili smontabili in serie per gli ufficiali in A.O.I. *Casabella*. n.114, p. 28 a 33, giu. 1937.
- Padiglione del Rayon. Casabella, Milão, nº 89, p.10-1, mai.1935.
- Progetto di una villa al mare. *Domus*. Milão, p. giu. 1931.
- Progetto di una Villa per Livorno. *Casabella*, Milão, n. 109, p.22 a 29, gen. 1937.
- Relazione Técnica (sobre Fabio Filzi). *Casabella*, Milão, n. 144, p. 8-19, dic. 1939.
- Risultati del concorso Securit-VIS. *Casabella*, Milão, n. 112, p.42-3, apr. 1937.
- Studi in Casa M. in Milão. *Domus*, Milão, apr. 1935, capa.
- Un negozio a Milano. *Casabella*. Milão, n.128, p. 18-21, ago. 1938.
- Una casa per famiglie numerose - Architetti Albini, Camus, Palanti. Casabella, Milão, nº 78, p. 16-7, junho, 1934.
- Una stanza di soggiorno ed uno studio degli architetti Albini, Palanti, Camus, Masera. Casabella, Milão, nº ?, p. 34-7.
- Una Villa a Livorno. *Casabella*, Milão, n. 129, p.12 a 27, set. 1938
- VI Triennale: Concorso per il salone d'onore. *Casabella*, Milão, n.98, p.8-11, feb. 1936

#### década de 40

- Domus (Milão): (Escritórios SAMR) (Casa do Fascio) abr.41; (Laboratório SAMR) jun.41; jul.41; abr.42 (fonte: Currículo 1963)
- Un appartamento a Milano. *Domus*, n. 159, p. 6 a 19, mar. 1941.
- Quaderni di Domus, nº2
- Casabella –Costruzioni (Milão): (Pavilhão Montecatini) mai.40; (Palazzo della Civiltà Italiana) (Palazzo dell'aqua e della Luce) fev.41; (sobre decoração da casa em estrutura de aço) mar.41; (Pavilhão Chumbo e zinco) (Pavilhão FIAT) (sobre mostra da Aeronáutica e Pavilhão do Rayon) (Sobre Mostra da Habitação) (Sobre Salão de Honra) abr.41; (Fabio Filzi) (città satelliti) ago.41; (Cine Cielo) jan.42; (Fabio Filzi) abr.42; jun.42; (Laboratório SAMR) (Villa Tavani) jul.42; (Milão Verde) (città satelliti) ago.42; (Laboratório SAMR) set.42, (Fabio Filzi) (Ettori Ponti) (G. D'Anunzio)out.42 (fonte: Currículo 1963), 45, (Plano AR) Casabella n.194, - CURRÍCULO 1955 e Currículo 1942
- Eva (Milão): (sobre Villa Mathon) set.41; (decorações) jul.42 - fonte: Currículo 1942
- Panorama: (Pavilhão Montecatini – Pagano) 27/04/40 - fonte: Currículo 1942
- L'architecture d'aujourd'hui – (Bairro Degli Angeli) - fonte: Currículo 1942
- Combattere, (decoração para visita do Duce) mai.42 - fonte: Currículo 1942
- Fimma itálica, (decoração para visita do Duce) abr.42 - fonte: Currículo 1942
- Stile, Milão: (Laboratório e escritório SAMR) mai/jun.41 - fonte: Currículo 1942
- A Arquitetura Portuguesa: (Cine Cielo) abr.42 - fonte: Currículo 1942
- L'Architecture D'Aujourd'hui: 1946 (fonte: Currículo 1963)
- PAGANO, G. P. "Due quartieri popolari a Milano: Franco Albini, Renato Camus, Giancarlo Palanti", Costruzioni-Casabella, nº178, outubro, 1942
- Riforma di un cinematografo a Milano. *Costruzioni*, Milão, n.169, p. 28 a 31, jan. 1942.
- "Progetto degli architetti e degli ingegneri: Albini, Belgiojoso, Bottoni, Cerutti, Gardella, Mucchi, Palanti, Peressuti, Pucci, Putelli, Rogers", *Metron*, nº10, mar, p.49, 1946
- "Una galleria a Milano. La galleria dell'Annunciata"
- "Il quartiere degli angeli a Genova", *Comunità*, nº2, mar-apr, p.32, 1949
- PICCINATO, L. "Il progetto definitivo per La sistemazione della zona degli Angeli a Genova, arch: F. Albini, I. Gardella, G. Palanti, M. Teravotto, L. Bucci, R. Nalli", *Metron*, n.31-2, gen-feb, pp 31-8, 1949.

