

Projetar o arranha-céu na América: as experimentações do arquiteto imigrante Giancarlo Palanti

Designing Skyscrapers in America: Immigrant Architect Giancarlo Palanti's Experiments

Aline Coelho Sanches

Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, Brasil.

Resumo

O trabalho procura responder como o arquiteto imigrante Giancarlo Palanti desenhou os arranha-céus e contribuiu a propor uma imagem para uma metrópole na América, com foco nas suas propostas para a nova sede do Circolo Italiano de São Paulo, de 1951, e a reformulação do projeto para o edifício Conde de Prates no centro da mesma cidade, de 1952. Para tanto, analisa os projetos realizados no Brasil, mas recorre, cronologicamente, àqueles italianos verificando as permanências compositivas, técnicas e materiais. Nascido e formado em Milão, Palanti participou dos embates e da construção de caminhos para a chamada arquitetura moderna e italiana, mas foi no Brasil, após imigrar em 1946, que encontrou diversas oportunidades de enfrentar o problema da composição arquitetônica do arranha-céu, em meio à difusão da cultura norte-americana para esta tipologia e em um país que também enfrentava e construía caminhos para uma arquitetura moderna e brasileira, dos quais o arquiteto também tomou parte. Por via do cruzamento de fontes primárias e secundárias, investigadas em acervos da Itália e do Brasil, o trabalho pretende mapear as particularidades desses projetos e demonstrar que nesse cenário de experimentação, eles foram exemplos da mistura de culturas no sentido da hibridação.

Palavras-chave: arquitetura moderna, Giancarlo Palanti, São Paulo, cortina de vidro

Abstract

This paper analyzes the projects carried out by the immigrant architect Giancarlo Palanti in Italy and Brazil, focusing particularly on his proposals for the new headquarters of the Circolo Italiano de São Paulo in 1951 and the redesign of the Conde de Prates building in the city center in 1952. It examines how Palanti conceived skyscrapers and contributed to shaping the image of a modern metropolis in the American Continent, verifying compositional, technical, and material continuities and changes. Born and educated in Milan, Palanti was actively engaged in the search for a modern Italian architectural identity. However, it was in Brazil –where he immigrated in 1946– that he encountered several opportunities to address the challenges of skyscraper design in a country simultaneously forging its own path toward a modern Brazilian architecture, in which he also participated, amidst the diffusion of North American culture for this typology. By cross-referencing primary and secondary sources from collections in Italy and Brazil, the study maps the particularities of these projects. The hypothesis advanced here is that, within this experimental context, Palanti's projects exemplify the blending of cultures in the sense of hybridization.

Keywords: modern architecture, Giancarlo Palanti, São Paulo, curtain wall

Em outubro de 1946, um ano depois do fim da Segunda Guerra Mundial, o arquiteto italiano Giancarlo Palanti desembarcou no Brasil, instalando-se em São Paulo. A cidade havia passado por mudanças importantes, assim como outras da América Latina ao longo do século XX. A partir da década de 1940, elas estiveram vinculadas à aceleração da industrialização, a um grande acréscimo de população, foram acompanhadas de desigualdades e, como mostrou Sarah Feldman (2005), da intensificação da verticalização do centro e bairros consolidados, conjunta à expansão horizontal e periférica dos seus limites – lugar da moradia para a população de baixa renda, direcionada pela indústria. A classe média cresceu, assim como as atividades de serviços, paralelamente à diversificação e incremento dos empreendimentos imobiliários, em um ciclo de transformações urbanas de caráter metropolitano, que ecoava a crescente influência da cultura norte-americana na cidade e no país. Essa influência foi particularmente visível na sua verticalização, como demonstrou Nadia Somekh (1994), tratando dos anos 1920 a 1939, e indicando, mesmo que brevemente, sua continuidade para o período de 1940 e 1956, que chamou de “verticalização americana”.

Foi esse o contexto de produção do arranha-céu que encontraram os arquitetos europeus que se transferiram para São Paulo após a Segunda Guerra Mundial,¹ como Palanti, somando-se àqueles já haviam chegado nos entreguerras, em função, muitas vezes, de perseguições políticas e raciais. Agora eles eram movidos por razões diferentes, que incluíam as possibilidades de trabalho dadas pelo enorme volume de novas construções que se erguiam na cidade, mas também de refazer a própria história em um país menos envolvido com os palcos da guerra e que, ainda por cima, ganhava a atenção dos centros hegemônicos de cultura como lugar singular de produção da arquitetura moderna.

Mesmo com a crescente influência estadunidense em São Paulo da segunda metade dos anos 1940, como em outras cidades do Brasil, também se

discutiam e inventavam respostas ao problema da construção da identidade nacional, do qual participavam os frutos das artes e da arquitetura, uma pauta que se colocou de formas diversas para os arquitetos recém-chegados, apesar de sua condição de estrangeiros. Alguns deles iriam tomar parte, junto de empreendedores, artistas e intelectuais brasileiros, da criação de novas instituições de cultura na cidade durante a segunda metade da década de 1940, como companhias de teatro, galerias e museus, incluindo o Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado em outubro de 1947 por Assis Chateaubriand e dirigido pelo imigrante italiano Pietro Maria Bardi, instituição com a qual, entre outras, Palanti se envolveu. Elas contribuiriam a construir o complexo campo cultural que caracterizaria a São Paulo do período de realização de diversos dos seus projetos. Apesar das mudanças que trouxeram, não se pode esquecer a presença prévia da Universidade de São Paulo, que atraiu diversos professores estrangeiros desde sua fundação em 1934 até 1944, cujo caráter cosmopolita e de vanguarda foi lembrado por Beatriz Sarlo (Blanco e Jackson, 2009) a partir das falas de Antônio Candido para tratar das particularidades culturais da cidade. Recém-chegado, Palanti teve interesse no ambiente cultural brasileiro e paulistano, como demonstrado em carta de janeiro de 1947, antes da fundação do MASP, escrita ao sócio Franco Albini, em que dizia que mesmo considerando esse ambiente menos vivo ou avançado que o italiano, encontrou nele pessoas que seguiam ideias modernas como as deles, destacando arquitetos, pintores – que acreditava no nível dos melhores italianos – e escritores – incluindo alguns que acreditava superiores aos bem conhecidos dos italianos, mencionando, por fim, seu interesse em entrar nos círculos fechados da cultura de algumas famílias brasileiras.²

Em São Paulo, Palanti teve, então, a oportunidade de projetar e construir edifícios em altura, como não tivera na Itália, e a contribuir a indicar com eles, uma imagem para a metrópole no Brasil. Como foram e o que caracterizou esses projetos?

Essas são as perguntas que o artigo coloca diante desse quadro. Para respondê-las, foca nos anteprojetos para o Circolo Italiano, de 1951, e na reforma do projeto para o Conde de Prates, de 1952, mas recorre, cronologicamente, à outros projetos italianos e brasileiros do arquiteto, procurando demonstrar que, nesse cenário de experimentação do desenho dos arranha-céus na América, Palanti deu uma contribuição importante, marcada por um grau de hibridação de culturas, com absorções e rejeições da cultura local, não sem contradições, com resultados que não foram a simples reprodução de formas trazidas da Europa ou inspiradas nos Estados Unidos, mas algo diverso e novo.

O artigo³ está baseado nos estudos de Sanches (2004, 2017, 2024) sobre o arquiteto, mas é original em relação a eles ao testar para os arranha-céus a hipótese de hibridação formulada por esta autora em 2024, quando foi demonstrada por via de obras marcadas pelo entrelaçamento entre artes e arquitetura, como móveis, interiores com painéis artísticos, lojas, museus, exposições, um monumento e o plano para Brasília. A ausência de obras de arte nos planos originais do Circolo Italiano e do Conde de Prates – que as receberia ocasionalmente em um andar, em 1958, como se verá –, capazes de evidenciar hibridações na arquitetura carregando-a com discursos sobre a nacionalidade brasileira, coloca o desafio de focar nas análises da linguagem arquitetônica. O artigo reconhece que as decisões de projeto tomadas pelo arquiteto estiveram vinculadas às escolhas de empreendedores, técnicos da prefeitura, projetos anteriores, legislações, ideias de cidade contidas em planos urbanísticos e possibilidades materiais, mas mostra que houve espaço para a invenção de diferentes respostas que seu desenho materializou, atravessadas por diferentes culturas arquitetônicas e tecnológicas. O artigo é inédito, assim, ao testar uma interpretação ainda não realizada para estes objetos, auxiliando, adicionalmente a explicar a obra do arquiteto e a adensar o significado das suas experimentações para o arranha-céu na América.

Se o texto de Sanches (2017) que tratou do Conde de Prates já trouxe novas interpretações quanto às mudanças nas fachadas feitas pelo arquiteto em busca da imagem da cidade moderna, alcançando uma monumentalidade ligada à magnificência do lugar e à expressão da tecnologia e da razão, o presente artigo traz o grau de hibridação e aprofunda o significado do diálogo com o edifício Matarazzo, então apenas mencionado quanto a seu papel em definir uma moldura para a praça do Patriarca. Em relação ao seu trabalho mais antigo sobre a trajetória do arquiteto (Sanches, 2004), o presente artigo traz novos dados e a já mencionada nova interpretação, explicitando, ainda simultaneidades compositivas com o pós-guerra italiano.

Esta nova interpretação, recorte sobre o arranha-céu e mesmo dados não compõem, também, nos poucos outros estudos sobre a obra de Palanti, seja por seus caráteres panorâmicos ou uso de fontes majoritariamente vindas de arquivos brasileiros (Medrano e Ohno, 2015; Rocha, 1991) seja pelo recorte no período italiano e uso majoritário de arquivos italianos (Tagliaventi, 2014; Tiso, 2009) ou, ainda, pelo foco específico no design e base da maior parte das informações no trabalho Sanches de 2004, conforme explicado em nota pelo próprio autor (Serapião, 2024).

