

PROJETO E ARQUITETURA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Esse ENSAIO faz parte do DOSSIÊ “ARQUITETURAS CONTEMPORÂNEAS”, coordenado por: Márcio Valença e Ricardo Paiva.

PROYECTO Y ARQUITECTURA EN EL BRASIL CONTEMPORANEO

DESIGN AND ARCHITECTURE IN CONTEMPORARY BRAZIL

REGO, RENATO LEÃO

Dr em Arquitetura; Professor titular do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Maringá (UEM), rego.renato@hotmail.com

RESUMO

A arquitetura brasileira contemporânea não se caracteriza mais por uma expressão nacional (e nacionalista), potente e coesa. Diante desse fato, este ensaio questiona como se configura a arquitetura produzida recentemente no Brasil. O texto explora um conjunto de obras genuínas, responsivas e relacionais, distintas das conformações modernistas – tanto as formas da escola carioca quanto as da escola paulista, que constituíram as expressões dominantes na arquitetura no Brasil do século XX. A partir de uma seleção de dezesseis edifícios projetados no primeiro quartel do século XXI por arquitetos brasileiros em diferentes regiões do país – e também fora dele –, cotejados com edifícios construídos no Brasil por arquitetos estrangeiros, e considerando as variáveis projetuais prevaletentes nas decisões dos projetistas, o ensaio revela estratégias de projeto e fundamentos comuns, e destaca o trabalho colaborativo e a abordagem projetual plural, geograficamente situada, que passou a priorizar aspectos como o ambiente físico e o meio social. Respalado pela argumentação lógica, o ensaio aponta para uma prática mais aberta, com resultado diverso e plural, distante das características estilísticas que marcaram a arquitetura brasileira no século passado.

PALAVRAS-CHAVE: projeto; circulação de ideias; pós-modernidade; arquitetura modernista; arquitetura contemporânea.

RESUMEN

La arquitectura brasileña contemporánea ya no se caracteriza por una expresión nacional (y nacionalista), potente y cohesionada. Ante este hecho, este ensayo se pregunta cómo se configura la arquitectura producida recientemente en Brasil. El texto explora un conjunto de obras genuinas, sensibles y relacionales, distintas de las conformaciones modernistas – tanto las formas de la escuela carioca como las de la escuela paulista, que constituyeron las expresiones dominantes en la arquitectura brasileña del siglo XX. A partir de una selección de dieciséis edificios diseñados en el primer cuarto del siglo XXI por arquitectos brasileños en diferentes regiones del país – y también fuera de él –, comparados con edificios construidos en Brasil por arquitectos extranjeros, y considerando las variables proyectuales prevaletentes en las decisiones de los proyectistas, el ensayo revela estrategias de diseño y fundamentos comunes, y destaca el trabajo colaborativo y el enfoque proyectual plural, geográficamente situado, que ha comenzado a priorizar aspectos como el entorno físico y el medio social. Respalado por una argumentación lógica, el ensayo apunta hacia una práctica más abierta, con resultados diversos y plurales, alejados de las características estilísticas que marcaron la arquitectura brasileña en el siglo pasado.

PALABRAS-CLAVES: proyecto; circulación de ideas; postmodernidad; arquitectura modernista; arquitectura contemporánea.

ABSTRACT

Contemporary Brazilian architecture is no longer characterized by a powerful and cohesive national (or nationalist) expression. Thus, this essay questions how the architecture recently produced in Brazil is configured. The text explores a collection of genuine, responsive, and relational works, distinct from modernist conformations – both the forms of the Carioca school and the Paulista school – which constituted the dominant expressions in Brazilian architecture during the twentieth century. Based on a selection of sixteen buildings designed in the first quarter of the twenty-first century by Brazilian architects in various regions of the country – and also abroad – compared with buildings constructed in Brazil by foreign architects, and considering the prevailing design variables in the designers' decisions, the essay reveals project strategies and common foundations, and highlights collaborative work and a plural, geographically situated design approach that has started to prioritize aspects such as the physical environment and the social context. Supported by logical reasoning, the essay points toward a more open practice, with diverse and plural outcomes, far removed from the stylistic characteristics that marked Brazilian architecture in the last century.

