





**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO**

**MIGUEL JORGE**

**ARQUITETURA RESIDENCIAL EM BRASÍLIA DO ARQUITETO PAULO DE  
MELO ZIMBRES:**  
**DA LINGUAGEM BRUTALISTA MODERNA AO REGIONALISMO**

**BRASÍLIA, DF**  
**2019**

**MIGUEL JORGE**

**ARQUITETURA RESIDENCIAL EM BRASÍLIA DO ARQUITETO PAULO DE  
MELO ZIMBRES:  
DA LINGUAGEM BRUTALISTA MODERNA AO REGIONALISMO**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, como parte integrante dos requisitos necessários à obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Tecnologia de Produção do Ambiente Construído.

**Orientador:** Prof. Dr. Ivan Manoel Rezende do Valle.

Brasília, DF

Agosto, 2019

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO**

**MIGUEL JORGE**

**ARQUITETURA RESIDENCIAL EM BRASÍLIA DO ARQUITETO PAULO DE  
MELO ZIMBRES:**

**DA LINGUAGEM BRUTALISTA MODERNA AO REGIONALISMO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, como parte integrante dos requisitos necessários para obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Ivan Manoel Rezende do Valle – Orientador  
PPG-FAU/FAU/UnB

---

Prof. Dr. Jaime Gonçalves de Almeida – Membro interno  
PPG-FAU/FAU/UnB

---

Dr. Paulo Henrique Paranhos – Membro externo

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Joara Cronemberger – Membro suplente  
FAU/UnB

Brasília, 28 de Agosto de 2019

## **DEDICATÓRIA**

Aos meus pais,

**Miguel Jorge (in memorian) e  
Alda de Lauro Marques Jorge (in memorian)**

Aos meus filhos,

**André, Victor e Helena**

E à minha esposa,

**Eveline Gayoso de Moura**

## RESUMO

A arquitetura moderna no Brasil alcançou destaque internacional a partir da segunda metade dos anos de 1930, e obteve reconhecimento internacional pela aplicação de soluções aos problemas da realidade brasileira, em contraponto ao universalismo moderno.

No final dos anos de 1960, a retomada do ensino da FAU, na Universidade de Brasília, proporcionou a contratação de arquitetos que passaram a exercer o ofício na área acadêmica e profissional. Esse momento constituiu uma oportunidade de afirmação para um grupo de arquitetos de postura mais independente do oráculo de Niemeyer.

O discurso moderno dos palácios e obras institucionais em Brasília não teve o mesmo efeito na arquitetura residencial particular da cidade. Após uma década de sua inauguração, essa produção era tímida, com poucos exemplos dignos de apreciação.

Paulo de Melo Zimbres fez parte da chamada escola brutalista paulista, uma vertente da arquitetura moderna que valorizava as soluções estruturais e o concreto armado.

Foi autor do projeto brutalista da reitoria da UnB, concluído em 1975, e, a partir dessa data, estabeleceu uma linguagem diferenciada em seus projetos residenciais através do resgate de valores históricos e elementos de culturas regionais.

Esse estudo pretende analisar os projetos residenciais do arquiteto na capital federal, matéria inédita até então, por intermédio de três residências, edificadas no período entre 1976 e 1980, tendo como foco uma abordagem que procura trazer à luz uma visão de conjunto dessas obras e, por fim, provocar uma reflexão crítica em torno das possíveis relevâncias e contribuições para a arquitetura moderna residencial brasiliense.

**Palavras-chave:** Casas Modernas. Passado e Presente. Identidades Regionalistas. Releitura Brutalista.

## ABSTRACT

The modern architecture in Brazil reached international prominence from the second half of the years 1930, gained international recognition by applying solutions to problems of Brazilian reality against point to modern universalism.

In the late 1960, the resumption of education at FAU at the University of Brasilia has provided the hiring of architects who have come to wield the craft in academic and professional area. That moment was an opportunity to prove to a group of architects from more independent stance from the Oracle of Niemeyer.

The modern speech of the palaces and institutional works in Brasilia did not have the same effect on private residential architecture in the city. After a decade of your inauguration, this production was shy, with few examples worthy of appreciation.

Paulo de Melo Zimbres was part of the so-called brutalist School of São Paulo, a strand of modern architecture that valued the structural solutions and reinforced concrete.

He was the author of brutalist design the rectory of UnB completed in 1975 and, from that date, established a different language in their residential projects through the rescue of historical values and elements of regional cultures.

This study aims to analyze the residential projects of the architect in the federal capital, unprecedented until then, through three houses, built in the period between 1976 and 1980, focusing on an approach that seeks to bring to light an overview of these works and, finally, lead to a critical reflection around the possible impact and contributions to the modern residential architecture.

**Keywords:** Modern houses. Past and Present. Regionalist Identities. Brutalist Reimagining.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Primeiro endereço da Escola Bauhaus	22
Figura 2 – Prédio da escola Bauhaus, Dessau, Alemanha, Walter Gropius	23
Figura 3 – Casa de Kandinsky, Dessau, Alemanha, W. Gropius, 1925	24
Figura 4 – Casa de Kandinsky, Dessau, Alemanha, W. Gropius, 1925	25
Figura 5 – Planta de Corte-Moradia colônia/bairro de Törten, Sieto I, W. Gropius	25
Figura 6 – Siedlung Törten: Kleinring, Alemanha, W. Gropius	26
Figura 7 – Residência Farnsworth, Plano, Illinois, EUA, Mies Van Der Rohe	27
Figura 8 – Planta isométrica: a planta livre de Mies van der Rohe	27
Figura 9 – Residência Farnsworth: sistema estrutural, modulação e racionalização	28
Figura 10 – Residência em Hyde Park, Chicago, EUA, Frank Lloyd, 1908	30
Figura 11 – Planta baixa, Robie House, EUA, Frank Lloyd Wright	31
Figura 12 – Casa da cascata, Pensilvania, EUA, Frank Lloyd Wright, 1934	32
Figura 13 – Casa laboratório, Muuratsalo, Finlândia, Alvar Aalto, 1952	35
Figura 14 – A interação com o meio ambiente e sensação de um corpo único	35
Figura 15 – Casa Louis Carré, Paris, França, Alvar Aalto, 1957	36
Figura 16 – Plantas da Casa Louis Carré, Paris, França, Alvar Aalto, 1956	36
Figura 17 – A Villa Savoy, Poissy, França, Le Corbusier, 1928	38
Figura 18 – Plantas, elevações, Villa Savoye, Poissy, França, Le Corbusier	39
Figura 19 – Casa Jaoul Neuilly Sur Seine, França, Le Corbusier, 1951	40
Figura 20 – Conjunto habitacional, Marselha, França, Le Corbusier, 1945	41
Figura 21 – A casa na Vila Mariana, São Paulo, Warchavchik, 1928	43
Figura 22 – A casa da Rua Itápolis, Pacaembu, SP, Warchavchik, 1930	44
Figura 23 – A planta baixa da casa da Rua Itápolis	45
Figura 24 – Edifício Columbus, São Paulo, Rino Levi, 1932	46
Figura 25 – Ministério da Educação e Saúde, RJ, Archimedes Memória, 1935	48
Figura 26 – Ministério da Educação e Saúde, RJ, Lucio Costa e equipe	48
Figura 27 – Pavilhão Brasileiro, NY, Oscar Niemeyer, 1939	49
Figura 28 – Igreja da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Niemeyer, 1943	50
Figura 29 – Congresso Nacional, Brasília, Oscar Niemeyer, 1959	52
Figura 30 – Unidade de vizinhança, Brasília, Lucio Costa, 1962	52
Figura 31 – Casa geminada, Brasília, 1957	53

Figura 32 – Casa geminada, Brasília, 1957-1960	53
Figura 33 – Catedral Metropolitana de Brasília, Oscar Niemeyer, 1958-1959	54
Figura 34 – Caixa D`água de Recife, PE, Luiz Nunes, 1936	58
Figura 35 – Park Hotel São Clemente, Nova Friburgo, RJ, Lucio Costa, 1944	59
Figura 36 – O prédio da FAU-USP, São Paulo, Artigas, 1962-1969	62
Figura 37 – Residência Butantã, SP, Paulo Mendes da Rocha, 1964	63
Figura 38 – Residência de José Mário T. Bittencourt II, SP, Vilanova Artigas	64
Figura 39 – Estação de Lagoa Branca, SP	67
Figura 40 – A rotunda de Casa Branca e seu trilho móvel	68
Figura 41 – A primeira estação de trem de Casa Branca, SP, 1878	69
Figura 42 – A segunda estação de Casa Branca, SP, 1951-1996	69
Figura 43 – Edifício Copan, São Paulo, Oscar Niemeyer, 1951	71
Figura 44 – Hospital para 400 leitos, Recife, PE, Paulo Zimbres e Paulo Bastos	75
Figura 45 – Reitoria da Universidade de Brasília, Paulo Zimbres, 1972	77
Figura 46 – Apresentação de maquetes, aula de PEU III, Ateliê da FAU-UnB	78
Figura 47 – Perspectiva da sala em desnível da casa Martine	81
Figura 48 – Perspectiva da casa Aguinaldo	81
Figura 49 – Perspectiva da casa Martine	82
Figura 50 – Redesenho do Esquema Quaterno Contemporâneo, 2017	86
Figura 51 – Vista aérea da casa Tito	87
Figura 52 – Planta pavimento térreo - casa Tito	88
Figura 53 – Planta baixa 1º pavimento	89
Figura 54 – Corte AA - Patamar intermediário entre os dois pavimentos	89
Figura 55 – Corte BB - A laje nervurada, o telhado inclinado sem laje de cobertura	90
Figura 56 – Vista da sala para o hall de entrada	90
Figura 57 – Residência e o lote ao final da rua do conjunto residencial	91
Figura 58 – Vista aérea ao norte para o lago e o entorno	91
Figura 59 – Implantação no lote	92
Figura 60 – Seções reduzidas dos elementos construtivos	93
Figura 61 – Tesoura interna e seus elementos estruturais	93
Figura 62 – Chapa de ligação, parafusos e cabos extensores (tração)	94
Figura 63 – Vidro e caixilhos de ferro, as tesouras e o telhado	94
Figura 64 – A varanda com balanço da cobertura	95

Figura 65 – Veneziana fixa agindo como um <i>brise</i>	95
Figura 66 – Cobertura com recortes no telhado	96
Figura 67 – Fachada Leste da residência	97
Figura 68 – Vista da Fachada Leste da residência	97
Figura 69 – Vista aérea da casa Aguinaldo	98
Figura 70 – Planta do pavimento térreo	99
Figura 71 – Planta do 1º pavimento	100
Figura 72 – Bloco principal recuado, com telhado colonial	101
Figura 73 – Volume da garagem, estúdio e varanda da sala íntima	101
Figura 74 – Lote e implantação da casa	102
Figura 75 – A casa implantada no sentido perpendicular à via de acesso	102
Figura 76 – Telhado colonial inclinado	103
Figura 77 – Apoio das tesouras nas paredes autoportantes e pilares de madeira	103
Figura 78 – A modulação dos espaços	104
Figura 79 – Conjunto modernista com telhado colonial	105
Figura 80 – Vista principal da casa D’Orazio	106
Figura 81 – Planta do pavimento térreo	107
Figura 82 – Planta do 1º pavimento	108
Figura 83 – Planta de situação e locação	109
Figura 84 – A fachada noroeste voltada para o fundo do terreno	109
Figura 85 – A madeira e o concreto	110
Figura 86 – Estrutura mista: laje de concreto e tesouras de madeira	110
Figura 87 – Os volumes e suas coberturas	111
Figura 88 – O sistema estrutural da tesoura	111
Figura 89 – Jardim de inverno com claraboia	112
Figura 90 – O fechamento com esquadrias de ferro com vidro	112
Figura 91 – O jogo de volumes e os prismas verticais	113
Figura 92 – Varanda da casa D’Orazio	115
Figura 93 – Varanda da casa Tito	116
Figura 94 – Varanda em forma de “L” da casa Aguinaldo	116
Figura 95 – Escada da casa Aguinaldo	117
Figura 96 – Escada da casa Tito	118
Figura 97 – Escada da casa D’Orazio	118

Figura 98 – Jardim de inverno da casa D’Orazio	119
Figura 99 – Espelho d’água interno da casa Tito	119
Figura 100 – Abertura do telhado. Claraboia da casa Aguinaldo	120
Figura 101 – Garagem da casa D’Orazio	120
Figura 102 – Garagem da casa Tito	121
Figura 103 – Uma das vistas da suíte da casa D’Orazio	121
Figura 104 – Vista do quarto da casa Tito	122
Figura 105 – Esquadria de ferro dos quartos da casa Aguinaldo	122
Figura 106 – Blocos recortados e volume vertical da casa Tito	123
Figura 107 – Sobreposição de volumes da casa D’Orazio	124
Figura 108 – Torre vertical adicionada ao bloco principal da casa Aguinaldo	124
Figura 109 – Desenho do Arquiteto Miguel Jorge	157

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AEG	-	Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft
CAESB	-	Companhia de Saneamento Ambiental do Distrito Federal
CEDIARTE	-	Centro de Documentação Edgard Graeff
CEPLAN	-	Centro de Estudos e Planejamento Arquitetônico e Urbanístico
CFM	-	Conselho Federal de Medicina
CIAM	-	Congresso Internacional da Arquitetura Moderna
CODEPLAN	-	Companhia de Desenvolvimento do Planalto Central
CREA	-	Conselho Regional de Engenharia e Agronomia
DF	-	Distrito Federal
ENBA	-	Escola Nacional de Belas Artes
FAU	-	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
IAB	-	Instituto de Arquitetos do Brasil
NOVACAP	-	Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil
RA	-	Região Administrativa
UFU	-	Universidade Federal de Uberlândia
UnB	-	Universidade de Brasília
UNESCO	-	United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization
USP	-	Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	15
<b>2 CAPÍTULO 1 – REVISÃO DE LITERATURA</b>	19
2.1 O MODERNISMO	19
2.1.1. Vanguarda, Rompimento, Sínteses e Influências	19
2.1.2 A construção do Movimento Moderno no Brasil	42
2.2 O REGIONALISMO E A LACUNA MODERNISTA	55
2.2.1 A busca na tradição e no passado	55
2.3 O BRUTALISMO PAULISTA	60
2.3.1 Por um projeto de identidade nacional	60
2.4 REFERÊNCIAS E FORMAÇÃO DO ARQUITETO	66
<b>3 CAPÍTULO 2 – ANÁLISE DOS PROJETOS RESIDENCIAIS</b>	83
3.1 RESUMO SOBRE O TEMA CASA	83
3.2 TEORIA E FERRAMENTA DE ANÁLISE	84
3.3 PROJETO RESIDENCIAL 1 – CASA TITO NÍCIAS	87
3.3.1 O Programa	88
3.3.2 O Lugar	91
3.3.3 A Construção	92
3.3.4 Estruturas Formais	96
3.4 PROJETO RESIDENCIAL 2 – CASA AGUINALDO	98
3.4.1 O Programa	99
3.4.2 O Lugar	101
3.4.3 A Construção	102
3.4.4 Estruturas Formais	104
3.5 PROJETO RESIDENCIAL 3 – CASA D’ORAZIO	106
3.5.1 O Programa	107
3.5.2 O Lugar	108
3.5.3 A Construção	110
3.5.4 Estruturas Formais	113
3.6 ANÁLISE COMPARATIVA DAS TRÊS CASAS	113
3.6.1 O Programa	113
3.6.2 O Lugar	114
3.6.3 A Construção	115
3.6.4 Estruturas Formais	123

<b>4 CAPÍTULO 3 – CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	125
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	127
<b>ANEXOS</b>	131
Anexo 1 - Transcrição das Entrevistas	131
Anexo 2 - Ilustração em memória do Arquiteto	157

## 1 INTRODUÇÃO

Como estudante de graduação do curso de arquitetura da UnB, no início dos anos de 1980, fui aluno do professor e arquiteto Paulo de Melo Zimbres na disciplina Projetos de Edificação e Urbanismo (PEU), cujo tema proposto foi uma residência unifamiliar. Na época, visitei alguns de seus projetos no Lago Sul que me chamaram a atenção pela riqueza de informações, pelos detalhes técnicos e, principalmente, pela estética formal diferenciada de seus projetos anteriores.

Nos anos seguintes à minha graduação, e já atuando como profissional de ofício em Brasília, constantemente me vinha à mente a recordação daquelas residências que, eram alvos de comentários positivos nas rodas de conversas acadêmicas e sociais.

Ao retornar à UnB, em 2017, para o curso de mestrado, trinta anos após minha formatura, meus argumentos para o levantamento e estudo dessas residências foram aceitos pelo arquiteto. De fato não existia nenhum trabalho, ou literatura a respeito desses projetos, portanto uma matéria inédita; sendo assim, acreditei que um resgate e análise desse acervo poderia proporcionar uma reflexão a respeito de uma possível contribuição e importância para a historiografia da arquitetura residencial da cidade.

Após o projeto da Reitoria da Universidade de Brasília (UnB) no ano de 1975, um exemplo da arquitetura brutalista paulista, Paulo Zimbres revelou uma abordagem estética e construtiva diferenciada em seus projetos residenciais.

As casas escolhidas para o estudo inicial desse acervo foram edificadas em Brasília entre o período de 1976 e 2003, num total de oito projetos residenciais. Com a ajuda do arquiteto, foram selecionadas três obras representativas para esta dissertação: 1) A casa Tito; 2) A casa Aguinaldo; e 3) A casa D`Orazio.

Foi estabelecido como critério dessa última seleção as casas construídas nos anos de 1976 e 1980, momento imediatamente posterior à construção da reitoria na UnB, considerada sua obra icônica que mereceu críticas positivas na literatura especializada.

Também determinante para essas escolhas foi o bom estado de conservação desses exemplares, a originalidade construtiva, o êxito dessas obras e a intenção de resgate e preservação dessa memória edificada com quatro décadas de existência.

As visitas às três residências contaram com a presença de Paulo Zimbres, oportunidade em que o arquiteto pôde rever seus clientes de longa data, e constatar a

devoção, o comprometimento dos proprietários por essa arquitetura e a grande admiração pelo autor.

O objetivo principal desse trabalho consiste em analisar e caracterizar essa arquitetura residencial, enfatizando a mudança de linguagem dessas obras, utilizando como orientação os conceitos do movimento moderno na arquitetura, do regionalismo e do brutalismo paulista.

Como objetivo específico: a revisão de literatura, a contextualização da formação do arquiteto, o levantamento documental das obras e as entrevistas com o arquiteto, seus clientes e colegas de profissão.

Foi utilizado como procedimento analítico: visita aos endereços, entrevistas gravadas com os proprietários, levantamento da documentação, cópias de microfilmagem da administração regional de Brasília, digitalização de desenhos originais, fotografias, filmagens por drones, o acesso - permitido - ao acervo particular do escritório de Paulo Zimbres, depoimentos do próprio arquiteto e de colegas de profissão, e o redesenho dos três projetos originais utilizando os programas Auto Cad, Photoshop e Illustrator.

*Dedicar-se a conhecer arquitetura por meio de sua reconstrução gráfica será muitas vezes mais eficaz [...] e acrescenta que todo o edifício com o qual tenhamos contato – projetando-o, construindo-o ou redesenhando-o, torna-se matéria prima para futuros trabalhos. (MAHFUZ, 1995, p. 05)*

A estrutura dessa dissertação está organizada em três capítulos:

No primeiro capítulo, intitulado REVISÃO DE LITERATURA, o tema O MODERNISMO foi dividido em duas partes: a primeira parte “*Vanguarda, rompimento, sínteses e influências*” introduz o início do movimento na arquitetura, com o surgimento de uma nova ordem, uma ruptura diante das mudanças de antigos paradigmas; é um relato dos discursos e obras de arquitetos que foram decisivos e influenciaram gerações, incluindo Paulo de Melo Zimbres. Foram consultados como revisão bibliográfica: *História da arquitetura moderna*, BENEVOLO (2006) e *História crítica da arquitetura moderna*, FRAMPTON (2015).

A segunda parte, “*A construção do movimento moderno no Brasil*”, indica a trajetória modernista, da simples repetição e continuidade de uma cartilha ideológica universal a uma arquitetura voltada às necessidades locais da realidade brasileira, como o clima, a geografia, as raízes culturais, culminando no momento em que é reconhecida mundialmente. Os seguintes trabalhos serviram como orientação: *Arquitetura*

*contemporânea no Brasil*, BRUAND (2010); *Quadro da arquitetura no Brasil*, FILHO (1976); *Arquitetura moderna brasileira*, FICHER e ACAYABA (1982) e *Arquitetura no Brasil: 1900-1990*, SEGAWA (1999).

Dando continuidade ao capítulo, O REGIONALISMO E A LACUNA MODERNISTA – “*A busca por identidades na tradição e no passado*” pauta a procura por respostas às lacunas do posicionamento racionalista e sua radicalização, que produziram mais dúvidas e questionamentos do que certezas ao afastar o homem, dito moderno, de um sentimento de pertencimento e identificação.

Os três livros consultados para essa revisão foram: *História crítica da arquitetura moderna*, FRAMPTON (2015); *Arquitetura e Cidade*, GIEDION (1955); e *Lucio Costa*, WISNIK (2001).

Em seguida, no mesmo capítulo, O BRUTALISMO PAULISTA – “*Por um projeto de identidade nacional*” confere o posicionamento social e político dessa importante vertente do movimento moderno brasileiro, suas preocupações por uma linguagem independente das influências externas e sua vasta produção. A escola brutalista paulista, propagada por Vilanova Artigas, serviu de escopo teórico-prático para a formação de Paulo de Melo Zimbres.

As fontes didáticas são: *Brasil: Arquiteturas após 1950*, BASTOS (2015); *As questões compositivas e o ideário do brutalismo paulista*, SANVITTO (1994); *A década ausente*, ZEIN (2018); e *Residências em São Paulo: 1947-1975*, ACAYABA (2011).

E, finalizando, REFERÊNCIAS E FORMAÇÃO DO ARQUITETO descreve cronologicamente: o período de infância no interior; a época de estudante na FAU-USP da Vila Penteados; a experiência profissional em São Paulo; a relação com Brasília; a docência; e sua consolidação profissional.

As informações foram obtidas por meio de entrevistas com o arquiteto Paulo Zimbres, bem como em acesso ao site *Arquivo Arq*, [www.arquivoarq.com.br](http://www.arquivoarq.com.br); nos *Cadernos brasileiros de arquitetura do IAB*, de WILHEIM (1985) e JULIANO (1980); e em outras obras acadêmicas, como *Universidade de Brasília: ideia, diáspora e individuação*, ALMEIDA (2017).

O segundo capítulo, ANÁLISE DOS PROJETOS RESIDENCIAIS – “*Resumo sobre o tema Casa*”, relata o desenvolvimento do espaço residencial no Brasil. Em seguida, “*Teoria e ferramenta de análise*” introduz os conceitos e a fundamentação teórica do “*Quaterno Contemporâneo*”, de Edson da Cunha Mahfuz.

O método de Mahfuz (2004) é composto por um esquema onde se destacam quatro aspectos determinantes de orientação e informações: a “*construção*”, o “*programa*”, as “*estruturas formais*” e o “*lugar*”. As leituras que nortearam essa escolha e interpretações para as análises das três residências foram: 1) *Ensaio sobre a razão compositiva*, MAHFUZ (1995), 2) *Nada provém do nada: a produção da arquitetura como transformação do conhecimento*, MAHFUZ (1984), e 3) *Estruturas formais: casas modernas brasileiras*, CHEREGATI (2010).

A dissertação é finalizada no terceiro capítulo com as CONSIDERAÇÕES FINAIS e os ANEXOS, com entrevistas ao arquiteto e uma homenagem à memória de Paulo de Melo Zimbres.

## 2 Capítulo 1 – REVISÃO DE LITERATURA

---

### 2.1 O MODERNISMO

#### 2.1.1 Vanguarda, Rompimento, Sínteses e Influências

*No padrão complexo da arquitetura moderna, entrelaçam-se, como num tecido, os fios de influência de países, de correntes e de personalidades, formando assim a estrutura sensível que dá forma à expressão sentimental da nossa época. Quem tentar isolar uma corrente, uma personalidade ou um país e atribuir a essa única fonte a origem e todas as invenções da arquitetura moderna deformará as proporções desse desenho subtil. (GIEDION, 1957, p.94)*

O Movimento Moderno possibilitou uma nova forma de compreender a moradia urbana, foco da análise deste estudo. Um número expressivo de arquitetos modernistas utilizou a “casa moderna” como objeto de ensaios e experiências para respostas a uma nova realidade; o tema se tornou, ao longo da história da arquitetura, um laboratório de vanguarda para a prática arquitetônica, onde os autores testaram e expuseram seus repertórios.

Nesse contexto, várias casas projetadas e construídas são consideradas, até hoje, exemplos icônicos e verdadeiros manifestos de seu tempo; objetos de estudo e inspiração, exercendo um papel esclarecedor na discussão sobre a produção da arquitetura moderna.

A arquitetura moderna foi um conjunto de diretrizes que redefiniu os rumos da história; não existiu apenas como um discurso único, mas com variações em diversas partes do mundo. Contudo, as vertentes mais significativas foram concebidas no racionalismo-funcionalismo alemão de Bauhaus, no purismo e no brutalismo do francês Le Corbusier, e na arquitetura orgânica regionalista do culto à natureza e ao homem do americano Frank Lloyd e do finlandês Alvar Aalto.

A arquitetura modernista está vinculada ao projeto de modernidade iniciada pelas duas revoluções industriais, assim como à visão iluminista<sup>1</sup>, com um destacado papel para o homem moderno.

As bases da arquitetura moderna estão contidas em alguns nomes precursores dessas transformações que marcaram época por meio de suas produções, tornando-se fonte e referência em todo o mundo, inclusive no Brasil.

---

<sup>1</sup>Pensamento pautado na razão em oposição à tradição e ao pensamento religioso, defendia a liberdade e o progresso da ciência.

*Eu costumo dizer que a gente não fez uma escola de arquitetura na FAU-USP, fizemos um curso de arquitetura especificamente modernista com ênfase no concreto armado. Então era essa a nossa escola, que tinham muitos desses grandes mestres forjadores dessa renovação arquitetônica. Nós, estudantes, éramos muito mais intuitivos e ferrenhamente modernistas, tínhamos grandes confrontos com professores de teoria e história da arquitetura que teimavam em fazer a gente desenhar cornijas jônicas, dóricas, capitéis clássicos, e nós detestávamos perder tempo com isso, quando a vida era outra, e a arquitetura modernista remeteu tudo isso para o passado e deixou a gente livre para projetar de uma maneira mais atual. Na minha visão, o projeto arquitetônico era muito canalizado para essa visão modernista; nós fomos estudantes e arquitetos modernistas, impregnados pelo momento e achávamos que era o caminho certo. (ZIMBRES, 2018, entrevista nº 6, p.147)*

Três conceitos fizeram parte do discurso modernista. Primeiramente, o projeto de modernidade paralelo à visão de mundo iluminista, com o *design* voltado para a economia e a industrialização – os edifícios deveriam ser econômicos, úteis, onde o arquiteto seria responsável pela correta e socialmente justa construção do ambiente habitado. Sobre essa questão, destaca Gropius (2004, p.30):

*Assim, em 1919, foi inaugurado a Bauhaus. Seu escopo específico era concretizar uma arquitetura moderna que, como a natureza humana, abrangesse a vida em sua totalidade. Seu trabalho se concentrava principalmente naquilo que hoje se tornou uma tarefa de necessidade imperativa, ou seja, impedir a escravização do homem pela máquina, [...] Isto significa o desenvolvimento de objetos e construções projetadas expressamente para a produção industrial. Nosso alvo era o de eliminar as desvantagens da máquina, sem sacrificar nenhuma de suas vantagens reais. Procuramos criar padrões de qualidade, e não novidades transitórias. A experimentação tornou-se, uma vez mais, o centro da arquitetura; e isto requer um espírito aberto e coordenante, e não o tacanho e limitado especialista.*

O segundo apoiou-se na rejeição a qualquer arquitetura anterior ao movimento, principalmente a arquitetura eclética<sup>2</sup> do século XIX. Uma postura de rompimento com a história, com as referências do passado; foi um pensamento dominante para arquitetos como Adolf Loos<sup>3</sup>, Gropius, Mies van der Rohe, Frank Lloyd, Alvar Aalto, Le Corbusier, entre outros.

E o terceiro, a negação ao ornamento iniciada com Adolf Loos em seu ensaio *Ornamento e Crime* (LOOS, 1908): uma crítica direcionada àquela arquitetura ultrapassada de objetivos supérfluos e superficiais, sinônimos de uma escola agonizante e estática.

---

<sup>2</sup>Uma linguagem com vários estilos arquitetônicos, surgida durante o século XIX.

<sup>3</sup>Arquiteto nascido em Viena, República Checa (1870-1933), foi um dos pioneiros a romper com o historicismo. Influenciou Walter Gropius e Le Corbusier.

Em todo o mundo, em particular na Alemanha, a integração com as vanguardas artísticas das duas primeiras décadas do século XX, além do experimentalismo, contribuiu para o surgimento de novos espaços, objetos abstratos, geométricos e livres. Surgiu, então, o método racionalista de projetar com novas tecnologias, abrindo possibilidades e desafios antes não alcançáveis pelas limitações dos materiais.

O rompimento dos valores do passado e do figurativo introduzia uma arquitetura transparente, negando tudo aquilo relacionado ao desperdício. Assim, estabelecia-se um novo conceito definido pelos modernistas, aonde o modo mais honesto de revelar a verdadeira composição e essência de uma edificação estava em sua forma pura, expurgando qualquer maquiagem ornamental.

Para a arquitetura moderna, a dependência e influência do passado transmitiam ineficiência, e tal limitação deveria ser superada.

O homem moderno deveria estar preparado para o novo desafio das práticas modernas, dos novos costumes e das novas relações entre a produção edificada, a cidade, a paisagem e o meio ambiente.

A partir do início do século XX, a Alemanha unificada destacava-se como potência, em vista de uma forte industrialização e, sobretudo, pelas demandas dessa relação de interação entre a arquitetura, o *design* e a indústria.

Em 1907, surgiu em Munique a Deutsche Werkbund<sup>4</sup>, conhecida como Federação Alemã de Ofícios, que ao longo dos anos tornou-se o mais importante fórum de divulgação e debates entre arquitetos, artistas e empresários.

A Bauhaus<sup>5</sup>, como instituição, transformou-se no ápice da vanguarda alemã, bem como na plataforma para as mudanças que viriam a seguir na arquitetura e no urbanismo. Sua orientação estava na valorização do trabalho artesanal, ao lado da arte e da indústria.

A República de Weimar havia se tornado um Estado livre; Gropius propôs a unificação das duas escolas. A proposta foi aceita e tinha por denominação *Staatliches Bauhaus* (Bauhaus estatal), com sua orientação voltada para o *design*, para as artes plásticas e para a arquitetura (Figura 1, p.22).

---

<sup>4</sup>Uma associação que objetivava o desenvolvimento da indústria e do artesanato, propondo uma padronização industrial dos produtos e a valorização individual artística.

<sup>5</sup>Escola de arquitetura e artes fundada em 1919. Foi a pioneira do modernismo, unificou disciplinas, como arquitetura, pintura, escultura e desenho industrial. É considerada a primeira escola de design do mundo.

**Figura 1:** Primeiro endereço da Escola Bauhaus em 1919. Edifício Weimar. Antiga sede da Escola de Artes e Ofício, arquiteto Van de Veld, 1911.



*Fonte: Pinterest (s.d.). Acesso em 22/05/2018.*

A nova Bauhaus, criada em 1919, é considerada o embrião prático-intelectual acadêmico do modernismo, tanto na arquitetura quanto no urbanismo, com a associação das formas básicas<sup>6</sup>, da produção de peças tubulares para móveis, do experimentalismo em série, do funcionalismo e da arquitetura voltada para a forma cúbica branca.

A grande polêmica do discurso e dos ensaios modernistas foi, a começar por Bauhaus, a desqualificação de qualquer arquitetura ligada às raízes do passado. Tal posicionamento desencadeou animosidades em grande parte das áreas conservadoras do pensamento cultural.

A escola Bauhaus foi dividida em três fases, quais sejam: 1) com Gropius<sup>7</sup> – período 1919-1928; 2) com o suíço Hannes Meyer<sup>8</sup> – período 1928-1930; e 3) os anos de Ludwig Mies van der Rohe<sup>9</sup> – período 1930-1933. Os dois últimos não foram apenas continuístas, resultando em alguns conflitos com as ideias de seu fundador. Todavia, o ponto de convergência daqueles diretores foi promover uma escola antiacadêmica.

---

<sup>6</sup>O quadrado, o triângulo equilátero e o círculo. O quadrado se equivale à honestidade e esmero; o triângulo, à ação e tensão; o círculo, à proteção.

<sup>7</sup>Arquiteto alemão (1833-1969), fundador da escola Bauhaus. Foi influenciado pelo mestre Peter Behrens. Com a ascensão do nazismo, emigrou para os Estados Unidos e foi diretor do curso de arquitetura da Universidade de Harvard.

<sup>8</sup>Arquiteto suíço, nascido na Basiléia (1889-1954), pertenceu ao partido comunista, desenvolveu projetos na área de habitação e equipamentos sociais, bem como planos de urbanização de cidades.

<sup>9</sup>Arquiteto alemão naturalizado americano nasceu em Aachen, Alemanha (1886-1969). Autor da frase “menos é mais”. Pioneiro da arquitetura moderna.

## Walter Gropius

Na mudança, em 1925, de Weimar<sup>10</sup> para Dessau<sup>11</sup>, Gropius tomou para si os primeiros projetos da nova linguagem modernista de Bauhaus.

Como modelo de transformação, o prédio da Escola Bauhaus, em Dessau, é uma referência - a implantação da edificação em eixos distintos, longitudinal e transversal (Figura 2), destaca uma dinâmica própria, proporcionando vários ângulos de observação e relação com o entorno, devido à permeabilidade visual dos panos de vidro e sua independência do sistema estrutural (lajes, vigas e pilares).

**Figura 2:** Prédio da escola Bauhaus, Dessau, Alemanha, Walter Gropius, 1925.



*Fonte: UrlaubsArchitektur (s.d.).*

Nos projetos das casas dos mestres de Bauhaus, que Gropius trouxe para sua responsabilidade, encontram-se as resultantes do uso racional entre função e forma. Além das novas relações urbanísticas com o entorno, esses projetos residenciais em Dessau, nos anos de 1925-1926 (Figura 3, p.24), difundiram essas ideias e discursos tornando a gramática modernista conhecida nas esferas práticas - de execução dos projetos, e teóricas - no ambiente acadêmico. O conjunto racional era composto por uma unidade individual, para o próprio diretor, e mais três casas bifamiliares, para os professores.

<sup>10</sup>Também conhecida como República de Weimar, estabelecida na Alemanha após a primeira Guerra Mundial, e que durou até o início do regime nazista alemão, em 1933.

<sup>11</sup>Cidade onde ocorreu a consolidação e apogeu da escola Bauhaus. Independente até o ano de 2007, quando passa a ser chamada de Dessau e Roblau em decorrência de uma reforma dos distritos do Estado de Saxônia-Anhalt.

**Figura 3:** Casa de Kandinsky, Dessau, Alemanha, W. Gropius, 1925.  
O prisma racionalista: terraços, varandas e o vidro. Inexistência de ornamentos.



Fonte: Geocities (s.d.), <http://www.meisterhaeuser.de>. Acesso em 18/02/2018.

No piso térreo posicionavam-se a sala de estar, a biblioteca, a sala de jantar com despensa e cozinha, com destaque para o espaço destinado ao estúdio dos mestres. No piso superior, as áreas íntimas com quartos, banheiros e varandas. Gropius propôs um jogo de formas puristas e geométricas, entre cheios e vazios, sem ornamentos, interligados por varandas.

A construção dessas casas em Dessau representou um rompimento com a arquitetura tradicional da cidade. Em entrevista, acerca dos principais nomes da arquitetura moderna e da escola Bauhaus, Zimbres destaca o papel de Gropius:

*Gropius foi o grande capitão, o condutor da Bauhaus. Uma escola que aprendi a admirar com esse conceito que é a forma moderna, o desenho moderno, o design, abrangendo todos os aspectos da vida humana. Você tinha uma visão plástica de tudo, do seu universo doméstico, até as coisas mais completas, complexas, monumentais. Então era isso: o tecido, a cadeira, o mobiliário, tudo com a expressão moderna. A sua importância intelectual foi imensurável e, às vezes, em função disso, alguns esquecem a importância de sua arquitetura e a definem num outro plano, não condizente com a realidade. (ZIMBRES, 2017, entrevista 6, p.148)*

A racionalização da forma acabou com as coberturas utilizadas como terraços, onde era possível ter uma boa vista da paisagem. Gropius não fez uso de ornamentos nas fachadas da residência; o uso de grandes aberturas com vidro resulta em uma interação com o exterior e, ao mesmo tempo, controla a entrada da luz natural. As varandas com guarda-corpo metálico contribuem para a continuidade dos ambientes (Figura 4, p.25).

**Figura 4:** Casa de Kandinsky, Dessau, Alemanha, W. Gropius, 1925.  
Aberturas da escada e do estúdio de produção; luminosidade e interação com o meio ambiente.



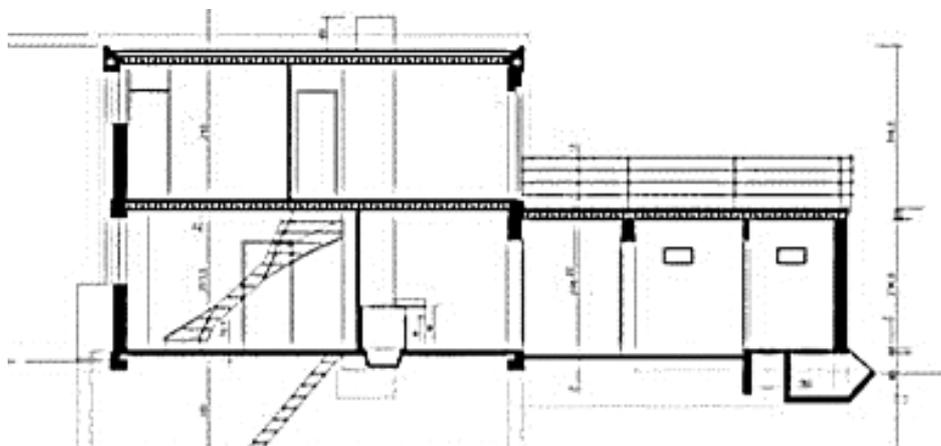
Fonte: Hostedbywww.Geocities.ws. Acesso em 18/06/2018.