Por fim, quanto aos estudos sobre o Conde de Prates, que o analisaram individualmente ou dentro de um conjunto de edifícios (Almeida, 2015; Carrilho, 2014; Castroviejo Ribeiro, 2014 e 2010; Corrêa, 2025; Lores, 2024; Souza e Ribeiro, 2020) e sobre o projeto de Palanti para o Circolo Italiano (Falbel, 2020), o presente artigo se baseia neles e avança ao dar maior espaço ao arquiteto, pouco abordado por eles.

Os pontos de vista de Nestor Canclini (2015) a respeito da hibridização de culturas em obras produzidas na América Latina e os destaques dados pela já mencionada Sarlo (Blanco e Jackson, 2009) a certas condições latino-americanas como lugar marginal e periférico, com um complexo campo cultural, a grande cidade e a mescla de culturas, em diversos níveis,

estimularam a buscar complexidades que poderiam aprofundar a discussão sobre a hibridação na arquitetura, procurando, por via das fontes, avaliar a obra do arquiteto imigrante para além da mera reprodução de discursos internacionais ou transferência cultural em vias de mão única.

Para tanto, o artigo parte do cruzamento de fontes secundárias, como as citadas e primárias, publicadas ou não, consultadas em acervos como os do Politécnico de Milão, da biblioteca e arquivos de família no Brasil e Itália, da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), do Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV), parcialmente disponível para consulta online, entre outros, cruzando-os com entrevistas e análises de projetos e obras, entendidos como fontes. A narrativa é composta desta introdução, que busca problematizar o contexto de produção do arranha-céu em São Paulo e os estudos sobre Palanti e suas obras, seguido de uma primeira parte que apresenta aspectos da biografia e trajetória do arquiteto desde a Itália até o Brasil – incluindo as disputas de linguagem e da ideia de monumentalidade durante o fascismo –, para chegar a uma segunda parte que aborda mais longamente os edifícios do Circolo italiano e o Conde de Prates, inserindo-os na produção do arquiteto e nas diferentes culturas arquitetônicas que a atravessou, para terminar com um epílogo que mostra a mudança no uso do vidro para o concreto aparente como expressão do arranha-céu, retomando o argumento central da hibridação e refletindo sobre a presença italiana na cidade por via dos seus edifícios.

Giancarlo Palanti da Itália ao Brasil

A chegada de Palanti a um Brasil recém tornado à democracia depois da ditadura de Getúlio Vargas, em outubro de 1946, foi motivada pela busca por trabalho diante da Itália do imediato pós-guerra, ainda à espera da reconstrução, e se apoiava nas possibilidades de obter encomendas por via dos

contatos dos familiares em São Paulo de sua então noiva. Ele chegava como um sobrevivente, um *partigiano* que durante a guerra lutou contra o Fascismo. Esta é uma informação importante para o argumento do texto, marcando a situação de partida da Itália e chegada ao novo país, próxima no tempo dos projetos que serão aqui enfocados, assim como a vida por trás deles. É documentada em fontes como os depoimentos de sua viúva, Dirce Maria Torres, que falam das memórias das perseguições, ou uma carta de 20 de junho de 1945, portanto, após a liberação em 25 de abril, escrita por Palanti à Direção do Politécnico de Milão e conservada no arquivo dessa escola, onde ele estudou a partir de 1924, se formou arquiteto em 1929 e atuou como professor assistente a partir de 1935.

Na carta, Palanti afirmava que havia sido informado em 14 de dezembro de 1944 pela direção da sua confirmação como assistente encarregado da cátedra de Composição Arquitetônica I e II, mas explicava que desde setembro daquele ano tivera que ficar ausente de Milão, porque perseguido pelas várias polícias fascistas em razão da sua atividade clandestina, tendo realizado apenas breves retornos à cidade.⁴ Comunicava, então, que havia voltado à escola a partir de primeiro de maio de 1945 e pedia à direção os encaminhamentos necessários para que ele pudesse receber seu salário, uma vez que esse estava suspenso desde novembro de 1944, lembrando ainda que “os professores fascistas, ou colaboracionistas ou apologistas (...), ou de qualquer maneira não comprometidos com a luta clandestina”,⁵ continuavam a receber os seus (Figura 1).

A comprovação da participação de Palanti na Resistência também comparece em fontes secundárias como em Sara Protasoni (1995), ao estudar a formação do Movimento Studi di Architettura (MSA), citando o nome de Palanti no *Comitato di Liberazione Nazionale* (CLN), dentro do *CLN architetti*; em Franco Bunçuga (2000), ao tratar do arquiteto Giancarlo De Carlo, repetindo a participação de Palanti no CLN dentro do

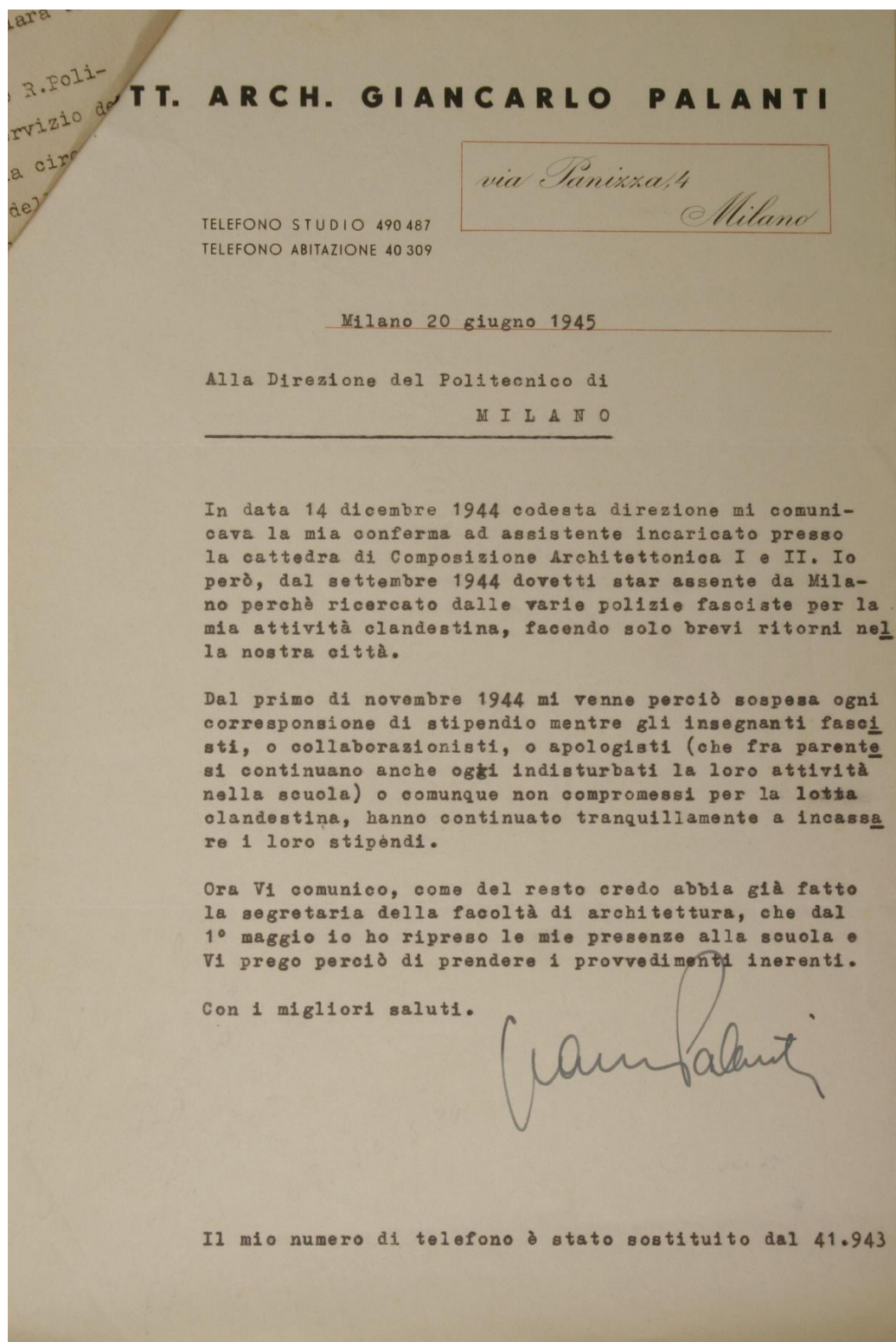


Figura 1. Carta de Giancarlo Palanti de 20 de junho de 1945 para a Direção do Politécnico de Milão. Arquivo Storico di Ateneo. Archivi Storici e Attività Museali, Politecnico di Milano – ACL. Fotografia do documento por Lucas Corato.

Movimento *Unità Proletária* (MUP); em Paolo Nicoloso (2001 e 2003) que reafirmou a participação no CLN – órgão complexo, constituído em setembro de 1944, que coordenou a resistência italiana. Roberto Cenati e Antonio Quatela (2009) ainda acrescentaram que Palanti foi um dos mais ativos animadores da Resistência na Universidade, juntamente com o arquiteto Giulio Minoletti.

Nascido em Milão, em 1906, logo após a formatura no Politécnico, Palanti associou-se a seus colegas de curso Albini, mencionado acima, e Renato Camus. Ligou-se, inicialmente, ao *Novecento*, trabalhando também com Gio Ponti, influenciado por suas ideias sobre uma produção artesanal e industrial de caráter italiano, difundidas nas páginas de *Domus*. Ainda no início dos anos 1930, envolveu-se com o chamado “racionalismo” e os direcionamentos dados pelo crítico napolitano Edoardo Persico e pelo arquiteto Giuseppe Pagano na revista *Casabella*, onde passou a trabalhar como redator, a partir de 1933, em um momento em que muitos arquitetos acreditavam que o regime poderia ser um apoiador da realização de uma arquitetura moderna e italiana. Com Persico e os artistas Marcello Nizzoli e Lucio Fontana projetou, em 1935, o Salão de Honra da VI *Triennale di Milano*, realizado no início de 1936. Esta foi uma importante ocasião de questionamento pelos autores das escolhas feitas pelo regime sobre a linguagem em arquitetura que deveria representá-lo, exemplificadas no tipo de monumentalidade e referências ao clássico da arquitetura de Marcello Piacentini, dos principais arquitetos do Fascismo, em um momento do início de tomada de posições diante da invasão da Etiópia por Mussolini e de sua ambição de construir um império.

