



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
ESCOLA DE MINAS
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO



MARCOS VINÍCIUS MOTA

MODERNO OU PÓS-MODERNO?

**Estudo e reflexão sobre a historiografia da arquitetura brasileira
no final do século XX**

OURO PRETO

2026

Marcos Vinícius Mota

MODERNO OU PÓS-MODERNO?

**Estudo e reflexão sobre a historiografia da arquitetura brasileira
no final do século XX**

Trabalho Final de Graduação apresentado ao
Curso de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade Federal de Ouro Preto, como
requisito parcial para obtenção do grau de
Bacharel(a) em Arquitetura e Urbanismo,

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Thomé
Junqueira Schettino

OURO PRETO

2026



FOLHA DE APROVAÇÃO

Marcos Vinícius Mota

Moderno ou Pós-Moderno? Estudo e reflexão sobre a historiografia da arquitetura brasileira no final do século XX

Monografia apresentada ao Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de arquiteto e urbanista.

Aprovada em 24 de fevereiro de 2026

Membros da banca

Doutora Patrícia Thomé Junqueira Schettino - Orientadora (Universidade Federal de Ouro Preto)
Doutora Sulamita Fonseca Lino - (Universidade Federal de Ouro Preto)
Doutor Carlos Eduardo Ribeiro Silveira - (Universidade Federal de Juiz de Fora)

Dra Patrícia Thomé Junqueira Schettino, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 24/02/2026



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Thome Junqueira Schettino, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 23/03/2026, às 14:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1080045** e o código CRC **E0E0FDBF**.

AGRADECIMENTOS

Dedico este trabalho à minha família, de mulheres tão honradas e fortes, base constante e sólida. Em especial, à minha mãe e avós, companheiras desde o primeiro dia em Ouro Preto e essenciais ao longo de toda jornada. Aos meus amigos ouropretanos, em especial aos amigos do Gabinete e à Gabi, que foram minha segunda família nesses cinco anos, compartilhando não apenas o cotidiano, mas também as vitórias, descobertas, afetos e desafetos que nos a travessaram a vida nesta cidade tão... curiosa. Ao Kevin, meu agradecimento profundo, pelo apoio e pela presença constante nos momentos finais e decisivos desta etapa. À revista Projeto, em especial, ao Fernando Mungioli, que me auxiliaram durante esta jornada. À professora Patrícia, que apresentou este universo com tanta maestria e bom humor, tornando o aprendizado não apenas rigoroso, mas também, extremamente prazeroso. E, por fim, ao Ailton, cuja presença atravessa todo este trabalho. Nossas longas conversas e explicações estiveram presentes em cada decisão, cada desafio e em cada amadurecimento. Este deleite pela arquitetura, sem dúvida, foi e continua sendo compartilhado. Nossa jornada foi essencial para me ensinar que a beleza não está no objeto; está nos olhos.

Uma lacuna se abre entre a arquitetura descrita nas histórias oficiais e a arquitetura cuja história é raramente contada. Precisamos de mais pessoas que se atrevam a evitar os grandes e os especiais e que olhem para as forças cotidianas, sociais e econômicas que moldam a arquitetura. (Jeremy Till)



RESUMO

A presente pesquisa tem como objeto a historiografia da arquitetura brasileira no final do século XX, com ênfase no impasse crítico estabelecido entre as categorias “moderno” e “pós-moderno”. Parte-se do reconhecimento da crise do movimento moderno e da necessidade de compreender a produção arquitetônica desenvolvida a partir do final da década de 1970 para além de classificações binárias que reduziram sua complexidade. O estudo toma como ponto de inflexão a inauguração de Brasília, entendendo-a não apenas como ápice do projeto moderno brasileiro, mas também como momento inaugural de tensões internas que se desdobrariam nas décadas seguintes. No aprofundamento dessa análise, identificam-se, nos anos 1980, respostas arquitetônicas plurais organizadas em três vertentes principais que moldaram o pensamento do período. Conclui-se que o início da década de 1990 configura um marco simbólico de progressivo silenciamento dessa pluralidade, em favor da revalorização de uma narrativa racionalista vinculada às matrizes do modernismo brasileiro. A defesa crítica de uma corrente hegemônica contribuiu para a marginalização de outras experiências, o que evidencia, ainda hoje, a necessidade de revisão historiográfica capaz de enfrentar lacunas e apagamentos, ampliando o campo interpretativo da arquitetura brasileira.

Palavras-chave: Arquitetura Brasileira. Historiografia. Movimento Moderno. Pós-Modernismo. Brasília.

ABSTRACT

This research focuses on the historiography of Brazilian architecture at the end of the 20th century, emphasizing the critical impasse established between the categories of "modern" and "postmodern." It begins with the recognition of the crisis of the modern movement and the need to understand the architectural production developed from the end of the 1970s onwards beyond binary classifications that have reduced its complexity. The study takes the inauguration of Brasília as a turning point, understanding it not only as the apex of the Brazilian modern project, but also as the inaugural moment of internal tensions that would unfold in the following decades. In deepening this analysis, plural architectural responses are identified in the 1980s, organized into three main strands that shaped the thinking of the period. It concludes that the beginning of the 1990s constitutes a symbolic landmark of the progressive silencing of this plurality, in favor of the revaluation of a rationalist narrative linked to the matrices of Brazilian modernism. The critical defense of a hegemonic current contributed to the marginalization of other experiences, which still highlights the need for a historiographical revision capable of addressing gaps and omissions, expanding the interpretative field of Brazilian architecture.

Keywords: Brazilian Architecture. Historiography. Modern Movement. Post-Modernism. Brasília.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	8
2	BRASÍLIA COMO MARCO.....	13
2.1	IMPRESSÕES DE UM LEGADO MODERNO.....	19
2.2	A ESCOLA PAULISTA.....	27
3	OS DESFECHOS DA ARQUITETURA BRASILEIRA E DO MOVIMENTO MODERNO.....	36
3.1	CONTRADIÇÕES DE UM MILAGRE.....	37
3.2	O MANEIRISMO MODERNO.....	41
3.3	DE LÁ PRA CÁ: PÓS-MODERNISMO NO MUNDO.....	45
4	ALGUMA SOLUÇÃO. UM PROBLEMA.....	51
4.1	CORRENTE REGIONALISTA.....	51
4.2	CORRENTE PÓS-MODERNA.....	58
4.3	CORRENTE ABSTRAÇÃO: CAMINHOS MODERNOS.....	68
4.4	UM PROBLEMA.....	73
5	CONSIDERAÇÕES.....	78
6	REFERÊNCIAS.....	80

1 INTRODUÇÃO

A Forma, dentro do pensamento clássico grego, está diretamente ligada à questão do *télos*, palavra que se traduz geralmente como fim. (CASTRO, 2015) Todavia, este 'fim' não se dá no sentido negativo, não como a falta de uma continuidade e sim, algo que finda e cessa de um todo. Fim seria então, a conclusão no sentido do grau supremo de plenitude, no sentido da total perfeição.

Inicialmente, caso pudesse resumir todo o presente trabalho em uma só palavra, esta palavra seria Forma. Foi a partir dela que toda minha jornada na graduação do curso de arquitetura e urbanismo se justificou, seja através dos projetos desenvolvidos a cada semestre pelo âmbito estrutural, no almejo das colunas de quarto grau presentes no Palácio do Planalto, seja pela teoria e história, que por fim, foi o meio onde mais me encontrei para responder às questões tão latentes em mim. A Forma chega quase como uma pergunta, de modo que, diante do quadro de nossa arquitetura atual, foi possível observar que havia um gradual distanciamento entre os grandes e ilustres arquitetos estudados durante o curso e os monolíticos prédios nos quais além de estar presente no nosso cotidiano, estavam dispostos em todas as mídias digitais pelas quais hoje advém grande parte de nosso acervo criativo.

Foi um caminho extenso até que pudesse elaborar como essa forma, dentro do meu ideário viria a se manifestar num trabalho final de graduação: não era exatamente uma questão teórica e/ou filosófica, na verdade era bem empírica. Então o processo me direcionou para uma época que me parecia de intensa atividade criativa nas edificações residenciais, os anos de 1980 e 1990. Esta arquitetura se destacava não pelo caráter megalomaniaco ou divino, mas pela liberdade formal, diversidade e, propriamente, pela sutileza das soluções que foram aplicadas.

Essa investigação também teve suas barreiras, pelo fato que, primeiramente, se trata de uma história relativamente recente de modo que a própria produção historiográfica é mais limitada e, principalmente, se trata de um período multipolarizado em que já não existia mais um panorama hegemônico. O que me restou dessa investigação foram as inúmeras perguntas que foram fundamentais para a elaboração deste trabalho.

A virada se deu por uma mudança na metodologia que foi muito importante para a continuidade desta pesquisa: a lógica indutiva, que pega um caso para desmembrar o todo,

veio a ser dedutiva, pela qual, a análise do todo, satisfazia a compreensão de um caso, deduzindo a forma pelo contexto histórico. Foi necessário então, um afastamento do meu primeiro objeto de estudo para que eu pudesse compreender as dinâmicas que levaram até aquele período.

O período levantado se caracterizou por seus acontecimentos políticos e econômicos turbulentos, dada a retomada da redemocratização e as inflações mais altas da história do Brasil (LEITÃO, 2011). Fatos que em verdade, suscitaram, mas principalmente, sobrepuseram ao principal elemento que justifica as Formas que tanto observava: uma crise generalizada do movimento moderno e uma ramificação de “soluções” para a crise de um movimento que se confundia com a própria crise do país. Talvez a emergência de tantos e diversos fatores, seja a causa para que o estudo deste período, tenha algumas incompletudes, as quais puderam ser observadas ao longo desta investigação.

O método de trabalho se concentrou então numa maturação de uma historiografia da arquitetura já consolidada através das leituras dos autores Hugo Segawa, Maria Alice J. Bastos e Ruth Verde Zein, que a partir de seus livros, apresentaram um panorama difuso que se deu, principalmente, com o entendimento de que Brasília marca o apogeu do Movimento Moderno. Diante deste cenário, coloca-se a seguinte questão: de que maneira a arquitetura produzida a partir da década de 1980 no Brasil pode ser compreendida a partir de uma leitura historiográfica? Desta forma é possível estabelecer bases futuras para que seja possível fazer perguntas mais específicas que seriam capazes de revelar as subjetividades que condicionaram sua forma.

Para este trabalho, tem-se a construção Brasília como o seu início, por observar que o chamado “apogeu” do movimento moderno marca também, a descontinuidade de uma história coesa e linear. A próxima etapa, passa pela chamada “década ausente”, esta, que expõe muitas faces de uma história recente. Logo depois, é apresentado uma fase de desenvolvimento, com uma intensa atividade construtiva, que, todavia, considera-se que não apresenta um aumento da qualidade proporcional ao aumento da quantidade dos projetos (SEGAWA, 1998), Assim como Lúcio Costa no início dos anos de 1950 apostara em “muita arquitetura, bastante construção e um milagre¹”, neste período, foram expostos também inúmeras alternativas, bastante construções, mas diferente dos anos de Costa, foi possível observar, que esta história, não resultou em algum milagre. Neste período é

¹ Título do texto escrito por Costa em 1951.

possível observar que perante um silenciamento do movimento moderno, houve uma grande atividade dos arquitetos de São Paulo que, posteriormente, veio a caracterizar um movimento próprio, chamado de Escola Brutalista Paulista. O estudo destes tópicos citados, fornecem a base para compreender então, os fatos que virão a seguir, no final dos anos de 1970.