## década de 50

- "Móveis novos; projetos de Lina Bo e Giancarlo Palanti, arquitetos", Habitat, São Paulo, nº1, p.53-9, out/dez, 1950.
- "Um Restaurante", Habitat, São Paulo, nº 2, p. 28-31, jan/mar, 1951.
- "Mesas baixas e carrinho de chá", Habitat, São Paulo, nº 2, p. 31, jan/mar, 1951.
- "Estantes para livros", Habitat, São Paulo, nº 2, p. 32-3, jan/mar, 1951.
- "Edifício em São Paulo", Habitat, São Paulo, nº3, p.23-4, 1951.
- "Um cinema em São Paulo", Habitat, São Paulo, nº6, p. 64-5, 1952.
- "Prédio de apartamentos em São Paulo", Habitat, São Paulo, nº 10, p.19-23, 1953. Projeto: Edifício da Rua Barão de Tatuí
- Edifício da Barão de Tatuí, Domus, mar, 1953.
- "Prédio de apartamentos, São Paulo", Brasil Arquitetura Contemporânea, nº 4, p.28, 1954. Projeto: Edifício da Rua Barão de Tatuí
- "Projeto para Sede e Sinagoga da Congregação Israelita Paulista", Acrópole, nº199, p.311-4, maio, 1955
- O Cruzeiro, 24-9-55
- Edifício "Conde de Prates", Acrópole, São Paulo, nº 214, p. 377-79, ago, 1956.
- "Elementos para exposições de máquinas", Acrópole, São Paulo, nº 220, p. 150, fevereiro, 1957. Projeto:
- "Museu de Aeronáutica", Módulo 1, Rio de Janeiro, nº 7, p. 38-9, fevereiro, 1957.
- "A loja Olivetti em São Paulo", Acrópole, São Paulo, nº 220, p. 131-3, fevereiro, 1957.
- "Brasília: plano piloto, 5º lugar", Arquitetura e Engenharia, Belo Horizonte, nº 44, p. 25-9, mar/abr, 1957.
- "Brasília - plano piloto nº24", nº 45, Habitat, p. , nov-dez.1957
- "Plano Piloto nº 24 - 5º Prêmio", Módulo 1, Rio de Janeiro, nº 8, p. 72-5, julho, 1957.
- "Loja da Swissair; construção de IMAL - Indústrias de Madeira Ltda", Acrópole, São Paulo, nº231, p. 108-9, janeiro, 1958.
- "Escada e parapeito", Acrópole, São Paulo, nº 232, p. 158, fevereiro, 1958. Projeto: Loja da Swissair
- "Mesinhas para exposição", Acrópole, São Paulo, nº 232, p. 159, fevereiro, 1958.
- BARDI, P. M. - "Uma arquitetura de interiores para a Olivetti", Habitat, São Paulo, nº 49, p. 1-12, jul/ago, 1958
- CAPA DA HABITAT 49, 1958.
- "Desenho Industrial", Habitat, São Paulo, nº 50, p. 22-5, set-out, 1958
- "Loja de móveis Probel", Módulo 2, Rio de Janeiro, nº 14, p. 44, agosto, 1959.
- "Salão de Exposição: Armação de Aço Probel S. A.", Acrópole, São Paulo, nº 250, p. 357-9, agosto, 1959.
- "Sinagoga e Sede da congregação Israelita Paulista", Acrópole, nº254, p.47-53, dez, 1959