Seis anos depois, em 1941, já durante a guerra, ocorreu a famosa denúncia de Pagano, em texto da *Casabella*, a respeito dos edifícios monumentais e da “falsa tradição” identificada nos projetos não racionalistas escolhidos pelo governo para os concursos para a Exposição Universal de Roma, que deveria ocorrer em 1942,

marcando a ruptura de Pagano com o regime e o sequestro pelo Fascismo, daquele número do periódico. Em 1943, em função de suas posições e após a sua prisão, *Casabella* foi suspensa por um decreto. Palanti era vice-diretor da revista desde 1942, perdendo este lugar de trabalho e de reflexão. Só depois da guerra, em março de 1946, ele assumiu, com Albini, a direção da retomada por poucos números do periódico, agora intitulado *Casabella-Costruzioni*, incluindo aquele em homenagem a Pagano, morto, em 1945, no campo de concentração de Mauthausen. A revista logo foi novamente interrompida, para ser enfim retomada como a *Casabella-Continuità* de Ernesto Nathan Rogers, em 1953.

Antes da guerra, Palanti projetou um pequeno conjunto de edifícios. Boa parte deles não ultrapassava cinco a seis pavimentos e se destinava à habitação popular promovida pelo regime, realizados para o *Istituto Fascista Autonomo delle Case Popolare*, como foi o Conjunto Fabio Filzi. Projetado e construído entre 1934 e 1938 por ele, Albini e Camus, ficava em uma área de então expansão e periferia da cidade, como mostram as fotografias publicadas em *Casabella*, em 1939 (Albini, et al., 1939). (Figura 2).

A vinte minutos dali estava o edifício de apartamentos na Via Pacini, 23, um pouco mais alto, com sete pavimentos, construído entre 1934 e 1936, para um cliente privado, diversamente do Fabio Filzi. Ele tinha esse número de andares por responder às regulações de gabarito e a cortina edilícia daquela nova parte da cidade, mas trazia decisões compositivas modernas que falavam sobre uma geometria abstrata, a escavação do volume e o emolduramento, que *Casabella* chamou a atenção ao dizer “observe-se que todo o efeito da fachada está no acordo dos tijolos verdes com a moldura branca das sacadas”⁶ (Uma casa a Milano, 1935, p. 4). (Figura 3).

Os edifícios efetivamente altos compareceriam na trajetória italiana de Palanti no projeto não realizado para o bairro Milano Verde, de 1938, desenhado com Pagano, Albini, Ignazio Gardella,



Figura 2. Franco Albini, Renato Camus, Giancarlo Palanti. Conjunto Fabio Filzi, Milão, 1934-1938. Página inteira de *Casabella* retirado *Casabella*, (1939) 144, p. 13.

Minoletti, Giacomo Predaval e Giovanni Romano, sob o signo de um “rigoroso racionalismo” e inconciliável com o tipo de monumentalidade que o regime queria expressar a partir de 1936, como disseram Giorgio Ciucci e Francesco Dal Co (1991). Embora o desenho daquela sequência de lâminas de quase vinte andares ocupasse um papel monumental no conjunto, não o fazia, como já dito acima por via das palavras dos historiadores italianos, com a mesma representação monumental então escolhida pelo Fascismo.

O emolduramento, o volume escavado e a grelha também estavam em *Milano Verde*, como mostram as perspectivas apresentadas em *Casabella* (Proposta di Piano Regolatore per la zona Sempione-Fiera, 1938) dos edifícios de seis andares, das lâminas monumentais de vinte pavimentos da Via Triunfal – com suas esquinas escavadas com grandes terraços de dupla altura –, e dos edifícios de seis pavimentos das vias secundárias (Figura 4).



Figura 3. Giancarlo Palanti. Edifício Via Pacini, Milão, 1934-1936. Página inteira de *Casabella* retirado *Casabella*, 96, 1935, p. 4.

Estes recursos compositivos dialogavam com outras obras que participavam da construção de uma arquitetura moderna e italiana, como as grelhas dos projetos expositivos de Persico, a Casa do Fascio, em Como, de 1932 a 1936, de Giuseppe Terragni e a sua Casa Rustici, em Milão, de 1933 a 1935, em coautoria com Pietro Lingeri.

Molduras, grelhas e a escavação do volume também compareceram nos estudos assinados por Palanti para um edifício de habitações na Via Montenapoleone, em Milão, entre dezembro de 1945 e janeiro de 1946.⁷ A partir de fevereiro de

1946, os desenhos disponíveis para consulta online no acervo do IUAV apresentam o nome do arquiteto Gino Brunelli como primeiro autor e Palanti como segundo. Uma modificação de 1948 na fachada, abdicava dos temas racionalistas. Naquele momento, no entanto, Palanti já estava no Brasil e Brunelli continuaria a atuar em Milão durante a reconstrução e o boom econômico, colaborando, por exemplo, com o arquiteto Gigi Gho, quando a cidade se tornou um laboratório de experimentação da arquitetura moderna e do chamado “*professionismo colto del dopoguerra*” (Capitanucci, et al., 2013).

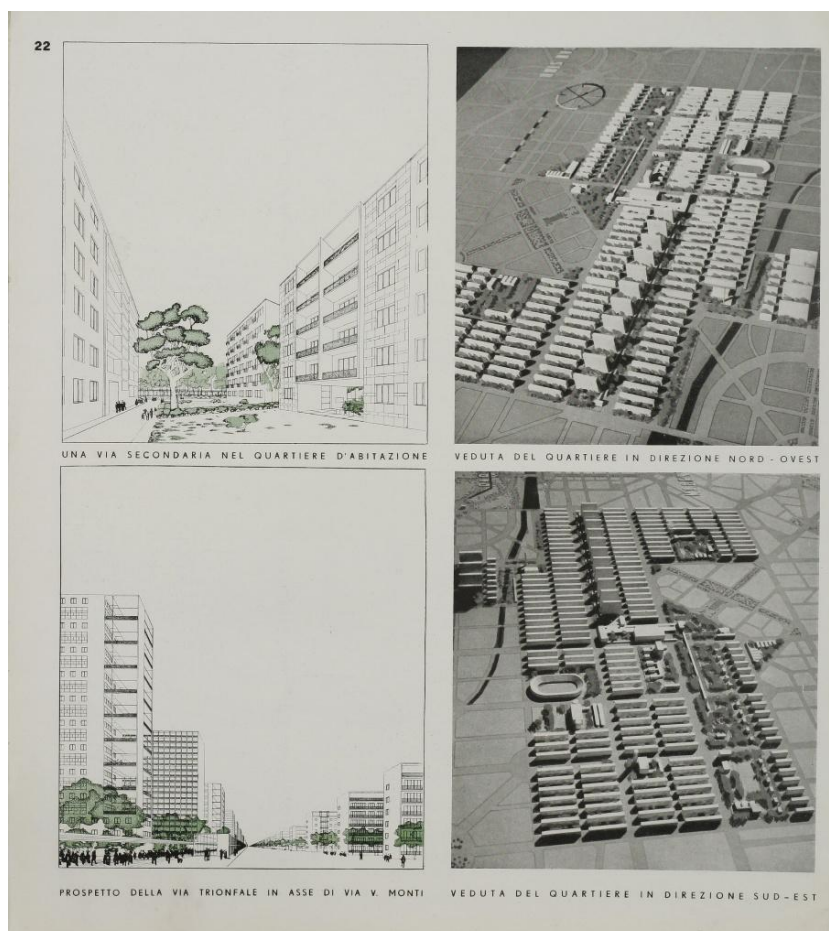


Figura 4. Giancarlo Palanti, Giuseppe Pagano, Franco Albini, Ignazio Gardella, Giulio Minoletti, Giacomo Predaval e Giovanni Romano. Milano Verde, 1938. Página inteira de *Casabella* retirado *Casabella*, (1938), 132, p. 22.

Em 1949, Palanti projetou o Lily, em São Paulo, um edifício de apartamentos para aluguel de onze andares, feito para a família de sua noiva e um de seus primeiros projetos no novo país (Figura 5). Ele se distinguia de suas obras italianas na altura e no recuo frontal, mas seu exterior ressoava edifícios daquela Milão da reconstrução, seja no ataque ao solo com um pavimento semienterrado que no formato do conjunto da marquise e escada de acesso, semelhante à edifícios milaneses que seriam realizados posteriormente como o da Via Lanzzone, de 1951 a 1953, de Asnago e Vender e aquele da viale Beatrice d'Este, de 1955 a 1957, de Giordano Forti e Camillo Magni, revelando modos de fazer de uma cultura arquitetônica nos

dois lados do Atlântico. O Lily era singularizado, também, pelas venezianas embutidas nas paredes das sacadas cuja solução foi vista com estranheza pela revista *Brasil - Arquitetura Contemporânea* em relação às soluções brasileiras de então,⁸ evidenciando o contato de duas culturas arquitetônicas diversas. Apesar disso, o arquiteto inseriu no hall de entrada um painel do artista Roberto Sambonet, também ele recém-imigrado da Itália e ligado ao MASP, que retratava um trecho de floresta brasileira,⁹ indicando uma via de hibridização em diálogo com o campo cultural local, interessado nas questões da identidade nacional.



Figura 5. Giancarlo Palanti. Edifício Lily, São Paulo, 1949. Arquivo Giancarlo Palanti, Fotógrafo Boer. Acervo da Biblioteca FAUUSP, São Paulo.

Ainda em 1949, Palanti desenhou a *Nova Sede da Rádio Tupi* com a arquiteta Lina Bo Bardi,¹⁰ igualmente recém-imigrada e ligada ao MASP, e esposa de Pietro. Tratava-se de um edifício horizontal de dez pavimentos (doze, contando o nível mais baixo da rua), coberto por uma fachada completamente envidraçada. Alinhado aos limites do lote, ele apresentava pilotis no térreo, entre os quais era disposta uma parede curva de vidro que delimitava o foyer do teatro, mostrando o interesse dos dois arquitetos não só nas possibilidades do total envidraçamento da fachada, como em elementos vistos como característicos da chamada arquitetura moderna brasileira, como as curvas. Apesar do total envidraçamento, o projeto não deixava de emoldurar a fachada e a caixa de escada, revelando sua ligação com a cultura compositiva italiana.