A partir desta concepção estabelecida o trabalho pode ser realizado com mais segurança por seguir uma linha historiográfica já consolidada. Entretanto, o grande embate deste trabalho, se dá, com a pergunta “moderno ou pós-moderno?”, em que, o maniqueísmo do simples isto ou aquilo não seriam mais capazes de responder esta questão.

O conteúdo obtido através das pesquisas sugere que existem alguns padrões específicos, capazes de fornecer uma maior precisão para classificar o segmento de uma obra. Bastos (2003), indica que as consequências de um silenciamento do Movimento Moderno, gerou no início dos anos de 1980, os regionalistas, em que cita Lúcio Costa como um arquiteto que se destacou neste momento, retomando a valorização da cultura tradicional Brasileira. O segundo grupo foram os revisionistas formais, que posteriormente acabaram por se encaixar no movimento pós-Moderno, observando que no Brasil, durante aquele momento, não se adotou uma postura desconstrutivista ou fortemente historicista, similar aos países europeus, ou norte-americanos, tendo se manifestado aqui pela intensa variedade de geometrismos, cores e materiais que influenciaram uma curiosa produção que reverbera até os dias atuais.

O pós-Modernismo no Brasil, por possuir um menor referencial teórico se comparado ao Moderno, gerou uma certa dificuldade para a total compreensão do movimento, podendo ser observado que, se por um lado a literatura brasileira tem seu enfoque nas intensas e curiosas formas adotadas a partir deste estilo, por outro, não expõe a relevância teórica da produção pós-Moderna em sua totalidade. Compreendendo que esta produção, seria de grande importância para este trabalho, foi dedicado um subcapítulo para que fossem expostas nuances de como a teoria de Aldo Rossi e Robert Venturi foram percebidas pela crítica nacional, principalmente, através da leitura de Luiz Gimenez (1984), no texto “Pós-Modernismo, Arquitetura e Tropicália”, que é considerado um marco ao se falar do movimento pós-Moderno no Brasil.

O terceiro grupo, se caracteriza pelo trabalho continuado dos princípios modernos em que, segundo Bastos (2003, p 205), a “crise” do movimento não chega a ser um movimento legítimo, que por consequência, deve resumir-se a uma “abstração” Os

arquitetos que compartilhavam as ideias desta corrente, tinham todo o seu enfoque baseado na busca pelo uso das novas tecnologias, de modo que houvesse uma retomada de um movimento totalmente racionalista.

Outras classificações também são encontradas como subcategorias, tendo como inspiração movimentos e arquitetos estrangeiros. Um exemplo do como correntes internacionais poderiam ser referenciados nas obras brasileiras é o trabalho de Lina Bo Bardi em São Paulo, como o Sesc Pompéia, de 1982, que foi considerado um exemplar “neorrealista” (BASTOS, 2003, p. 99)

A problemática do trabalho se encontra no questionamento se o movimento pós-Moderno realmente veio a se tornar apenas uma categoria de substituição à continuidade moderna. Ao entender a amplitude deste movimento, que em sua teoria intervinha não apenas em sua forma, mas também na criação de um novo ideário que poderia influenciar a arquitetura para além de regionalismo, figurativismo ou racionalismo, entende-se também as complexidades intrínsecas de um país que adotou o Moderno como uma identidade e as consequências desta postura.

Diante deste contexto, observa-se que diferentes versões de um moderno, se parecem com um não moderno, que se parecem com um pós-moderno. Essa dialética se confunde com o panorama do século XX, em que respostas binárias, tomando por certo eleger um estilo ou outro, não são mais suficientes para entender tamanha complexidade. A limitação dessas terminologias, além de dificultar o debate, fez com que as inúmeras e potenciais contribuições viessem a reduzir obras de grande importância a “pastiche”, como pode ser observado no trabalho de Carmona (2015, p. 100) que afirma, sobre a Crítica na arquitetura brasileira, que o movimento pós-Moderno no Brasil ainda pode ser visto meramente como uma “moda”, que “(...)inclusive [se faz] largamente ignorados pela historiografia”.

Por fim, é possível, afirmar que o presente trabalho não tem como objetivo questionar ou criar novas classificações da historiografia brasileira, mas sim, compreender que é possível a formulação de novas perspectivas, capazes de enriquecer o campo, compreendendo que a produção já consolidada foi de grande importância, e que, todavia, possui algumas lacunas que precisam ser preenchidas a partir de novas leituras.

2 BRASÍLIA COMO MARCO

Para uma melhor compreensão deste panorama complexo, é necessário entender a cidade de Brasília como marco, título homônimo de um exemplar importante para a historiografia brasileira sobre a época escrito por Maria Alice Junqueira Bastos (2003). Durante este período pode-se destacar grandes feitos na arquitetura brasileira, desde as primeiras obras Modernas no Brasil, passando pelas políticas desenvolvimentistas de Kubitschek até os meados da década de 1970, década na qual grandes obras estatais ainda refletiam o monumentalismo do Plano Piloto. Bastos (2003), elucida que a inauguração de Brasília, em termos cronológicos, se faz um marco, pois coincide com uma reversão no rumo político do país, com grandes consequências sobre a arquitetura, apresentando também um panorama político complexo que se inicia logo depois da inauguração da nova capital. Assim, fazendo com que, para além da arquitetura, pensar Brasília como marco ganha um enorme peso histórico, tangenciando novas dinâmicas econômicas, construtivas, e até mesmo comportamentais.

Figura 1: Imagem panorâmica da inauguração da nova capital Brasília, 1960.



Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Figura-4-Brasilia-apos-a-inauguracao-1960-Fonte-Instituto-Moreira-Salles-IMS_fig1_368321831

Desta forma, ao referir Brasília como marco, entende-se que neste contexto, mesmo com sua imensurável importância histórica para o país, esta titularidade traz consigo o produto de uma série de acontecimentos que se passavam em locais muito distantes do Planalto Central.

Em Brasília vê-se o triunfo e o fracasso do projeto moderno no Brasil. É a materialização de uma utopia, e, ao mesmo tempo, a realidade crua (...) da ditadura chegando ao poder e frustrando qualquer utopia modernista. É nessa cidade que muitas das contradições do pensamento moderno se mostram em sua pior face. (CARMONA, 2015, P. 85)

No início de 1960, durante período de inauguração, é possível notar a grande aceitação por parte da população brasileira, que recebeu Brasília como símbolo máximo de exaltação à cultura nacional, em que “a classe média brasileira [a partir da] (...) década de 1950 adotou o modernismo como estilo desejado, da moda (LARA apud BENTES, 2021, p. 289), sendo possível observar a construção da nova capital como a consumação dos ideais modernos, em que a arquitetura moderna serviria a um “(...)sentido de eternidade através de uma monumentalidade” (KAHN apud CAVALCANTI, 2006, p. 212). Cavalcanti (2006) ainda relata em seu texto, a grande exaltação encontrada neste contexto, indicando mudanças encontradas nos diversos pontos do país:

Nos palácios de Brasília o arquiteto atingiu uma composição espetacular através da simplificação e da ousadia nas formas exteriores. Conseguiu desse modo, criar concomitantemente os monumentos e símbolos nacionais. As colunas dos palácios da Alvorada e do Planalto, assim como as duplas torres e as abóbadas do Congresso, tornaram signos do Estado, do país e do próprio desejo de modernidade brasileira. Cópias das colunatas da Alvorada, como uma epidemia estilística, surgiram nas casas das periferias das cidades brasileiras, tornando-se um dos exemplos de apropriação da arquitetura moderna pela cultura das massas. (CAVALCANTI, 2006, p. 219)

Os primeiros anos do período “Pós-Brasília” que se inicia em 1960, é visto pela historiografia como um período de lenta produção teórica. As lacunas que remontam a este período podem ser observadas sob discretas críticas de autores como a arquiteta Ruth Verde Zein (2006) que, posteriormente, a designou como “Década Ausente” em um artigo que denunciava este silenciamento conceitual e político, de modo que não houve neste período, continuidade ou alternativa senão para a história da “arquitetura oficial-brasileira-moderna” (GUEDES apud SPADONI, 2008, p. 8)

O fascínio dessa narrativa histórica canônica da “Arquitetura Moderna”, a qual desde sempre ouvimos falar e com a qual lidamos diariamente, sem lhe dar muita atenção crítica, é que nos acostumamos com ela e a naturalizamos de tal maneira que mal percebemos como ela nada tem de natural. [...]. Essa narrativa historiográfica canônica sobre “Arquitetura Moderna” deu centralidade a apenas um domínio supostamente correto e verdadeiro, exilando precipitadamente todas as outras situações não conformes à categoria de fenômenos aberrantes, a serem considerados, na melhor das hipóteses, como casos curiosos e, frequentemente, como secundários (ZEIN APUD BENTES, 2021, p. 59)

. Bastos (2003, p. 53) ainda afirma que “(...) A arquitetura havia parado em Brasília porque, a partir daí, (...) ao pôr de pé uma utopia, deixou evidentes suas contradições [iniciando um período em que se caracterizou pela crise do Moderno]”. Este período, evidenciou a desconexão entre Brasil e Brasília, a “cidade do futuro” (SEGAWA, 1998, p. 127) estabelecia diretrizes que foram esmagadas pelo alto fluxo migratório, que teve como consequência não só a explosão demográfica como a criação de diversos conglomerados em seu perímetro que posteriormente foram chamados de “Cidades-Satélites”, estas que “(...) somente deveriam ocorrer com a completa ocupação do plano-piloto, todavia, sucedeu-se o inverso.” (SEGAWA, 1998, p. 126) Se antes fora idealizada com uma população-limite de 500 mil habitantes a se completar no ano 2000, em 1985 o Plano Piloto e as cidades satélites contavam com 1,5 milhão de pessoas (Segawa, 1998), e segundo o censo de 2022, a cidade possuía 2,8 milhões de habitantes².

² Dados encontrados no site do IBGE. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/df/brasil.html#:~:text=O%20c%20C3%B3digo%20do%20IBGE%20para%20Bras%20ADlia%20C3%A9,A%20densidade%20demogr%C3%A1fica%20C3%A9%20de%20489%2006%20hab/km%20C2%B2>.

Figura 2: Cidade Satélite nos anos de 1960, Distrito Federal.



Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/998586/uma-breve-historia-das-cidades-satelites-de-brasilia>

Acesso em 02/02/2026.

Ao longo das diferentes nuances da história oficiosa, percebe-se como Brasília se transforma de acordo com suas narrativas. É neste contexto que uma emblemática figura que chama atenção em seus diferentes posicionamentos: o arquiteto e idealizador da capital Lúcio Costa. Comentando acerca do tema anos depois de sua inauguração, em 1991, Costa cita as intervenções da novíssima capital afirmando que foram movimentações positivas que se deram ao longo do processo de povoamento, que, entretanto, são ponderações que devem ser analisadas respeitosamente como produto de décadas em que essa discussão aos poucos ganharia maior maturação acerca de suas vitórias e derrocadas do projeto da Capital, como é apresentado nos próximos capítulos.