## década de 60

- "Loja da KLM em São Paulo", Habitat, São Paulo, nº 58, p. 21-4, jan/fev, 1960.
- "Siège de la Société Olivetti à SP", Architecture d'Aujourd'hui, França, nº 31, p. 54-5, jan, 1960
- "Churrascaria Cabana", Acrópole, São Paulo, nº 275, p. 382-9, outubro, 1961.
- "National City Bank", Arquitetura e Engenharia, Belo Horizonte, nº61-3, p.124-5, jul/dez, 1961
- "Sede do Bank of London, São Paulo", Acrópole, São Paulo, nº 300, p. 357-61, out/nov, 1963.
- "Pavilhão do Brasil em Veneza", Módulo, nº38, dez, 1964, p.32-37
- "O Nacional Shopping Center de Madureira; assessor técnico Paulo Britto Vasconcellos, arq.; cálculo estrutural de José Mario Guerra Alvariz, eng.", Arquitetura, Rio de Janeiro, nº 37, p. 32-5, julho, 1965.
- "Bank of London South America Limited, São Paulo, Arquitetura, nº50, p.17-9, ago. 1966.
- "First National City Bank, Recife", São Paulo, Arquitetura, nº50, p.15-6, ago. 1966.
- "Loja Olivetti, Rio de Janeiro", Arquitetura, Rio de Janeiro, nº 57, p. 28, março, 1967.
- "Países Baixos", Arquitetura, nº76, p.34-6, out.1968

### década de 70

- Foto de estante em encarte de número histórico especial da revista, com Albini e Camus, Domus, Milão, nº 501, 1971
- "Edifício Conde de Prates (1952)", A Construção em São Paulo, São Paulo, nº 1644, p. 31, 13-8-1979.

### década de 80

- "Edifício Sede do Bank of London & South America Ltd (1959)", A Construção em São Paulo, São Paulo, nº 1674, p. 26, 10-03-1980.
- SARTORIS, A. "Albini e il suo tempo", Domus, Milão, nº 603, p. 2, a 31, 1980
- "Bernard Rudofsky e a arquitetura sem arquitetos (ou: um velho conhecido dos brasileiros)", Projeto, São Paulo, nº 45, p. 20-1, nov, 1982.
- MUCHI, Gabriele, "Depoimento", Domus, Milão, nº 707, jul/ago, 1989

### década de 90

- FAROLDI E., VETTORI, M. P. Italia - Brasile: dialoghi di Architettura. Abitare, n. 347, p.54-7, giu, 1998.

### 2000

- NOBRE, A. L. Documento - Henrique Mindlin, profissão arquiteto, AU, nº 90, jun-jul, 2000, p.77-81.

### s/data

- "Una stanza di soggiorno ed uno studio degli architetti Albini, Palanti, Camus, Masera", Casabella, Milão, nº ?, p. 34-7.

## 13.3 – Jornais

### década de 20

- Cronaca Prealpina, Gallarate, 28/05/29 (sobre lápide aos caídos no cemitério de Crenna) fonte: Currículo 1942

### década de 30

- Cronaca Prealpina, Gallarate, 1930 - CURRÍCULO 1955
- Cronaca Prealpina – Architrave, (Casa do Fascio – Bertocchi) Bolonha, 01/03/41 - fonte: Currículo 1942
- Gazzetta del Popolo, Turim, 15/07/1933 – publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Stampa, Turim, 28/07/1933 (Marzioano Bernardi) publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Voce del Mattino, Rovigo, 29/07/1933 publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Provincia di Como, como, 30/07/33 publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Natura, Milão, 31/07/33 publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Donna, Milão, ago. 33 publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Sentinella d'Italia, Cuneo, 01/08/33, 04/10/33, publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Gazzetta Ticinese, Lugano, 01/08/33 publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- L'Ambrosiano, Milão, 02/08/33 (Vitali) publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Gazzetta del Mezzogiorno, Bari, 03/08/33 publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942

