

Os espaços expositivos

Uma das contribuições da obra de Giancarlo Palanti no Brasil aparece no campo da arquitetura de interiores realizada, principalmente, para lojas e escritórios. Entre as décadas de 50 e 60 Palanti tornou-se bastante conhecido como arquiteto de interiores cujos trabalhos eram freqüentemente mencionados por seus contemporâneos e publicados nas revistas da época. Em um tipo de projeto aparentemente simples, ele envolvia inovações na elaboração do espaço interno, no projeto do mobiliário, numa integração especial entre arquitetura, artes plásticas e objetos industriais e, especialmente, na maneira de expor os produtos a serem comercializados. Vale lembrar que esta foi uma arquitetura efêmera.

O espaço interno era organizado segundo um método projetual próximo àquele utilizado para a edificação e até para o urbanismo, isto é, tendo em vista o zoneamento das funções, a definição das circulações, a leveza, o jogo de linhas, planos e cores, a fluidez e a flexibilidade, entre outros procedimentos. Nestes trabalhos o ânimo de Palanti voltava-se para as novas possibilidades espaciais, para uma determinada maneira de entender a reunião entre arquitetura e artes plásticas, para a construção de um ambiente onde tudo passaria por uma unidade estética, dos objetos industriais ao espaço onde o mesmo é exposto.

Vale lembrar que as experimentações no campo dos modos de expor apareceram na obra do arquiteto desde a Itália quando, juntamente com seus companheiros de trabalho e discussão como Giuseppe Pagano, Edoardo Persico, Franco Albini e o grupo BBPR, entre outros, realizavam trabalhos para exposição dos temas do fascismo, da arquitetura moderna e até da comercialização de produtos. No Brasil, no entanto, os trabalhos neste campo encontraram novas problemáticas, experimentações e soluções, além de incorporarem de maneira muito singular, o uso da vegetação brasileira, os temas nacionais pintados em grandes painéis por importantes artistas plásticos e as madeiras nativas utilizadas no mobiliário. Segundo depoimento da viúva o arquiteto era encantado com os materiais brasileiros, sua beleza, contraste e possibilidades de criação que ofereciam, diferente da Itália e Europa, citando especialmente as madeiras e mármore¹.

Os primeiros projetos para interiores de lojas e escritórios apareceram na obra de Palanti no Brasil desde o período da associação com Lina Bo Bardi no Studio de Arte Palma, onde os dois arquitetos realizaram lojas como a “*Mapa Importadora*”, o *Estande de Vendas dos Plásticos Plavinil*, o escritório para o editorial *Domus*, a *Loja Tecnogeral* (então representante da



Studio de Arte Palma: Editorial Domus, 1948-1951
 fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi e Arquivo GP/ FAU-USP



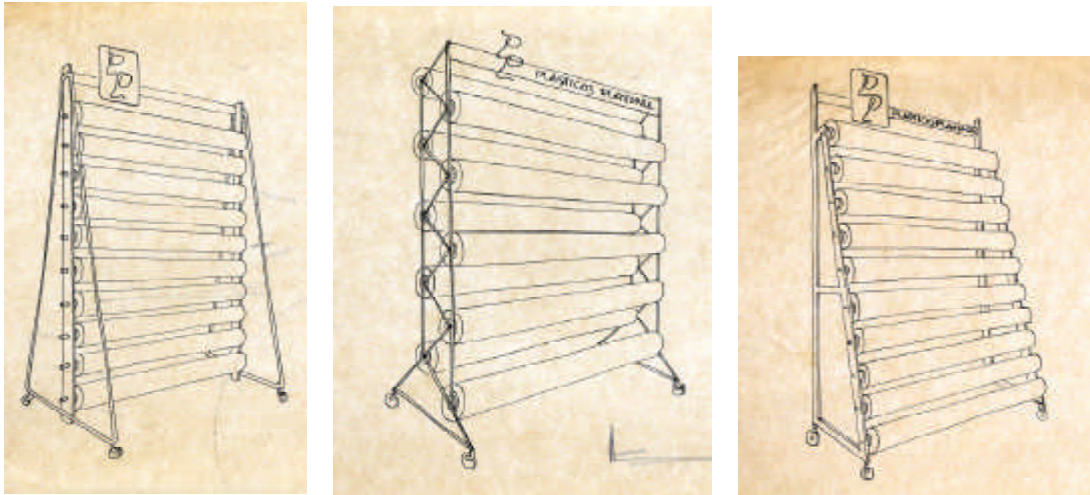
Studio de Arte Palma: Stand de Vendas Plavinil, 1948-1951
 fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi



Studio de Arte Palma: Manequins para
 exposição na Mapa Importadora,
 1948-1951
 fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi
 foto: Peter Scheier



Studio de Arte Palma: Olivetti - Tecnogeral, 1948-1951
 fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi - Foto: Roberto Maia



Studio de Arte Palma: Estudos para exposição de Plásticos no Estande Plavinil, 1948-1951
 fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi



Studio de Arte Palma: Loja Insubra, 1948-1951
 fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi - Foto: Roberto Maia

Olivetti no Brasil), ou ainda a loja de máquinas de escrever da “Insubra”. Através desta última são apresentados no Diário de São Paulo, alguns dos temas envolvidos nos projetos de interiores comerciais de Lina e Palanti, provavelmente baseado em palavras dos arquitetos:

“O ‘Studio de Arte Palma’ deliberou incluir em seus trabalhos também esse ramo de arte decorativa, da arquitetura em serviço da ‘commercial art’, de que São Paulo tanto se ressentia, pela manutenção de padrões ligados a uma orientação de rotina, numa uniformidade monótona. Os grandes materiais de nosso tempo como o vidro, que possibilita a transparência ao grau mais elevado, os plásticos, a madeira compensada, adquirem uma utilização nova, passam a enriquecer a apresentação de um produto ou de vários produtos, formular a palavra viva com que se faz mais adequada a indicação de uma marca, de uma etapa da técnica, de uma nova possibilidade para o trabalho humano.

O problema solucionado na loja da ‘Insubra’ pela equipe técnica do ‘Studio de Arte Palma’, não consta apenas de um mostruário organizado sob linhas novas. Acha-se entrosada nessa solução, desde o plano de ligação da loja com a rua, uma entrada que se torna uma espécie de convite traduzido em forma arquitetônica, sem que uma completa separação se produza, pois os planejamentos de vidro, interrompidos por algumas notas de cor mais brilhante que os iluminam e decoram, estabelecem uma frequência de atmosfera entre a rua e o interior, onde encontraremos então em duas ordens, mostruários descritivos, demonstrativos dos produtos da ‘Insubra’”. (Diário de São Paulo, 14/01/49, 1ª Seção)

Nesta loja os arquitetos utilizaram caixas de vidro que serviam de suportes para exposição das máquinas de escrever e folhagens tropicais entre a vitrine e a calçada.

Nos projetos para espaços comerciais do Studio de Arte Palma a pesquisa pareceu bastante concentrada no próprio mobiliário das lojas e na inovação dos dispositivos de exposição, colocados nos limites das paredes, resultando em alguns projetos quase cenográficos, atribuídos freqüentemente a Lina Bo Bardi. A diferença entre o descontraído Estande de Vendas de Plásticos Plavinil e a sobriedade da loja Tecnogeral, já foi comentada no capítulo³.

Os projetos posteriores de Palanti caminhariam no sentido de novas pesquisas destes dispositivos e de sua inserção espacial.

Já fora do Studio de Arte Palma, o arquiteto projetou, em 1951, o arranjo da Confeitaria Procope, onde os doces deveriam ser expostos suspensos em caixas de vidro. Estes dispositivos, freqüentes nos trabalhos italianos de exposições de Palanti e seu companheiro Franco Albini, seriam cada vez menos utilizados no decorrer dos seus projetos brasileiros.

Na confeitaria deveria existir um painel que ilustraria de maneira divertida e estilizada o processo de fazer doces através de uma engenhoca. O próprio Palanti estudou um desenho do procedimento esquemático de fabricação dos sorvetes que seria executado com tubos de néon. Este desenho foi posteriormente executado por Aldo Calvo como publicidade da loja, originando uma ação movida por Palanti contra o proprietário da mesma. Para além das questões litigiosas, é interessante observar que esta é uma das poucas ocasiões em que o próprio arquiteto desenha no espaço por ele projetado, sem lançar mão da criação de outro artista.

A grande parte dos projetos para interiores comerciais na obra brasileira de Palanti foi realizada durante o período da sua parceria com Henrique Mindlin, especialmente relacionada à rica experiência dos projetos para a empresa Olivetti. Em geral quem projetava e conduzia as obras das lojas desta firma era o escritório de Palanti em São Paulo. Apenas alguns projetos de lojas no Rio de Janeiro foram desenvolvidos no escritório comandado por Mindlin² naquela cidade³. Ainda que as lojas fossem desenvolvidas apenas por Palanti em seu escritório, os carimbos de identificação das pranchas de desenho⁴ das lojas aparecem sempre como Henrique E. Mindlin e Giancarlo Palanti Arquitetos. Para a realização de lojas em diferentes localidades, era costume contratar um arquiteto local para realização dos levantamentos e para a execução dos projetos.

Os projetos para a Olivetti

Os projetos de exposição de máquinas de escrever da Olivetti em lojas e stands ou o arranjo dos escritórios da empresa foram momentos especiais para o desenvolvimento dos temas da exposição de produtos industriais, da ligação entre artes plásticas e arquitetura, unindo as pesquisas de Palanti às concepções sobre as relações entre arte e indústria empreendidas pela empresa.

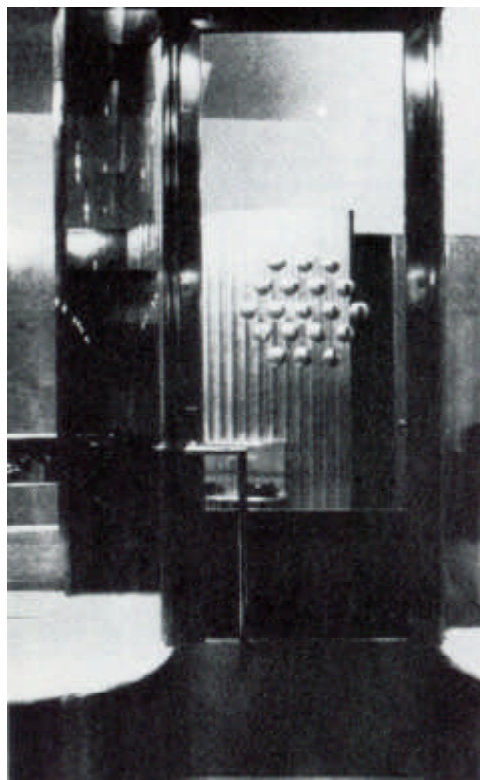
Especificando o que foi a experiência da Olivetti na Itália, por volta de 1925, o engenheiro Adriano Olivetti propôs um programa de projetos e inovações para modernizar as atividades da empresa, entre as quais o desenvolvimento de uma rede comercial no país e no exterior. A partir de 1932 ele começou a investir na área de publicidade iniciando uma longa contribuição com os mais renomados artistas, arquitetos e designers. Eles foram chamados para projetar desde a forma da carcaça de suas máquinas de escrever, as instalações produtivas e de suporte social dos operários, até a elaboração de planos urbanísticos para a cidade de Ivrea, onde se localizava a principal instalação da empresa. Adriano Olivetti também investiu na elaboração de planos de desenvolvimento regional para o Vale d'Aosta acreditando no poder da “terceira força”, como meio de solucionar os problemas da sociedade.

A atuação de Adriano Olivetti no campo urbanístico envolveu ainda o cargo de presidente do INU (Istituto Nazionale di Urbanistica) e a associação ao grupo CIAM italiano, instituições das quais Palanti era membro.

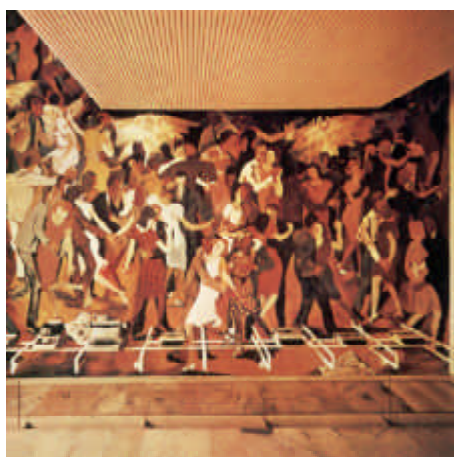
A Olivetti conduziu a uma política industrial que privilegiou a qualidade formal dos produtos, procurando construir a imagem da empresa através do design e da sua publicidade.



Marcelo Nizzoli: Loja Olivetti, Veneza, 1938
 fonte: L'architecture d'aujourd'hui, 188, dez. 1976



Turim, Schawinsky: Loja Olivetti, Turim, 1934.
 fonte: L'architecture d'aujourd'hui, 188, dez. 1976, p.54



Painel de Renato Guttuso, Loja Olivetti, Roma, 1947
 fonte: L'architecture d'aujourd'hui, 188, dez. 1976, p.56

Um produto Olivetti apresentaria para além da pesquisa sobre seu formato, um estilo que exemplificaria a qualidade geral do empreendimento industrial. Paolo Fossati (1976, p.50) ainda chama a atenção para uma produção das formas baseada na orientação dos consumidores.

Para Bernard Huet (1976, p.54) o estabelecimento do impacto destas imagens no mercado implicaria numa continuidade entre o design das máquinas, a publicidade e os lugares onde a mesma seria oferecida ao público, isto é, as lojas de exposição e as sucursais. Segundo Huet elas eram concebidas para apresentar um produto industrial de larga difusão, como por exemplo, um objeto precioso ou uma obra de arte, em lojas mais parecidas com butiques comerciais e galerias de arte.

As primeiras lojas da Olivetti foram abertas em 1930 em Roma, Milão e Veneza, com projetos de Schawnsky e Marcello Nizzoli que, participando do desenho das máquinas e da



BBPR: Loja Olivetti Nova York, 1954
 fonte: acima: L'architecture d'aujourd'hui, 188, dez.
 1976, p.56
 abaixo: <http://www.museonivola.it/Formazione>



Franco Albini e Franca Helg: Loja Olivetti,
 Paris, 1960.
 fonte: L'architecture d'aujourd'hui, 188, dez.
 1976, p.59

publicidade da empresa, asseguraram a continuidade da imagem da Olivetti através de todas as instâncias de produção.

Após a segunda guerra as lojas Olivetti espalharam-se por todas as metrópoles européias e americanas.

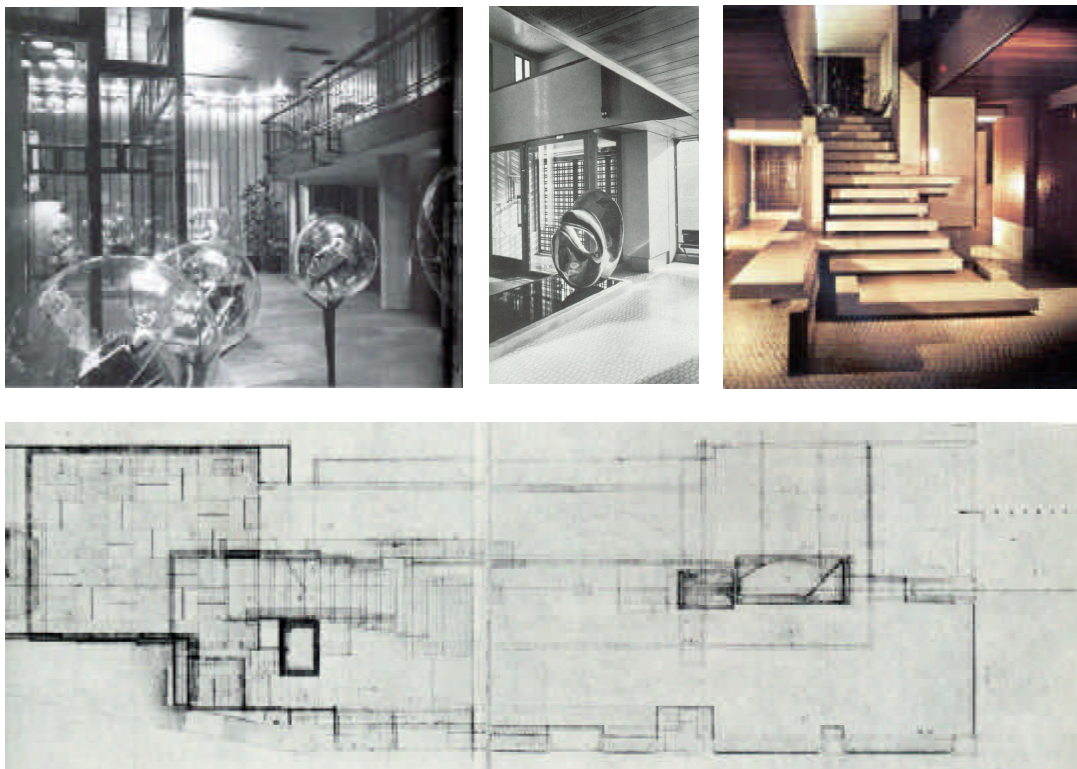
Baseado em Bernard Huet, Tafuri mostra que os projetos das várias lojas e a montagem de exposições dos produtos Olivetti, confiadas a importantes nomes da museografia italiana, não se limitaram a exibir o objeto, mostrando o valor agregado ao qual ele se referia, o 'projeto' do qual era fragmento (TAFURI apud ANELLI, 2001, p.62).

Para Huet a própria escolha de arquitetos ligados a atividades museográficas revelava o significado da operação empreendida pela Olivetti.