Arranha-céus na América: o Circolo Italiano e o Conde de Prates

Foi em 1951, que Palanti começou a projetar uma série de edifícios altos em pontos importantes da cidade, realizados para as elites, como aqueles feitos para o Conde Attilio Matarazzo e os dois anteprojetos para o Edifício Itália – a nova sede do Circolo Italiano –, ampliando sua contribuição com o processo que fazia de São Paulo um laboratório de experimentação dos arranha-céus modernos.

O Circolo, uma associação da colônia italiana que em 1950 havia retomado suas atividades interrompidas durante a guerra, pretendia construir um edifício no seu terreno, então ocupado por um casarão na Avenida Ipiranga, esquina com a Rua São João e em diagonal à Praça da República, no chamado Centro Novo de São Paulo. Os dois anteprojetos de Palanti não foram construídos e, em 1953, a associação organizou uma concorrência internacional para o edifício, um concurso, da qual saiu vencedor o projeto do arquiteto também imigrante, mas de origem alemã, Franz Heep, com um edifício de 46 andares.

Recentemente, Vanessa Fernandes Corrêa (2025) discutiu parte dos embates relacionados às formas dos arranha-céus de São Paulo, avaliando os caminhos da aprovação pela Prefeitura, entre 1946 e 1957, de quatorze projetos, entre os quais o Conde de Prates e o *Itália* de Heep, mas não o *Itália* projetado por Palanti. Apoiada em trabalhos como o de Somekh (1994), que evidenciou as relações entre planos, legislações e o estímulo à verticalização, o trabalho de Corrêa também ressaltou para seu período de estudo (posterior ao de Somekh), a continuidade do papel do Plano de Avenidas, de 1930, elaborado pelo engenheiro e depois prefeito de São Paulo, Francisco Prestes Maia, na verticalização. Esse papel se colocava na sua proposta de construir edifícios monumentais em pontos focais, assim como em decretos de sua gestão que os estimulavam e davam aos arquitetos a função de desenhá-los. Ela demonstrou, com isso, as negociações entre estes profissionais, empreendedores e os quadros técnicos da gestão municipal a fim de efetivar a forma pura para estes edifícios, evitando o escalonamento dos seus topos que, com a estratégia simbólica do Plano de Avenidas, contribuíram a formar uma nova imagem metropolitana.

Neste quadro, vale acrescentar que a busca do arranha-céu como um volume puro e sem escalonamentos – uma estratégia promovida pela arquitetura moderna – e as negociações para alcançá-lo também ocorreu em outras cidades, em especial em Nova Iorque, como bem demonstrou ainda nos anos 1970 Diana Agrest (1977), evidenciando o quanto, nesse processo, o corpo dos edifícios ganhou o papel simbólico que recebiam antes as cristas e as bases, tema importante para os exemplos que serão aqui analisados.

A avenida Ipiranga do edifício Itália, considerada por Maia o trecho mais importante do seu Plano, ocupou um papel particular como lugar para a verticalização, recebendo o Decreto-lei especial 41 de 1940, como mostrou Somekh (1994), complementar ao Código Arthur Saboya (promulgado em 1929 e consolidado em 1934),

que determinava a altura mínima nela “em 39 metros (13 andares) e altura máxima de 115 metros, quase 40 andares (...). Nas esquinas de logradouros com largura mínima de 30 metros, os edifícios poderiam atingir a altura máxima de 135 metros ou 45 andares” (Somekh, 1994, p. 54). O decreto também estimulava, como lembrou Corrêa (2025), os chamados “corpos sobrelevados”, com a diminuição das áreas dos edifícios para ampliar as alturas, que passavam a ser mais regulares e sem empenas cegas, colocados sobre embasamentos que chegavam aos limites das calçadas. O Decreto-lei 92 do ano seguinte, 1941, ampliou ainda mais as alturas permitidas ali, em especial nos pontos focais de interesse arquitetônico, como a esquina do *Itália*.

Foi essa a situação com a qual os dois anteprojetos de Palanti para o Circolo se defrontaram. Eles agora alcançavam mais de 30 andares,¹¹ extrapolando todas as alturas experimentadas pelo arquiteto nos seus projetos na Itália e no Brasil, aproveitando a permissão para ampliar a altura naquela esquina considerada como ponto focal. Ainda assim, era mais baixo que o futuro projeto de Heep.

Anat Falbel (2020) narrou a trajetória do edifício *Itália* com uma aprofundada busca em fontes primárias, mostrando, por exemplo, a assinatura em 1951 (ano do Projeto de Palanti), do compromisso do Estado para a devolução da propriedade do Circolo, expropriada durante a guerra, em 1942. Apesar de sua pesquisa, ela afirmou não ter encontrado nenhuma menção a Palanti nas atas das reuniões e assembleias da associação e que não foi possível afirmar quem teria feito a intermediação entre Palanti e o Circolo, sugerindo a família Matarazzo. Falbel citou os dois anteprojetos do arquiteto conservados no acervo da FAU-USP, mas optou por não desenvolver uma análise de sua arquitetura, inserindo apenas um pequeno parágrafo da trajetória do arquiteto e, na legenda da imagem do térreo de um dos anteprojetos com lojas e um teatro, a informação que as versões

posteriores incorporariam uma galeria interna e permeabilidade entre as duas avenidas.

Tratando dos projetos para o concurso, Falbel chamou a atenção ao papel do Decreto-lei 41 de 1940 para a essa permeabilidade, estimulando a formação de galerias no centro, pois incentivava “a criação de espaços de passagem e convivência nos térreos dos edifícios maiores que 20 andares como contrapartida à iniciativa privada que buscava alturas cada vez maiores para rentabilizar o seu negócio” (Falbel, 2020, p. 70). Para a autora, elas possibilitariam a construção de uma sociabilidade ligada aos temas das discussões dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) no pós-guerra.

Falbel voltou a mencionar os anteprojetos de Palanti na página de apresentação das imagens dos projetos do concurso de 1953, lembrando a monumentalidade como representação da vida social e comunitária presente nos CIAM e no famoso texto de José Sert, Fernand Léger e Siegfried Giedion, de 1943, um cenário ao qual, em sua opinião, os projetos responderiam seguindo o espírito do seu tempo, inclusive o de Palanti, informando, adicionalmente, que todos usavam novos materiais e tecnologias e “ousadas perspectivas visuais”, ligadas ao seu lugar privilegiado, buscando, portanto, suas semelhanças. Em seguida, ela os dividiu em duas tipologias, situando o de Palanti naquela de torre única com movimentação dos planos da fachada.

Se a nova monumentalidade foi um tema do período presente em eventos europeus, como Falbel bem lembrou, se adiciona aqui o quanto participavam da sua discussão edifícios e arquitetos brasileiros que adensavam a complexidade e importância do assunto no país, como o Ministério da Educação e Saúde (MES), no Rio de Janeiro, com Oscar Niemeyer na equipe liderada por Lucio Costa e consultoria de Le Corbusier, citado por Giedion no número especial “In Search of a New Monumentality: a Symposium” (Giedion, 1948), promovido pela revista inglesa *The Architectural Review*, que também contou com um texto de Costa (1948).

Este cenário chamava a atenção de Palanti, membro do CIAM italiano desde 1947, em especial a relação entre a monumentalidade, a ideia de coração da cidade e a integração e síntese das artes, como se vê no seu plano para Brasília, de 1957, em equipe com Henrique Mindlin, arquiteto brasileiro com quem ele iniciaria uma parceria em 1954, ratificada em 1955. Mas Palanti era interessado na monumentalidade desde antes da guerra, como provam *Milano Verde* e os projetos para os concursos da E42, recusando, porém, aquele tipo de monumentalidade proposta pelo regime fascista.

Além disso, para a monumentalidade dos seus anteprojetos para o Circolo contaram também a ideia de cidade do plano de Prestes Maia e dos decretos mencionados anteriormente e Palanti alcançava entrelaçando a forma do edifício e a forma da cidade, colocando o arranha-céu em cena como um marco na paisagem da metrópole, de maneira monumental.

O embasamento dos seus dois anteprojetos era, assim, alinhado aos limites do lote com as calçadas e previa lojas e depois galerias em continuidade com a rua, em acordo com o decreto de 1940 (Figura 6). Já o corpo intermediário abrigava escritórios e a sede social do Circolo. Ambos apresentavam aspectos das culturas arquitetônicas italiana e brasileira, mesmo diante da força da cultura norte-americana do arranha-céu daquele período. No primeiro projeto, por exemplo, o mezanino para a associação no corpo intermediário apresentava recortes sinuosos na laje entre os pilotis que ressoavam as curvas de projetos de Niemeyer, indicando, mais uma vez, a incorporação de alguns elementos então difundidos como representantes da arquitetura moderna brasileira (Figura 7), uma escolha independente de qualquer decreto lei. O corpo destacado de apartamentos, por sua vez, tinha uma complexa planta simétrica, seguia os limites do lote e deixava seu miolo livre, marcando a esquina, isto é, a forma da cidade, com um volume não regular (Figura 8).