*Esses projetos unifamiliares da escola Bauhaus constituem em umas das primeiras experiências concretas de Gropius no terreno urbanístico, e o primeiro passo para subsequentes estudos sobre tipos de habitações. Surgiram a pouca distância do Instituto, no meio do verde. Plantas, seções, alçados, nascem do mesmo princípio distributivo formal. (ARGAN, 1984)*

Entre 1926 e 1928, a Câmara Municipal encomenda um projeto de residências ao sul da cidade de Dessau; era a oportunidade para o arquiteto aplicar as formas e processos de racionalização e testar, na prática, as etapas de construção de habitações padronizadas.

Essas edificações, com dois pavimentos (Figura 5), compunham um bairro estritamente residencial. Gropius inicia uma experiência construtiva com foco nas demandas de uma produção em larga escala e suas maquinarias.

**Figura 5:** Planta de Corte - Moradia colônia/bairro de Törten, Sieto I, Alemanha, W. Gropius, 1926.



Fonte: Pinterest Sieto I schnitt M50 A3.

O conjunto habitacional Törten (Figura 6) foi um grande marco para a pré-fabricação, com um total de 316 moradias. Foram priorizadas características para um processo de industrialização, com tipologia específica, que resultou num modelo a ser repetido em grande escala, com a sistematização e padronização do canteiro de obras, para sua viabilidade econômica.

**Figura 6:** Siedlung Törten: Kleinring, Alemanha, W. Gropius, 1928.  
Tipologia semelhante aos projetos residenciais das quadras 700 de Brasília.



Fonte: Tipografos (s.d.).

A Escola Bauhaus era cosmopolita; visava o desenvolvimento da sociedade, dos meios de produção; era *avant-garde*, de vanguarda, ou seja, contrária à política nacionalista do partido nazista. Em sua existência, não se resumiu apenas à importância de seu fundador Walter Gropius. Outro arquiteto de destaque por sua contribuição foi Mies van der Rohe, nascido em Aachen, Alemanha, em 27 de março de 1886.

### **Mies van der Rohe**

Em 1933, tendo Mies van der Rohe como diretor, a mesma foi fechada pelo nazismo<sup>12</sup>. Após ser destituído de seu cargo, transfere-se para os Estados Unidos da América, onde teve a oportunidade de desenvolver sua arquitetura.

Conhecido como criador da arquitetura de “pele e osso”<sup>13</sup>, desenvolveu uma nova metodologia priorizando as soluções técnicas estruturais e aproveitando, de maneira expressiva, o uso de materiais, como o aço e o vidro, nos seus projetos de residências, pavilhões, museus e edifícios, sempre enfatizando sua convicção de que a racionalidade estaria inscrita na própria noção de arquitetura (MIES, 2006, p.89).

---

<sup>12</sup>Organização política que reivindicava uma unidade nacional, a hierarquia racial e propagava o antisemitismo.

<sup>13</sup>Edificações com ênfase em estruturas de aço e fachadas com grandes áreas de vidro.

Seu projeto residencial de maior repercussão foi a casa Farnsworth, na cidade de Plano, Illinois, próximo à margem do Rio Fox (1948-1951). Mies concebeu um desenho simples, abdicando totalmente de decorações, evidenciando e privilegiando o uso do aço e do vidro. A concepção desse projeto se encaixa na frase máxima do arquiteto: “menos é mais”; o edifício e o meio externo interagem numa estreita relação de continuidade físico-espacial (Figura 7).

**Figura 7:** Residência Farnsworth, Plano, Illinois, EUA, Mies van der Rohe, 1948-1951.



*Fonte: Fracalossi (2012).*

Sua premissa reducionista da planta livre eliminou paredes divisórias liberando o ambiente para inúmeras possibilidades de arranjo (Figura 8). A integração ocorre tanto no interior, onde apenas o espaço destinado às instalações sanitárias possui fechamento sólido, quanto com o exterior, em face à transparência do vidro. Assim, ocorre uma inversão na relação dos espaços da residência tradicional, com suas típicas paredes e ambientes individualizados.

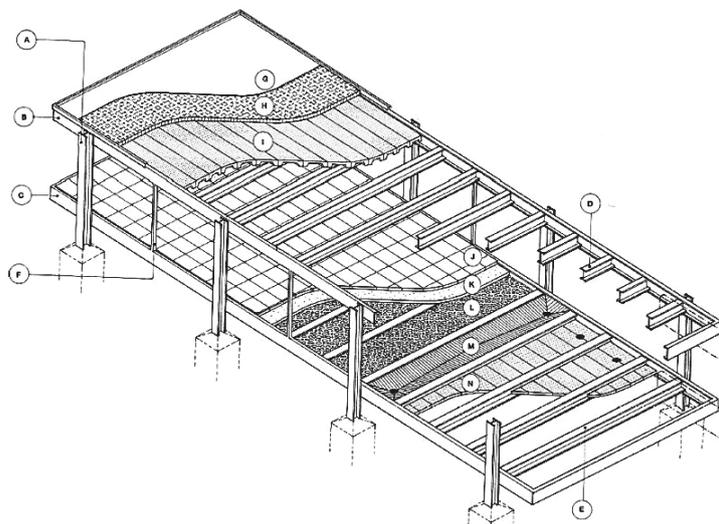
**Figura 8:** Planta isométrica: a planta livre de Mies van der Rohe, 1948-1951.



*Fonte: FARNÓTICA - WordPress.com. Acesso em 22/06/2018.*

A casa foi implantada numa plataforma elevada, a 1.60m do chão. Sua estrutura é sustentada por oito pilares de aço no formato de “I” (Figura 9), embutidos no solo. Esses pilares de aço foram fixados por uma armadura longitudinal em forma de “T”.

**Figura 9:** Residência Farnsworth: sistema estrutural, modulação.



Fonte: Steele (s.d.).

A contribuição de Mies está em seu método, na expertise da técnica, nos detalhes dos elementos construtivos e um padrão na procura de expressividade das possibilidades dos materiais, bem como em seu talento no design de móveis, com cadeiras e sofás que se tornaram símbolos de uma época.

*Todos naquela época prestavam atenção nos trabalhos de Mies, e era muito emocionante; ele tinha, a meu ver, um certo minimalismo de recursos, mas a solução alcançada era exuberante. A “cadeira Barcelona” era uma coisa muito bonita, aquele pavilhão de Barcelona a gente olhava aquilo com a maior admiração, os planos de mármore maravilhosos, pilares de aço inox, cromados, bancos bem posicionados para quem chegasse no edifício, pátios internos, jardins externos, lamina d’água, vidros de todos os lados, essa coisa mexia com o ideário, com a cabeça da gente. Essa era uma linha simples de atuação, era uma coisa marcante, pura. Aquele mecanismo do espaço livre tão importante que, depois de ser demolido, o pavilhão foi totalmente reconstruído. (ZIMBRES, 2018, entrevista nº 6, p.148)*

A experiência de Bauhaus continuou influenciando e consolidando-se em outros lugares, embora não fosse a única. Arquitetos importantes de outras partes do mundo também se destacavam nos Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (CIAM) com seus discursos, posições políticas, preocupações sociais, artigos e tratados.

Do outro lado do Atlântico, nos últimos anos do século XIX e no início do século XX, ocorria nos Estados Unidos o desenvolvimento de dois estilos no campo da arquitetura: a casa de campo e os grandes edifícios verticais, conhecidos como arranha-céus, prática desenvolvida pelos membros da chamada Escola de Chicago<sup>14</sup>. A materialização dessas grandes edificações tornou-se possível com o surgimento do cimento armado e da indústria siderúrgica.

O ambiente norte-americano oferecia muitas possibilidades e, segundo Argan, a América parecia entusiasmada com o ato de herdar uma grande ideia europeia. Com essa migração, outras “Bauhaus” tomaram formas, influenciando o desenvolvimento do *industrial design*. No entanto, esse desenvolvimento não atingiu a amplitude da escola de Weimar (ARGAN, 1984, p.93).

Houve reações contrárias a essa invasão em solo americano. O escritor Tom Wolf<sup>15</sup> foi um crítico feroz dessa arquitetura, chegando a chamar, de forma sarcástica, Walter Gropius de “o príncipe de prata”, designação dada pelo pintor Paul Klee<sup>16</sup> no tempo da escola alemã em Dessau.

Outro opositor foi Frank Lloyd Wright<sup>17</sup>, pela sua indiferença, pois nunca nutriu um bom relacionamento com Mies ou Gropius, muito menos foi um adepto do racionalismo da Bauhaus; seus encontros foram marcados pela frieza e desinteresse do americano.

Nos Estados Unidos surgiu a expressão “arquitetura orgânica”, e, dessa vertente, dois representantes expressivos: Frank Lloyd Wright e o finlandês Alvar Aalto.

### **Frank Lloyd Wright**

Nascido em Richland Center, Wisconsin, o americano Frank Lloyd Wright (1867-1959) é considerado o criador da chamada arquitetura orgânica<sup>18</sup>. Seus projetos de residências tornaram-se conhecidos em todo o mundo; suas residências contribuíram para seu reconhecimento internacional com as chamadas “casas das pradarias”. Wright dedicou-se a propagar em suas obras o culto pela vida no campo. Nesses projetos, criou uma linguagem diferente do modernismo, adotando linhas alongadas, de uma

---

<sup>14</sup>Foi um movimento na área da arquitetura do final do século XIX com novas soluções tipológicas, estruturais e construtivas para edifícios de escritórios de grande altura, conhecidos como arranha céus.

<sup>15</sup>Escritor e jornalista norte americano (1930-2018), autor do livro “Da Bauhaus ao nosso caos” ou no original “From Bauhaus to our House”, uma crítica sarcástica e polêmica das intenções do movimento moderno e seus maiores expoentes.

<sup>16</sup>Pintor suíço (1879-1940). Participou como professor de arte na escola Bauhaus.

<sup>17</sup>Arquiteto americano (1867-1959), representante da chamada arquitetura orgânica.

<sup>18</sup>Uma arquitetura com discurso de valorizar e promover o envolvimento e harmonia da construção, a natureza e o indivíduo.

horizontalidade expressiva, com movimentos de telhados de pouca inclinação, e de interação com a paisagem (Figura 10).

**Figura 10:** Residência em Hyde Park, Chicago, EUA, Frank Lloyd Wright, 1908.



Fonte: History Lists (s.d.).

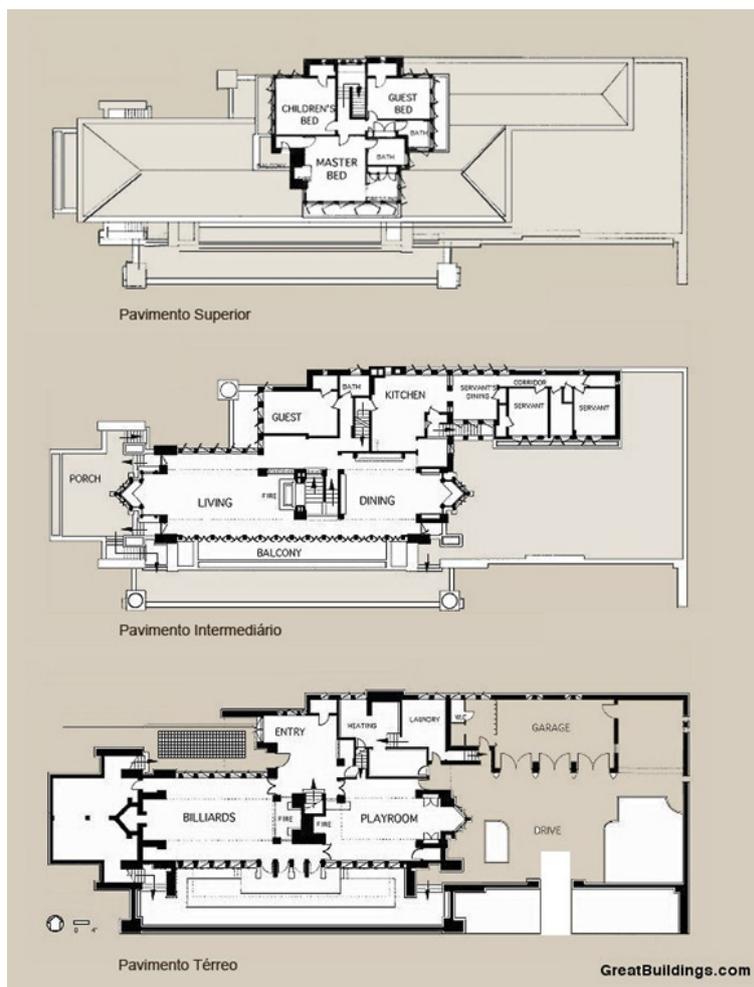
O trabalho do arquiteto também foi relevante no campo de detalhamento de mobiliários, vitrais e luminárias. Para Wright, a casa é um corpo orgânico onde o arquiteto deve comprometer-se com todos os aspectos da construção: detalhar do mais simples ao mais complexo dos espaços e, do mesmo modo, objetos do dia a dia, como maçanetas, cadeiras, mesas, pendentives, tetos com vitrôs, forros, esquadrias e luminárias.

Representante de um estilo modernista divergente do *international style*<sup>19</sup>, concentrava-se na complexidade individual de quem viria a habitar suas residências. Com foco distinto do racionalismo, Wright criou um estilo personalizado oposto à planta livre (Figura 11, p.31).

---

<sup>19</sup>É um estilo arquitetônico dos anos 1920 e 1930 que propagava uma simplificação da forma, rejeição do ornamento e adoção dos materiais como vidro, aço e concreto. Os slogans do movimento são: Forma segue a função, a verdade dos materiais e ornamento é crime.

**Figura 11:** Planta baixa, Robie House, EUA, Frank Lloyd Wright.  
Disposição dos espaços internos oposto à planta livre.



Fonte: Coisas da Arquitetura WordPress.com Weblog. Acesso em 16/07/2018.

Frank Lloyd teve maior participação na escola paulista de Artigas do que na escola carioca de Lucio Costa. Como aluno da FAU-USP da Vila Maranhão, na segunda metade dos anos de 1950, Paulo Zimbres conviveu com esse indisfarçável interesse que seu professor Artigas nutria pelo arquiteto norte-americano.

*Frank Wright me influenciou tanto que eu tenho uma gravata com desenhos dele. Sempre tive admiração pelos vitrais, pelos objetos, relógios, cadeiras. Olha, era sensacional e dava para emocionar. Aquela casa da cascata! Na FAU, eu desenhava uns esboços que lembravam o Wright. O Artigas teve uma grande influência de Wright numa fase inicial de sua carreira; ele fez umas casas do jeito que o Frank Lloyd trabalhava. Certa vez, ele me mostrou uma planta, feito um croqui, demonstrando como o americano solucionava uma casa (Zimbres, em seguida, pega um papel e desenha). Ele trabalhava muito com níveis e a elegância dos volumes. (ZIMBRES, 2018, entrevista nº 6, p.148 e p.149)*

Em 1934, Lloyd Wright projeta a casa Kaufmann, ou “Fallingwater” (Figura 12), a “casa da cascata”, construída em 1936, junto a uma cachoeira do Rio Bear Run, no condado de Fayette, na Pensilvânia. Lloyd descreveu seu pensamento quanto ao papel da implantação do edifício e, com isso, a melhor definição prática da arquitetura chamada orgânica. Segundo ele: “Sabia bem que nunca uma casa deveria ser posta em uma colina ou em qualquer lugar. A casa devia ser da colina, pertencer a ela”.

**Figura 12:** Casa da cascata, Pensilvânia, EUA, Frank Lloyd Wright, 1934.  
A casa interagindo com a paisagem, uso do concreto, pedra e vidro.



*Fonte: Wikipédia (s.d.). Acesso em 21/07/2018.*

Para Wright, o concreto armado é um material plástico e um forte aliado que alimenta a imaginação. Ele também enxergava a complexidade e variações no programa contido em uma habitação; o projeto deveria ter o envolvimento pessoal, meticuloso e carregado de emoção em todas as etapas da construção.

Uma arquitetura que explora as necessidades táteis e sensoriais do homem: a textura dos materiais, a cor, o clima, a contemplação e os sons da redondeza vizinha.

No geral, a arquitetura moderna defende a funcionalidade, porém Wright enxergava que isto não significava que a estética, a forma, tivesse um papel secundário. A beleza seria inerente à funcionalidade, um ponto de vista discordante de Mies van der Rohe.

*Para fazer o que ele faz é necessário ter muita fantasia e, se alguém tem essa fantasia, fará de modo distinto. Estou bastante seguro de que se trata de um enfoque individualista e não vou por este caminho. Prefiro um caminho diferente, mais objetivo. (ROHE, 2006, p.59)*

Mies van der Rohe vai além e deixa claro suas diferenças e descaso quanto às preocupações formais de seu colega: “Quando começamos um projeto não pensamos na forma, pensamos no modo correto de utilizar os materiais; depois aceitamos o resultado.” (ROHE, 2006, p.58)

O discurso modernista do norte-americano Frank Wright não é único e nem isolado, confirmando as variações das vertentes modernas.

### **Alvar Aalto**

A terra dos mil lagos, como é conhecida a Finlândia, esteve sob o domínio russo, de 1808 até as duas primeiras décadas do século XX. É um país conhecido por um forte sentimento patriótico e exaltação de suas paisagens locais.

Neste cenário, destaca-se o trabalho do arquiteto Alvar Aalto<sup>20</sup>, no surgimento da arquitetura moderna na Finlândia, resultante de dois momentos históricos importantes no seu desenvolvimento como nação: primeiro, as grandes mudanças no campo social e político, desencadeados após o término da primeira guerra mundial; e, segundo, pela histórica conquista de sua autonomia nos anos de 1917-1918.

Desse contexto emergiu uma nação estimulada por uma organizada industrialização, com um discurso unificado, diante da necessidade prioritária de modernização. No campo da arquitetura e urbanismo teve início a procura por uma nova arquitetura em substituição ao estilo e estética do clássico nórdico<sup>21</sup>.

Até o ano de 1921, Aalto era considerado um arquiteto vinculado ao estilo clássico. Sua transformação profissional ocorreu ao se aventurar pela Europa Ocidental, mais precisamente na Itália, tendo acesso às tendências do estilo internacional da escola Bauhaus, que passaram a fazer parte de sua linguagem durante a década de 1930.

O mesmo também se destacou no uso das diversas aplicações da madeira nas composições de seus projetos, incluindo o design de mobiliários e objetos para interiores, como móveis, luminárias, peças de vidro, mesas e etc.

---

<sup>20</sup>Hugo Alvar Henrik Aalto (1898-1976), arquiteto e designer. Sua obra também pertence à vertente orgânica da arquitetura moderna; sempre recorreu às curvas como contraponto à rigidez geométrica das linhas retas do modernismo de origem.

<sup>21</sup>O classicismo nórdico é uma combinação de influências da arquitetura vernácula italiana, alemã e o neoclassicismo. Foi marcante em países, como: Suécia, Dinamarca, Noruega e Finlândia.

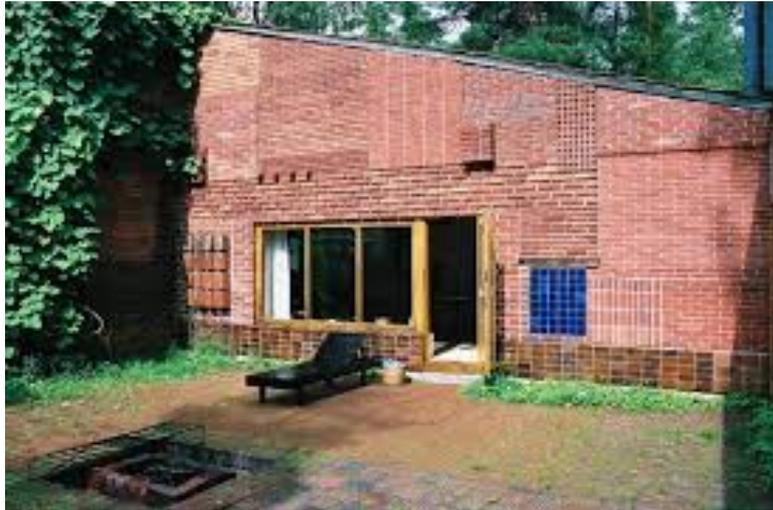
Zimbres recorda de uma bienal de arquitetura em São Paulo, com exposição de trabalhos do arquiteto finlandês. Ele e seus colegas da FAU-USP aproveitavam a oportunidade para promover um debate discutindo a influência desse arquiteto.

*Acredito que eu tenho umas casas que me fazem lembrar as coisas de Alvar Aalto. Foi uma influência de tratamentos interessantes, como, por exemplo, aquele forro de madeira e as pontas da tesoura que se projetam para fora desse forro que fica segurando a cobertura. Vamos dizer que parece uma ossatura saindo do corpo e mostrando como é que um braço é suportado. Era bonita essa maneira de lidar com a madeira e outros elementos. Ele cortava na escala adequada, dimensionava de forma coesa e limpa, otimizava o vazio entre as peças. Se você põe uma peça, um pilar de madeira quadrado para fazer um apoio, isso é uma coisa; se você põe quatro peças distanciadas por algum artifício, às vezes um elemento de ligação, ou coisa assim, acaba que ocorre o aumento do momento de inércia, então essa subdivisão da madeira vinha a calhar como uma coisa de quem sabia o que fazer com o material. Era muito bacana desdobrar a madeira e fazer especulações, composições. Eu gostava muito de colar uma madeira na outra, a chamada madeira laminada colada, e transformar em belas vigas que podiam vencer grandes vãos, sem perder a leveza e sem se deformar. (ZIMBRES, 2018, entrevista nº 6, p.149)*

A casa experimental de Muuratsalo em Jyväskylä, na Finlândia, é uma obra de referência na arquitetura residencial. Funcionou como residência, estúdio e refúgio do arquiteto. Nesse projeto, Aalto recorre ao esquema do pátio central. É um espaço de convergência que funciona como uma sala ao ar livre (Figura 13, p.35), com uma pequena área para uma fogueira no seu centro, constituindo um espaço aberto e agregador. Nas paredes do pátio foram testados diferentes materiais cerâmicos, tijolos aparentes, e diferentes tipos de ladrilhos rústicos no piso.

A natureza condiciona as escolhas: não é apenas um elemento contemplativo nos cheios e vazios de uma edificação, é um elemento de composição. O arquiteto recorre à imitação da ordem natural, pois a arquitetura não deve substituir esses elementos, mas interagir.

**Figura 13:** Casa laboratório, Muuratsalo, Finlândia, Alvar Aalto, 1952. Pátio aberto, espaço da fogueira e diferentes combinações de tijolos e ladrilhos no piso.



Fonte: Pinterest. Acesso em 29/05/2018, <https://www.pinterest.es/pin/317292736226175312/>.

O uso de tijolos maciços aparente em aplicações variadas na fachada e no piso externo objetivou testar a resistência desses materiais em relação às intempéries da região; e, ao mesmo tempo, empregou outros materiais modernos, como o vidro, ladrilhos e paredes de concreto pintadas de branco (Figura 14).

**Figura 14:** A interação com o meio ambiente e sensação de um corpo único. Simplicidade. A inclinação do telhado e as várias texturas dos elementos.



Fonte: Pinterest. Acesso em 29/05/2018, <https://www.pinterest.es/pin/317292736226175312/>.

Outro projeto de destaque é a casa Carré, nos arredores de Paris, com uma solução formal elegante e uma plasticidade apurada, resultante de um jogo de volumes

brancos modernos recortados e recuados, com a madeira na composição das fachadas, o uso do vidro e a cobertura inclinada (Figura 15).

**Figura 15:** Casa Louis Carré, Paris, França, Alvar Aalto, 1957.



*Fonte: CorrieredellaSera, (s.d.).*

A casa repousa sobre um platô e sua implantação respeita as características naturais do terreno, adaptando a construção ao sítio e à geografia do lugar. Os espaços internos são compartimentados; a cobertura é composta por dois telhados: um grande e outro de dimensões menores, que percorrem inclinações opostas. O acesso é totalmente livre de bloqueios físicos (Figura 16).

**Figura 16:** Plantas da Casa Louis Carré, Paris, França, Alvar Aalto, 1956.



*Fonte: Simpleyarchitecture.*

Alvar Aalto acreditava que as soluções construtivas de cada cultura poderiam servir para outras culturas também e pelo uso de materiais característicos da região. Essa celebração à natureza conseguiu humanizar o dilema funcionalista. Uma arquitetura com fortes traços regionais. Seu trabalho é descrito, como uma interpretação regional do design moderno.

Segundo Alvar Aalto, o objetivo de sua arquitetura era “torná-la mais humana, significando fazer uma arquitetura com mais sentido e que pudesse alcançar um funcionalismo mais amplo que o puramente técnico e recorrer à imitação da ordem natural” (apud GELMINI, 1967, p.9).

O resultado de seu trabalho indicou um caminho que estimulou a revisão do pensamento racionalista do movimento:

*O fato de pessoas e famílias estarem alojadas em milhões de casas uniformizadas e em comunidades estereotipadas resolve evidentemente alguns problemas sociais, mas resulta numa perda. Em vez do bairro degradado, produzimos comunidades de bairros degradados, assim empobrecemos algumas das mais importantes condições da vida do homem. (AALTO, 1941, p.66)*

Zimbres não disfarça a admiração pelo método de Aalto, aquela maneira simples e quase poética de interferir e transformar os espaços, com procedimentos que caminham do geral, do absoluto, na compreensão do valor da natureza e suas ricas matas, para as necessidades coletivas e particulares dos indivíduos:

*Ele pensava na floresta de coníferas, na geografia de seu país, e depois organizava tudo na vilazinha, num centro administrativo com cara de cidade, e finalmente debruçava seu talento nos desafios das transformações, nos detalhes, na tabuinha, na janela, na luminária, nas tesouras, nos pilares. Era uma viagem estimulante! (ZIMBRES, 2018, entrevista nº 6, p.149)*

## **Le Corbusier**

Nos anos anteriores à primeira guerra mundial, mais precisamente na primeira década dos anos de 1900, a França experimentou um quadro de estabilidade econômica e cultural, fruto de um equilíbrio demográfico, de acumulação da produção de riquezas e de prosperidade financeira do Estado. Nesse período, Perret<sup>22</sup> e Garnier<sup>23</sup> desafiaram a tradição ao afastar o classicismo, estilo em voga, das regras acadêmicas, iniciando assim

---

<sup>22</sup>Auguste Perret (1874-1954), arquiteto francês influenciado pelo uso do concreto armado e suas aplicações, inicialmente usava o concreto em vigas e enchimentos do estilo gótico, e, mais tarde, nas obras com influência neoclássicas e o art-nouveau.

<sup>23</sup>Charles Garnier (1825-1898), nascido em Paris, influenciou o desenho arquitetônico de sua época com obras de estilo neobarroco. Responsável pelo projeto da Ópera de Paris.

uma aproximação com a linguagem moderna protagonizada pelo grupo de trabalho alemão de Werkbund.

Portanto, é diante desse quadro de estabilidade e de caráter evolutivo que o franco-suíço Le Corbusier (1887-1965) torna-se um arquiteto-engenheiro de vanguarda, de notória influência, devido o alcance de sua obra nos mais distintos endereços do mundo.

Para Benevolo:

*Le Corbusier soube assumir essa tarefa e enfrentar as tradições do seu país, sem perder de vista as relações com o movimento internacional. [...] Deste modo, ele pode funcionar como mediador entre o movimento moderno e a tradição francesa, e colocar na cultura internacional uma parte dos valores contidos nessa tradição. (BENEVOLO, p.426)*

Charles Édouard Jeanneret (1887-1965), mais conhecido como Le Corbusier, através de suas experiências e aprendizagem “não acadêmica”, se transformou em um dos mais importantes nomes da arquitetura moderna.

O arquiteto conseguiu consolidar sua reputação através de projetos ousados voltados à moradia unifamiliar (Figura 17), ligados à sociedade e elite parisiense, conseguindo resultados expressivos, originais, com uma obra de caráter inédito e experimentalista. Somente após os primeiros anos da década de 1930, a questão relacionada aos problemas de moradia começou a merecer destaque no âmbito social em território francês.

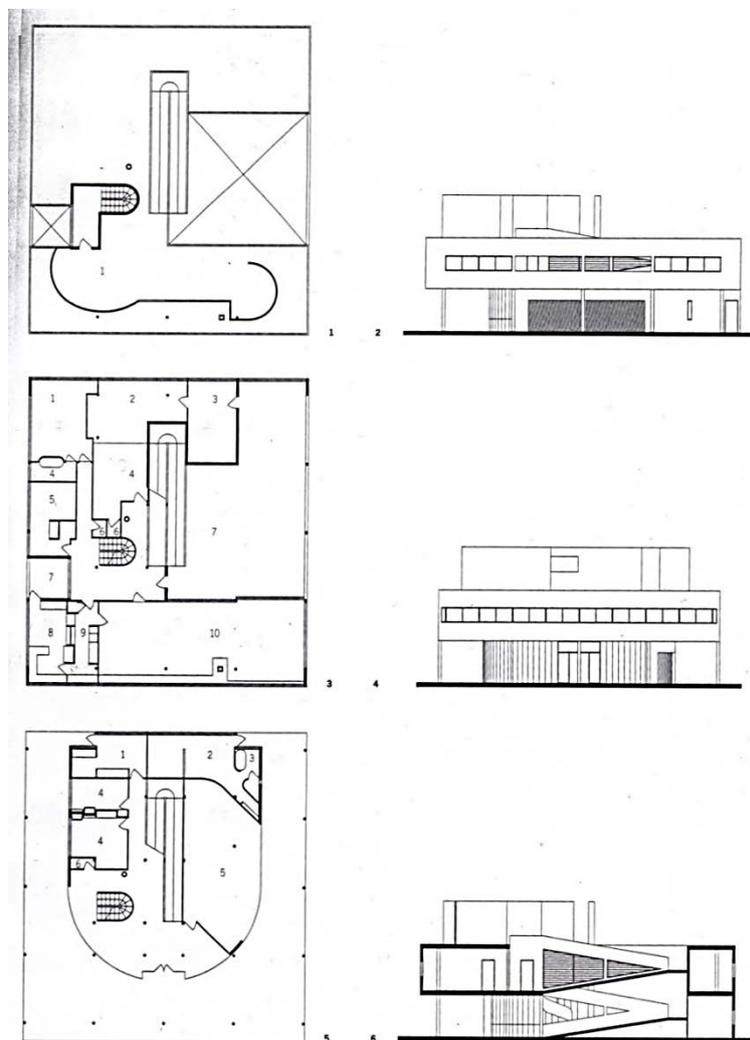
**Figura 17:** A Villa Savoy, Poissy, França, Le Corbusier, 1928.  
O prisma moderno sobre pilotis não interfere, nem interage, com a natureza.



Fonte: Swissinfo (2011).

Os conceitos de sua obra tiveram papel central no processo de gestação da arquitetura moderna durante as duas primeiras décadas do século XX, a saber: a planta livre, ou a planta sem predefinição de espaços, com pilares estruturais independentes; o jogo de volumes puristas; o tratamento das fachadas, com janelas em fita e grandes aberturas, aproximando o espaço interno do entorno; o uso do “*brise-soleil*”<sup>24</sup> no controle da luminosidade e conforto; a cobertura multifuncional em teto-terraço com novas funções - área de lazer, permanência e convívio; a liberação da edificação do terreno com o uso dos pilotis apoiando-a em pilares - ao mesmo tempo, ao liberar a área térrea, tornou-a permeável e livre de barreiras (Figura 18).

**Figura 18:** Plantas, elevações, Villa Savoye, Poissy, França, Le Corbusier, 1928.  
Le Corbusier e o purismo da forma.



Fonte: Pinterest (2018). Acesso 06/06/2018.

<sup>24</sup>É um elemento arquitetônico móvel ou fixo que impede a incidência direta da radiação solar nos interiores dos edifícios.

Le Corbusier descreveu a casa como uma “máquina de morar”, ao mesmo tempo em que defendia que “o lar é o tesouro da vida”, um discurso um tanto romântico para um modernista convicto de ideias racionais.

Inicialmente, foi adepto do cubismo<sup>25</sup> e o purismo das formas<sup>26</sup>; num segundo momento de sua carreira fez uso da prática construtiva com o concreto aparente, ou *béton brut*, material que marcou seu posicionamento estético e social em sua última fase produtiva, entre 1945 e 1965.

Em 1956, já no período brutalista de seus projetos, publica o livro “*Le Modulor*”, um conjunto de estudos que aborda as relações de medidas entre o homem e suas atividades, criando o conceito de ergonomia.

No uso do concreto armado aparente expôs, de forma clara, o esqueleto das edificações, evidenciando a plasticidade do *béton brut*, traduzido como “concreto bruto” (Figura 19), vertente da arquitetura moderna que viria a contribuir na formação da escola brutalista paulista, da qual Paulo de Melo Zimbres fez parte nos anos 60 e 70.

**Figura 19:** Casa Jaoul Neuilly Sur Seine, França, Le Corbusier, 1951. Linguagem brutalista que influenciou vários arquitetos paulistas e cariocas.



Fonte: Swissinfo (2011).

O brutalismo de Le Corbusier foi um conceito formal e construtivo, mas também refletiu um posicionamento político em virtude da necessidade do uso de materiais

---

<sup>25</sup>Fundado em Paris, é um movimento artístico do século XX que se caracteriza pela utilização de formas geométricas para retratar a natureza.

<sup>26</sup>É a forma geométrica limpa sem elementos decorativos ou ornamentos.

econômicos, aliados à funcionalidade como resposta aos desafios pós-segunda guerra mundial.

Dessa mudança de linguagem e expressão, os exemplos mais significativos se manifestam nos projetos da Unidade Habitacional de Marselha (Figura 20), na Casa do Brasil na cidade universitária de Paris, no prédio de Chandigarh<sup>27</sup> e no Convento de La Tourette.

**Figura 20:** Conjunto habitacional, Marselha, França, Le Corbusier, 1945.



Fonte: Swissinfo (2011).

Le Corbusier influenciou a escola carioca de Lucio Costa nas décadas de 1930-1940 e, posteriormente, a partir de 1945, a escola Paulista liderada por Vilanova Artigas.

*Le Corbusier chegou e influenciou todos nós tremendamente. O Ministério da Educação foi um grande recado; contribuiu de maneira expressiva, mesmo que tenha ficado algumas rugas, e eu gostava do jeito que ele encarava as coisas, os desafios. Foi o timoneiro daquele barco que deu a volta no mediterrâneo e originou a Carta de Atenas<sup>28</sup>, criando a doutrina do urbanismo moderno. Sendo engenheiro, colocou com todas as letras a importância do projeto, da concepção, da visão modernista na concepção do espaço; uma figura que contribuiu com um conjunto de ideias ao redor do mundo, em seu país, nas cidades da África e no Brasil. Ao visitar o Rio de Janeiro fez uma proposta muito interessante que consistia num caminho elevado, aéreo, ao lado de edifícios, indo de um ponto a outro da cidade, acompanhando o movimento da praia. Coisa de visionário, mas que não agradou e foi deixado de lado. (ZIMBRES, 2018, entrevista, nº 6, p.149 e p.150)*

<sup>27</sup>Projeto do Palácio da Assembleia, edificado em 1963, na cidade de Chandigarh, Índia.

<sup>28</sup>Manifesto urbanístico do IV CIAM, que definiu o conceito de urbanismo moderno.

## 2.1.2 A construção do Movimento Moderno no Brasil

A partir da revolução de 1930, no governo de Getúlio Vargas, ocorreu uma reformulação na rotina dos hábitos de nossa sociedade em virtude de um processo de industrialização que alterou o panorama do quadro social brasileiro.

Até então, o Brasil era visto como um endereço para os produtos industrializados dos países europeus que se tornaram potências com a revolução industrial. O Brasil era um mercado conquistado, e tanto sua cultura como seus produtos eram importados da Europa.

Segundo Nestor Goulart Reis Filho, em seu livro “Quadro da arquitetura no Brasil”:

*Os elementos de ferro forjado ou fundido produzidos pela indústria europeia estão sempre presentes na arquitetura, durante o século XIX. Destinando-se a todos os setores da construção, compreendiam desde peças estruturais, como vigas e colunas, [...] para não mencionar as escadas, as ferragens de janelas e portas, os canos, as peças de banheiros e fogões. (FILHO, 1976, p.164)*

A Semana de Arte Moderna de 1922 foi uma reação da intelectualidade contrária a esse cenário, com forte discurso eufemístico, e com intuito de estabelecer uma posição de protesto e negação no campo da literatura e das artes. No entanto, Bruand (2010) esclarece que na prática houve pouca contribuição para a mudança no quadro de nossa arquitetura. O conhecimento do que se fazia na Europa e nos Estados Unidos da América era escasso, e o racionalismo era ainda preterido pelo discurso do ecletismo.

Entre 1925 e 1927, a Escola Brasileira de Belas Artes estava desinformada das conquistas da escola Bauhaus, sucessora da *Arts and Crafts*<sup>29</sup> inglesa e da *Werkbund* alemã. Nos anos da década de 1920, muitos estudantes de arquitetura, que mais tarde se tornariam arquitetos reconhecidos, já demonstravam suas insatisfações com essa realidade.

O ecletismo combatido no Brasil pelos modernistas era uma prática de justapor elementos de outras arquiteturas, outros estilos, em um mesmo projeto. No período do início do século XX, a arquitetura praticada no Brasil tinha pouca expressividade, segundo descreve o historiador Yves Bruand, citando a falta de originalidade dos projetos arquitetônicos nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

---

<sup>29</sup>Movimento estético inglês da segunda metade do século XIX; propunha o artesanato criativo como alternativa à produção em massa. Pregava o fim da distinção entre o artesão e o artista.

Com o mesmo entendimento, Nestor Goulart Filho descreve o momento em que se encontrava a arquitetura brasileira:

*No conjunto, a arquitetura do início do século traria poucas transformações de importância, inclusive no que se refere à implantação. Suas virtudes residiam mais no aperfeiçoamento dos detalhes construtivos; seus programas e soluções plásticas repetiam quase sempre os esquemas dos primeiros anos da República. A exposição de 1908, no Rio de Janeiro, reuniria um conjunto variado de formas e estilos, que poderia ser considerado como glorificação do ecletismo e das ambições dos anos precedentes. De seus exageros e de seus casos mais notáveis, [...]. Do saudosismo, do preciosismo sem sentido, viriam nos despertar as modificações bruscas, ocorridas por ocasião da Primeira Guerra Mundial. (FILHO, 1976, p.62)*

O início da arquitetura moderna no Brasil deve-se ao arquiteto ucraniano Gregory Warchavchic (1896-1972), formado no Instituto de Belas Artes de Roma.

Em 1925, influenciado pelo Congresso Internacional da Arquitetura Moderna (CIAM) - organizado por Le Corbusier - Warchavchic publica o manifesto de uma nova arquitetura, já praticada na Europa.

O escrito “Acerca da arquitetura moderna” propunha diretrizes que defendiam a iniciação de uma arquitetura racionalista, econômica e a difusão de uma nova estética.

A primeira casa modernista no Brasil foi construída no ano de 1927 (Figura 21), localizada na Rua Santa Cruz, em São Paulo. Uma obra de volume purista sem elementos decorativos e sem ornamentos, com as fachadas brancas, introduzindo, não que por completo, o uso do concreto armado, e concebendo uma nova relação entre o interior e o exterior da residência conforme a orientação do movimento moderno.