- Il Giornale d'Oriente, Alessandria d'Egitto, 05/08/33, 04/10/33, publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- L'Arena, Verona, 06/08/33 publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Gazzetta del Popolo, Turim, 12/08/33 publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- L'Artigiano, Roma, 12/08/33 publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Il Solco Fascista, Reggio Emilia, 13/08/33 publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Eva, Milano, 19/08/33 (C. Garavini) publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Il Lavoro Fascista, Roma, 31/08/33 publicidade do livro Mobili Tipici Moderni; 31/05/36 (Sobre Salão de Honra – T. Masotti) - fonte: Currículo 1942
- L'Isola, Sassari, 01/09/33, publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Piccolo della Sera, Trieste, 01/09/33 publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Corriere del Tirreno, Livorno, 09/09/33; 20/09/33 publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Gazzetta Ticinese, Lugano, 22/09/33
- Il Solco Fascista, Reggio Emilia, 24/09/33 publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Popolo di Trieste, Trieste, 28/09/33 publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Gazzetta del Mezzogiorno, Bari, 28/09/33 publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Il Sole, Milão, 06/10/33, publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Giornale Della Libreria, Milão, 07/10/33 publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- La Sesia, Vercelli, 14/11/33 publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Corriere Adriatico, Ancona, 22/11/33 (Benedetti) publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Nuovo Cittadino, Genova, 29/12/33 (Rossano :Zezzos) publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Nazione, Firenze, 21/03/33 publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942
- Secolo XIX, ;Genova, (Sobre decoração da casa em estrutura de aço) 07/06/33; (Sobre publicidade do Livro Mobili Tipici Moderni) 12/10/33; (Sobre concurso de Bolonha) 08/07/34, 17/06/36 (Sobre Salão de Honra – A. Podestà), (Reginaldo Giuliani)30/06/38, (Milão Verde- Podestà) 28/01/39 - fonte: Currículo 1942
- Corriere della Sera – Milão: 31/07/31 (Sobre concurso ENAPI); 1/11/31 (Sobre tumba canevaszi); 5/5/34 (Sobre concurso de Bolonha); 24/2/36 – Il Programma della Triennale, il risultato di due concorsi; 13/3/36 – La decorazione del salone; 12/4/36 – Domande; Premi d'arte (U. Ojetti); (Sobre Salão de Honra) 29/5/36; (Sobre Salão de Honra – A. Bucci) 9/6/36; 9/6/36; (Sobre Salão de Honra – U. Ojetti) 3/10/36; (Sobre Salão de Honra) 31/10/36; (Casa do Fascio Gallarate) 30/1/38; (Casa do Fascio Gallarate) 26/5/38; (Pavilhão FIAT) 12/04/38, 18/4/38; (G. D'Anunzio) 23/7/38; (Milão Verde) 25/12/38 - fonte: Currículo 1942
- L'Ambrosiano – Milão: 21/9/31; 29/9/31; 21 e 29/09/32 (sobre concurso San Siro); 19/10/33; (sobre decoração da casa em estrutura de aço); 24/2/36 – Sviluppo della Triennale, i vincitori di due concorsi; (Sobre Salão de Honra) 29/5/36; (Sobre Mostra da Habitação) 26/6/36; (Sobre Salão de Honra) 30/10/36; (Milão Verde) 30/12/38; 6/8/39 (32, 33, 36, 38, 39 – CURRÍCULO 1955)
- La Sera – Milão: 29/10/32 (sobre concurso San Siro); 16/3/36 – Il salone d'onore alla VI Triennale; (Sobre Salão de Honra) 30/05/36; (Sobre Salão de Honra – D. Bonardi) 28/8/36, 31/10/36 (decoração para visita do Duce) - (32, 34, 36 – CURRÍCULO 1955) - fonte: Currículo 1942
- L'Italia letteraria – Florença: 18/05/30 – Stipo, vaso pompeiano em ferro (Sobre o da IV Trienal de Monza) 18/5/30; (Sobre Pavilhão do Rayon) 22/4/34; (Sobre Salão de Honra)14/6/36 ( CURRÍCULO 1955) e - fonte: Currículo 1942
- Libro e Moschetto, Roma: (Milão Verde) 18/08/39 - fonte: Currículo 1942
- LA Terra Dei Vivi: 10/08/33 Sobre concurso San Siro - fonte: Currículo 1942
- Secolo XIX – Genova: 7/6/33; 17/6/36; 30/6/38; 28/1/39; 5/1/40(?) (33, 34, 36, 38, 39 – CURRÍCULO 1955)
- Il Messaggero, Roma, 02/06/36 (Sobre Salão de Honra – P. Scarpa) e 21/07/36 (Sobre Salão de Honra)
- Il Resto Del Carlino – Bolonha: 12/5/34 (Sobre concurso Bolonha); 8/7/34; (Pavilhão FAIT-OCI) 12/5/35 - fonte: Currículo 1942