“Quem tomou conta dele [da capital] foram esses brasileiros verdadeiros que constroem a cidade e estão ali legitimamente. Eles estão com a razão, e eu é que estava errado. Eles tomaram conta daquilo que não foi concebido para eles. (...) Então eu vi que Brasília tem raízes brasileiras.” (COSTA apud SEGAWA, 1998)

A questão de Brasília ao longo dos anos sob a ótica de Costa torna-se uma questão a ser estudada nos dias atuais pela suas diversas e antagônicas posições, como pode ser apresentado na entrevista que Costa concede à revista Pampulha (1979), cedendo, neste

período, à série de críticas que o circundava, afirmando que “(...) O fato de Brasília ter sido construída foi um alívio para todos os arquitetos que finalmente se livraram daquele pesadelo, que vinha desde 36 até Brasília”, em que ao referir “pesadelo”, é possível observar seu descontentamento com os direcionamentos do movimento Moderno. (COSTA apud BASTOS, 2003, p. 09)

Apesar de ser uma história com versões diversas, sejam positivas ou negativas, é certo afirmar que Brasília se consolida como fim ou como começo de uma história, confundindo até mesmo com a “(...) própria epopeia de centenas de milhares de brasileiros que vislumbraram em Brasília uma nova etapa da história do país (SEGAWA, 1998, p. 133)

Quatro anos após sua inauguração, Brasília que marcou o zênite moderno brasileiro, símbolo de emancipação nacional, teve o panorama político alterado pela tomada do poder pelos militares, quando Castelo Branco assumiu a presidência iniciando um governo autoritário. Neste momento, Segawa (1998) oferece uma rápida análise política, afirmando que o quadro de conflito se dava entre “(...) uma esquerda confiante e uma direita acuada³, [que] teve como corolário o golpe militar de 1964”, ainda pontuando que desde então houve uma grande movimentação para capacitar a intervenção do Estado na economia” (SEGAWA, 1998). Brasília então, se encontrou diante de um rumo diferente das idealizações de Kubitschek, com suas “crenças abaladas. [por parte de um ideário coletivo] (...) também aqui, este movimento [moderno] se esvaziou com o golpe, subsidiando por mais alguns anos como atividade de resistência [referindo-se à continuidade da construção de Brasília]” (BASTOS, 2003, p. 06). Na leitura de Bastos (2003), pode-se observar uma posição crítica sobre a capital, ainda que posta de maneira indireta, em que afirma que o movimento no Brasil se caracterizou por um “idealismo extremado” em que Juscelino Kubitschek atribuiu “(...)esperanças desmedidas” (BASTOS, 2003, p. 6) na materialização do projeto da capital, que implicava também, numa forte propaganda acerca dos novos rumos da política desenvolvimentista.

³ Aqui, observa-se a necessidade de tratar o antagonismo político com sua devida cautela. As designações “*esquerda e direita*” criadas durante a revolução francesa, tiveram suas pautas alteradas ao longo da história, de modo que a interpretação de Segawa em 1998, pode-se fazer de uma maneira completamente anacrônica se comparada ao espectro político atual.

O golpe de 1964 representou o fim da política de conciliação ideológica. Grande parte dos arquitetos era de esquerda e tinha, portanto, um projeto para o país que se refletia num desenho. (...) que agora se prestava à sede de um regime repressor das liberdades individuais, com um modelo econômico concentrador de renda.” (BASTOS, 2003, p. 5)

Logo após sua inauguração em 1960, a nova capital teve seu protagonismo dividido com a tomada do governo pelos militares, e a produção da arquitetura teve seu ritmo continuado pela mimetização dos modelos de Lúcio Costa em outras partes do Brasil. Relatado nas diversas literaturas, é mostrado que neste momento, a arquitetura nacional ainda tinha seus direcionamentos pautados na difusão da arquitetura Moderna. Neste contexto que Segawa (1998) cita como período de “afirmação de uma hegemonia”, sendo marcado pela inserção de edifícios que mimetizam Brasília em todo o país. Ainda neste contexto, o autor traz um texto do arquiteto Sérgio Ferro, que fala sobre os destinos provenientes da nova capital:

“Brasília marcou o apogeu e a interrupção destas esperanças: logo freamos nossos tímidos e ilusórios avanços sociais e atendemos ao toque militar de recolher. (...) Nos projetos elaborados por este grupo de novos arquitetos a partir dos anos 60 (...) são retomadas com a ênfase (...) de sua impraticabilidade presente e do desaparecimento de suas tênues bases efetivas, selado pelo truncamento irracional de nosso processo social” (FERRO apud SEGAWA, 1998, p. 154)

A nova Brasília constitui um marco fundamental na historiografia brasileira, capaz de estabelecer uma cisão entre os acontecimentos que a precederam ou sucederam o período. Deste modo, ante aos desfechos impulsionados pelo contexto do enfraquecimento da retórica moderna do Pós-Brasília, é necessário elaborar um cenário que havia justificado, com grande popularidade, a sua construção.

2.1 IMPRESSÕES DE UM LEGADO MODERNO

Dado este panorama com Brasília como um marco, entende-se também, que a capital veio como uma consequência de vários anos de intensa produção arquitetônica no cenário nacional. Se Brasília, introduz o trabalho que posteriormente indica uma problemática, apresenta-se a necessidade de revisão do movimento moderno por dois fatores: primeiro, pela compreensão e maturação do significado da nova capital, para que posteriormente seja possível compreender as mudanças no cenário brasileiro, entendendo que, para uma década ser denominada ausente, deixa subentendido que havia também, uma forte presença em algum momento. O segundo fator, é porque a arquitetura toma um caráter cíclico, em que há momentos de valorização e desvalorização de um determinado período, além de formulações sobrepostas que vêm a se manifestar anos depois.

Fala-se aqui “Impressões de um Legado Moderno”, tomando este como o período que se inicia no final dos anos de 1930 até os meados de 1960, com a inauguração da nova capital. Este momento então, ficou conhecido como a fase heroica, (CARMONA, 2015, p. 109) Neste contexto, ainda vale ressaltar um movimento de “internacionalização da arte no Brasil, destacando o pintor Cândido Portinari e o músico Heitor Villa-Lobos, que coincide com a exportação de nossa arquitetura. (SEGAWA, 1998)

No panorama geral, este período citado, se confunde com a própria história da primeira metade do século XX, e pode ser compreendida como um período de relativo prestígio para o Brasil. Sua localização geográfica estratégica, aliada à vasta extensão territorial e à abundância de recursos naturais, contribuiu para que o país adquirisse maior visibilidade no cenário internacional. Ademais, o distanciamento geopolítico em relação aos principais países envolvidos nos conflitos mundiais conferiu ao Brasil uma posição de aparente “imparcialidade” diante das guerras, ainda que tenha participado delas, fator que atuou como impulsionador de sua economia e de seu processo de desenvolvimento. Tanto os conflitos armados quanto eventos de grande impacto global, como a crise econômica de 1929, não exerceram efeitos tão severos sobre o país quando comparados a outras nações. Assim, os primeiros passos da nova República foram delineados com um saldo positivo. Para Leitão (2011), o século XX teve início sob um cenário de baixa inflação, decorrente de uma política rigorosa de controle, o que possibilitou que a “sucessão de

crises” fosse enfrentada como um campo de resistência e de construção de um novo país (LEITÃO, 2011, p. 17).

Embora a economia pudesse ser compreendida como o principal vetor deste saldo positivo, outros fatores também foram determinantes para tal processo. Conforme mencionado anteriormente, a abundância de recursos naturais fez com que o Brasil se tornasse um aliado estrategicamente desejado por diferentes blocos internacionais. Nesse contexto, figuras políticas como Getúlio Vargas ganharam projeção no cenário mundial em razão de suas políticas diplomáticas e estratégias de internacionalização. Cavalcanti (2006, p 11) ainda afirma que “Na década de 1930, o Brasil atravessava um momento de certa pujança econômica, marcado por um esforço governamental voltado à modernização do país.”

Para além da internacionalização, é possível observar então o surgimento um novo ideário nacional, promovido pelos movimentos artísticos que vinham se desenvolvendo desde os anos 1920. As inúmeras consequências desta política podem ser observadas sob diversas esferas, dentre as principais, a arquitetura. Como se observa na citação de Cavalcanti, ao se referir à necessidade de uma mudança da política que determinava o uso do neocolonial em edifícios públicos para que o Estado pudesse construir dentro da linguagem moderna.

No Brasil, o governo teve de suspender o decreto de 1922, que determinava ser o neocolonial obrigatório em prédios realizados para representar o país no exterior. Naquele ano, o presidente Epitácio Pessoa declarou “que para comemorar os cem anos da independência política determinava a independência artística do país”, fazendo com que o neocolonial, o estilo brasileiro por excelência, fosse utilizado sempre que o Brasil construísse no estrangeiro. (CAVALCANTI, 2006, p. 179)

Pode-se associar este movimento com a ascensão das políticas nacionalistas que ascendiam nas diversas partes do globo, de forma que a arte e a arquitetura, funcionariam como um “catalisador” das mudanças estipuladas para um país desenvolvido. É o que Bentes (2021) explica em sua tese, seguindo a teoria de Bourdieu, como a disseminação de um determinado elemento é capaz de criar um padrão inerente ao imaginário.

“(…)Segundo Pierre Bourdieu, a mediação entre a produção e o consumo é feita por um grupo de “intermédios culturais”. São eles que apresentam e ajudam a solidificar novos padrões de gosto -e de consumo- e, dessa forma, garantir a manutenção do mercado. (...) a mensagem é transmitida de forma direta (...) mas também de forma subliminar, através da observação do seu estilo de vida e de seis gostos.” (BENTES, 2021, p. 387)

Se antes, a população brasileira tinha grande influência da cultura européia, pautada reprodução dos modos de vida da burguesia europeia, naquele momento, o ideário brasileiro se encontrava repleto uma inesgotável fonte de inspiração. Henrique Mindlin, arquiteto brasileiro apresentava o conceito de “arquitetura do sol” (SEGAWA, 1998) defendia a produção de um “regionalismo sadio” que se dava “(...) pela mais completa identificação com o espírito da época, (...) ao sopro de um lirismo que é o reflexo da alma coletiva. (MINDLIN apud SEGAWA, 1998, p. 105)

Foi então neste momento, que se iniciou a ideia de “tropicalidade” (CAVALCANTI, 2006) em um país que procurava uma emancipação política e cultural cada vez maior. Observa-se neste contexto, que personalidades como Carmen Miranda⁴, Cândido Portinari e Heitor Villa-Lobos⁵, ganharam destaque na cultura ocidental, alcançando uma projeção internacional inédita, que viria a transformar os modos de vida e até a percepção de um povo, e sua relação com o território.

Procurando brevemente em outros períodos da história em que houve essa mudança de paradigma, evidenciamos como a arquitetura, intrinsecamente associada às diversas manifestações artísticas, se faz presente sob o aceno de uma mudança concreta. Observa-se em contexto semelhante como o ecletismo ganha sua força, quando os militares proclamam o Brasil como uma república, visando, além de estabelecer uma mudança na arquitetura, uma transformação nos modos de vida da população.