**Figura 21:** A casa na Vila Mariana, São Paulo, Warchavchik, 1928.



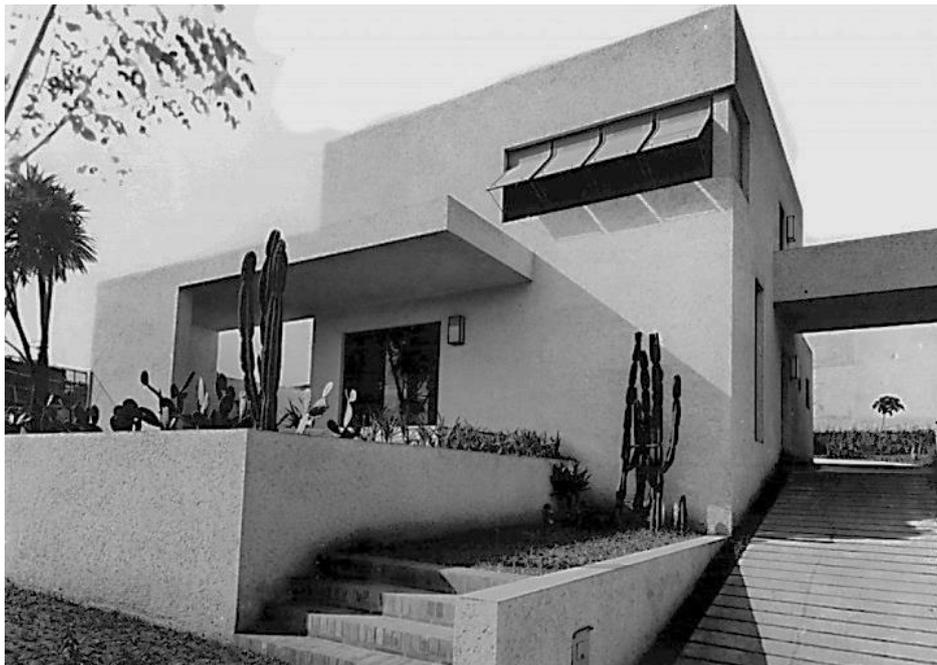
Fonte: Paulo Mauro de Aquino, arquiteto responsável pela organização do acervo de Warchavchik.

As reações foram variadas, pois a obra apresentava soluções sem precedentes e inovadoras. No entanto, apesar de se tonar um marco na arquitetura brasileira, as dificuldades para a sua implantação começaram pela falta de materiais disponíveis, pelo alto custo financeiro na burocracia de São Paulo e pela pouca capacidade de mão de obra, inexperiente para esse tipo de tarefa.

Em 1930, projeta a casa da Rua Itápolis (Figura 22) no bairro do Pacaembu, também em São Paulo. Essa obra ganhou notoriedade, pois permaneceu em exposição de 26 de março a 20 de abril de 1930, tornando-se conhecida como a “Exposição da casa modernista”, tendo sido visitada por figuras importantes do meio social e artístico.

Le Corbusier, em passagem pelo Brasil em 1929, ao visitar a casa, se impressionou com o resultado e convidou o arquiteto para representar a delegação brasileira no próximo CIAM.

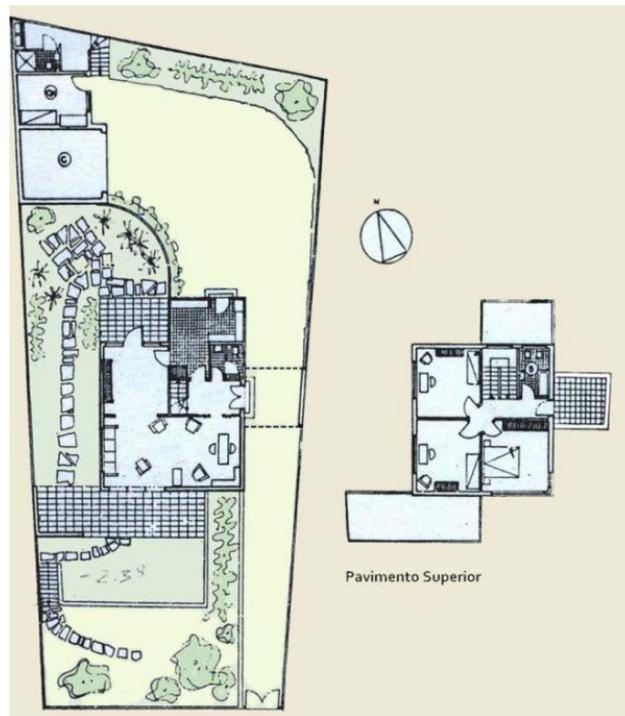
**Figura 22:** A casa da Rua Itápolis, Pacaembu, SP, Warchavchik, 1930.



*Fonte: Paulo Mauro de Aquino, arquiteto responsável pela organização do acervo de Warchavchik.*

No projeto arquitetônico dessa residência, procurou resolver os problemas de economia e funcionalidade, de maneira a produzir um resultado estético o mais satisfatório possível. Ao contrário dos exemplos tradicionais, eliminou corredores e integrou espaços com a finalidade de obter áreas mais amplas. O projeto é dividido em três setores: o social, no térreo; o íntimo, no pavimento superior; e o de serviços, ao fundo do lote, separada por um muro em curva (Figura 23, p.45).

**Figura 23:** A planta baixa da casa da Rua Itápolis.



*Fonte: Casasbrasileiras – WordPress.com. Acesso em 09/06/2018.*

Em 1930, Warchavchik transfere-se para o Rio de Janeiro, a convite de Lucio Costa, para exercer a docência na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

No ano de 1931, projeta a casa Norchild, na Rua Toneleiros, no bairro de Copacabana, considerada a primeira casa modernista da Guanabara<sup>30</sup>. A casa é um jogo de volumes como solução para o problema do terreno e sua inclinação. O endereço se tornou local de reuniões entre o arquiteto, Lucio Costa, Frank Lloyd Wright, Afonso Reidy e alunos da Escola Nacional de Belas Artes.

Em virtude da exoneração de Lucio Costa da direção da ENBA, em 1931, que traria desdobramentos no concurso para o edifício do Ministério da Educação e Cultura, Gregory retorna para São Paulo, com a finalidade de dar continuidade à sua carreira.

Naquele contexto de implantação da arquitetura moderna ocorrida em São Paulo, Warchavchik contou com a ajuda e apoio de seu colega Rino Levi (1901-1965), que estudou na Escola Preparatória e de Aplicação para Arquitetos Civis de Milão e, posteriormente, na Escola Superior de Arquitetura em Roma.

---

<sup>30</sup>Estado do Brasil entre 1960 e 1975. Existiu no território correspondente à atual cidade do Rio de Janeiro; era o antigo Distrito Federal, na época em que o Rio de Janeiro era capital do Brasil.

Em 1925, Rino Levi, ainda em Roma, enviou ao jornal “O Estado de São Paulo” o texto *Arquitetura e Estética das Cidades*, defendendo uma mudança de postura na arquitetura praticada em São Paulo e demais regiões do país.

Ao retornar para o Brasil, em 1927, e dando início à sua carreira profissional em solo brasileiro, elaborou projetos para a comunidade italiana residente em uma São Paulo e que já demonstrava sua capacidade de crescimento.

A história dos imóveis de alto padrão em São Paulo teve início em 1932, com a construção do Edifício Columbus (Figura 24).

*O Rino foi um dos precursores do movimento moderno. O Columbus expressava essa imagem de crescimento da cidade. Sua máxima era fazer uma arquitetura com racionalidade de um construtor, com qualidade plástica e viabilidade da obra através da escolha da técnica construtiva. (ZIMBRES, 2018, entrevista nº8, p. 154)*

**Figura 24:** Edifício Columbus, São Paulo, Rino Levi, 1932.



*Fonte: Liborio (2016).*

Nos projetos de residências também exerceu um competente domínio técnico construtivo com muita criatividade no uso de materiais, como na residência Olivo Gomes, em São José dos Campos, São Paulo, no ano de 1951.

Paulo Zimbres teve contato com Rino Levi na FAU-USP da Rua Maranhão e durante os anos de profissão em São Paulo, nos anos de 1960. O mesmo coloca-o no

*hall* dos arquitetos estrangeiros importantes, com uma bagagem cultural própria, diferente da cultura local.

Rino nunca se encaixou no papel de gênio criador em seu escritório, que tinha um aspecto de oficinas do Brás, segundo as lembranças de Paulo Zimbres. Praticava uma arquitetura, acima de tudo, de ofício, discreta e produtiva, conforme a sua personalidade.

O processo de implantação do movimento moderno até então tinha seus esforços voltados para a produção em São Paulo. No Rio de Janeiro, a partir de 1930, o ministro Capanema do governo de Getúlio Vargas, na esteira da modernização do país, e com o propósito de reformular o ensino acadêmico, nomeia Lucio Costa como diretor da ENBA, escola até então regida pelo neocolonial e com tradições do passado.

Mesmo com o apoio dos alunos, sua gestão foi curta, embora decisiva. Em setembro de 1931, foi exonerado a pedido da antiga diretoria, e o arquiteto percebeu que o caminho para modificar o quadro da arquitetura brasileira estava em aberto; seria necessária uma boa relação e prestígio junto ao poder público.

No Rio de Janeiro, em 1935, a arquitetura brasileira foi marcada com o concurso da nova sede do edifício para o Ministério de Educação e Saúde, promovido pelo governo. O projeto vencedor foi do arquiteto Archimedes Memória (1893-1960), professor da ENBA e responsável por um dos escritórios mais importantes do Rio de Janeiro. A proposta tinha influências do neocolonial e era voltado ao estilo marajoara<sup>31</sup> (Figura 25, p.48). No entanto, acabou preterido pelo ministro Capanema, que contratou Lucio Costa e estendeu um convite oficial a Le Corbusier para acompanhar, através de uma assessoria, o desenvolvimento do novo projeto (Figura 26, p.48).

Em 1936, Le Corbusier vem ao Brasil e se junta à equipe de Lucio Costa (1902-1998). Em 1937, o projeto é aprovado. A obra é finalizada por volta de 1942 e inaugurada, definitivamente, em 1945.

Esse momento é um ponto sem retorno na arquitetura brasileira, com a mudança do antigo pelo novo, com apoio e legitimação do Estado.

---

<sup>31</sup>Estilo com utilização de elementos decorativos inspirados nos motivos geométricos da cultura indígena da Ilha de Marajó.

**Figura 25:** Ministério da Educação e Saúde, RJ, Engenheiro-Arquiteto Archimedes Memória, 1935.



*Fonte: Matoso (2012).*

**Figura 26:** Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, Lucio Costa e equipe, 1937-1942. Influências do mestre francês Le Corbusier.



*Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (s.d.).*

Alguns anos antes do término da construção do Ministério da Educação e Saúde, o arquiteto Lucio Costa, em 1939, ganha o concurso para a construção do pavilhão brasileiro na feira internacional de Nova York. Esse concurso, feito entre os arquitetos modernistas de todo o mundo, contribuiu para destacar internacionalmente o movimento moderno brasileiro.

No quadro político, a segunda guerra estava em andamento e o governo americano tinha um grande interesse de contar com o apoio de Getúlio Vargas contra o eixo da Alemanha, Itália e Japão; nesse contexto, os brasileiros encontraram um ambiente e os meios propícios para o desenvolvimento dos trabalhos.

Lucio Costa apostou na capacidade criativa de Niemeyer e o convidou para fazer parte da equipe do projeto. A dupla, Costa e Niemeyer, conseguiu um resultado de destaque e, dessa vez, com uma independência da matriz europeia de Corbusier. Esse episódio foi responsável pela afirmação de um novo repertório da arquitetura brasileira, diferenciado e ousado.

Os projetos dos pavilhões do Brasil (Figura 27) e da Finlândia, de Alvar Aalto, chamaram a atenção e conquistaram prestígio, trazendo elementos que representavam as culturas de seus países. Surge, assim, uma tendência designada de Regionalismo, com um vocabulário repleto de interpretações e significados diretamente opostos ao propagado pelo *internacional style*.

**Figura 27:** Pavilhão Brasileiro, NY, Niemeyer, 1939.



Fonte: portfólios, unidades.edu.co (s.d.).

Foi o surgimento de uma arquitetura moderna brasileira, repleta de particularidades inseridas nos volumes sem rigidez e dispostos de formas mais flexíveis, com curvas em contraponto à reta cartesiana, com o uso de cobogós fixos como elementos de proteção, com rampas livres das composições internas do edifício, com painéis cerâmicos e esculturas de artistas nacionais, aliados a um paisagismo exuberante.

A arquitetura moderna brasileira desponta no cenário internacional, e Oscar Niemeyer torna-se o arquiteto do momento. No início da década de 1940, recebe a encomenda do então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, para elaborar o projeto de implantação de um conjunto de prédios no bairro da Pampulha, em Belo Horizonte (Figura 28).

**Figura 28:** Igreja da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Niemeyer, 1943.



*Fonte: Folhapress (2016).*

O projeto destacou a plasticidade do concreto armado, em harmonia com as condicionantes regionais locais - a geografia, o sítio, o lago, e um paisagismo que valorizou a flora nativa.

Niemeyer reuniu artistas do cenário brasileiro, como Portinari<sup>32</sup>, Ceschiatti<sup>33</sup> e Burle Marx<sup>34</sup>, e definiu, de forma clara, o papel que um arquiteto deveria conferir no processo criativo, conforme observou Yves Bruand (2010, p.115):

---

<sup>32</sup>Cândido Portinari (1903-1962) foi um artista plástico e é considerado um dos maiores pintores brasileiros de todos os tempos.

<sup>33</sup>Alfredo Ceschiatti (1918-1989), nascido em Belo Horizonte, foi escultor, desenhista e professor da Universidade de Brasília.

<sup>34</sup>Roberto Burle Marx (1909-1994), nascido em São Paulo, artista plástico reconhecido internacionalmente pelo seu paisagismo.

*Escultura, pintura mural e azulejos são os complementos quase obrigatórios e, em geral, de grande efeito. Mas a arquitetura conserva a liderança; é o arquiteto quem decide qual o papel atribuído ao pintor, ou ao escultor, quem o posiciona no lugar adequado. A participação destes jamais afeta a parte estrutural do edifício, tendo sempre a decoração o objetivo de sublinhar o caráter de simples vedação das paredes que nunca são portantes.*

Destaca, ainda, o arquiteto Abelardo Riedy de Souza (1908-1981):

*A arquitetura moderna brasileira começou, de fato, com o uso da linha curva, com a plástica leve e sensual que só o concreto armado pode dar, com o conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer. O prédio do Ministério da Educação, apesar de toda a sua beleza. [...] ainda trazia a rigidez das linhas retas da arquitetura europeia. (SOUZA, 1978, p.28)*

Vale ressaltar a importância para a historiografia de nossa arquitetura moderna o livro *Arquitetura moderna no Brasil* (MINDLIN, 2000), do arquiteto Henrique Mindlin, lançado em 1956, que atualiza na época a produção arquitetônica brasileira desde 1937.

O prefácio do livro é assinado pelo historiador Siegfried Giedion<sup>35</sup>, secretário geral do CIAM, no qual descreve seu parecer à vista do surgimento e consolidação de nossa arquitetura moderna: “A arquitetura moderna brasileira se define pela síntese entre tradição e modernidade, pela adaptação dos princípios do movimento moderno, notadamente da obra de Le Corbusier, ao meio local e pelo vínculo com o Estado”.

Assim, teve início uma propaganda positiva da arquitetura moderna no Brasil. Uma arquitetura, segundo Segawa: “[...] de características próprias, adaptada a uma realidade particular, compreendida por seus autores, e de feitio brasileiro”.(SEGAWA, 1999, p.120)

As grandes demandas da arquitetura moderna no Brasil sempre estiveram vinculadas à presença e ao interesse governamental. Os anos de 1940 até 1950, associados a um período de desenvolvimento constante, despertaram um sentimento geral de progresso e modernidade, um desejo de reunir condições para a realização do desafio de construir a nova capital, uma capital que pudesse ser a síntese do atual estágio de desenvolvimento do país.

O processo que desencadeou a ocupação do território do centro-oeste, e a construção de Brasília, teve seu início numa questão econômica conhecida como “o espraiamento da economia paulista”, que resultou na expansão de novos mercados e territórios.

---

<sup>35</sup>Historiador de arte suíço (1808-1968) influenciado pela Bauhaus. Suas opiniões eram um impacto importante sobre a nova geração de arquitetos.

Em 1956, o presidente da república Juscelino Kubitschek, através da Novacap, contratou o arquiteto Oscar Niemeyer para elaboração dos projetos arquitetônicos dos prédios institucionais da capital federal (Figura 29). Em seguida, foi realizado um concurso nacional para a elaboração do projeto urbanístico da cidade, tendo a proposta de nº 22, do arquiteto e urbanista Lucio Costa, saído vencedor.

**Figura 29:** Congresso Nacional, Brasília, Niemeyer, 1959.



*Fonte: blog ndlc.wordpress.com. Acesso 16/07/2018.*

A cidade foi dividida em quatro escalas: a monumental, correspondente ao chamado Eixo Monumental; a residencial, com áreas próximas ao Eixo Rodoviário; a gregária, sendo a região de cruzamento desses dois eixos; e a escala bucólica, com o cinturão verde ao longo da cidade, influenciada nos conceitos das cidades jardins de Le Corbusier.

Foram implantadas as unidades de vizinhança com edificações residenciais sobre pilotis (Figura 30), comércio local, praça, clube, igreja, escola, mobiliário urbano, e ampla área verde.

**Figura 30:** Unidade de vizinhança, Brasília, Lucio Costa, 1962.



*Fonte: institutoliberal.org.br. Acesso em 16/07/2018.*

Outros núcleos residenciais foram construídos no bairro da Asa Sul, conhecidos como as casas geminadas<sup>36</sup> (Figuras 31 e 32), de autoria de Lucio Costa, destinadas à classe média. São prismas retangulares recortados, de características racionalistas, puristas, de superfícies brancas, sem qualquer ornamento; uma tipologia influenciada pela arquitetura moderna europeia dos anos de 1920, semelhante às casas de Törten, de 1928, de autoria de Gropius.

**Figura 31:** Casa geminada, Brasília, 1957.



*Fonte: Acervo Público do Distrito Federal.*

**Figura 32:** Casa geminada, Brasília, 1957-1960.



*Fonte: Acervo Público do Distrito Federal.*

---

<sup>36</sup>Construção de duas ou mais casas, ligadas umas às outras, com uma parede em comum.

A arquitetura produzida em Brasília, por Oscar Niemeyer (Figura 33), acrescentou mais uma página na construção de uma identidade própria do modernismo brasileiro, ou seja, o uso da forma livre valorizando a plasticidade e estética, obtida através das possibilidades do concreto armado; a forma livre como objetivo prioritário, a expressão máxima do objeto construído, como interpreta a arquiteta e professora da Universidade de Brasília, Sylvia Ficher:

*Em forma e função da arquitetura (1957), Niemeyer critica a ideia de que a forma em arquitetura deva subordinar-se à técnica e à função e aponta a importância da obtenção de soluções originais e inusitadas. Sua concepção de arquitetura lhe possibilitou desenvolver projetos para situações excepcionais, como os palácios de Brasília; em suas próprias palavras, obras especiais para as quais o problema econômico é secundário. (FICHER, 1982, p.115)*

**Figura 33:** Catedral Metropolitana de Brasília, Oscar Niemeyer, 1958-1959.



Fonte: YouTube. Acesso em 17/07/2018.

Desde os anos de 1940, nossa arquitetura desenvolveu um caráter local com originalidade, corroborando a afirmação de Reyner Banham<sup>37</sup> sobre a produção brasileira no período, até Brasília: “O primeiro estilo nacional de arquitetura moderna” (BANHAM, 1962, p.36).

---

<sup>37</sup>Escritor e crítico de arquitetura, nascido na Inglaterra (1922-1988), firmou-se no campo da historiografia da arquitetura moderna.

## 2.2 O REGIONALISMO E A LACUNA MODERNISTA

### 2.2.1 A busca na tradição e no passado

*Por um lado, uma nação precisa enraizar-se no solo de seu passado, forjar um espírito nacional e propalar essa reivindicação espiritual e cultural em relação à personalidade colonialista. Mas visando participar da civilização moderna, torna-se necessário ao mesmo tempo integrar a racionalidade científica, técnica e política, algo que frequentemente exige o abandono puro e simples de todo um passado cultural. É um fato: nem todas as culturas são capazes de suportar e absorver o choque da civilização moderna. Este é o paradoxo: como tornar-se moderno e voltar-se às raízes; como reviver uma civilização antiga e adormecida e participar da civilização universal? (FRAMPTON, 1997, p.381)*

A criação dos CIAMs foi uma estratégia para divulgar o discurso moderno oferecendo um suporte teórico e técnico na consolidação dessa escola. Inicialmente defensor dessas ideias e da ruptura com o passado, o historiador suíço e crítico de arquitetura Sigfried Giedion (1888-1968), um assíduo integrante desses congressos, passa a questionar o poder da máquina e do progresso como garantia de desenvolvimento social.

A partir de então, passou a redigir artigos por uma arquitetura mais próxima das necessidades humanas, como em uma publicação na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, onde demonstrou sua preocupação com a falta de humanização e uma melhor qualidade na relação dos cidadãos e a cidade, reivindicando uma adequação do movimento moderno ao fenômeno do “regionalismo” como resposta a essas perdas.

O termo “regionalismo crítico”, designação de uma corrente da arquitetura usada inicialmente pelos arquitetos e historiadores Alexander Tzonis e Liane Lefaivre, contrários à arquitetura globalizada, também foi propagada pelo escritor e historiador Kenneth Frampton<sup>38</sup>, em seu livro *“História Crítica da Arquitetura Moderna”*.

Frampton insere nesse “regionalismo crítico” uma atitude de contrapor as normas rígidas dos elementos construtivos no processo produtivo do cenário mundial da época, reivindicando uma arquitetura que se opõe ao esvaziamento e à falta de significado.

É uma antítese entre a cultura enraizada de um local específico e a civilização universal. Essa manifestação regionalista tenta assimilar e reinterpretar o processo defendido pelo movimento moderno, no entanto, considera que a independência

---

<sup>38</sup>Arquiteto, professor e crítico, nascido em Woking (Reino Unido), em 1930.

cultural, econômica e política de uma região são fatores que não devem ser negligenciados.

Um exemplo de regionalismo crítico de resistência foi o Movimento Nacionalista Catalão de Barcelona, no ano de 1952, que mantinha em sua arquitetura valores e procedimentos modernistas do *Grupo de Artistas Y Técnicos Españoles para La Arquitectura Contemporánea*; entretanto, não se afastava da questão política, não abria mão de um regionalismo, de um olhar crítico, de resistência e oposição ao governo, e dos anseios da população local. É o contraponto da tradição da alvenaria catalã ao lado da influência de arquitetos do movimento moderno.

Contudo, esse esforço por recuperar uma identidade, os valores do passado, as condições locais e os contextos históricos de uma determinada região, estaria longe de conferir ao modernismo um papel secundário.

*O regionalismo crítico deve ser entendido como uma prática marginal que, embora crítica acerca da modernização, ainda assim recusa a abandonar os aspectos emancipatórios e progressistas do legado arquitetônico moderno. (FRAMPTON, 1997, p.396)*

Frampton sugere outras áreas de percepção dessa arquitetura de resistência, com foco nos aspectos sensoriais, e não somente os visuais:

*O regionalismo crítico enfatiza tanto o tátil quanto o visual. Tem consciência de que o ambiente pode ser vivenciado em outros termos, não somente através da visão. É sensível às percepções complementares, como os níveis variáveis de iluminação, as sensações ambientais de calor, frio, umidade e deslocamento do ar, bem como a diversidade dos aromas e sons produzidos por materiais diferentes em volumes, e mesmo as sensações variadas induzidas pelos acabamentos de piso, que levam o corpo a passar por mudanças involuntárias de postura, modo de andar, etc. (FRAMPTON, 1997, p.397)*

A arquitetura brasileira moderna conseguiu traduzir essa convivência entre modernidade e tradição, enquanto em alguns lugares da Europa as vanguardas se esforçaram em reduzir essa relação, dissolvendo identidades em nome de um universalismo.

Siegfried Giedion descreve no prefácio do livro “Arquitetura Moderna no Brasil”, de Henrique Mindlin:

*A partir da segunda metade dos anos de 1930, o Brasil encontrou uma expressão própria e diferenciada nesse contexto; a arquitetura brasileira nunca se desassociou ou perdeu contato com o seu passado regional. (GIEDION, 1956, p.17)*

Ainda no contexto brasileiro, Guilherme Wisnik comenta: “foram justamente aqueles poucos que lutaram pela abertura para o mundo moderno, os que mergulharam no país à procura de suas raízes, da sua tradição” (WISNIK, 2001, p.13).

Um exemplo dessa busca foi protagonizado por Lucio Costa, que vivenciou quatro importantes momentos na construção de seu discurso: 1) a viagem para Diamantina, em 1922, com a intenção de estudar a produção arquitetônica no ciclo do ouro em Minas Gerais; 2) a docência, em 1930, na direção da ENBA, defendendo o modernismo de Le Corbusier com o uso de valores históricos de forma coerente; 3) a experiência positiva com a equipe que construiu o edifício do Ministério de Educação e Saúde; e, finalmente, 4) as duas viagens a Portugal, em 1948 e 1952, com o propósito de vasculhar as origens da arquitetura brasileira.

*Já se distingue no conjunto geral da produção contemporânea e se identifica aos olhos do forasteiro como manifestação de caráter local e isto, não somente porque renova uns tantos recursos superficiais peculiares à nossa tradição, mas fundamentalmente porque é a própria personalidade do gênio artístico nativo. (COSTA, 1951, p.162)*

A busca pelo entendimento de outras realidades também fez parte do aprendizado acadêmico na FAU-USP, da Vila Mariana.

Paulo de Melo Zimbres e seus colegas de faculdade participavam de viagens de ônibus à cidade histórica de Ouro Preto (MG) e Salvador (BA), com o intuito de compreender um Brasil de culturas diversificadas e costumes locais particulares, fora do eixo das capitais São Paulo e Rio de Janeiro.

*Ouro Preto era uma cidade que tinha uma visão de vida urbana bonita. Existiam cafés na Rua Direita, nas calçadas com cadeiras que formavam pontos de encontros; era uma rua principal de convivência da população. Então, existem obras públicas de importância como a Casa dos Contos, com uma escadaria na entrada, local onde chegava a carruagem e tal; e tinha o hotel do Oscar; a igreja do Carmo, que fica na frente de um teatro antigo. Essa relação com a cidade foi amadurecendo quando eu fiz arquitetura e visitamos várias vezes como estudante. (ZIMBRES, 2018, entrevista nº 7, p. 152)*

Outra experiência desse tipo foi a viagem para Salvador, em uma caravana de estudantes da FAU-USP:

*Foi uma viagem importante com os colegas; nós estávamos acostumados com aquela vida paulistana: Perdizes, Aclimação, bairros de classe média; e a gente conhecia muito bem aquilo, mas o Brasil a gente não tinha muita coisa. Então, nós resolvemos ver um pouco de outras realidades. Foi muito emocionante sentar no sertão e ver, na beira da estrada, um cavaleiro com*

*todo aquele gibão de couro, com aquele chapéu de três pontas, conduzindo o gado, aquele nordestino forte e valente trabalhando lá e ganhando o pão. E vimos e cruzamos com caminhões de pau de arara trazendo gente para São Paulo. Foi lindamente bom viajar com essa turma; a gente se transformou um pouco, percebemos coisas como a importância da arte da capoeira para a população negra em Salvador. (ZIMBRES, 2017, entrevista, nº 7, p.152)*

Arquitetos como Luiz Nunes<sup>39</sup> e Lucio Costa não tiveram a intenção de deixar de serem modernos. Acreditaram ser esse um processo evolutivo de ganho de conteúdo e renovação; defendiam que o novo e o antigo podiam determinar uma arquitetura mais humanizada, utilizando elementos regionais, como o cobogó, a madeira e os materiais de revestimentos locais (Figuras 34 e 35, p.59).

**Figura 34:** Caixa d'água de Recife, PE, Luiz Nunes, 1936.  
Uso de cobogó, prisma moderno sobre pilotis.



Fonte: Karina Morais <http://curiosamente.diariodepernambuco.com.br/project/cobogos-a-maior-invencao-arquitetonica-em-linha-reta>. Acesso em 24/12/2018.

---

<sup>39</sup>Luiz Carlos Nunes de Souza (1909-1937), nascido no Rio de Janeiro. Alcançou destaque com um conjunto de obras modernistas na cidade do Recife.

**Figura 35:** Park Hotel São Clemente, Nova Friburgo, RJ, Lucio Costa, 1944.



Fonte: CAU/RJ, CEAU - Colégio Estadual das Entidades dos Arquitetos e Urbanistas.  
<https://www.caurj.gov.br/arquitetos-urbanistas-conselheiros-do-caurj- visita-ao-park-hotel-em-nova-friburgo>.  
Acesso em 21/12/2018.

O contexto histórico da formação da sociedade brasileira é um típico exemplo de pluralidades culturais de um país de extenso território, com diferenças climáticas, econômicas, sociais e culturais. Assim, a arquitetura inicialmente se manifestou em diferentes costumes regionais, nas tradições disseminadas pelos colonizadores europeus, os escravos africanos e a população indígena.

A proposta regionalista para o arquiteto e professor da faculdade Mackenzie, Valter Caldana, foi uma manifestação marcante que revitalizou e trouxe luz ao dilema de identidade em que se encontrava a modernidade. Em seu depoimento para o projeto Archtech - arte fora do museu:

*O regionalismo, ou o regionalismo crítico, como alguns costumam chamar, (ele) é um movimento importante na arquitetura mundial; ele teve suas principais expressões no México, por exemplo, em outros países da América Latina e no Brasil. Nós podemos dizer que arquitetos na Amazônia, arquitetos no Nordeste, arquitetos mesmo em São Paulo desenvolveram bastante essa arquitetura que buscou colocar, na arquitetura moderna, elementos importantes e significados das culturais locais, às vezes as cores, às vezes uma técnica construtiva, às vezes um programa específico. No caso brasileiro, as relações existentes entre o dentro e o fora das edificações, entre as áreas externas e as áreas internas, que são muito marcantes dessa arquitetura que valoriza as questões e os valores culturais do local. (CALDANA, 2014)*

## 2.3 O BRUTALISMO PAULISTA

### 2.3.1 Por um projeto de identidade nacional

A arquitetura brutalista foi uma vertente do movimento moderno do período pós 2ª Guerra Mundial, até o fim da década de 1970.

O uso do concreto armado aparente com a técnica impressa das fôrmas de madeira determinou um reconhecimento visual e uma marca registrada.

As diferentes tendências desse movimento arquitetônico tiveram características próprias em seus países de origem: na França, a partir de 1945, Le Corbusier buscou no uso do concreto bruto as respostas aos problemas de reconstrução de uma Europa dizimada pela guerra.

Para Leonardo Benevolo (2006), o brutalismo teve início com o projeto da *Unités d'Habitation (1947-1953)*, em Marselha, França. O projeto foi concebido como uma caixa em concreto armado, com planta interna livre da estrutura e com elementos pré-fabricados; Le Corbusier usou, pela primeira vez, o sistema de relações métricas, chamado de “*o modulos*”, e a técnica do concreto bruto.

Na Inglaterra, o chamado “novo brutalismo” expressou sua insatisfação com os rumos da arquitetura moderna. O grupo Team-X, na reunião do CIAM de 1954, procurou estabelecer o espírito inovador esquecido pela acomodação da retórica moderna; exaltou uma ética maior universal, afastada de nacionalismos, onde a arquitetura estaria a serviço da cultura e da história, da recuperação da identidade do homem e sua relação com as cidades, sem com isso ter preocupações formais.

No Brasil, a escola brutalista teve início a partir dos anos de 1950, com um discurso político social, na busca por uma identidade arquitetônica nacional.

No período de verticalização da cidade de São Paulo, reflexo de uma economia crescente durante os primeiros anos do governo de Getúlio Vargas, o movimento emergiu com características de vanguarda.

Muitos arquitetos obtiveram destaques, como Rino Levi, Vilanova Artigas, Lina Bo Bardi, Paulo Mendes da Rocha, Ruy Ohtake, Carlos Millan, Joaquim Guedes, Sérgio Ferro, Abraão Sanovicz, Jorge Weilheim, Afonso Reidy, Oscar Niemeyer, e outros.

Bastos e Zein (2015, p.11), de modo pertinente, assim descreveram tal período da arquitetura:

*A arquitetura Paulista Brutalista coincide com o surgimento e afirmação de uma certa “geração” de arquitetos paulistas: “essa arquitetura paulista é da*

*passagem dos anos 1950 para os 1960, que coincidiu com um período de renovação na arquitetura nacional, e que em São Paulo adquiriu um notável vigor. Esses arquitetos despontaram no final da década de 1950 com obras premiadas e posições finalistas em concursos, passaram a influir com uma produção que respondia ao espírito da época, em que o apelo da engenharia, a preocupação com a racionalização dos processos construtivos e o desenvolvimento das soluções modelares inspiraram uma obra que deu volume à renovação da arquitetura moderna brasileira no período.*

João Vilanova Artigas (1915-1985) foi o maior representante do movimento brutalista em São Paulo. Preocupava-se com as questões sociais e com a “verdade dos materiais”; defendia uma postura ética, às vezes radical, contra a submissão estrangeira, provocando reações, não unânimes, entre seus pares, como Joaquim Guedes<sup>40</sup>, defensor do apelo formal de Le Corbusier. Artigas, nessa altura, já se tornara um crítico do imperialismo dos países do primeiro mundo.

As influências externas existiam, não havia porque negar, e mesmo com o radicalismo e as críticas a Le Corbusier, Guedes preferia um discurso oposto, revalidando a importância do franco-suíço na formação de seus companheiros de faculdade (GUEDES, 1978, p.37):

*Na minha formação, como na de quase todos os arquitetos de minha idade, a leitura intensa de obras de Le Corbusier teve um peso muito especial. A ponto de conhecermos de cor quase todos os seus projetos, numa certa fase [...].*

A produção paulista mantinha vínculo com o pensamento social dos anos de 1950. As soluções arquitetônicas propunham enfatizar a vida comunitária dentro de um espaço físico único, homogêneo, sem segregações, nem compartimentações. O espaço construído deveria permitir a coexistência dos cidadãos, mesmo em se tratando de atividades diversas. O grande vão, o grande espaço, deveria fluir bonito e belo aos olhos, sem individualismos.

Tal posicionamento encontra-se no relato de Artigas (2004, p.54), para defesa de seu projeto da FAU-USP da cidade universitária em São Paulo (Figura 36, p.62), na sabatina de 1984, que lhe concedeu novamente o direito à titularidade como professor:

*Pensei que esse espaço fosse a expressão da democracia. Pensei que o homem na Faculdade de Arquitetura teria o viço e que nenhuma atividade aqui seria ilícita, que não teria que ser vista por ninguém, e que os espaços teriam uma dignidade de tal ordem que eu não podia pôr uma porta de entrada, porque era pra mim um crime.*

---

<sup>40</sup>Joaquim Manoel Guedes Sobrinho (1932-2008), arquiteto paulista, conhecido por seus projetos residenciais e urbanos.

O espaço e a continuidade interior-exterior eram uma prática democrática de liberdade, como a livre circulação. Já a privacidade era desconsiderada e entendida como um vício ou pecado – algo que deveria ser descartado, como o espaço fechado.

**Figura 36:** O prédio da FAU-USP, São Paulo, Artigas, 1962-1969.  
O espaço amplo democrático, fluxos e circulação livre e a essência do concreto aparente.



*Fonte: Ri At (2009).*

Arquiteto e docente comprometido com a educação, além de figura carismática, de relevância para a arquitetura brasileira, Vilanova Artigas foi professor de Paulo de Melo Zimbres, na FAU-USP da Rua Maranhão.

Distinguia que a condição artística podia ser obtida sob quaisquer fontes de influência e inspiração, mesmo se não pudesse, ideologicamente, aceitá-la abertamente. Parecia ser contraditório, pois defendia que as referências internacionais eram vistas como indesejáveis (BASTOS; ZEIN, 2015).

Artigas ansiava por uma arquitetura com identidade nacional, e mais, reforçou a responsabilidade do arquiteto em inserir uma mão de obra que fosse capaz de absorver conhecimentos e fazer parte do processo produtivo dos canteiros de obras; era uma forma de uma inclusão e ascensão social do trabalhador.

No depoimento “Artigas por Maitrejean”, trecho de documentário dedicado ao arquiteto Vilanova Artigas, o arquiteto espanhol Jon Maitrejean (1929-1987), formado na segunda turma da FAU-USP, em 1954, e também professor de Paulo Zimbres na mesma faculdade, relatou o alcance e importância de seu colega de docência da Vila Penteadado:

*O Artigas deu uma nova dimensão do que era ser arquiteto. Porque o Artigas vislumbrava um destino de uma grandiosidade para esse país que só um otimista e um idealista como ele poderia ter. (...) Ele nos inculcava essa ideia de país grande, e nesse país grande, ele encontrava uma coisa fundamental para contribuir para esse país crescer, que era a profissão do arquiteto. (<https://www.archdaily.com.br>>Archdaily>JonMaitrejean, 2015)*

A escola brutalista paulista e a escola carioca foram as mais representativas em nosso cenário, desde o início da arquitetura moderna no Brasil. Tiveram seus apogeus em momentos distintos; enquanto a escola carioca, em evidência nas décadas de 1940 e 1950, distinguia-se por uma estética mais artística e uma plasticidade formal, a paulista se apresentou com feitiço austero e politizada estando, ao mesmo tempo, atenta às questões sociais de moradia popular e qualificação de mão de obra. As discussões estéticas ficavam em um segundo plano. Os projetos tinham a preocupação para com uma sociedade melhor, mais justa, que contava com a indústria para atingir seus objetivos; a casa burguesa era uma prática e um exercício para a casa do povo.

