

## 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



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 vestib; O livieri<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.

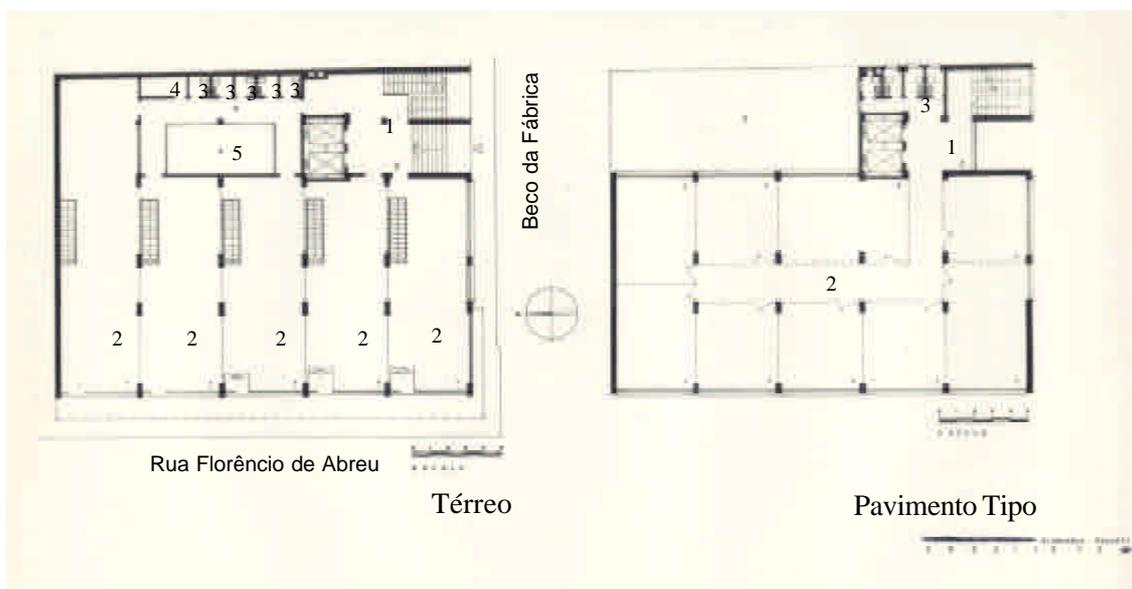
Através do estudo das fontes primárias, percebemos neste projeto, as parcerias existentes entre os arquitetos italianos no Brasil: Calabi cuidava da obra para Palanti quando este estava fora e indicava engenheiro que trabalhava para Rino Levi, a fim de calcular uma estrutura para a construção posterior 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.

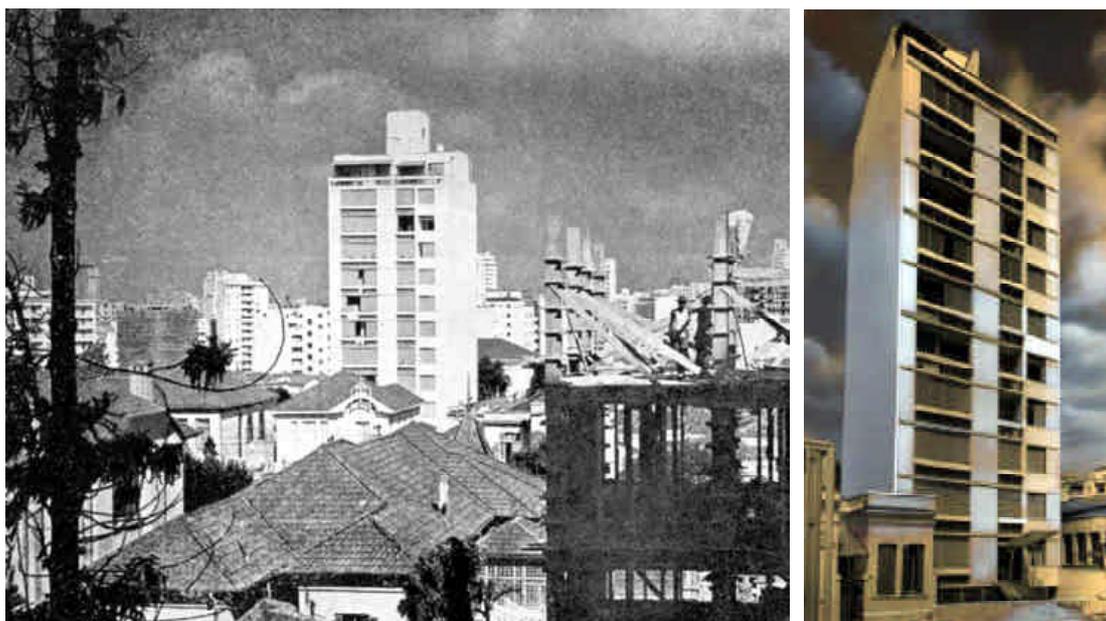
Palanti relata na Habitat n.10 (1953, p.21) as dificuldades em dispor todas as necessidades do programa em um terreno de 15m de frente. O resultado foi a configuração de dois apartamentos por andar, de dois quartos, com sala, cozinha, banheiro, quarto de empregada,



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.

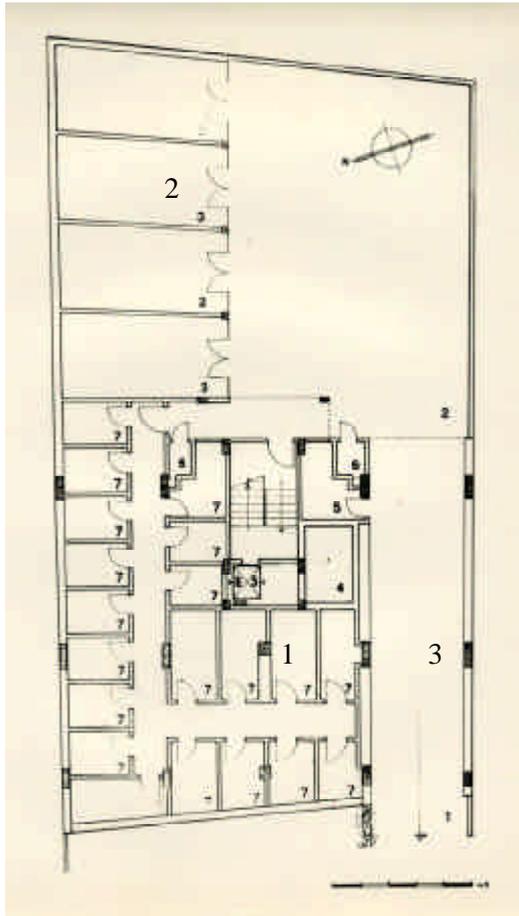
A planta brasileira passou a incorporar, ao contrário da italiana, o quarto e banheiro de empregada, próximo à cozinha e à área de serviço, além da diferenciação de acessos social e de serviços através da utilização de elevadores - soluções possivelmente exigidas pelo cliente.

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.