KEYWORDS: design; circulation of ideas; post-modernity; modernist architecture; contemporary architecture.

Recebido em: 23/04/2026
Aceito em: 23/07/2026

1 INTRODUÇÃO

The invention of new forms is inspired and enriched by the understanding and transformation of past ones but at a level far beyond the outer trappings of style.
(W. Jr. Curtis, 2012)

Ao longo de boa parte do século XX, a arquitetura brasileira foi reconhecida internacionalmente por meio de uma imagem relativamente coesa, potente e marcante. Primeiro, por um modernismo tropical associado à escola carioca, desenvolvido no Rio de Janeiro; depois, pelo brutalismo formalista da escola paulista, consolidado em São Paulo. Passado um quarto do século XXI, está claro que essa unidade estilística se dissolveu. Em seu lugar, emergiu um panorama arquitetônico diverso, fragmentado e profundamente revelador da complexidade do país (Cf. Paiva e Braga, 2025). Analiso aqui esse novo cenário, no qual a arquitetura deixou de buscar uma identidade nacional única e passou a responder, de forma mais direta e autêntica, a contextos específicos. E questiono: que características permitem definir a arquitetura produzida recentemente no Brasil?

Uma seleção de edifícios contemporâneos, reconhecidos pela crítica, premiados ou projetados por arquitetos de destaque nacional e internacional, evidencia mudanças relevantes na prática profissional recente. Uma delas é que muitos desses edifícios resultam de processos colaborativos e trabalhos em equipe – um trabalho menos centrado na autoria individual e na personalidade criativa. Incorporo também obras relevantes de arquitetos estrangeiros no Brasil, que passaram a atuar com maior frequência no país e, certamente, não deixaram de impactar localmente o exercício da profissão.

As obras selecionadas estão localizadas em diferentes regiões do Brasil – e até mesmo fora dele – e abrangem um período de mais de vinte anos. São elas: a Praça das Artes (São Paulo, Brasil Arquitetura, 2006-2012); o Edifício Harmonia 57 (São Paulo, Triptyque, 2007-2008); o Hotel Fasano Las Piedras (Punta del Este, Isay Weinfeld, 2008); o Instituto Cultural IMS (São Paulo, Andrade Morettin, 2011-2017); o Museu de Arte do Rio de Janeiro (Bernardes + Jacobsen, 2013); o Hotel Emiliano (Rio de Janeiro, Studio Arthur Casas e Chad Oppenheim, 2013-2017); as Moradas Infantis (Canuanã, Marcelo Rosenbaum e Aleph Zero, 2015-2017); a Igreja da Sagrada Família (Brasília, ArqBr e Luciana Saboia, 2017-2022); a loja Mi Casa Vol. C (São Paulo, StudioMK27, 2018); a Academia Escola (Juazeiro do Norte, Lins Arquitetos, 2018); a Pinacoteca Contemporânea (São Paulo, Arquitetos Associados, 2018-2023); e o novo edifício do Museu de Arte de São Paulo (Metro Arquitetos Associados, 2024). Ao analisá-las, identifico estratégias e aponto as variáveis prioritárias em cada caso, o que sugere como cada projeto foi desenvolvido. Longe de adotar formas predefinidas ou ideais, esses projetos apresentaram soluções singulares baseadas na interação entre materiais, elementos arquitetônicos e o contexto em que estão inseridos.

Ao cotejar essas obras com edifícios construídos no Brasil por arquitetos estrangeiros, como o Museo Iberoamericano (Porto Alegre, Álvaro Siza Vieira, 1998-2008); a Arena do Morro (Natal, Herzog & de Meuron, 2011-2014); o Aya Office Center (São Paulo, Rudy Ricciotti, 2018-2022); e o Casarão da Inovação Cassina (Manaus, Laurent Troost, 2020) – aponto estratégias comuns. Aí noto o trabalho colaborativo e a abordagem projetual plural, geograficamente situada, que passou a priorizar variáveis como o ambiente físico e o meio social, denotando uma prática mais aberta e distante das características estilísticas que marcaram a arquitetura brasileira no século passado. Ao delinear a abordagem projetual evolvida nesses casos indico o que mudou ao longo do tempo, lançando luz sobre a evolução do pensamento arquitetônico no Brasil.