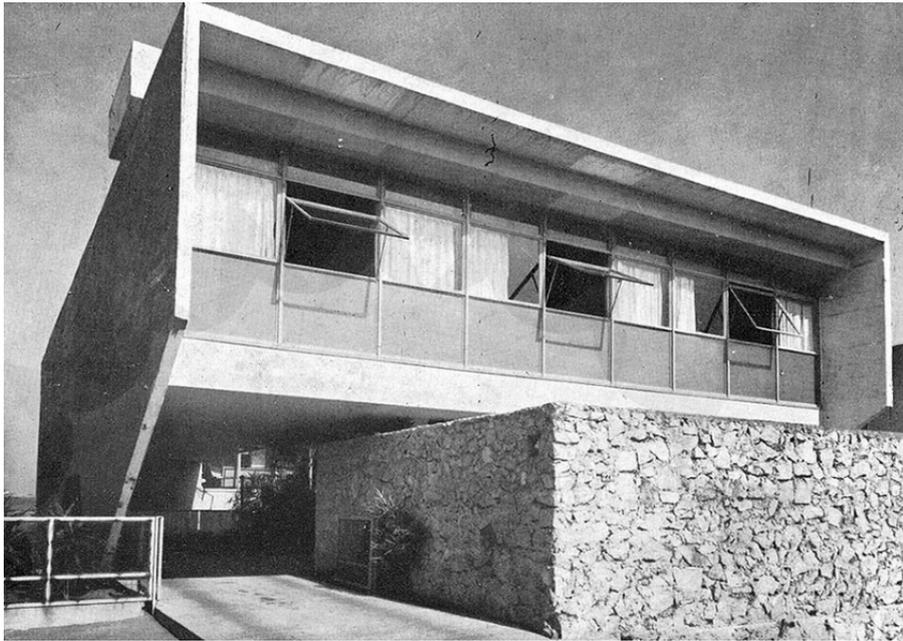
A linguagem brutalista destacava o potencial dos materiais, o abandono dos revestimentos, a clareza da criatividade estrutural, o programa diferenciado, a ousadia da organização dos espaços internos da casa com poucos obstáculos físicos (Figuras 37 e 38, p.64).

**Figura 37:** Residência Butantã, SP, Paulo Mendes da Rocha, 1964.



Fonte: [vitruvius.com.br](https://www.vitruvius.com.br)-<https://www.google.com/search?q=imagens+de+projetos+da+escola+Brutalista+paulista>. Acesso em 14/12/2018.

**Figura 38:** Residência de José Mário T. Bittencourt II, SP, Vilanova Artigas, 1962.



Fonte: [arcoweb.com.br-https://www.arcoweb.com.br/noticias/arquitetura/residencia-projetada-por-vilanova-artigas-em-sao-paulo-e-tombada](https://www.arcoweb.com.br/noticias/arquitetura/residencia-projetada-por-vilanova-artigas-em-sao-paulo-e-tombada). Acesso em 14/12/2018.

O arquiteto Sérgio Ferro cita uma passagem do período de faculdade da FAU-USP da Vila Penteadó e a mensagem imperativa de seu professor Artigas:

*Lembro de certas aulas onde Artigas falava da estrutura considerando que se podia e devia, em muitos casos, exagerar alguns detalhes, alguns pilares, não no sentido de enganar, mas, ao contrário, para tornar ainda mais explícita a estrutura real, o comportamento real dos materiais. Era quase uma mentira ética, uma mentira didática. (apud ZEIN, 2002, p.31)*

Como doutrina, a produção brutalista de São Paulo propagava um conjunto de premissas que, basicamente, virou regra que ordenava as partes de uma edificação - o uso monolítico de volume único; espaços internos amplos; prismas e caixa retangular ou cúbica na composição; tetos homogêneos aparentes; vazios verticais; um inteligente jogo de níveis internos; coberturas com platibandas, ou não; lajes aparentes em grelhas; iluminação natural zenital, com claraboia; empenas cegas; o uso do sistema construtivo do concreto armado aparente e concreto protendido; grandes balanços; pilares rígidos ou articulados; superfícies com predominância da cor natural do concreto; preocupação com a economia; e soluções construtivas funcionais.

O conceito do brutalismo no Brasil está ligado à expressão realista dos materiais utilizados em seu estado natural. Sua base teórica determina que tudo em uma construção deva ser aparente, deixando evidente o que seria a estrutura e vedações,

revelando a expressão desse conjunto em detrimento de superfícies tratadas e acabadas com revestimentos. O significado de beleza está na honesta apresentação visual da edificação, assim como na demonstração da técnica construtiva adotada na sua execução.

Na busca por uma afirmação de soberania e preocupações de justiça social, com habitações para as classes menos favorecidas, o brutalismo percorreu caminhos contraditórios, pois as casas brutalistas, em São Paulo, eram sinônimos de status para a burguesia paulista, flertando perigosamente com o desgaste dessa linguagem pela ausência de evolução e estagnação das formas. As mesmas soluções formais e estéticas continuavam a serem utilizadas em clubes, residências, escolas, prefeituras e ginásios esportivos, independentemente da função.

*Através da caracterização arquitetônica, as obras do brutalismo paulista demonstraram o espírito da época, mas omitem o uso que abrigam, fazendo com que o mesmo partido seja utilizado para os mais diferentes programas. As soluções arquitetônicas assumiam formas similares nas quais a estrutura, enfatizada pelo uso do concreto armado aparente, assumia o papel definidor do partido e referencial para a criação de formas. (SANVITTO, 2017, ArqTexto 2, p.8)*

## 2.4 REFERÊNCIAS E FORMAÇÃO DO ARQUITETO

Paulo de Melo Zimbres nasceu em 1933, na cidade histórica de Ouro Preto, Minas Gerais. Não ficou por muito tempo, em razão da perda de sua mãe, quando tinha 2 anos de idade, mudando-se para Casa Branca, terra de seus familiares, no interior de São Paulo. Em seguida, seu pai, um respeitado professor de sociologia, enviou o menino para morar com uma tia na capital.

Em São Paulo, teve uma infância boa, frequentando ambientes da classe média alta e prevalecendo-se das viagens pelo interior e litoral paulista. Morou com sua tia por seis anos, retornando para Casa Branca, em 1939.

A cidade, ao norte do Estado de São Paulo, é umas das mais antigas da região, surgida por volta de 1810, nas proximidades do antigo caminho dos Goiares<sup>41</sup>, e estabelecido no século XVIII; ligava a metrópole à capitania de Goiás. O vilarejo se organizou ao redor de uma “casa branca” utilizada como pousada pelos bandeirantes<sup>42</sup>.

O arraial de Nossa Senhora das Dores de Casa Branca foi mais uma das cidades que nasceu como pouso para os tropeiros<sup>43</sup> ao longo da estrada do Anhanguera<sup>44</sup>. A grande quantidade de casas construídas com o barro branco local teria dado origem ao nome da cidade (CHAUVET, 2009, p.56).

O seu crescimento e desenvolvimento, durante muito tempo, esteve atrelado à existência da Companhia Mogyana de Estrada de Ferro, inaugurada em 1878. O complexo ferroviário era o maior provedor de empregos e, principalmente, se tornara uma espécie de ligação mais próxima às outras partes do país, as coisas de fora. Esse ambiente, com os trilhos de ferro, galpões, plataformas, rotundas, vagões, máquinas e estações de trens, foi presença constante nos anos de adolescência de Paulo Zimbres, até o seu retorno a São Paulo.

*Eu, quando criança, andava pelos trilhos dos trens, ao longo do caminho, observando as redondezas e tudo mais. Andava pelas estações; às vezes ia de trem de uma estação a outra, próxima de Casa Branca, para ver as pessoas indo e vindo. O circo vinha com os trens; era um acontecimento na cidade. Quando chegava, era uma atração, a novidade. (ZIMBRES, 2018, entrevista nº 7, p.151)*

---

<sup>41</sup>Rota usada pelos bandeirantes do século XVIII para realizar a exploração do ouro na região central do Brasil.

<sup>42</sup>Exploradores pioneiros a desbravar os sertões brasileiros entre os séculos XVI e XVIII.

<sup>43</sup>Designação dada aos condutores de tropas ou comitivas que tinham como objetivo abastecer as populações de desbravadores nos interiores de Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás.

<sup>44</sup>Nome em homenagem ao bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva, também conhecido como Anhanguera (Diabo Velho na língua tupi), desbravador das terras do Goiás.

Ao longo do trecho da Companhia Mogyana de Estradas de Ferro (CMEF), que ligava Campinas a Ribeirão Preto, existiram estações de trens com uma tipologia particular da arquitetura ferroviária da época. Construídas em alvenaria, tijolos aparentes, com coberturas inclinadas e tesouras metálicas, ou de madeira, que proporcionavam inclinações para os telhados das plataformas de embarque; essas estações ficavam próximas a Casa Branca (Figura 39).

**Figura 39:** Estação de Lagoa Branca, SP.



*Foto: João Carlos (s.d.).*

*Fonte: <http://mclalarlira.wordpress.com/2014/06/15/casa-branca-200-anos-de-história-7ªparte/>  
Acesso em 30/12/2018.*

Casa Branca possuía uma estrutura ferroviária completa; no seu pátio existia uma rotunda (Figura 40, p.68), constituída por um galpão circular de abrigo, oficina e manutenção dos vagões (atualmente demolida), um depósito de manutenção das locomotivas e, completando o conjunto, a vila ou bairro dos funcionários com casas que, em grande parte, eram construídas com tijolinhos aparente e tipologia com poucas variações.

**Figura 40:** A rotunda de Casa Branca e seu trilho móvel.



Foto: Cia Mogyana de Estradas de Ferro, <http://www.cmef.com.br/> (s.d.).  
Fonte: <http://mclaralira.wordpress.com/2014/06/15/casa-branca-200-anos-de-história-7ªparte/>  
Acesso em 30/12/2018.

Em algumas cidades vizinhas do interior de São Paulo, as prefeituras incentivavam o uso de tijolos aparentes e alvenaria, em substituição ao pau a pique<sup>45</sup> e taipa de pilão<sup>46</sup>, isentando de impostos aqueles que optavam por essa técnica (BARON, LOPES, 2014).

Paulo Zimbres detalha outros aspectos sobre o assunto:

*O tijolinho aparente eu admirava há muito tempo; quem morou em São Paulo, e conhecia a estação da Luz, sabia que o tijolinho tinha um papel importante na arquitetura inglesa. Tinha também aqui na São Paulo Railway, onde parece que os tijolos vieram importados da Inglaterra; vinham como lastro de navio, que depois (os navios) voltavam carregando madeira, café, e essas coisas mais. Então, é uma coisa que entrou na cultura arquitetônica paulista muito através das estradas de ferro, que eu admirava muito essa arquitetura. Andava lá na vizinhança, caminhava muito pelo trilho do trem; eu vinha de uma primeira estação, mais ou menos próxima, que saía de Casa Branca, tinha um caminho redondo, chegava numa estaçãozinha, tudo em tijolinho, muito bacana lá. E essa arquitetura de estações me marcou muito, o tijolinho me marcou muito, era uma coisa bonita no detalhe, eu fazia, eu vivia descrevendo minha atividade como “da cidade ao tijolo”. (ZIMBRES, 2018, entrevista nº 7, p.152 e p.153)*

A estação de trem de Casa Branca (Figuras 41 p.69 e 42, p.69) era o contato com o restante do mundo, a ponte de ligação que trazia as novidades, como a chegada do circo, motivo de curiosidade e festejos. As famílias se reuniam nos fins de semana como um acontecimento social, existia um movimento intenso.

<sup>45</sup>Técnica construtiva antiga que consiste no entrelaçamento de madeiras verticais fixadas no solo, com vigas horizontais amarradas por cipós, dando origem a um painel perfurado e, posteriormente, preenchido com barro.

<sup>46</sup>Técnica construtiva que consiste em comprimir a terra em fôrmas de madeira (taipas), compactados horizontalmente, até se tornar uma estrutura resistente e durável.

*Naquela época havia “vida” na estação. O movimento da Mogyana era aqui em Casa Branca; vinha gente de outras cidades para passear aqui, para ver os trens que chegavam e partiam. Naqueles tempos, tínhamos seis horários de trem, subindo Campinas/Casa Branca, e seis horários de trem, descendo de Ribeirão Preto/Casa Branca. (Palavras do ferroviário Sebastião Juvenal. Depoimento para <http://mclaralira.wordpress.com/2014/06/15/casa-branca-200-anos-de-história-7ªparte/>)*

**Figura 41:** A primeira estação de trem de Casa Branca, SP, 1878.  
Desativada em 1951.



*Fonte: <http://mclaralira.wordpress.com/2014/06/15/casa-branca-200-anos-de-história>.  
Acesso em 30/12/2018.*

**Figura 42:** A segunda estação de Casa Branca, SP, 1951-1996.



*Foto: Ralph M. Giesbrecht, 1998. (s.d.).  
Fonte: <http://mclaralira.wordpress.com/2014/06/15/casa-branca-200-anos-de-história>.  
Acesso em 30/12/2018.*

O ir e vir dos trens, os vagões, o barulho do trilho, foi uma constante na adolescência de Paulo Zimbres. Seu pai trabalhou por um tempo no jornal “O Estado de São Paulo”, como revisor. Quando este retornava da cidade grande, a família esperava nas dependências da estação; era mais um motivo para estar por lá.

Zimbres recorda a estação e seu significado para a cidade:

*Esses momentos foram inesquecíveis: aqueles trens que traziam esperança e otimismo; as pessoas que chegavam bem vestidas; as famílias que recebiam e se encontravam socialmente aos domingos de tarde; os grandes espaços das plataformas; as coberturas. Eu já percebia a presença da engenharia naquilo, e alguns detalhes também. (ZIMBRES, 2018, entrevista nº 7, p.151)*

As rotinas e vivências acumuladas naquela típica cidade do interior cercaram-no de momentos que ajudaram a moldar uma personalidade; a casa humilde de seus avós, afastada da cidade, praticamente no meio do mato, marcou muito a sua infância, o sentido de família e proteção:

*Na casa de meu avô existia uma grande cobertura de madeira e telha colonial, sem forro, com uma única água, um grande telhado que abraçava a todos. Traz-me a lembrança daqueles primeiros momentos do dia ao despertar pela manhã bem cedo, com a primeira visão daquele telhado aconchegante, que significava uma segurança e conforto pra mim, enquanto o cheiro e o barulho do café sendo passado pela minha avó no fogão de lenha, e a fragrância do mato verde banhado pelo orvalho da noite se misturava com a luminosidade calma que atravessava as frestas entre caibros, ripas e terças, ao mesmo tempo que essa mesma luminosidade atravessava os espaços de madeira das janelas, ouvíamos o som da carroça com o leite sendo entregue à porta. (ZIMBRES, 2018, entrevista nº 7, p.151)*

No período de estudos do ginásio, em Casa Branca, Paulo Zimbres começou a demonstrar interesse pelo desenho por influência do professor Volponi, que ministrava aulas de artes plásticas na escola secundária. Segundo Zimbres, um talento de rara qualidade, que exigia de seus alunos sempre um bom desempenho na matéria. Essa admiração pelo mestre foi influenciada pelo projeto da praça principal da cidade:

*A praça tinha um coreto daqueles típicos de interior, mas o que saltava aos olhos era o desenho do piso de pedra portuguesa, junto aos bancos sinuosos colocados nas esquinas e em lugares estratégicos; e o que mais impressionava, e chamava a atenção, era o primoroso desenho do jardim. Toda aquela beleza se posicionava à frente da igreja. (ZIMBRES, 2018, entrevista nº 7, p.151)*

O despertar para a arquitetura ocorreu quando uma reportagem do jornal “O Estado de São Paulo” chegou a Casa Branca, pelo ano de 1951, trazendo as imagens do

projeto do edifício COPAN, apresentado por Oscar Niemeyer para comemoração, em 1954, dos 400 anos da cidade.

O imponente edifício era a representação da São Paulo moderna (Figura 43); a cidade crescia a passos largos, o brutalismo se fazia presente na maioria das obras encomendadas. Aquela imagem de progresso foi decisiva e, a partir daquele momento, Paulo de Melo Zimbres teve certeza do que queria para o seu futuro: tornar-se arquiteto. Assim, partiu de trem rumo à capital paulista, no ano de 1953.

**Figura 43:** Edifício COPAN, São Paulo, Oscar Niemeyer, 1951.  
Inaugurado oficialmente em 1966.



Fonte: Archdailly.com.br. Acesso em 12/01/2019.

A faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo foi inaugurada no ano de 1948. Ficou conhecida como o Edifício da Vila Penteadó, e constitui um Patrimônio Cultural do Estado e da cidade de São Paulo, sendo um dos únicos exemplares atuais do estilo *Art-Nouveau*.

Foi residência de um proeminente empresário da elite ligado ao início da industrialização na metrópole - ocorrida no fim do século XIX e início do século XX -, sendo, posteriormente, doada por seus herdeiros à FAU-USP.

A FAU da Vila Penteadó contribuiu para modificar o panorama e a composição profissional da carreira de arquiteto na cidade de São Paulo, ampliando o alcance de

uma classe profissional que, anteriormente vinculados à engenharia, tinha pouca expressão e número pequeno de graduandos por ano (CAMARGO, 2000, p.13).

Essa realidade sofreu uma mudança a partir da segunda metade dos anos de 1940, aproveitando a expansão do mercado imobiliário, junto à ampliação do desenvolvimento urbano. A verticalização da cidade de São Paulo incentivou uma demanda para os novos arquitetos, já desvencilhados da disciplina de engenharia.

A FAU da Vila Penteado tornou-se centro de um conjunto de programas culturais, praticamente sem similares naquela época. No velho prédio da Rua Maranhão ocorria exibição de filmes de artes, ciclos de conferências sobre a evolução do cinema, programas musicais de vanguarda, conferências sobre arquitetura e artes plásticas em geral, exposições de obras de arte, ou seja, todos os tipos de programas que indicavam o alto nível intelectual do corpo docente e discente da faculdade (FILHO, 1976, p.8).

Em 1955, Paulo de Melo Zimbres ingressou na FAU-USP da Vila Penteado, na Rua Maranhão.

*[...] procurávamos estudar as soluções e mostrar a construção como ela devia ser. Adotamos o concreto armado, aprendemos com os mestres. A exploração mais evidente em termos estruturais era o concreto, que era presente na arquitetura brutalista paulista, e era também o nosso cabedal de maneira de construir as estruturas. (ZIMBRES, 2018, entrevista nº 8, p.153)*

Nessa época, passaram pela FAU-USP vários docentes, os quais Paulo Zimbres recorda com admiração, como os professores: Flávio Mota (1923-2016), de História da Arte; José Carlos Ferraz (1918-1994), de Resistência de Materiais e Estabilidade de Construções; Jon Vergareche Maitrejean, de Grandes Composições e Projeto; Adolpho Rúbio Morales, de Projeto em Ateliê; e Vilanova Artigas, que, de todos, foi quem mais o influenciou, tanto no período acadêmico quanto nos anos seguintes - a partir de 1960 - já atuando no mercado de trabalho.

Segundo Zimbres, o professor Artigas não “debruçava muito” em cima da prancheta na sala de aula do ateliê, ele indicava os caminhos. Uma personalidade de muita energia; falava mais do geral das pessoas, das responsabilidades e ideias; dizia que era necessária muita leitura para que os alunos pudessem defender, pela escrita, os discursos dos projetos; cobrava isso dos alunos e exigia muita dedicação e envolvimento no detalhamento dos desenhos.

Seu assistente, vindo do Mackenzie, era o Paulo Mendes da Rocha<sup>47</sup>, que dispensava bastante tempo conversando com os alunos sobre desenho e o projeto na prancheta, enquanto Artigas se dedicava mais ao acompanhamento das orientações.

*Eu tenho lembrança do contato dele em sala de aula. Eu tive colegas que trabalharam pra ele no seu escritório e a gente via nesses colegas uns belos exemplos de comportamento profissional. O Artigas fazia no escritório cálculo estrutural e tudo. Ele era oriundo da politécnica, então ele tinha uma visão global do projeto na prancheta. Seu escritório era meio que completo, fazia cálculo de estruturas, instalações e arquitetura para obras. (ZIMBRES, 2018, entrevista nº 8, p.154)*

Nos anos de 1950, a FAU-USP ainda recebia influência da engenharia da antiga Escola Politécnica. Fazia parte frequentar as aulas relacionadas à resistência de materiais e estabilidade das construções, as de grandes composições de arquitetura e de cálculos ligados ao concreto, matemática e estruturas.

No decorrer dos anos, a grade curricular se diversificou e foram acrescentadas disciplinas, como história da arte, artes plásticas e desenho artístico. A partir do ano de 1957, houve uma iniciação à Bauhaus, com aprofundamento nos estudos de murais, vitrais, mosaicos, azulejos, tapeçaria, cerâmicas, arte decorativa no setor industrial - o industrial design -, entre outras que faziam parte da cadeira número 22, “Composição Decorativa”, primeira alusão ao desenho industrial nos programas da faculdade.

Paulo Zimbres passava todo o seu tempo disponível nas dependências da Vila Penteado. Após o falecimento de seu pai, seus colegas, preocupados com a situação, o ajudaram a abrir um pequeno restaurante, que ao longo da semana servia carne assada - de muito sucesso - e aos sábados, uma feijoada que fez história nos corredores da faculdade. Era uma maneira de se manter na grande São Paulo.

Em 1960, Zimbres finaliza seus estudos na FAU-USP e começa a trabalhar no mercado paulistano, mantendo o hábito de visitar os canteiros de obras do mestre Artigas:

*Artigas era um professor com forte ensejo político, ele era um cara de esquerda convicto. Trabalhava tendo como fundamentação teórica o modelo socialista. Na essência, era um engenheiro-arquiteto muito sensível e muito rigoroso na técnica. Seus projetos eram completos (estruturas, instalações e etc...). Era aquela criação tremenda, muitas de suas casas eram tecnológicas. Havia uma casa com uma treliça de placas finas de concreto. E, então, ele estudava a estrutura toda; era alguém que entrava no canteiro e era capaz de resolver tudo! Ele estabeleceu claramente um limite de fronteiras entre o engenheiro civil e o incorporador do arquiteto. (ZIMBRES, 2018, entrevista nº 8, p.154)*

---

<sup>47</sup>Arquiteto e urbanista capixaba, pertencente à geração de arquitetos modernistas brutalistas. Nas últimas décadas, assumiu uma postura de destaque na arquitetura brasileira contemporânea.

Zimbres e seus colegas formavam um time de seguidores, como o que ocorre nos dias atuais com as mídias sociais; visitavam as obras do professor Artigas sempre à procura de alguma novidade.

Seu amigo, o arquiteto Abrahão Sanovicz (1933-1999), o indicou para trabalhar no escritório de Jorge Wilhelm (1928-2014), arquiteto de prestígio e muito requisitado na área de urbanismo em São Paulo. Durante essa experiência profissional (1961-1968), trabalhou com os arquitetos Paulo de Melo Bastos (1936-2012) e Miguel Juliano (1928-2009), formando uma equipe experiente, somando inúmeros projetos nas áreas de arquitetura, planejamento e urbanismo.

Dessa maneira, Paulo Zimbres foi estabelecendo um currículo respeitável que impulsionou sua vida profissional, e ao mesmo tempo atuando, com a anuência de J. Wilhelm, em projetos particulares desvinculados ao escritório.

Vale destacar alguns projetos dessa época, como: o *Grupo Escolar Vila Ouro Verde* (1967) e *Vila da Glória* (1968), na cidade de Assis (SP); o *Clube Esportivo* (1967), em Osasco (SP); a *Fábrica de Roupas* (1967), no bairro Casa Verde (SP); o *Conjunto Habitacional* (1967), na Vila Mariana (SP); o *Edifício de Apartamentos* (1967), no bairro Alto da Lapa (SP); o *Edifício de Escritórios e Armazém* (1967), em São Paulo (SP); o *Ginásio Municipal* (1968), na cidade de Ourinhos (SP); o *Ginásio Municipal* (1968), na cidade de Ocaçu (SP); o *Edifício do Banco da Lavoura de Minas Gerais* (1962), na cidade de São Paulo (SP); o *Projeto Viário* (1967) em Santos (SP); o *Plano Básico Urbanístico* (1965) da cidade de Joinville (SC); o *Plano Preliminar Urbanístico* (1965) da cidade de Curitiba (PR); os concursos públicos; e os primeiros projetos residenciais no interior de São Paulo.

Em 1964, ano em que o governo democrático foi substituído por uma junta militar, Paulo de Melo Zimbres e Paulo de Melo Bastos ganham o concurso para um hospital de 400 leitos, em Recife (Figura 44, p.75). Além do destaque de 1º lugar, a banca julgadora considerou que o anteprojeto atingiu um nível completo além do exigido pelo edital, com todas as informações, detalhes e desenhos de um projeto executivo.

**Figura 44:** Hospital para 400 leitos, Recife, PE, Paulo Zimbres e Paulo Bastos, 1964.



*Fonte: Acervo do escritório Zimbres Arq. Associados.*

Durante esses anos em São Paulo, Zimbres relembra dos primeiros projetos residenciais na cidade de Pinhal (SP), no bairro de Campo Belo (zona sul de São Paulo) na cidade de Bebedouro (SP) e na cidade de Casa Branca (SP); projetos, esses, da década de 1960, mas que, infelizmente, não possuem documentação ou registro. Segundo ele, essas residências destacavam o concreto aparente e o concreto armado, inserindo, em alguns projetos, os telhados inclinados sem laje.

Seu colega de escritório, Miguel Juliano, sócio de Jorge Wilhelm, não se conformava com a solução dos telhados inclinados com telha de barro em duas águas sem laje. Eram embates que chegavam a altos decibéis, já que Juliano defendia o repertório racionalista modernista, com coberturas planas, platibandas, e técnicas para o conforto térmico; já para Zimbres, era aquele aparato tecnológico que, de certo modo, o incomodava e afastava a cobertura da sua noção particular de um grande abrigo confortável.

Sua participação no escritório de Jorge Wilhelm foi reconhecida nas palavras de seus companheiros de profissão, como cita Miguel Juliano:

*Em fins dos anos 60, no Congresso Americano de Arquitetos, em Buenos Aires, Jorge Wilhelm convidou-me para fazermos, juntos, um concurso fechado para o Centro Turístico no Guarujá, do qual era convidado. Ganhamos o concurso e, como resultado disto, trabalhei cinco anos com o Jorge. Nesses anos, trabalhamos muito, fizemos muitos projetos e ainda todos os concursos, na maioria dos quais participou Paulo Zimbres. (JULIANO, 1980, p.14)*

E nas palavras de Jorge Wilhelm:

*Howe, em 1967, dois concursos sucessivos para a Assembleia Legislativa de Minas Gerais; no primeiro classifiquei-me em parceria com Abrahão Sanowicz, Miguel Juliano e Paulo Zimbres, em 1º lugar, ex aequo com equipes. Apresentamo-nos para o segundo concurso e classificamo-nos em 3º lugar [...].(WILHEIM, 1985, p.78)*

Em 1968, Brasília completara oito anos de existência. A arquitetura moderna ditava as tendências do ensino acadêmico nas universidades brasileiras; o mundo era permeado pelas manifestações liberais, como a primavera de Praga na antiga Tchecoslováquia, com intensos protestos contra o domínio soviético; na França, a revolta estudantil paralisava Paris; e a guerra do Vietnã era alvo de manifestações dos jovens americanos.

A sociedade brasileira convivia com a ditadura de um governo militar, instaurado em 1964. No mesmo ano de 1968, o governo promulgou o Ato Institucional nº 5, um mecanismo sem possibilidade de revisão judicial, que interferia nos direitos políticos de dissidentes contrários ao poder vigente, institucionalizando a censura e intervindo nos Municípios e Estados, culminando com o fechamento do Congresso Nacional – reaberto no ano seguinte.

Em 1962, foi inaugurada a UnB; contudo, devido ao controle do governo militar durante os anos posteriores, sua trajetória foi paralisada em 1965, resultando na demissão coletiva de 220 professores.

Nesse período, conhecido como a “universidade interrompida”, o Instituto de Arquitetos do Brasil, juntamente com os estudantes da FAU-UnB, tiveram um papel importante na retomada do ensino de arquitetura, conforme explica o professor e arquiteto Coutinho:

*[...] O Miguel Pereira era o representante do IAB; aliás, no IAB havia uma comissão de ensino de arquitetura e o Miguel era o titular. Os estudantes tinham uma liderança poderosa, tinham figuras extraordinárias que hoje são arquitetos de peso, então eles como estudantes foram as lideranças mais maduras naquele momento. Eles fecharam o curso, alguns já próximos da formatura, não quiseram saber: “se é para fechar, então todo mundo solidário”, e não faziam concessões. A reitoria, para não fechar o curso, inventou umas soluções paliativas, mas os estudantes diziam: “Nós não queremos formatura, nós queremos formação”! Era o slogan, o que eu acho admirável, um grau de consciência: “Nós não queremos formatura, nós queremos formação!” (COUTINHO, 2017, entrevista nº 5, p.145)*

O objetivo geral era retomar o curso, convidando profissionais de comprovada experiência, com currículo reconhecido, e que garantiriam uma retomada sem comprometer a qualidade do ensino.

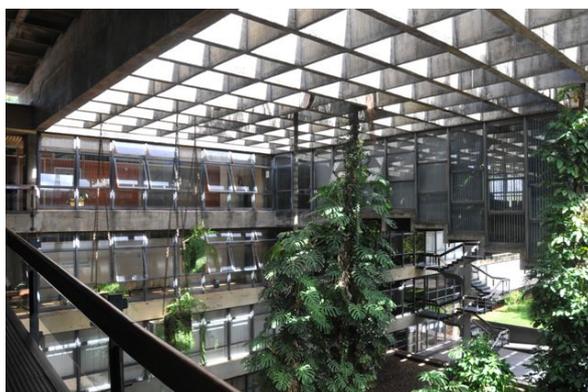
*O Miguel liderou esse processo, ele convocou as escolas que tinham o ensino mais avançado na época, que tinham feito reformas de currículo, e assim tínhamos os exemplos de São Paulo, evidentemente a FAU-USP. Estou me embaralhando nos nomes. Então veio o Paulo Bastos, veio o Pedro Paulo Saraiva, José Cláudio Gomes, tinha a turma do Rio Grande do Sul que fizeram uma revolução, mas não chegaram a fechar a escola, mas impuseram uma reforma radical de currículo, trouxeram o pessoal do Ceará; por que o Ceará? Porque eles também tinham feito uma reforma e estavam na vanguarda no ensino de arquitetura. Então vieram do Ceará, do Rio Grande do Sul e de São Paulo. (COUTINHO, 2017, entrevista nº 5, p.145)*

Indicado pelo seu colega Paulo de Melo Bastos, uma comissão de estudantes da FAU-UnB, com o apoio do IAB, foi ao escritório de Jorge Wilhelm em São Paulo formalizar o convite ao arquiteto Paulo de Melo Zimbres.

*Inicialmente, tive dúvidas quanto à questão de dar aulas, não conhecia nada daquilo, mas o que me impulsionou era poder estar perto daquela arquitetura do Oscar, daquela arquitetura que enchia os olhos. Mas também eu já estava casado e constituíra família, eu precisava de uma segurança profissional. E assim, os estudantes me convenceram de que eu não precisava ter experiência de docência. (ZIMBRES, 2017, entrevista nº 3, p.139)*

Aceito o convite, Paulo Zimbres segue para a capital. Nos primeiros anos de docência foi coordenador do Centro de Planejamento da UnB, onde os professores se reuniam, após ministrarem suas aulas, para discutir e viabilizar novos projetos no campus. No CEPLAN, Zimbres foi o autor do projeto da Reitoria (Figura 45) e do Centro Esportivo do Centro Olímpico, em parceria com o arquiteto Ricardo Farret.

**Figura 45:** Reitoria da Universidade de Brasília, Paulo Zimbres, 1975.



Fonte: 40forever.com.br. Acesso em 05/01/2019.

Em 1974, Paulo Zimbres obteve o título de pós-graduação em Desenho Urbano e Planejamento Regional, na Universidade de Edimburgo, Escócia. Nos anos seguintes, até 1977, coordenou a implantação do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da UnB.

Foi professor de Projetos de Edificação e Urbanismo III (PEU III), disciplina que constituía a espinha dorsal do curso de arquitetura e urbanismo na FAU-UnB. O tema recorrente era um projeto residencial unifamiliar.

Seu método de ensino consistia na apresentação de obras com técnicas construtivas diferenciadas, sistemas estruturais do concreto aparente, estruturas espaciais, ferro e madeira. Conduzia os estudantes a visitas orientadas em residências de autoria dos docentes da universidade, incluindo suas obras; promovia palestras de ex-alunos já atuantes no mercado profissional; exigia um aprofundamento teórico do programa; e, por fim, a confecção de uma maquete física (Figura 46).

**Figura 46:** Apresentação de maquetes, aula de PEU III, Ateliê da FAU-UnB, 1983.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

Na entrevista para este trabalho, Zimbres comentou:

*Eu sempre achei que a residência era um bom tema inicial para provocar uma boa discussão. Pedia que o aluno fizesse primeiro uma planta de sua residência, como experiência inicial. Depois, no projeto a ser desenvolvido, não interferia na opção estrutural, nem formal; podiam aparecer propostas brutalistas, casas coloniais, casas modernas, casas térreas ou de dois pavimentos, e assim por diante [...]. (ZIMBRES, 2018, entrevista n° 3, p.140)*

Estabelecido em Brasília, sua carreira profissional adquire destaque e reconhecimento, com uma atividade prolífera marcada por uma grande diversidade de projetos, como escolas, bibliotecas, residências, prédios, projetos urbanísticos, campus universitário, sedes de órgãos governamentais e concursos.

No ano de 1991, se aposenta como professor adjunto da UnB e dedica tempo integral ao seu escritório particular.

Entre os anos de 1976 e 2003, Paulo Zimbres projetou algo em torno de quinze casas residenciais para uma clientela de classe média alta situada nos bairros do Lago Sul e Lago Norte de Brasília, estabelecendo um caminho que se afastou da linguagem introspectiva e monolítica do brutalismo. A sua arquitetura residencial seguiu uma máxima de Rino Levi:

*O Rino Levi comentava que a arquitetura ou qualquer movimento que seja aceito por uma sociedade já está, ou se encontra, desgastado. Já está na hora desse movimento, dessa arquitetura ou desse artista, se renovar, procurar novos caminhos; já é o momento que passou. (ZIMBRES, 2018, entrevista nº 8, p.155)*

Paulo Zimbres absorveu do professor Artigas, bem como dos colegas do escritório de Jorge Wilhelm, a necessidade de dispensar todo o esforço de criação no envolvimento com o detalhamento de uma obra. Seus projetos contam com inúmeras plantas que investigam e desafiam uma proposta, ou uma solução, a se tornar viável, como num jogo de descobertas. A arquitetura deve estar ao alcance dos olhos, sem segredos a esconder. O arquiteto deve ser um livro aberto.

*A gente gosta de ver a estrutura participando, ela não para em pé magicamente, eu não gosto de ocultar. O que é a estrutura? O que tem atrás? O que está ocorrendo? Ela está lá porque tem uma razão de ser. A gente curte esse construtivismo das soluções. (ZIMBRES, 2018, entrevista nº 8, p.155)*

As plantas de detalhamento incluíam marcenaria, caixilhos, esquadrias, corrimãos, guarda-corpos, escadas, *brises*, claraboias, móveis, revestimentos, coberturas, pilares, cobogós e vedações.

*Existiam naquela época algumas publicações dos grandes arquitetos de fora, e a gente sabia sobre o Frank Wright através de uma revista de arquitetura francesa, chamada L'Architecture d'Aujourd'Hui (arquitetura contemporânea). Abordava tudo que acontecia no universo da arquitetura, uma publicação plasticamente exuberante. Era um grande documento, tinha todos os croquis de projetos que você possa imaginar, e o Artigas*

*recomendava que víssemos com uma lente, uma lupa, para enxergar os detalhes. Eram projetos de todo esse pessoal famoso da época, aquela turma de destaque: Frank Lloyd, Le Corbusier, Mies van, Gropius e outros. (ZIMBRES, 2018, entrevista nº 8, p.154)*

As tesouras treliçadas, como regra, tornaram-se uma referência visual e determinante em seus projetos.

*As tesouras que compunham os telhados ficavam escondidas nos sótãos e nas empenas das casas, eram figuras belíssimas, e eu sentia que deveriam ficar expostas, descer e fazer parte dos ambientes, compor acima da cabeça, quase que tocando com as mãos, próxima da visão do morador. (ZIMBRES, 2018, entrevista nº 8, p.155)*

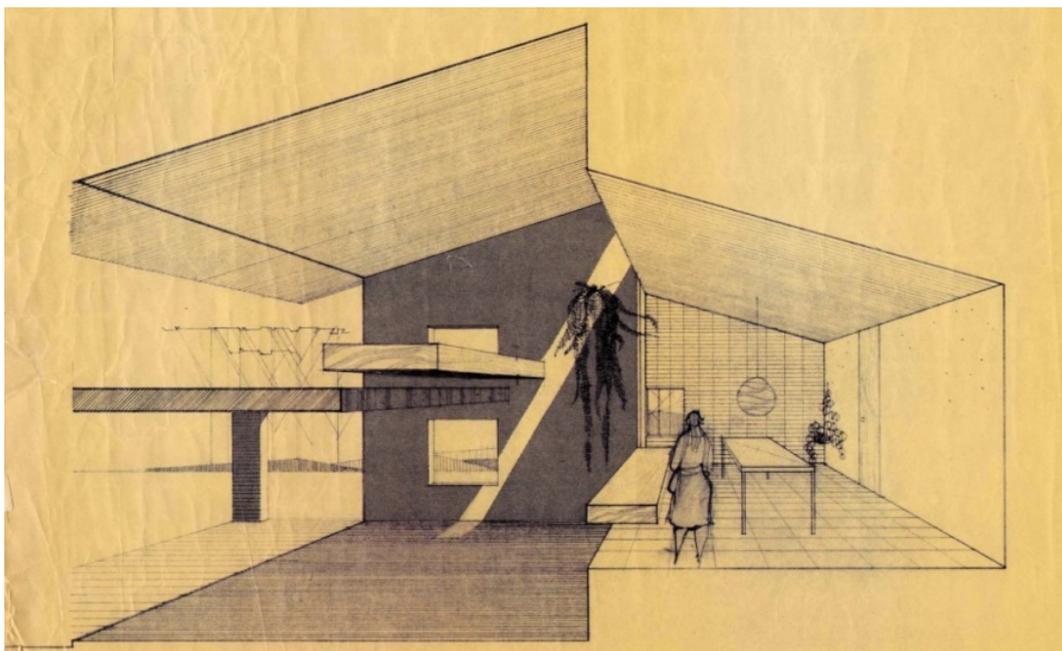
Arquiteto da época do nanquim e da régua T, com intermináveis horas sobre a prancheta, Zimbres elege o corte e o desenho à mão como os melhores meios para testar, de maneira abstrata, o ambiente a ser construído: O desenho perspectivo expressa o domínio da escala, profundidade e volumetria (Figuras 47, p.81; 48, p.81 e 49, p.82), e os cortes longitudinais e transversais demonstram o potencial dos espaços.