- Il Popolo d'Italia, Milão, 20/10/33 publicidade do livro Mobili Tipici Moderni - fonte: Currículo 1942 – (Sobre Mostra da aeronáutica) 08/10/34, (Sobre Pavilhão do Rayon) 11/04/34; (Sobre Pavilhão do Rayon na Feira do Levante) 18/19/34; (Sobre Salão de Honra- Calzini) 30/05/36, 03/10/36; 31/10/36 (decoreação para visita do Duce), (Palazzo della Civiltà Italiana) fev.38, (Casa do Fascio Gallarate) 22/05/38, (Milão Verde) 31/12/38- fonte: Currículo 1942
- Il Popolo di Sicilia, Catania, (Sobre Salão de Honra) 02/06/36 - fonte: Currículo 1942
- L'Eco Del Mondo: 25/4/36 – Paura di Guardare (R. Giolli) Currículo 1942.
- L'Arena – Verona: (Sobre Salão de Honra) 30/05/36 Currículo 1942
- La Gazzetta del Popolo – Torino, 30/05/36 (Sobre Salão de Honra) – Currículo 1942
- La tribuna, Roma, 31/05/36 (Sobre Salão de Honra) - fonte: Currículo 1942
- Ottobre – Roma: 3/5/36; 2/6/36 (Sobre Salão de Honra); (Sobre Salão de Honra) 31/05/36 (Giolli) - fonte: Currículo 1942 (1937 – CURRÍCULO 1955)
- Il Mattino – Napoli: 31/5/36 (Sobre Salão de Honra – G. Somma) - fonte: Currículo 1942
- Il Tevere – Roma: 01/6/36 - fonte: Currículo 1942
- Il Popolo di Sicilia, Catania – 2/6/36
- Il Regime Fascista: (Sobre Salão de Honra) 30/05/36, 04/06/36, (Milão Verde) 03/03/39 - fonte: Currículo 1942
- Il Messaggero, Roma – 2/6/36; 21/7/36
- Corriere Padano, Ferrara – 24/11/33, publicidade do livro Mobili Tipici Moderni ; (Sobre Salão de Honra) 2/6/36; (Sobre Mostra da Habitação) 10/7/36 - fonte: Currículo 1942
- Giornale di Sicilia, Palermo, (Sobre Salão de Honra) 13/08/36 - fonte: Currículo 1942
- Guerin Meschino, Milão, (Sobre Salão de Honra) 24/06/36 - fonte: Currículo 1942
- La Festa, Roma, (Sobre Salão de Honra) 21/06/36 Currículo 1942
- La Nuova Italia, Paris, (Sobre Salão de Honra)13/08/36 – Currículo 1942
- L'Artigiano, Roma, (Sobre Salão de Honra) 07/06/36 – Currículo 1942
- La Nazione – Florença: 7/6/36 (Sobre Salão de Honra) - fonte: Currículo 1942
- Il Giornale di Genova – (Sobre Salão de Honra – M. Tinti) 11/6/36 - fonte: Currículo 1942
- Il Popolo di Brescia – (Sobre Salão de Honra) 19/6/36; (Sobre Mostra da Habitação – A. Minghetti) 15/7/36 - fonte: Currículo 1942
- Il Nuovo Giornale, Florença – (Sobre Salão de Honra) 24/6/36 - fonte: Currículo 1942
- Il Lavoro di Genova – 27/10/33 (Labò) publicidade do livro Mobili Tipici Moderni; (Sobre Salão de Honra) 28/6/36; (Pavilhão FIAT-Labò) 23/4/38; (Milão Verde - Labò) 11/3/39 - fonte: Currículo 1942
- Il Meridiano di Roma – (Milão Verde) 22/1/39 - fonte: Currículo 1942
- Il Sole – Napoli: (Milão Verde) 18/8/39 (Milão, CURRÍCULO 1955)
- Tempo: (Milão Verde) 30/11/39, 14/12/39 (Magnaghi, Terzaghi, Tevarotto – sobre Fabio Filzi) cuy
- La Stampa – Torino: (Pavilhão FIAT) 12/4/38 cuy
- L'Italia, Milão, 13/12/33 (M. Moretti) publicidade do livro Mobili Tipici Moderni, (Milão Verde) 31/12/1938 - fonte: Currículo 1942 -
- R.A.C.I., Roma: (Pavilhão FIAT) 15/04/38 - fonte: Currículo 1942