A primeira loja a ser inaugurada fora da Itália, em 1954, foi projetada pelo grupo BBPR na Quinta Avenida em Nova Iorque, com painéis modelados em areia por Costantino Nivola. Outras lojas importantes foram aquelas projetadas por Carlo Scarpa em Veneza, em 1957/58, a de Paris, de Franco Albini e Franca Helg, em 1958, e a de Barcelona, do BBPR, entre 1960 e 1964.

Todos estes arquitetos contribuíram no desenvolvimento da museografia italiana no pós-guerra, muitos dos quais herdeiros dos trabalhos de Edoardo Persico, continuando as pesquisas espaciais empreendidas nas Trienais, nas mostras de propaganda do regime fascista, no projeto de lojas e vitrines comerciais.

Anelli nos lembra que Persico realizou diversos trabalhos que transferiam para o espaço arquitetônico as experimentações desenvolvidas na gráfica, alguns deles realizados em parceria com Marcello Nizzoli. (ANELLI, 2001, p.52). Alguns dos temas introduzidos por Persico foram apropriados nos projetos de exposição das máquinas de escrever, mostrando a decisão de privilegiar a experiência espacial e visual do visitante e atentos, antes de tudo, à construção de uma espacialidade moderna.



Acima à esquerda: BBPR - Loja Olivetti Barcelona, 1960-64
 Demais imagens: Carlo Scarpa: Loja Olivetti Veneza, 1958
 fonte: L'architecture d'aujourd'hui, 188, dez. 1976, p.58, 55 e 56



Gae Aulenti: Loja Olivetti, Buenos Aires, 1968.
 fonte: L'architecture d'aujourd'hui, 188, dez. 1976, p.57



Hans von Klier: Loja Olivetti, Turim, 1970.
 fonte: L'architecture d'aujourd'hui, 188, dez. 1976, p.57

De acordo com Anelli, já tratando da museografia italiana do pós-guerra:

“Os italianos transformam todas as oportunidades que se lhes apresentam em momentos de educação do público visitante a uma sensibilidade moderna, tornando muitas vezes o tema específico da exposição um objeto secundário” (idem, 2001, p.51).

Pode-se sugerir que o mesmo ocorria no projeto das lojas para a Olivetti.

A partir da morte de Adriano Olivetti em 1960, não seriam mais os arquitetos museógrafos chamados a projetar as lojas, mas a nova geração de “designers” representada na figura de Gae Aulenti.



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painéis de B. Buffoni: Loja Olivetti Tatuapé, São Paulo, 1958
 fonte: Arquivo GP - FAU/USP

Por volta de 1954 a Olivetti iniciou seus negócios no Brasil, instalando um escritório de representações e uma filial de vendas no Rio de Janeiro. Percebendo as melhores possibilidades de instalação de uma fábrica em São Paulo, transferem-se para esta cidade em 1956⁵.

Giancarlo Palanti que fizera parte através de vários projetos bem como das discussões sobre os modos de expor na Itália, foi o responsável por várias lojas e estandes da Olivetti no Brasil e pela arquitetura de interiores de seus escritórios e oficinas.

Parece claro, portanto, que as pesquisas deste arquiteto responderiam perfeitamente aos anseios da empresa italiana.

Aparentemente fora Giovanni Pintori, um dos artistas responsáveis na Itália pela publicidade de toda a Olivetti, quem indicara Palanti para o projeto das lojas da empresa no Brasil (lembramos também os projetos para a Olivetti na OTI e na Tecnogeral no Studio Palma). Ele escreveu em carta ao arquiteto, datada de outubro de 1957:

*“E agora em via reservada, te informo que havia o problema de uma série de pequenas lojas no Brasil, a coisa veio nas minhas mãos e te passei pedindo para encarregá-lo de cuidar destas coisas diretamente no Brasil. E para simplificar as coisas, mas sobretudo para tranquilizá-lo do medo de encontrar sabe-se lá quais aventuras, medo que poderia fazer cair minha proposta, disse a eles que a coisa é muito simples, que de quando em quando que apresentem os problemas, digam a importância e quanto desejam gastar. Se trata de coisas relativamente pequenas para as quais haverá pequenos estabelecimentos. Creio que se seguiram meu conselho há também uma maneira de ajudar Buffoni”*⁶.

Nos projetos das lojas Olivetti no Brasil Palanti desenvolveu uma experimentação do espaço interno e da própria idéia do modo de expor, materializada através de diferentes dispositivos de exposição, de iluminação pontual e cenográfica, da fluidez e dos grandes painéis



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painéis de B. Buffoni: Loja Olivetti Tatuapé, São Paulo, 1958
fonte: Arquivo GP - FAU/USP

realizados principalmente por Bramante Buffoni, apresentando temas relacionados às peculiaridades brasileiras.

O alcance desta experiência não foi pequeno, estendendo-se pelas capitais, desde Belém do Pará até Porto Alegre onde a Olivetti instalou suas lojas, representações e escritórios.

O espaço projetado por Palanti para as lojas era zoneado em áreas destinadas a cada função: circulação, exposição das máquinas na vitrine, mesa do vendedor, máquinas para testes. Este zoneamento estava coordenado à intenção de constituir um volume interno dominado por uma dança de linhas e planos que se cruzavam.

Os planos eram capazes de delimitar funções específicas. Assim, surgia o plano de iluminação no teto, constituído por um forro de gesso ou madeira, desenhado pelas linhas da luz das lâmpadas fluorescentes, por grelhas metálicas suspensas que davam unidade ao ambiente existente. A luz fluorescente ora uniformizava todo o ambiente através do forro ou, sob sancas de gesso destacava os limites do espaço. Já a luz incandescente pontual, alojada em belas luminárias desenhadas por Palanti, destacava as máquinas de escrever como um holofote.

A superfície do piso constituía com neutralidade um fundo para os objetos, ou ganhava a função de distinguir espaços de circulação das zonas de exposição, através do uso de cores diferentes.

Os tampos das mesas das lojas, normalmente pintados de branco, eram mais um grupo de planos deste jogo. Eles eram apoiados ora por um balé de linhas que constituíam suportes metálicos, ora pela clareza construtiva de estruturas de madeira ou ferro pintado de preto. Tudo caminhava num esforço para alcançar a leveza e a fluidez, a suspensão das máquinas no espaço.



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos: Loja Olivetti Penha Rio, 1958
fonte: Arquivo GP - FAU/USP

Nas lojas, escritórios e stands Olivetti, Palanti projetou diferentes tipos de painéis divisórios constituídos por montantes de ferro em perfis tubulares ou em forma de cruz, normalmente pintados de preto, como linhas presas ao teto e ao chão preenchidas por planos de peroba ou fórmica soltos no espaço. Nos estandes para exposição em feiras, os painéis eram módulos de agenciamento espacial. No Stand Use 66 do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por exemplo, uma malha modulada determinava três ambientes de exposição delimitados por painéis que, acompanhando esta grelha, configuravam um fundo para as máquinas, construindo um espaço que as isolava do exterior.

Os planos onde explodiam pinturas ou montagens fotográficas definiam e estruturavam espaços e colocados em locais estratégicos, serviam de fundo para vitrines da loja ou para o destaque de objetos. Não eram fundos neutros, nem abstratos, mas sempre figurativos. Colocavam as máquinas de escrever entre ícones da escrita, imagens de engrenagens mecânicas ou do logotipo Olivetti, ou ainda entre temas brasileiros. Soltos no espaço, serviam algumas vezes para ocultar portas ou escadas.



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos: Loja Olivetti Penha, Rio, 1958
 fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos: Loja Olivetti Petrópolis, 1958
 fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos: Olivetti Stand Use
 fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painéis de B. Buffoni: Loja e escritório da Olivetti em Belo Horizonte, 1958
 fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painéis de B. Buffoni: Loja Olivetti Guanabara (Gal Justo), 1958-9
 fonte: Revista Arquitetura m.57, 1967.



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painéis de B. Buffoni: Loja Olivetti Porto Alegre, 1958
 fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painéis de B. Buffoni: Loja Olivetti Porto Alegre, 1958
 fonte: Arquivo GP - FAU/USP

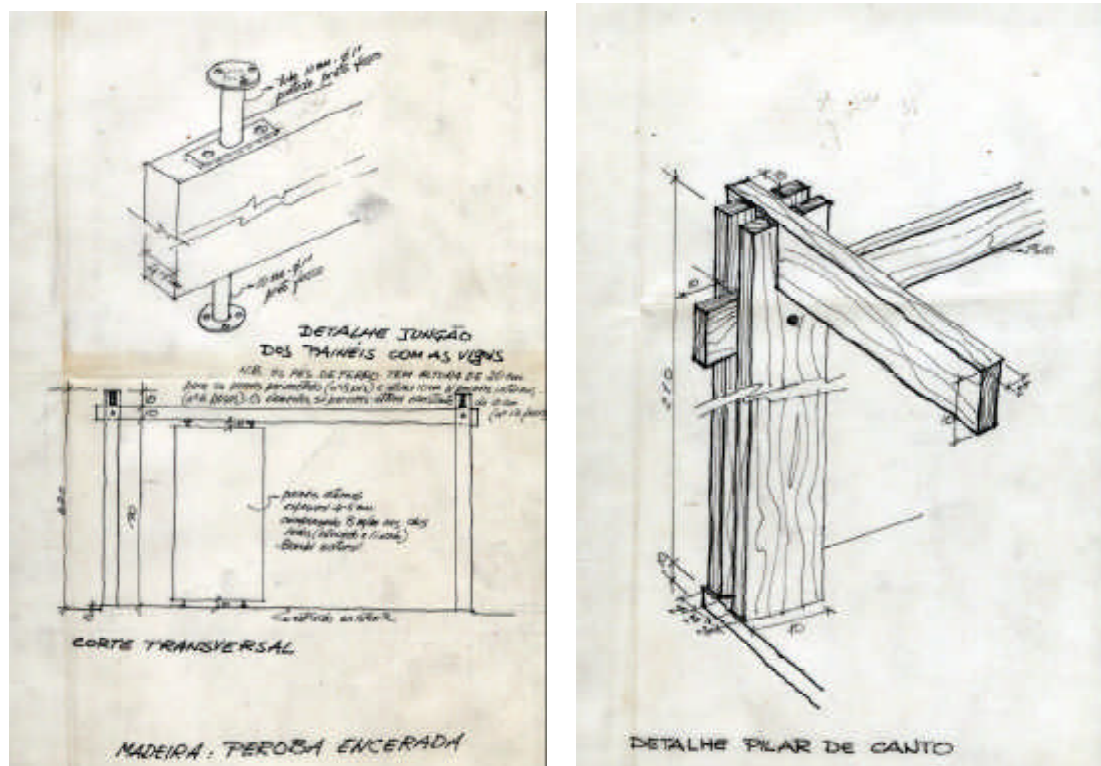


Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painéis de B. Buffoni: Loja Olivetti Rio de Janeiro, provavelmente 1958
fonte: Arquivo GP - FAU/USP

Quase toda loja apresentava folhagens tropicais, seja em vasos ou em canteiros entre a calçada e vitrine. Estes não eram colocados *a posteriori*, mas apareciam nos desenhos dos projetos, nas plantas e cortes, ainda que sem especificação das espécies.

Os móveis projetados para as lojas e escritórios da Olivetti obedeciam a uma clareza estrutural e a um desenho esbelto, traçado com linhas e planos. Eram, normalmente, dispositivos de exposição, mesas, escrivaninhas, arquivos e estantes⁷.

Muitos dos móveis obedeciam a princípios semelhantes àqueles projetados no Studio de Arte Palma, especialmente no uso do compensado com perfis recortados como uma peça única, ou no uso de peças encaixáveis que compunham os suportes de várias mesas. Eram construídos de maneira passível a permitir a reprodução em série, ainda que não fosse esta a sua realidade produtiva.



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos: Detalhes do Stand Use da Olivetti no Ibirapuera, 1963
 fonte: Arquivo GP - FAU/USP

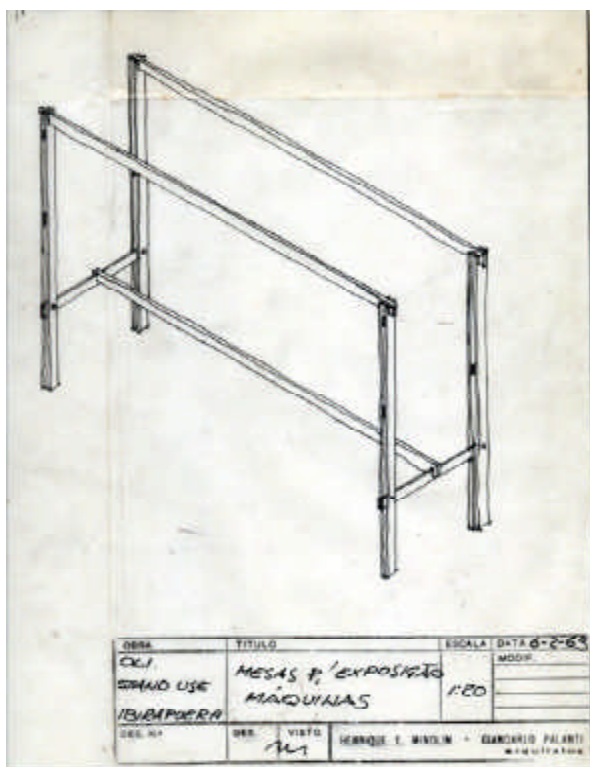
As madeiras maciças utilizadas para os mesmos eram o jacarandá da Bahia, o jacarandá do Mato Grosso, a peroba ou pau marfim. Também eram vários os móveis realizados com suportes metálicos sejam tubos de ferro ou perfis de aço de diferentes formatos. A maioria deles era construída como linhas no espaço que apoiavam planos neutros, normalmente revestidos de fórmica branca, para destaque das máquinas de escrever que suportavam. Palanti utilizava-se da leveza, de balanços estruturais, de delgadas espessuras.

Cada loja apresentava um dispositivo de exposição especial capaz de fazer as máquinas flutuarem no espaço. Eles eram projetados para aquelas máquinas apresentadas nas vitrines ou para as destinadas à experimentação dos consumidores. Eram grandes planos engastados em uma parede colorida, prismas giratórios, discos de cristal suspensos por tirantes metálicos, mesinhas, suportes de ferro desenhando grafismos estruturais. Todos eles estavam diretamente vinculados a uma iluminação pontual.

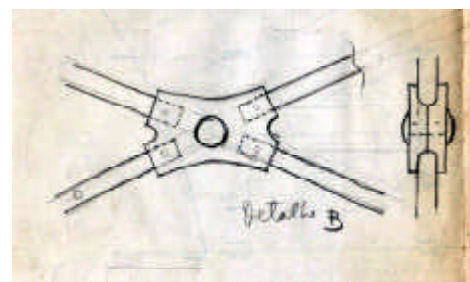
Os projetos apresentavam um alto nível de detalhamento capaz de garantir a realização de um ambiente moderno, dentro dos ideais da Olivetti e dos entendimentos espaciais de Giancarlo Palanti. Em escala 1:1, detalhava-se desde os montantes e painéis, as variadas formas de iluminação até o puxador da porta e o símbolo do capacho.

Os companheiros de trabalho do arquiteto destacam seu grande domínio do detalhamento, especialmente em estruturas de aço. Afirmam que quando Palanti lançava o projeto sabia já qual seria o detalhe utilizado, tinha uma linguagem própria que tornavam rápidas as decisões.

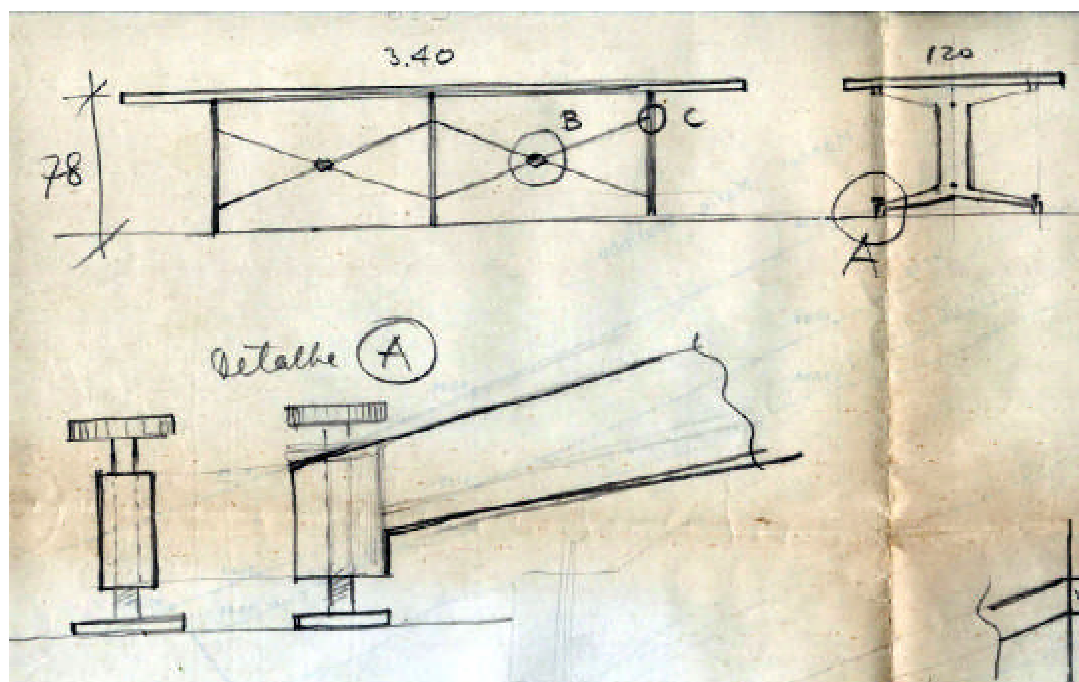
Como as lojas instalavam-se em espaços existentes e não em edifícios construídos para este fim, era necessário utilizar-se de elementos de uniformização e correção de reentrâncias ou vigamentos aparentes. Assim entravam em cena grelhas metálicas no teto, forros de gesso etc.