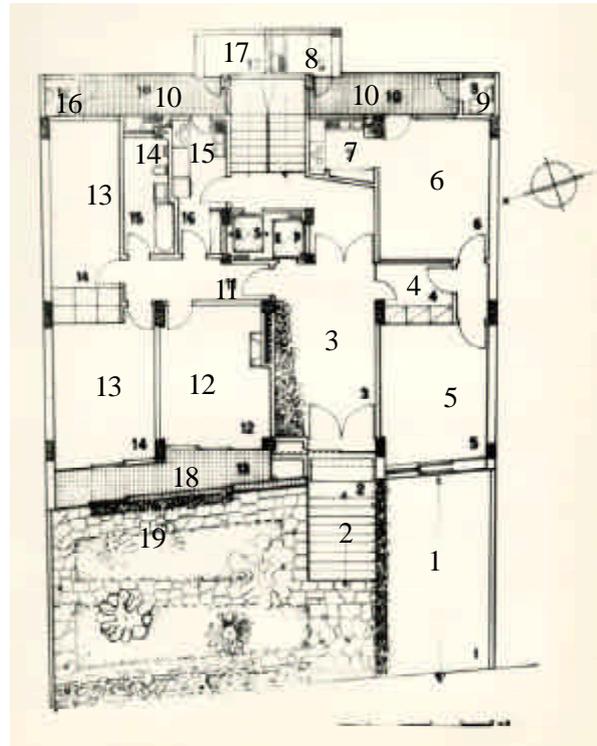
A relação entre o edifício e a rua é amistosa, mediada por um jardim, um muro e gradil baixo, que assim permanecem até hoje, e por uma marquise e escada que, juntas formam um desenho que parece conduzir à entrada, a primeira com sentido ascendente e a segunda descendente em relação ao acesso, como uma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



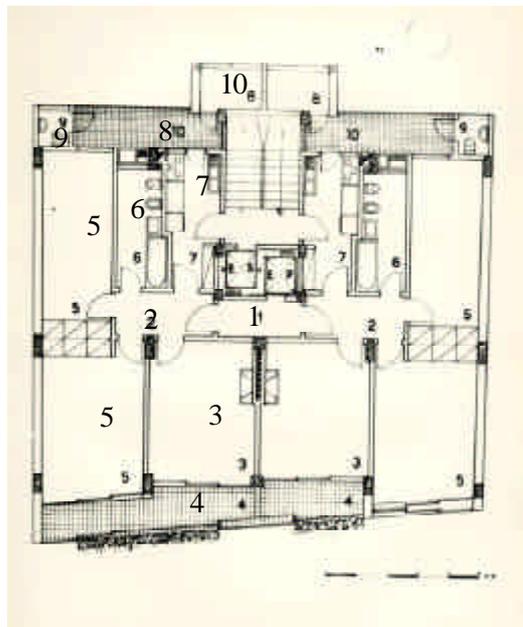
A

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



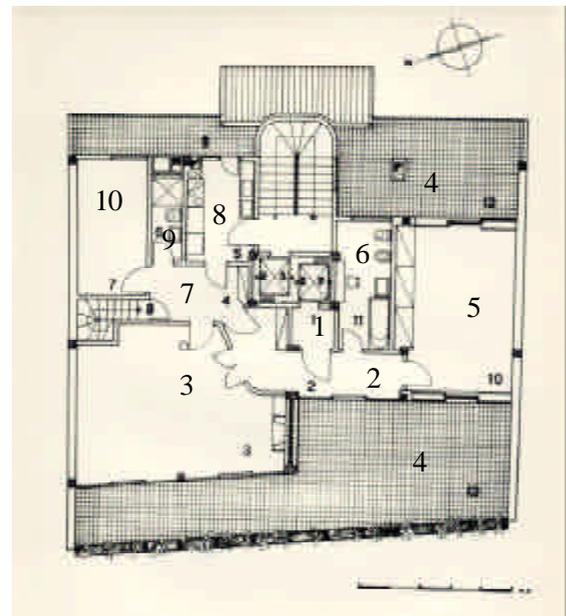
B

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



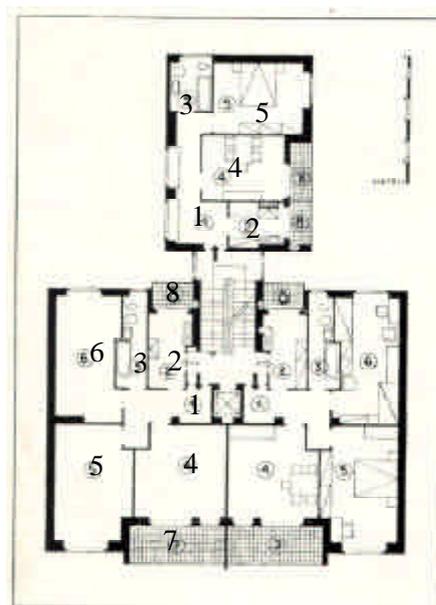
D

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 Tatui 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*”.

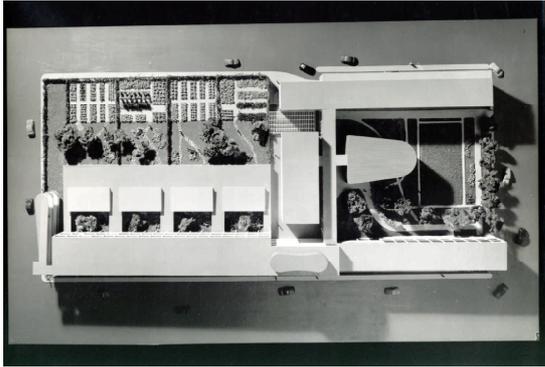
Nesta maquete percebe-se o sentido de massa do conjunto, o recorte de aberturas nos volumes, o jogo com a organização de primeiros e segundos planos. Por exemplo, com a capela em primeiro plano, emoldurada pelas empenas dos dois blocos alongados e tendo como fundo as passarelas de circulação.

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.

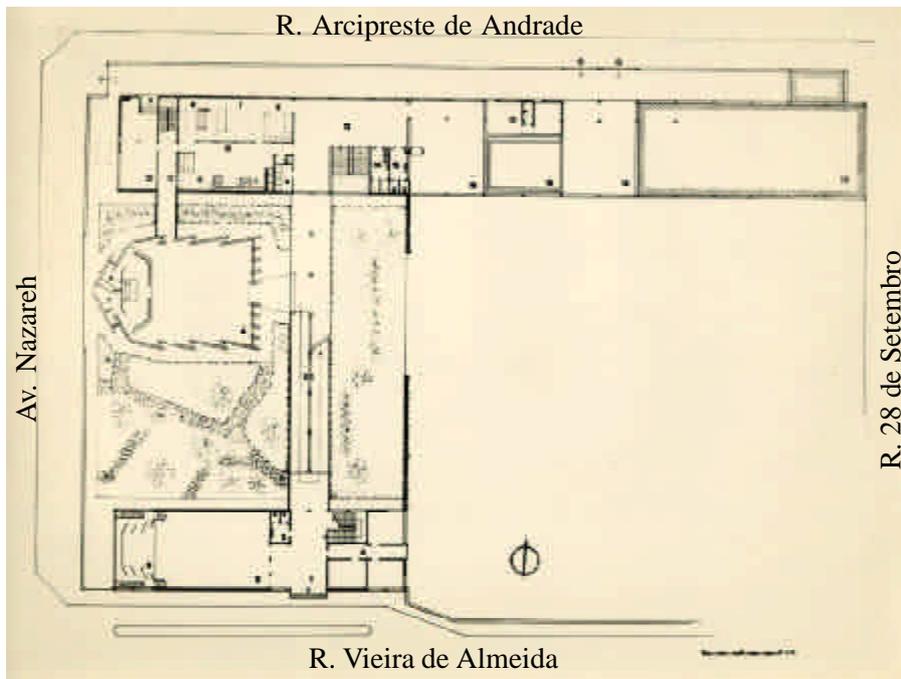
Foram pensados também acessos separados para crianças, empregados, visitantes daqueles das freiras e das mercadorias, todos direcionados de acordo com a intensidade do fluxo de tráfego das ruas adjacentes.

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).