“A adoção deste se adequava a ideologia da época de tentar “civilizar” os hábitos da população e servir de representação a uma nova fase na história do país. (...) uma forma de demonstrar publicamente êxito econômico, gosto pessoal e preferências culturais.” (JUNQUEIRA, 2012, p. 30)

⁴ Ver em Cavalcanti, 2006

⁵ Citado por Hugo Segawa

É possível observar que existiu uma profunda associação da arquitetura Moderna com o Estado, de modo que suas edificações de grande destaque, geralmente compõem prédios de ordem pública, monumentos ou equipamentos urbanos. Os grandes marcos modernos, sendo o principal deles, Brasília, foram obras financiadas com recursos públicos, de modo que atuavam como um instrumento de poder do Estado. A forte associação do Estado com a arquitetura moderna posteriormente, foi amplamente criticada por arquitetos Joaquim Guedes, arquiteto moderno, que denotava com ironia esta associação, citando a “importância histórico-oficial que tem a chamada grande-arquitetura-oficial-brasileira-moderna” (GUEDES apud SPADONI, 2008).

“As décadas de 1940 constituíram uma época de glória para a arquitetura nacional. (...) Esta arquitetura era contemporânea, porém de forte acento brasileiro que vinha de encontro a um movimento mais amplo de valorização da cultura nacional. Uma arquitetura que servia à perfeição para simbolizar o novo e moderno país e, naturalmente, o banimento do Brasil rural, do pau-a-pique, do telhado de capim, do Jeca e sua tristeza.” (BASTOS, 2003, p. 3)

Verifica-se intensas transformações na então capital federal, o Rio de Janeiro teve sua malha urbana expandida em direção ao oeste por meio de reformas urbanas e processos de aterramento. Pouco tempo depois, instituiu-se também um “serviço de patrimônio responsável pela construção de um capital simbólico nacional” (CAVALCANTI, 2006, P. 8). É possível observar que desde o início do século XX, as manifestações de desenvolvimento seguiram um crescimento linear, cujo ápice ocorreu durante a Era Vargas. Pode-se observar que os diferentes governos compartilham um objetivo comum: “a construção do novo homem brasileiro” (CAVALCANTI, 2006, P. 22). Ademais, pode-se apontar uma das mais expressivas conquistas brasileiras no cenário internacional: impulsionada por uma política de caráter expansionista, a Arquitetura Brasileira consolidou-se como um símbolo no exterior.

Figura 3: Cartaz produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)



Disponível em: <https://www.aio.com.br/questoes/unifenas/2024/era-vargas-1930-1945/analise-a-imagem-cartaz-produzido-pelo-departamento-de-imprensa-e-propaganda-89b5a8> Acesso em: 30/01/2026

Foi neste contexto que a arquitetura tomou proporções simbólicas para a promoção do país em processo de desenvolvimento, que teve como principal destaque, a obra do complexo da Pampulha, de Niemeyer (1943). A crítica internacional voltou seus olhos para o Brasil. Segawa (1998) afirma que, apesar de rígidos oponentes à produção arquitetônica brasileira moderna, a adaptação de uma teoria universalista desenvolvida aqui, é recebida com enorme positividade de modo que consideravam que seria a criação de um novo estilo arquitetônico. Cavalcanti (2006, p. 219) apresenta que a obra brasileira, representada pelo trabalho de Oscar Niemeyer, e suas diferenciações do racionalismo:

Foi um dos primeiros arquitetos a antever a exaustão e o burocratismo das formas para as quais o racionalismo exacerbado conduzira o modernismo.

Contrapôs-se ao slogan “a forma deve seguir a função”, argumentando ser a forma uma das principais funções da arquitetura, devendo provir das possibilidades plásticas que o concreto armado oferece. Diversamente das experiências brutalistas de Le Corbusier, Oscar Niemeyer procurou a leveza das estruturas que, na Praça dos Três Poderes, por vezes, parecem mal pousar no chão.

Foram inúmeras as nomenclaturas apontadas pela crítica estrangeira para essa produção. Segawa (1997, p. 109) apresenta que nesta época, nomes como “Novo Sensualismo”, “Neobarroco” e “Escola Brasileira” se tornaram cada vez mais frequentes na cultura ocidental, que por conseguinte, também pode-se observar no momento, o sucesso das respostas à crítica do movimento, como o caso de Lúcio Costa, que ao ser confrontado como “barroquista” por uma suposta imitação de movimentos europeus dá a seguinte resposta: “pois se trata no caso de um barroquismo de legítima e pura filiação que bem mostra não descendemos de relojoeiros, mas de fabricantes de igrejas barrocas. (COSTA apud SEGAWA p. 109). A igreja de São Francisco de Assis assim como todo o conjunto da Pampulha, pode ser considerado um exemplar da referida “escola brasileira”:

Figura 4: Igreja de São Francisco de Assis, 1943, projeto de Oscar Niemeyer



Disponível em: <https://blogmeudestino.com/o-que-fazer-na-pampulha-patrimonio-cultural-da-humanidade/> Acesso em: 30/01/2026

Qual é a contribuição da arquitetura brasileira ao movimento contemporâneo? Na minha opinião são três elementos: em primeiro lugar, a generosidade do desenho e da construção, em segundo lugar, trazer soluções simples para

problemas complexos, sem excluir a necessária organização, mas sem estar dominada por ela, e decerto, a contribuição mais importante para a arquitetura contemporânea: o senso que permite animar as grandes superfícies por estruturas vivas e multiformes. (GIEDION apud SEGAWA, p. 108)

O Brasil passou a consolidar uma representação e um ideário no plano internacional. Durante a segunda guerra, Eixo e Aliados procuravam a obtenção do apoio brasileiro, deste modo, foi possível observar a tentativa de cooptação de ambos os lados para que o Brasil manifestasse seu apoio. É neste contexto que foi criada a personagem Zé Carioca, que passou a ser um grande amigo de Pato Donald que representava o espírito americano (CAVALCANTI, 2006). Posteriormente, essa disputa teve seu fim, fazendo com que o Brasil tivesse seu alinhamento definido, expondo seu apoio político aos Estados Unidos. Durante esta parceria, uma série de elementos e símbolos que evocam certo nacionalismo pode ser observada de formas sutis. O que à primeira vista pode parecer um gesto lúdico, revela, na realidade, implicações políticas e culturais significativas. A partir desta observação, pode-se observar que o movimento moderno foi impulsionado, tanto pela política desenvolvimentista, como pela geopolítica.

O fim da segunda guerra mundial, que aconteceu pouco tempo depois, dá início a um período de diferenciações que se tornaria inerente à nossa realidade até os dias atuais. Este marco, viria a marcar uma ruptura entre os países considerados de primeiro e terceiro mundo. As diferentes posições atribuídas principalmente, às consequências da guerra, marcam então um novo panorama geopolítico e por conseguinte, para a arquitetura. Nos anos considerados “heroicos”, pode-se observar que começaram a surgir as primeiras rachaduras de um desenvolvimentismo que ocorreu no Brasil. Um dos casos mais interessantes desta rachadura é feita a partir da análise do trabalho de Oscar Niemeyer, que após a construção do complexo da Pampulha, passou por um momento de revisão do seu trabalho como arquiteto. As grandes críticas vinham por parte da população e dos próprios arquitetos que julgavam a criação do complexo como uma promoção da vida burguesa. (SEGAWA, 1998)

Segawa (1998) conta que Niemeyer, em 1958, revela ter passado por um processo “honesto e frio” de revisão de seu trabalho de arquiteto, fazendo seu “mea culpa” [auto culpa] pelo excesso de projetos sem o devido cuidado, revelando sentimentos de contradição pessoal diante do quadro social no Brasil e sua atuação profissional junto às

“classes abastadas”. Deste modo, o trabalho de Niemeyer se adaptou pela adoção de uma posição da qual o autor considera mais “simplista”, utilizando menos artifícios que poderiam elevar o custo da produção, em que as técnicas construtivas e projetuais se aproximam aos poucos de uma realidade comum à sociedade brasileira como um todo.

Com o passar do tempo, a produção da arquitetura brasileira se encontrava numa espiral em que era cada mais severamente criticada diante do cenário mundial, com alguns críticos atribuindo à obra de Niemeyer um “caráter subversivo (...) que ostentam uma grande carga de originalidade, mas são, enfaticamente, antirracionais.” (PEVSNER apud SEGAWA, 1998, p. 110)

Figura 5: Lagoa da Pampulha, anos de 1940.



Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/06/entenda-a-pampulha-de-oscar-niemeyer-em-belo-horizonte-80-anos-depois.shtml> Acesso em: 02/02/2026

Segawa (1998) elucida que neste momento, decisões equivocadas fizeram com que, falaciosamente, fosse necessária uma defesa exacerbada acerca das críticas advindas de outros países. É possível observar que houve uma defesa brasileira, que afirmavam faltar equidade em suas críticas, já que, um país que havia uma história recente, não poderia passar pelos mesmos critérios de outros locais já consolidados como a Europa, foi então que cada vez mais, cresceu uma urgência de defesa contra as críticas, que pode ter resultado em uma abstração do próprio conteúdo desta mesma crítica.

“Contrariamente à elegância contundente de Lúcio Costa, os arquitetos brasileiros, de maneira geral, preferiram o caminho mais fácil e menos inteligente de não assimilar e raciocinar sobre as opiniões contrárias, virtualmente criando uma barreira contra críticas de qualquer natureza. Esse comportamento inibiu algumas gerações de arquitetos brasileiros e sufocou uma discussão construtiva - em parte responsável pela atitude refratária a qualquer forma de crítica à arquitetura brasileira deste então, até hoje. (SEGAWA, 1998, p. 110)

Por fim, pode-se então sintetizar toda a discussão internacional em uma só frase, que marca o apogeu e o declínio deste movimento que marcou a história brasileira: “(...)um certo pensamento e prática de vitalidade e sensibilidade local, mas de universalidade suficiente para seduzir a crítica internacional, diluiu-se e institucionalizou-se como conhecimento definitivo e imutável. (SEGAWA, 1997, 190)

2.2 A ESCOLA PAULISTA

A chamada Escola Paulista, mais conhecida como Brutalismo, refere-se a um movimento arquitetônico brasileiro contemporâneo à construção de Brasília, articulada sobretudo sob a influência de Vilanova Artigas, este, mesmo que formado dentro da tradição da chamada “Escola Carioca” e mentorado em seus primeiros anos por Oscar Niemeyer⁷, consolidou-se como pioneiro de uma nova vertente da arquitetura brasileira.