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos: Detalhes do Stand Use da Olivetti no Ibirapuera, 1963
fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos: Esquemas dos detalhes da mesa dos Escritórios Olivetti no Conde de Prates, 1957
fonte: Arquivo GP - FAU/USP



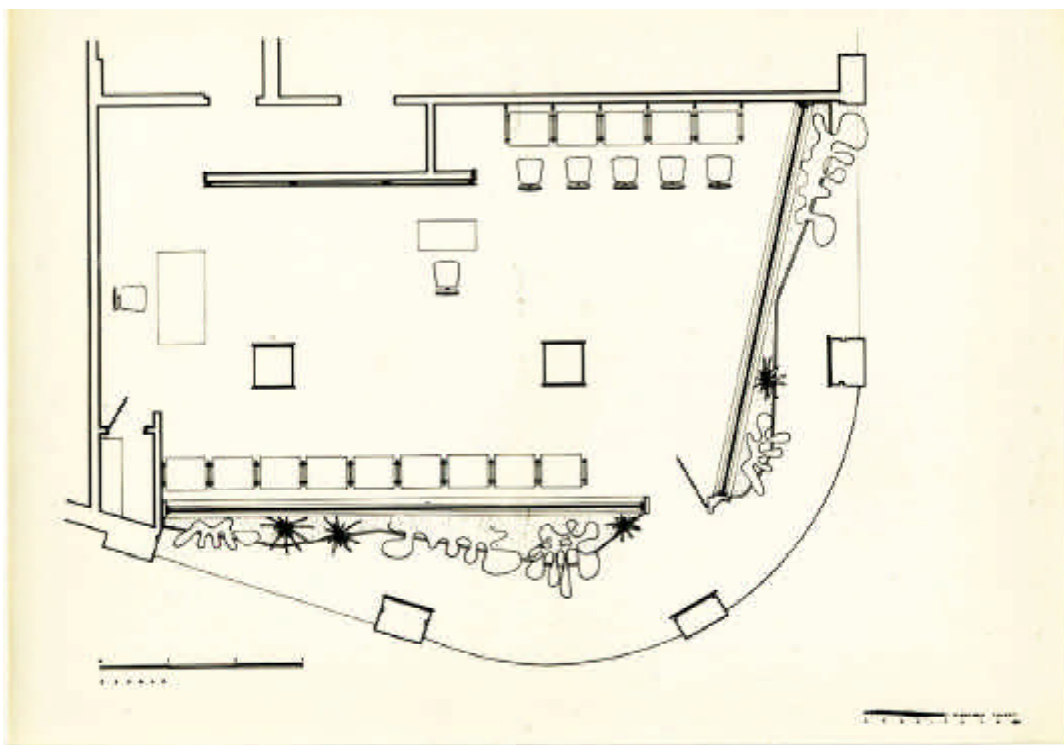
Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos: Esquemas dos detalhes da mesa dos Escritórios Olivetti no Conde de Prates, 1957
fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos: Loja e escritórios Olivetti Ipiranga, São Paulo, 1958
 fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos: Loja e escritórios Olivetti Ipiranga, São Paulo, 1958
 fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painel de B. Buffoni: planta da Loja Olivetti na Rua Brigadeiro Tobias, São Paulo, 1957 (ref.)
fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painel de B. Buffoni: Loja e escritórios Olivetti na Rua Brigadeiro Tobias, São Paulo, 1957 (ref.) fonte: Arquivo GP - FAU/USP

Sob este aspecto, a loja da R. Brigadeiro Tobias apresentava uma solução bastante interessante. Palanti desvencilha-se das colunas da fachada do prédio comercial onde a loja foi instalada, fechando-a com dois grandes panos de vidro recuados dos alinhamentos existentes, ampliando a calçada. Parte deste respiro era ocupado por floreiras com folhagens tropicais.

O recurso que escondia o emaranhado de vigas no teto era um forro em dois níveis em cujo perímetro colocava-se uma calha para luz indireta e a parte central, em tábuas de pinho natural, era intercalada por tubos de luz fluorescente.

Nesta loja havia um painel de Bramante Buffoni, localizado em um grande plano que escondia as portas de serviços.



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos e painel de B. Buffoni: da Loja Olivetti na Rua Brigadeiro Tobias, São Paulo, 1957 (ref.)
 fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos e painel de Bramante Buffoi: Loja Olivetti na Rua Brigadeiro Tobias, São Paulo, 1957 (ref.)
 fonte: Arquivo GP - FAU/USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos e Bramante Buffoni: Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966
Hall dos Elevadores
fonte: Habitat, n.49, 1958

O espaço foi construído através de um jogo de planos formado pelo painel de Buffoni, pela cor da parede que destacava as mesinhas de exposição dispostas em fila e pelo plano virtual formado pelo mármore verde dos suportes das máquinas de escrever na vitrine. Com eles entrelaçavam-se as linhas das luminárias do teto e as linhas dos montantes dos dispositivos de exposição.

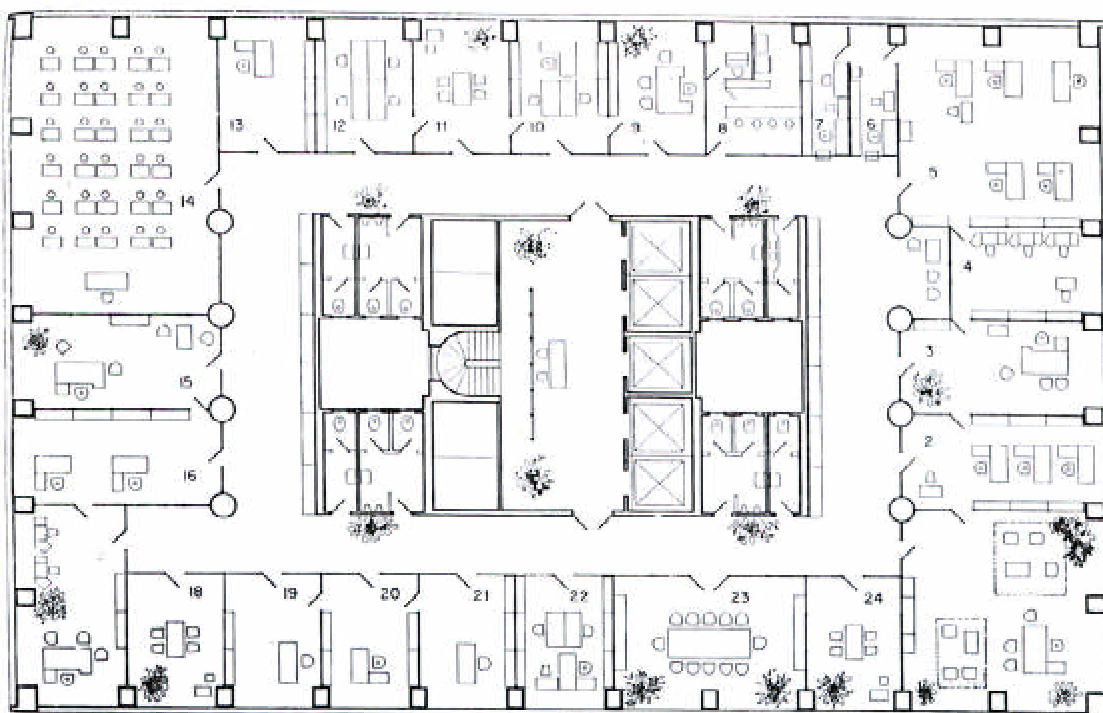
O painel de Buffoni apresentava motivos estilizados da flora tropical e juntamente com os canteiros de plantas nativas fazia com que, curiosamente, se visse da vitrine máquinas de escrever em meio a plantas brasileiras.

Em 1958, Giovanni Pintori escreve a Palanti informando que vira as fotografias de uma das lojas Olivetti em São Paulo e que pareciam para ele uma das melhores das lojas da empresa⁸.

Além das lojas e estandes de vendas, Palanti foi também responsável pela organização do espaço dos escritórios da empresa no Edifício Conde de Prates quando a Olivetti ali se instalou por volta de 1958, e pelo espaço interno da fábrica de Guarulhos, projetada por Marco Zanuso entre 1954/9.

Sobre o projeto para os interiores dos escritórios Olivetti no edifício Conde de Prates, P. M. Bardi escreveu em artigo para a Habitat:

“A Olivetti no Brasil, como entidade produtora, além de contribuir ao progresso industrial e econômico de uma maneira sem dúvida benéfica, representa um passo decisivo na atualização neste país, do desenho industrial ainda por demais deixado de lado ou então reproduzido por quem quer que seja. O primeiro anúncio desse passo é a própria instalação dos escritórios, como pode-se ver nestas páginas. O arquiteto Palanti tem desenhado, especialmente para este fim, uma série de móveis para os vários usos, segundo a sua própria linha, uma linha que nasce como consequência do antigo slogan de Sullivan, às vezes por demais esquecido: “Forms follows function” (A forma segue a função). Se os arquitetos soubessem restringir seu trabalho à essas palavras, tudo correria melhor.” (BARDI, 1958, p.3,4)



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos e B. Buffoni: planta Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966

1) Diretoria; 2) Secretarias da Diretoria; 3) Diretor Administrativo; 4) Máquinas para contabilidade; 5) Contabilidade; 6) Caixa; 7) Seção de Pessoal; 8) Bar e P.B.X.; 9) Diretor do Departamento de Agentes; 10) Secretária do Departamento de Agentes; 11) Sala de Espera; 12) Inspetores; 13) Secretaria de cursos; 14) Sala de Aula; 15) Diretoria do Dep. de máquinas operatrizes; 16) Secretaria máquinas operatrizes e de contabilidade; 17) Diretoria do Dep. máquinas de contabilidade; 18) Sala de Espera; 19) Dep. legal e de relações públicas; 20) Decretaria do Dep. precedente; 21) Publicidade; 22) Dep. de movimento de máquinas; 23) Salão para reuniões; 24) Sala de Espera de Diretoria

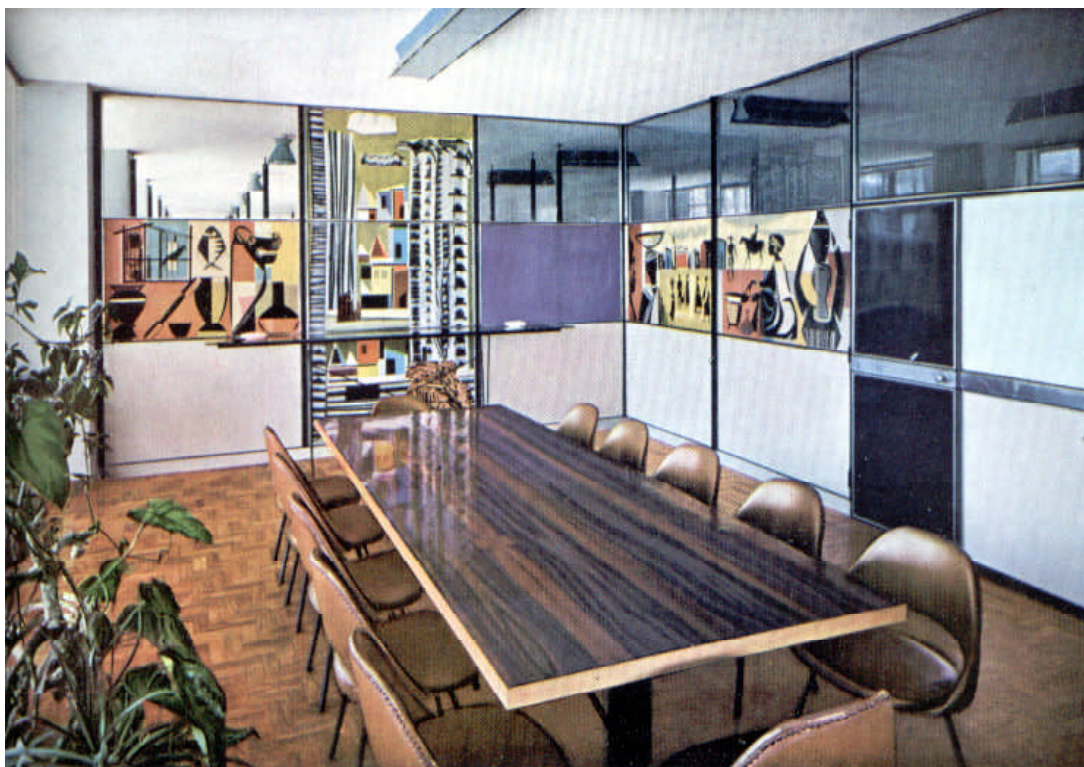
fonte: Habitat, n.49, 1958



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos e B. Buffoni: Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966

Sala da Diretoria do Departamento de Máquinas Operatrizes

fonte: Habitat, n.49, 1958



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos e Bramante Buffoni: Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966
Salão para reuniões
fonte: Habitat, n.49, 1958



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos e Bramante Buffoni: Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966
Sala do Diretor do Departamento de Agentes
fonte: Habitat, n.49, 1958



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos e Bramante Buffoni: Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966
Salas do Diretor Superintendente
fonte: Habitat, n.49, 1958

Neste artigo, Pietro Maria Bardi ressaltava o talento e a importância do arquiteto Giancarlo Palanti e também sua amizade com ele. Para Bardi aquela seria talvez a melhor arquitetura de interiores feita naqueles últimos anos no Brasil.

Se a incorporação dos painéis de temas brasileiros, o uso de folhagens tropicais e o uso de madeiras nativas no mobiliário são uma grande novidade das lojas Olivetti brasileiras, estes elementos encontram uma bela síntese nos escritórios do edifício Conde de Prates.

Neles o projeto dos montantes dos painéis divisórios eram o elemento principal que resolvia de maneira primorosa a intenção de flexibilidade proposta pelo edifício o qual contou com os traços de Palanti em suas fachadas. Estes painéis de preenchimento eram divididos em três faixas horizontais ora transparentes, construindo uma espacialidade fluida, ora opacas revestidas com “fórmica” colorida, ora portadoras dos trabalhos de Buffoni. A lógica de preenchimento obedecia às funções dos espaços que eles delimitavam. Em uma nota técnica provavelmente escrita por Palanti, assim se detalhava:

“O esquema que foi adotado nestas instalações foi o de uma estrutura com montantes de ferro de seção em cruz, fixados por pressão ao piso e ao forro. Estes montantes permitem a aplicação nas quatro direções perpendiculares, de painéis de divisão”. (Habitat, 1958, p.9)

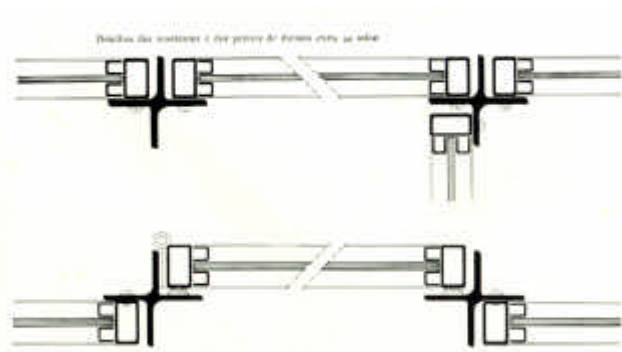
A nota técnica explica ainda que os painéis de Buffoni, executados em várias técnicas fotográficas e pictóricas, eram inspirados em assuntos da paisagem e do folclore brasileiro, ou em elementos das máquinas Olivetti.

Palanti usava a cor com maestria neste espaço, principalmente através do revestimento dos painéis, na localização das obras de Buffoni, nos móveis-arquivo que projetou, ou até nas cores dos estofamentos das cadeiras.

Lídia Galleti, que trabalhara nos escritórios Olivetti no Conde de Prates, em depoimento, ressaltava as qualidades daquele espaço luminoso, agradável e estimulante para o trabalho.