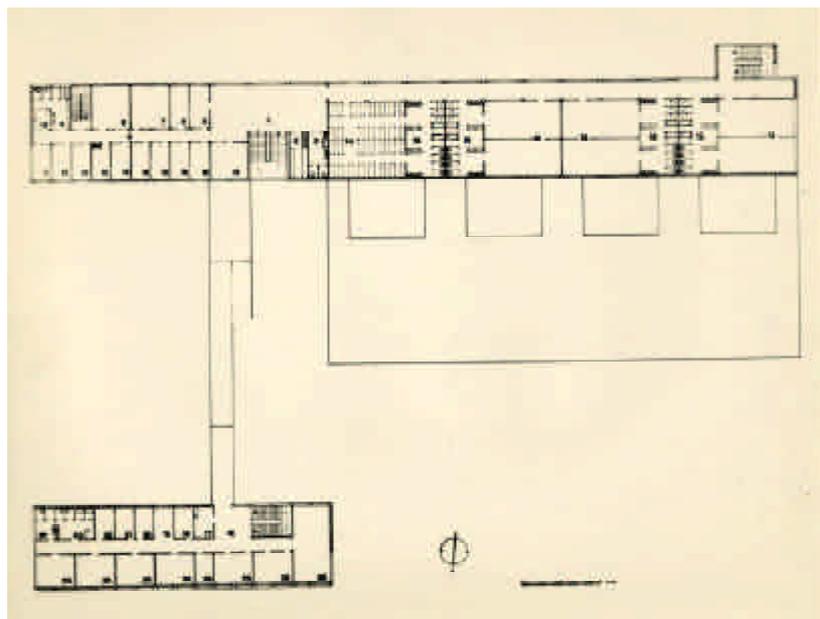
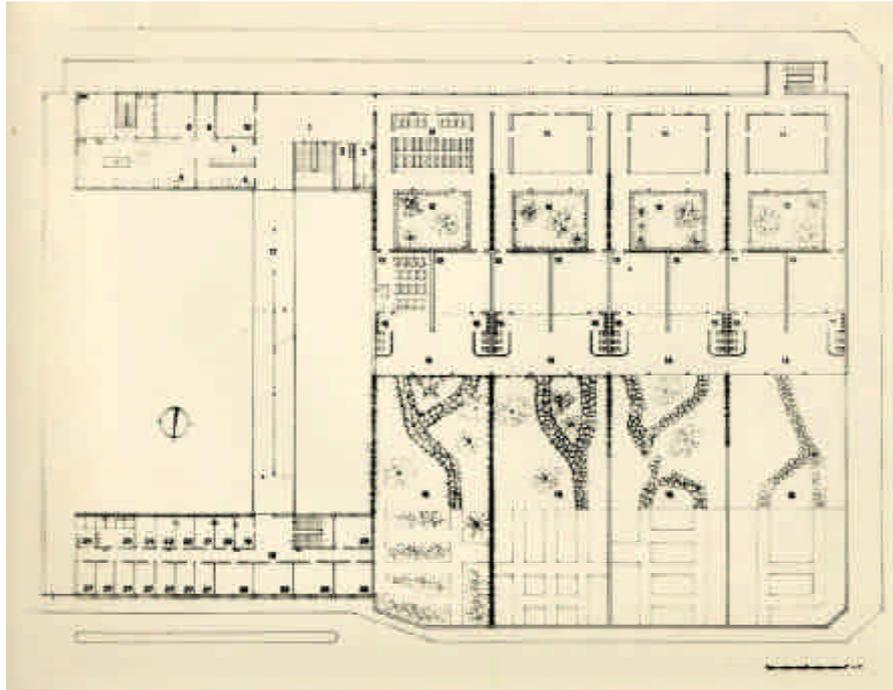
A implantação dos blocos garantiu uma variação de visuais, ora fechando a quadra com edifícios no alinhamento da calçada, ora revelando espaços abertos em que os edifícios configuram um fundo.



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

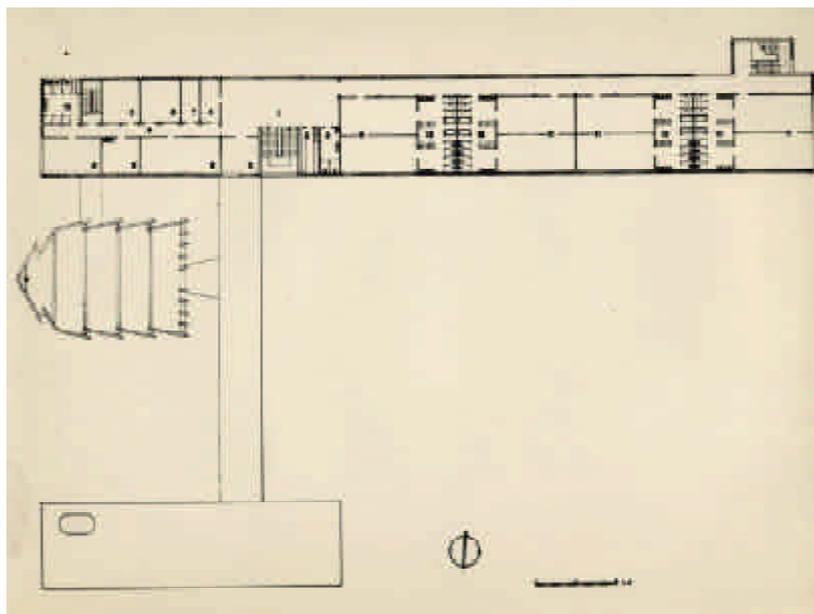


Giancarlo Palanti e Daniele Calabi: planta final da Casa da Infância da Liga das Senhoras Católicas, elaborada por Palanti, São Paulo  
 Acima: 1 PAV., Abaixo: 2 PAV.  
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

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.



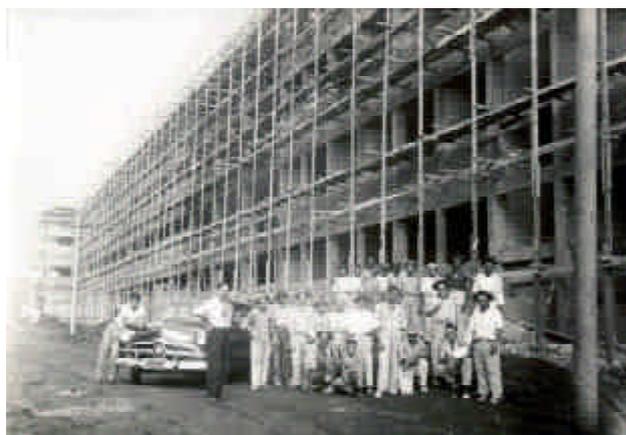
1



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

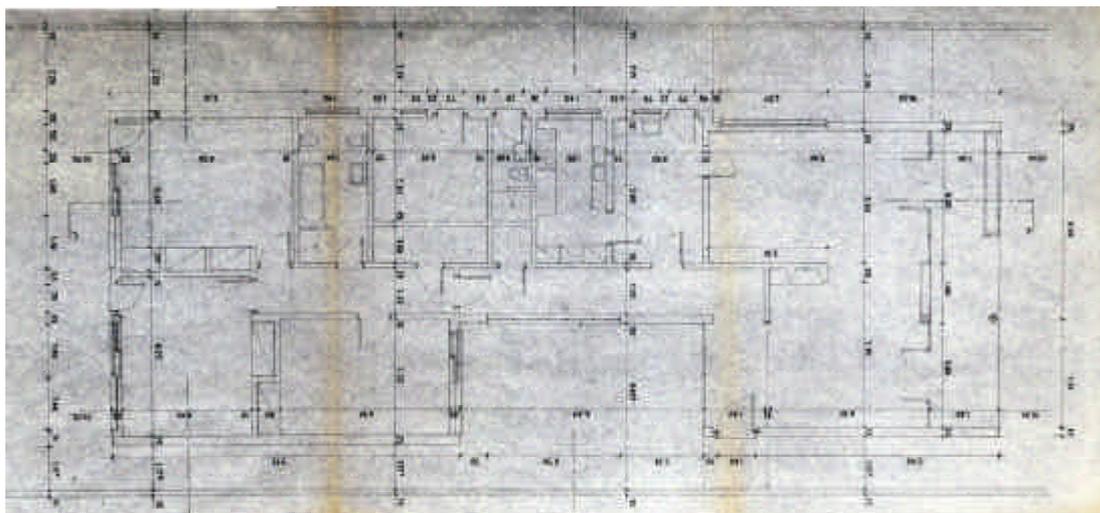
restante e também de outros projetos do arquiteto, parece ter sido movida, se não por exigências dos clientes, pela atenção às relações estabelecidas com o entorno, com a rua e com a implantação.