#### década de 40

- Cronaca Prealpina, Varese, (Casa do Fascio) 12/01/41
- Secolo XIX, ;Genova, (Casa do Fascio – Podestà) 05/05/41
- Libro e Moschetto, Roma, 20 e 23/05/42 (Bini sobre Fabio Filzi), (città satelliti) 26/10/42- fonte: Currículo 1942
- L'Italia, Milão, (decoreação para visita do Duce) 18/06/42 – fonte: Currículo 1942
- Diário de São Paulo: 8/8/48
- L'Ambrosiano, (Ettori Ponti) 06/08/49 - fonte: Currículo 1942
- "Uma significativa exposição de 'nós e o antigo' - Um Studio de arte no alto de um arranha-céu", Diário de São Paulo, 8/10/48
- "Instalam-se com a 'INSUBRA' linhas novas na paisagem urbana da Capital paulista, Diário de São Paulo, 14/01/49 - 1ª seção
- "Uma cadeira de grumixaba e taboa é mais moral do que um divã de babados" entrevista de Lina Bo a Quirino da Silva, Diário de São Paulo, 13/11/49

#### década de 50

- Diário da Noite, 20/11/51 Notas de Arte e Arquitetura – Seção de Quirino da Silva. Entrevista com Giancarlo Palanti sobre a 1ª Bienal.

- Folha da Manhã: 22/4/52; 31/8/52; 15/2/53
- OESP – 14/3/51; 6/5/56;
- Jornal "Para Todos" – só sobre Brasília
- Correio da Manhã: 19/03/57, p.16, 1º Caderno
- OESP: 19/03/57 – "Classificação dos plano-pilotos para a construção de Brasília"
- Folha da Manhã: 28/03/57, seção Engenharia e Arquitetura "Sob aspectos diversos todos os projetos premiados no concurso da nova capital reuniram méritos especiais – ainda os critérios de julgamento, plano funcional e a síntese arquitetônica, as apreciações da comissão julgadora sobre os projetos classificados em 3º e 5º lugares"
- Folha da tarde: 18/03/57 – "Anunciado o resultado do concurso para a escolha do plano piloto de Brasília"
- Folha da Manhã: 14/03/57 – "Anteprojetos do plano piloto de Brasília"
- Folha da Manhã: 15/03/57 – "Prosegue o julgamento dos projetos do plano piloto para Brasília"
- Folha da Manhã: 14/05/59 – "Salão-exposição da Probel no Conjunto Nacional"
- S.M. "Uma iniciativa feliz" - OESP, 6/05/59
- O Brasil construirá pavilhão próprio na Bienal de Veneza. OESP. 08/07/59

#### década de 60

- OESP - 11-3-62

#### década de 70

#### década de 80

#### década de 90

- 

#### S/DATA

#### 13.5 - Teses não publicadas

- ROCHA, Angela Maria - "Uma produção do espaço em São Paulo: Giancarlo Palanti", dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.
- OLIVEIRA, O. F. Hacia Lina Bo Bardi. 1994. 88p. Dissertação. Departamento de Composicion Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Universidad Politecnica de Cataluña. 1994.
- ANELLI, R. L. S. Interloquções com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna em São Paulo. 2001. 195p. Livre Docência. Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo. 2001
- BRAGA, Milton Liebenritt de Almeida (1999). O Concurso de Brasília: os sete Projetos Premiados. Dissertação de mestrado, São Paulo, FAU-USP.
- 

#### 13.6 - Internet

- [http:// www.puccamp.br/fau/oculum/boletim/bb/bolet\\_06.html](http://www.puccamp.br/fau/oculum/boletim/bb/bolet_06.html)
- [www.archINFORM.de/arch/2101.htm](http://www.archINFORM.de/arch/2101.htm)
- [www.olivari.ir/designers/albini.html](http://www.olivari.ir/designers/albini.html)
- [www.trienale.it/notizie/fontana.tam](http://www.trienale.it/notizie/fontana.tam)
- [www.tzm.it/sba/Archivio/Libri/Architec/Design.htm](http://www.tzm.it/sba/Archivio/Libri/Architec/Design.htm)
- [www.faculty.web.at.nwu.edu/art.history/werckmeister/week%20far/weekfour.htm](http://www.faculty.web.at.nwu.edu/art.history/werckmeister/week%20far/weekfour.htm)
- [http:// www.iuav.unive.it/dpa/ricerche/trevisam/cad2000/fedora1/fedora.htm](http://www.iuav.unive.it/dpa/ricerche/trevisam/cad2000/fedora1/fedora.htm)
- [www.gnam.arti.beniculturali.ir/Fontatna/bibl](http://www.gnam.arti.beniculturali.ir/Fontatna/bibl)
-