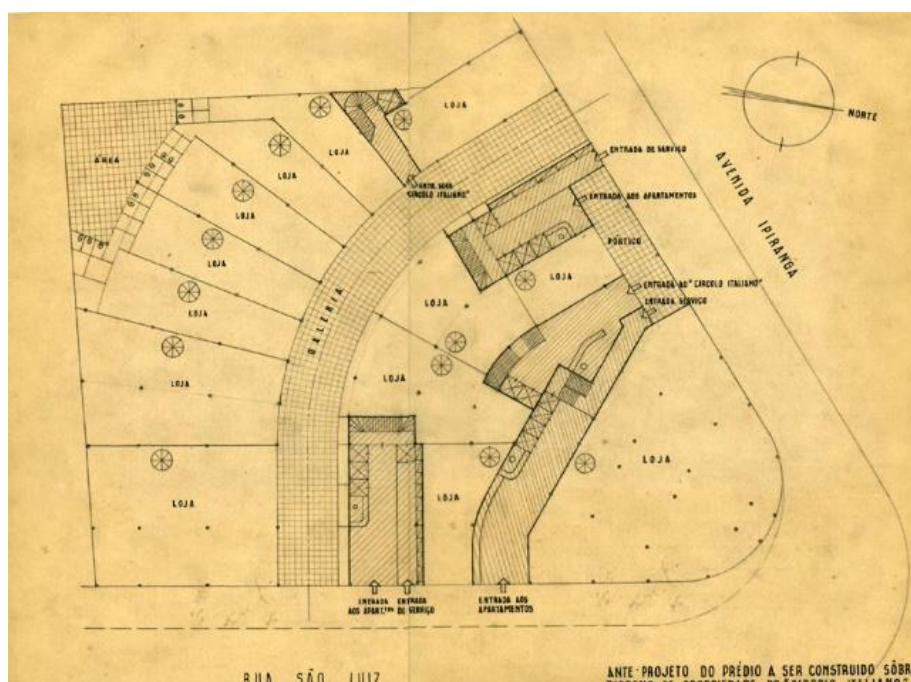


Figura 6. Giancarlo Palanti. 1º Projeto para o Circolo Italiano (Edifício Itália), São Paulo, 1951, térreo. Arquivo Giancarlo Palanti, Acervo da Biblioteca FAUUSP, São Paulo.

Já o segundo projeto usava um jogo de côncavos e convexos, em busca da melhor solução para construir aquele ponto focal. Seu embasamento convexo acompanhava o formato do lote, enquanto o corpo intermediário côncavo dialogava com as formas da arquitetura de Ponti daqueles anos e incluía molduras e quinas que escavavam o volume em terraços, recurso da cultura arquitetônica italiana. Por fim, o corpo sobrelevado aparecia como uma torre convexa isolada e regular, marcada por uma sequência de terraços em meio círculo, destacados por uma

moldura, coroada, enfim, por um pequeno volume também convexo e curvo (Figura 9).

Quando ocorreu o concurso de 1953, Ponti, o antigo chefe de Palanti, participou dele com um projeto que estabeleceu princípios que seriam levados mais tarde para o seu arranha-céu *Pirelli*, em Milão, de 1956, como lembrou Paulo Fujioka (1996), baseado em intérpretes da obra do arquiteto. Com isso, a América Latina foi também para ele um palco onde ensaiar a sua solução para o edifício em altura.

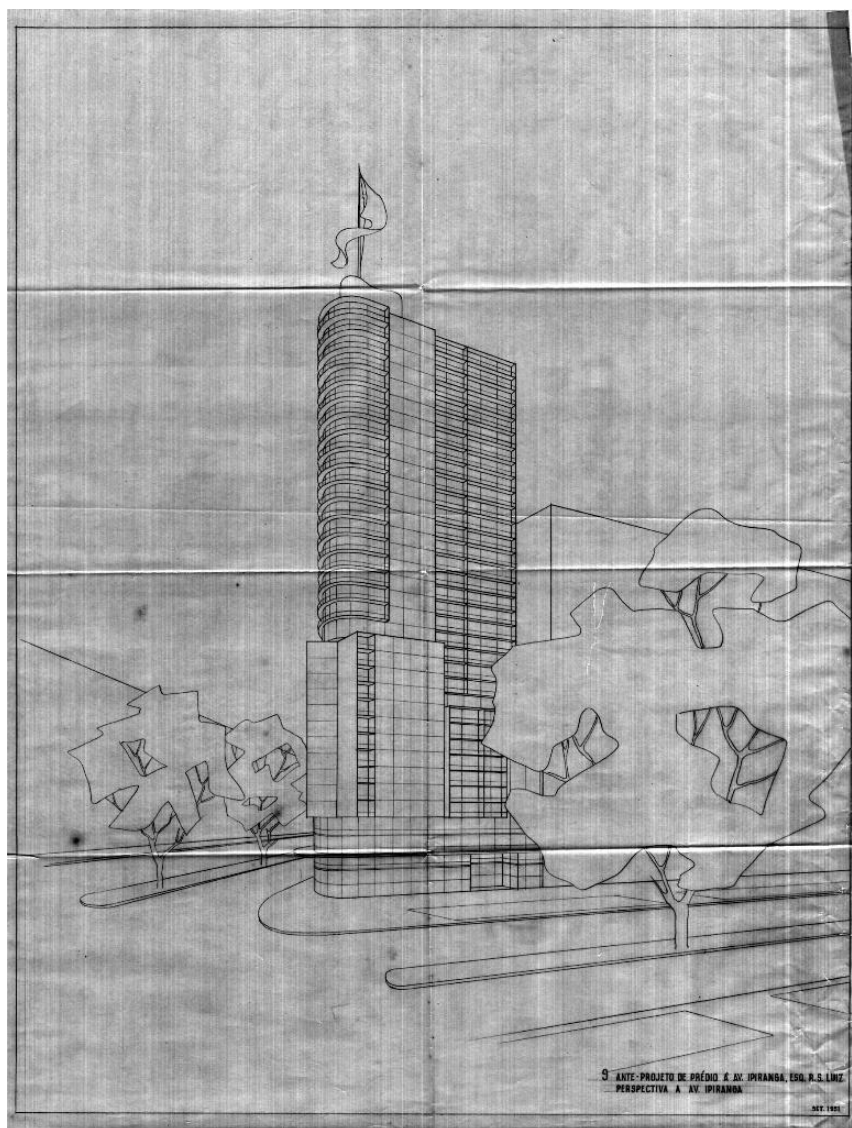


Figura 9. Giancarlo Palanti. 2º Projeto para o Circolo Italiano (Edifício Itália), São Paulo, 1951. Arquivo Giancarlo Palanti, Acervo da Biblioteca FAUUSP, São Paulo.



Figura 10. Giancarlo Palanti. Edifício no Largo São Francisco, São Paulo, 1951. Arquivo Giancarlo Palanti, Acervo da Biblioteca FAUUSP, São Paulo.

Ainda em 1951, os dois projetos de Palanti para o Conde Attilio Matarazzo, mencionados anteriormente, também buscaram o corpo regular sobrelevado com a diminuição de áreas, assim como o *Itália*. Duas fotomontagens do acervo do arquiteto demonstram a colocação em cena de um deles, no Largo São Francisco. A primeira, tomada da Avenida Brigadeiro Luís Antônio, mostra o projeto de Palanti tendo ao fundo o edifício Altino Arantes e seus escalonamentos Art Déco, inspirado no Empire State Building (Figura 10). A segunda, tomada a partir da Rua Cristóvão Colombo, mostra o edifício de Palanti com seu corpo regular sobrelevado ao final da rua, destacado por um emolduramento e enquadrado por edifícios mais antigos, como a Faculdade de Direito.

Já o projeto na Praça da República, próximo ao *Itália* e feito em parceria com Lina, apresentava uma curva e pilotis no térreo, como na *Rádio Tupi*,

e um emolduramento na torre que ecoava a já citada Casa Rustici, com seus dois volumes paralelos, perpendiculares à rua, conectados por passarelas suspensas (Figura 11).

No mesmo ano, Palanti ligou-se à Construtora Alfredo Mathias e em 1952 tornou-se diretor da sua Seção de Projetos, quando realizou uma série de edifícios para diferentes programas, incluindo aquele de escritórios chamado Conde de Prates. Na condição de estrangeiro e não sendo formado no país, Palanti não podia, então, assinar suas obras, devido a restrições que remontavam à regulação da profissão em 1933 e à constituição de 1937, a menos que realizasse um exame de revalidação do diploma ou se naturalizasse,¹² o que ocorreu em 1953. Até lá, foi necessário recorrer a um técnico para assinar seus trabalhos ou vincular-se a uma construtora, explicação do seu emprego na Alfredo Mathias.

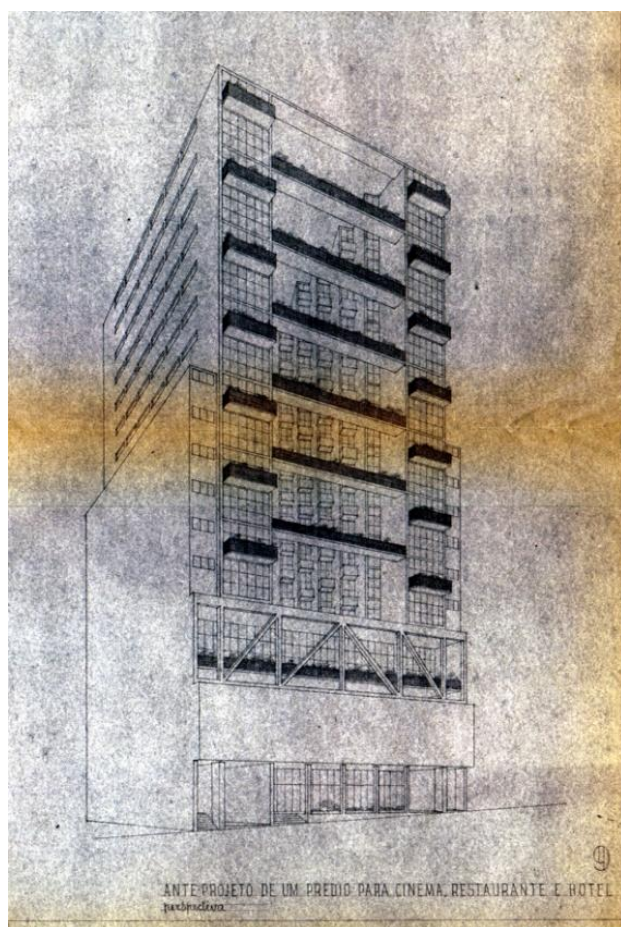


Figura 11. Giancarlo Palanti e Lina Bo Bardi. Edifício na Praça da República, São Paulo, 1952. Arquivo Giancarlo Palanti, Acervo da Biblioteca FAUUSP, São Paulo.



Figura 12. Giancarlo Palanti. Edifícios Chipre e Gibraltar e Cinema (reforma do projeto), São Paulo, 1952. Arquivo Giancarlo Palanti, Acervo da Biblioteca FAUUSP, São Paulo.