“A arquitetura feita em São Paulo é um desenho que pega essa experiência carioca e a desenvolve dentro das características regionais daqui. Ela procura seus aspectos programáticos, uma linguagem própria” (SANOVICZ apud SPADONI, 2008, p. 6)

Este movimento configurou-se como um dos momentos mais emblemáticos da arquitetura brasileira do século XX, pois seu protagonismo ganharia então

⁷ Ver em Bastos, p. 10

reconhecimento em âmbito nacional passadas algumas décadas desde a inauguração de Brasília. Mesmo tomando o movimento Brutalista com certo caráter coadjuvante, Zein afirma que a historiografia brasileira segue um ritmo linear que não contempla todos os acontecimentos que marcaram o período, ao ter seu enfoque principalmente na corrente modernista, mas que também toma o chamado pós-Brasília, como uma mera manifestação de variadas tendências dos anos de 1980. A autora complementa que esta, “(...) não chega a ser uma visão incorreta, [se torna] imprecisa e insuficiente quando o objetivo for uma mais efetiva compreensão do panorama brasileiro” (ZEIN, 2006, p.3), que por fim, demonstra sob um diferente ângulo, um novo uso para a designação de Década Ausente dos anos de 1960, em que o Brutalismo se destaca não apenas como uma linguagem estética de padrões, mas principalmente uma postura crítica diante do contexto político, social e cultural do país no período que manifesta cada vez mais sua importância na contemporaneidade.

“Trata-se de um período obscuro na historiografia da arquitetura brasileira e internacional, apesar de ter havido uma intensa produção arquitetônica moderna e radical de alto interesse [...] guardando características próprias, ancoradas no panorama cultural.” (ZEIN, 2006, p. 1)

Embora a nomenclatura “Brutalismo” tenha origem europeia, sua apropriação no contexto brasileiro gerou amplos debates sobre suas verdadeiras matrizes de referência. Para Montaner (1993), o Brutalismo foi um movimento arquitetônico que existiu no período pós-guerra nos países europeus, com destaque à produção da Grã-Bretanha, que passava naquele momento, por uma intensa revisão urbanística pautada sob um pensamento racionalista em sua reconstrução. Além disso, o autor demonstra que o movimento foi impulsionado por uma grande confiança da “cientificidade” da arquitetura além de correntes filosóficas consideradas “positivistas” vigentes no período.

A experiência britânica provocou uma certa relação harmônica entre a política industrial e as aspirações sociológicas. (...) [desenvolvendo] características dessa arquitetura chamada neobrutalista: a estrutura do edifício aparente, a valorização dos materiais por suas qualidades inerentes à expressão de cada um dos elementos técnicos” (MONTANER, 1993, p 73)

Parte da crítica nacional aponta que diferentemente do Brutalismo europeu, frequentemente associado a respostas estéticas derivadas de protestos sociais, do primitivismo formal e da crítica à perda de sentido da arquitetura, o Brutalismo em São Paulo assumiu contornos próprios. Bastos (2003) sintetiza os vários estudiosos que destacam que, no Brasil, a adoção de formas despidas de ornamentação estava ligada, sobretudo, à crítica aos privilégios das elites e à defesa de uma arquitetura socialmente comprometida. Assim, ainda que relacionado ao movimento internacional, o Brutalismo Paulista construiu identidade própria, mais ideológica e politicamente consciente do contexto brasileiro. Para Zein (2006, p.9) a similaridade das edificações fosse “grosseiramente reunidas sob a rubrica do brutalismo”, já Artigas afirma que “(...) O conteúdo ideológico do brutalismo europeu é bem outro, traz consigo uma carga de irracionalismo tendente a abandonar os valores artísticos da arquitetura.” (ARTIGAS apud BASTOS, 2003, p. 13). Pela sua radicalidade, pela sua crença ideológica num novo homem e numa nova sociedade e no papel transformador que a arquitetura poderia assumir, ZEIN (2006), observa que a Arquitetura Brutalista Paulista, se encontra mais próxima das vanguardas europeias que do início da arquitetura moderna brasileira.

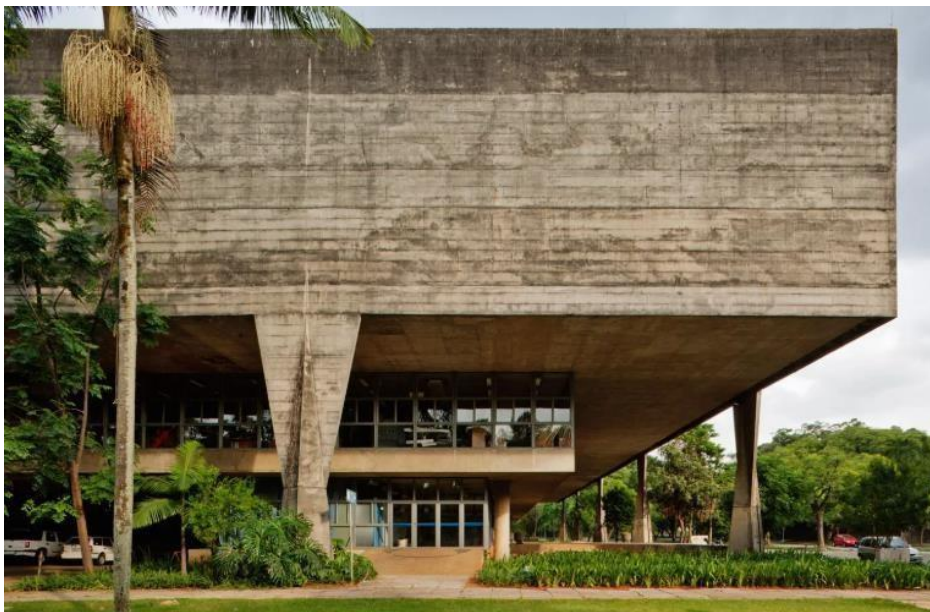
A ascensão do Brutalismo Paulista ocorre em um momento de aparente silenciamento após o chamado apogeu da arquitetura moderna brasileira, associado à construção da nova capital. A posterior ruptura política do país e as transformações institucionais criaram um cenário de incertezas, mas também de oportunidades para novas formulações arquitetônicas. Como aponta Zein (2006), embora muitas análises considerem inexistente uma continuidade crítica após Brasília, o Brutalismo Paulista evidencia que houve intensa movimentação conceitual e prática, influenciando significativamente no rumo da arquitetura nacional.

Para a arquitetura paulista foi essencial. Numa atitude cabocla, antropofágica, engolimos o brutalismo e o transformamos. A origem do movimento em São Paulo está relacionada com a briga de Artigas contra a via formalista de Niemeyer. Embora respeitasse muito a Niemeyer como profissional, o Artigas pensava arquitetura de outro modo e marcou todo esse grupo paulista. Era uma outra maneira de fazer e ver arquitetura. Naquela época, o Manifesto de Brasília era incompreensível para nós, especialmente pela dicotomia introduzida pelo Niemeyer quando dizia que “durante o dia no meu escritório sou arquiteto e a minha militância faço depois que saio do escritório”. A militância na arquitetura, para Artigas e para aqueles que criou, era constante.

Qualquer risco, qualquer traço tinham uma implicação social e crítica enorme. Interessava-nos saber como o operário ia fazer a parede que desenhávamos e que tipo de esforço estava em jogo. (FERRO, 1986, s/ p)

Conforme observa Bastos (2003), o período posterior a Brasília marca um distanciamento em relação ao movimento moderno internacional, em que se pode lembrar que passados cerca de quinze anos pós-guerra já se encontrava repleto de novos dilemas e possíveis reformulações ao redor do mundo. Os propósitos da arquitetura brasileira passam a responder a demandas internas distintas das novas dinâmicas observadas no pós-guerra em outros países do mundo. Nesse cenário, o Brutalismo Paulista emerge sustentado por forte fundamentação ideológica de seus principais autores, os quais defendiam a criação de uma arquitetura autônoma e desvinculada de dependências culturais estrangeiras. Dessa forma, o movimento supera a mera importação de linguagens estéticas e assume caráter nacionalista e crítico.

Figura 6: FAAUSP, 1961, projeto de Vilanova Artigas

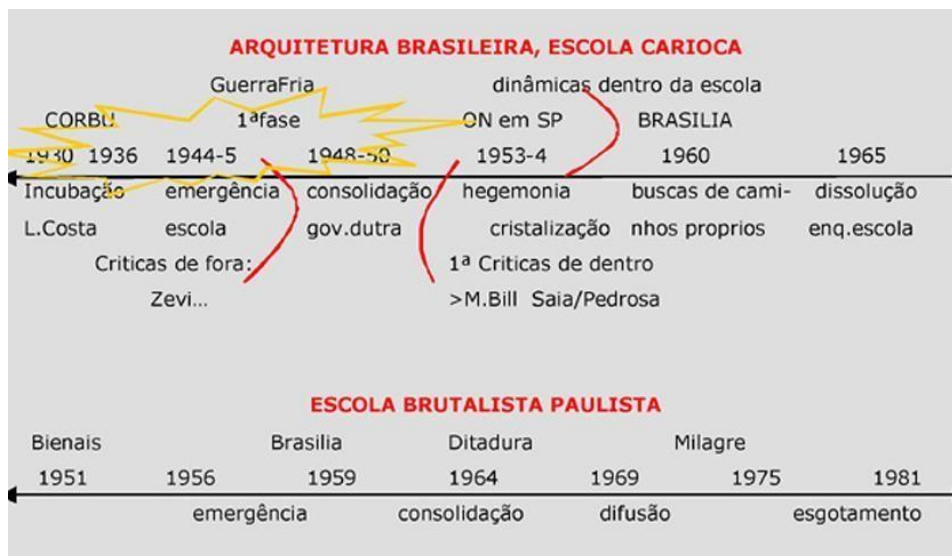


Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Escola_Paulista Acesso em: 30/01/2026

A Escola Paulista protagoniza, neste contexto, um grande impasse acerca da sua compreensão, que apesar do movimento ser chamado por Zein (2006) como uma vanguarda anterior ao moderno, pode neste contexto, ser entendido apenas como certa continuidade do moderno, como sua reformulação crítica. Em vez de negar o movimento moderno, a escola de Artigas toma por si premissas mais racionalistas, como as

observadas nas obras de Corbusier, embasadas no início do século XX. Demonstrar que o moderno brasileiro, diante das transformações políticas e sociais, evoluiu e se materializou no Brutalismo então se torna uma falácia, mas é possível apresentar uma indissociável união entre os dois movimentos no pós-Brasília. Nas palavras de Sérgio Ferro, “A renovação do Artigas, foi mostrar que na arquitetura há uma enorme dimensão política que todo mundo esquece.” (FERRO, 1986, s/ p)

Figura 7: Diagrama utilizado por Ruth Zein, Década Ausente, 2006, p. 15



Os aspectos do movimento Brutalista seguem um padrão considerado por Ruy Ohtake, repletos de uma linguagem mais “construtivista” a partir de uma leitura contemporânea do concreto. (BASTOS, 2003). Zein (2006) apresenta, entre as várias características do movimento brutalista, cita a preferência pela solução monobloco, a franqueza dos acessos, a relação de cheios e vazios, iluminação natural, vãos livres e balanços amplos e um uso frequente do concreto armado. Desta forma é possível atribuir uma grande assimilação, como o próprio Artigas vem a citar em suas formulações, sempre elucidando uma forte ligação da arquitetura, com uma esfera política e social, ainda que intrinsecamente associado às obras racionalistas inspiradas na teoria de Le Corbusier, Artigas explica que a produção da Escola Paulista se diferencia do movimento moderno a partir de leituras próprias de um território repleto de questões particulares que neste momento, cada vez mais se distanciavam do ideário internacional.