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos e B. Buffoni: Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966
Galeria de Circulação
fonte: Habitat, n.49, 1958



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos e B. Buffoni:
Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966
Detalhes dos painéis e dos montantes de divisões entre as salas
fonte: Habitat, n.49, 1958



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos e Bramante Buffoni: Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966
Sala

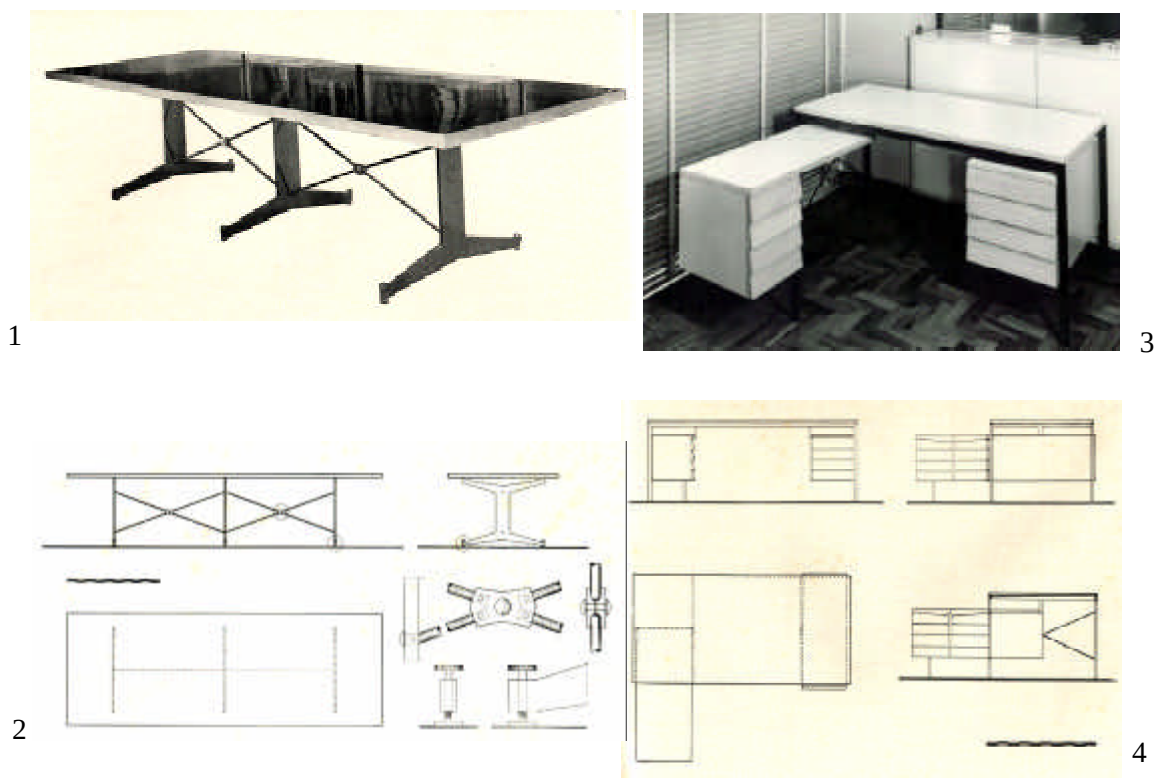
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Os móveis desenhados por Palanti para estes escritórios eram novamente composições de linhas e planos e no caso dos arquivos, de planos de cores. As mesas e escrivaninhas eram construídas com estrutura em ferro preto:

“(...) gavetas de pau marfim e planos horizontais revestidos de ‘fórmica’ branca. A grande mesa da sala de reuniões tem estrutura de ferro, acabamentos de latão e tampa de jacarandá da Bahia” (Habitat, 1958, p. 9).

É importante ressaltar que a própria nota técnica se encerra com a observação: “quase todas as salas contém grandes vasos com folhas e flores tropicais” demonstrando a relevância que estes elementos apresentavam ao projeto.

Vale lembrar que o uso de plantas tropicais vinha sendo bastante difundido pela arquitetura moderna brasileira, desde as experiências de Mina Klabin nos jardins das residências projetadas por Warchavchik e, especialmente, através dos importantes trabalhos de Burle Marx, reconhecidos e aclamados no Brasil e no exterior. O uso destas plantas nas lojas da Olivetti



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos: Mobiliário dos Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966

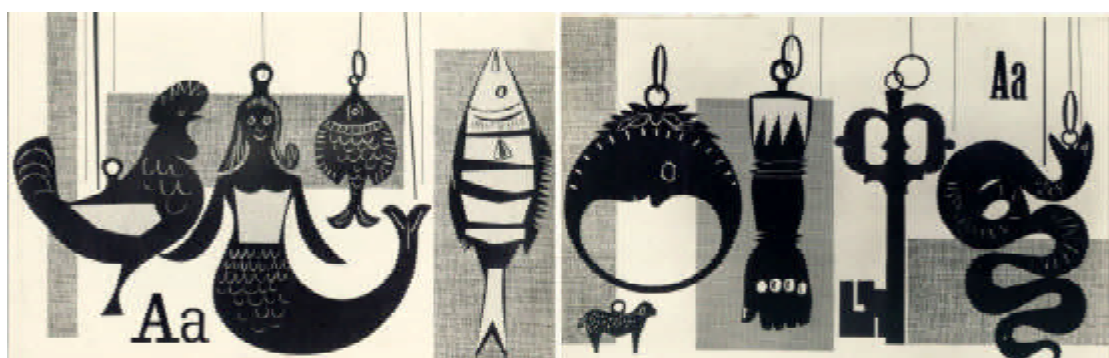
1) Mesa da sala de reuniões em ferro preto, latão e tampo de jacarandá da Bahia; 2) Detalhes desta mesa; 3) Mesa do Diretor - pau marfim, ferro preto e planos horizontais de fórmica branca; 4) Desenhos da mesa do Diretor
 fonte: Habitat, n.49, 1958 e Arquivo GP/ FAU-USP

enquadra-se em um momento de valorização das mesmas, realizada principalmente, através da arquitetura moderna no país. Palanti explora suas texturas, a variedade de formatos, mas não as utiliza como construtoras dos espaços, como massa, como colorido.

O resultado disso é peculiar. Os executivos da Olivetti em São Paulo, grande parte deles italianos, reuniam-se em uma mesa que exaltava uma madeira nativa e estavam envolvidos por plantas tropicais e temas do folclore e da paisagem brasileira retratados em tintas modernas. Tudo isso seguindo os preceitos próprios da linguagem Olivetti. Se as lojas, as fábricas, a publicidade e os produtos Olivetti iriam transmitir ao mundo a imagem do design italiano, nos projetos de Palanti esta imagem se misturava aos temas brasileiros.

Ainda que pudesse ser de interesse do próprio Adriano Olivetti que se ressaltassem as características locais onde se implantavam seus empreendimentos, até onde pudemos averiguar, ao menos entre as mais destacadas lojas Olivetti no mundo, como aquela de Albini e Helg em Paris ou aquela projetada pelo grupo BBPR em Nova Iorque, cujo painel de Nivola evocaria um espaço mediterrâneo (MAFFIOLETTI, 1994, p.116), se não apresentavam referências ao lugar, o faziam de maneira diferente daquela realizada por Palanti, como por exemplo, na loja de Veneza desenhada por Carlo Scarpa ou aquela de Barcelona, de autoria do BBPR, com referências a Gaudi (no que tangia às relações entre a loja e a cidade), ou a Miró no espaço expositivo.

Nos trabalhos para a Olivetti a interação das artes encontrou um momento especial em que o desenho dos objetos industriais, o desenho do mobiliário, das luminárias, os grandes painéis pictóricos e a arquitetura se congregavam. Cada um deles era uma peça que confluía na construção de um espaço moderno, estruturado segundo objetivos bem determinados. Nestes espaços reuniam-se os saberes do arquiteto, do artista e do designer, organizados pelas mãos do primeiro e regidos por princípios convergentes.



Bramante Buffoni: Painéis dos Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

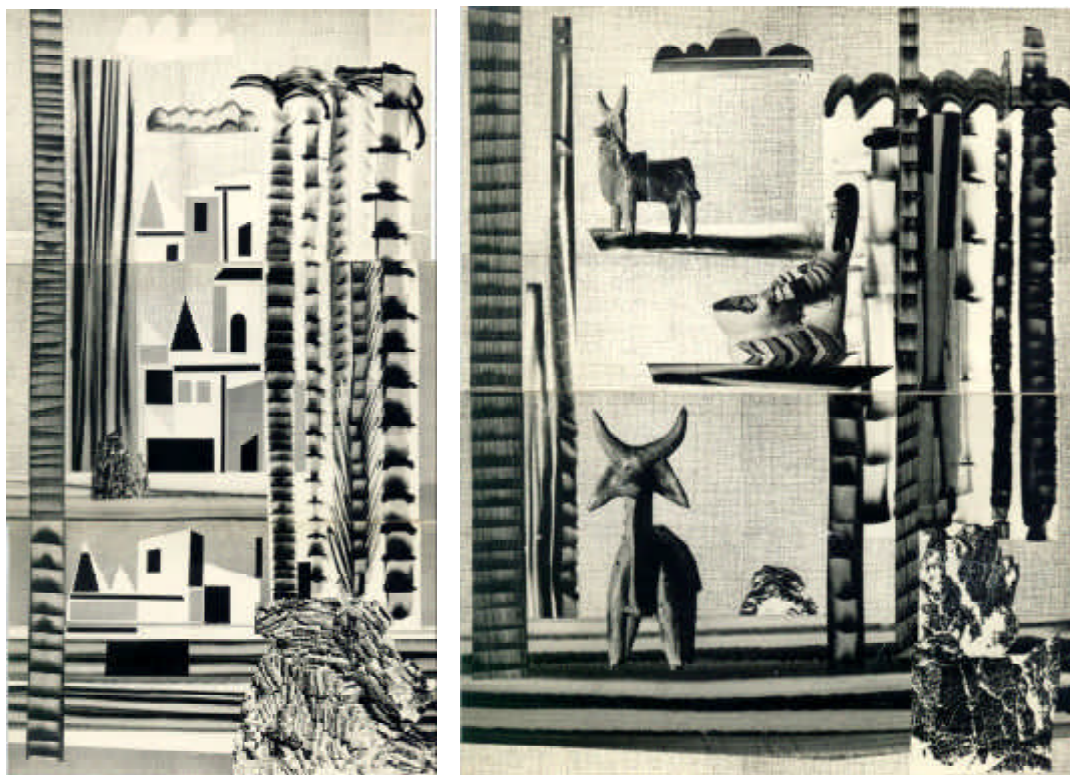
Se nos projetos do Studio de Arte Palma os painéis eram ainda pequenos, com temas relacionados àquilo que estava sendo exposto, nos projetos para a Olivetti eles ganham grandes dimensões, realizados principalmente pelo artista Bramante Buffoni (Milão, 1890; Castelveccchio –1965).

Este artista gráfico italiano fez parte das primeiras gerações de alunos do Instituto Estatal para Indústria Artística (ISIA – Istituto Statale Industrie Artistiche) de Monza, lugar importante da pintura publicitária e do manifesto, onde trabalharam Depero, Nizzoli, Sironi, Persico, Pagano, Marino Marini.

Buffoni trabalhou com Edoardo Persico em algumas de suas exposições em Milão e foi o parceiro mais freqüente de Giancarlo Palanti nos projetos das lojas e escritórios Olivetti⁹. Vale lembrar que ele já fora parceiro de Palanti na Itália, por exemplo, em uma publicação do IFACP de Milão, em colaboração com Albini e Camus, em 1939.

Os painéis de Buffoni apresentavam imagens de temas que iam dos símbolos da escrita até a flora e fauna brasileiras, aos índios, aos negros, aos orixás, sereias, baianas, casario colonial, tropeiros, amuletos, pedras, palmeiras, cerâmicas do Nordeste etc.

Logo após chegar ao país, Buffoni realizaria dez conferências no IAB em janeiro de 1954. Os títulos destas conferências (das quais, infelizmente, ainda não conseguimos encontrar o conteúdo) são bastante sugestivos: “Arquitetura publicitária nas exposições”; “As cores na arquitetura e na indústria”; “A colaboração entre a arquitetura e as artes plásticas”; “Função educativa da publicidade gráfica”; “Publicidade gráfica e agências de publicidade”; “Arte plástica e arte decorativa”; “Arte Decorativa e artesanato”; “Sobre desenho industrial”; “Tipografia e jornalismo”; “As escolas profissionais e as indústrias”. Os temas apresentados por Buffoni são quase os mesmos temas que Palanti discutia em seus projetos.



Bramante Buffoni: Painéis dos Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Em um orçamento de 10 painéis de Bramante Buffoni para o projeto de Palanti do Café União Guadalupe de 1958, podemos encontrar algumas pistas de como se dava o processo de trabalho entre artista e arquiteto, ainda que se trate de documento de características contratuais. Buffoni definia suas funções: a ele caberia a criação e execução dos painéis e a preparação dos fundos enquanto os arquitetos forneceriam os painéis de madeira e a montagem no local. É possível hipotizar que certamente haveria discussões sobre o projeto.

Além de Buffoni, Palanti trabalhou também com Carybé na loja Olivetti em Salvador. Para a mesma este artista esculpiu dez painéis em cedro, entre 1961 e 62, apresentando baixos-relevos com temas do Candomblé como Oxossi e Yemanjá.

A relação entre o arquiteto e o artista pode ser sugerida através de uma carta escrita por Carybé em maio de 1961 e endereçada a Palanti, pedindo as dimensões dos painéis da loja Olivetti para que ele pudesse estudar o assunto e fazer os croquis de aprovação¹⁰.

Carybé escreveria a Palanti em 07/10/61:

“Comecei o trabalho da Olivetti e já estou no segundo pranchão. Fiz Oxossi e estou com Yemanjá, são em cedro e é uma gostosura dar porradas na madeira, só que a caveira chega de noite e só quer conversa de cama, a gordura vai indo e estou ficando com um físico de gladiador (para dizer a verdade é de carpinteiro) (...) Estou fazendo o trabalho em baixo relevo, o Lev [Lev Smarchevsky, arquiteto indicado por Carybé para a execução do projeto] preparou os pranchões com dez centímetros para que quando a madeira encolha, o movimento seja mais distribuído e se note menos. Fica muito bonita a madeira pois as tiras mudam de tom, do rosa à cor de charuto. É um trabalho danado e se tiver que fazer outro cobro o dobro, mas que é gostoso é!”¹¹.

Quando termina o trabalho, Carybé escreve novamente a Palanti:

“... como ia dizendo, acabei as esculturas da Olivetti, tenho um belíssimo calo na palma da mão e agora estou doido para ver os dez colocados. Quando estiverem no local e iluminados deverei fazer alguns retoques e pronto”¹².



Bramante Buffoni: Painéis dos Escritórios Olivetti no Edifício Conde de Prates, 1957-1966
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Nesta e nas experiências anteriormente descritas, o povo, apresentado através do índio, do negro, das tradições populares, é um dos temas retratado em grandes dimensões por artistas estrangeiros que vieram para o Brasil. Aparece com grande importância ao lado das máquinas de escrever, dentro dos escritórios, mas não é a fonte de inspiração das formas do mobiliário ou dos espaços, ao menos não se encontrou referência a isso.

Como foi apresentado nos capítulos anteriores, o uso de grandes painéis por Giancarlo Palanti, já havia sido explorado tanto através dos trabalhos de Buffoni ou a partir das tintas do artista plástico Roberto Sambonet, também retratando temas da flora brasileira. Figurativos, eles eram parte importante do espaço, porém, trabalhados e entendidos como decoração. Não participavam da construção do espaço no sentido de discutir com seus traços o movimento de planos e linhas (como apareceria, por exemplo, na construção do Gabinete do Diretor da Bauhaus), mas foram tratados como ponto de destaque, de fundo, de plano expressivo no solto no ar. A própria nota técnica sobre os escritórios da Olivetti na revista *Habitat* e a publicação da loja da R. Brigadeiro Tobias na revista *Acrópole* (fev. 57), textos aparentemente de autoria de Palanti, exemplificam isso nas quais os painéis são chamados de “decorativos”.

Seguindo as pistas sugeridas por Anelli (2001) ao tratar de Rino Levi, pode-se também sugerir afinidades entre o entendimento de decoração de Giancarlo Palanti e Ernest Rogers, figura do seu círculo de discussões especialmente na Itália. Ao tratar do “*Por quê da decoração*” em sua tese *Carattere stilistici e costruttivi dei monumenti*, discutida em 1932 e publicada no ano seguinte, Rogers indica o sentido da decoração na arquitetura moderna. A decoração é entendida como algo congênito à arquitetura e estreitamente vinculada ao ornamento. Porém, se frisos, arabescos e cornija eram diversos instrumentos do ornato, seriam também aparências válidas disso um contraponto de planos curvos, uma parede branca, uma textura de tijolos à vista ou uma superfície monocromática¹³.

Pode-se sugerir que os painéis são componentes do discurso expressivo da obra de Palanti. Parece haver um encantamento e uma vontade de difusão dos temas brasileiros através das lojas, dos espaços da arquitetura, seja por parte dos artistas como do arquiteto. Ao menos pelo que se pode ler nas cartas, Palanti dava total liberdade de criação aos artistas. Podemos sugerir que interessava nas lojas, não apenas a exposição dos objetos industriais, mas a difusão dos painéis, que ocorreria em diversos Estados brasileiros.

A artes plásticas faziam parte da vivência cotidiana de Palanti. Ele nascera em ambiente artístico, era colecionador de arte antiga e moderna e objetos populares e figura presente no meio social de artistas. Segundo depoimento de sua viúva, ele considerava as artes como uma complementação da e na arquitetura. A inserção dos trabalhos gráficos, fotografias, desenhos, pinturas e afrescos de Roberto Sambonet, Bramante Buffoni, Paolo Vasta, além de enriquecer o espaço era considerado como terapia no ambiente de trabalho, ligada à visão, ao prazer, ao relaxamento ao bem estar do espírito.

As discussões sobre a Síntese das Artes

É importante ressaltar que nestes anos são várias as posições, entendimentos e experimentações sobre a síntese das artes (segundo Lourenço (1995), um dos termos mais reiteradamente usado ao se abordar o assunto na década de 50), em âmbito nacional e internacional, num tema que atravessa a produção moderna. Têm-se assim diversas posições das quais podemos citar aquelas defendidas por Le Corbusier, as lições da Bauhaus e de Gropius, de Giedion, Sert e Léger, as discussões e resoluções do VI e VIII Ciams, além daquelas adotadas pelos muralistas mexicanos.

Vamos aqui apenas esboçar alguns exemplos destas posições para mostrar que havia diferentes posturas adotadas e o teor de algumas discussões. Sabemos dos limites deste pequeno quadro, mas sem podermos nos alongar sobre este assunto tão complexo decidimos apenas indicá-lo.