Os edifícios atacados ao solo e sem pilotis realizados por ele para a Construtora compõem em fotografias de perspectivas no acervo da FAU-USP e da família e mostram o uso de molduras nas fachadas, escavação de volumes e grelhas. Deles, destaca-se, em 1952, a reforma do projeto das fachadas e interiores para o cinema e apartamentos Chipre e Gibraltar, na Avenida Paulista com a Rua da Consolação. A intervenção de Palanti destacava o embasamento, ressaltando o nível da vida pública, e usava, mais uma vez, o emolduramento e a grelha escavada na fachada com as sacadas (Figura 12). Ele ainda repetia o recurso das lâminas de Milano Verde, escavando as esquinas com as sacadas, dispositivo também utilizado por outros arquitetos no pós-guerra milaneses, como Carlo de Carli e Antonio Carminati na Via dei Giardini, entre 1947 e 1950; Giancarlo Malchiodi na via Anelli, entre 1954 e 1957; e Gustavo e Vito Latis, na Via de Amicis, em 1958.

O Conde de Prates de Palanti também era uma reforma de 1952 do projeto das fachadas e interiores do edifício. Construído sob forma de incorporação pela Segurança Imobiliária S.A., com mais de 30 andares, foi projetado para o terreno antes ocupado por um dos casarões ecléticos do Conde de Prates, ao lado do Viaduto do Chá, no antigo centro, em frente ao Vale do Anhangabaú. Como elucidou Corrêa (2025), os responsáveis pelo empreendimento faziam parte das elites paulistanas como Fábio Prado e Jayme da Silva Telles, respectivamente presidente e acionista da incorporadora, e Guilherme Prates, proprietário da terra e do prédio. Graças a sua análise de um conjunto de edifícios, a autora pôde destacar que o Conde de Prates foi o primeiro arranha-céu de São Paulo a ter uma volumetria pura e a fachada completamente envidraçada, sem brises.

O projeto para o edifício já estava sendo desenvolvido desde a metade dos anos 1940 por outros profissionais, incluindo o arquiteto Elisiário Bahiana, autor do vizinho Viaduto do Chá, em propostas, analisadas por Carrilho (2014), Castroviejo Ribeiro (2010 e 2014), Souza e

Ribeiro (2020), que apresentavam uma torre livre dos edifícios ao redor, tributária do formato do lote do antigo casarão, ligado ao desenho do plano do urbanista francês Antoine Bouvard para o Vale (Castroviejo Ribeiro, 2014; Corrêa, 2025), em versões com e sem escalonamento do seu topo (Falbel, 2003 e 2023; Sanches, 2004; Corrêa, 2025). O volume sem escalonamentos já estava sendo negociado com a prefeitura desde a proposta submetida para aprovação por Mathias no início dos anos 1950 (Falbel, 2003 e 2023; Corrêa, 2025) e, até o último registro de 1955, não há menção a modificações nas fachadas nos processos de aprovação, segundo Corrêa (2025, p. 153) que afirma “e talvez isso não fosse mesmo relevante na aprovação, pois apenas as alturas e volumes eram diretamente regulados pelo Código de Obras e normas auxiliares”.

Mantendo, evidentemente, o programa, acessos no nível do Vale e da Rua Libero Badaró, estrutura e planta-tipo com seu núcleo central de circulações e banheiros dos projetos anteriores, Palanti optou por envidraçar as quatro fachadas com uma nova modenatura, recuando os pilares em relação aos caixilhos, fazendo com que o pano de vidro corresse o perímetro do andar (Figura 13). Ele marcou toda a fachada com o ritmo horizontal de duplas vigas diante do vidro, revestidas de pastilhas claras, que assinalavam as lajes e serviam de peitoril, fazendo-as parte de um plano contínuo.

Esse ensaio de uma cortina de vidro (ensaio, porque o vidro se apoiava nas lajes) ainda era emoldurado pelas grossas quinas revestidas com as mesmas pastilhas das vigas, deixando evidente o recurso do enquadramento, a moldura, e, assim, sua origem milanesa e italiana, assim como o diálogo com os então recentes edifícios envidraçados com cortina de vidro estadunidenses. Entre estes últimos estava o Secretariado das Nações Unidas, em Nova Iorque, cuja construção iniciada em 1947 e completada em 1951, teve Oscar Niemeyer e Le Corbusier no grande grupo responsável pelo projeto; o Lake Shore Drive, em Chicago, em 1951, com projeto

de Mies van der Rohe; e a Lever House, também em Nova Iorque, com o escritório SOM como um dos projetistas, com construção iniciada em 1950 e inaugurada em 1952, pioneira na cidade a ter as quatro fachadas cobertas ininterruptamente com vidro (o Seagram Building, projetado por Van der Rohe, foi inaugurado somente em 1958).

Como mencionado acima por Agrest (1977), ao abdicar dos escalonamentos, o corpo dos edifícios

passou a acolher todo o papel simbólico e, no caso de Palanti, ele foi dado pela reforma das fachadas. Envidraçar as quatro, recuando os pilares, ritmá-las com as linhas horizontais e delimitá-las com uma moldura, quando não havia empenas laterais que a demandasse ou presumisse, não era uma operação menor e dava forma não só a uma ideia de monumentalidade ligada ao lugar, à racionalidade e à tecnologia, mas evidenciava também hibridações.



Figura 13. Giancarlo Palanti. Conde de Prates (reforma do projeto), São Paulo, 1952. Arquivo Giancarlo Palanti, Acervo da Biblioteca FAUUSP, São Paulo

Palanti não propunha para o Conde de Prates o uso do *brise-soleil* para controle da iluminação e calor (Sanches, 2017 e 2004; Sanches Corato, 2006), um recurso visto como característico da arquitetura moderna brasileira, difundido pela fachada norte do MES. Ele priorizava o envidraçamento total e confiava nas esquadrias de alumínio com perfis especiais sem parafusos ou rebites visíveis, e com grande resistência à oxidação, fornecidas pela Fichet & Schwartz-Haumont, imaginando a possibilidade de uso de vidros duplos. Uma publicidade da empresa Alumínio do Brasil S.A. (Albra), veiculada na revista *Acrópole*, em julho de 1955, mostrava uma imagem do Conde de Prates e do Secretariado das Nações Unidas com o slogan de que aquela era a esquadria escolhida pelos maiores arquitetos do mundo, acrescido das enormes quantidades utilizadas em ambos,¹³ mostrando os usos e os valores atribuídos àquela novidade material utilizada em arranha-céus igualmente inovadores no uso do vidro nas duas cidades e mercados, por vias e graus diversos, pela cultura brasileira.

Para compreender melhor as escolhas de Palanti, observam-se suas justificativas para outro projeto contemporâneo ao Conde Prates: a lâmina com duas fachadas envidraçadas desenhada entre 1952 e 1953 para o concurso do Paço Municipal da cidade, também com Alfredo Mathias, quando explicaria no memorial a decisão por evitar os brises fixos, falando da ineficiência do uso de lajes salientes com a função de quebra sol, elementos vistos como caros e de difícil manutenção. Palanti confiava nas promessas do sistema especificado para o Paço com caixilhos com vidros duplos e venezianas interpostas (Sanches Corato, 2006; Sanches 2004) e ainda explicava aspectos compositivos da fachada envidraçada, como a decisão de que as colunas deveriam ser recuadas dos vidros para deixar aparentes apenas as espessuras das lajes nervuradas, visando “ritmar horizontalmente a superfície”, mesmo procedimento do Conde de Prates (Sanches, 2004).

A escolha pelo ritmo horizontal era consciente e, apesar da recusa dos brises da fachada norte do MES, o edifício não deixava de ser um antecedente tecnológico na sua fachada sul completamente envidraçada, pois sua caixilharia metálica contínua – uma novidade naquela escala até sua inauguração em 1945 e quase uma cortina de vidro, segundo Roberto Segre (2013) –, foi produzida pela mesma empresa Fichet com sede em São Paulo dos caixilhos do Conde Prates.¹⁴ Na ocasião a empresa foi ao Rio estudar as peças com os arquitetos cariocas, tendo esse conhecimento acumulado quando do projeto de Palanti. Embora moduladas de laje a laje, as esquadrias do Conde de Prates eram divididas como no MES em três partes, mas com proporções diversas, apresentando um pano basculante, uma janela de correr sobre o peitoril e, por fim, uma bandeira basculada por uma sofisticada alavanca com cabo de aço interno.

A decisão pelo envidraçamento por Palanti não pode pressupor a influência do seu futuro sócio Mindlin, em função de suas fortes relações com os Estados Unidos, pois sua parceria com o arquiteto seria posterior em dois anos ao projeto do Conde de Prates. Mesmo o Edifício Avenida Central no Rio de Janeiro, com sua estrutura metálica externa e retícula para o vidro, não poderia ser um precedente, uma vez que foi projetado em 1957, por Mindlin e equipe, assim como o Banco do Recife. Essa inferência seria possível para o projeto do Bank of London, de 1959, em São Paulo, quando Palanti e Mindlin realizariam a caixilharia externa à estrutura, característica da cortina de vidro. Se o impacto das cortinas de vidro estadunidenses de fato foi grande no período do Conde de Prates, inclusive sobre o arquiteto italiano, o recuo das colunas e destaque das lajes de borda decidido por ele para o edifício tem genealogia diversa, assim como uso das famosas janelas Fichet, e creditar suas soluções somente às experiências estadunidenses ou a uma parceria que ocorreria no futuro, seria ignorar a força da moderna arquitetura brasileira e da sua relação com os setores da construção civil, mais um

agente nos processos de efetivação dos arranha-céus.