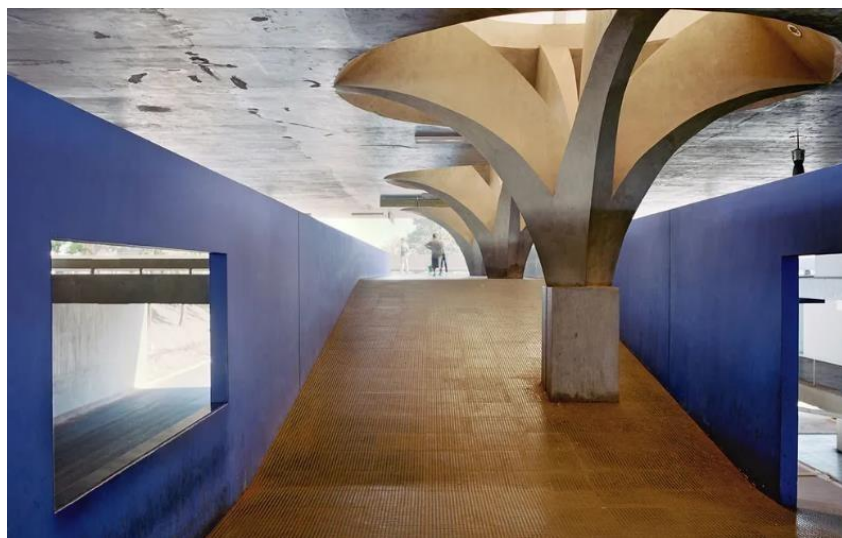
Assumi posições próximas da arquitetura chamada racionalista, ou posteriormente chamada “corbusierana”, mas fiz isso com espírito crítico, meu próprio, sabendo que essas posições eram já oriundas de uma visão de mundo das quais homens como Corbusier que as fundamentaram, não podiam participar. (...) Foi com essa compreensão, já com uma compreensão de que não era aí que estavam os ideais do povo brasileiro, mas nos ideais de libertação nacional, de luta contra os poderes muito maiores que nos oprimiam, foi dentro desse caos que pude construir minha visão de arquitetura. (ARTIGAS APUD BASTOS, 2003, p. 10;11.)

O movimento também não permaneceu homogêneo com o passar do tempo. Já nos anos de 1970, passou a apresentar subdivisões internas: de um lado, grupos que valorizam intensamente os aspectos plásticos e formais; de outro, aqueles que enfatizavam o caráter ideológico e a dimensão crítica do movimento, entendendo a arquitetura como instrumento de transformação social e enfrentamento cultural, ou como Sérgio Ferro nomeia, a compreensão da arquitetura como um canteiro de obras. Posteriormente, o arquiteto manifestou em diversos textos e entrevistas como “Brutalismo Caboclo”, em que revisam o movimento e apontam suas contradições, questionando tanto suas intenções, quanto seus resultados práticos. Neste contexto, o título da entrevista chama atenção pelo adjetivo, em que Ferro afirma que, seja pelas suas vitórias, fracassos e desafios, o movimento rompe com as ideologias homônimas deste período, fazendo alusão às associações com o movimento europeu. O impasse ganha corpo pela divergência de opiniões. Nas palavras de Yves Bruand, o movimento “nasceu do espírito e do lápis de Artigas.” (BASTOS, p.12) Todavia, também pode-se observar o descontentamento entre arquitetos, como é o caso de SPADONI (2008), que questiona a multiplicidade não reconhecida da arquitetura produzida em São Paulo neste mesmo período:

“A existência de uma escola paulista, como veio a ser caracterizada essa produção influenciada por Artigas, era uma questão controversa, sobretudo por desconsiderar o veio importante de produção moderna existente em São Paulo no período. Seria admissível a aceitação desse rótulo, se faziam parte do grupo, conforme já foi mencionado, autores de origem estrangeira como Rino Levi, Lina Bo Bardi, Giancarlo Piretti, Franz Heep, Lukjan Kõrngold, para citar só alguns?” (SPADONI, 2008, p. 7)

Segawa colabora com esta afirmação ao demonstrar que o período pós-guerra foi marcado por uma forte corrente migratória para o Brasil e sugere que São Paulo era a capital mais escolhida pelos arquitetos estrangeiros. O arquiteto demonstra que “(...) a vanguarda da arquitetura brasileira ficava no Rio de Janeiro, mas boa parte dos arquitetos imigrantes veio para São Paulo. essa preferência tinha sua razão no dinamismo que o Estado apresentava nos anos de 1940” (SEGAWA, 1998, p 142)

Figura 8: Rodoviária de Jaú, 1973, Projeto de Vilanova Artigas



Disponível em: <https://revistacasaedjardim.globo.com/colunistas/luiz-sobral-fernandes/coluna/2023/08/brutalismo-paulista-a-arquitetura-marcada-pelo-concreto-aparente.ghtml> Acesso em: 03/02/2026

Entre os arquitetos que seguiram a Escola de Artigas, dois grupos distintos se formaram, um pela questão formal, pela plasticidade e pela disseminação de um modelo “retoricamente subversivo [aos] hábitos de uma família burguesa” (ARANTES APUD BASTOS, p. 14), outro, pelas questões ideológicas fortemente subjetivas, tomando a arquitetura como a apropriação da arquitetura em resposta às latentes questões políticas e sociais, como o arquiteto Sergio Ferro.

Acho que somos os herdeiros de verdade, muito mais que o outro grupo. No fim, ele sabia. Nosso encontro foi muito isso, de um lado eu dizendo que “apesar de nossas brigas é de você que a gente tirou tudo, foram as suas teses que desenvolvemos, suas ideias que aplicamos com o máximo de rigor”, e ele, de um certo modo, reconhecendo isso. (FERRO, 1986, s/ p)

O Brutalismo Paulista também deve ser inserido no contexto da Ditadura Militar brasileira, assumindo frequentemente uma postura combativa. Sua arquitetura, marcada por estruturas aparentes, espaços coletivos e caráter austero, pode ser interpretada como resistência simbólica ao autoritarismo. Estas observações podem ser corroboradas ao entender Artigas como um propagador de um grande ideal de partidos comunistas, nos quais ele manteve filiação ao longo dos anos em que trabalhou (BASTOS, 2003). Assim, o movimento projeta não apenas edifícios, mas também um pensamento político e cultural. Em sua entrevista, Ferro elucida que os próprios autores do movimento iniciaram um processo de autocrítica, que associadas, tanto as divergências internas quanto este isolamento intencional associado às diferenças políticas entre os arquitetos e o regime, fizeram com que o movimento se enfraquecesse cada vez mais.

Nesse momento chegava uma etapa em que por vaidade achávamos que já tínhamos um caminho próprio. Assim, nos interessava muito mais aprofundar esse caminho que ir buscar fontes ou contatos fora. Dessa forma, os livros eram lidos, mas não marcavam. (...) Porque aí o trabalho político se confundiu com o trabalho de arquitetura. Todo pensamento político nos levava a não poder mais utilizar certo tipo de informação de fora, que não se adequava à nossa militância radical. (FERRO, 1986, s/ p)

Com o passar dos anos o movimento começa gradualmente a perder força, sendo progressivamente substituído pela influência do chamado Estilo Internacional, associado ao grande impulso que a economia brasileira obtivera neste período. (BASTOS, 2003). É possível observar uma ruptura a partir de uma nova orientação que incorpora ideais desenvolvimentistas e tecnocráticos que se alinham ao contexto econômico que vêm enfraquecer o caráter crítico e ideológico do Brutalismo e direcionando a arquitetura brasileira para outras linguagens.

“Em nossas escolas, a tendência para a exclusividade do engajamento político ou para a insistência apenas nas grandes discussões genéricas e grandiloquentes gera distorções profundas na atuação do arquiteto em contato com a sua realidade. Despreparado para raciocinar a fundo a arquitetura que faz, corre o risco bastante presente da atitude imitativa irrefletida, da transposição de analogias de maneira indevida, e da apreciação meramente

mecânica ou pseudoartística de sua produção.” ZEIN APUD BASTOS, 2003, p. 253)

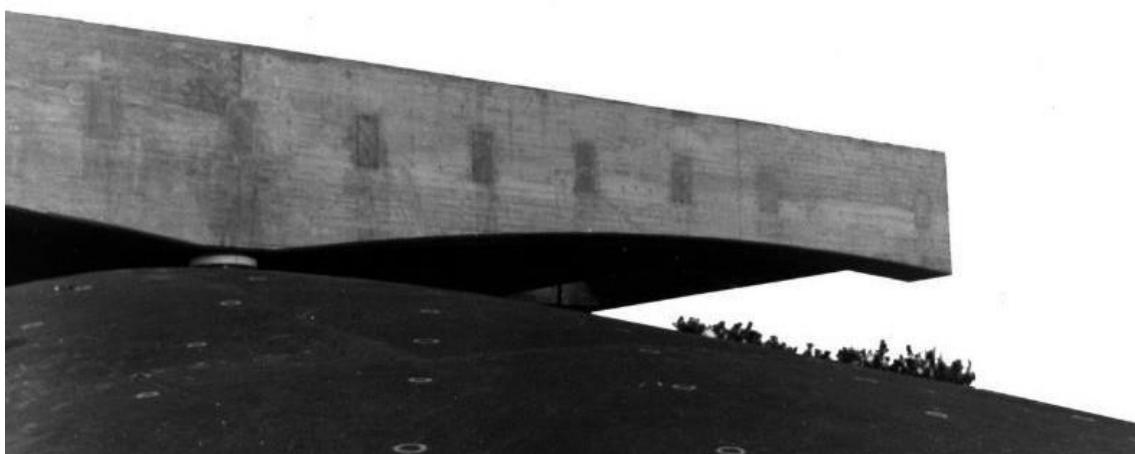
Por fim, em 1985, uma grande perda abalou a estrutura deste movimento. Em sua participação do livro *After the Miracle: Brazilian Architecture*, Hugo Segawa comenta sobre a morte de Vilanova Artigas e suas consequências em um texto que o título fala por si. “*Vilanova Artigas died in 1985, and with him the entire architectural utopia of a transformed Brazil symbolically vanished.*” [Vilanova Artigas morreu em 1985, e com ele toda a utopia arquitetônica de um Brasil transformado desapareceu simbolicamente] (SEGAWA APUD CARMONA, 2015, p.99)

3 OS DESFECHOS DA ARQUITETURA BRASILEIRA E DO MOVIMENTO MODERNO

Um novo capítulo na história brasileira se inicia no início dos anos de 1970, em que pode ser observado mudanças graduais em diferentes esferas, seja na política ou na economia, fazendo com que a arquitetura passasse por reformulações sobretudo diante de um novo contexto urbano, que demandava diferentes desafios. Esta história pode ser iniciada pelo Pavilhão do Brasil em Osaka, projeto de Paulo Mendes da Rocha, que para além de sua importância já no início dos anos de 1970, será possível observar que o projeto também ganharia relevância diante das décadas posteriores.