*O corte pra mim é importante: ele mostra como é que você vai fazer as conexões, o apoio, mas ele é importante porque ele desenha o ambiente interno, desenha a atmosfera, o clima que eu crio dentro dos espaços. Então, eu achava que o corte, no tempo que ainda não havia sketchup, o melhor instrumento para você testar o interior dentro da proposta. A gente trabalhava muito as perspectivas internas e externas, os elementos, o espaço, mas dentro do prédio você não conseguia fazer um “aprouch” tão rico como quando você faz um corte bem feito! Assim, você vê a criação, as proporções de apoio, as vistas, você sente até a atmosfera!*

*Você vai enfumaçando um pouco o desenho; o que está longe fica mais fora de foco, o que está perto, mais nítido. Você sente que está fazendo algo similar a uma perspectiva. O corte ajuda a visualizar e elaborar uma perspectiva e as perspectivas são ferramentas expressivas.*

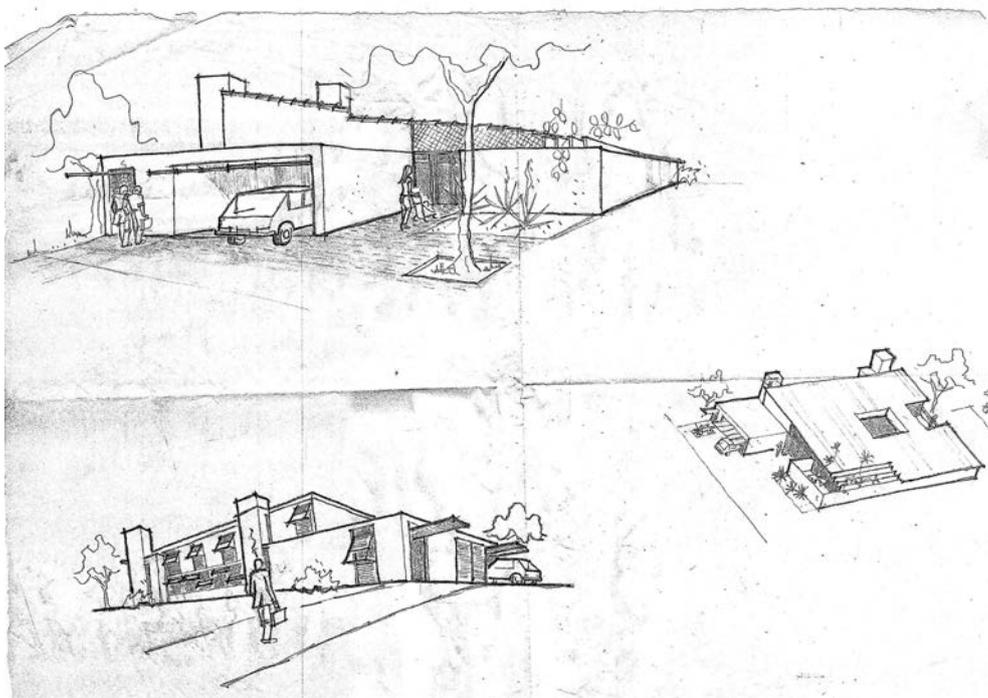
*Então, o corte pra mim era uma espécie de prova dos nove: a arquitetura está bem quando a planta está bonita e bem desenhada, e quando o corte também está equilibrado e bem interessante, criativo, proporcional. É um dos melhores instrumentos de avaliação espacial da proposta. (ZIMBRES, 2018, entrevista nº 4, p.142 e p.143)*

**Figura 47:** Perspectiva da sala em desnível da casa Martine.



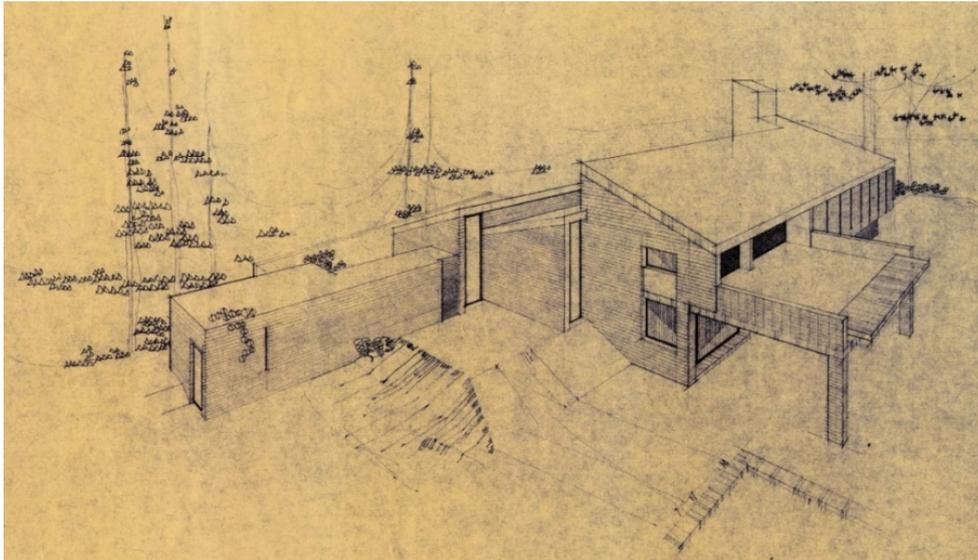
*Fonte: Acervo escritório Paulo Zimbres Arq. Associados.*

**Figura 48:** Perspectiva da casa Aguinaldo.



*Fonte: Acervo escritório Paulo Zimbres Arq. Associados.*

**Figura 49:** Perspectiva da casa Martine.



Fonte: Acervo escritório Paulo Zimbres Arq. Associados.

A estratégia para conhecer as expectativas dos seus clientes se manifestava através de uma “carta de apresentação”, escrita pelos proprietários; uma ideia original do seu cliente Dr. Tito Nícias.

O resultado dessa troca de informações foi positivo, de tal maneira que Paulo Zimbres passou a usar esse expediente para conhecer de um modo mais amplo as informações gerais a respeito dos hábitos, costumes, gostos, preferências e rotinas das famílias. Eram relatos da história e dos valores culturais, um processo que ajudava a afastar o conceito de tábula rasa<sup>48</sup>, possibilitando ao arquiteto especular na criação e transformação do espaço.

*Desconfio que essas casas, que eu no início não estava dando muita importância, de certo modo, são para poucos. É necessário um certo tipo de cliente, com certos dons e eu tive muita sorte. Aquela turma tinha sensibilidade aflorada, nas palavras, no olhar, na intenção. Eu não queria nada que se aproximasse do inédito ou grandioso, nem teria essa capacidade; ao contrário, sou discreto, silencioso, prefiro que a surpresa venha aos poucos. Minhas casas dão trabalho. (ZIMBRES, 2018, entrevista nº 8, p.155 e p.156)*

---

<sup>48</sup>Começar como se não houvesse ideias ou conhecimentos anteriores.

### 3 CAPÍTULO 2 – ANÁLISE DOS PROJETOS RESIDENCIAIS

---

#### 3.1 RESUMO SOBRE O TEMA CASA

A casa é um espaço construído resultante de um processo que inclui fatores sociais e culturais, e que possibilita compreender configurações e transformações ao longo dos tempos. No Brasil, muitas dessas configurações foram abordadas por Gilberto Freire (1900-1987) em três de seus livros: *Casa Grande e Senzala*, de 1933, *Sobrados e Mocambos*, de 1936, e *Ordem e Progresso*, de 1959. O autor descreve a evolução da casa durante o período de formação da sociedade brasileira, nos anos pré e pós-colonial.

A obra *Casa Grande e Senzala* descreve os espaços dominados por uma rígida hierarquia e o antagonismo social entre o senhor do canavial e os escravos da senzala, situados sempre no fundo dos terrenos e escondidos da vida social da casa maior. Uma linha divisória conflitante que seria questionada mais à frente, no ano de 1942, a seu modo, por Vilanova Artigas.

Em *Sobrados e Mocambos*, o relato é de um tímido início de urbanização no Brasil com o ciclo econômico da mineração. Os sobrados eram as residências dos senhores na cidade, enquanto os mocambos, as aglomerações de casas das camadas mais pobres da sociedade. A expressão surgiu a partir dos sobrados construídos nas cidades mineiras, caracterizadas por uma topografia chamada de “mar de morros”.

A urbanidade, ou o incremento do estilo de vida urbano, se intensifica no Brasil, no final do século XIX, durante um período de modernização e mudanças de padrões estéticos e dos meios de vida, tendo como influência, até os primeiros anos do século XX, a cultura francesa, o ecletismo, o *Art Nouveau*<sup>49</sup> e o Neocolonial<sup>50</sup>.

Foi a partir dos anos subsequentes à 1ª guerra mundial que os reflexos das mudanças influenciadas pela difusão da arquitetura moderna surgiram no Brasil, e abriram caminho para as grandes transformações no campo da habitação unifamiliar.

---

<sup>49</sup>Estilo artístico modernista manifestado nas artes plásticas, gráficas, escultura, design e arquitetura. Vigorou entre 1880 e 1920.

<sup>50</sup>Movimento estético que propunha resgatar uma arquitetura e motivos decorativos típicos da época colonial, para empregá-los na arquitetura contemporânea.

### 3.2 TEORIA E FERRAMENTA DE ANÁLISE

Edson da Cunha Mahfuz, com seu “*Quaterno Contemporâneo*”, insere na tríade vitruviana - *utilitas, firmitas e venustas* - a questão do lugar. Enfatiza que a procura pela forma final, ou forma pertinente, deveria ser o resultado de uma relação harmônica e de dependência de fatores e condições internas e externas contidas nas etapas de um projeto. As condições internas do Quaterno seriam o lugar, o programa (*utilitas*), a construção (*firmitas*) e, a externa, a estrutura formal (*venustas*).

Essa teoria busca a compreensão da estrutura formal como síntese do lugar do programa e da construção. [...] É nesse sentido que um arquiteto é um profissional da forma: conhece exatamente suas consequências (MORI apud Mahfuz, 2004, p.3).

A partir de 1960, a denominação “espaço”, um conceito vago e de variadas interpretações, foi substituído por “lugar”. Essa mudança sucedeu de novos posicionamentos de alguns movimentos de vanguarda, como o novo brutalismo inglês.

O **lugar** apresenta determinantes variados, sendo estes: a orientação solar; a ventilação; a iluminação; as cotas de níveis e as dimensões do sítio; e a relação com o entorno e a cidade, ou seja, desde a calçada, a rua, a vizinhança, o bairro, até o traçado urbano.

Tomando como exemplo a prática do arquiteto português Alvaro Siza:

*[...] ele fundamentou seus edifícios na configuração de uma topografia específica e na refinada textura da malha local. Com essa finalidade, seus fragmentos são respostas ajustadas à paisagem urbana, campestre e marinha da região do Porto. (FRAMPTON, 1997, p.385)*

Outro aspecto fundamental do lugar é a sua particularidade cultural, que influencia de forma distinta na concepção do projeto. Essas diferenças não impõem uma postura, mas sugerem a busca por formas adequadas.

O **programa** é uma aproximação concreta com a realidade do cliente. A solução das demandas de um programa, muito mais do que numerá-las, é articulá-las. É uma interação e relação entre as rotinas, atitudes e ações humanas nos diferentes ambientes de um edifício, estando ligado às funções dos espaços e atividades propostas. Para Mahfuz, forma e função trabalham juntas, não existe uma independência.

A **construção** diz respeito aos materiais construtivos (construção em madeira, concreto armado, ferro, e etc.) e aos elementos da construção (portas, paredes, escadas, esquadrias). Esses fatores devem contribuir para as finalidades do programa, do lugar e

da adequação à estrutura formal escolhida; assim, a arte de edificar diz respeito à tectônica do edifício.

Em geral, a escolha de um método construtivo caminha junto com a questão econômica, no intuito de promover a racionalização e viabilidade da obra. Mies van der Rohe obteve com o seu método construtivo, baseado na planta livre, situações que, adaptadas a diferentes funções e localizações, serviram a outros programas.

*Contudo [...] Mies nunca foi grandioso, e suas estruturas eram relativamente pouco onerosas, sobretudo quando acarretavam a repetição de elementos celulares, como os que encontramos nas múltiplas acomodações residenciais ou de escritórios. (FRAMPTON, 1997, p.288)*

Com relação aos materiais, segundo (SÁ, 2005, p.85): “os materiais e suas cores, a textura, o sentido gráfico e a resistência funcionam como elementos de composição arquitetônica”. Isso ocorre quando são utilizados materiais regionais, pois, quase sempre, transmitem autenticidade<sup>51</sup> ao edifício.

A **estrutura formal**, como condição externa do Quaterno Contemporâneo, por si só, deve ser a base de esclarecimento de uma edificação, com o propósito de transmitir uma clara leitura da obra como um todo, resultante da síntese do programa, do lugar e da construção.

Também denominada como “tipo”, a estrutura formal necessita de um componente de criação do arquiteto para que ocorra a materialização da forma, representada pela transformação dos elementos pré-existentes do tipo, e sua adequação circunstancial ao lugar, programa e construção.

*A palavra ‘tipo’ não representa tanto a imagem de uma coisa a ser copiada ou imitada perfeitamente quanto à ideia de um elemento que deve ele mesmo servir de regra ao modelo [...]. O modelo, entendido segundo a execução prática da arte, é um objeto que se deve repetir tal qual é; o tipo é, pelo contrário, um objeto segundo o qual qualquer pessoa pode conceber obras que não se assemelharão em nada entre si. Tudo é preciso e, dado no modelo, tudo é mais ou menos vago no tipo. (QUATREMÈRE DE QUINCY, apud ARGAN, 2001, p.66)*

Mahfuz aproxima o significado de tipo e estrutura formal. No projeto arquitetônico existe, como orientação, um grupo limitado de tipos - o cubo, o triângulo, o quadrado, o retângulo -; cabe ao arquiteto, com criatividade e talento, fazer surgir um componente formal, ou uma estrutura formal, nas variações desses tipos.

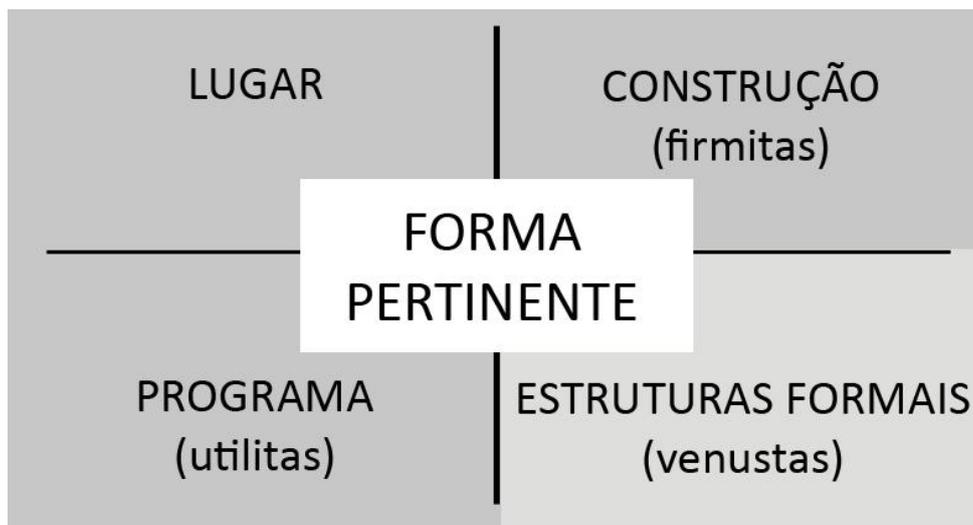
---

<sup>51</sup>No uso de elementos originais, sem maneirismo, cópias, versões; a verdade explícita dos materiais.

[...] em um projeto arquitetônico, há um componente tradicional, representado pela presença de tipos em sua constituição, assim há também um componente de invenção representado pela transformação desses tipos e sua adaptação circunstancial. (MAHFUZ, 2002, p.26)

Na Teoria do Quaterno Contemporâneo, as categorias sugeridas por Mahfuz interagem sem hierarquias. Seus aspectos compositivos são a base para a estruturação de ideias e soluções nos projetos (Figura 50).

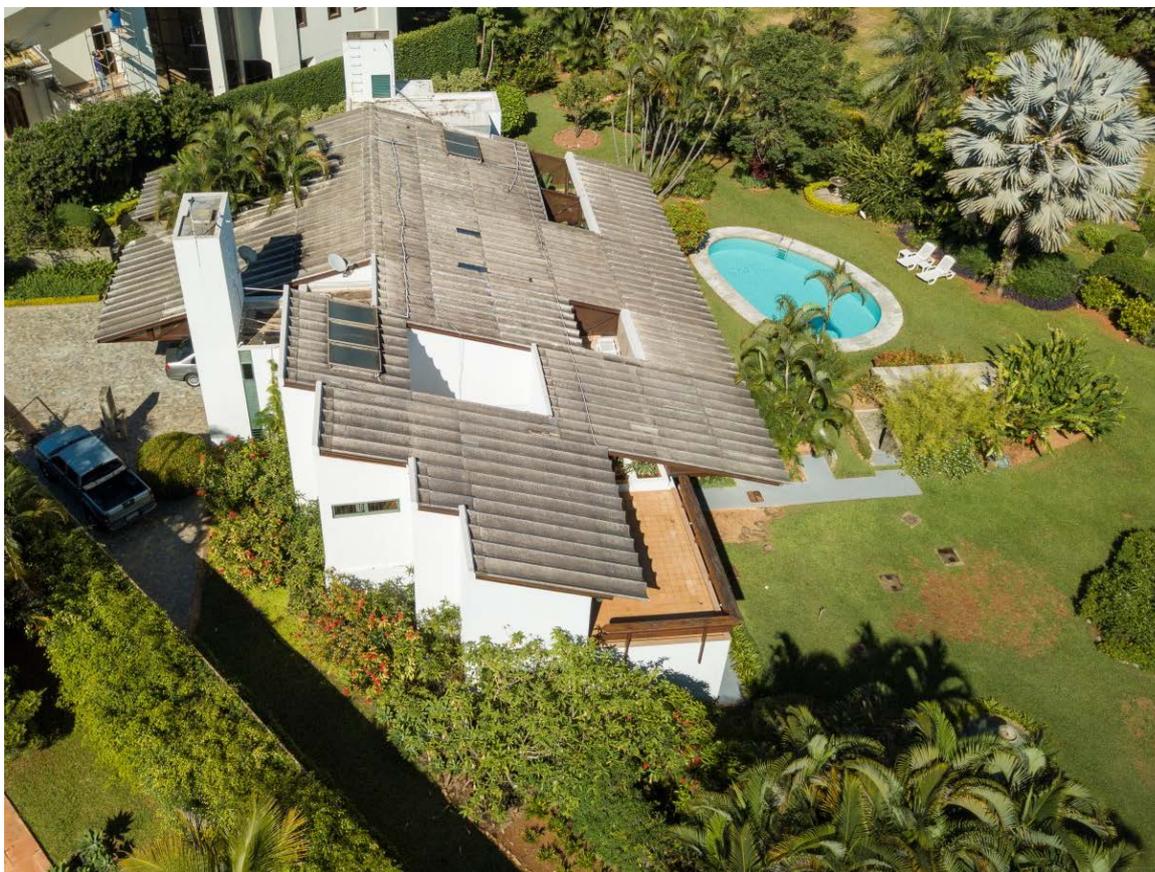
**Figura 50:** Redesenho do Esquema Quaterno Contemporâneo, 2017.



Fonte: <https://docplayer.com.br/53343667-Ordem-e-clareza-formal-em-arquitetura-hevelyn-hilda> (2017).

### 3.3 PROJETO RESIDENCIAL 1 – CASA TITO NÍCIAS

**Figura 51:** Vista aérea da casa Tito.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

#### DADOS DA RESIDÊNCIA

Proprietário: Tito Nícias Rodrigues Teixeira da Silva

Profissão: Médico Psiquiatra

Endereço: SHIS QL 10 conjunto 06, casa 20, Lago Sul, Brasília

Terreno: 1.087m<sup>2</sup>

Construção: 559,43m<sup>2</sup>

Pavimentos: 02

Ano do projeto: 1976

Data da construção: 1977/1978

Data ampliação: 1992

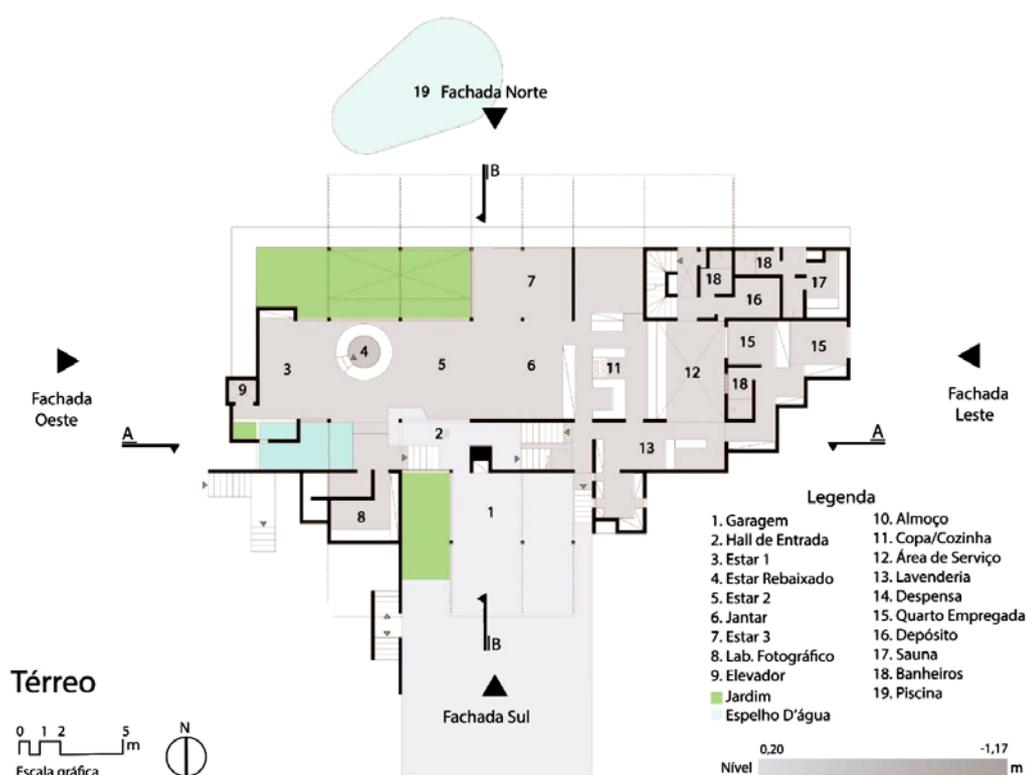
Conservação: Muito boa

Proprietário original: O mesmo

### 3.3.1 O programa

É um programa complexo e setorizado, com dois pavimentos ligados por um hall de entrada (patamar intermediário). No pavimento térreo: a sala principal com um estar rebaixado, sala de jantar, um segundo estar, varanda, lavabo, laboratório fotográfico, um espelho d'água, elevador, varanda coberta, cozinha, copa, área de serviço, área descoberta, dois quartos para funcionários, dois banheiros, o conjunto da sauna e a piscina (Figura 52).

**Figura 52:** Planta pavimento térreo - casa Tito.

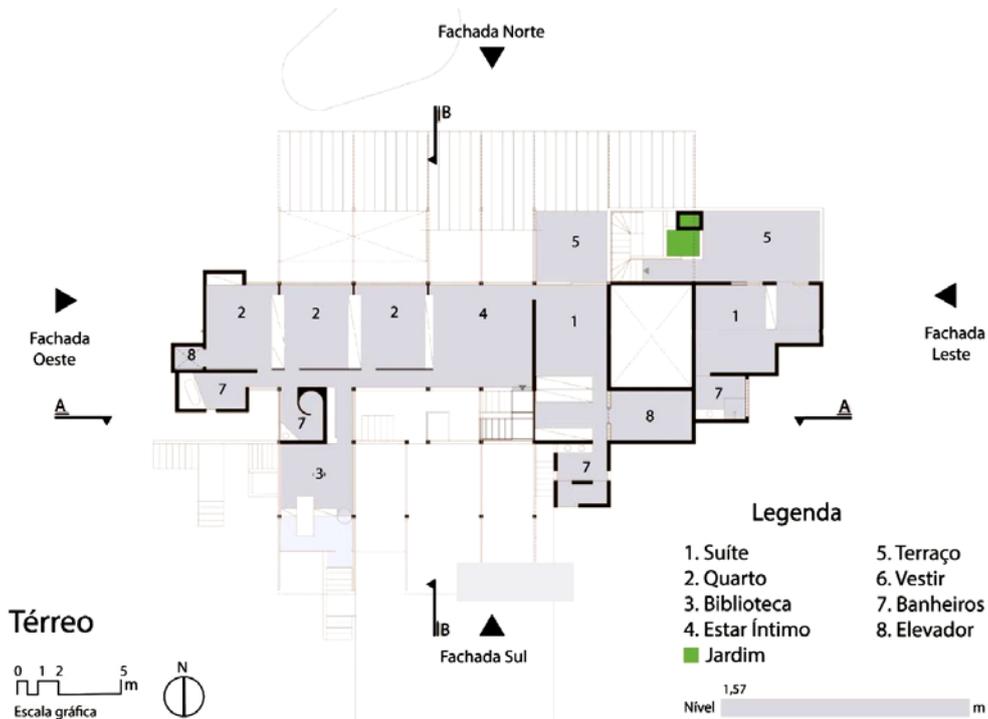


Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.

A entrada para o terreno é livre e sem nenhuma barreira física; a garagem e o hall de entrada estão no mesmo nível. O acesso pelas laterais leva ao consultório; a piscina e a sauna podem ser acessadas por uma circulação externa ou pela sala principal.

No primeiro pavimento: uma sala de estar íntima, a suíte do casal, closet e terraço, uma circulação que leva aos três quartos, dois banheiros sociais, elevador, biblioteca-consultório e suíte para hóspedes com banheiro e terraço (Figura 53, p.89).

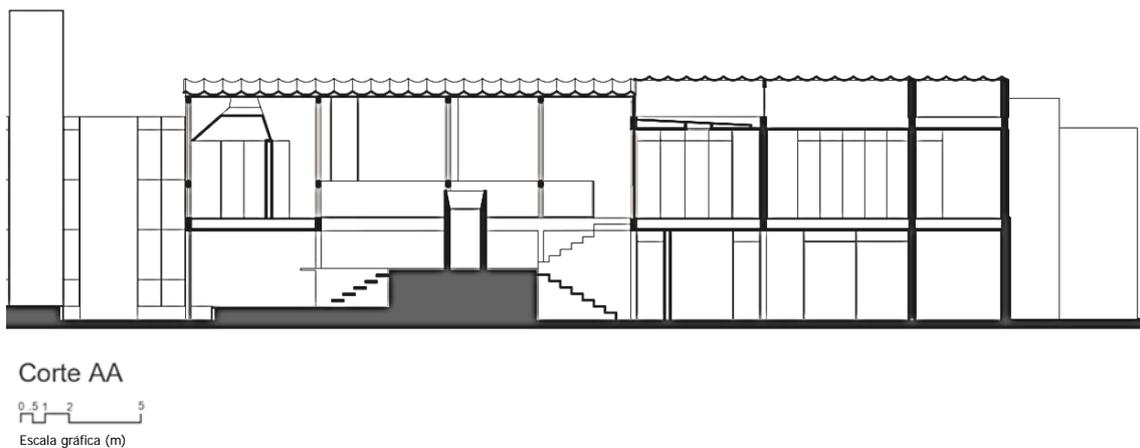
**Figura 53:** Planta baixa 1º pavimento - casa Tito.



Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.

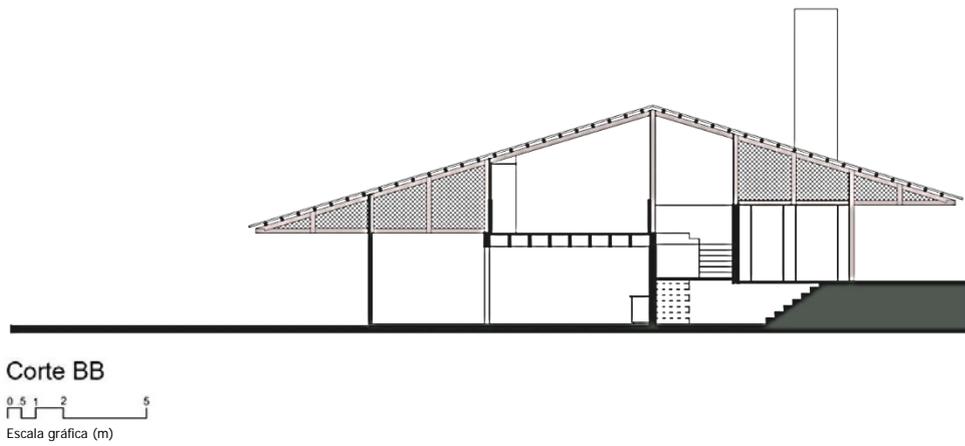
Entre os pavimentos, toda a orientação da circulação interna é feita através do espaço do hall (patamar intermediário), por onde é possível acessar os ambientes através de três escadas: o social, à esquerda do patamar intermediário; o de serviços, à direita ao alto; e o íntimo, por uma escada de dois lances, à direita do hall (Figuras 54, 55, p.90 e 56, p.90).

**Figura 54:** Corte AA - patamar intermediário entre os dois pavimentos.



Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.

**Figura 55:** Corte BB - A laje nervurada (piso do 1º pavimento), o telhado inclinado sem laje de cobertura, e o patamar com as escadas entre o térreo (semienterrado) e o 1º pavimento.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

**Figura 56:** Vista da sala para o hall de entrada (patamar intermediário) e a estrutura de concreto.

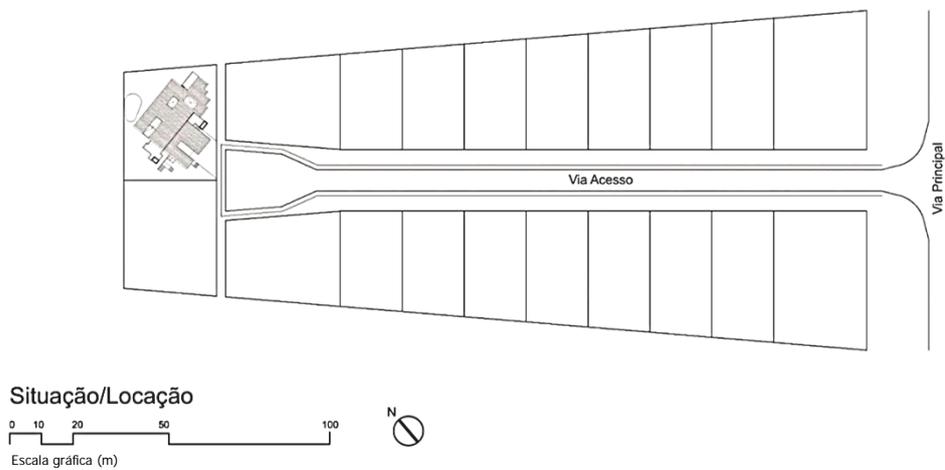


*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

### 3.3.2 O lugar

A casa está situada num terreno amplo e de pouca declividade, no final da rua de acesso do conjunto residencial (Figura 57). Ao norte e oeste, exibe uma vista panorâmica do Lago Paranoá; a região é cercada por uma exuberante vegetação. Ao fundo do lote, uma silhueta das edificações do Setor de Clubes Sul (Figura 58). Os ventos predominantes são do leste e nordeste; a variação de temperatura da região é acentuada devido à proximidade do Lago Paranoá.

**Figura 57:** Residência e o lote ao final da rua do conjunto residencial.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

**Figura 58:** Vista aérea ao norte para o lago e o entorno.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

Um sítio valorizado pela influência dos elementos naturais: a forte incidência do sol da tarde levou à decisão de implantar a casa numa inclinação de 50 graus em relação à frente do lote (Figura 59), evitando o desconforto térmico da fachada oeste com a inserção de um volume prismático branco sem aberturas.

**Figura 59:** Implantação no lote.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

O terreno foi recortado na área central para abrigar o nível do pavimento térreo, possibilitando um melhor arranjo entre o lote e a edificação. O volume se insere de forma sutil e elegante no contexto urbano do local. Uma arquitetura que se destaca pelo equilíbrio na relação com o entorno, diferenciada das casas vizinhas.

### 3.3.3 A construção

O sistema estrutural é misto com o uso do concreto armado e madeira. Os pilares de madeira são do tipo sanduíche, fixados sobre a laje de concreto aparente, contínuos aos pilares de concreto do pavimento térreo. Os elementos construtivos apresentam seções reduzidas em decorrência da inexistência da laje de cobertura, que contribui para alívio da carga (Figura 60, p.93).

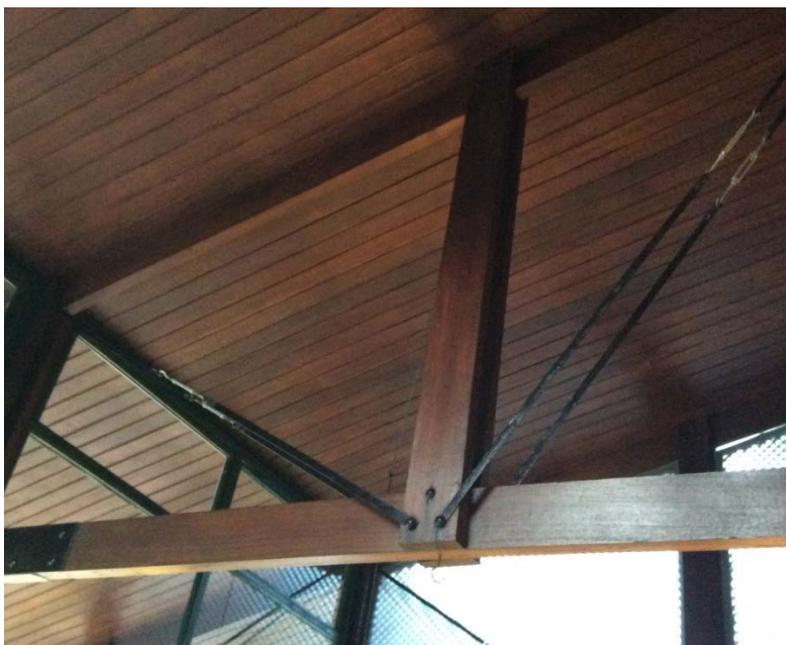
**Figura 60:** Seções reduzidas dos elementos construtivos.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

O telhado sem laje possui dois planos inclinados, sendo sustentado pelas tesouras de madeira completamente à vista, com tirantes, alongadores para responder às forças de tração e chapas de conexão metálica. Além da função estrutural, exaltam a grande expressividade do material (Figuras 61 e 62, p.94).

**Figura 61:** Tesoura interna e seus elementos estruturais.  
Tirante duplo fixado nas laterais do banzo inferior e os cabos de aço.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

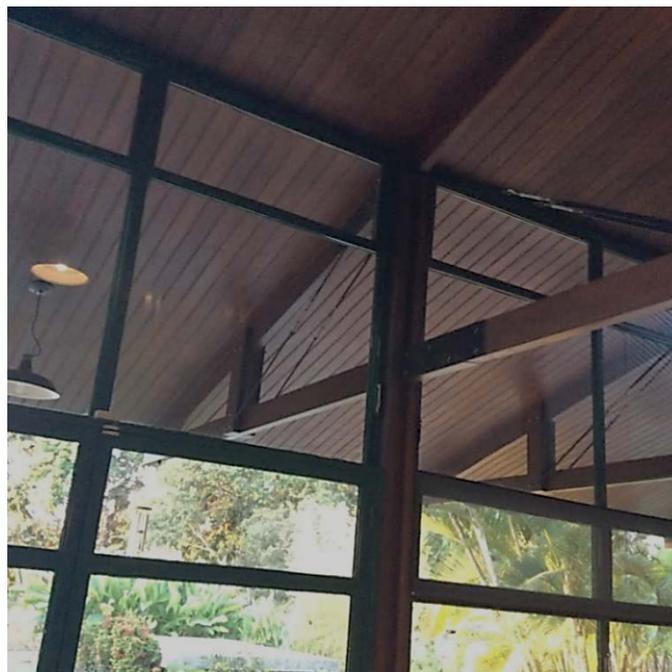
**Figura 62:** Chapa de ligação, parafusos e cabos extensores (tração).



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

O fechamento com vidro e caixilhos de ferro na sala permite uma continuidade visual com outros ambientes e a área verde (Figura 63). Como essa fachada norte possui uma forte incidência solar, a varanda com sua cobertura generosa resolve o conforto ambiental, em função do grande balanço proporcionado pelas tesouras treliçadas de madeira (Figura 64, p.95).

**Figura 63:** Vidro e caixilhos de ferro; as tesouras e o forro.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

**Figura 64:** A varanda com o balanço da cobertura.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

O arquiteto faz uso do *muxarabiê*, um elemento de fechamento parcial de madeira trazido pela arquitetura árabe, de mesmo princípio funcional do cobogó pernambucano: uma peça que veda e, ao mesmo tempo, permite a passagem de luz e ventilação. No patamar intermediário, a veneziana fixa funciona como um *brise*, que controla a entrada de luz, e se estende até o pavimento superior (Figura 65).

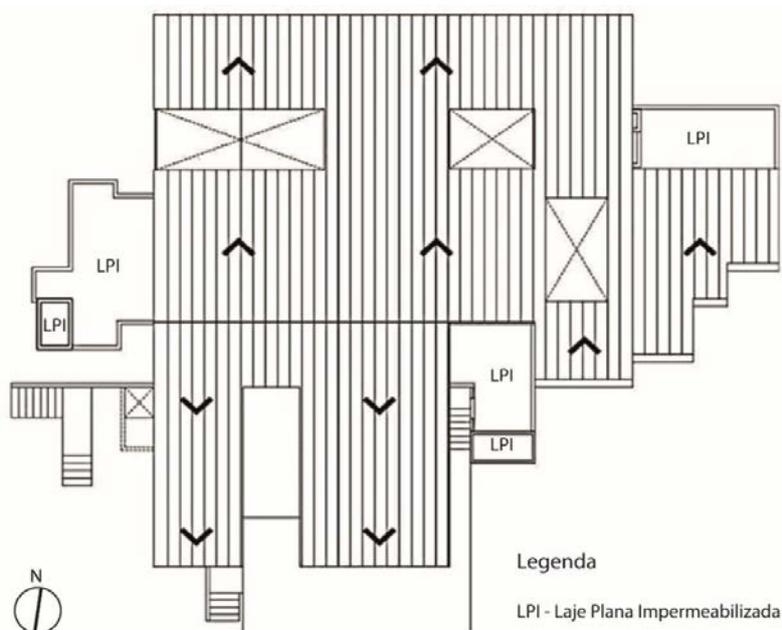
**Figura 65:** Veneziana fixa agindo como um *brise*.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

Em função dos espaços construídos, a superfície do telhado é recortada conforme o programa, a saber: entre a garagem e o consultório-biblioteca; no terraço contínuo à suíte; em frente aos quartos; na área de serviço; e na varanda do quarto de hóspedes (Figura 66).