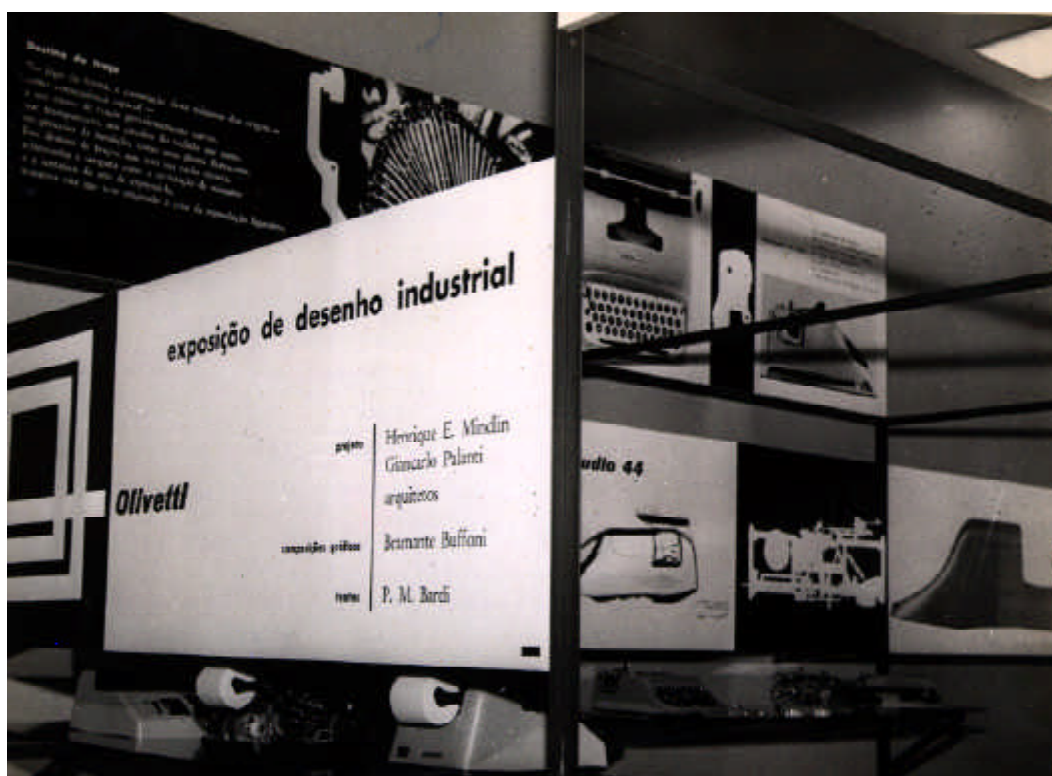
No Brasil esta discussão apareceria desde os painéis e azulejos do MEC e da Pampulha, com as experiências de Portinari, passando pelas obras de Rino Levi, especialmente aquelas a partir de 1940, até a experiência da difusão de painéis em obras de arquitetura na década seguinte.

A opinião de Le Corbusier é bastante importante no quadro brasileiro, principalmente se considerarmos sua influência nas decisões sobre a construção do edifício do Ministério da Educação no Rio de Janeiro. No texto “*Arquitetura e as Belas Artes*” de 1936 (publicado no Brasil apenas em 1984 na Revista do Patrimônio Histórico Nacional por Lúcio Costa), Le Corbusier propõe a intervenção de pintores e escultores em grandes superfícies, contribuindo para cumprir uma função estabelecida pelo arquiteto, seja ressaltando um ponto focal ou explodindo uma parede incômoda. Esta última função seria desempenhada pelos painéis de azulejo, sugeridos pelo próprio Corbusier, que deveriam envolver dois volumes, considerados incômodos, entre os pilotis do Ministério da Educação no Rio de Janeiro. Vale lembrar que esta posição de Corbusier refere-se àquele momento de sua trajetória.

Outro exemplo é o VII Congresso Panamericanos de Arquitetura no México, ocorrido em 1952, importante momento de discussão da “síntese das artes”, que apresentou posições que variavam entre a ordenação completa do espaço pelo arquiteto e a integração projetual entre este e os artistas. Neste Congresso, Gropius afirmava a necessidade da prática integradora entre pintura, escultura e arquitetura, num trabalho sincronizado em que o artista não era subordinado ao arquiteto. Também Lygia Clark, Paulo Werneck, Rino e Ariosto Mila apresentaram suas posições. Os dois últimos defendiam a arquitetura como propositora da visualidade do espaço.

Lourenço (1995) chama a atenção para a escala de implantação de painéis e murais no Brasil, especialmente na década de 50, que, para ela, contribuiria ao máximo, diante de outras manifestações, para que o moderno conquistasse uma posição pública apresentando-se diretamente ao transeunte.

Estes painéis foram difundidos pelas mãos de artistas como Portinari, Di Cavalcanti, Graciano, Tarsila do Amaral, Burle Marx, Aldemir Martins, entre outros, além de artistas vindos



Henrique Mindlin e Giancarlo Palanti arquitetos, painéis de Bramante Buffoni e textos de Pietro Maria Bardi:
Exposição de desenho industrial no MAM do Rio de Janeiro, 1958
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

do interior e também do exterior como Karl Platner, Fernando Lemos, Roberto Sambonet e Pietro Nérici (LOURENÇO, 1995, p.265). Apareceram em edifícios, lojas, agências bancárias, escolas, indústrias, igrejas e residências.

Foram geralmente realizados em pastilhas de vidro ou azulejos nas áreas externas e em óleo nas internas. Eram composições abstratas, mas prevalentemente figurativas, tratando de temas brasileiros, traduções de textos bíblicos ou históricos. Apresentaram-se através de simplificações nas formas, planos chapados e geometrizações. (LOURENÇO, 1995, p. 273).

Pode-se concluir que a adoção de painéis na obra de Palanti está inserida neste contexto de obras e discussões.

Arte e Indústria

Já a síntese entre arte e indústria ganharia um momento especial em 1958, quando Mindlin e Palanti foram responsáveis pelo projeto de uma exposição de Olivetti no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro onde as composições gráficas ficaram a cargo de Bramante Buffoni e os textos de Pietro Maria Bardi.

Segundo a revista Habitat (n.50, 1958, p.22), em palavras provavelmente de autoria de Bardi, esta exposição havia suscitado forte interesse não só pela originalidade da mostra, mas pela apresentação de um problema novo para o público, isto é, “*um problema de arte através da criação de formas e objetos utilitários, e mostrou a pesquisa para chegar à forma, lembrando as analogias da inspiração*” (HABITAT, N. 50, 1958, p.22).

Assim se apresentava a exposição em um dos painéis:

“*Esta exposição quer apresentar alguns problemas que existem entre arte e indústria, indicados com o nome de desenho industrial; problemas que são constantemente estudados pela ‘Olivetti’ não só em relação à produção de suas máquinas, como também em relação à propaganda e a tudo quanto está em conexão. Os resultados disso são conhecidos pelo mundo afora*”. (idem, ibidem).

Outras legendas apresentavam o tom da exposição:

desenho industrial da Olivetti

Esta exposição quer apresentar alguns problemas que existem entre a arte e a indústria, indicados com o nome de desenho industrial; problemas que são constantemente estudados

pela "Olivetti" não só em relação à produção de suas máquinas, como também em relação à propaganda e a tudo quanto está em conexão. Os resultados disso são conhecidos pelo mundo afora.



Henrique Mindlin e Giancarlo Palanti arquitetos, painéis de Bramante Buffoni e textos de Pietro Maria Bardi:
Exposição de desenho industrial no MAM do Rio de Janeiro, 1958
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

“Cada objeto é um resultado de uma idéia abstrata; segue-se, logo depois, o desenho que a traduz concretamente, numa dimensão. Assim, nasceu a máquina de calcular Tetractys, isto é, da superfície que encerra o mecanismo” (idem, p.23).

Ou ainda:

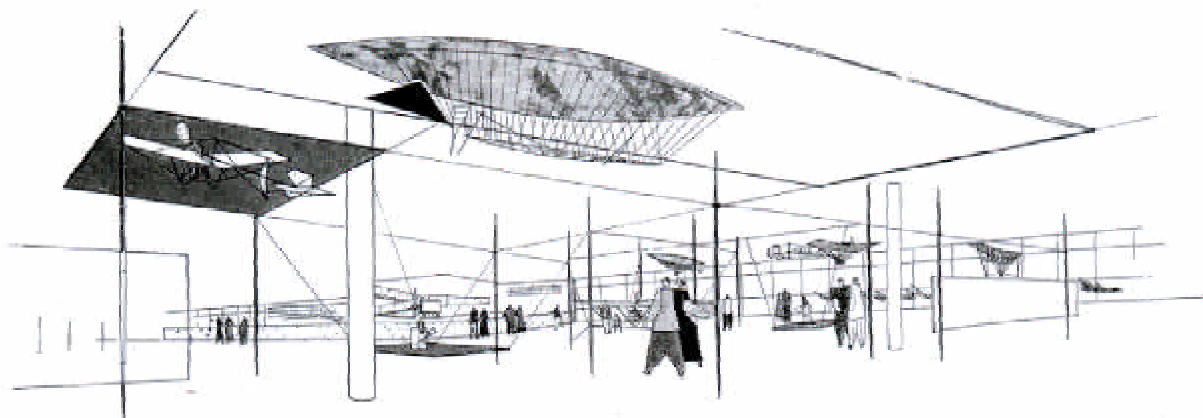
“Nada se extrai da natureza, retorna-se constantemente às leis e às formas desta: - com ou sem propósito, inspiração ou re-elaboração — cada fato criativo não pode prescindir das considerações de estruturas materiais, vidas que existem no infinito enredo natural, e na expressividade de uma máquina, tudo parece obedecer a um dos grandiosos ou mínimos fatos da criação” (idem, p.25).



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painéis de Bramante Buffoni e textos de Pietro Maria Bardi:
Exposição de desenho industrial, não há referências do local nem data
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painéis de Bramante Buffoni e textos de Pietro Maria Bardi:
Exposição de desenho industrial, não há referências do local nem data
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Aldo Calvo, Giancarlo Palanti, Zenon Lotufo e colaboração de Adolfo Rubio Morales : Museu de Aeronáutica, Parque do Ibirapuera, São Paulo, 1957
 fonte: Módulo 1, n.7, 1957

O projeto de desenho industrial sob os moldes ditados pela Olivetti foi através destas palavras, levado ao museu e ao público.

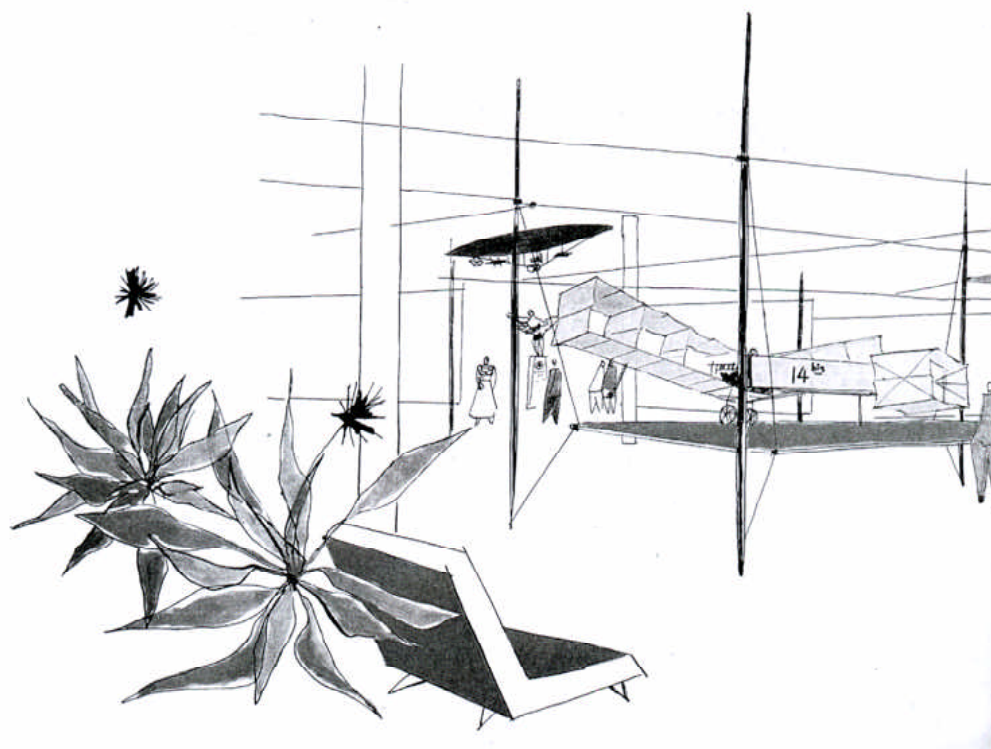
Depois da morte de Adriano Olivetti a empresa passou a ter outra organização que não apenas familiar, contando com investidores externos e uma imagem internacional de mercado diversa daquela proposta nos anos 50.

Outros projetos de exposição comercial

As problemáticas apresentadas nas experiências dos projetos de Palanti para a Olivetti percorreram vários outros trabalhos do arquiteto, como a churrascaria Cabana, realizada com Mindlin em 1959, com um grande painel de Bramante Buffoni, a loja da KLM com seus móveis em jacarandá do Mato Grosso, as exposições dos colchões e móveis Probel (em que apareciam os mais inusitados dispositivos de exposição dos móveis) e as discussões sobre a exposição do desenho industrial na FAAP, entre 1961 e 1962 .

Quando em 1957 Palanti projetou junto a Aldo Calvo e Zenon Lotufo o *Museu de Aeronáutica*, no térreo do Palácio das Indústrias no Ibirapuera, assim se exprimiam os desafios e critérios aos quais estes arquitetos estavam atentos:

“O projeto de uma exposição apresenta muitos problemas: valorização dos objetos a expor, solução simples e sintética para os mostruários, circulação fácil e continua e aproveitamento lógico dos espaços, criando para os visitantes pontos de vista variados. Para este fim a técnica de expor conta hoje em dia com muitas possibilidades, utilizando sempre que possível materiais diversos, leves e transparentes, de forma a permitir os contrastes e a ampliação visual desejada. Dentro desse critério foi organizada esta exposição, dedicada a assuntos aeronáuticos” (MÓDULO, n.07, 1957, p.39).



Aldo Calvo, Giancarlo Palanti, Zenon Lotufo e colaboração de Adolfo Rubio Morales : Museu de Aeronáutica, Parque do Ibirapuera, São Paulo, 1957
fonte: Módulo 1, n.7, 1957

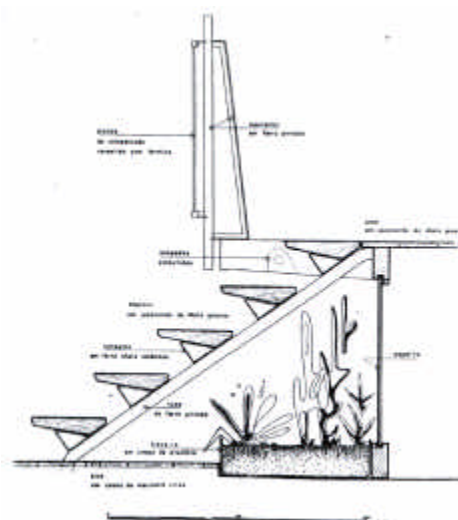
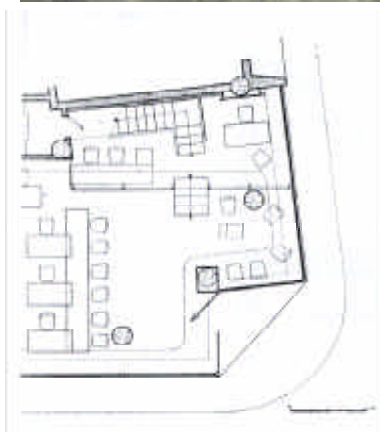
Esta exposição, apresentada em belos desenhos, mostraria as miniaturas de aviões suspensos por delicadas estruturas. Entre eles, voariam balões e zepelins no teto. É interessante notar no desenho que em primeiro plano aparecem duas bromélias e outro vaso tropical, em meio à exposição de aviões.

Também em 1957 Palanti desenhou a agência de viagens da *Swissair*. O projeto tomou como partido inicial o zoneamento das funções o que levou à construção de um mezanino para localização das mesas do chefe da loja e dois secretários. Assim, os espaços reservados da loja se integravam ao ambiente total graças ao meio nível criado.

O detalhamento primoroso da escada e do parapeito do mezanino mereceu destaque nas páginas da revista *Acrópole* (n.232, 1958, p.158). Embaixo do mezanino havia uma floreira contínua com um fundo espelhado, visando uma maior leveza ao desnível criado por esta zona mais elevada. Os degraus da escada eram de jacarandá do Mato Grosso, a mesma madeira que construía os móveis com planos revestidos de fórmica. A parede do fundo apresentava uma composição de painéis quadrados de tamanhos variados com imagens de locais turísticos.

A idéia de viagem e de movimento sugerida com estes painéis é bastante interessante. Seis quadrados de dimensões iguais, com fundo amarelo, apresentavam uma fotografia preta e branca de um avião, que crescia em tamanho da esquerda para a direita como se a aeronave estivesse em movimento. Acima destes os painéis decresciam de tamanho, no mesmo sentido, alojando imagens. Até onde se pode averiguar, o projeto destes painéis seria de autoria do próprio arquiteto.

É interessante observar a inflexão do plano da fachada em relação ao alinhamento da rua, desenho dado para solucionar o problema representado pelas quatro colunas existentes, apoiando os caixilhos em uma delas. O resultado foi uma relação interessante com a calçada, como uma espécie de convite para a entrada na loja.