O Conde de Prates mostrava, assim, os trânsitos de diferentes culturas arquitetônicas e suas tecnologias, embora pudesse parecer apenas inserido no sentido que o termo *International Style* ganhou no pós-guerra,¹⁵ tratando dos edifícios influenciados por aqueles projetados por Mies van der Rohe em Chicago, como o já citado *Lake Shore Drive*, com suas torres retangulares envidraçadas, a retícula na fachada e a sua representação de produto de uma sociedade tecnológica.¹⁷

O Conde de Prates recebeu, enfim, em 1958, um projeto fruto da parceria Palanti e Mindlin, para a sede da Olivetti, que ocupava o interior de todo um pavimento do edifício. Ele incluía painéis realizados pelo artista italiano, também imigrado ao Brasil e ligado ao MASP, Bramante Buffoni, trazendo representações do país, expressas em imagens da fauna e da flora, paisagens e cenas populares, além de máquinas e símbolos da escrita,¹⁸ hibridizando-se com a cultura local, agora por via das relações entre arte e arquitetura.

Ainda em 1952, para o grande embasamento do Conde de Prates, Palanti também propôs o vidro e recuou as pilastras presentes nos projetos anteriores, criando uma varanda ao redor do nível da rua *Libero Badaró*, aprimorando em moldes modernos a união entre o corpo e a base do edifício, mantendo, assim, o terraço público acordado entre os proprietários e a municipalidade, memória do terraço do palacete que ocupava o lugar anteriormente.¹⁶ Para o hall dos elevadores, com dupla abertura para a varanda e a *Libero Badaró*, projetou um complexo jogo de reflexos entre o vidro e o mármore das paredes, deixando evidentes, mais uma vez, os ecos de parte da cultura arquitetônica moderna italiana.

Em 1954, a estrutura em concreto armado do edifício, ainda em construção, interessou ao *Studio BBPR*, quando do projeto da *Torre Velasca*, construída entre 1956 e 1957, como atestaram as

cartas trocadas entre Lodovico Belgiojoso e Palanti (Sanches, 2012), evidência da importância da experiência do arranha-céu na América Latina para a Itália, assim como ocorreu com Ponti.

As fotografias do Conde de Prates recém-inaugurado, publicadas em revistas especializadas na metade de 1956, mostravam a sua torre completamente iluminada, revelando a monumental imagem de tecnologia e racionalidade e de uma determinada ideia de progresso que Palanti e os demais agentes responsáveis pelas escolhas para o edifício quiseram imprimir à metrópole. Já as fotografias que o próprio Palanti fez do prédio (Figura 14), conservadas nos arquivos de família, mostravam seu interesse na sua inserção urbana, evidenciando sua monumentalidade em conjunto com os demais edifícios e lugares da cidade, como o Vale do Anhangabaú, o Altino Arantes, o Teatro Municipal, o Sampaio Moreira, o Palacete Prates remanescente, naquele sentido observado por Agrest ao estudar os arranha-céus em Nova Iorque que a levou a afirmar que a monumentalidade não residia no edifício em si, mas no processo de interrelações simbólicas entre edifícios e entre eles e os lugares urbanos (Agrest, 1977).

Confrontando o Conde de Prates, nestas fotos, estava ainda o edifício feito para a família do Conde Francesco Matarazzo (Figuras 15 e 16) – imigrante italiano que construiu o maior complexo industrial da América Latina, apoiador do Fascismo e pai do Conde Atílio Matarazzo, mencionado anteriormente. Revestido de mármore, ele foi fruto de um projeto reformado entre 1935 e 1939 por Vittorio Mopurgo e Marcello Piacentini, o antigo opositor do grupo de Palanti na disputa pela linguagem da arquitetura italiana, com papel importante nas decisões dos concursos para os edifícios da Exposição Internacional de 1942, citada no início do texto. O Edifício Matarazzo emoldurava com o Conde de Prates o viaduto do chá e a passagem do centro velho para o centro novo de São Paulo. Juntos eles contrapunham duas ideias diversas de

monumentalidade e de arquitetura, incluindo seu papel como representação das indústrias de um lado e dos edifícios corporativos do capitalismo do pós-guerra do outro, mas também duas representações políticas, uma ligada ao regime autoritário Fascista e a outra a uma determinada

ideia de democracia. Iluminar este aspecto contado pelo arranha-céu na América é também uma maneira de não esquecer esta marca da história e da imigração italiana na paisagem da cidade, para além da mera identificação de arquitetos ou empreendedores italianos.



Figura 14. Giancarlo Palanti. Fotografias do Conde de Prates com o Altino Arantes ao fundo, São Paulo, s.d. Acervo de família. Fotografia do documento por Lucas Corato.



Figura 15. Giancarlo Palanti. Fotografias do Conde de Prates entre o Edifício Matarazzo e o Palacete Prates, São Paulo, s.d. Acervo de família. Fotografia do documento por Lucas Corato.



Figura 16. Giancarlo Palanti: Conde de Prates (reforma do projeto), São Paulo, 1952, Fotógrafo Boer. Arquivo Giancarlo Palanti, Acervo da Biblioteca FAUUSP, São Paulo.

Arranha-céus na América: epílogo na obra de Palanti

Palanti ainda desenhou outros arranha-céus no Brasil, incluindo dois no Rio de Janeiro, com Mindlin, quando o concreto aparente assumiu um papel importante no lugar do vidro, em torres projetadas como paralelepípedos puros, forma eleita e conquistada, enfim, para os edifícios em altura. Este foi o caso do Banco do Estado da Guanabara (BEG), de 1963, com 31 pavimentos, uma altura bastante expressiva na cidade daqueles anos (Figura 17).

Desenvolvido na sede do escritório do Rio, sob direção de Mindlin, apresentava estrutura externa como o Avenida Central, mas em concreto armado, projetada pelo engenheiro Paulo Fragoso, mais um agente nos processos dos arranha-céus, e concentrada ousadamente em dois pilares na fachada do prédio e no núcleo de circulação vertical, no limite posterior do terreno, visando liberar todo o espaço para alcançar a máxima flexibilidade da planta livre. Uma entrevista com um dos arquitetos da equipe, Walmir Lima Amaral,¹⁹ informava que havia o desejo inicial de construir uma pele de vidro para a fachada, mas ao desenformarem a estrutura e observando sua força expressiva, resolveram deixá-la aparente improvisando o “concreto apicoado” para disfarçar a péssima execução. Aquele era um momento de difusão da arquitetura em concreto aparente no Brasil, América Latina e outras partes do mundo, com toda sua carga ideológica e contradições, que outros projetos da equipe de Mindlin e Palanti, por fim, adotariam. Como Palanti havia indicado para o Paço Municipal, no BEG, enfim, os arquitetos puderam utilizar esquadrias de alumínio anodizado com vidros duplos e persianas internas, evitando mais uma vez, os brises.

Esta trajetória, mostrou, assim, caminhos de experimentação do arranha-céu que a América possibilitou a este arquiteto imigrante. O episódio dos projetos do Circolo e do Conde de Prates, do

início dos anos 1950, mostrou diferentes escolhas para o problema das suas composições e, se esse processo também envolveu outros agentes, Palanti e suas culturas arquitetônicas tiveram um papel importante, manifesto em um desenho que só sua condição de arquiteto seria capaz de lançar, contribuindo com inovações a formar a imagem para a metrópole na América, entrelaçando a forma da arquitetura e a forma da cidade. Como proposto no início do texto, o artigo verificou a marca de um grau de hibridação nos seus arranha-céus, algo não realizado por Sanches em 2024, sendo possível afirmar que ela esteve presente também nesta tipologia, atravessada pelas culturas arquitetônicas de partida e de chegada do arquiteto, e por aquela estadunidense, traduzidas em algo novo, na língua própria da mistura de culturas, característica de São Paulo.



Figura 17. Henrique Mindlin, Giancarlo Palanti e Associados. Banco do Estado da Guanabara (BEG), Rio de Janeiro, 1963-66 (hoje edifício Lucio Costa). Domínio público, Departamento de Comunicação Social da Telerj, Public domain, via Wikimedia Commons. Disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edif%C3%ADcio_L%C3%BAcio_Costa_-_Banerj_\(1977\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edif%C3%ADcio_L%C3%BAcio_Costa_-_Banerj_(1977).jpg)

Notas

¹ Sobre os arquitetos estrangeiros na cidade veja-se também Falbel (2018) e Lanna, A. L. D., et al. (2011).

² Palanti, G. [Carta], 1 fev. 1947, São Paulo [para] ALBINI, F., Milão. Documento depositado no Acervo da Biblioteca FAUUSP, São Paulo.

³ Este artigo amplia aquele apresentado no I Congreso Internacional. HiCA, Historia de las construcciones en altura – Universidad Nacional de La Plata, Argentina, desenvolvendo o argumento da hibridação, a análise da linguagem dos edifícios, das culturas arquitetônicas envolvidas e da biografia do arquiteto.

⁴ Io però, dal settembre 1944 dovetti star assente da Milano perché ricercato dalle varie polizie fasciste per la mia attività clandestina, facendo solo brevi ritorni nella nostra città”. Palanti, G. [Carta], 20 giu. 1945, Milano [para] Direzione del Politecnico di Milano, Milano. Archivio Storico di Ateneo. Archivi Storici e Attività Museali, Politecnico di Milano – ACL.

⁵ “(...) gli insegnanti fascisti, o collaborazionisti, o apologisti (che fra parentesi continuano anche oggi indisturbati la loro attività nella scuola) o comunque non compromessi per la lotta clandestina (...)”. Palanti, G. [Carta], 20 giu. 1945, Milano

⁶ “Si pensi che tutto l’effetto della facciata è in quell’accordo di mattoni verdi con il riquadro bianco dei balconi” (Una casa a Milano, 1935, p. 4).

⁷ Archivio Progetti IUAV, Archivio Giancarlo Palanti, IUAV UA 484853, disponível em https://cataloghidedicati.iuav.it/it/ricerca/dettaglio/A_484853; disegni 072647-001; 072647-001; 072647-002; 072647-003; 072647-004.

⁸ A menção à estranheza da revista *Brasil - Arquitetura Contemporânea* está em Sanches (2004).

⁹ Sanches (2024) faz uma análise deste painel de Sambonet.

¹⁰ Fotografias dos desenhos e maquete do projeto no Arquivo de família e no Instituto Bardi. Um desenho consta no Arquivo Pier Luigi Nervi (calculista do projeto), no Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) de Parma, consultado em 2017.

¹¹ Acervo Biblioteca FAUUSP, São Paulo. Arquivo Giancarlo Palanti. P P172/725.2 El V.1-2; Palanti, G.