2 ARQUITETURA MODERNISTA (E) BRASILEIRA

A reconhecível ‘arquitetura brasileira’ do século XX foi idealizada a partir da exploração formal. Isso é comum entre as obras que se enquadram em um certo estilo (apesar de os arquitetos do século passado rejeitarem esse termo). Essa arquitetura brasileira alcançou uma projeção internacional notável graças à sua potente expressão.

Desde a Europa, a chamada ‘nova arquitetura’ difundiu-se globalmente e, nesse processo, adquiriu características particulares em diferentes regiões do globo, como ocorreu, por exemplo, na Finlândia, no Japão e no Brasil. De fato, ao redor do mundo, uma variedade de modernismos surgiu de adaptações locais; a modernização sendo uma aspiração global, reinterpretada localmente (Healey e Upton, 2010). No caso brasileiro, os arquitetos influenciados por Le Corbusier transformaram os princípios puristas numa “expressão nativa altamente sensorial, cuja exuberância plástica evocava o barroco brasileiro do século XVIII” (Frampton, 1994, 258). Aí já podemos notar que, ao contrário do modernismo europeu – universalista, sem fronteiras, desvinculado do passado e dos estilos historicistas-, no Brasil, a nova expressão arquitetônica era modernista e, ao mesmo tempo, brasileira, colonial, nacionalista.

Assim, enquanto as vanguardas europeias buscaram dissolver identidades e romper com a tradição, a vanguarda brasileira enfatizou as particularidades locais, impulsionada pelo Estado. Modernidade, tradição e identidade nacional entrelaçaram-se num esforço para reinterpretar o passado e construir uma imagem que desse sentido ao Brasil moderno (Cf. Costa, 1995; Cavalcanti, 2010; Martins, 2010; Comas, 2010; Lara, 2018; Cohen, 2013; Cavalcanti, 2010; Segawa, 1997).

A arquitetura tropical da ‘escola carioca’ foi impulsionada pelo governo de Getúlio Vargas (1930–1954), interessado em construir uma sociedade moderna, industrial e urbana. Durante o período ditatorial do Estado Novo (1937–1945), o país passou de uma economia agrícola para uma economia urbana-industrial e, nesse contexto, o Estado adotou a arquitetura modernista como símbolo do projeto de modernização nacional. São reconhecidos nacional e internacionalmente os exemplos emblemáticos dessa arquitetura relativamente coesa, de fundo nacionalista.

A criação de Brasília fez parte do ambicioso plano para acelerar o desenvolvimento do país na metade do século. A nova capital federal propôs uma nova ordem social através de uma forma urbana radical, menos vinculada à tradição e aspirante à ambientação universal da cidade funcional, que ‘desfamiliarizou’ e reconfigurou a vida urbana (Holston, 1989). Aí, tivemos um nacionalismo internacionalista, desvinculado dos regionalismos locais, diferentemente do que se notara até então.

A arquitetura paulista do concreto armado aparente (e da sombra) ganhou impulso com as obras do Plano de Ação do governo de São Paulo no início dos anos 1960 e essa expressão, depois bastante atrelada a um discurso sociopolítico, caracterizou a produção nacional nos anos pós-Brasília, quando o país viveu sob outra ditadura (1964-1985). A onipresença espetacular do concreto armado aparente, tão moderno, demandava uma caixaria (quase sempre ortogonal, se excetuarmos Niemeyer; quase sempre de madeira, quase sempre artesanal), para acomodar a plasticidade da massa de cimento e agregados e sua armadura, e, como sabemos hoje, se mostra menos racional, sustentável e confortável do que então se pretendia.