**Figura 66:** Cobertura com recortes no telhado.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

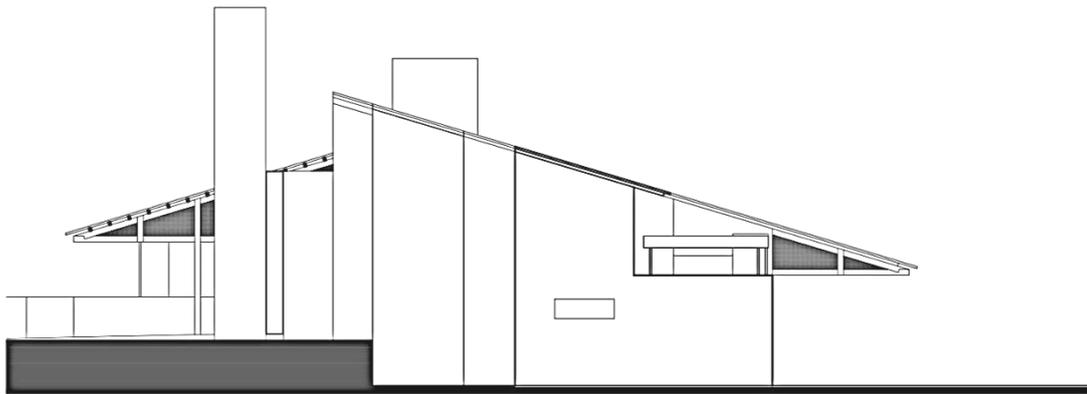
Os elementos em forma de prisma retangular são estruturas de concreto pintadas de branco com cobertura de laje plana; nesse espaço estão localizados banheiros e caixa d'água.

Os revestimentos são quase todos originais da época da construção. Uma variedade de aplicações e combinações, como: pedras na garagem, piso cerâmico na parte social e varanda, forros e piso de madeira, um painel de cerâmica vitrificada, fôrmica nas paredes dos banheiros e pastilhas nas muretas das áreas externas.

### 3.3.4 Estruturas formais

A residência consiste em um prisma retangular, com a parte superior cortada por um plano inclinado com caimentos opostos - a grande cobertura não contínua -, e dois volumes verticais em destaque, numa composição que imprime movimento e plasticidade ao conjunto (Figuras 67, p.97 e 68, p.97).

**Figura 67:** Fachada Leste da residência.

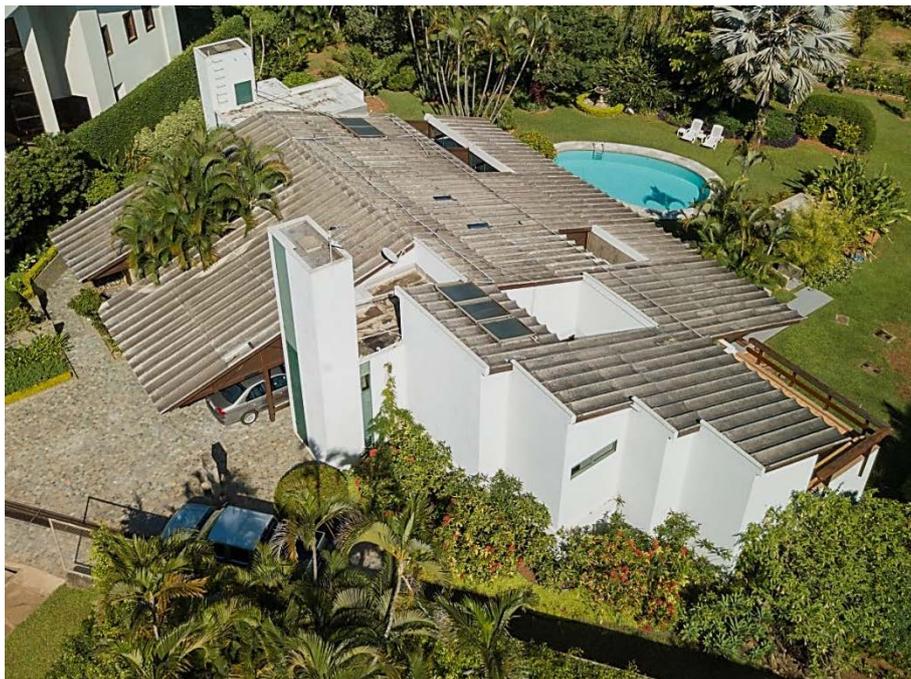


Fachada Leste



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

**Figura 68:** Vista aérea da Fachada Leste da residência.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

### 3.4 PROJETO RESIDENCIAL 2: CASA AGUINALDO

**Figura 69:** Vista aérea da casa Aguinaldo.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

#### DADOS DA RESIDÊNCIA

Proprietário: Aguinaldo Silva

Profissão: Psicólogo

Endereço: SHIS QI 13 conjunto 12, casa 05, Lago Sul, Brasília

Terreno: 776,00m<sup>2</sup>

Construção: 440,00m<sup>2</sup>

Pavimentos: 02

Ano do projeto: 1978/1979

Data da construção: 1981/1982

Data ampliação: Sem ampliação

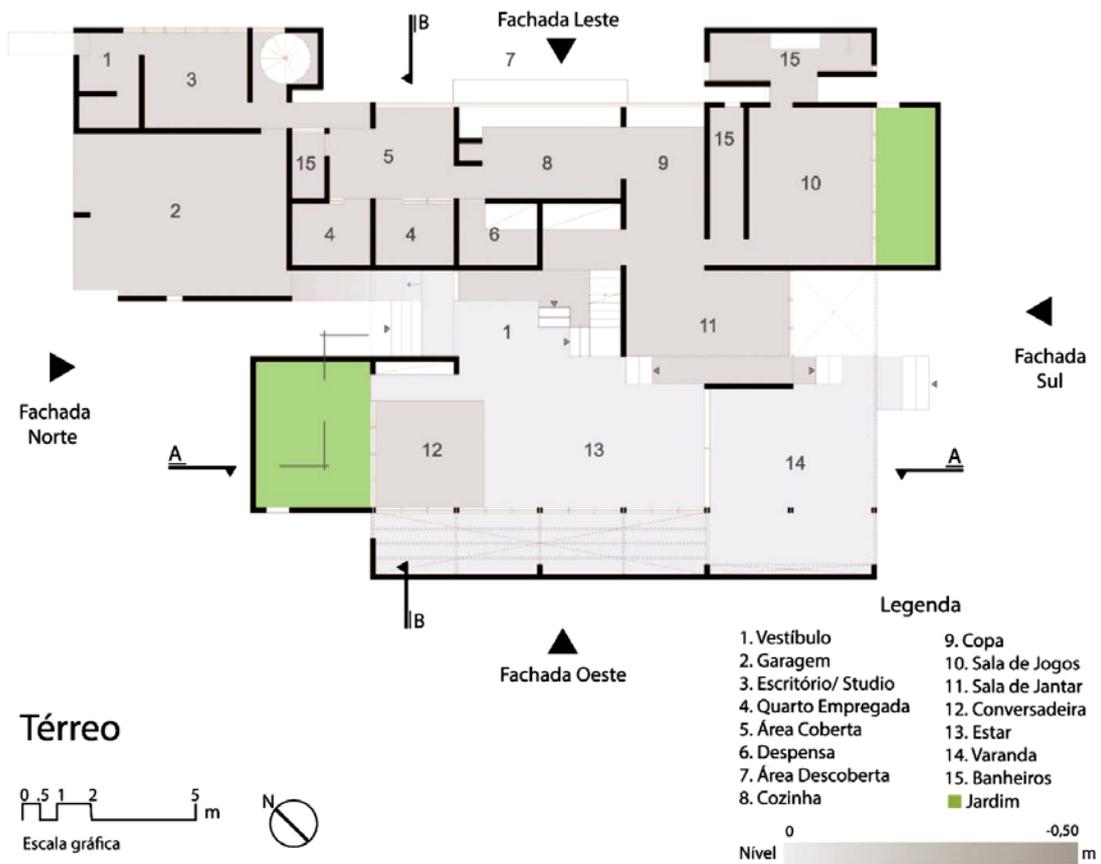
Conservação: Muito boa

Proprietário original: Herança dos pais para os filhos

### 3.4.1 O programa

No pavimento térreo: estúdio e garagem com acesso ao vestíbulo; a conversadeira - um espaço abaixo do nível da sala, ao lado de um jardim que isola o pavimento da rua; uma sala de estar com varanda; sala de jantar; sala de jogos; cozinha; copa; despensa; área de serviço; dois quartos para funcionários; e banheiros (Figura 70).

**Figura 70:** Planta do pavimento térreo.



Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.

No primeiro pavimento estão localizados os ambientes íntimos: suíte, banheiro, quatro quartos, um banheiro social, corredor e uma sala íntima (Figura 71).

**Figura 71:** Planta do 1º pavimento.



Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.

A escada principal, localizada no térreo, é uma referência e orientação para a circulação longitudinal e transversal da residência, e faz o acesso aos ambientes íntimos. As duas escadas menores, que vencem a diferença de nível no térreo, conduzem o usuário aos setores de serviço e lazer.

A circulação superior, ao longo do mezanino, permite uma ampla vista do ambiente social no pavimento térreo.

### 3.4.2 O lugar

O terreno é plano, retangular, limitado lateralmente por lotes vizinhos, com uma modesta vegetação ao fundo. O partido deu preferência ao recuo do bloco principal - sala, serviços e quartos -, evitando uma relação direta com a rua de acesso.

Os quartos e a cozinha estão voltados para o nordeste; a garagem, para o noroeste; e a sala, para o sudeste. A melhor vista foi aproveitada na sala principal, enquanto os quartos não receberam o mesmo tratamento, porém ficaram protegidos da insolação da fachada oeste. O volume que abriga a garagem é um obstáculo ao sol da tarde e resguarda, pelas suas dimensões, as áreas mais valorizadas da residência (Figuras 72 e 73).

**Figura 72:** Bloco principal recuado, com telhado colonial.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

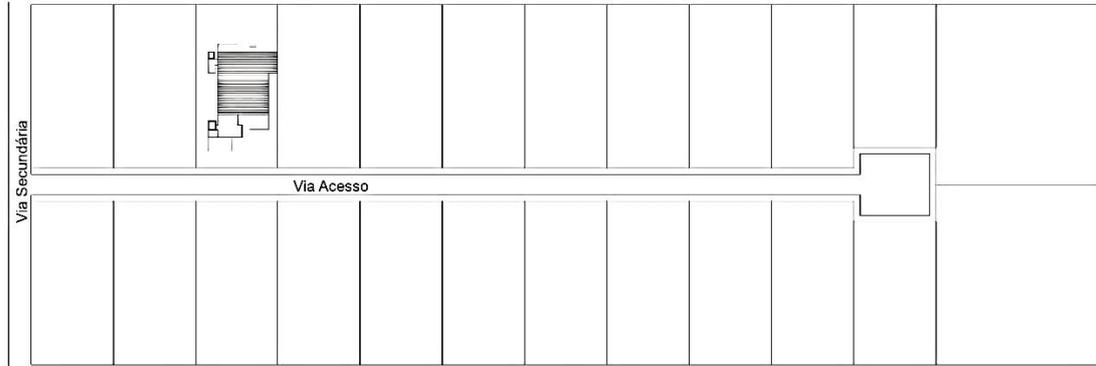
**Figura 73:** Volume da garagem, estúdio e varanda da sala íntima.



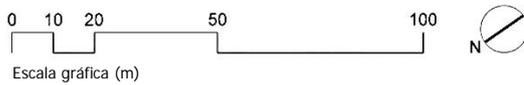
*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

A implantação da edificação é perpendicular ao eixo transversal da rua de acesso do conjunto residencial (Figuras 74 e 75).

**Figura 74:** Lote e implantação da casa.



#### Situação/ Locação



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

**Figura 75:** A casa implantada no sentido perpendicular à via de acesso.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

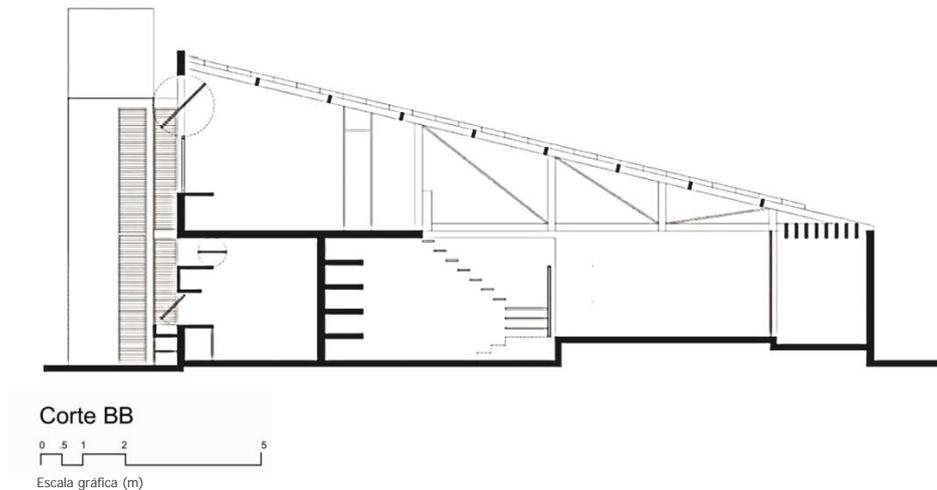
### 3.4.3 A construção

O sistema construtivo da garagem, do estúdio e da sala íntima, assim como os prismas verticais, é em concreto armado com cobertura plana. No bloco principal, a

estrutura é mista - concreto e madeira -, não possui laje de cobertura e seu telhado inclinado é apoiado em pilares de madeira, tesouras e paredes autoportantes de tijolos maciços aparentes.

As tesouras são apoiadas na laje em balanço e nas paredes autoportantes (Figura 76).

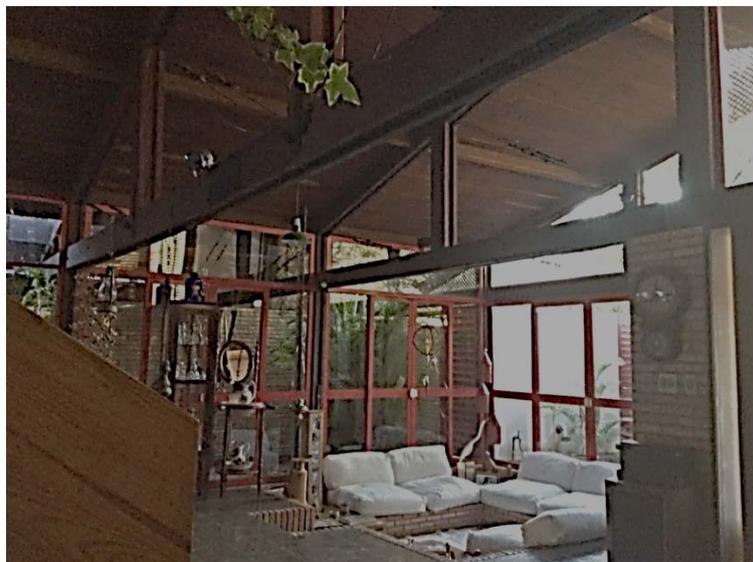
**Figura 76:** Telhado colonial inclinado. A laje maciça configura o piso do 1º pavimento.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

Todos os pilares e tesouras são do tipo sanduíche, com espaçamento para a passagem de fiações e interruptores elétricos. As tesouras vencem vãos consideráveis, possuem cabos extensores de aço e chapas metálicas (Figura 77).

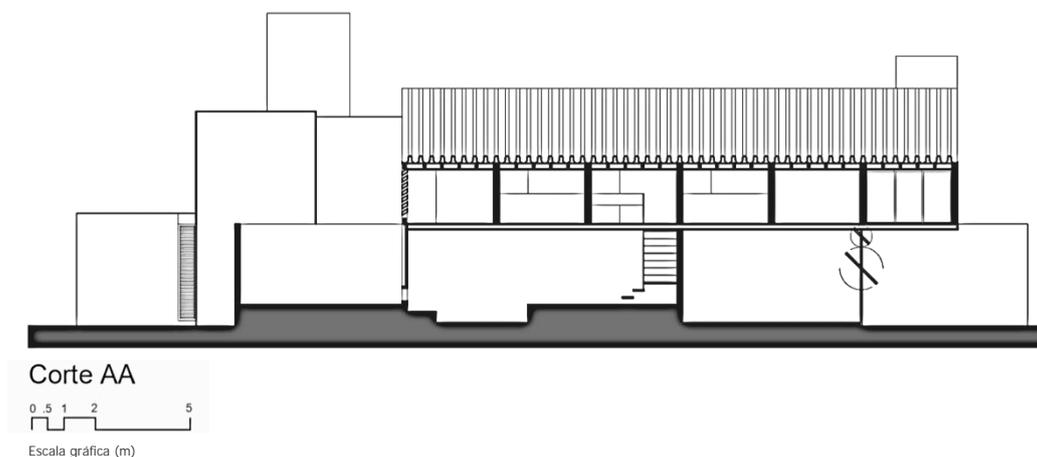
**Figura 77:** Apoio das tesouras nas paredes autoportantes de tijolo aparente e pilares de madeira.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

A estrutura é modulada de quatro em quatro metros, medida que define a largura de todos os ambientes do primeiro pavimento (Figura 78).

**Figura 78:** A modulação dos espaços.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

O telhado é colonial com telhas de barro e apenas um caimento. Na empena da fachada sul a tesoura de madeira é fechada com vidro transparente, enquanto na fachada oeste, com vidro e o *muxarabiê*, elementos que protegem a sala da insolação. Acima da escada de madeira, uma claraboia que ilumina o corredor dos quartos e a sala. No muro de tijolo aparente da divisa com o lote vizinho, no recorte do telhado, uma pérgula de madeira fecha a cobertura.

Os revestimentos têm apelo rústico: tijolos aparentes, piso de ardósia, pedras no passeio dos jardins, forro de madeira e tábuas de correr nas áreas do primeiro pavimento.

#### 3.4.4 Estruturas formais

É uma estrutura formal de casa modernista com dois blocos, sendo o maior na configuração de um prisma retangular, situado entre duas torres verticais, e finalizado no plano superior por um telhado colonial inclinado. Esse movimento interrompe a horizontalidade e as linhas planas do conjunto, e une o estilo regional ao moderno (Figura 79, p.105).

**Figura 79:** Conjunto modernista com telhado colonial. Linguagem brutalista nas fachadas Leste e Norte (voltada para a rua).



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

### 3.5 PROJETO RESIDENCIAL 3: CASA D'ORAZIO

**Figura 80:** Vista principal da casa D'Orazio.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

#### DADOS DA RESIDÊNCIA

Proprietário: Valdo de Matos

Profissão: Engenheiro

Endereço: SHIN QI 04, conjunto 06, casa 11, Lago Norte, Brasília

Terreno: 776,00m<sup>2</sup>

Construção: 370,00m<sup>2</sup>

Pavimentos: 02

Ano do projeto: 1979

Data da construção: 1980

Data ampliação: Sem ampliação

Conservação: Muito boa

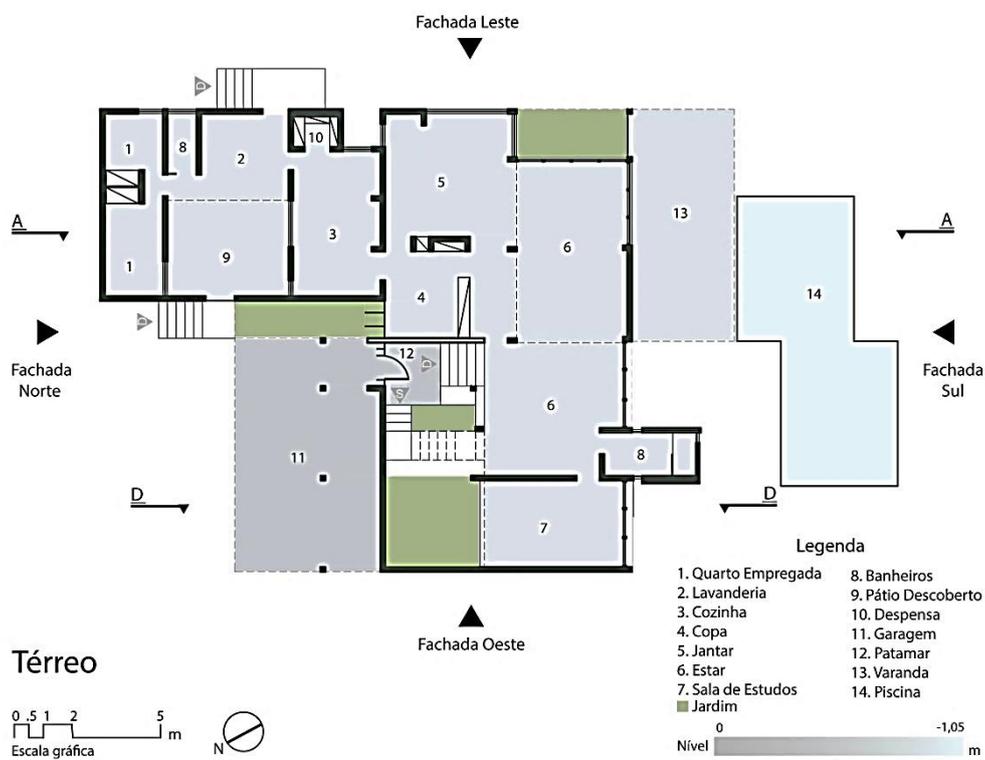
Proprietário original: O mesmo

### 3.5.1 O programa

É um programa setorizado, com partido de dois pavimentos, ligados por um patamar intermediário.

O pavimento térreo é composto por: quartos de empregadas, lavanderia, cozinha, copa, jantar, sala de estar, sala de estudos, banheiros, varanda e piscina. A garagem é contínua ao patamar intermediário, ambas ao rés-do-chão da rua (Figura 81).

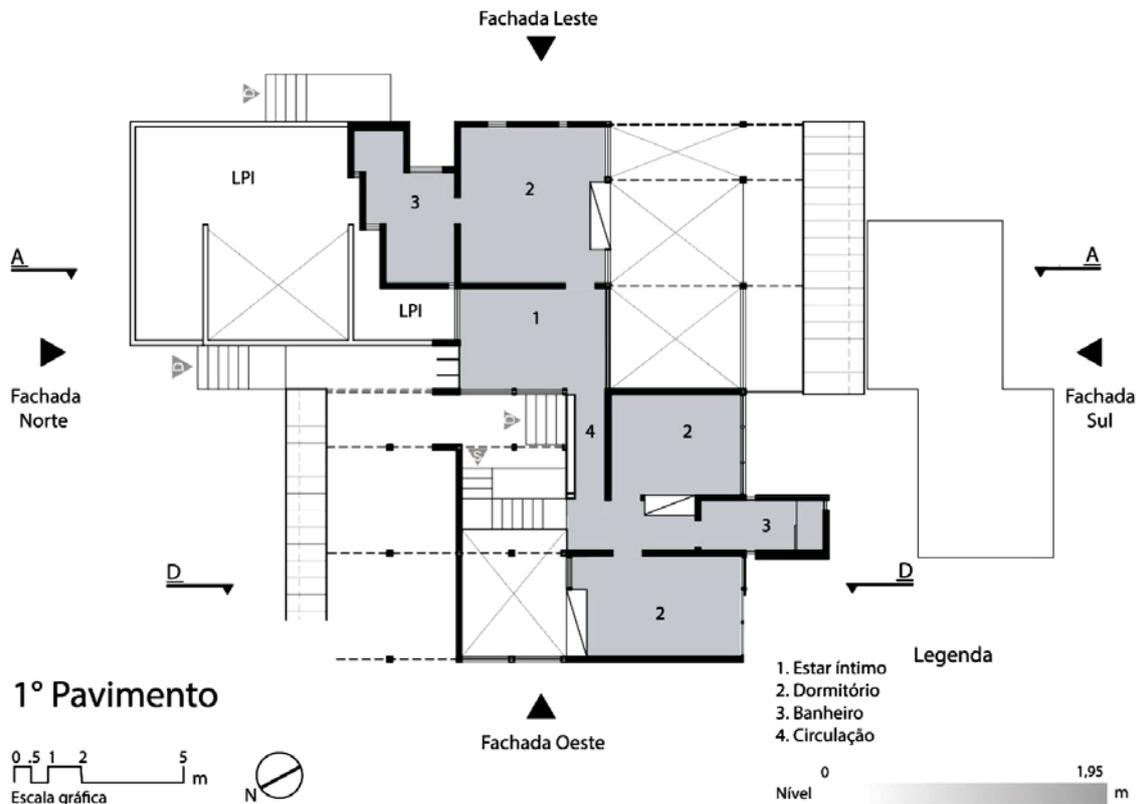
**Figura 81:** Planta do pavimento térreo.



Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.

No primeiro pavimento: estar íntimo, dormitório, banheiro e circulação (Figura 82).

Figura 82: Planta do 1º pavimento.



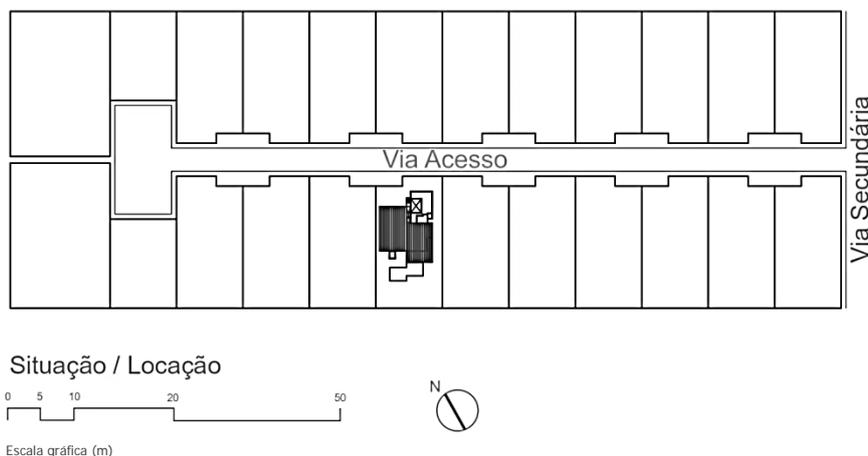
Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.

O acesso à casa é feito por um patamar intermediário com duas escadas: a primeira, de um lance, conduz ao pavimento térreo que está num nível inferior semienterrado; a segunda escada, de dois lances, leva ao primeiro pavimento. A área de serviço também é acessada por duas escadas externas.

### 3.5.2 O lugar

É um terreno localizado no meio do conjunto residencial, sem desníveis significativos, e com uma vegetação de grande volume ao fundo do lote, formando uma mata fechada. A residência foi implantada no recuo frontal obrigatório, sendo livre o acesso da rua para a casa, somente bloqueado na parte de serviço (Figura 83, p.109).

**Figura 83:** Planta de situação e localização.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

Embora a fachada voltada para noroeste receba uma forte incidência do sol da tarde, o partido deu preferência à localização dos quartos íntimos e da sala principal nessa disposição, favorecendo, desse modo, uma vista privilegiada.

Em contraponto, a suíte, o setor de serviço e a garagem são beneficiados com melhores condições de conforto, por estarem voltadas para o leste - nascente (Figura 84).

**Figura 84:** A fachada noroeste voltada para o fundo do terreno. Acesso livre pela rua.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

### 3.5.3 A construção

O sistema estrutural é misto, com o uso do concreto armado e pilares de madeira, cujas dimensões realçam a expressividade dos materiais. No patamar intermediário, uma laje de piso com revestimento de ardósia (Figura 85); e no primeiro pavimento, uma laje maciça de concreto aparente com revestimento de tábua corrida.

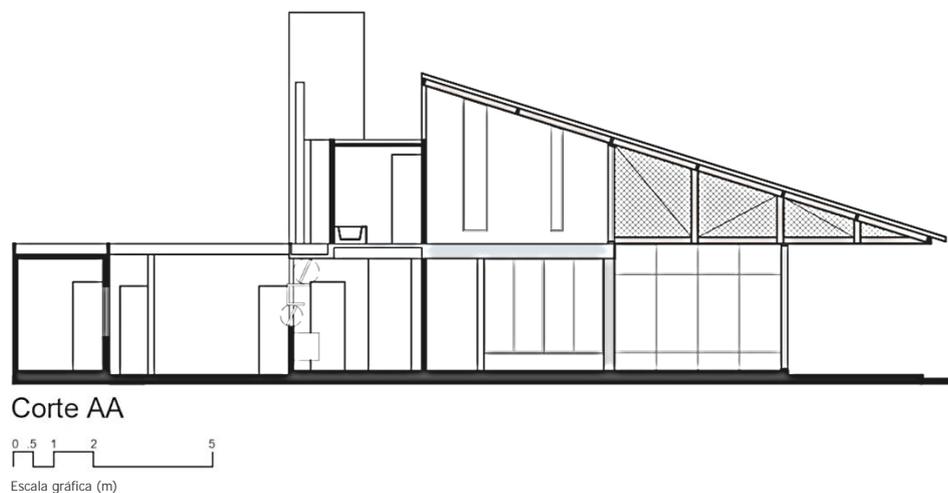
**Figura 85:** A madeira e o concreto.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

A laje de concreto armado suporta estruturalmente as tesouras treliçadas de madeira, as quais sustentam a cobertura inclinada. Essas tesouras acompanham a modulação dos pilares de concreto que se encontram abaixo da laje (Figura 86).

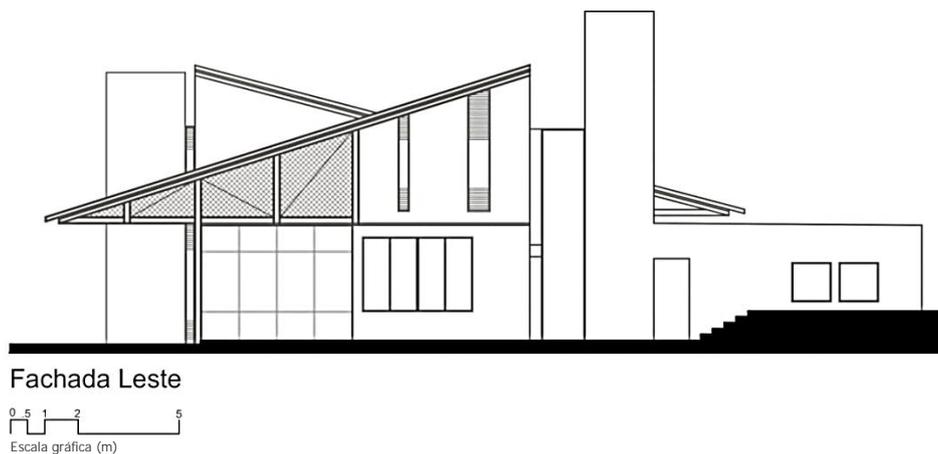
**Figura 86:** Estrutura mista: laje de concreto e tesouras de madeira.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

O partido é definido por três blocos: os prismas modernistas com coberturas planas; e os dois blocos centrais com coberturas inclinadas, determinando uma dinâmica movimentada à residência. Duas torres situadas nas extremidades complementam o conjunto (Figura 87).

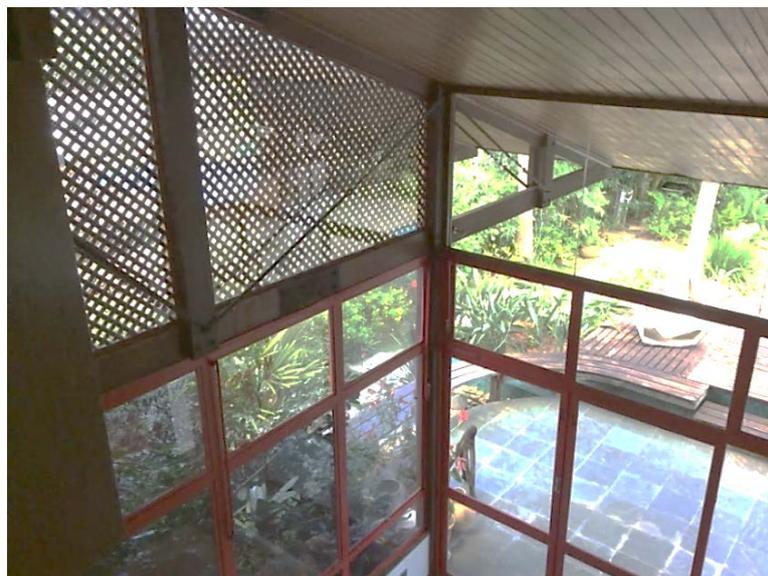
**Figura 87:** Os volumes e suas coberturas.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

A tesoura é um sistema articulado de treliças composta por pendural, banzo inferior e superior, tirantes, chapas metálicas, alongadores, parafusos metálicos de conexão e o *muxarabiê* (apenas com função de *brise*); a combinação desses elementos estruturais proporciona a estabilidade da peça (Figura 88).

**Figura 88:** O sistema estrutural da tesoura.

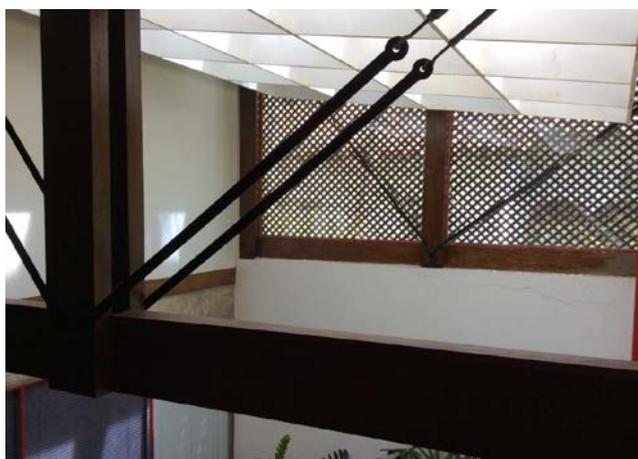


*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

Todos os revestimentos são originais, piso de ardósia, piso de pedra no exterior, forro de madeira, tábua corrida e alvenaria de tijolo aparente.

O controle do conforto ambiental da residência passa por um conjunto variado de soluções construtivas: a cobertura da varanda; o *muxarabiê* das tesouras; as janelas de ferro max-ar; o *brise* do escritório; as pedras de seixo rolado na laje da cozinha; a abertura da área de serviço; o jardim externo contínuo à sala; e o jardim de inverno com claraboia, ao lado do patamar intermediário (Figura 89).

**Figura 89:** Jardim de inverno com claraboia – claridade amortizada.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

Os fechamentos e vedações com vidro permitem que os ambientes - sala e circulação para os quartos - possuam continuidade visual com o exterior. Nas duas situações o telhado protege as fachadas contra a incidência do sol (Figura 90).

**Figura 90:** O fechamento com caixilhos de ferro com vidro.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

### 3.5.4 Estruturas formais

A residência é composta por dois blocos retangulares paralelos, ligados por uma circulação, e duas coberturas com caimentos opostos; um terceiro bloco e dois prismas verticais completam o conjunto (Figura 91).

**Figura 91:** O jogo de volumes e os prismas verticais.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

## 3.6 ANÁLISE COMPARATIVA DAS TRÊS CASAS

Arquitetura autoral é uma assinatura particular, um carimbo como uma identificação do arquiteto, e sua característica determinante é o resultado entre o personalismo e a inovação. Paulo Zimbres, ao recorrer ao passado e valores regionais históricos, inovou nos espaços.

Para o arquiteto espanhol Ricardo Bofill, em entrevista para a revista AU Educação, edição 251: “*O arquiteto deve ser capaz de acessar não somente o espaço, mas também o tempo, e deve ter a experiência das cidades em sua escala histórica, apoderando-se de elementos, de estilos e de experiências do passado*” (BOFILL, 2015).

### 3.6.1 O programa

Os programas definidos para as residências apresentam uma mesma intenção de setorização e valorizam a localização da sala principal. O partido de dois pavimentos foi

uma solução para agrupar um programa numeroso e um melhor aproveitamento das edificações no terreno.

O acesso aos pavimentos é semelhante nas casas Tito e D'Orazio, onde um patamar intermediário é o elemento de ligação. Na casa Aguinaldo, o vestíbulo (hall) está inserido no mesmo nível e ambiente da sala.

Todos os acessos às edificações e aos terrenos são livres de obstáculos físicos, com uma relação aberta com a rua e sua vizinhança, menos na casa Aguinaldo que, em momento posterior, passou a possuir um gradil de proteção.

Sem exceção, as casas possuem o espaço tradicional conhecido como varanda, que permite uma continuidade dos ambientes internos com o exterior.

O programa procurou valorizar a vista dos quartos e da sala principal na casa Tito. Nos dois outros casos, devido à limitação do terreno, apenas o ambiente das salas foi privilegiado com a melhor vista e proximidade com a área verde.

### 3.6.2 O lugar

Esses projetos foram elaborados para uma clientela com perfil de classe média alta, em lotes valorizados nas regiões nobres do Lago Sul e Lago Norte de Brasília. Todos contam com uma infraestrutura completa e uma vegetação expressiva.

O terreno da casa Tito possui uma área de 1.087m<sup>2</sup>, conhecido como ponta de picolé. Os terrenos da casa D'Orazio e Aguinaldo, ambos com área de 775m<sup>2</sup>, são limitados por lotes contíguos.

A “força do lugar” (BAKER, 1988), ou o contexto do local, teve influência maior no projeto da casa Tito por estar inserida em um lote de final de conjunto, próximo ao Lago Paranoá e com vista exuberante. A exploração das qualidades naturais foi aproveitada ao máximo, numa relação de contemplação e composição com a natureza.

Nos outros dois projetos, o partido prioriza a necessidade de soluções para as questões relacionadas ao conforto ambiental.

Em todas as residências, “o lugar” foi decisivo na ordenação do programa e no resultado final da forma. Essas identidades locais foram respeitadas como orientação, e nenhuma das casas é indiferente às condições do local.

### 3.6.3 A construção

O sistema estrutural misto é uma característica de todos os projetos residenciais. Os materiais explorados foram o concreto armado, a madeira e paredes autoportantes de tijolo maciço.

Nas casas Tito, D`Orazio e Aguinaldo, o concreto aparente e a madeira são elementos estruturais definidores das soluções de distribuição interna e da forma. A linguagem brutalista se manifesta através desses elementos no interior e nas fachadas das residências, esta última principalmente na casa Aguinaldo.

Os projetos não possuem laje de cobertura nos telhados inclinados. Os mesmos são sustentados por tesouras de madeira treliçada contínuas aos pilares e às lajes internas de concreto aparente. Na casa Aguinaldo, as telhas de cobertura são do tipo colonial, enquanto nas demais, de fibrocimento.

O autor fez uso de balanços generosos nos ambientes das varandas e nos abrigos para carros. As varandas, sempre contínuas às salas, se relacionam com as áreas externas, como nas estações ferroviárias vivenciadas pelo autor.

Na casa Tito e D`Orazio, os telhados são contínuos com balanços que cobrem as áreas das varandas e das garagens. Na casa Aguinaldo, o balanço é inexistente, uma vez que a varanda se encontra recuada da área externa, mas protegida pela cobertura da sala (Figuras 92, 93, p.116 e 94, p.116).

**Figura 92:** Varanda da casa D`Orazio.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

**Figura 93:** Varanda da casa Tito.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

**Figura 94:** Varanda em forma de “L”, casa Aguinaldo.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

As tesouras treliçadas são elementos construtivos marcantes em todos os projetos residenciais e ficam à vista nas áreas internas e externas, imprimindo ritmo e movimento; o seu sistema articulado permite a redução da dimensão de seus componentes.