Giancarlo Palanti e Henrique E. Mindlin arquitetos: Swissair, São Paulo, 1957
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



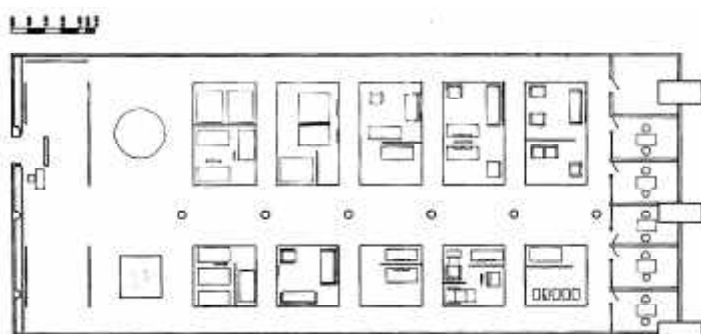
Giancarlo Palanti e Henrique E. Mindlin arquitetos, painéis de Bramante Buffoni: Salão de Exposições da Firma de Armações de Aço Probel no Conjunto Nacional, São Paulo, 1958
 fonte: Acrópole, n. 250, 1959.

A invenção dos mais inusitados dispositivos de exposição apareceria no projeto para o *Salão de Exposições da firma Armações de Aço Probel*, no Conjunto Nacional, em 1958. Eram descontraídos colchões suspensos no teto amarrados com tirantes de aço nos pilares, uma estrutura formada por grandes cubos, uma esteira de linha de montagem. A solução final foi dada com uma grelha modulada, de ferro com perfil U, suspensa no teto a 30 cm de um forro acústico. Este elemento resolvia toda organização espacial servindo de suporte para painéis e cortinas e para a instalação elétrica e de refletores. O objetivo era alcançar a maior flexibilidade possível visando variações nas exposições sucessivas que deveriam acontecer.

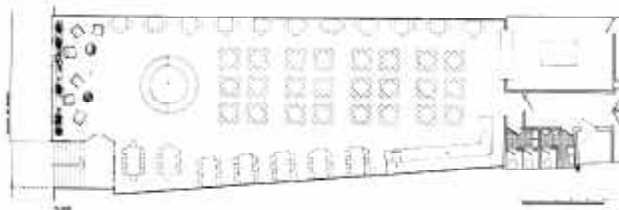
O piso foi também modulado e dividido em zonas de circulação e de exposição, constituídas por estrados de 10 cm de altura. Para acentuar a separação entre as zonas, Palanti usou um tapete em cor ouro velho para a parte de circulação e cinza para a parte de exposição. Esta separação clara em zonas delimitadas pelo deslocamento das pessoas é um método recorrente de construção do espaço por Giancarlo Palanti, potencializado e organizado pela idéia inicial de modulação e flexibilidade.

A delimitação dos espaços foi realizada com cortinas de rede e painéis de Bramante Buffoni em técnica fotográfica e pictórica, chamados de decorativos no texto de publicação do projeto na revista *Acrópole* (n.250, 1959, p.357). Algumas vezes estes painéis foram substituídos pelo esqueleto dos colchões de molas, apresentando de maneira didática as estruturas dos mesmos e explorando seu aspecto construtivo, o desenho que realizam no espaço, e uma transparência que possibilitava a continuidade espacial.

No hall de entrada do salão os painéis delimitavam um espaço mais contido e desenvolviam a história do repouso através dos tempos, ilustrada com obras de arte apropriadas ao assunto. Os textos, até onde se pode averiguar, eram de autoria do próprio Palanti. Construir um salão de exposição e vendas de um colchão alcançava aspectos de exposição de arte, seja pela beleza das estruturas de molas que se queria mostrar, seja pelos desenvolvimentos da história



Giancarlo Palanti e Henrique E. Mindlin arquitetos, painéis de Bramante Buffoni: Salão de Exposições da Firma de Armações de Aço Probel no Conjunto Nacional, São Paulo, 1958
fonte: Acrópole, n. 250, 1959.



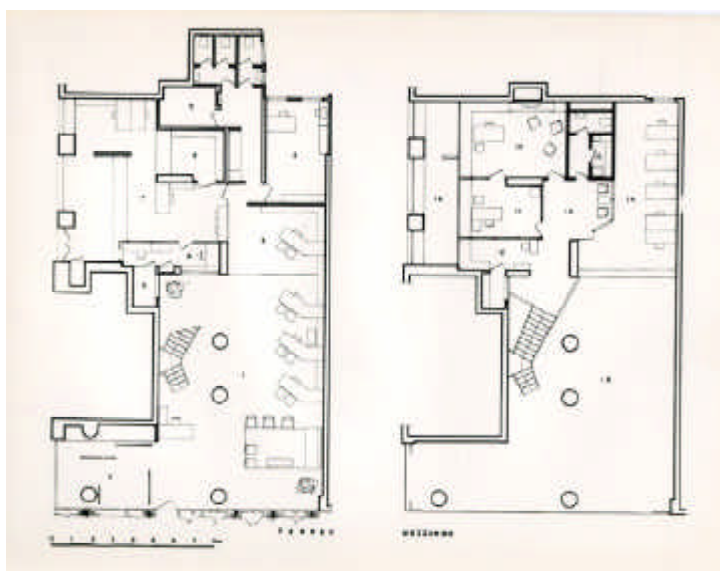
Giancarlo Palanti e Henrique E. Mindlin arquitetos, painel de Bramante Buffoni, colaboração de Lívio Levi:
Churrascaria Cabana, Av. Rio Branco, São Paulo, 1959
fonte: Acrópole, n. 257, 1961.

do descanso ou pela ilustração das fases da linha de montagem através de formas modernas como se fossem quadros.

O detalhamento garantia aquilo que se pretendia exprimir. O refinamento expositivo era ampliado também para a iluminação, com refletores para os colchões e com luminárias cuja forma era desenhada em função da área de iluminação do painel.

É interessante mencionar o projeto para a churrascaria *Cabana*, realizado em 1959 por Mindlin e Palanti, pois neste espaço o objeto exposto era a própria churrasqueira, que visível da rua, tornava-se atração publicitária. Uma grande parede lateral foi ocupada por um mural de Bramante Buffoni com a utilização de temas abstratos. Apesar da abstração, o painel mantinha um certo sentido decorativo. As paredes restantes eram trabalhadas como planos revestidos de tijolos aparentes ou lambris verticais de perobinha, com prateleiras e armários do bar.

Tudo foi detalhado, dos lustres aos móveis, com mesas de ferro preto fosco, pés de latão e plano de cedro. O próprio proprietário pedia a colaboração do arquiteto para escolha e



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painel de Bramante Buffoni: Agência da KLM, Av. São Luís, São Paulo, 1959 - vitrine de quadros à esquerda

Planta baixa e mezanino - 1) Loja; 2) Exposições; 3) Chefe de vendas; 4) Caixa; 5) Cofre; 6) Reservas; 7) Seção de frete; 8) depósito; 9)

Máquina para ar condicionado

fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

disposição dos móveis, talheres, toalhas, visando um conjunto mais harmônico¹⁴. Na vitrine tinha-se novamente uma floreira contínua de plantas tropicais.

O projeto realizado para a empresa aérea KLM, também em 1959, foi dividido em duas zonas com entradas separadas, uma com acesso pela São Luís, para venda de passagens e representação social da companhia e outra na passagem lateral do edifício destinada aos fretes.

A primeira parte ganhou um dinamismo na construção espacial, que ultrapassou as idéias de movimento sugeridas apenas nos quadros e no logotipo da fachada da loja Swissair, de 1957. Vários elementos contribuíram para tanto: a inflexão das mesas de atendimento e da escada colocada em um ponto focal, os discos de iluminação refletidos nas colunas de mármore



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painel de Bramante Buffoni: Agência da KLM, Av. São Luís, São Paulo, 1959

fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

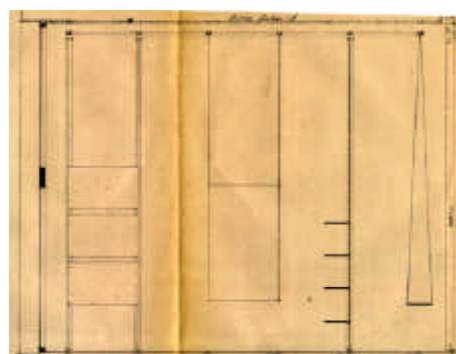
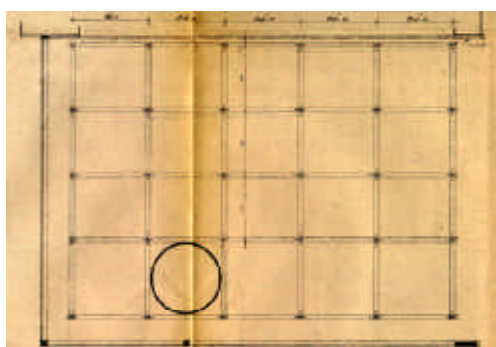
preto, e o grande painel de Bramante Buffoni que ocupava toda uma parede lateral com uma ampliação fotográfica de um mapa mundial sobre um fundo de nuvens, no qual as rotas das linhas aéreas da KLM adquiriam movimento. Além disso, incorporou-se ao espaço um grande “móvil” de Alexander Calder, suspenso na parte dianteira da instalação, o qual “*anima o conjunto, com suas formas em eterno movimento*” (HABITAT, n.58, 1960, p.23).

A loja apresentava vários elementos recorrentes de outras obras de Palanti. Entre a vitrine e a calçada estavam as floreiras de plantas tropicais, os móveis eram feitos de jacarandá do Mato Grosso com tampa de fórmica branca. Porém ao contrário dos painéis freqüentemente soltos no espaço das lojas Olivetti, aquele da KLM ocupava uma grande extensão de parede, como na churrascaria Cabana.

Esta loja apresentava-se como uma mini-galeria de arte. Na vitrine, ocupando a esquina entre a rua São Luís e a passagem lateral, foi reservado um local para exposições periódicas de arte, visíveis da rua. O dispositivo de exposição utilizado foi constituído por uma grade de ferro suspensa que permitia variar a distribuição dos trabalhos expostos, com o deslocamento de montantes, painéis ou outros elementos presos a ela.

A vitrine da KLM não apresentava os produtos industriais como objetos de arte, mas os quadros de diversos artistas e o móvil de Calder.

A novidade da idéia de movimento que aparece na construção espacial desta loja evidenciada no móvil, também fazia parte de um conceito expositivo.



Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin arquitetos, painel de Bramante Buffoni: Agência da KLM, Av. São Luís, São Paulo, 1959 - Acima: Sala de exposições, Abaixo: planta da grelha de ferro suspensa da sala de exposições e corte mostrando possibilidades de ocupação da mesma através de painéis ou dispositivos pendurados

fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Em artigo para o jornal “*O Estado de São Paulo*”¹⁵ apresentou-se a iniciativa como fruto de uma concepção de decoração móvel. Ela foi comparada ao manifesto da escola cinemática de Vasarely em que se variavam cores e formas dentro de um esquema permanente.

Segundo o artigo, os quadros deveriam ser trocados quinzenalmente, permitindo dar a um público numeroso uma noção precisa das obras de mestres brasileiros e europeus. Chamando o empreendimento de “*Uma iniciativa feliz*”, o artigo louva o aspecto educativo e artístico e fala da carência de galerias para os artistas exporem seus trabalhos.

A primeira exposição na vitrine da KLM apresentou quatro telas de Van Gogh. A documentação do arquivo do arquiteto Giancarlo Palanti apresenta cartas de sua autoria para o presidente do MASP, Horácio Lafer, comentando uma conversa com Bardi para obtenção do empréstimo dos quadros, pensando em uma possível propaganda para o Museu¹⁶.

Tem-se ainda referências a quadros do pintor Flávio de Carvalho¹⁷, emprestados pelo próprio, a serem colocados na galeria juntamente com seus dados biográficos. Há também anotações sobre reuniões com Sergio Milliet e o programa das próximas exposições que deveriam apresentar Di Cavalcanti, Brundo Giorgi, Tarsila, Portinari, Aldemir Martins, Fayga Ostrower e

Arnaldo Pedroso Horta. O artigo do *Estado de São Paulo*, citado acima, incluiria ainda os nomes de Quirino da Silva e Volpi.

Palanti realizara para a galeria a própria apresentação do pintor Arnaldo Pedroso Horta. Ficara, portanto, a cargo do arquiteto não só o projeto da loja, mas também a proposta e o projeto museográfico de sua galeria, a escolha, a organização e a apresentação das exposições para o público.

Este projeto é o exemplo de uma vontade de levar a produção artística para o cotidiano, para os transeuntes, para além de garantir o status da loja, já que os quadros estão localizados em uma vitrine à disposição de todos que passam sem a necessidade de comprar passagens aéreas para apreciá-los.

É um desejo de levar as artes plásticas, seja Van Gogh ou os artistas figurativos modernos brasileiros, para as ruas. A arte também deveria ir para as casas, através dos objetos industriais, apresentados nas lojas, e exposições para a Olivetti, segundo um mesmo projeto expositivo moderno.

Arte e Indústria e o Desenho Industrial Brasileiro

Em 1961, Giancarlo Palanti e Henrique E. Mindlin foram convidados pela Fundação Armando Álvares Penteado para organizar a “*Exposição da Arte na Indústria*”. O texto elaborado pela FAAP em dezembro deste ano e que deveria ser submetido à apreciação de Giancarlo Palanti, tratava de uma exposição com ênfase no desenho artístico para produção industrial, verbalizando a intenção de expor os objetos industriais artísticos como se expunham os objetos de arte.

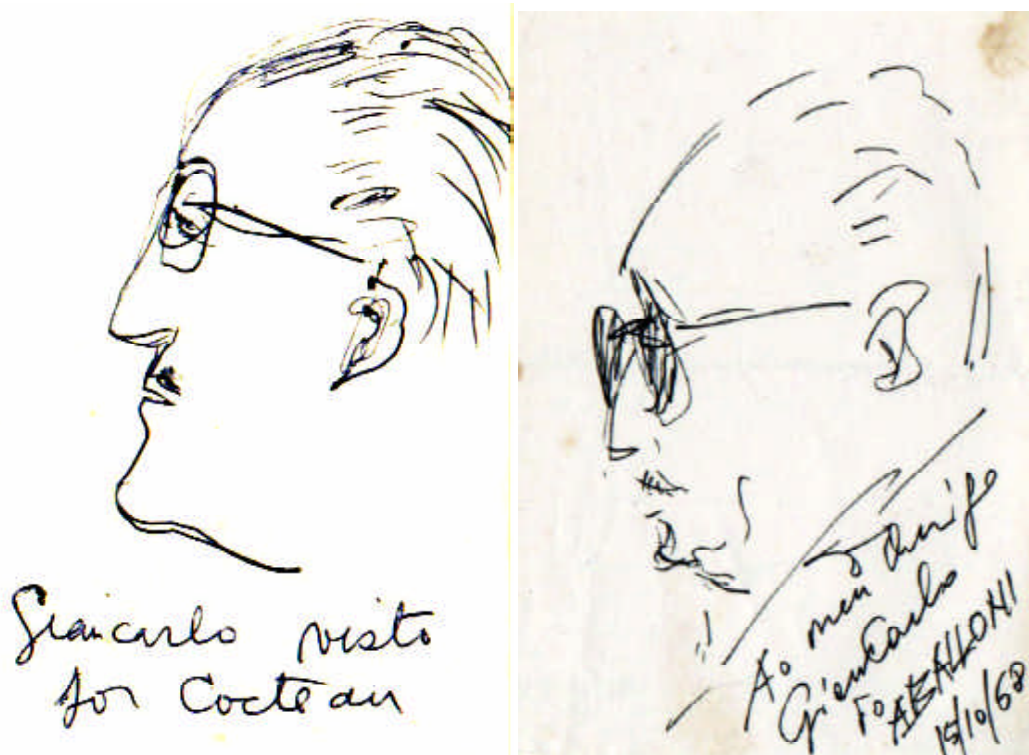
No início do ano seguinte, um novo texto, também redigido pela FAAP, propunha um “*Programa Básico para uma Exposição em Prol da arte na indústria*”. Ele afirmava:

“Com efeito, não se justifica que, em face das enormes possibilidades oferecidas pela técnica dos nossos dias e do destaque no cenário mundial dos artistas e dos arquitetos brasileiros, a nossa produção industrial continuasse a se desenvolver à margem de um desenho industrial atualizado e apropriado às condições do nosso meio. (...) Apenas um setor limitado da indústria tem procurado orientar as suas operações no sentido da assimilação gradativa de bons modelos estrangeiros, o que já constitui um esforço altamente meritório, dadas às dificuldades de toda ordem que sempre se opõem a qualquer tentativa de inovação e progresso. E somente um número reduzidíssimo logrou até hoje atingir a criação de padrões originais nitidamente brasileiros; esses constituem, nas circunstâncias atuais, a exceção rara, a exceção precisa que vem demonstrar as enormes possibilidades que estariam ao alcance de todos se fosse mais difundido entre nós o bom desenho industrial” (FAAP, 1962, fl.1)¹⁸.

A exposição pretendia contribuir para solucionar os problemas identificados neste campo. Ela seria organizada com uma introdução que deveria expor em linhas gerais o que o chamado “*bom desenho industrial*” representava nos outros “*países civilizados*”. Em seguida haveria uma mostra de produtos então existentes e relevantes aos olhos da comissão organizadora, revelando o nível que se teria atingido na inteligente aplicação de padrões estrangeiros ou na criação de tipos originais. Por fim seriam apresentados os resultados de numerosos concursos autônomos, propostos juntamente à exposição, nos mais variados setores da indústria, visando demonstrar as possibilidades que poderiam ser oferecidas pelo “*bom desenho industrial*”.