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**

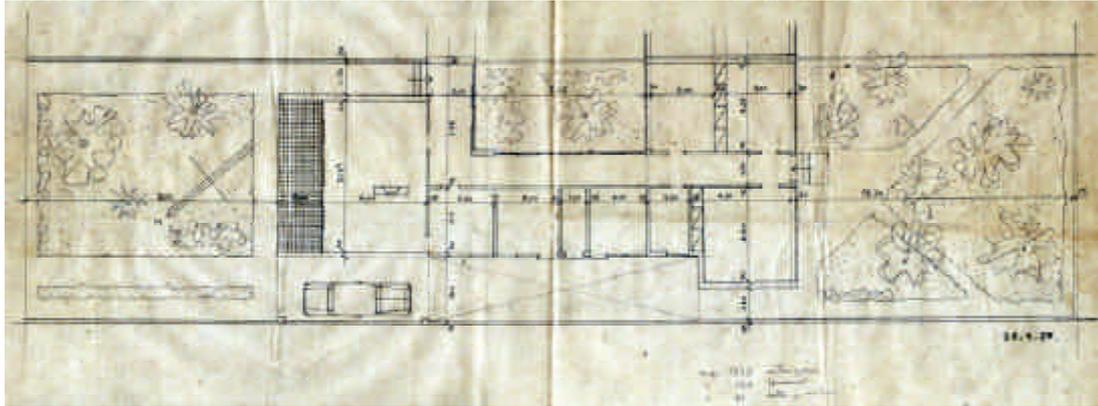
Para a construtora Segre & Racz e Aron Wolf Rubin Holzer, Palanti realizaria um projeto para duas residências iguais implantadas em dois lotes vizinhos no Brooklin Paulista. Neste momento Silvio Segre estava já na Itália<sup>22</sup>.

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:

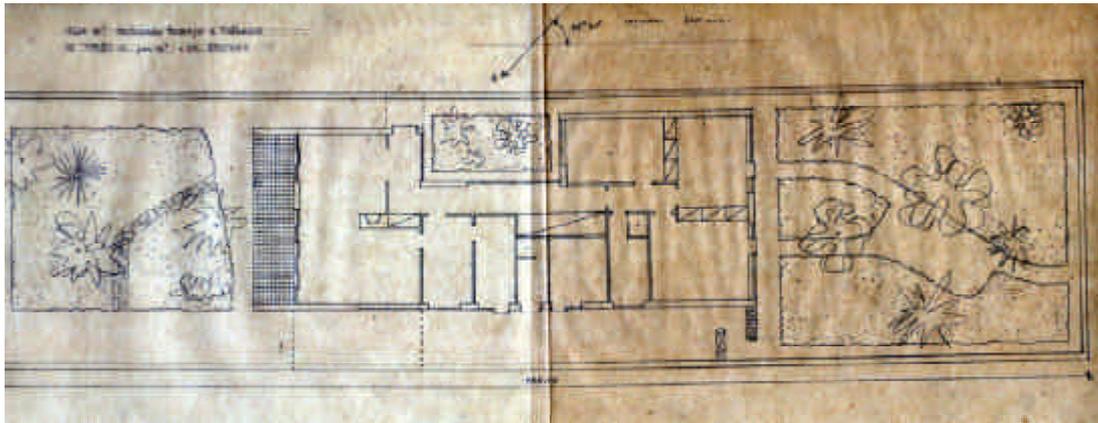
*“Ponderei uns dias sobre as suas argumentações a favor da casa assobrada, mas te confesso que não me convenceram. Continuo decidido partidário da construção de dois bungalows, não geminados em lotes de 12,50 cada. A respeito das fundações, v. tem certeza que todos os vizinhos que tenham casa térrea 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:

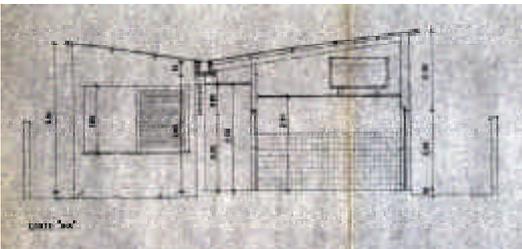
*“Em conclusão, não penso que, embora v. escreva que eu represente 75% dos proprietários, a minha decisão tenha que ser acatada e nada mais. Afinal v. está no lugar e pensa no assunto mais do que eu, que tenho aqui outros afazeres. Insisto portanto com muita energia na minha solução, que tenho certeza 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>.*