Essa arquitetura construiu uma outra imagem moderna, novamente associada ao discurso de identidade nacional e da construção do país, destacando-se, especialmente, pelo uso do *béton brut* como material fundamental, pelo formalismo e pela ginástica estrutural (Bastos e Zein, 2010). O regime militar implementou um modelo de desenvolvimento em que o esforço para construir o país ‘moderno’ centrou-se na ocupação territorial, na integração nacional e no aumento das infraestruturas. Sob o lema Brasil Grande, as iniciativas governamentais para transformar o ambiente físico estimularam o crescimento econômico e o desenvolvimento regional. O início dos anos 1970 ficou conhecido como o período do milagre econômico e obras como a estrada Transamazônica, a ponte Rio-Niterói e a hidrelétrica de Itaipu foram tomadas como expressões do progresso, revivendo, em certa medida, a euforia dos tempos de Brasília.

Essas duas potentes expressões formais, ainda que ‘nacionalizadas’, respondiam a formulações universalistas, simplificadoras e homogeneizantes, corolários do raciocínio e da estética próprios da era da máquina, que desde meados do século XX vinham sendo contestadas.

Durante a redemocratização do Brasil, o pós-modernismo foi (pouco) debatido e, em geral, isso se deu desde o viés sociológico, crítico do capitalismo norte-americano e da sociedade de consumo. A arquitetura pós-modernista foi jocosamente reduzida a um frívolo *revival* historicista; pouco foi considerado então da transformação da abordagem projetual em curso desde antes do emprego do termo ‘pós-moderno’, como o trabalho de Ernesto Nathan Rogers, Aldo Rossi, Saverio Muratori e mesmo do Team 10. Obras-chave como

as de Rossi e de Robert Venturi só foram traduzidas tardiamente (em 1995), com pouco impacto imediato. Em geral, no Brasil, o pós-modernismo foi desacreditado como uma expressão superficial. Projetos como os de Lina Bo Bardi na Bahia ou Severiano Porto na Amazônia foram rotulados como regionalistas – e, com isso, em grande medida, tacitamente tomados como ‘menos modernos’. Os projetos urbanos e arquitetônicos realizados em Curitiba em meados dos anos 1960 e na década seguinte tampouco apresentavam uma imagem ‘válida’ para o ‘país do futuro’. E o trabalho dos arquitetos Éolo Maia, Sylvio de Podestá e Jô Vasconcellos em Minas Gerais nos anos 1980 divergia, restaurava o ornamento, e ... era simplesmente ‘pós-moderno’.

3 DA FORMA À RESPOSTA: OUTRO MODO DE PROJETAR

Uma compreensão mais ampla do pós-modernismo tem permitido identificar a emergência de uma ‘nova sensibilidade’ desde aos anos 1950, que operou num campo de tensões entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massas e alta cultura, no qual as dicotomias perderam relevância (Huyssen, 1991). Essa nova sensibilidade desviou o olhar de formas idealizadas, propostas radicalmente transformadoras e soluções universais, e estimulou o interesse e a compreensão das particularidades como estímulo criativo, como dispositivo de sustentabilidade, como condicionante projetual. Além disso, no final do século passado a interação global e a circulação de ideias, pessoas e mercadorias intensificaram-se, e arquitetos estrangeiros passaram a trabalhar com mais frequência no Brasil; e o projeto colaborativo em coautoria tornou-se mais comum. Como resultado, a expressão arquitetônica contemporânea no país tornou-se menos coesa, mais particular, diversa e específica.

Podemos compreender melhor as diferentes abordagens projetuais na arquitetura contemporânea se analisarmos os projetos a partir da variável projetual priorizada por cada projetista (Aschner-Roselli, 2009). Esse tipo de análise pode ser entendido como uma espécie de projeto inverso (Simitch e Warke, 2014), que ajuda a identificar dilemas e intuir decisões de desenho.

Em seu trabalho, o projetista acaba por priorizar uma das cinco variáveis projetuais: o Entorno físico e seus fatores geográficos e ambientais; o Meio social e as pertinentes questões tecnológicas, sociais e econômicas; a Simbolização cultural e os valores, crenças, códigos morais e ideologias relacionados; a Acomodação das atividades atentando para a distribuição, a disposição e a funcionalidade dos espaços a serem edificados, conforme as ações previstas para ocorrer dentro deles; e a Forma e sua dimensão artística, em geral decorrente da autonomia plástica da arquitetura em relação aos fatores externos. Ao reconhecermos a variável priorizada em cada projeto, podemos notar que a configuração da edificação é mais ou menos singular e genuína; relativa e contextual; ou se foi concebida de maneira autônoma, arbitrária e caprichosa.