O texto afirmava que a organização da exposição e dos concursos seria feita com a assistência de Mindlin e Palanti, que já haviam demonstrado na *Exposição Automobilística* do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no início de 1961, a “*viabilidade de uma grande exposição em novos moldes, diversos dos padrões de ‘feira de amostras’ infelizmente correntes entre nós*”. (idem, fl.3)

Já em maio de 1962, a FAAP organizou um novo texto. Ligada então ao IAB pretendia iniciar uma campanha, viabilizada através de uma exposição junto aos industriais, aos artistas e ao público, para constituição de um desenho industrial caracteristicamente brasileiro. Este texto também apareceu no Relatório do Conselho Diretor do departamento do IAB de São Paulo do Biênio 1961-63, apresentado pela comissão especial para a exposição, formada por Carlos Millan,



Caricaturas de Giancarlo Palanti feitas por J. Cocteau à esquerda e A. Balloni à direita
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Jorge Wilhein, Julio Katinsky e assinada por estes e também por Bramante Buffoni, Cyro Marx e Roberto Pinto de Souza.

Assim, a exposição deveria ser organizada, como já havia sido esboçado, com uma parte inicial didática, em que se formulariam questões em torno do desenho industrial. Seguindo-se a isso viria o corpo central da exposição, constituído da apresentação de produtos industriais de desenhos já brasileiros. Os concursos não são mais citados. De uma discussão sobre a arte na indústria passa-se à tentativa de criação de um desenho industrial brasileiro.

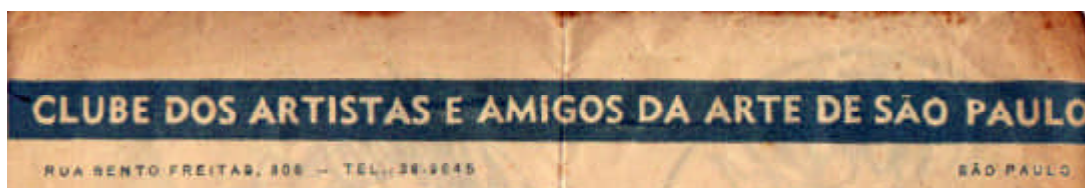
Em agosto de 62 Mindlin e Palanti apresentaram uma estimativa de custo para a exposição, incluindo despesas com pesquisa e viagens. Não encontramos referências sobre o resultado da mesma, apenas algumas listas manuscritas por Palanti com objetos industriais provavelmente destinados à exposição ou ao desenvolvimento em concursos¹⁹.

Giancarlo Palanti e o meio cultural brasileiro

Todas estas experiências apresentadas, dos trabalhos para a Olivetti até a agência da KLM bem como as exposições, permitem sugerir uma ação cultural que visa fomentar a produção de objetos industriais entendidos como objetos artísticos, levar a arte para mais próximo do transeunte e até educar o público para um gosto moderno, para além de garantir-se status para a loja com obras de arte. Baseamos esta sugestão na própria trajetória do arquiteto e sua participação no meio cultural.

Walmir Lima Amaral lembra-se da quantidade de obras de arte que Giancarlo Palanti possuía. Afirma que em um apartamento que não era grande, Palanti tinha obras do teto até o chão²⁰.

Certamente este cuidado com as exposições, a valorização dos trabalhos artísticos nos projetos, a contribuição na divulgação de vários artistas figurativos modernos não era um acaso, apenas modismo ou simplesmente uma exigência dos clientes.



Papel de Carta do Clube dos Artistas e Amigos da Arte de São Paulo
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Desenho de Giancarlo Palanti
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Desde que chegou a São Paulo, Palanti informou-se dos trabalhos dos artistas brasileiros ressaltando suas qualidades, como atestam suas cartas mencionadas no terceiro capítulo. Além disso, logo se ligou ao casal Bardi, acompanhando de perto e participando de suas ações culturais, seja através do Studio de Arte Palma ou através do MASP, como já citamos no terceiro capítulo.

Palanti fez parte do grupo de artistas e intelectuais que freqüentava o bar no MAM e MASP na rua 7 de abril, e o Clubinho (Clube dos Artistas), inserido na sociabilidade e na produção cultural do centro de São Paulo naquele momento. Vale lembrar que Palanti possuiu um escritório nesta rua, por volta de 1950, dividido com o engenheiro Ulderico Calabi. Pedro Augusto Vasquez Franco que trabalhara com Palanti em São Paulo, no prédio do IAB, dentro da associação com Henrique E. Mindlin, conta que depois do expediente havia um encontro no bar embaixo do MASP²¹.

O Clube dos Artistas teve origem no Clube dos Artistas e Amigos da Arte, fundado na década de 30 por Flávio de Carvalho. Instalado inicialmente no Edifício Esther, junto ao IAB. Organizavam exposições e outras atividades culturais reunindo artistas, intelectuais, jornalistas, políticos em torno de um bar ali instalado, como Arnaldo Pedroso d'Horta, Luiz Martins, Clovis Graciano, Aldemir Martins, Rebollo, Di Cavalcanti, Lourival Gomes Machado, Sérgio Buarque de Hollanda etc. Ele transferiu-se juntamente com o IAB para o edifício da R. Bento Freitas. Nele os arquitetos, artistas e intelectuais reuniam-se para jantar, fazer exposições, debates etc. (GAMA, 1998).



Papel de Carta da Associação dos Amigos do Museu de Arte de São Paulo
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Caricaturas feitas por Giancarlo Palanti
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Caricaturas de Giancarlo Palanti feitas por Y. Taro Kuroda, à esquerda, e Sá, à direita
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Sobre o Clube dos artistas, D. Dirce Maria Torres Morelli, viúva do arquiteto, nos relata que era o momento de pausa e relaxamento, de relacionar-se com outros intelectuais num rico ambiente de trocas culturais.

“Era entusiasmante, não sei encontrar as palavras certas para contar tudo o que acontecia de interessante naquela época. Concertos, exposições poesia, lançamento de livros, serenatas (apresentação de novas e antigas composições de Heitor dos Prazeres [pai de D. Dirce – nota da autora] com seu cavaquinho, flauta, piano ou viola), repentismo. Cantávamos, dançávamos e comíamos em todos os jantares preparados pelos artistas, pratos diferentes, dos países e cidades de origem de quem preparava. Era sempre festa, com muitos cantores e compositores famosos como Paulo Vansoline (repentista e biólogo – prêmio pelo estudo das marcas na carapaça das tartarugas), Baden Powel, Dorival Caymmi, Caco Velho e tantos outros”²².

D. Dirce nos apresenta ainda uma lista do grupo de intelectuais e artistas com os quais Palanti convivia em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, apresentando uma rica sociabilidade que teria marcado aquela época e a produção de diversos nomes²³.

No arquivo de Giancarlo Palanti, na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP, encontramos uma pasta com várias caricaturas e desenhos de Palanti sobre alguns destes artistas.

No exame de sua correspondência, constata-se a amizade com pintores como Arnaldo Pedroso d’Horta, Aldemir Martins, Aldo Calvo e Carybé.

A correspondência com Carybé apresenta discussões sobre as artes²⁴, os artistas, sobre seus próprios trabalhos, o carnaval, as festas como a da procissão do Senhor dos Navegantes, do Bomfim, os candomblés, e os objetos brasileiros.

Já Aldo Calvo escreve de Caracas, onde permaneceu no final dos anos 50, informando sobre a situação dos artistas e arquitetos venezuelanos, dos trabalhos de Burle Marx, de Niemeyer, do amor pelo Brasil



Caricaturas feitas por Giancarlo Palanti
fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

Vale lembrar ainda que Palanti fez parte do júri de Cerâmicas da I Bienal e, para além das artes plásticas e da arquitetura, foi também membro do júri internacional de premiação da I Bienal de Teatro, São Paulo, em 1957²⁵.

Além disso, Palanti fizera parte do corpo docente do IAC (Instituto de Arte Contemporânea), de acordo com documentos datilografados, sobre o programa do Instituto, junto a Lina e Pietro Bardi, e também Lasar Segall, presidente do Conselho dos Professores, Eduardo Kneese de Melo, Roberto Burle Marx, Jacob Ruchti, Oswaldo Bratke, Rino Levi, Elisabeth Nobling, Alcides da Rocha Miranda, Thomas Farkas, Rudolf Klein e Clara Hartoch (LUCCHINO, 2003, p.27). O IAC²⁶, inaugurado em 1951, englobava vários cursos para a formação de desenho industrial e participava do sistema educativo fomentado pelo MASP, dos quais havia ainda o Curso para formação de Professores de Desenho e a Escola superior de Propaganda. Em 1958 o IAC é transferido para a FAAP após convênio entre esta entidade e o MASP. Vale informar que, de acordo com depoimento de D. Dirce, Palanti teria dado aulas de História da Arte no MASP.

É preciso ainda lembrar que as principais críticas de Palanti à Bienal de 1951, publicadas na íntegra pela coluna de Quirino da Silva, tratavam exatamente das formas de expor. Após ressaltar que a expressão de sua opinião poderia colocá-lo numa situação embaraçosa entre os colegas estimados que cuidaram da Bienal, ele lembra sua experiência como expositor ou ordenador em várias exposições de arquitetura na Europa e afirma:

“‘Exposição Internacional de Arquitetura’ é um rótulo muito presunçoso para esta pobre e desordenada seqüência de quadrinhos. O primeiro erro está no programa, vasto demais em comparação com o tempo e os meios disponíveis. Além disso, uma exposição destinada ao grande público tem sempre uma função didática e de propaganda de determinadas idéias perante o público; como pode essa função ser cumprida por uma série de figurinhas expostas sem qualquer conceito básico de agrupamento, seja por nacionalidade, seja por matéria, seja por tendência, sem uma nota explicativa, sem datas, sem sequer a indicação do país de origem dos vários arquitetos que aparecem ali

misturados como um ‘cocktail’ de gosto indefinido? Se o único critério que parece ter orientado esta exposição foi a apresentação dos nomes dos arquitetos, teria sido então necessário que o material exposto nos proporcionasse um panorama menos insuficiente da personalidade de cada um.

A arquitetura é, entre as artes, talvez a de menos imediata compreensão por ser aquela que menos se dirige aos nossos sentidos e mais ao nosso raciocínio. O público precisa, portanto, ser guiado e auxiliado com todos os meios, a fim de alcançar essa compreensão.

Nem quero falar do tamanho escolhido para a apresentação dos projetos, tamanho que seria apropriado para uma revista e não para uma exposição, tamanho que rende invisíveis as plantas, elemento fundamental para que se possa apreciar e julgar uma arquitetura, e que rende o conjunto da exposição tão cacete que não atrai de modo algum a atenção dos visitantes; o que seria afinal, o fim de uma exposição ” (PALANTI, Diário da Noite, 20/11/51).

Por fim, pensando nas causas que levaram àquela situação Palanti conclui ter sido uma “sabotagem” consciente ou inconsciente contra os arquitetos do mundo inteiro apresentados de péssima maneira, contra a arquitetura moderna. Esta teria sido apresentada ali como uma “pobre coisa” e contra o público dos visitantes que, “se ao entrar não tinha idéias claras sobre a arquitetura de nossos dias, sairá da Bienal com idéias ainda mais nebulosas”. (idem).

A exposição de obras de arte

Entre seus últimos projetos, Palanti encontraria novamente os temas da exposição de objetos de arte (já trabalhando na parceria com Lina no MASP e no Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, realizado com Mindlin), não mais em espaços comerciais, mas em museus, através do projeto para o MAM, na marquise do Ibirapuera e para o próprio Clube dos Artistas, na Bento Freitas, no IAB.

Como é sabido, o MAM (Museu de Arte Moderna) de São Paulo, criado em 1948 por Francisco Matarazzo Sobrinho, o “Ciccillo”, situava-se, assim como o MASP, no edifício dos Diários Associados, na rua 7 de abril. Antes mesmo da sua inauguração oficial, em 1949, ele expôs seu acervo na sede provisória na Metalúrgica Matarazzo, para a qual Palanti realizaria, anos depois, o arranjo dos escritórios da diretoria. O Museu seria responsável pela organização das Bienais.

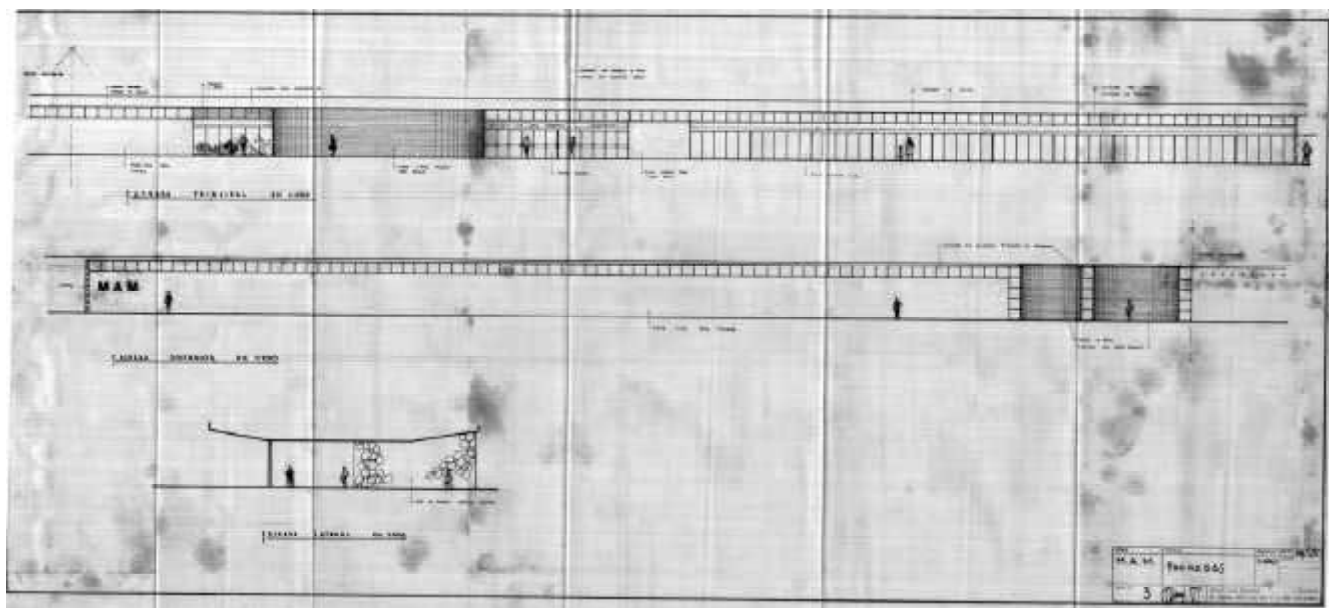
Em 1958 o MAM mudou-se para o Parque do Ibirapuera, ocupando o Museu da Aeronáutica e, em 1962, o Pavilhão Armando Arruda Pereira. Nestes anos o MAM foi o espaço de exposição dos artistas abstratos.

Ciccillo Matarazzo instituiu em seguida a “Fundação Bienal de São Paulo”, autônoma em relação ao museu. Em 1963 ele decidiu extinguir a sociedade que sustentava o MAM e doar seu patrimônio para a formação do Museu de Arte Contemporânea da USP. Contrários a isso, um grupo de intelectuais e amigos do MAM, liderados por Arnaldo e Oscar Pedrosa d’Horta tentaram, sem sucesso, a anulação da assembléia onde fora tomada a decisão anterior. Os sócios anunciaram então um projeto de resolução que previa a manutenção das atividades do museu, além de novos estatutos e sede. Neste período de reestruturação, o MAM teve sedes provisórias no Conjunto Nacional e no Edifício Itália.

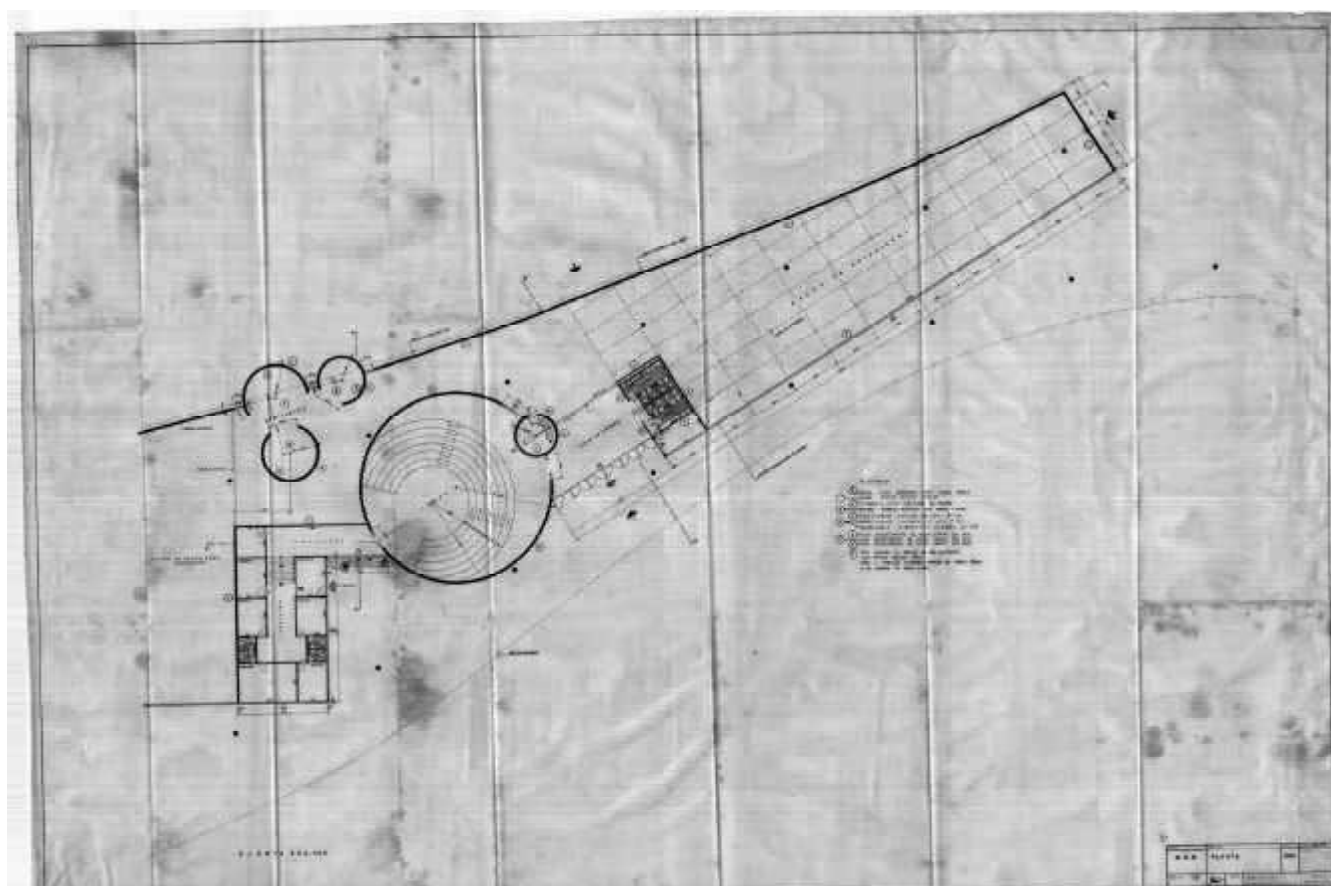
Palanti, que estava bastante ligado ao Museu, realizaria estudos para as instalações do mesmo em 1959 e 1963. Um deles seria feito para ocupação de um edifício eclético não identificado e outro para o Palácio das Indústrias no Parque do Ibirapuera.