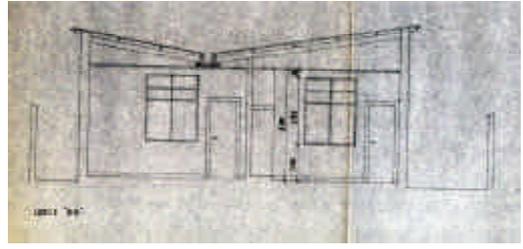
1



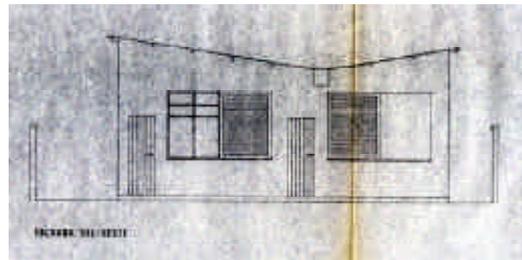
2



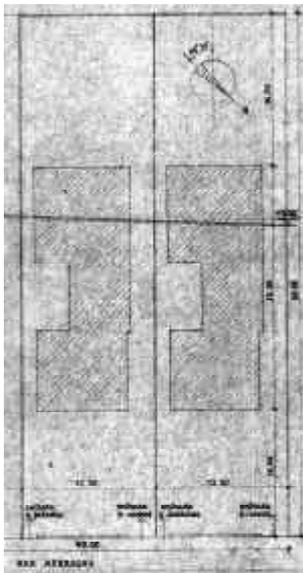
3



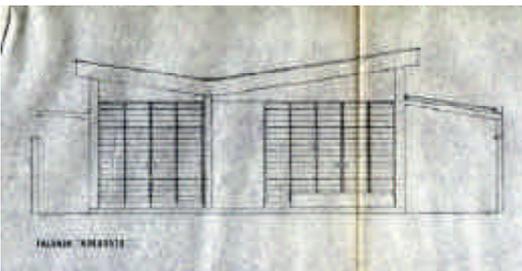
6



4

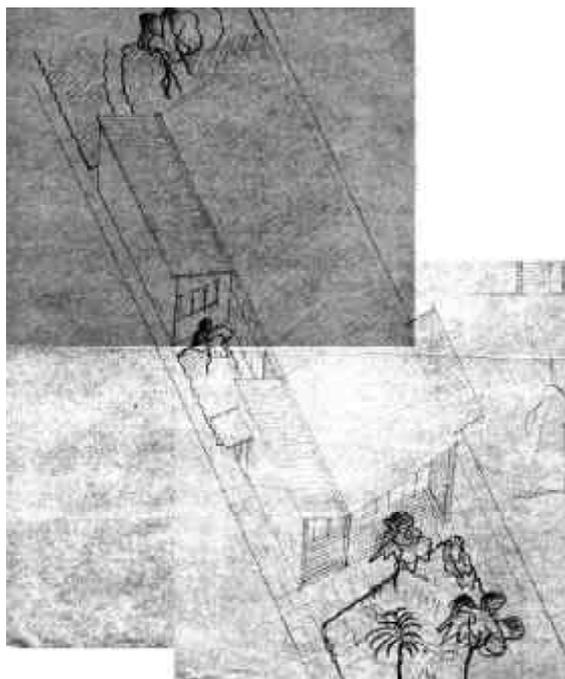


7



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”.*

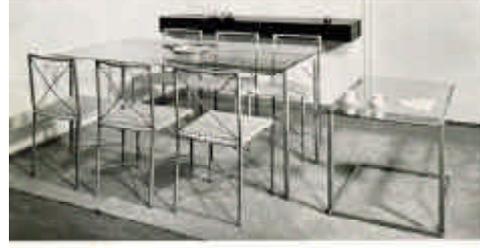
Giancarlo Palanti participaria de diversos destes momentos e instituições integrando-se aos intelectuais neles envolvidos.

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**

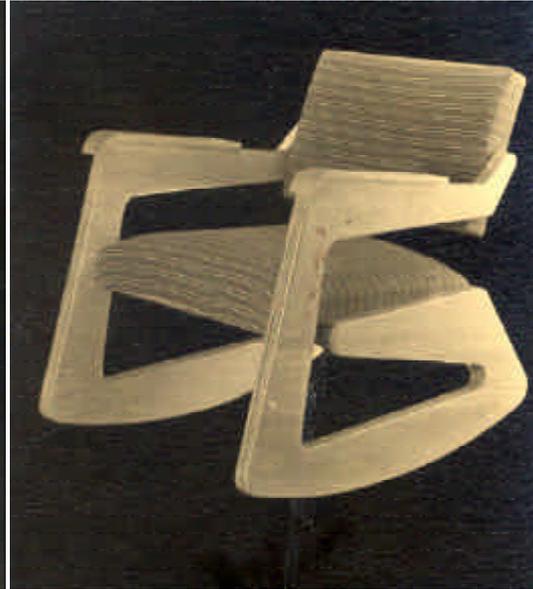
A associação com Lina Bo e Pietro Maria Bardi também foi conduzida por um interesse comum em desenvolver um mobiliário moderno, produzido industrialmente que teria originado o Studio de Arte e Arquitetura Palma. Ali, Palanti e Lina realizaram diversos móveis para produção em série e vários projetos de 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

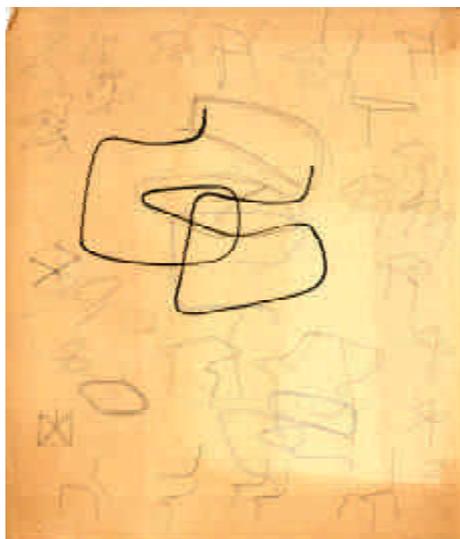
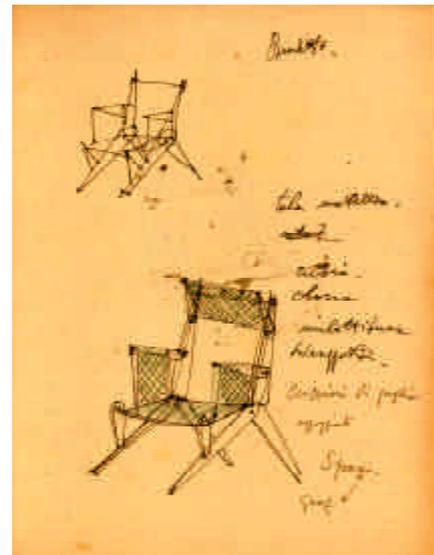
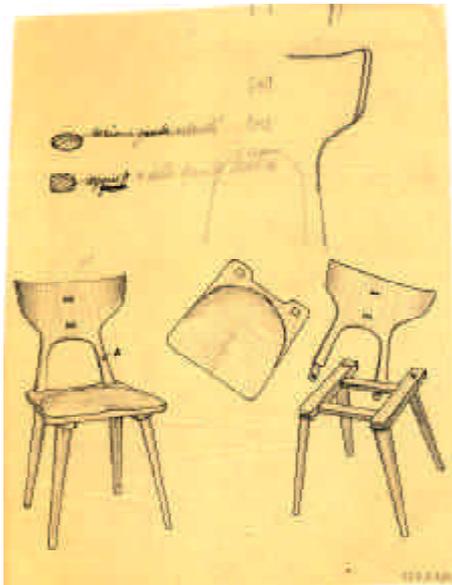
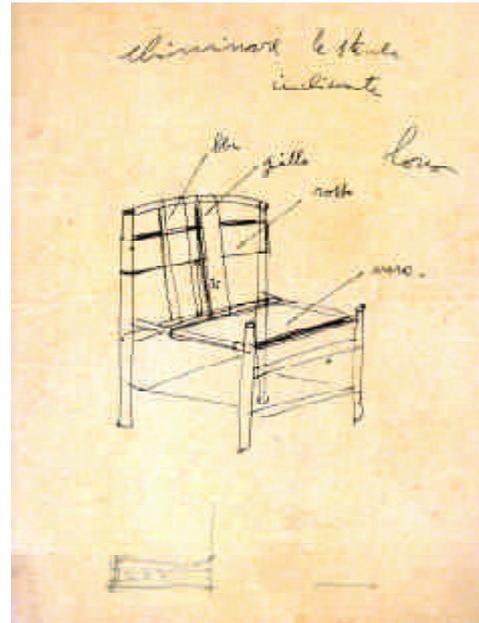
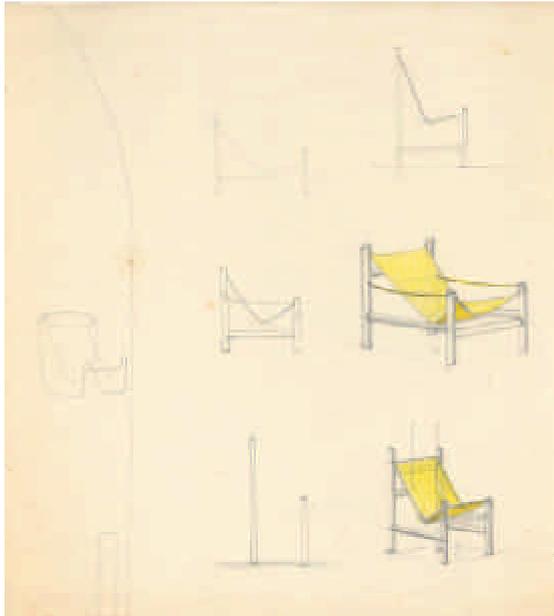
No entanto, o casal teve dificuldades novamente, agora para encontrar um marceneiro que executasse o projeto, o que os levou a recorrer a um tapeceiro italiano que, numa garagem, executara as cento e cinquenta cadeiras para o Museu. A partir daí, segundo Santos, para preencher essa lacuna na produção 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).