Os revestimentos indicam nos projetos a intensão de composição, conforto e identificação com a cultura regional e valores históricos. Em todas as residências faz-se uso de elementos rústicos, como ardósia, pedras, tábua corrida de madeira e tijolo maciço aparente.

As escadas de madeira se destacam; são figuras expressivas e funcionam como conexão dos diferentes níveis em todos os projetos; são colocadas de forma estratégica e sua estética é expressiva (Figuras 95, 96, p.118 e 97, p.118).

**Figura 95:** Escada da casa Aguinaldo.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

**Figura 96:** Escada da casa Tito.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

**Figura 97:** Escada da casa D'Orazio.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

No controle do clima, luminosidade e ventilação, é constante o uso de *brises*, claraboia, iluminação zenital, jardins de inverno e painéis fixos de veneziana, assim como recortes nas superfícies das coberturas.

A luz é um elemento natural importante na transformação e percepção dos espaços, define formas, salienta texturas, realça a silhueta dos objetos (Figuras 98, 99 e 100, p.120).

**Figura 98:** Jardim de inverno da casa D'Orazio.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

**Figura 99:** Espelho d'água interno da casa Tito.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

**Figura 100:** Abertura do telhado. Claraboia da casa Aguinaldo.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

O vidro é um material explorado em todas as residências, imprimindo leveza, luminosidade e continuidade com a área externa dos terrenos.

Nos abrigos para carros, a vedação com vidro permite a interação visual com a parte interna da casa. O acesso à edificação é livre, lembrando a máxima de Vilanova Artigas: “*A cidade para as casas, as casas para a cidade*” (Figuras 101 e 102, p.121). No entanto, essa situação não se aplica à casa Aguinaldo.

**Figura 101:** Garagem da casa D’Orazio.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

**Figura 102:** Garagem da casa Tito.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

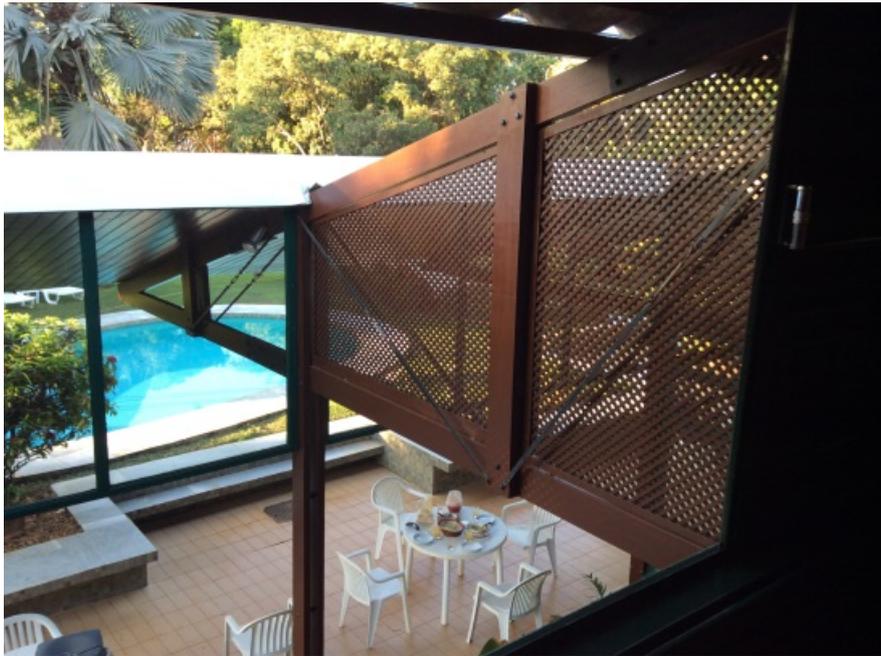
Essa relação de continuidade também é aplicada nos quartos, setorizados no pavimento superior (Figuras 103 e 104, p.122), que mantêm um contato visual com jardins, a vista do terreno e as varandas externas. Na casa Aguinaldo essa relação não ocorre: os quartos, em sua maioria, não se posicionaram para a melhor vista, nem se relacionaram com a varanda.

**Figura 103:** Uma das vistas da suíte da casa D’Orazio.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

**Figura 104:** Vista do quarto da casa Tito.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

Os caixilhos de ferro em vermelho ou verde são peças personalizadas dos projetos, não fabricadas em larga escala, e fazem uma composição cromática com o branco das fachadas, com a rusticidade da madeira e com o concreto bruto aparente (Figura 105).

**Figura 105:** Esquadria de ferro dos quartos da casa Aguinaldo.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

### 3.6.4 Estruturas formais

Para Edson Mahfuz (2004), os fatores internos (construção, lugar, programa) e o externo (estrutura formal) são escolhas que coexistem numa dependência sem hierarquias.

Todas as residências possuem a mesma tipologia dos blocos ou prismas retangulares modernistas - com subtração ou adição de volumes - recortados por coberturas planas e inclinadas, e intercaladas por torres verticais (Figuras 106, 107, p.124 e 108, p.124).

**Figura 106:** Blocos recortados e volume vertical da casa Tito.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

**Figura 107:** Sobreposição de volumes da casa D'Orazio.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

**Figura 108:** Torre vertical adicionada ao bloco principal da casa Aguinaldo.



*Fonte: Acervo do arquiteto Miguel Jorge.*

#### 4 CAPÍTULO 3 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

A grande polêmica do discurso moderno foi eliminar o passado e, a partir de então, criar algo novo, original, acreditando na intuição e genialidade de seus representantes como condutores de um mito da originalidade, expressão combatida e posta em dúvida por Edson Mahfuz.

Na análise dos três exemplos de arquitetura residencial, previamente apresentada, é possível compreender que se está diante de uma arquitetura de pluralidades, com significados do passado, na história, na inserção de elementos regionalistas de outras localidades no contexto de Brasília, em oposição ao pensamento modernista.

Essas pluralidades se manifestam de duas formas: primeiro, no uso dos elementos regionais e históricos: nas tesouras de madeira com treliças; no uso do telhado colonial com telhas de barro<sup>52</sup>; nos grandes beirais; no *muxarabiê* árabe; na técnica do tijolo maciço aparente; na madeira como elemento de destaque; nos cobogós; na textura dos revestimentos rústicos de pedra; e nas soluções para os grandes balanços das varandas que remetem à lembrança das plataformas das estações ferroviárias do interior; e, segundo, no uso de elementos da escola brutalista: o concreto armado aparente; os vazios verticais das aberturas zenitais; as grandes áreas de vidro; os *brises*; o jogo de níveis da edificação; e as lajes planas dos volumes verticais.

Nessas obras, o meio ambiente, a natureza circundante, não é apenas um elemento contemplativo; nelas, as partes interagem como um todo, e essa mesma natureza local passa a adquirir um papel compositivo com a edificação, tornando os espaços construídos agradáveis e dinâmicos. A intenção do arquiteto sempre foi a de valorizar e respeitar as condições físicas do lugar.

Em um determinado momento, quando Zimbres percebeu a crise do universalismo moderno e o enclausuramento formal da escola paulista diante da falta de evolução, se questionou como criar uma linguagem residencial e ser reconhecido na terra de Oscar Niemeyer, a quem tanto dispensava uma contida admiração.

Ao recorrer ao regionalismo em seus projetos, Zimbres reinterpretou os conteúdos simbólicos e os aspectos físicos dos materiais sem, contudo, pretender

---

<sup>52</sup>Observa-se, entretanto, que o arquiteto Paulo Zimbres utiliza telhas industriais no lugar de telha de barro nas casas Tito e D`orázio.

modificá-los, e, sim, encontrar a melhor maneira de representá-los diante de um novo contexto, evitando uma mera repetição de um modelo ou tipologia.

A prática de releituras está vinculada a algum precedente e pode ter como resultado a criação de algo novo, inédito. Ainda assim, não deixa de proporcionar a quem observa uma sensação ou condição familiar, como um *déjà-vu*.

A arquitetura residencial de Paulo Zimbres não reivindica o rótulo da originalidade; sua dimensão criativa nessas adaptações é que a torna inovadora, principalmente na concepção dos espaços e sua composição.

O novo e o original, o passado e o presente, o regionalismo e o moderno, coexistem num jogo de contrapontos; a madeira e o concreto aparente compondo a estrutura; a geometria contraditória entre prismas modernos e a cobertura colonial; a elegância das tesouras treliçadas de madeira colocadas à vista ao lado do *breton-bruit* das lajes e pilares, vencendo vãos através da técnica; e a transposição da linguagem das plataformas ferroviárias recriando os balanços e amplitude nas varandas e abrigos dos automóveis.

Zimbres propôs uma arquitetura contemporânea de convivência entre as correntes brutalista e regionalista. Não foi o único, uma vez que as arquitetas e historiadoras Marlene Acayaba e Sylvia Ficher já haviam identificado essa tendência regional após 1960 (FICHER e ACAYABA, 1982. p.48).

Paulo de Melo Zimbres exerceu seu domínio técnico e criativo através das experiências e práticas adquiridas no decorrer de sua profissão. Sua contribuição está na realização de uma arquitetura na qual procurou evoluir em busca de inovação, emoção e surpresa, seja na forma final, na ordenação espacial, seja no rigor e expressividade dos detalhes construtivos.

Essa arquitetura procurou expressar, em seu conteúdo, as diferenças entre a paisagem das cidades de São Paulo e Brasília e seus contextos urbanos próprios; sendo assim, teve como resultado a criação de uma tipologia diferenciada.

Diante do exposto, será de grande valia evitar que essa arquitetura, expressiva e de caráter local, se perca de forma silenciosa pelo tempo sem o merecido registro e o olhar crítico que possíveis publicações possam gerar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACAYABA, Marlene Milan. **Residências em São Paulo: 1947-1975**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2011.

ALMEIDA, Jaime Gonçalves de. **Universidade de Brasília: ideia, diáspora e individualização**. Brasília: Editora UnB, 2017.

ARGAN, Giulio Carlos. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Tradução de Emilio Campos Lima. Lisboa: Editorial Presença, 1984.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. **Caminhos da arquitetura**. 4. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AZEVEDO, Militão Augusto de. **São Paulo Railway - Album estrada de ferro**. ed. São Paulo: Editora Cultura, 2010.

BAKER, Geoffrey H. **Le Corbusier: uma análise da forma**. Trad. de Alvamar Helena Lamparelli. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BANHAM, Reyner. **Guide to Modern Architecture**. ed. London: Architectural Press, 1962.

BARON, Cristina M.P.; LOPES, Pedro H. **As vilas ferroviárias de Presidente Prudente – SP**. In: XII Congresso Internacional de Reabilitação do Patrimônio Arquitetônico e Edificado, Bauru – SP, 2014.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: arquiteturas após 1950**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BLASER, Werner. **Mies van der Rohe**. Trad. de Júlio Fischer. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRATKE, Carlos. **Cadernos brasileiros de arquitetura**. São Paulo: Projeto: 1985. v. 16.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. Trad. de Ana M. Goldberger. 5. ed. 3. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CALDANA, Valter. **Depoimento para: Projeto Archtech, arte fora do museu**, em 20/05/2014. <http://www.youtube.com/watch?v=0F4qC8PxPic>. Acesso em 16/10/2018.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. **Joaquim Guedes**. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000. Edição portuguesa, P: 128 (Série Espaços da arte brasileira).

CARVALHO, Ana Paula Coelho de. **O ensino paulistano de design: a formação das escolas pioneiras**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo: FAU-USP, 2012.

CHEREGATI, Jesus Henrique. **Estruturas formais: casas modernas brasileiras**. Goiânia: Editora UFG, 2010.

CONDE, Luiz Paulo; KATINSKY, Júlio; PEREIRA, Miguel Alves. **Arquitetura brasileira após Brasília: depoimentos**. Rio de Janeiro: IAB RJ, 1978.

COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registros de uma vivência**. Empresa das Artes: São Paulo, 1995.

FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene Milan. **Arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Projeto, 1982.

FILHO, Nestor Goulart Reis. **Quadro da arquitetura no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FLEIG, Karl. **Alvar Aalto**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1974.

FLORENCE, L. **Ricardo Bofill: a arquitetura de autor no século 20**. São Paulo: São Paulo. 2015. Edição 251. Disponível em: <http://au17.pini.com.br/arquiteturaurbanismo/251/artigo338522-2.aspx>. Acesso em 14/11/2018.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GELMINI, Gianluca. **Alvar Aalto**. Trad. de Gustavo Hitzschky. São Paulo: Folha de São Paulo, 1967. v. 16.

GIEDION, S. **Arquitetura e Comunidade**. Tradução Ana de Freitas. Editora : Livros do Brasil, Lisboa, 1955. 160 pg.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus: nova arquitetura**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JULIANO, Miguel. **Cadernos brasileiros de arquitetura**. São Paulo: Projeto: 1980. V. 3.

LIRA, José. **Warchavchik: fraturas da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LOOS, Adolf. **Ornamento e Crime**. 2ª Ed. Trad. De Lino Marques. Editora Cotevia, 2004.

MAITREJEAN, Jon. **Artigas por Maitrejean**. Depoimento. In: <https://www.archdaily.com.br>>Archdaily>JonMaitrejean, 2015. Acesso em 5 out 2018.

MAHFUZ, Edson da Cunha. **Ensaio sobre a razão compositiva**. Viçosa, MG/Belo Horizonte: UFV/AP Cultural, 1995.

MAHFUZ, Edson da Cunha. **Nada provém do nada: A produção da arquitetura como transformação do conhecimento**. Revista Projeto, São Paulo, nº 69, p. 89-95, Nov. 1984.

MAHFUZ, Edson da Cunha. **Reflexões sobre a construção da forma pertinente**. Disponível em: [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br) > Acesso em 16 jul 2017

MATOSO, Danilo. **Ministério da Educação e Saúde, Archimedes Memória, 1935**. In: MDC. Revista de Arquitetura e Urbanismo, 09 de março de 2012. Disponível em: <[https://mdc.arq.br/2012/03/20/antonio-garcia-moya-um-arquiteto-da-semana-de-22/03-03-amemoria-mes-projeto-pax\\_p-17-b-facposterior/](https://mdc.arq.br/2012/03/20/antonio-garcia-moya-um-arquiteto-da-semana-de-22/03-03-amemoria-mes-projeto-pax_p-17-b-facposterior/)>. Acesso em 22 abr. 2018.

MIGUEL, Jorge Marão Carnielo. **A casa**. Londrina: Eduel; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

MINDLIN, Henrique. **Arquitetura moderna no Brasil**. 2ª edição, Rio de Janeiro, Aeroplano, Iphan, Ministério da Cultura, 2000.

PEREIRA, Juliano Aparecido. **Desenho industrial e arquitetura no ensino da FAU-USP (1948-1968)**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). São Carlos: EESC-USP, 2009.

PISANI, Daniele. **Paulo Mendes da Rocha: Obra completa**. São Paulo: Gustavo Gilli, 2013.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RUUSUVUORI, Aarno. **Alvar Aalto 1898-1976: A influência da construção na arquitetura moderna**. – Editor: Aarno Ruusuvuori. Editado em português (tradução): Fundação Calouste Gulbenkian - Conferência proferida no Congresso Nórdico da Construção, Oslo, 1938.

SÁ, Marcos Moraes de. **Ornamento e modernismo: a construção de imagens na arquitetura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SANTOS, Luciene Ribeiro dos. **Os professores de projeto da FAU-USP (1948-2018): esboços para a construção de um centro de memória**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo, 2018. 478 p.

SANVITTO, Maria Luiza Adams. **As Questões Compositivas e o Ideário do Brutalismo Paulista** (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Rio Grande do Sul: UFRGS, 1994.

SEGAWA, Hugo. **Arquitetura no Brasil: 1900-1990**. 2. ed. São Paulo: Ed. USP, 1999.

SILVA, Ana Lucia Arantes da. **Arquitetura Ferroviária do Oeste Paulista: Tipologia e Técnicas Construtivas** (s.d). <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/.../dissertação-arantes-final.pdf>. Acesso em 16/05/2017.

SOUZA, Abelardo. **Arquitetura no Brasil: depoimentos / Abelardo de Souza**. São Paulo: Diadorim: Ed. Da universidade d São Paulo, 1978.

VIDOTTO, Taiana Car; MONTEIRO, Ana Maria Reis de Goes. **A indissociável relação entre o discurso profissional e o ensino na construção do arquiteto e urbanista brasileiro – 1925-1962**. In: Seminário de História da Cidade e do Urbanismo: tempos e escalas da cidade e do urbanismo. Anais... Brasília: UnB-FAU, 2014. Disponível em: <<http://www.shcu2014.com.br/content/indissociavel-relacao-discurso-profissional-e-ensino-na-construcao-do-arquiteto-e-urbanista>>. Acesso em 22 abr. 2018.

VIEIRA, Antenor. **Cobogó de Pernambuco**. Tradução Alexandre Gonzaga. Recife: J. Rodrigues, 2013.

WILHEIM, Jorge. **Cadernos brasileiros de arquitetura**. São Paulo: Projeto, 1985. v. 15.

WILHEIM, Jorge. **A obra pública de Jorge Wilhelm**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2003.

WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa**. São Paulo: Cosac Naify, 2001. (Coleção Espaços da Arte Brasileira).

ZEIN, Ruth Verde. **A década ausente: reconhecimento necessário da arquitetura brasileira do brutalismo paulista**. In: Do.co.mo.mo, s. d. Disponível em: <<http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/Ruth-Verde-Zein.pdf>>. Acesso em 22 abr. 2018.

## ANEXOS

---

### Anexo 1 – Transcrição das entrevistas

#### Entrevista nº 1

Data: 21/02/2017

Local: Escritório de Paulo de Melo Zimbres

Cidade: Brasília, DF.

**MJ:** Miguel Jorge (entrevistador)

**PMZ:** Paulo de Melo Zimbres (entrevistado)

**MJ: Você estava falando sobre a FAU, lá em São Paulo. Comente alguns momentos marcantes desse período como estudante de arquitetura.**

**PMZ:** Eu estava falando. Quando eu estava ainda na FAU, quando meu pai faleceu em 1957 e meus colegas da FAU se preocuparam: “como é que o Zimbres agora vai terminar o curso?”. Então, todos procuraram me apoiar, foi uma coisa muito simpática. O meu colega de classe, o Antônio Antunes, me convidou para fazermos uma barraquinha de vender laranja: “Vamos por aí no corredor da escola, no pátio da escola”. (pausa) Lá na Rua Maranhão 88. Você conhece? Era um prédio *Art Nouveau*, que era uma casa dos “Penteados”, em São Paulo, e transformou-se em escola de arquitetura; era um prédio belíssimo e tinha uns jardins bacanas. Então a gente pôs nos jardins uma banca de vender laranjas: tinha laranjas, peras, que eu comprava no mercado com o maior cuidado; enchia aquilo de laranja, frutas e uma caixinha pra turma pôr o dinheiro. Funcionou por um tempo, e eu tinha uma receita. Foi mais ou menos em 1957-1958, e estava lá eu faturando uns trocadinhos. Depois começou a não dar mais certo, mas o que eu queria mesmo era ficar na FAU, não queria arrumar um emprego que me tirasse da FAU; assim, eu passava o dia todo por lá. A segunda tentativa foi quando eu fui apresentado a uma cozinheira sensacional e a gente conseguiu que o grêmio me desse a concessão da lanchonete, que era um pequeno restaurante com espaço para mesinhas e um lugar de vender sanduíche: pão, pão de queijo; afinal, era um lugar para se alimentar e conversar. E tinha o almoço que a gente fazia, que era ótimo, e a dona Maria é quem cozinhava. Eu comprava de alguns amigos que os pais eram comerciantes de cereais e tinham alguns armazéns; comprava azeite, e assim por

diante. Mas então eu consegui conquistar meus colegas quando fazíamos um prato imbatível: eu comprava três lagartos para botar num panelão que tinha lá e ela fazia os lagartos de véspera. Nos dias seguintes essa carne estava assada, tostada na casca. Ela começava a fazer na quarta, e na quinta de manhã estava pronta: uma capa de gordura gostosa e, ao cortar a carne, parecia um pão de mel. Você comia uma carne assada de restaurante de luxo; e então a turma vinha, vinha todo mundo comer no restaurante do Zimbres, e aos sábados eu fazia uma feijoada. Mas depois de um tempo tivemos um problema com um dos vizinhos da FAU: o Sr. Júlio de Mesquita, que era o editor-chefe do Jornal o Estado de São Paulo, reclamava do barulho. Então a gente soltava foguete e ele chamava a gente de arruaceiros, de comunistas, de mal educados.

Um dia eu estava fazendo a feijoada e vejo o diretor da escola chegar e mandar me chamar. Ele veio dizer que ouviu que eu estava vendendo pinga no restaurante e eu respondi que vendia feijoada, e tinha um compromisso de fé de fornecer uma caipirinha..., pois não existe uma feijoada em São Paulo sem uma caipirinha. E depois, tinha um sambinha, etc e tal (risos). O diretor agradeceu por eu ter sido honesto com ele, mas pediu que eu acabasse com a feijoada. E foi aí que acabou minha profissão de dono de restaurante. (risos)

**MJ: Você ficava o tempo todo dentro da faculdade?**

**PMZ:** Ficava até sábado na feijoada.

**MJ: Você ainda não tinha projetos pra fora?**

**PMZ:** Às vezes eu conseguia emprego de desenhista, mas com os amigos; o Miguel Juliano era um deles.

**MJ: Queria te dizer que eu comprei um livro do Miguel Juliano, “Cadernos de Arquitetura”, e ele fala sobre você; foi muito simpático, muito legal. Fale a respeito dos vários projetos que vocês fizeram juntos. Está no livro dele.**

**PMZ:** A culpa foi do Abraão Sanovicz. O Abraão era muito meu amigo e torcia para eu trabalhar com eles; era uma equipe: o Abraão, o Jorge Wilhelm e o Miguel Juliano. Então, eles me puseram na turma e eu trabalhei com eles em concursos. Primeiro, o Abraão me indicou como desenhista. Eu já havia aberto meu escritório, em 1961. Em 1962, já não tinha muito serviço, e eu estava precisando; e, assim, eles me chamaram e me convidaram; eu trabalhei até 1968, quando eu vim para Brasília.

(pausa)

**PMZ:** No ano de 1961 fiz duas casas em Pinhal (Zimbres pega a lapiseira e descreve as características e algumas lembranças do projeto que, infelizmente, não têm registros, como plantas ou documentações). Essa foi a minha primeira experiência com casas.

**MJ: Fale um pouco de sua relação com Casa Branca.**

**PMZ:** Eu estudei no ginásio de Casa Branca, fui para São Paulo novo, em 1935, com dois anos, e fiquei quatro anos. Voltei para Casa Branca em 1939, fiquei até 1953, quando retornei para São Paulo. Podemos evoluir no assunto mais adiante.

**MJ: Você comentou sobre cinco casas do período inicial de sua carreira: duas na cidade de Pinhal e três em Casa Branca. Eu gostaria de perguntar um pouco sobre a técnica do desenho. Uma das coisas interessantes nos seus projetos é o detalhamento que você faz dos elementos construtivos.**

**PMZ:** Eu quero até falar de uma coisa que eu falo sempre. Eu queria dizer que, pois é, eu tenho um jeito que eu gosto muito de projetar quando eu estou fazendo o anteprojeto, começando a explorar, eu gosto muito de estudar os “cortes”. Os cortes dos projetos pra mim são uma coisa de um valor imenso, eles mostram, na verdade, o caráter dos espaços que eu estou criando; quando desenho um corte eu desenho para ver que tipo de atmosfera que estou criando: qual é a beleza desse mezanino dentro de uma casa? Qual é a beleza desse espaço? Eu estou projetando um ambiente, uma atmosfera. Eu estou desenhando o vazio, eu quero ver o vazio, como é que ele fica! Como é que eu vejo a empena? Como é que rasgo essa empena? Eu tenho outra coisa que me estimula: é de puxar a estrutura do telhado para baixo, eu quero ver a estrutura do telhado ao meu alcance, passando por perto dela ou por baixo dela, faz parte dos ambientes e ajuda a construir os ambientes.

**MJ: Temos muito assunto! Fechamos mais ou menos com isso. Já temos um piso para podermos caminhar, já sabemos a orientação a seguir.**

**PMZ:** Você viu o tanto de assuntos que você não conhecia em meia hora de conversa, então, vamos conversar mais e, assim, você estabelece o seu plano de trabalho. Nós temos que fazer esses encontros até eu esgotar o que eu posso te passar.

**MJ: Bem, precisamos ir à casa do Martine no Lago Sul. Estou esperando ele ligar e combinar com a esposa, pois ela quer te ver. Já estive na casa do Valdo de Matos**

**no Lago Norte. Eu combinei de retornar porque quero fazer uma entrevista com eles.**

**PMZ:** A casa do Sato você não achou interessante? Você não quer incluir no estudo?

**MJ:** Achei muito interessante, pode ser incluída. Nós já fomos lá e tiramos fotos. Eu peguei as plantas com a filha dele. Você se lembra?

**MJ:** Então, o que está faltando é a casa do Martine. No total são oito casas! Até agora já visitamos sete, falta uma.

**MJ:** Bom, acho interessante visitarmos as casas projetadas pelo Leonardo Bianchetti que trabalhou com você e foi seu aluno. As casas dele são uma releitura das suas casas. Uma você já conhece que é a casa Glênio Bianchetti. A outra você ainda não viu. Os proprietários querem te conhecer, e vale observar como eles são cuidadosos com a casa. Impressiona o bom estado de conservação das madeiras, dos tijolinhos, das tesouras, dos tirantes. A construção parece que foi feita ontem. Acho que vai ser legal porque aí entra um aspecto que seria interessante, uma continuidade daquela linguagem de suas casas. Quem sabe? É preciso dar uma conferida.

**PMZ:** Então, beleza. Vamos fazer essas visitas.

**MJ:** Você vai ter trabalho comigo. Tire um tempinho, e na volta teremos muita coisa a fazer.

**PMZ:** Mas você é que vai ter trabalho de me pegar, porque já peguei mais dois serviços (projetos). Nós temos que achar um tempo aí.

**MJ:** Não tem problema, vamos em frente.

**PMZ:** Você sabe que eu já estou guiando o automóvel e já estou mais tranquilo, já estou com o pescoço controlado. A postura é que preciso prestar mais atenção, para manter as coisas equilibradas.

**MJ:** Que bom ouvir isso, porque nós temos um longo caminho pela frente.

Entrevista nº 2

Local: Escritório Paulo Zimbres

Data: 05/03/2017

Cidade: Brasília, DF.

**MJ:** Miguel Jorge (entrevistador)

**PMZ:** Paulo de Melo Zimbres (entrevistado)

**MJ: Fale um pouco de como era o ensino da arquitetura. Era direcionado para qual movimento? Como era o conteúdo da FAU-USP da Vila Penteadado?**

**PMZ:** Então, era um curso voltado para a escola moderna, muita ênfase nas possibilidades do concreto armado, que era presente na arquitetura brutalista paulista, e tornou o nosso cabedal na maneira de conceber as estruturas.

Não tinha muita coisa de madeira, não tinha materiais como bambu, nem grandes especulações em nenhuma direção. A estrutura espacial só surgiu mais adiante. O aço, a gente admirava a torre Eiffel, os grandes pavilhões internacionais, as feiras industriais no mundo inteiro, e também as estações ferroviárias inglesas. Era mais um namoro à distância, sem um envolvimento próximo com o curso de arquitetura.

Mas, então, a gente trabalhava com a expressão do concreto, aquela coisa que marcou um período grande de nossa atividade, tanto na determinação das atividades de estruturas quanto das vedações, como é o caso do Lelé, muito posteriormente, em que (ele) trabalhou com painéis de concreto nas escolas e edifícios.

Por isso que eu brinco: arquitetura modernista de concreto armado, portanto, tinham professores que estavam concentrados nesse tipo de atividade. O grande mestre nessa área era o Artigas, que nós seguíamos com muita atenção. Esse negócio de “Instagram”, de seguir uma pessoa, assim nós seguíamos o Artigas. Nosso modo de seguir era quase mais perseguir, porque a gente tinha um escritório do lado oposto ao IAB, e quando o Artigas descia para tomar um cafezinho, a gente baixava lá, tomava um cafezinho, também “por acaso”, e batia um papinho a mais sobre isso e aquilo. Ele sempre correndo, mas dava uma atenção especial e era muito esclarecedor.

**MJ: Como era Artigas em sala de aula? Você sentia o compromisso dele nessa questão do ensino de cobrar, de ficar em cima dos alunos?**

**PMZ:** Ele não debruçava muito em cima da prancheta, mas ele cobrava leitura, desenhos e falava mais para o geral das pessoas e das coisas, mas o assistente dele, que era o Paulo Mendes da Rocha, gastava horas conversando sobre desenho e o projeto na

prancheta. Artigas dedicava mais ao acompanhamento. Agora, cada vez que tinha uma obra do Artigas corríamos pra ver.

**MJ: O Artigas, como professor, levava vocês nas obras dele para mostrar, pra discutir, para ver, ou o aprendizado acontecia em sala de aula?**

**PMZ:** Eu tenho lembrança do contato dele em sala de aula. Eu tive colegas que trabalharam pra ele no seu escritório e a gente via nesses colegas uns belos exemplos de comportamento profissional. O Artigas fazia no escritório cálculo estrutural e tudo. Ele era oriundo da politécnica, então ele tinha uma visão global do projeto na prancheta; seu escritório era meio que completo, fazia cálculo de estruturas, instalações e arquitetura para obras pequenas.

**MJ: Como era a grade de disciplinas na FAU-USP?**

**PMZ:** Existia na FAU o pessoal da antiga Politécnica que dava aula de estruturas. Tinha o Camargo, que dava matemática. Tinha o Ohtatite, que desdobrava a aula do Camargo, aprofundava o cálculo; não era opcional, era obrigado a fazer e ninguém fazia direito (risos), a não ser a Naomi Watanabe, minha colega. Eu só não gostava muito de ficar nessa de cálculo, a gente era muito mais intuitivo e a gente era ferrenhamente modernista.

A gente teve grandes confrontos com os professores de teoria e historia da arquitetura, que teimavam em fazer a gente desenhar coisas clássicas. Detestávamos ficar perdendo tempo com isso, quando a vida é outra, e a arquitetura modernista remeteu tudo isso pro passado e deixou a gente livre para projetar a estrutura de uma maneira mais atual.

**MJ: Então, poderíamos dizer que a FAU-USP da Vila Penteado era voltada para o discurso modernista?**

**PMZ:** Eu achava que era, mas isso é a minha visão. Era tão evidente e forte o que se colocava para nós como design e desenho de arquitetura. O projeto arquitetônico era muito canalizado para arquitetura moderna. Nós fomos arquitetos modernistas e agora a gente está tentando ser contemporâneo.

**MJ: E o Rino Levi, que foi colega do Warchavchik, e defendeu o início do modernismo no Brasil: o que você tem a dizer?**

**PMZ:** Pois é, mas eles estão lá desde os anos 30 e fazendo miséria! A gente viveu com o Rino como um grande exemplo, porque ele era professor da FAU.

**MJ: Ele foi professor da FAU-USP, mas você não teve aula com ele?**

**PMZ:** Não, não tive por alguma circunstância da grade. Não era escolha, mas consequência da distribuição de professores e alunos.

**MJ: Quais passagens foram marcantes para você em relação ao Rino Levi?**

**PMZ:** Ele era um mestre profissional professoral. Ele ensinava muito em qualquer conversa, era uma coisa boa. Nós fizemos um concurso de hospital, que eu já te contei. Ele ajudou muito a gente a entender o projeto, ele tranquilizava na hora: “Eu quero dizer o seguinte, eu acho que não existe um arquiteto especialista em hospital; dizem que eu sou especialista em hospital; não é isso que eu pretendia. Um bom arquiteto, em dois meses, faz qualquer tema de arquitetura: ele estuda, ele aprofunda, entende como é que funciona e tal, e projeta; não precisa ser especialista”.

**MJ: E os outros professores na FAU-USP da Vila Penteadó?**

**PMZ:** Hum, mas me deixe pensar para completar um pouco o quadro dos professores. Então (pensativo), um dos grandes professores nossos era o Flávio Mota; o cara era brilhante, professor de História da Arte, era provocativo: ele entrava no ateliê, no quintal da FAU, dando palpite no nosso desenho, então levantava as questões de desenho, representação e tal; era muito estimulante. Esse cara era muito criativo e a gente admirava muito.

**MJ: Quem mais?**

**PMZ:** Jon Andoni Vergareche Maitrejean, professor de projeto de Ateliê, arquiteto, espanhol de nascimento, um cara jovem, prático, muito inteligente; foi um grande professor nosso. Teve grande influência nos alunos daquela época.

Outro nome que eu lembro muito é o Adolfo Rúbio Morales, que ganhou o projeto para o concurso da Assembleia Legislativa de São Paulo, ali no Ibirapuera; era professor de projeto também.

Entrevista n° 3

Local: Escritório Paulo Zimbres

Data: 07/04/2017

Cidade: Brasília, DF.

**MJ:** Miguel Jorge (entrevistador)

**PMZ:** Paulo de Melo Zimbres (entrevistado)

**MJ: Gostaria que você explicasse um pouco a respeito de sua metodologia nos projetos residenciais.**

**PMZ:** Houve uma experiência muito satisfatória quando fiz a casa do Tito. Eu recebi uma carta escrita à máquina de datilografia com todas as informações a respeito dos espaços: gosto pessoal, preferências e o que o cliente esperava de uma morada. O Tito se expressou de forma clara e isso facilitou o meu trabalho; a partir daí comecei a fazer o mesmo nos outros projetos.

Do anteprojeto partíamos para o projeto executivo e debruçava nos detalhamentos, de uma maneira que revela a real intenção construtiva e fosse de clara compreensão; tinha muitos detalhes, a madeira, o concreto, as esquadrias de ferro, muita coisa, e que me deixava satisfeito. Fazíamos os cortes, as perspectivas; era um processo numeroso, ao final tínhamos mais de vinte, trinta pranchas de detalhamento.

**MJ: E a madeira junto ao concreto? Essa mudança da linguagem, como ocorreu?**

**PMZ:** Precisamos pensar mais sobre isso. Eu procurava não dimensionar a madeira que resultasse numa forma bruta, não queria uma tora bruta. As lições estão em Alvar Aalto. Ele trabalhava com inteligência e sentido de proporção; fazia de tudo com a madeira, sobrava alguma coisa, ele reaproveitava; fazia móveis; pilares duplos; forros; tesouras que eram um absurdo de bonitas. Um domínio da técnica. Era uma afirmação. A questão da madeira naquela época era confusa. A preocupação com o preservar às vezes dificultava o uso, o acesso e o conhecimento sobre o material. Não havia ainda um processo industrial racional e competente.

A casa nos dava certa liberdade de criação, e as que eu projetei nos primeiros anos de profissão em São Paulo se encaixavam mais na versão do concreto bruto. Não pensávamos em outra coisa. Em Brasília tudo era diferente e eu me encantei com a paisagem.

**MJ: Mas e o interesse da madeira, de onde surgiu?**

**PMZ:** No interior, as casas da cidade e nas fazendas. Havia um grande repertório fantástico e a madeira era usada naturalmente. Lembrei agora de um fato ocorrido na UnB, quando o Zanini foi dar um curso de arquitetura com madeira, na FAU: foi uma gritaria, pois muitos não aceitavam o Zanini porque ele não era arquiteto. Nossos projetos tinham diferenças, mas eu o respeitava.

**MJ: E as tesouras treliçadas que você deixava à vista?**

**PMZ:** Essa turma de arquitetos, que eu acostumei a admirar, possuía um grande repertório de ideias e detalhes que eram estimulantes para a criação. Eu tinha essa tentativa de fazer ou atingir um nível próximo a isso. Nessas tesouras de madeira, eu fazia questão de dar vida à peça: o pilar de madeira fino e contínuo; no miolo da tesoura eu fechava com umas treliças; às vezes era com vidro, às vezes era com o muxarabiê; botava um tirante de ferro que, via-de-regra, trabalhava tensionado; um fiapinho, um cordãozinho fino, mas muito importante para a tração da madeira (pausa). Tinha os recortes na peça, as chapas de ferro. No final era tanta informação que aquilo se enchia de vida, era diferente, elas se distinguiam no ambiente. Não era inédito, mas eu fiz ao meu modo, de um jeito muito pessoal.

**MJ: O que o levou a sair de São Paulo, para uma realidade como a de Brasília, para lecionar na universidade?**

**PMZ:** Inicialmente, tive dúvidas quanto à questão de dar aulas, não conhecia nada daquilo, mas o que me impulsionou era poder estar perto daquela arquitetura do Oscar, daquela arquitetura que enchia os olhos. Mas também eu já estava casado e constituíra família, eu precisava de uma segurança profissional. E assim, os estudantes me convenceram de que eu não precisava ter experiência de docência. (longa pausa)

**PMZ:** Na verdade, eu não tinha a promessa no escritório do Jorge Wilhelm de um emprego eterno. Acredito que não me chamariam para ser sócio; eu vivia uma certa insatisfação com o meu rumo e o Paulo Bastos me incentivou a aceitar o desafio.

**MJ: Como era a relação com os professores que chegavam?**

**PMZ:** Que eu me lembre, muito boa. Tinha muito debate e embates; sempre tentei ser conciliador, mas o pessoal levantava a voz, as discussões eram intermináveis. O ponto básico que incomodava era a divisão em esquecer a história antiga ou não, deixar de lado as referências do passado ou introduzir a máxima da tábula rasa do modernismo e a

arquitetura internacional, como já era chamada no final dos anos 60. Eu achava que devíamos olhar para os dois lados com atenção, não era possível seguir em frente sem olhar para trás.

**MJ: Você foi professor da disciplina PEU, na FAU-UnB. Qual o tema principal que você introduzia nos semestres?**

**PMZ:** Eu sempre achei que a residência era um bom tema inicial para provocar uma boa discussão. Pedia que o aluno fizesse primeiro uma planta de sua residência, como uma experiência inicial; depois, no projeto a ser desenvolvido, não interferia na opção estrutural, nem formal, podiam aparecer propostas brutalistas, casas coloniais, casas modernas, casas térreas ou de dois pavimentos, e assim por diante. Levava os alunos para verem as obras dos meus colegas e algumas casas que eu havia projetado. Trazia ex-alunos para um bate papo durante as aulas de PEU, e exigia uma maquete ao final do semestre; era um caminho longo, eles tinham trabalho comigo.

Entrevista nº 4

Local: Residência de Paulo Zimbres

Data: 27/04/2017

Cidade: Brasília, DF.