O projeto da Praça das Artes enfrentou um contexto urbano adverso e a construção resultante, idiossincrática, extraiu sua configuração complexa da espacialidade negativa circundante, da feiura do entorno físico caótico e degradado. A fenestração nos blocos de concreto de aparência pigmentada ignorou a padronização e a disposição lógica, e a variação de forma, tamanho e posição dos vãos conferiu-lhes uma característica adicional de ornamento. A volumetria unitária do modernismo foi rejeitada, à medida que o projeto explorou um enfoque relacional e acomodativo, com um resultado fragmentado e complexo.

No caso do Hotel Fasano Las Piedras, a analogia entre as pedras pré-existentes e as construções de ‘pedra artificial’ dispersas na natureza revela um projeto arquitetônico fortemente condicionado pelo entorno físico e comprometido com a paisagem (como se viu no projeto de Rafael Moneo para o Kursaal). Os prismas de concreto estão assentados sobre bases de pedra sem rejunte, que regularizam a inclinação do terreno. Sem janelas visíveis, nem telhado ou equipamentos na cobertura, o aspecto abstrato do edifício foi reforçado.

O arquiteto belga Laurent Troost, que trabalhou com Rem Koolhaas, está radicado em Manaus, onde projetou a revitalização de um casarão antigo e abandonado, chamado Casarão da Inovação. O clima local e a vegetação que havia ocupado as ruínas condicionaram o projeto da ‘arquitetura equatorial’, que associou uma estrutura metálica moderna, jardim interno e estratégias de conforto térmico. A memória da ruína, parte do imaginário coletivo local, foi componente do projeto.

A configuração da Arena do Morro, projetada por Herzog & de Meuron em uma comunidade de Natal, resultou do formato do lote e da referência à cobertura de duas águas do antigo abrigo existente ali. O terreno de esquina é irregular, diminuindo no sentido norte-sul – uma singularidade refletida no edifício e na cobertura. O projeto adotou materiais e métodos de construção convencionais e disponíveis: estrutura metálica com perfis comuns e blocos de cimento vazados produzidos pela comunidade local. Toda a construção é perfurada, tanto as paredes quanto a cobertura. Com a cumeeira paralela à costa e a fachada principal voltada para o nordeste, a construção é continuamente ventilada pela brisa que vem do mar, a leste.

A Academia Escola está situada no semiárido brasileiro e o projeto abordou estratégias de conforto ambiental para reduzir a temperatura no interior do edifício. Minimizando a incidência da luz solar no interior, as fachadas (contínuas) foram desenhadas com três camadas: a mais externa filtra a luz por meio de uma parede vazada de tijolos cerâmicos maciços produzidos localmente; a segunda camada é um jardim interno, com espécies vegetais adaptadas ao clima da região; e a terceira, caixilhos pivotantes de vidro. Trata-se de uma construção econômica, com materiais e técnicas convencionais. Os edifícios circulares funcionam como células de setorização e a expressão plástica está subordinada às condições ambientais e sociais.

A conformação do edifício da Pinacoteca Contemporânea de São Paulo está fortemente imbricada com seu entorno físico, pela relação próxima com o parque adjacente, entre duas estações de metrô, e pela incorporação dos imóveis protegidos pelo Patrimônio Histórico. Para unificar o conjunto de edifícios, a praça coberta refez uma composição espacial típica da arquitetura brutalista paulista. Contudo, a materialidade da pérgola de madeira faz referência à natureza vizinha e sua configuração irregular tomou como precedente a cobertura do Pavilhão Nórdico, projetado por Sverre Fehn nos anos 1960.

O mérito do projeto das Moradas Infantis, no interior pobre do país, está em sua pertinência social. Imersões locais proveram aos projetistas uma consciência do lugar e da cultura cabocla e indígena. O projeto do pavilhão autônomo, com forma regular, priorizou as áreas sombreadas de uso comum porque o calor é intenso e constante, e a sombra estabelece zonas de convivência. Os telhados e beirais fazem parte das construções locais, que enfrentam altas temperaturas e chuvas torrenciais. A construção com madeira laminada colada e tijolos de solo-cimento produzidos no local associou, por um lado, características regionais e, por outro, material industrializado, dadas as limitações dos sistemas construtivos disponíveis na localidade, incompatíveis com o tamanho da edificação.