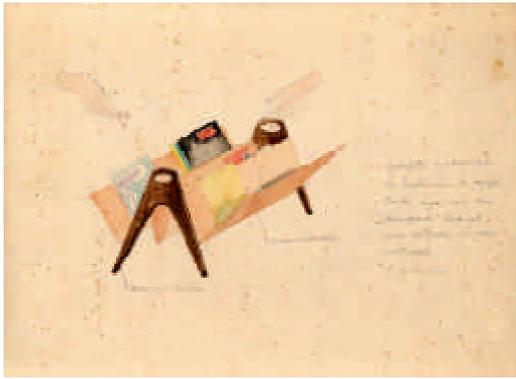
O Studio de Arte Palma foi responsável ainda pela organização de exposições importantes. Na sua abertura apresentaram a mostra “*Nós e o antigo*”. No mesmo ano o MASP organizaria a “*Exposição da Cadeira*”, divulgando a evolução desta peça de mobiliário, através de painéis e peças originais. Procurava-se 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)



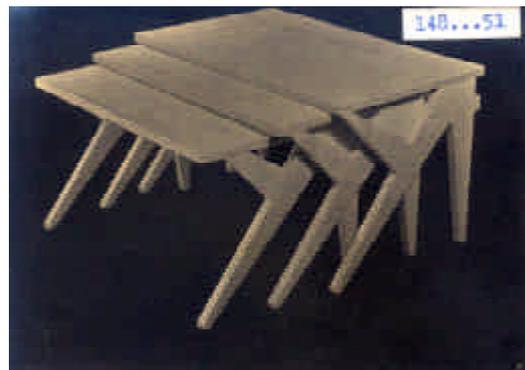
desenho de Lina Bo Bardi para revisteiro



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



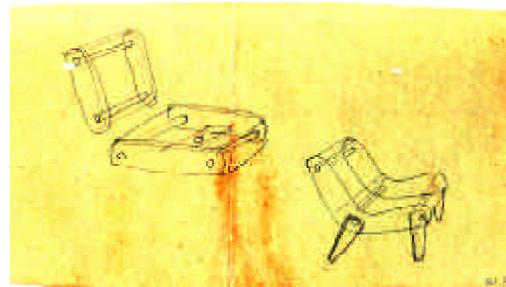
Cadeira "bergere" sem identificação de autoria



Apoio sem identificação de autoria

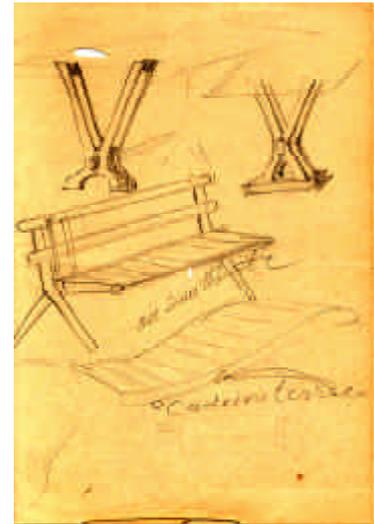
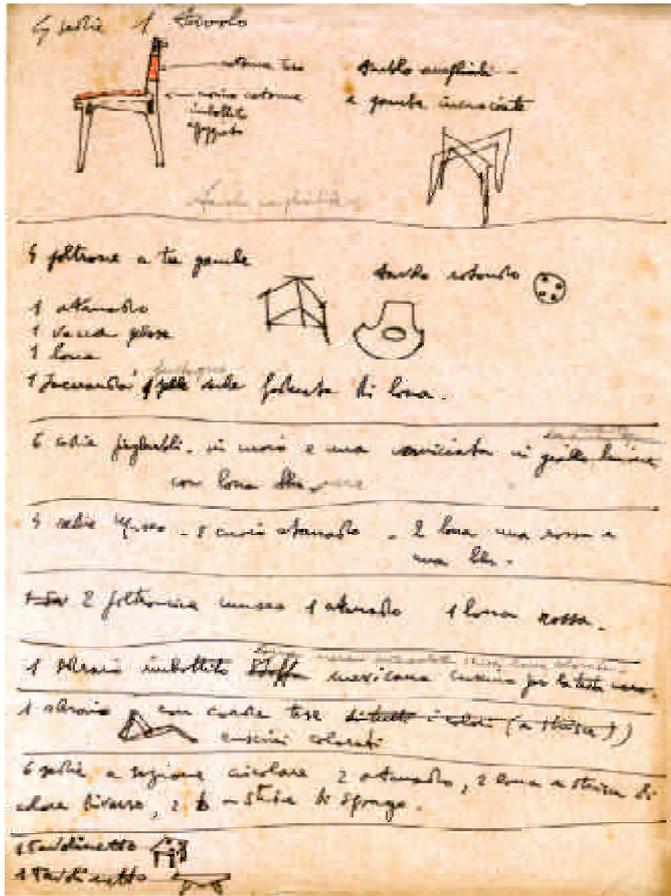


poltrona em compensado e lona esticada desenhada por Lina Bo Bardi



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 consequência, 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.*

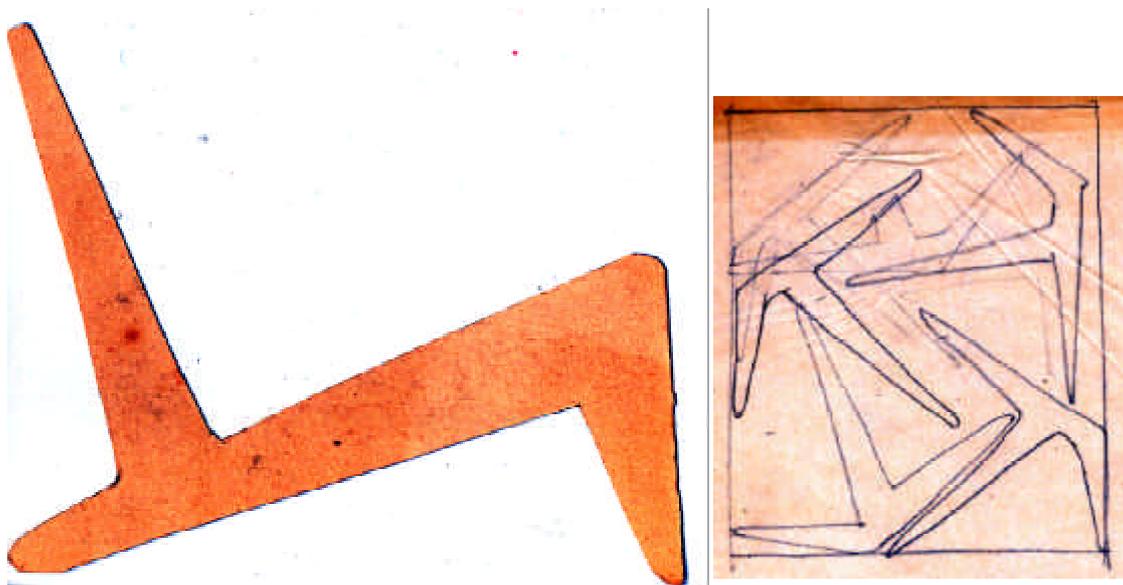
*No caso dos móveis, cadeiras de compensados com lascas, que rasgam as meias das senhoras; muito alta ou muito baixa, muito estreita ou muito larga, com pregos enferrujados e, sobretudo, com o 'enfeite', o enfeite 'fingindo moderno', logo fará com que o bom pai de família tenha saudades daquela cômoda 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 atinado (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



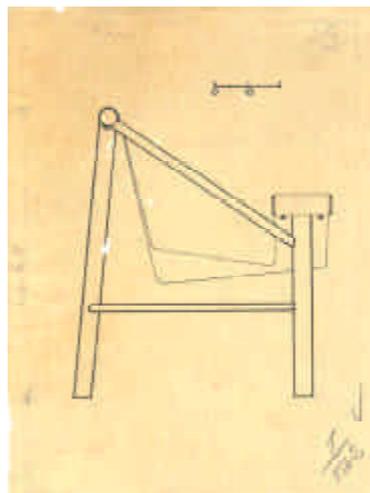
3



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.