Em 1968 foi concedido ao MAM um espaço sob a marquise do Ibirapuera, um “caixote de concreto” construído, inicialmente para abrigar a exposição sobre a Bahia, em 1959, paralelamente à V Bienal e que deveria ser destruído após a mesma. O prédio perdurara abrigando o antigo Museu do Presépio. No ano de 1968, ele passou por uma reforma coordenada por Giancarlo Palanti “de modo a adaptar o edifício às normas museográficas de então”²⁷. O trabalho foi realizado já fora da associação com Henrique Mindlin.

O projeto, datado de 1967, separava o espaço sob a marquise em três partes: 1) acervo; 2) espaços administrativos, depósito, bar; e 3) mostras e exposições.



Giancarlo Palanti: Projeto de Ampliação para o MAM sob a Marquise do Ibirapuera, São Paulo, 1971
 Fachadas
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP



Giancarlo Palanti: Projeto de Ampliação para o MAM sob a Marquise do Ibirapuera, São Paulo, 1971
 Planta
 fonte: Arquivo GP/ FAU-USP

e sala de espera, e três salas semicirculares para seminários, além de um novo salão para exposições. Nele também aparecia a indicação de um vigamento de ferro suspenso, pintado de preto fosco servindo de estrutura para painéis cinza claro. Esta grelha espacial suspensa remete às soluções adotadas na galeria da agência da KLM ou no Stand dos Colchões Probel. Nela Palanti parece ter encontrado um elemento único e ideal para a organização do espaço expositivo, para o agenciamento da iluminação pontual, flexível o bastante para permitir os mais diferentes arranjos, da exposição através de painéis até a apresentação de esculturas suspensas.

Também neste projeto, seguindo as indicações do espaço já existente, o novo salão de exposições apresentou uma face transparente, protegida da luz direta através da projeção de marquise, capaz de possibilitar a visão das obras por quem caminhava sob a cobertura projetada por Niemeyer. Esta face estava dividida em três faixas: a primeira de vidros fixos, outra, de concreto aparente, e entre a cobertura e esta última, uma faixa de caixilhos de madeira pintados de branco. Do outro lado, uma parede opaca era interrompida por uma faixa envidraçada (também de caixilhos de madeira branca) junto ao teto, possibilitando uma iluminação indireta para as obras, solução técnica adotada no Pavilhão de Veneza e solução estética adotada em diversas outras obras do arquiteto.

Este projeto apresentava um jogo refinado de materiais e composição de texturas e volumes, amadurecidos pelo arquiteto. Palanti brincava com as possibilidades oferecidas pela grande cobertura do parque, entendida como um teto suspenso sob pilotis onde se inseriam planos de vidro e volumes circulares. A fachada criada onde estes planos e volumes se evidenciavam, alternava espaços opacos e transparentes onde se misturavam concreto aparente, tijolos pintados, pedra ardósia, vidro e madeira, cada qual com uma função específica. Faixas de vidro separavam paredes e cobertura, dos volumes circulares de tijolos brancos. Nos limites do edifício estava a pedra ardósia, que com sua força e expressão era capaz de fechar estes espaços fluídos. Até onde pudemos averiguar este projeto não foi realizado.

Em 1982 o prédio do MAM foi reformado por Lina Bo Bardi:

*“O projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi reconhece o espaço da instituição como o de uma galeria destinada a exposições temporárias, e não o de um museu que requer área para a conservação de obras. Deste modo, o desenho não contemplava a remodelação da reserva técnica e privilegiava os espaços expositivos, o auditório e o bar”*²⁹.

Já em 1969, Palanti encontraria outra oportunidade de projetar um espaço expositivo através da sede do Clubinho na R. Bento Freitas. Para ele o arquiteto previu painéis de madeira para exposição de pintura e painéis de madeira tipo juta com lâmpadas fluorescentes em suporte calha. Nele também aparecia a idéia de flexibilização do espaço através de portas sanfonadas e painéis removíveis. Pouco pudemos averiguar deste projeto, pois os desenhos do mesmo foram danificados por uma enchente.

Tendo em vista estes últimos projetos e a participação de Giancarlo Palanti na vida cultural paulistana, podemos indicar que a análise dos seus projetos de exposição de objetos comerciais, seja para a Olivetti ou lojas como a KLM, nos trouxeram interessantes interrogações: tratava-se de uma ação cultural, feita através dos meios disponíveis, isto é, lojas ocasionando uma possível dessacralização da arte, aumentando as oportunidades de exposição dos artistas ou teríamos, ao contrário, uma sacralização do produto apresentado? Para aquele momento e de acordo com a trajetória e o pensamento de Palanti, a primeira opção parece mais próxima de suas intenções com relação aos mesmos. Produtos industriais, tais como as máquinas de escrever Olivetti, eram realmente entendidos como objetos de arte, conduzindo, talvez, porém sem almejar, à uma idéia de sacralização.

Os projetos de Giancarlo Palanti para exposição dos produtos industriais a serem comercializados, os esforços no sentido de divulgar os problemas entre estes e a arte, ou ainda, o sentido especial que adquiriu a reunião entre arquiteto, artista e o desenhista industrial e de mobiliário nestes trabalhos demonstram as contribuições deste arquiteto que mais que transmitir ricas e belas obras nos deixou intrigantes questões.

Notas

¹ Depoimento por escrito de Dirce Maria Torres Morelli, 20/12/2003.

² Também Mindlin individualmente realizara vários projetos de lojas como a *Domicini, Cristais de Murano*, em 1947, *A exposição Copacabana*, a *loja esporte* e *Loja a Exposição Avenida* em 1948, a *Loja Ducal*, em 1950, entre outras.

³ Entrevista com Walmyr Lima Amaral e Pedro A. V. Franco, para Aline Coelho Sanches e Jéferson Cristiano Tavares, 16/05/2002.

⁴ Vale lembrar que a documentação sobre as lojas do arquivo do arquiteto na Seção de projetos da Biblioteca da FAU-USP é bastante grande e completa.

⁵ Informações obtidas com D. Lídia Galletti, que foi secretária da diretoria da Olivetti e é esposa de Massimo Galletti, um dos diretores da Olivetti no Brasil e amigo de Giancarlo Palanti.

⁶ Carta de Giovanni Pintori para Palanti, de Milão, 22/10/57, Arquivo de Giancarlo Palanti – Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP: “*Ed ora in via riservata, ti informo che c’era il problema di una serie di piccoli negozi in Brasile, la cosa è venuta nelle mie mani e l’ho passata pregando di incaricarti di curare queste cose direttamente in Brasile. E per semplificare la cosa, ma soprattutto per tranquillizzarli della paura di andare incontro a chissà quali avventure, paura che poteva far cadere la mia proposta, ho detto loro che la cosa é molto semplice, che di volta in volta che si presentano i problemi ne dicano l’importanza e cosa intendono spendere. Si tratta di cose relativamente piccole per le quali ci saranno dei piccoli stanziamenti. Credo che se hanno seguito il mio consiglio ci sia anche il modo di aiutare Buffoni*”.

⁷ Já as cadeiras eram normalmente compradas de lojas como a “Ambiente”, a “Oca”, a “Italma” e assinadas por nomes importantes do design da época.

⁸ Carta de Giovanni Pintori para Giancarlo Palanti, Milão, 28/01/58: “*Ho visto le fotografie del negozio di San Paolo a suo tempo ed il mio parere è che esso debba essere considerato uno dei migliori dei nostri negozi*” “Vi as fotografias da loja de São Paulo e meu parecer é que essa deva ser considerada uma das melhores de nossas lojas”.

⁹ Em correspondência para Palanti de 29 de abril de 1953 ele afirmava sua ida para o Brasil. Arquivo de Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da FAU-USP.

¹⁰ Carta de Carybé para Palanti, Bahia, 03/05/61. Arquivo de Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP.

¹¹ Carta de Carybé para Palanti, Bahia, 07/10/61. Arquivo de Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP.

¹² Carta de Carybé para Palanti, Bahia, 08/02/62. Arquivo de Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP.

¹³ ROGERS, Ernest N. Il perché della decorazione. *Caratteri stilistici e costruttivi dei Monumento*. Tese discutida em 1932 e publicada na revista *Quadrante*, n.7, nov. 1933 com o título *Significado della decorazione nell’architettura*. In ROGERS, Ernest N. *Esperienza dell’architettura*. A cura di Luca Molinari. Skira, 1997.

¹⁴ Carta dos proprietários da Churrascaria Cabana para Giancarlo Palanti, 25/02/60. Arquivo de Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP

¹⁵ S.M. “Uma iniciativa feliz”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6/5/59.

¹⁶ Carta para Horácio Lafer, de Giancarlo Palanti, São Paulo 4/3/59. Arquivo de Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP.

¹⁷ Os quadros expostos seriam *Retrato da atriz Maria Dela Costa*, *Retrato do compositor Camargo Guarnieri*, *Mulheres de 1954* e *Retrato de José Geraldo Vieira*. Arquivo de Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP.

¹⁸ FAAP, *Programa Básico para uma exposição Brasileira em prol da arte na Indústria*, 1962. Texto não publicado. Arquivo de Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP.

¹⁹ Uma das listas apresenta os seguintes itens: aparelhos de iluminação (forro, parede, mesa, chão); alumínio (jogo de painéis); aparelhos eletrodomésticos (batedeira, geladeira, máquina de lavar, liquidificador, ferros de passar, aparelho de barbear (Arno), louça sanitária); ferragens (banho, portas); aquecedores a gás, elétricos; móveis de madeira, aço (para cozinha, escritório), cofres, estofados: sofá – cama (Probel); Autormóveis, acessórios: pára choque, painel, maçanetas, cinzeiros; balanças; caixas de passagem, caixas para quadros, lâmpadas; tecidos; artigos de plásticos; brinquedos de borracha, de plástico, de madeira; vidros, copos, garrafas, jarros, pratos, cinzeiros; louças, pratos; rádios; televisão; vitrolas; acessórios para elevadores, cabines, espelhos de visualização; extintores de incêndio; vagões ferroviários; filtros de água; fogões; garrafas térmicas; pianos; talheres; serviços para chá e café; bandejas; artigos para toalete; telefones; garrafas; secadores de cabelo; tapetes; embalagens; vidros de produtos farmacêuticos ou perfumaria; utensílios de cozinha; ventiladores. Arquivo de Giancarlo Palanti na Seção de Projetos da Biblioteca da FAU-USP.

²⁰ idem

²¹ Entrevista com Walmyr Lima Amaral e Pedro A. V. Franco, para Aline Coelho Sanches e Jéferson CristianoTavares, 16/05/2002.

²² Depoimento por escrito de Dirce Maria Torres Morelli, 20/12/2003. D. Dirce também nos informa da paixão de Giancarlo Palanti pelo Brasil: “Era apaixonado, achava o país e o povo magnífico. A alegria e a criatividade brasileira, a descoberta de outras matérias-primas, o cheiro e a paisagem que não existiam na Itália e na Europa” e acrescenta “Sendo um homem de cultura, devorou toda literatura brasileira (era um grande leitor). Era um grandíssimo cozinheiro, adorava fazer a sua típica cozinha e a cozinha francesa, era um apreciador da cozinha brasileira. Era um amante das artes e artesanato do Brasil. Além de objetos e artesanatotinha uma grande coleção de obras de artistas brasileiros”. D. Dirce nos informa que no Clube dos Artistas Giancarlo Palanti era muito requisitado (junto a Flávio de Carvalho) pela sua “caszeula” (prato milanês) e o risotto *allo zafferano*.

²³ Depoimento por escrito de Dirce Maria Torres Morelli, 20/12/2003.

“Na casa de Flávio de Carvalho se faziam grandes encontros intelectuais e culinários”:

- Aldo Calvo (engenheiro acústico)
- Almeida Sales (jornalista e escritor)
- Arnaldo Pedroso Horta (jornalista, escritor, artista plástico)
- Armando Balloni (pintor)
- Alfredo Volpe (pintor)
- Adolfo Celli (ator e diretor do Teatro Brasileiro de Comedia de São Paulo)
- Antonio Bandeira (pintor)
- Antonie Enrique do Amaral
- Bramante Buffoni (gráfico, pintor)
- Bruno Giorgi (escultor)
- Caio Mourão (pintor)
- Carlos Prado (arquiteto, pintor)

- Clovis Graciano (pintor, gravador)
- Dulce Carmeiro (fotógrafa)
- Flavio Motta (arquiteto e professor da faculdade de arquitetura)
- Fayga Ostrawer (pintora, gravadora)
- Flavio Rezende de Carvalho (arquiteto, desenhista a pena/tinta nanquim, pintor, escritor, diretor, dramaturgo, figurinista)
- Fernando Lemos (desenhista, gravador em madeira, pedra e metal)
- Francisco Reboló Gonzales (pintor)
- Flavio Pennacchi (pintor)
- Gerda Brentani (desenhista e ilustradora de livros infantis, pintora)
- Gregori Warchavchik (arquiteto)
- José Roberto Aguilar (pintor e gravador)
- Heitor dos Prazeres (cantor, músico e pintor)
- Liza Ficher Offman (pintor)
- Lima Motta (pintor)
- Livio Abramo (desenhista)
- Lina Bo (arquiteto)
- Marcello Grassmann (gravador, ilustrador de livros)
- Newton Cavalcanti (gravador xilografia)
- Mario Correia Gruber (pintor, gravador)
- Renel Sasson (desenhista de jóias e objetos)
- Roberto Sambonet (desenhista, pintor)
- Sergio Milliet da Costa e Silva (grande escritor, poeta)
- Luis Lopes Coelho (grande advogado, jornalista jurídico e escritor)
- Tarsila do Amaral (pintora)
- Pollini (especialista em teatro com Adolfo Celli)
- Armando Ferrari (jornalista e crítico de artes plásticas e hoje grande psiquiatra)

Grupo do Rio de Janeiro: Em São Paulo ou no Rio de Janeiro, quando se reuniam estes intelectuais havia sempre uma grande alegria e comunicatividade:

- Burle Marx (arquiteto e paisagista)
- Emiliano Cavalcanti (pintor)
- Fernando Sabino (jornalista, escritor)
- Millor Fernandez (jornalista, escritor, ilustrador)
- Ruben Braga (jornalista, escritor)
- Dantas Motta (juiz, poeta, escritor de Minas Gerais mas sempre em São Paulo e no Rio)
- Joel Silveira (grande jornalista e escritor)

Grupo da Bahia

- Carybé, Hector Paride Bernabó (desenhista, pintor)
- Dorival Caimi (cantor)
- Jorge Amado (escritor)
- Mario Cravo (escultor, desenhista)".

²⁴ Em uma das cartas para Palanti, Carybé nos deixa perceber o valor da coleção de arte de Palanti: "O Bardi inaugurou uma exposição no museu de arte sacra de coisas do Boliviano, falou das coisas que você tem com uma pontinha de inveja. Che crepi! Tem coisas boas mas o bicho sabe que as suas são melhores, e falou do 'anjo'". Carta de Carybé para Palanti, Bahia, 07/10/61. Em outra carta Carybé indica uma possível compra do Solar do Unhão para Cicillo Matarazzo: "Cé cui cu el palazzo vicino, sul maré, 'Unhão' che ti parlavo, vedrò se trovo delle fotografie, má detto Calmon che sarebbe facile comperarlo (per Chichillo) e che per due o tremila contos lo si venderebbe. Senza le fotografie niente da fare ma io le troveró". Carta de Carybé para Palanti, Bahia 28/02/55. (Carybé pede desculpas a Dante no início da carta pois esta seria a primeira vez, depois de 35 anos, que escrevia uma carta em italiano).

²⁵ fonte: Currículo do Arquiteto obtido com a família

²⁶ De acordo com LUCCHINO (2003), o curso é apresentado por Ruchti como uma adaptação 'às nossas condições e possibilidades', do curso do *Institute of Design de Chicago*, fundado em 1937 por Walter Gropius e Moholy-Nagy como uma continuação do curso da Bauhaus, tendo a arquitetura como disciplina condutora do curso.

²⁷ Disponível em <http://www.mam.org.br>. Acesso em: 12 nov 2003.

²⁸ Idem.

²⁹ Idem.