O projeto para a sede do Museu de Arte do Rio (MAR) reuniu três edificações pré-existentes, de épocas e estilos diversos. Para unificá-las, os projetistas imaginaram uma cobertura ondulante como o mar. A analogia com o mar não é apenas uma escolha formal, mas uma metáfora que conferiu identidade ao museu, ou seja, um símbolo visual e conceitual. A delicada estrutura ondulada de concreto foi executada com fôrmas de poliestireno expandido, esculpidas artesanalmente por profissionais que trabalhavam nas escolas de samba da cidade, e construída a partir de um plano topográfico com as curvas de nível desse relevo imaginário desenhado em tamanho real.

No meio da vegetação, a torre corporativa AYA simula estar apoiada em lianas. Neste edifício isolado, de planta quadrada, a estrutura do tipo dominó, desenhada pelo arquiteto francês Rudy Ricciotti, está revestida com as formas alongadas e orgânicas das lianas instaladas diretamente na borda das lajes. São mais de 500 peças moldadas em concreto de alta densidade, produzidas em trinta tipos de moldes, sem armadura estrutural interna. A construção estabelece uma analogia com a natureza exuberante por meio da fusão de elementos naturais e artificiais, abstratos e figurativos, funcionais e ornamentais.

A referência à arquitetura modernista prevaleceu no projeto da Igreja da Sagrada Família em Brasília. Emulando a paisagem, a escala, as formas e a materialidade das construções da capital federal, barra, torre, cilindro e paralelepípedo de concreto aparente estabeleceram uma articulação de modo que não se experimenta cada edificação isoladamente, mas o conjunto delas. A simplificação das formas, a redução dos elementos construtivos e compositivos, a ausência de ícones, o tratamento da luz natural e a aparência austera do interior realçam a estética minimalista consonante com a arquitetura palaciana de Brasília.

O projeto do Hotel Emiliano na orla de Copacabana, ladeado por construções deterioradas dos anos 1950, abordou fatores contrastantes, incluindo a demanda por discrição e privacidade, a vista desimpedida para a costa, a exposição do terreno e a intensa circulação do passeio público. A solução encontrada recupera um elemento tradicional da arquitetura modernista brasileira: toda a fachada funciona como um muxarabi – o elemento arquitetônico de origem mourisca presente na arquitetura colonial, que servia como moderador climático, controlando a insolação nas janelas, permitindo a ventilação natural no interior do edifício e garantindo a intimidade no interior da residência. As peças tridimensionais retráteis foram produzidas com fibra de vidro branca injetada em moldes metálicos. Seu desenho ornamental retoma as formas criadas pelo paisagista Burle Marx, baseadas nas lições puristas de Le Corbusier.

A sede do Instituto Moreira Salles (IMS), São Paulo, está localizada num terreno estreito na Avenida Paulista, rodeado por edifícios altos, o que impôs duas condições fundamentais: a organização espacial vertical e a rapidez da construção metálica. Com estas condições, o projeto buscou erguer uma torre de pele e osso, explorando a acomodação das atividades e a disposição dos ambientes atrás da fachada regular e translúcida. Assim, as salas de exposição formaram um bloco, e a midiateca – composta por biblioteca, auditório e salas de aula – formou outro. Os ambientes mais reservados foram posicionados na parte superior, e uma praça elevada foi criada entre os pisos da midiateca e os das salas de exposição. Os pisos não se subordinam à padronização e apresentam configurações diversas, sem correspondência com a aparência e o formato exteriores, ou seja, há uma discrepância deliberada entre conteúdo e continente.