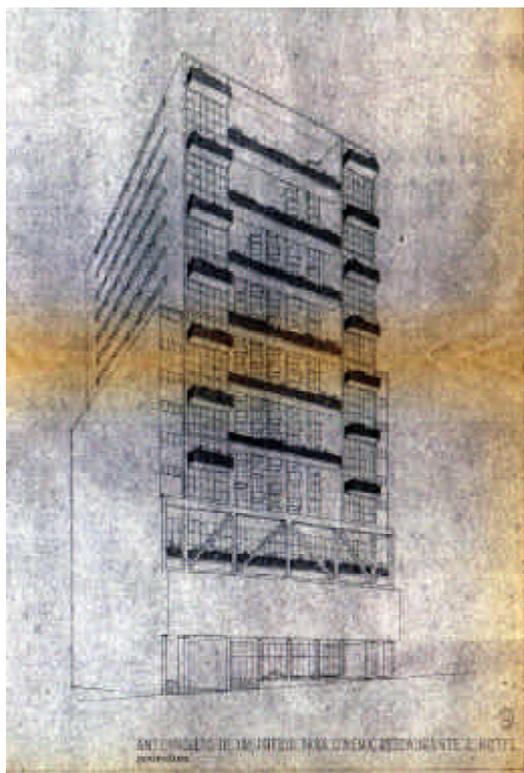
Ao lado deste interessante projeto de produção de mobiliário, Palanti começava a receber as encomendas de projetos características das demandas da metrópole naquele momento, dos empreendedores que transformavam as feições da cidade.

### **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.

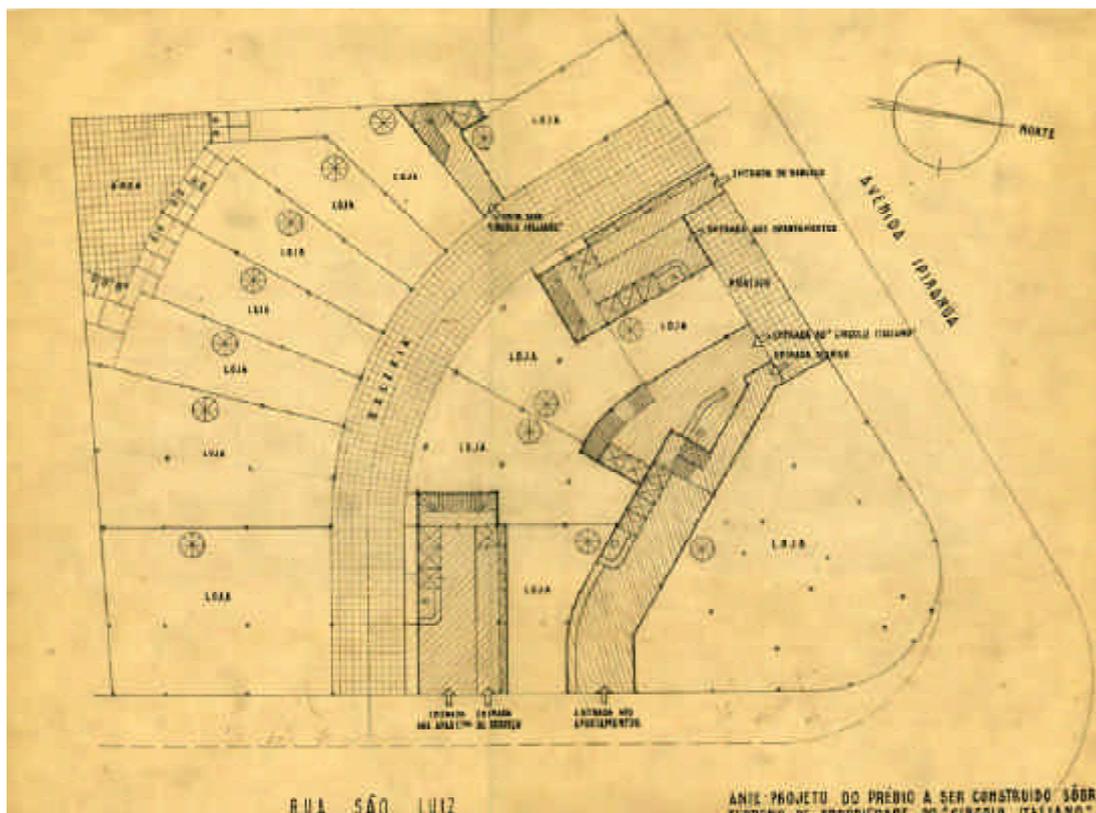
No anteprojeto de edifício para lojas e escritórios, de propriedade de A. Matarazzo, no Largo S. Francisco, esquina com R. Senador Paulo Egídio, Palanti implantou o prédio nos limites do lote. O projeto apresentava um núcleo de circulação vertical, liberando assim o espaço restante para lojas no térreo 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.

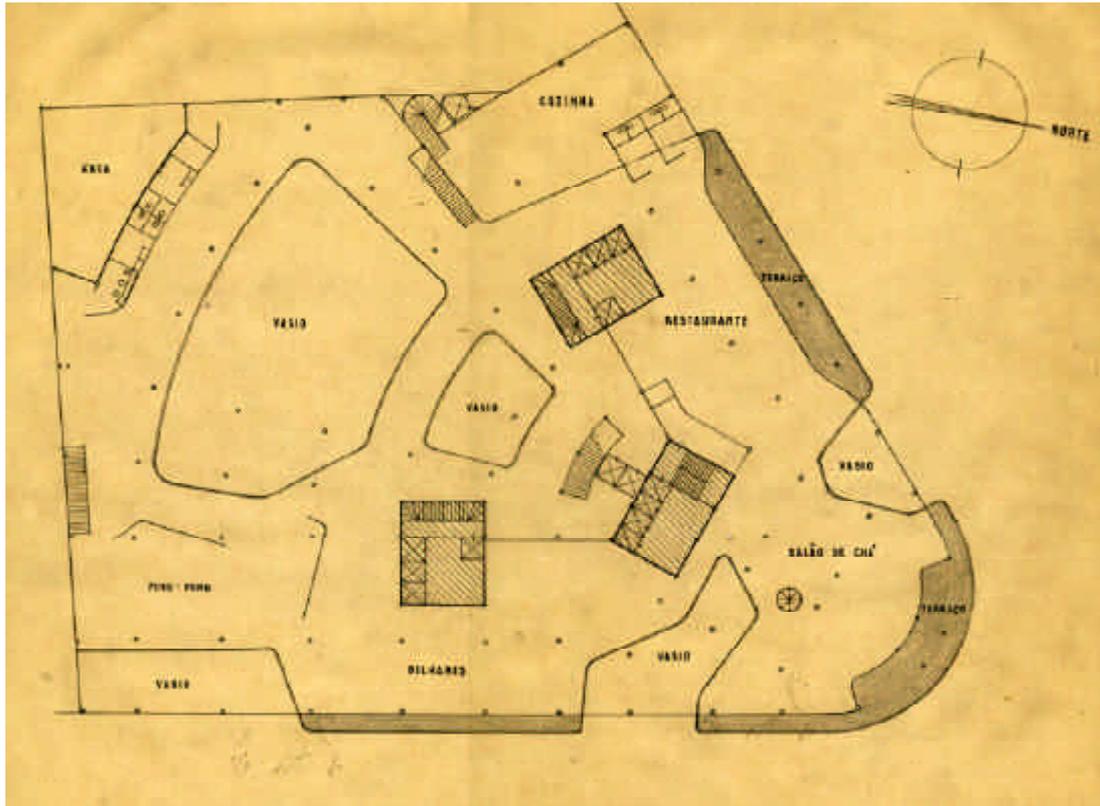
Nos dois projetos o arquiteto desenhou uma base para o edifício, ocupando os limites do lote com uma galeria de lojas no térreo e os acessos aos demais pavimentos.