**MJ:** Miguel Jorge (entrevistador)

**PMZ:** Paulo de Melo Zimbres (entrevistado)

**MJ: Zimbres, achei curioso, ao visitar a casa Peirano no Lago Norte, a semelhança formal com a casa bandeirante, histórico abrigo dos desbravadores paulistas. Você concorda, ou estou exagerando?**

**PMZ:** A gente realmente viveu tudo isso na FAU-USP da Rua Maranhão em São Paulo. A casa Bandeirante era uma coisa emocionante. Eu tinha visto e ouvido falar em monografias, fotografias, e tudo mais. O dia que eu estive lá fiquei impressionado. E era majestosa a casa bandeirante, no meio do mato; tinha uma certa dignidade; era expressiva; era um esquema muito claro de organização do espaço, obras que

impressionavam a gente. Mas tem uma coisa que eu não te contei das influências no meu trabalho: essa questão das estruturas aparecerem por dentro.

Acho que é importante a experiência do Alvar Aalto. Tem uma coisa que eu sempre vi nele e achei muito bacana: era aquela arquitetura e as peças estruturais de madeira que atravessavam o forro.

**MJ:** Fale sobre essa linguagem da terra, da vegetação, com o meio ambiente que você traz em seus projetos, essa conversa com o exterior.

**PMZ:** É! Inclusive, você na casa do Aguinaldo, tinha um pequizeiro lá no terreno, que era uma planta “meio disciplinada” que o cerrado oferece e tal, e que se colocava lá, bonito, as folhas claras na primavera, com os troncos e curvas. E eu precisava criar um muro! E eu estava na frente de um quarto, então eu criei um muro cortado assim (Zimbres desenha). Esse muro de tijolinho precisava ser belo e dar intimidade a esse quarto no térreo, e achei que o pequizeiro podia ser uma bela companhia permanente para esse quarto; ficou aqui fora, mas respeitando o tijolo, respeitando o desenho, o espaço dele. Essa é a maneira de tratar o projeto que a gente tinha, era entender o local e discutir com o meio ambiente.

Conhecer a região, a cidade, o horizonte maravilhoso! Em Casa Branca tinha aquela arquitetura das fazendas, dos currais, que era algo muito presente; os vãos, a madeira escura nas casas, estava lá, presente no dia a dia, na rotina do interior.

**MJ: O que você esperava ao vir para Brasília?**

**PMZ:** Brasília eu vim para encontrar a arquitetura do Oscar, pra conviver com ele nessa criação importante do século XX, que é a Capital Federal. Essa arquitetura ainda hoje resiste às críticas dos melhores arquitetos do mundo. Acho que o problema foi depois, a grande demanda e a repetitividade desses projetos, acredito que, de certo modo, vulgarizou. Mas até antes da inauguração, e poucos anos após, aquilo que foi amadurecido foi muito sólido, e deu no que deu: uma arquitetura de arrepiar o pessoal.

Essa arquitetura que me chamou! Eu vim aprender com eles, sentar do lado e tal. Só que quando eu aceitei o convite, já era outra turma, e só depois eu fiquei sabendo que a turma de novos professores me levava em consideração como um cara experiente, uns dos mais experientes da turma. O Paulo Bastos foi quem me indicou; ele era meu companheiro em São Paulo e era do grupo de trabalho que estava organizando o retorno do ensino na UnB. Tinha o Miguel Pereira, eram várias pessoas, e o Paulo Bastos estava

dentro. Eu me esqueci de falar isso, não foram somente os alunos que foram me procurar.

**MJ: Como era trabalhar no escritório de Jorge Wilhelm, em São Paulo?**

**PMZ:** Muito zelo no detalhamento. O Miguel Juliano, sócio de Jorge Wilhelm, gostava de detalhar e estava no último ano da escola de arquitetura; ele se formou tarde, era autodidata.

Trabalhar em São Paulo era como trabalhar em Nova York: existia uma representação de todos os lugares do mundo e assim você aprendia as diferentes arquiteturas, como exemplo, a japonesa.

**MJ: E a relação com a prancheta, os desenhos, o traço. Como era a produção?**

**PMZ:** Eu ficava horas e horas por dia. Até recentemente, eu trabalhava dez horas por dia, esquecia de almoçar, eu não largava a prancheta mesmo.

Eu comecei a examinar os desenhos do Milan; ele era bom nesse negócio de levar o detalhe até o fim. A gente tinha grandes exemplos de caras que entravam nos seus escritórios, ficavam lá e saíam com o projeto pronto. Também tinha a turma que trabalhava com o Artigas, faziam cálculo estrutural, faziam estudo de laje, de pilar, viga, fôrma, ferragem; faziam o projeto inteiro.

Eram engenheiros-arquitetos trabalhando com todas as cores, faziam tudo e sabiam tocar uma obra. O escritório do Artigas era exemplar nesse assunto. O pessoal da “Casa Cor” não é muito assim; eles trabalham mais apoiados nos fornecedores, e o fornecedor é que fala como é que vai fazer, não é mais o arquiteto.

**MJ: Nos seus projetos, quem fazia os cálculos estruturais das peças de madeira e dos grandes vãos?**

**PMZ:** Eu mandava para o Lucílio, eu mandava para o Azambuja. Desenhavam as peças de conexão, calculavam tudo direitinho: os cabos, os puxadores, o contraventamento e as modulações paralelas das tesouras!

**MJ: Zimbres, pra gente encerrar hoje, fale mais um pouco sobre o desenho de corte?**

**PMZ:** O corte pra mim é importante, mostra como é que você vai fazer as conexões, o apoio; mas é importante porque você desenha o ambiente interno, desenha a atmosfera, o clima que eu crio dentro dos espaços. Então eu achava o corte, no tempo que ainda

não havia *sketchup*, o melhor instrumento para você testar o interior dentro da proposta. A gente trabalhava muito as perspectivas internas e externas, os elementos, o espaço, mas dentro do prédio, você não conseguia fazer um *aprouch* tão rico como quando você faz um corte bem feito! Assim, você vê a criação, as proporções de apoio, as vistas, você sente até a atmosfera.

Você vai enfumaçando um pouco o desenho; o que está longe fica mais fora de foco, o que está perto, mais nítido; você sente que está fazendo algo similar a uma perspectiva. O corte ajuda a visualizar e elaborar as perspectivas, e as perspectivas são ferramentas expressivas.

Então, o corte pra mim era uma espécie de prova dos nove. A arquitetura está bem quando a planta está bonita e bem desenhada, e quando o corte também está equilibrado e bem interessante, criativo, proporcional. É um dos melhores instrumentos de avaliação espacial da proposta.

**MJ: Quer dizer, que você não enxergava através dos cortes apenas a questão estrutural?**

**PMZ:** É. A gente sentia que estava desenhando uma atmosfera interna, você podia ver o tempo através de uma sombra, você punha umas janelas, projetava a luz, sombra, e aquilo entrando e fazendo sombra no chão; você tinha um jeito de captar a atmosfera dentro daquele espaço.

Entrevista nº 5

Local: Restaurante Beirute, SCLS 109.

Data: 11/05/2017

Cidade: Brasília, DF.

Reunião comemorativa dos professores da FAU-UNB dos anos de 1970

**MJ:** Miguel Jorge (entrevistador)

**COU:** Professor e Arquiteto José Carlos Córdova Coutinho (entrevistado)

**PMZ:** Paulo de Melo Zimbres (entrevistado)

**MJ: Estamos aqui com o nosso caro mestre, professor Coutinho que, aliás, também foi meu professor nos anos de 1980, na Universidade de Brasília.**

**COUT:** Anos 80?

**MJ:** Anos 80! Foi em 1982.

**COUT:** Quando é que você se formou?

**MJ:** Em 1986. Eu tive aula com a Cristina Jucá, com você, com o Jaime de Almeida, com o Zimbres, o Matheus, Adílson, Gunther, o Maurício Azeredo, a Cláudia Azeredo, Sylvia Ficher, Frederico Holanda, Claudio Queiroz, Ernesto Walter.

**COUT:** Um grupo de professores de muita qualidade.

**MJ:** A história é essa: estou fazendo um projeto de dissertação a respeito do Paulo de Melo Zimbres, das residências dele em Brasília. Tenho escolhido as pessoas que fizeram parte daquele momento. Isso, às vezes, deixa o Zimbres um pouco inquieto, incomodado, e eu estou tentando reunir alguns depoimentos.

**COUT:** Eu tive o privilégio de estar por perto dele em várias ocasiões, com discussões muito profícuas no CEPLAN.

**MJ: Um dos capítulos do nosso projeto de dissertação é a vinda dele para Brasília e a docência na UnB. Eu gostaria que você desse uma pincelada desse momento. O que você poderia dizer?**

**COUT:** Eu vou fazer um elogio de corpo presente.

**PMZ:** (risos)... Não precisa fazer elogio, a gente trabalhou em coisas deliciosas, discutiu projetos naquele “auditorinho” do CEPLAN, com todos participando. As diferenças que apareciam eram resolvidas, mesmo com opiniões distintas.

**COUT:** Mas ontem eu acabei me lembrando de um número grande de professores paulistas que vieram para Brasília e acabaram voltando. Só teve um paulista que não voltou, que foi o Zimbres.

Eu acho que Zimbres se comprometeu com uma ideia, um ideal. A gente construiu um ideal coletivo, polêmico, controverso, com discussões intermináveis no CEPLAN, mas era uma coisa feita com garra, sabe? Os projetos eram discutidos por todos! Lembro-me do projeto do centro administrativo de Cuiabá. O Zimbres trazia uma bagagem de São Paulo de um grande escritório, escritório que nós admirávamos, e botou essa bagagem a serviço dessas ideias coletivas. Você, Zimbres, era talvez o que tinha mais experiência de vida!

**MJ: Esse foi um dos motivos para convidarem o Zimbres?**

**COUT:** Sim, não era uma coisa de amizade pessoal, não! O Miguel Pereira era o representante do IAB. Aliás, no IAB, havia uma comissão de ensino de arquitetura e o Miguel era o titular. Os estudantes tinham uma liderança poderosa, tinham figuras extraordinárias que hoje são arquitetos de peso, então eles, como estudantes, foram as lideranças mais maduras naquele momento. Eles fecharam o curso, alguns já próximos da formatura, não quiseram saber: “se é para fechar, então todo mundo solidário”, e não faziam concessões. A reitoria, para não fechar o curso, inventou umas soluções paliativas, mas os estudantes diziam: “Nós não queremos formatura, nós queremos formação!” Era o slogan, o que eu acho admirável, um grau de consciência: “Nós não queremos formatura, nós queremos formação”!

**MJ: E a partir daí, qual foi o critério?**

**COUT:** O Miguel liderou esse processo. Ele convocou as escolas que tinham o ensino mais avançado na época, que tinham feito reformas de currículo, e assim tínhamos os exemplos de São Paulo, evidentemente a FAU-USP. Estou me embaralhando nos nomes. Então veio o Paulo Bastos, veio o Pedro Paulo Saraiva, José Cláudio Gomes, tinha a turma do Rio Grande do Sul - que fizeram uma revolução, mas não chegaram a fechar a escola, mas impuseram uma reforma radical de currículo -, trouxeram o pessoal do Ceará; por que o Ceará? Porque eles também tinham feito uma reforma e estavam na vanguarda no ensino de arquitetura. Então vieram do Ceará, do Rio Grande do Sul e de São Paulo.

**MJ: E como foi feito o convite?**

**PMZ:** O convite feito a mim foi quando nós trabalhávamos no escritório do Jorge Wilhelm, e então apareceu lá uma comissão de alunos para conversar comigo e pra me conhecer; faziam perguntas e estavam formando uma lista, juntando os nomes.

**COUT:** Em Porto Alegre, eu lecionava na universidade, e meu escritório estava começando. Aí, deu aquele “braguetaço” (risada gral)! Eu disse: topo! Pensei: se eu não fizer isso agora, eu nunca mais faço! E depois vieram outros de São Paulo, foi o caso do Rossi, um cara jovem.

**PMZ:** Um cara bom!

**MJ: Coutinho, o que é “braguetaço”?**

**COUT:** (risos) É uma expressão gaúcha (risos): “coisa de macho”!

**MJ: Coutinho, qual o legado desses professores?**

**COUT:** Acho que numa certa medida conseguimos, não de dar continuidade e, sim, retomar com modificações e algumas inovações.

Eu acho que uma coisa importante é que os professores eram todos de dedicação exclusiva. O pessoal dava aula, faziam desenvolvimento dos departamentos, faziam planos de ensino, faziam relatórios, e, de tarde, trabalhavam no CEPLAN fazendo os projetos que a universidade necessitava. E aí surgiram os novos prédios, a segunda geração dos projetos de arquitetura, porque a primeira foi do Oscar, da turma do Oscar. Nessa primeira geração saíram os prédios brancos do ICA do CEPLAN, do Auditório da Música, o Minhocão. Na segunda fase, outro pessoal começou a riscar, inclusive o Zimbres.

**PMZ:** Com uma linguagem diferente.

**COUT:** Sim, e isso motivou até um texto do Darcy, porque o Darcy saiu, foi ser chefe da casa civil do Jango. Mas o Darcy escreveu um texto bastante crítico chamando os novos projetos de arquitetura “vitruvesca”, porque ele era assim com o Oscar. Portanto, há essa outra arquitetura da segunda geração no campus da UnB, com outras variáveis e sutilezas. (pausa para cumprimentar outros colegas)

**MJ: Quais seriam essas obras?**

**COUT:** Essa segunda fase tem obras significativas. Bom, aí o “Oráculo” já não era mais o Oscar. Para a nova geração de estudantes, era o Artigas. Ele era o Brutalismo Paulista que o pessoal queria, era mais atual. Ninguém queria saber de prédios revestidos de mármore e curvas bonitas, o pessoal queria saber do brutalismo paulista.

**PMZ:** A gente tinha que manter uma postura mais independente e crítica ao lidar com Brasília.

**COUT:** Eu sempre admirei o trabalho do Zimbres e essa herança que ele trouxe com o Jorge Wilhelm, que era um cara muito sério, muito respeitado, era um líder nacional na arquitetura. Jorge Wilhelm era um cara que já estava trilhando caminhos novos, e essas contribuições dos arquitetos de São Paulo foi importante para sacudir um pouco aqueles velhos conceitos da “forma bonita”, não que a gente seja contra, ou não admire, claro que não! Quem não admira um prédio como o Itamaraty? Ou a catedral?

Mas era outro conceito de arquitetura, então deu uma sacudida, porque era um grupo que tinha uma visão crítica da arquitetura, uma aproximação do social; isso vem com o Artigas. Eu era um admirador do Artigas. Algumas vezes eu briguei com o Graeff, que

era meu amigo, meu paraninfo. O Graeff defendia o Oscar e a gente teve um entrevero!  
(risadas gerais)

Mas isso aí tem muita história! Muitos prédios importantes foram construídos, tanto que a universidade passou a ser uma referência em arquitetura através do CEPLAN, que nós retomamos. Os projetos da Reitoria, da Biblioteca, o da Saúde e da Tecnologia, o Direito, eram outros conceitos. (começam a chegar outros amigos de Zimbres e Coutinho, outros professores da UnB, e a gravação torna-se impossível diante do barulho da comemoração desse grupo admirável)

**MJ:** Coutinho, obrigado pela contribuição e pela gentileza.

Entrevista nº 6

Local: Residência de Paulo Zimbres.

Data: 20/08/2017

Cidade: Brasília, DF.

**MJ:** Miguel Jorge (entrevistador)

**PMZ:** Paulo de Melo Zimbres (entrevistado)

**MJ:** O modernismo e seu universalismo era a pauta em todo o mundo, mobilizou grande parte da classe nos anos 50 e 60. Quanto aos professores, sabemos que havia certas divisões. Mas, e para os alunos: também havia quem gostasse, ou não?

**PMZ:** Eu costumo dizer que a gente não fez uma escola de arquitetura na FAU-USP, fizemos um curso de arquitetura especificamente modernista com ênfase no concreto armado. Então era essa a nossa escola, que tinham muitos desses grandes mestres forjadores dessa renovação arquitetônica. Nós, estudantes, éramos muito mais intuitivos e ferrenhamente modernistas; tínhamos grandes confrontos com professores de teoria e história da arquitetura que teimavam em fazer a gente desenhar cornijas jônicas, dóricas, capitéis clássicos, e nós detestávamos perder tempo com isso, quando a vida era outra; e a arquitetura modernista remeteu tudo isso para o passado e deixou a gente livre para projetar de uma maneira mais atual. Na minha visão, o projeto arquitetônico era muito canalizado para essa visão modernista. Nós fomos estudantes e arquitetos modernistas, impregnados pelo momento e achávamos que era o caminho certo.

**MJ: A escola alemã Bauhaus trouxe um discurso novo, radical, e rompeu com certa inércia cultural, social e política, vinculada a um passado de atrasos e tropeços; defendeu novos paradigmas para o homem moderno. Quais as consequências para a arquitetura?**

**PMZ:** Gropius foi o grande capitão, o condutor da Bauhaus. Uma escola que aprendi a admirar com esse conceito que é a forma moderna, o desenho moderno, o design, abrangendo todos os aspectos da vida humana. Você tinha uma visão plástica de tudo, do seu universo doméstico, até as coisas mais completas, complexas, monumentais. Então era isso: o tecido, a cadeira, o mobiliário, tudo com a expressão moderna. A sua importância intelectual foi imensurável e, às vezes, em função disso, alguns esquecem a importância de sua arquitetura e a definem num outro plano, não condizente com a realidade.

**MJ: Além de Gropius naquele universo da Bauhaus, de grandes personagens, quem mais você destacaria?**

**PMZ:** Todos naquela época prestavam atenção nos trabalhos de Mies, e era muito emocionante; ele tinha, a meu ver, um certo minimalismo de recursos, mas a solução alcançada era exuberante. A “cadeira Barcelona” era uma coisa muito bonita, aquele pavilhão de Barcelona a gente olhava aquilo com a maior admiração, os planos de mármore maravilhosos, pilares de aço inox, cromados, bancos bem posicionados para quem chegasse no edifício, pátios internos, jardins externos, lamina d’água, vidros de todos os lados, essa coisa mexia com o ideário, com a cabeça da gente. Essa era uma linha simples de atuação, era uma coisa marcante, pura. Aquele mecanismo do espaço livre tão importante que, depois de ser demolido, o pavilhão foi totalmente reconstruído.

**MJ: Então a Bauhaus ditava as regras, os caminhos novos a seguir?**

**PMZ:** (risos). Não, não foi apenas a Bauhaus que influenciou, mas havia outros grandes arquitetos que contribuíram para nossa geração. A coisa não se resumia a Bauhaus, o momento era muito prolífero, fértil, e queríamos acompanhar aqueles caras: o Frank Lloyd, o Alvar Aalto, no qual tive muito apreço, e Le Corbusier, que todos conhecem. (pausa)

**PMZ:** Frank Wright me influenciou tanto que eu tenho uma gravata com desenhos dele. Sempre tive admiração pelos vitrais, pelos objetos, relógios, cadeiras. Olha, era sensacional e dava para emocionar. Aquela casa da cascata! Na FAU-USP, eu

desenhava uns esboços que lembravam o Wright. O Artigas teve uma grande influência de Wright numa fase inicial de sua carreira; ele fez umas casas do jeito que o Frank Lloyd trabalhava. Certa vez, ele me mostrou uma planta, feito um croqui, demonstrando como o americano solucionava uma casa (Zimbres, em seguida, pega um papel e desenha). Ele trabalhava muito com níveis e a elegância dos volumes.

**MJ: Em que sentido o arquiteto Alvar Aalto, fora do eixo Europa - Estados Unidos, chamou sua atenção?**

**PMZ:** Acredito que eu tenho umas casas que me fazem lembrar as coisas de Alvar Aalto. Foi uma influência de tratamentos interessantes, como, por exemplo, aquele forro de madeira e as pontas da tesoura que se projetam para fora desse forro que fica segurando a cobertura. Vamos dizer que parece uma ossatura saindo do corpo e mostrando como é que um braço é suportado. Era bonita essa maneira de lidar com a madeira e outros elementos. Ele cortava na escala adequada, dimensionava de forma coesa e limpa, otimizava o vazio entre as peças. Se você põe uma peça, um pilar de madeira quadrado para fazer um apoio, isso é uma coisa; se você põe quatro peças distanciadas por algum artifício, às vezes um elemento de ligação, ou coisa assim, acaba que ocorre o aumento do momento de inércia, então essa subdivisão da madeira vinha a calhar como uma coisa de quem sabia o que fazer com o material. Era muito bacana desdobrar a madeira e fazer especulações, composições. Eu gostava muito de colar uma madeira na outra, a chamada madeira laminada colada, e transformar em belas vigas que podiam vencer grandes vãos, sem perder a leveza e sem se deformar. (pausa)

**PMZ:** Tem aquela coisa da natureza, de saber dialogar; um cara incrível!(pausa)

**PMZ:** Ele pensava na floresta de coníferas, na geografia de seu país, e depois organizava tudo na vilazinha, num centro administrativo com cara de cidade, e finalmente debruçava seu talento nos desafios das transformações, nos detalhes, na tabuinha, na janela, na luminária, nas tesouras, nos pilares. Era uma viagem estimulante!

**MJ: E quanto a Le Corbusier, talvez o mais comentado e conhecido de todos?**

**PMZ:** Le Corbusier chegou e influenciou todos nós tremendamente. O Ministério da Educação foi um grande recado; contribuiu de maneira expressiva, mesmo que tenha ficado algumas rugas, e eu gostava do jeito que ele encarava as coisas, os desafios. Foi o timoneiro daquele barco que deu a volta no mediterrâneo e originou a Carta de

Atenas, criando a doutrina do urbanismo moderno. Sendo engenheiro, colocou com todas as letras a importância do projeto, da concepção, da visão modernista na concepção do espaço; uma figura que contribuiu com um conjunto de ideias ao redor do mundo, em seu país, nas cidades da África e no Brasil. Ao visitar o Rio de Janeiro fez uma proposta muito interessante que consistia num caminho elevado, aéreo, ao lado de edifícios, indo de um ponto a outro da cidade, acompanhando o movimento da praia. Coisa de visionário, mas que não agradou e foi deixado de lado.

Entrevista nº 7

Local: Escritório de Paulo de Melo Zimbres

Data: 12/01/2018

Cidade: Brasília, DF.

**MJ:** Miguel Jorge (entrevistador)

**PMZ:** Paulo de Melo Zimbres (entrevistado)

**MJ: Zimbres, fale um pouco sobre as cidades de Ouro Preto e Casa Branca. A cidade, a família, as coisas que ficam na memória.**

**PMZ:** Pois é, eu nasci em Ouro Preto e saí de lá com dois anos, quando minha mãe faleceu em função do parto do meu irmão; foi pouco antes da penicilina ser descoberta e entrar em uso. Então foi uma perda que eu não havia percebido de momento, deve ter pesado muito na minha personalidade. Mas Ouro Preto eu não tenho muitas memórias, a não ser mais tarde; essa relação tornou-se mais estreita quando passei a visitar, inclusive como estudante da FAU-USP.

**MJ: E a respeito de seu pai?**

**PMZ:** Meu pai se chamava Sebastião de Melo Zimbres, era professor primário em Casa Branca, e quando o Capanema quis fazer uma injeção de qualidade no ensino primário de Minas Gerais convidou alguns professores para lecionar em Ouro Preto. A cidade de Casa Branca era um bom centro de formação de professores. E assim, fomos para Ouro Preto.

**MJ: Como era viver numa cidade pequena: como era a vida no interior?**

**PMZ:** Eu, quando criança, andava pelos trilhos dos trens, ao longo do caminho, observando as redondezas e tudo mais. Andava pelas estações; às vezes ia de trem de uma estação a outra, próxima de Casa Branca, para ver as pessoas indo e vindo. O circo vinha com os trens; era um acontecimento na cidade. Quando chegava, era uma atração, a novidade. (pausa para atender ao telefone)

**PMZ:** Esses momentos foram inesquecíveis: aqueles trens que traziam esperança e otimismo; as pessoas que chegavam bem vestidas; as famílias que recebiam e se encontravam socialmente aos domingos de tarde; os grandes espaços das plataformas; as coberturas. Eu já percebia a presença da engenharia naquilo, e alguns detalhes também. (pausa)

**PMZ:** A praça tinha um coreto daqueles típicos de interior, mas o que saltava aos olhos era o desenho do piso de pedra portuguesa junto aos bancos sinuosos colocados nas esquinas e em lugares estratégicos; e o que mais impressionava, e chamava a atenção, era o primoroso desenho do jardim. Toda aquela beleza se posicionava à frente da igreja.

**MJ: Fale um pouco sobre a vida em família, os parentes.**

**PMZ:** Na casa de meu avô existia uma grande cobertura de madeira e telha colonial, sem forro, com uma única água, um grande telhado que abraçava a todos. Traz-me a lembrança daqueles primeiros momentos do dia ao despertar pela manhã bem cedo, com a primeira visão daquele telhado aconchegante, que significava uma segurança e conforto pra mim, enquanto o cheiro e o barulho do café sendo passado pela minha avó no fogão de lenha, e a fragrância do mato verde banhado pelo orvalho da noite se misturava com a luminosidade calma que atravessava as frestas entre caibros, ripas e terças; ainda, ao mesmo tempo que essa mesma luminosidade atravessava os espaços de madeira das janelas, ouvíamos o som da carroça com o leite sendo entregue à porta.

**MJ: Você comentou que só mais tarde passou a conhecer e viajar para outras cidades do interior, como sua cidade natal. Foi em que época: quando criança ou adolescente?**

**PMZ:** Não, foi mais tarde, já crescido. Passei a viajar com os colegas da faculdade; tínhamos muito interesse em conhecer esses lugares históricos, distantes dos olhos e da nossa rotina (pausa para um café).

**PMZ:** Ouro Preto era uma cidade que tinha uma visão de vida urbana bonita. Existiam cafés na Rua Direita, nas calçadas com cadeiras que formavam pontos de encontros; era uma rua principal de convivência da população. Então, existem obras públicas de importância como a Casa dos Contos, com uma escadaria na entrada, local onde chegava a carruagem e tal; e tinha o hotel do Oscar; a igreja do Carmo, que fica na frente de um teatro antigo. Essa relação com a cidade foi amadurecendo quando eu fiz arquitetura e visitamos várias vezes como estudante.

**MJ: Algum outro exemplo marcante de cidade ou região?**

**PMZ:** Teve sim. Na época de estudante, um comboio pelo interior da Bahia, longe de tudo que conhecíamos (risos).

**PMZ:** Foi uma viagem importante com os colegas; nós estávamos acostumados com aquela vida paulistana: Perdizes, Aclimação, bairros de classe média; e a gente conhecia muito bem aquilo, mas o Brasil a gente não tinha muita coisa. Então, nós resolvemos ver um pouco de outras realidades. Foi muito emocionante sentar no sertão e ver, na beira da estrada, um cavaleiro com todo aquele gibão de couro, com aquele chapéu de três pontas, conduzindo o gado, aquele nordestino forte e valente trabalhando lá e ganhando o pão. E vimos e cruzamos com caminhões de pau de arara trazendo gente para São Paulo. Foi lindamente bom viajar com essa turma; a gente se transformou um pouco, percebemos coisas como a importância da arte da capoeira para a população negra em Salvador.

**MJ: A arquitetura ferroviária era muito presente no período em que você esteve em Casa Branca. Você conviveu e experimentou esse ambiente. De alguma forma, o uso do tijolinho aparente em seus projetos tem a ver com essa experiência?**

**PMZ:** O tijolinho aparente eu admirava há muito tempo; quem morou em São Paulo, e conhecia a estação da Luz, sabia que o tijolinho tinha um papel importante na arquitetura inglesa. Tinha também aqui na São Paulo Railway, onde parece que os tijolos vieram importados da Inglaterra; vinham como lastro de navio, que depois (os navios) voltavam carregando madeira, café, e essas coisas mais. Então, é uma coisa que entrou na cultura arquitetônica paulista muito através das estradas de ferro, que eu admirava muito essa arquitetura. Andava lá na vizinhança, caminhava muito pelo trilho do trem; eu vinha de uma primeira estação, mais ou menos próxima, que saía de Casa Branca,

tinha um caminho redondo, chegava numa estaçãozinha, tudo em tijolinho, muito bacana lá. E essa arquitetura de estações me marcou muito, o tijolinho me marcou muito, era uma coisa bonita no detalhe, eu fazia, eu vivia descrevendo minha atividade como “da cidade ao tijolo”.

**MJ:** Eu conheci a Associação Médica de Brasília que você projetou, com os tijolinhos aparentes em evidência. Um belo projeto, e foi uma perda terem colocado a baixo.

**PMZ:** É mesmo! Era uma caixa de tijolinhos com cobertura espacial e tudo mais, rampa interna, jardins internos, níveis a vencer e o auditório. Gostava daquele projeto. Então, era esse jogo tecnológico, vencer o grande vão! A parede de tijolo aparente, autoportante, era a escora, era o volume de suporte. Nos espaços internos, com o tijolo; você cria os ambientes de convívio, dos menores aos mais amplos. Era um pouco essa coisa que eu tinha em mente. O tijolinho, a estrutura metálica, a cobertura espacial.

Entrevista nº 8

Local: Residência de Paulo Zimbres

Data: 16/03/2018

Cidade: Brasília, DF.

**MJ:** Miguel Jorge (entrevistador)

**PMZ:** Paulo de Melo Zimbres (entrevistado)

**MJ: Nos anos de 1950, a FAU-USP já estava desvinculada da Politécnica em São Paulo. As questões envolvendo as soluções estruturais na grade de disciplinas na Vila Penteado continuavam com a mesma importância?**

**PMZ:** De certa forma sim, procurávamos estudar as soluções e mostrar a construção como ela devia ser. Adotamos o concreto armado, aprendemos com os mestres. Tínhamos que ter noções de cálculo e conhecimento dos materiais. A exploração mais evidente em termos estruturais era o concreto, que era presente na arquitetura brutalista paulista, e era também o nosso cabedal de maneira de construir as estruturas.

**MJ: O professor Artigas foi decisivo e importante na consolidação da profissão. E como docente? O que você poderia dizer a respeito?**

**PMZ:** Eu tenho lembrança do contato dele em sala de aula. Eu tive colegas que trabalharam pra ele no seu escritório e a gente via nesses colegas uns belos exemplos de comportamento profissional. O Artigas fazia no escritório cálculo estrutural e tudo. Ele era oriundo da politécnica, então ele tinha uma visão global do projeto na prancheta. Seu escritório era meio que completo, fazia cálculo de estruturas, instalações e arquitetura para obras.

**MJ: E no ateliê, na profissão?**

**PMZ:** Artigas era um professor com forte ensejo político, ele era um cara de esquerda convicto. Trabalhava tendo como fundamentação teórica o modelo socialista. Na essência, era um Engenheiro-Arquiteto, muito sensível e muito rigoroso na técnica. Seus projetos eram completos (estruturas, instalações e etc...). Era aquela criação tremenda, muitas de suas casas eram tecnológicas. Havia uma casa com uma treliça de placas finas de concreto. E, então, ele estudava a estrutura toda; era alguém que entrava no canteiro e era capaz de resolver tudo! Ele estabeleceu claramente um limite de fronteiras entre o engenheiro civil e o incorporador do arquiteto.

**PMZ:** Existiam naquela época algumas publicações dos grandes arquitetos de fora, e a gente sabia sobre o Frank Wright através de uma revista de arquitetura francesa, chamada L'Architecture d'Aujourd'Hui (arquitetura contemporânea). Abordava tudo que acontecia no universo da arquitetura, uma publicação plasticamente exuberante. Era um grande documento, tinha todos os croquis de projetos que você possa imaginar, e o Artigas recomendava que víssemos com uma lente, uma lupa, para enxergar os detalhes. Eram projetos de todo esse pessoal famoso da época, aquela turma de destaque: Frank Lloyd, Le Corbusier, Mies van, Gropius e outros.

**MJ: Além da contribuição do Artigas, quem mais você colocaria nesse nível de importância?**

**PMZ:** O Rino foi um dos precursores do movimento moderno. O Columbus expressava essa imagem de crescimento da cidade. Sua máxima era fazer uma arquitetura com a racionalidade de um construtor, com qualidade plástica e viabilidade da obra através da escolha da técnica construtiva.

**MJ: Ele foi seu professor? Você o conheceu pessoalmente?**

**PMZ:** Eu conheci o Rino, mas não foi meu professor. Ele ajudou muito a mim e ao Paulo Bastos quando ganhamos o concurso para um hospital de 400 leitos em Recife;

foi em 1964. Ele nos encorajou e incentivou muito, foi generoso! Encontrávamos com ele embaixo do prédio do IAB, no centro de São Paulo. Eu e o Bastos aproveitávamos quando ele descia para tomar um cafezinho e encostávamos para bater um papo; sempre foi uma figura simpática.

**PMZ:** O Rino Levi comentava que a arquitetura ou qualquer movimento que seja aceito por uma sociedade já está, ou se encontra, desgastado. Já está na hora desse movimento, dessa arquitetura ou desse artista, se renovar, procurar novos caminhos; já é o momento que passou.

**MJ: Vamos falar um pouco a respeito do seu desenho, das suas soluções construtivas, de suas ideias. O que te fez optar e evidenciar as tesouras treliçadas de madeira?**

**PMZ:** As tesouras que compunham os telhados ficavam escondidas nos sótãos e nas empenas das casas, eram figuras belíssimas, e eu sentia que deveriam ficar expostas, descer e fazer parte dos ambientes, compor acima da cabeça, quase que tocando com as mãos, próxima da visão do morador.

**MJ: Quanto ao aprendizado da escola brutalista paulista. Se você pudesse fazer uma síntese, qual seria?**

**PMZ:** A gente gosta de ver a estrutura participando, ela não pára em pé magicamente, eu não gosto de ocultar. O que é a estrutura? O que tem atrás? O que está ocorrendo? Ela está lá porque tem uma razão de ser. A gente curte esse construtivismo das soluções.

**MJ:** Essa linguagem brutalista você continuou mantendo em seus projetos residenciais, em alguns casos nas fachadas e, mais notoriamente, nos interiores dessas edificações com aquelas relações compositivas.

**PMZ:** Sem dúvida, não é novidade. Procurei seguir o aprendizado com os mestres Artigas, Milan, Rino Levi, Paulo Mendes da Rocha, Zanettini; são exemplos muito bacanas de gente que sabia do ofício. Aprendi a enxergar a correta aplicação dos materiais, a movimentação do edifício através da criação de níveis, a articulação dos pavimentos com o elemento primordial que é a escada, e assim por diante.

**MJ: O que você poderia dizer desse reencontro com as casas e com seus clientes?**

**PMZ:** Desconfio que essas casas, que eu no início não estava dando muita importância, de certo modo, são para poucos. É necessário um certo tipo de cliente, com certos dons, e eu tive muita sorte. Aquela turma tinha sensibilidade aflorada, nas palavras, no olhar,

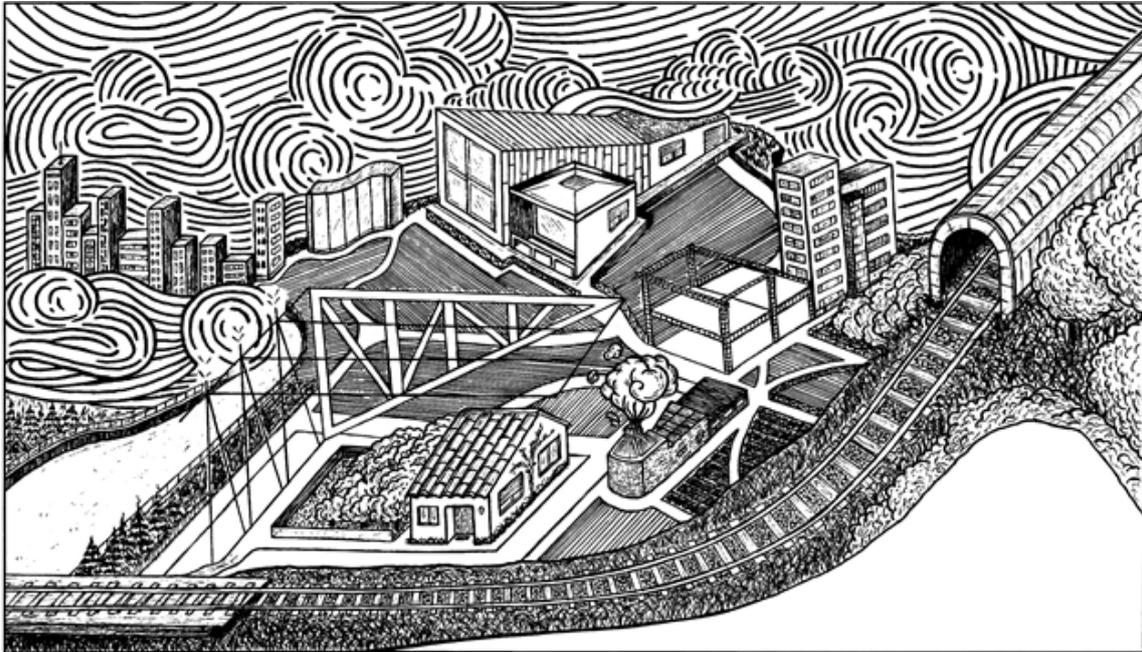
na intenção. Eu não queria nada que se aproximasse do inédito ou grandioso, nem teria essa capacidade; ao contrário, sou discreto, silencioso, prefiro que a surpresa venha aos poucos. Minhas casas dão trabalho.

**MJ: Paulo Zimbres, eu agradeço a oportunidade. Agora eu estava pensando, caso venham a te perguntar: Você é um arquiteto de onde, ou como você gostaria de ser lembrado?**

**PMZ:** (Risos e longa pausa) Interessante. Eu acredito que sou um arquiteto de vários lugares, mas acho que passei a pertencer a Brasília. Minha profissão permitiu que eu conhecesse diferentes endereços, outros lugares, mas me apaixonei mesmo por Brasília, foi minha escolha. Desde cedo, essa natureza me encantou: o Lago Paranoá; o céu aberto, infinito; as árvores que mais parecem esculturas; o som dos pássaros; a brisa do cerrado; essa luz que aquece a alma; o horizonte que nos abre grandes possibilidades. Não existe entardecer mais reconfortante! Acho que no final das contas irão me aceitar como um arquiteto brasiliense, de Brasília.

Anexo 2 – Ilustração em memória do arquiteto

**Figura 109:** Desenho do Arquiteto Miguel Jorge. Arte Final: João Ferreira, técnica nanquim.



*Acervo: Arquiteto Miguel Jorge.*

*“Eu acredito que sou um arquiteto de vários lugares, mas acho que passei a pertencer a Brasília. Minha profissão permitiu que eu conhecesse diferentes endereços, outros lugares, mas me apaixonei mesmo por Brasília, foi minha escolha. Desde cedo, essa natureza me encantou: o Lago Paranoá; o céu aberto, infinito; as árvores que mais parecem escultura; o som dos pássaros; a brisa do cerrado; essa luz que aquece a alma; o horizonte que nos abre grandes possibilidades. Não existe entardecer mais reconfortante! Acho que no final das contas irão me aceitar como um arquiteto brasiliense, de Brasília.” (ZIMBRES, entrevista nº 8, p.156)*