Há momentos, entretanto, como no Brasil entre 1940 e 1960, em que os sintomas de um provável desenvolvimento social, falsos ou não, mas que foram considerados verdadeiros, estimularam uma otimista atividade antecipadora. O futuro parecia conter promessas próximas que, em hipótese, requeriam novos instrumentos. As propostas, supostamente passíveis de aproveitamento quase imediato, procuraram colar-se às disponibilidades concretas do nosso meio e às carências do nosso subdesenvolvimento. (FERRO, 1967, s/p)

Figura 9: Pavilhão do Brasil em Osaka, 1970, projeto de Paulo Mendes da Rocha



Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/624060/classicos-da-arquitetura-pavilhao-do-brasil-em-osaka-paulo-mendes-da-rocha-e-equipe> Acesso em 31/01/2026

3.1 CONTRADIÇÕES DE UM MILAGRE

Os anos de 1970 foram marcados na arquitetura pelas consequências ostensivas do regime militar, sendo compreendidos pela historiografia como um período de surgimento das primeiras dúvidas em relação à produção arquitetônica até então considerada hegemônica. Como pôde ser observado até então, esta década teve seu início marcado por um silenciamento da arquitetura brasileira. Segawa (1998 p. 197) define o sentimento da época perante uma nova década, em que “(...)as mitológicas obras da arquitetura dos anos de 1950 e 1960, por falta de manutenção e por obsolescência, transformaram-se em ruínas da modernidade.” Diversos fatores contribuíram para esse processo crítico, com destaque para a conjuntura econômica, especialmente o chamado “Milagre Econômico”, que marcou o período (LEITÃO, 2011). Cavalcanti (2006), referindo sobre a capital Brasília, também apresenta um panorama posterior a sua inauguração:

Brasília foi a grande prioridade da estratégia de marketing do governo Kubistchek. Foi construída em três anos, com tijolos e outros materiais transportados de avião, sob a alegação que o presidente sucessor não daria prosseguimento às obras. Do ponto de vista econômico, foi uma catástrofe, pois o país precisou emitir uma quantidade insensata de moeda, originando uma gigantesca inflação cujos reflexos se fizeram sentir durante as décadas subsequentes. (CAVALCANTI, 2006, p. 202)

Segawa (1998) afirma que neste momento, nunca houve na história brasileira uma produção tão intensa, apresentando ainda que “o signo da quantidade não autoriza uma equivalência de qualidade, o excesso de trabalho embarçava a autocrítica” (SEGAWA, 1998, p. 190). Spadoni colabora com uma análise dos projetos da época, que passavam por um processo de “maneirismo” (2008, p. 4), explicando que havia nesta produção intensa, também a tentativa de consolidação de uma continuidade do movimento moderno.

O padrão ainda era a potencialidade do concreto armado, seja na concepção dos espaços, na abstração das formas, seja na explicitação de sua construção. O que talvez não pudéssemos era usar o termo racionalidade, pois trabalhávamos com estruturas sofisticadas, mas sempre numa lógica executiva

de quase artesanato. Essa era nossa tradição: uma versão bastante pragmática da construção e do próprio pensamento arquitetônico. (SPADONI, 2008, p. 5)

Gonçalves (2008) também observa que, apesar da prosperidade econômica e da intensa produção arquitetônica induzida pelo Estado, a ampliação numérica das obras não se refletiu em qualidade projetual. Segundo a autora, “apesar do período de prosperidade econômica, marcado por uma intensa produção arquitetônica induzida pelo Estado, a quantidade não refletiu na qualidade dos projetos” (GONÇALVES, 2008, p. 3). Em sua crítica, Gonçalves (2008) ressalta que o pensamento e a prática da arquitetura brasileira foram esvaziados pelo governo autoritário, concluindo que nesse momento que a produção arquitetônica passa a ser duramente contestada, não apenas em relação aos anos 1970, mas também em relação à arquitetura produzida nas décadas de 1950 e 1960.

O que é chamado “esvaziamento”, pode ser também observado pelo enfoque em outras áreas relacionadas à construção civil. Enquanto os governos anteriores ganharam notoriedade, por exemplo, no campo da arquitetura, a gestão dos Militares procura se associar a um gigantismo sob outra ótica. Neste momento, Segawa (1998) apresenta uma série de equipamentos urbanos como portos, aeroportos, rodovias e outros, ainda contestando este apagamento que, segundo o autor, pode sim ser entendido uma produção arquitetônica que compete com as edificações produzidas na época, dizendo que “a participação dos arquitetos nos projetos [dos equipamentos] sobretudo com o agrupamento inserido numa estatal deve ser interpretada como uma importante contribuição tecnológica e cultural, ainda pouco reconhecida” (SEGAWA, 1998, p. 167). Posteriormente, o autor ainda antecipa os resultados já brevemente, apresentando a “falência” deste modelo que, se associa às consequências de um “milagre”: o início de uma inflação inédita no Brasil.

De fato, a realidade do país parece redirecionar a política energética para outros caminhos. Aparentemente, com rumos e estratégias que não condizem com a imagem modernizadora do período entre o golpe militar de 1964 e a falência do modelo “desenvolvimentista” brasileiro dos anos de 1970.” (Segawa, 1998, P. 167)

Retomando ao âmbito da arquitetura civil, a ampla produção arquitetônica do período, impulsionada por uma explosão demográfica, desenvolveu-se sob uma lógica de urgência. Um exemplo emblemático desse contexto é o Edifício JK, em Belo Horizonte (1968). Ao analisar essa obra, Bastos (2003) aponta no tópico que denomina “distorção dos princípios modernos”, que sua escala se configura como um equívoco projetual. A autora destaca ainda a adoção de corredores com apenas 70 centímetros de largura, solução considerada “inédita” referindo-se negativamente a um racionalismo cada vez mais associado a padronizações mínimas, sendo “praticamente certo que o arquiteto nunca tinha visto” (CORDEIRO; PENNA; PIMENTEL; apud BASTOS, 2003, p. 29).

Figura 10: Edifício JK, inaugurado em 1968. O projeto conta com dois blocos e possui no total 1086 apartamentos. Projeto de Oscar Niemeyer



Disponível em: <https://bhaz.com.br/noticias/bh/edificio-jk/> Acesso em: 01/02/2026

Ainda que houvesse, nesse período, uma abertura para a discussão crítica do moderno no território brasileiro, Gonçalves (2008) observa que grande parte dos projetos continuava a se apoiar em referências oriundas das escolas surgidas nas décadas de 1950 e 1960, revelando a persistência de modelos consolidados mesmo diante de um contexto de crise e questionamento. Para Spadoni (2008), Esta continuidade se dava, principalmente, pelas lacunas em que a teoria brasileira se encontrava, muito em detrimento das grandes proporções que o modernismo tomou desde o início da década:

“Talvez fosse porque essa arquitetura representava muito mais do que um movimento estético ou um avanço cultural. Era a própria síntese do país que estava em jogo, ao menos o país que decidimos divulgar, e sua superação poderia representar a abolição dos ideais que, nesse momento, já poderiam ser apenas uma grande imagem de si mesmo.” (SPADONI, 2008, p. 4)

Neste momento, foi-se ganhando cada vez mais intensidade, uma discussão sobre perda de qualidade, como citado por Segawa (1998), visto que, o horizonte de Brasília se distanciava da paisagem. Além disso, pode-se observar que durante a segunda metade da década de 1970, as movimentações na economia se caracterizaram por uma nova direção, que cada vez mais parecia enfraquecer o governo, afetando a aceitação da própria população. Se faz interessante perceber que a capital estava entrelaçada ao ideário de repressão política e posteriormente, conceitual. O movimento moderno já se encontrava profundamente associado ao governo ditatorial. “(...) Dentro do projeto do “Brasil Grande (...) arquitetura serviria como retórica do poder, onde acrobacias estruturais atrás de uma linguagem monumental foram praticadas de forma corrente, ilustrando uma constrangedora relação entre formas modernas e governo conservador” (CARMONA, 2015, P. 87). As mais crescentes formas de fadiga do movimento moderno, pareciam cada vez mais preencher as lacunas advindas de uma “década ausente”, mas que em nome de um consenso, de “contornos nitidamente ideológicos (...) prostrou horizontes possíveis de avaliação renovação e atualização de conceitos.” (SEGAWA, 1998, p. 198)

Entretanto, Francisco Spadoni (2008) sintetiza o panorama através do conceito de “dependência e resistência” para explicar a dualidade entre a manutenção e o abandono da cultura modernista. Para o autor, esse dilema representa “a resposta possível a um passado definido pela aventura de grandes criadores e um presente imobilizado pelo regime político” (SPADONI, 2008, p. 3). O arquiteto ainda argumenta que o descompasso da arquitetura brasileira pode ser compreendido a partir de três condicionantes centrais: a maturação de um moderno marcado por intensa produção ao longo das décadas anteriores; as transformações do cenário internacional; e um quadro de imobilidade sustentado pela ditadura militar.

Dependência de um Estado que construía maciçamente e resistência a esse Estado que nos roubara as questões essenciais. Dependência de uma aventura que havia se proposto a reinventar o país e resistência por não dispormos mais das mesmas questões de sua construção. Dependência de uma aventura que havia se proposto a reinventar o país e resistência por não dispormos mais das mesmas questões de sua construção. Claramente o debate internacional é o que menos influía em todo o processo. O impasse inventivo que estamos buscando situar ia assumindo, assim, uma outra forma. Começa a esboçar-se a versão de tratar-se apenas de uma outra condição dessa invenção. (SPADONI, 2008, p. 3)

O autor explica que a arquitetura tomou para si um grande problema ao colocar a identidade como um qualificador, o que considera um problema presente nos países colonizados. Essa ideia de modernidade no Brasil, era para o autor um “mergulho para dentro ao contrário” em que sob esta dependência, se viu como questão continuar moderno “num cenário que se movimentava em outra direção.” (SPADONI, 2008, p.4) Estes fatores, junto ao contexto encontrado nos capítulos anteriores foi responsável por manter cada vez mais distante, a possibilidade de consonância com o discurso internacional, que já encontrava uma crítica cada vez mais madura e um panorama cada vez mais distinto da vida racionalista modernista.

3.2 O MANEIRISMO MODERNO

No capítulo anterior, foi possível observar como movimentações imediatamente anteriores à construção de Brasília foram capazes de impulsionar sua concretização culminando no chamado zênite do movimento moderno (BASTOS, 2003) e logo depois, suas consequências para o cenário nacional. Esse apogeu resultou, dentre vários fatores na denominada “década ausente”. Já diante deste capítulo, propõe-se retomar essa discussão sob outra perspectiva. Busca-se analisar a ruptura desta relação entre o contexto brasileiro e o internacional, que aconteceu por decorrência de um novo cenário político mundial. Segawa (1998) Apresenta a mudança de paradigma do cenário global, em que havia se caracterizado por divergências cada vez mais acentuadas dos países de primeiro

mundo e do restante dos países, como na América Latina, que passava neste momento por uma fase de intenso totalitarismo.