Acima disso estaria a sede do Circolo Italiano com terraços para a cidade.

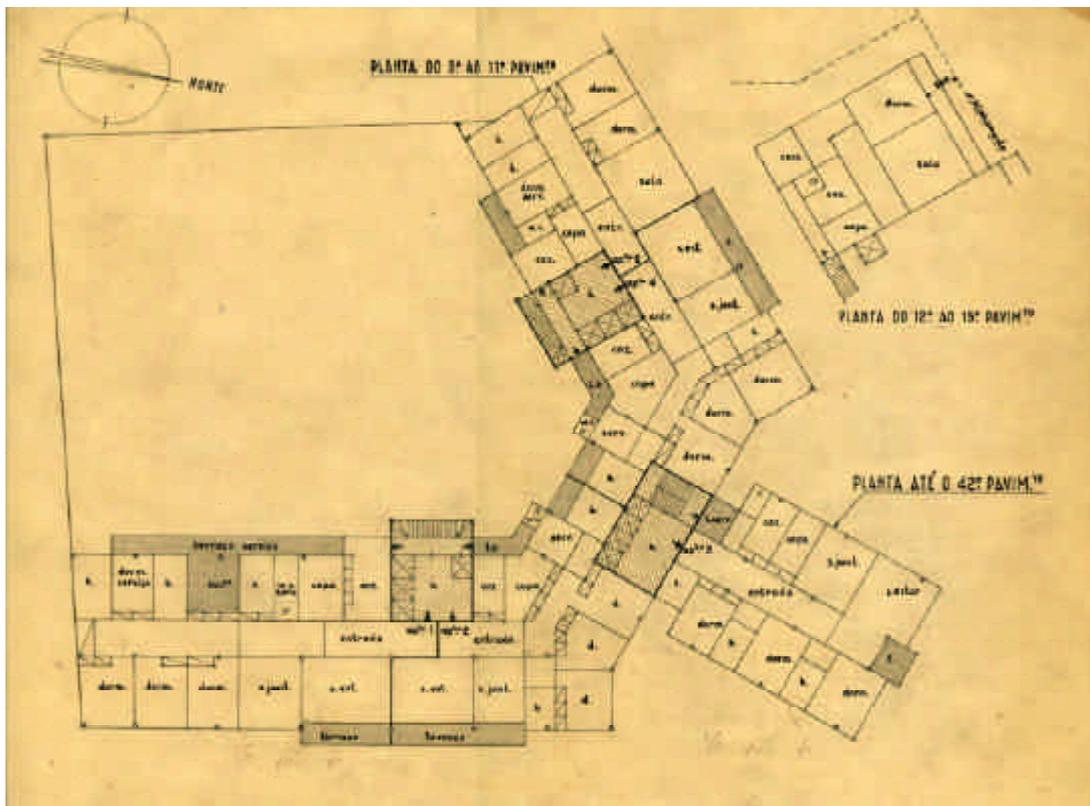
Inicialmente Palanti projetou uma torre de apartamentos sobre este último pavimento com ângulos retos, marcando a esquina com um volume retangular.

Em seguida, no projeto de setembro, ele fez um jogo de côncavo e convexo, discursando sobre as possibilidades daquele ponto focal.

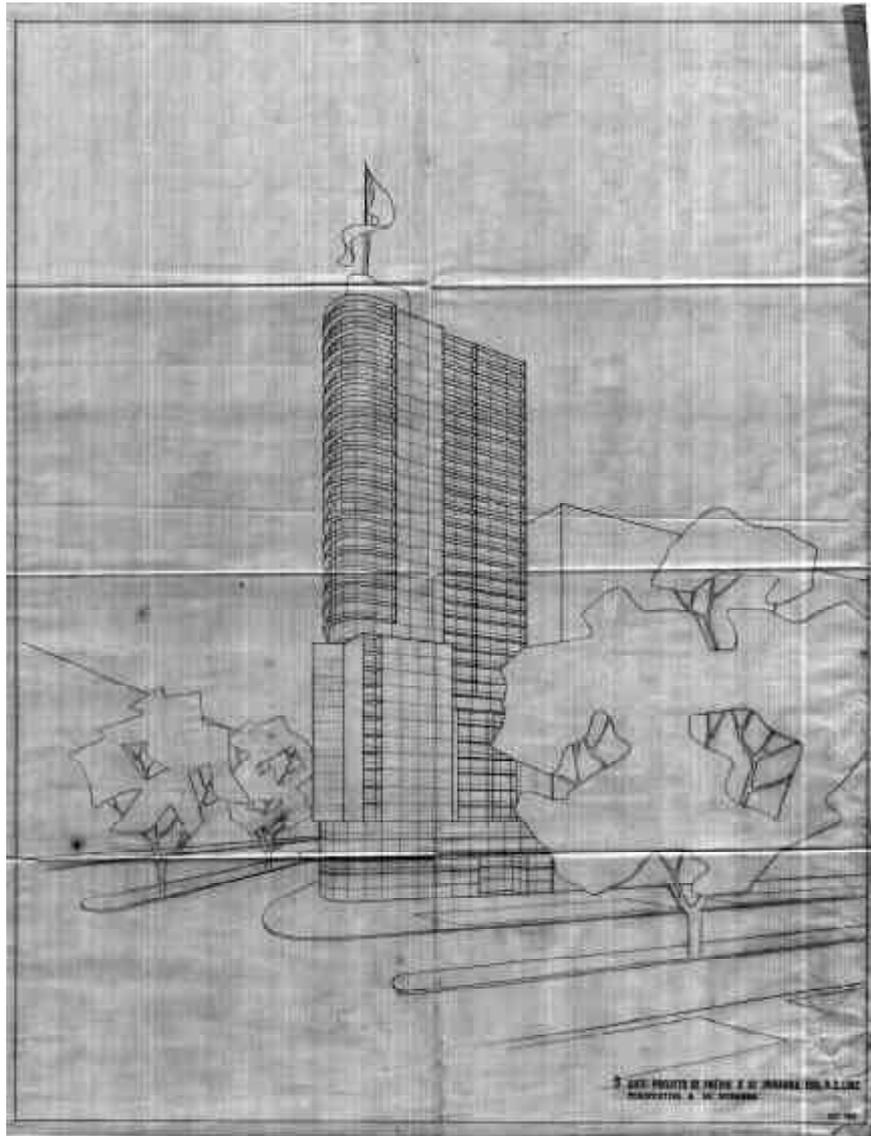
Sobre a base da galeria de lojas ele desenhou o volume do Circolo Italiano com uma inflexão que conduz o olhar para dentro do edifício, no sentido contrário ao dos limites do lote.



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 potrei 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.