O edifício projetado pelo estúdio franco-brasileiro Triptyque foi concebido a partir da organização das atividades agrupadas em dois blocos encostados ao muro lateral de um terreno estreito e alongado. Os blocos, separados entre si, estão conectados por meio da circulação (vertical e horizontal). A fachada frontal do edifício é transparente, protegida por grandes peças móveis de metal e eucalipto que funcionam como brise-soleil. A parede lateral dos blocos é revestida com vegetação, e todas as instalações são expostas, incluindo a tubulação que irriga as plantas, rejeitando a ideia de uma construção acabada. A materialidade *low-tech* atendeu a aspectos tanto funcionais quanto estéticos.

O pavilhão regular e simétrico da loja Mi Casa Vol. C está instalado sobre um pódio, indiferente aos limites do terreno. O programa de necessidades é pouco exigente e flexível: um espaço complementar para showroom, área de exposição ou, talvez, até mesmo moradia temporária. Os espaços de serviço estão deslocados, posicionados junto ao muro. Os materiais e o sistema construtivo adotados responderam à necessidade de uma construção limpa e rápida. A estrutura de madeira laminada colada é fechada com policarbonato alveolar translúcido na metade superior da fachada e, na parte inferior, com placas de gesso revestidas externamente com chapa metálica branca. Destacam-se aqui a simplificação da forma, a redução dos elementos compositivos e sua materialidade.

O Museu Iberê Camargo faz referência à arquitetura de Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi e Frank Lloyd Wright por meio de formas fragmentadas que respondem ao entorno físico. Ao explorar a plasticidade do concreto e o dinamismo das rampas sinuosas e angulosas, o projetista criou tensões contraditórias numa realidade concreta. As rampas alternam o sentido da inclinação e seu desenvolvimento no interior ou exterior do edifício, num vaivém fruto da imaginação barroca. Rampas e paramento ondulado, maciço e opaco se orientam para a avenida e o lago, na fachada noroeste, e por isso apresentam apenas pequenos orifícios para o paisagismo devido à insolação, ao ruído e às exigências das atividades internas. A configuração complexa construiu um lugar a partir da exploração artística do programa e do contexto, de referências díspares, e de manobras formais prodigiosas e lúdicas. Apesar de o entorno físico e as referências culturais estarem presentes, o foco da descrição está na exploração artística da forma como linguagem principal do projeto.

A ampliação do edifício do Museu de Arte de São Paulo (MASP) é um prisma regular vertical, revestido com uma malha metálica escura. Contrasta com a horizontalidade da sede do museu projetada por Lina Bo Bardi, mas mantém uma ressonância nas suas proporções. O revestimento uniformiza as fachadas e controla a iluminação e a temperatura de acordo com as necessidades de exposição de obras de arte. Além disso, a neutralidade desse prisma escuro não tira o protagonismo da espetacular arquitetura brutalista. O interesse na forma reduzida e na aparência simplificada conduziu as soluções projetuais.

Como se pode notar, o trabalho recente dos arquitetos brasileiros se distanciou do repertório formal modernista predefinido, dando lugar a um exercício de projeto inverso, no qual a solução emerge da interação com o contexto, favorecendo a singularidade. Tem assimilado (tardamente) inflexões pós-modernistas. Já não trata de se filiar a uma escola; já não há o discurso estatal nacionalista. Essa produção plural e diversa é uma amostra da capacidade de responder com autenticidade às realidades culturais e territoriais.

4 CONCLUSÃO

As edificações aqui relacionadas foram moldadas pelo que as rodeia, priorizando variáveis projetuais que materializaram construções singulares. Como o edifício que transformou a feiura do entorno físico em sua própria estética; e a construção que mimetiza a natureza. Esses projetos mostram que a 'paisagem' não é um pano de fundo, mas o ponto de partida. Ou o caso dos projetos que não construíram apenas edifícios, e são respostas sociais; usando recursos e técnicas locais, essas obras mostram que a arquitetura pode ser uma ferramenta poderosa para empoderar comunidades e criar espaços que realmente importam. E ainda os casos das edificações que fazem analogia ao contexto para se relacionar com a alma da cidade, ou criar uma narrativa, a história do lugar materializada.