(1951) Edifício Itália: nova sede do Circolo Italiano PE P172/725.2 El.

¹² Sobre as condições legais de trabalho de arquitetos imigrantes no período ver também Falbel (2003, 2023) e Silva (2010).

¹³ A descoberta da imagem dessa publicidade deve-se a Souza e Ribeiro, A. (2020)., mas ela não está corretamente referenciada. Trata-se de publicidade na edição 202 da *Acrópole* de julho de 1955 e não de agosto.

¹⁴ A informação sobre o uso no MES das janelas Fichet feitas em São Paulo, “sem precedentes no Brasil”, também são de Segre (2013, p. 313). Nas notas, o autor traz um depoimento de Costa para Hugo Segawa da convocação da empresa pelos arquitetos para estudar com eles a realização dos caixilhos no Rio.

¹⁵ Sanches Corato focava no *International Style* em seu trabalho de 2006, que aqui aprofundamos com a evidência das hibridações.

¹⁶ Sobre esse acordo ver Castroviejo Ribeiro (2014).

¹⁷ Esta definição do *International Style* vem de verbete em Lampugnani (1986).

¹⁸ Como já dito, apenas estes interiores e não o edifício Conde de Prates, foram analisados em Sanches (2024).

¹⁹ Também reportada em Sanches (2004).

Referências

- Agrest, D. (1977). Architectural Anagrams: The Symbolic Performance of Skyscrapers. *Oppositions*, Winter, 11, 26-51.
- Albini, F., Camus, R., & Palanti, G. (1939). Relazione tecnica. *Casabella*, 144, 8-20.
- Almeida, M. A. (2015). *Pilon, Heep, Korngold e Palanti: edifícios de escritórios (1930-1960)*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca digital de teses e dissertações da USP. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16138/tde-07032016-164820/pt-br.php>
- Blanco, A. e Jackson, L. C. (2009). Entrevista com Beatriz Sarlo. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, 21(2), 133–150. <https://doi.org/10.1590/S0103-20702009000200007>
- Bunçuga, F. (2000) *Conversazioni con Giancarlo De Carlo: architettura e libertà*. Elèuthera.
- Canclini, N. G. (2015). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Edusp.
- Capitanucci, M. V., Sartori, A., Suriano, S., Ordine e Fondazione dell'Ordine degli architetti, pianificatori, paesaggisti e conservatori della Provincia di Milano. (2013). *Il professionismo colto nel dopoguerra*. Milano Abitare.
- Carrilho, M. J. (2014). Distintos edifícios Modernos no centro histórico de São Paulo [apresentação em Congresso]. *III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, Brasil. https://www.anparq.org.br/dvd-enparq-3/htm/Artigos/ST/ST-CDR-007-1_CARRILHO.pdf
- Castroviejo Ribeiro, A. J. (2010). *Edifícios Modernos e o Centro Histórico de São Paulo: dificuldades de textura e forma*. [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca digital de teses e dissertações da USP. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-10062010-163449/pt-br.php>
- Castroviejo Ribeiro, A. J. (2014). Edifício Conde de Prates: o palacete e os edifícios modernos [apresentação em Congresso]. *III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo, São Paulo, Brasil. https://www.anparq.org.br/dvd-enparq-3/htm/Artigos/ST/ST-CDR-007-2_RIBEIRO.pdf
- Cenati, R. & Quatela, A. (Ed.) (2009). *Oltre il ponte: storie e testimonianze della Resistenza in Zona 3 – Porta Venezia, Città Studi, Ortica Lambrate*. ANPI Zona3.
- Ciucci, G., & Dal Co, F. (1991). *Atlante dell'architettura italiana del Novecento*. Electa.
- Corrêa, V. F. (2025). *Negociando o prisma modernista: edifícios altos, legislação urbana e imagem da cidade em São Paulo (1946-1957)*. [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca digital de teses e dissertações da USP. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-16042025-100026/pt-br.php>
- Costa, L. (1948) “Lucio Costa”. In Paulsson, G., Hitchcock, H., Holford, W., Giedion, S., Gropius, W., Costa, L. & Roth, A., In search of a new monumentality. *The Architectural Review*, 104, 621, 127.
- Falbel, A. (2003). *Lucjan Korngold. A trajetória de um arquiteto imigrante*. [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca digital de teses e dissertações da USP. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-10062010-163449/pt-br.php>

- s/16/16131/tde-24102022-120201/pt-br.php
- Falbel, A. (2018). Immigrant architects in Brazil: old and new tools for a historiographical discussion. *Cahiers de La Recherche Architecturale, Urbaine et Paysagère*, 2(2). <https://doi.org/10.4000/craup.479>
- Falbel, A. (2020). Edifício Itália: a comunidade italiana e a busca por uma arquitetura representativa no espaço da cidade. In Costa, K. P. (Org.), *Edifício Itália* (pp. 44-91). KPMO Cultura e Arte.
- Falbel, A. (2023). Lucjan Korngold arquiteto. Romano Guerra.
- Feldman, S. (2005). *Planejamento e zoneamento São Paulo 1947-1972*. Edusp.
- Fialho, R. N. (2007). *Edifícios de escritórios na cidade de São Paulo*. [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca digital de teses e dissertações da USP. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16138/tde-18052010-155700/pt-br.php>
- Fujioka, P. (1996). *O edifício Itália e a arquitetura dos edifícios de escritórios em São Paulo*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca digital de teses e dissertações da USP. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-15042025-173309/pt-br.php>
- Giedion, S. (1948) "Sigfried Giedion". In Paulsson, G., Hitchcock, H., Holford, W., Giedion, S., Gropius, W., Costa, L. & Roth, A., In search of a new monumentality. *The Architectural Review*, 104, 621, 126-127.
- Lampugnani, V. M. (ed.) (1986). *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th Century Architecture*. Thames and Hudson.
- Lanna, A. L. D., Peixoto, F. A., Lira, J. T. C. de., e Sampaio, M. R. (2011). *São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades*. Alameda.
- Lores, R. J. (2024). *São Paulo nas alturas: a revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos 1950 e 1960*. Companhia das Letras.
- Medrano, R. H. e Ohno, C. E. (2015). Giancarlo Palanti. Una trayectoria de rupturas y continuidades. In R. A. Gutiérrez (Ed.), *Los Palanti. Su trayectoria en Italia, Argentina, Uruguay y Brasil* (pp. 153-162). Embajada Italia-Cedodal.
- Nicoloso, P. (2001). Genealogie del Piano Fanfani. In P. Di Biagi, *La grande ricostruzione: il Piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta* (pp.33-62). Donzelli.
- Nicoloso, P. (2003). Il contesto sociale politico e universitario di Portaluppi. In L. Molinari, *Piero Portaluppi, linea errante nell'architettura del novecento* (pp.241-249). Skira.
- Proposta di Piano Regolatore per la zona Sempione-Fiera, a Milano (1938). *Casabella*, 132, 2-24.
- Protasoni, S. (1995). Per un comune orientamento: le associazioni di architetti italiani. In M. Baffa, *Il Movimento di studi per l'architettura: 1945-1961* (pp. 115-148). Laterza.
- Rocha, A. M. (1991). *Uma produção do espaço em São Paulo: Giancarlo Palanti*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca digital de teses e dissertações da USP. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-24012023-172000/pt-br.php>
- Sanches Corato, A. C. (2006). Paredes de vidro nos trópicos, desenhadas por um arquiteto italiano [apresentação em

- Congresso]. *I Seminário DOCOMOMO Sul*, Porto Alegre, Brasil. <https://www.ufrgs.br/propar/wp-content/uploads/2023/11/20-Corato.pdf>
- Sanches, A. C. (2004). *A obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Palanti: Itália e Brasil*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca digital de teses e dissertações da USP. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18131/tde-24062008-100259/pt-br.php>
- Sanches, A. C. (2012). Ernesto Nathan Rogers e a polêmica da arquiteta brasileira. *Risco*, 16, 88–108. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v0i16p88-108>
- Sanches, A. C. (2017). A radical reforma do projeto. In F. Serapião (Ed.), *Arquitetura do centro de São Paulo* (pp.202-209). Monolito.
- Sanches, A. C. (2024). *Artistic Migration: Reframing Post-War Italian Art, Architecture and Design in Brazil*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780367030964-2>
- Segre, R. (2013). *Ministério da educação e saúde: ícone urbano da modernidade brasileira (1935-1945)*. Romano Guerra.
- Serapião, F. (2024). *Giancarlo Palanti Designer*. Editora Monolito.
- Silva, J. M. C. (2010) *O arquiteto e a produção da cidade: a experiência de Jacques Pilon, 1930-1960*. Annablume/FAPESP.
- Somekh, N. (1994). *A cidade vertical e o urbanismo modernizador*. Edusp, Studio Nobel, FAPESP.
- Souza, R. e Ribeiro, A. (2020). Edifício Conde de Prates: sucessivos projetos modernos sob uma mesma estrutura [apresentação em Jornada]. *Jornada de Iniciação Científica e Mostra de Iniciação Tecnológica*. São Paulo, Brasil. <http://eventoscopq.mackenzie.br/index.php/jornada/xvijornada/paper/view/2056>
- Tagliaventi, R. (2014). *L'attività critica e professionale in Italia di un architetto razionalista: Giancarlo Palanti* [Tese de Laurea Magistrale não publicada]. Politecnico de Milano.
- Tiso, A. (2009). *Giancarlo Palanti: opere e progetti in Italia 1929-1946*. [Tese de doutorado não publicada]. Università IUAV di Venezia.
- Una casa a Milano (1935). *Casabella*, 96, 4-7.

Aline Coelho Sanches

Graduada Arquiteta e Urbanista pela Universidade de São Paulo, Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos (hoje IAU-USP) (2000); Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP, São Carlos, Brasil (2004). Doutora (PhD) em Composizione Architettonica pelo Politecnico di Milano, Milano, Itália (2012). Professora Doutora do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP). Avenida Trabalhador São Carlense, 400, São Carlos, SP, Brasil, 13566-590.

alinecoelho@sc.usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-6458-0938>