Portanto, a arquitetura destacada no Brasil do século XXI não respondeu a um estilo, mas a abordagens projetuais alinhadas com o lugar, os materiais e as questões sociais. Estratégias acomodativas produzem volumes fragmentados e deformações, com os quais se responde ao entorno imediato, eliminando formas ideais ou simplificadas. Essa vinculação ao contexto assegura identidade e, em certa medida, pertencimento, reforçando a dimensão cultural da arquitetura. Desse modo, o edifício deixa de ser uma forma autônoma para se tornar narrativa, em relação e em resposta ao meio em que se insere. Mas isso subtrai uniformidade e coesão estilística. Além disso, o ornamento foi revitalizado pelas tecnologias digitais. A analogia, as referências e as associações formais e visuais estabelecem relações contextuais e garantem originalidade. Observo, assim, a passagem de uma expressão nacional coerente para uma produção plural que reflete múltiplas realidades culturais e territoriais.

Num mundo de intensas trocas globais, os arquitetos desenvolveram soluções singulares ao enfatizar certas variáveis em atenção estratégica às intenções do projeto. Essa abordagem enfraqueceu as tendências homogeneizadoras e favoreceu construções que conjugam o pensamento ecológico, a responsabilidade ambiental, a inserção cultural e a diversidade que afloraram com a sensibilidade pós-modernista. Os traços nacionais (e nacionalistas) que em determinado momento caracterizaram a chamada 'arquitetura brasileira' são, por certo, construções estilísticas próprias de um tempo já passado. As conformações arquitetônicas genuínas, responsivas e relacionais que colecionei aqui tendem a expressar hoje um pertencimento mais arraigado.

AGRADECIMENTOS

O autor agradece ao CNPq pelo fomento à pesquisa que produziu este ensaio.

REFERÊNCIAS

- ASCHNER ROSSELLI, J. P. ¿Cómo concebir un proyecto arquitectónico? **Dearquitectura**. v. 9, n. 5. p. 30-41, 2009. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3622363.pdf>. Acesso em: abril. 2026.
- BASTOS, M. A. J.; ZEIN, R. V. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CAVALCANTI, L. Le Corbusier, o Estado Novo e a formação da arquitetura moderna brasileira. In GUERRA, A. **Textos fundamentais da história da arquitetura moderna brasileira**, vol. 1, p. 109-115. São Paulo: Romano Guerra, 2010.
- COHEN, J-L. **O futuro da arquitetura desde 1889**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- COMAS, C. E. D. Arquitetura moderna, estilo Corbu, pavilhão brasileiro. In GUERRA, A. **Textos fundamentais da história da arquitetura moderna brasileira**, vol. 1, p. 207-225. São Paulo: Romano Guerra, 2010.
- COSTA, L. **Registro de uma vivência**. Rio de Janeiro: Empresa das Artes, 1995.

- CURTIS, W. Jr. William JR Curtis on architectural education. **The Architectural Review**. dezembro, 2012. Disponível em: <https://www.architectural-review.com/today/william-jr-curtis-on-architectural-education>. Acesso em: abril. 2026.
- FRAMPTON, K. **Historia crítica de la arquitectura moderna**. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- GORELIK, A. **Das vanguardas a Brasília**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- HEALEY, P.; UPTON, R. **Crossing borders: international exchange and planning practices**. Londres: Routledge, 2010.
- HOLSTON, J. **A Cidade modernista**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- HUYSEN, A. Mapeando o pós-moderno. In HOLLANDA, H. B. de (ed.). **Pós-modernismo e política**, p. 15–80. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LARA, F. L. **Excepcionalidade do modernismo brasileiro**. São Paulo: Romano Guerra, 2018.
- MARTINS, C. A. F. Identidade nacional e Estado no projeto modernista: modernidade, Estado e tradição. In GUERRA, A. **Textos fundamentais da história da arquitetura moderna brasileira**, vol. 1, p. 279–298. São Paulo: Romano Guerra, 2010.
- PAIVA, R. A.; BRAGA, B. M. (orgs.). **Arquiteturas contemporâneas: fronteiras híbridas**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2025.
- SEGAWA, H. **Arquiteturas no Brasil 1900–1990**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- SIMITCH, A.; WARKE, V. **The language of architecture**. S.l.: Rockport Publishers, 2014.

NOTA DO EDITOR (*): O conteúdo do artigo e as imagens nele publicadas são de responsabilidade dos autores.