“o conceito de massa [no globo] como valor absoluto perdia espaço para o cultismo do individual, da valorização de identidades e à emergência das minorias (...) enquanto na América Latina, [os anos 1970] foram dos superlíderes ditatoriais, da repressão à manifestação individual e dissidente, da hipervalorização da tecnoburocracia estatal. (SEGAWA, 1998, p. 190)

Sob este contexto, Segawa (1998) acena que apesar de uma unânime cena revisionista no ocidente, encontrou dificuldades no Brasil, em que afirma que “um certo pensamento e prática de vitalidade e sensibilidade local ⁸ mas de universalidade suficiente para seduzir a crítica internacional, diluiu-se e institucionalizou-se como conhecimento definitivo e imutável. (SEGAWA, 1998, p. 190)

Os modernos da década de 1970 não podiam se permitir a aniquilação do passado e do presente com o intuito de criar o mundo novo *ex nihilo* [do nada]. eles tiveram que chegar a um acordo com o mundo que tinham e trabalhar a partir daí. (BERMAN *apud* SPADONI, 2008)

Figura 11: Edifício Sede da Petrobras, projeto de 1974 de Roberto Luís Gandolf



⁸ Referindo-se ao caráter regionalista já citado no movimento moderno brasileiro

O prédio da Petrobrás é um exemplo do “maneirismo” que Spadoni (2008) denomina em seu texto. Sob uma análise plástica, é possível observar a adição de novos elementos, sendo o mais importante deles, seu jogo de recuos que se ilustra como uma tentativa de dar ao movimento moderno, um novo capítulo. Sua fachada também é marcada pela diversidade de materiais e texturas em um mesmo nível, aludindo uma maior ideia de aguçamento visual. Ao comentar sobre o Edifício Sede e demais edificações contemporâneas, Bastos (2003, p.25) chama o conjunto arquitetônico do período de “fase megalomaniaca”, que considera o período um dos mais controversos da história do século XX.

Para Guimarães (apud BRAGAIA, 2019, p. 46) “Essa história, cuja arquitetura, nublada e confundida pelo internacional style, se estende como uma apresentação forte, equilibrada pelas [primeiras] dúvidas da pós-modernidade”. O autor apresenta no seu texto que para além do maneirismo como uma leitura sob influência apenas do próprio movimento moderno, o edifício também se encontra associado à um estilo contemporâneo à época: o metabolismo, que se manifesta a partir de sua expressão formal.

A ideia de expressão, seria, em última instancia, a necessidade de formalização dos elementos estruturadores da arquitetura, moderna em nosso caso, para que ela pudesse perpetuar seus códigos. era uma maneira de continuar. A invenção seria, mais uma vez, revelação. (SPADONI, 2008, p.6)

A década de 1970 marca este modo simultâneo de continuidade do moderno e a considera última versão do modernismo internacional (SPADONI, 2008, p.6). O autor explica que durante este período, uma manifestação dos debates revisionistas, foi justamente uma arquitetura composta por mudanças que se iniciaria de uma maneira gradual, logo, “versões” do moderno, no Brasil, apresentava uma boa resposta para que o movimento pudesse se manter em continuidade, em que foi possível observar uma importante corrente considerada como “uma das mais visíveis da produção brasileira: a busca pela expressão⁹ (SPADONI, 2008, p.6) como o trabalho de uma das arquitetas mais

⁹ Esse assunto será tratado no capítulo posterior com mais clareza.

importantes do século XX, Lina Bo Bardi, que ganhou um grande protagonismo com suas obras, como o MASP (1968).

Desde a construção de Brasília (seguindo a linha de pesquisa adotada que considera a Escola Paulista como um movimento regional de leitura própria) o expressionismo é a primeira manifestação de alteração do movimento moderno que se coloca como uma questão basal às conseqüentes decisões acerca dos rumos da arquitetura brasileira. Para além disso, é possível associar a existência de outro movimento crescente: o realismo, que surgiu no contexto italiano pós-guerra e assumiu em território nacional, diretrizes particulares que se baseava fortemente na compreensão da geografia brasileira. Bastos (2003), apresenta como este movimento chegou ao Brasil a partir dos anos de 1970:

“O entendimento de uma arquitetura contemporânea que se coloca em continuidade e não como ruptura com a arquitetura moderna, valorizando coerência construtiva adequação climática, adequada relação entre custo e benefício (...) [valorizando] a realidade e o cotidiano em que se vai intervir. [...] Dentro desta idéia aparece a valorização de uma coerência no fazer, em substituição à carência formal.” (BASTOS, 2003, p.257)

O projeto que melhor demonstra esta linha considerada “realista” é o projeto da cidade de Carajás, do arquiteto Joaquim Guedes. Nas palavras de Zein, (apud BASTOS, p. 105) “Herdeiro da tradição moderna, Guedes se recusa a supô-la esgotada, em seu repertório, e mais ainda, em seu modus operandi [modo de operar, trabalho]” O projeto teve destaque como um dos oito projetos brasileiros mais importantes da década de 1980, ao referenciar suas características regionais. Para Segawa (apud Bastos, 2003, p. 104) Carajás teve um cuidado inovador ao se estudar padrões urbanos nas vizinhanças, em busca de identidade espacial compatível com o repertório dos habitantes da região semiárida local.

Figura 12: Caraíba, 1976-1982. Projeto de Joaquim Guedes



Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/217> Acesso em: 06/02/2026

A plasticidade que se assemelha às pequenas cidades do interior do Brasil, é capaz de demonstrar como neste período, o Brasil se encontrava ante as utopias “megalomaniacas” que se pode encontrar desde Brasília, até boa parte da década de 1970. Esta visão acerca da realidade brasileira foi fundamental para estabelecer um julgamento que fosse capaz de inferir, sob forte aceno de uma crítica que se retomava seus trabalhos, os rumos da arquitetura brasileira.

3.3 DE LÁ PRA CÁ: PÓS-MODERNISMO NO MUNDO

Como foi exposto na introdução deste trabalho, tem-se como objetivo, analisar a discussão do movimento pós-moderno no território brasileiro. Entretanto, ao entender a vasta e intensa produção desta obra no mundo, entende-se também que pode ocorrer um distanciamento do tema central, todavia, a falta de sua compreensão, deixaria a

discursividade aqui presente, carente de um panorama completo da época, logo, a solução adotada foi a criação de uma clara delimitação: O estudo do pós-modernismo no mundo será feito embasado apenas na ótica brasileira. Sendo assim, assume-se como tema central para esta discussão o texto “Pós-modernismo, Arquitetura e Tropicália” de Luís Gimenez, publicado na revista projeto em 1984, que segundo Carmona (2015, p. 93) “(...) seja talvez o mais importante artigo do período, que desvela as causas e especificidades do debate pós-moderno no Brasil”

Esta discussão se inicia partindo do pressuposto de que o debate arquitetônico nacional - intensificado a partir da década de 1970, não se desenvolveu de forma isolada, mas teve inspirações de correntes teóricas consolidadas no eixo Europa-Estados Unidos. Neste contexto, o autor de “Pós-modernismo, Arquitetura e Tropicália” destaca as contribuições de Aldo Rossi e Robert Venturi, cujas formulações especialmente no âmbito da crítica ao funcionalismo moderno exerceram uma ampla repercussão no cenário internacional. Ainda que esta seção não se proponha a um aprofundamento exaustivo dessas correntes, sua inserção como subtítulo justifica-se pela relevância teórica que tais debates assumem para a compreensão das consequências observadas no cenário brasileiro. É válido ressaltar que ante a escolha deste artigo, pode ser observado o destaque de Rossi e Venturi também nas outras literaturas, como a de principal referência do presente trabalho, o pós-Brasília. (Bastos, 2003) Nas palavras introdutórias de Gimenez (1984):

Tanto interesse repentino nosso terá que começar respondendo que sentido tem iniciar o debate dezoito anos após a primeira publicação **de Complexity and Contradiction in Architecture, de Robert Venturi, e de L'Architettura della Città, de Aldo Rossi.** (...) Quase duas décadas medem nossa indiferença com relação aos episódios que simbolizam a culminação do que se convencionou chamar de **condição after**, iniciada logo após a Segunda Guerra Mundial com a revisão da produção e das teorias agrupadas sob o guarda-chuva do movimento moderno. Louis Kahn, com a recuperação da dimensão simbólica e a reabilitação da história e das tipologias clássicas, Collin Rowe, com sua análise corrosiva das obras dos mestres, e Alvar Aalto, com seu respeito à tradição vernacular e defesa das poéticas individuais, transformam-se nos anti-heróis da revisão historiográfica da versão oficial da arquitetura moderna. (GIMENEZ, 1984, s/p, grifo nosso)

Nas leituras fornecidas, a teoria de Aldo Rossi e Robert Venturi se apresentam como um dos pilares fundamentais para a revisão do movimento moderno e o surgimento da condição pós-moderna na arquitetura. Tanto em Rossi em "A arquitetura da cidade", e em Venturi em "Complexidade e Contradição", ambos de 1966, iniciam um debate revisionista da "condição after". Montaner (1997, p. 152) afirma que enquanto Rossi mantinha uma crítica mais implícita, Venturi, via através de complexidades e contradições a necessidade de uma postura mais combativa.

Rossi propõe a retomada da cidade como o principal marco de inspiração para os processos de projeto, onde a cidade deve ser compreendida como uma construção arquitetônica complexa e histórica. Diferente de uma visão que seja meramente culturalista e nostálgica. Segundo Montaner, (1997, p. 140) para Aldo Rossi, o racionalismo não seria capaz de ordenar sozinho a arquitetura, está dependente de contextos como antropologia, psicologia, geografia, arte, novela, economia e política.

Segundo Santa Cecília, (2004, p. 41) Rossi foi o responsável pela reformulação do conceito de "tipo", convertendo-o em instrumento essencial de análise e de projeto. Confiando na permanência das formas arquitetônicas, defendendo a utilização e individualização dos princípios e das formas invariantes ao longo da história. Neste contexto, pode-se observar o abandono de padrões rígidos e pragmáticos do movimento moderno, em que a Europa passava por um período de reconstrução.

Uma das imagens mais genuínas da situação pós-moderna da arquitetura é a dos contrastes formais que gera esta mudança de usos: estações convertidas em museus, palácios reabilitados como sede da administração pública, igrejas reconvertidas em escritórios, museus ou discotecas. (MONTANER, 1997, p. 141)

Ainda que se configurem como movimentos paralelos, é possível estabelecer aproximações entre a teoria do "regionalismo crítico" e as questões emergentes daquele período, marcado pela crise e pelo esgotamento das premissas do movimento moderno, que passaram a suscitar um ideal "pluralista" (BASTOS, 2003, p. 122) em contraposição ao racionalismo hegemônico. Nesse contexto, a arquitetura passa a incorporar novas referências históricas e simbólicas, movimento que encontra ressonância em produções como as de Aldo Rossi. Seu projeto *Teatro del Mondo* (1979) rapidamente ganhou

notoriedade por materializar, de forma emblemática, as discussões teóricas então em curso.

Figura 13: Teatro do Mundo, 1979, projeto de Aldo Rossi



Disponível em: <https://pt.wikiarquitectura.com/constru%C3%A7%C3%A3o/teatro-do-mundo/> Acesso em 06/02/2026

Venturi é conhecido pela sua crítica à modernidade que se manifesta por duas correntes diferentes, seja a partir de Complexidade e contradição, que dá segmento à uma valorização regional e histórica, ou por outra corrente iniciada com o livro “Aprendendo de Las Vegas (1968) que apresenta como a contemporaneidade entendia a arquitetura a partir de comunicação e simbolismo. Para Bentes (2021, p. 63) Quando propuseram o seminário “Learning from Las Vegas”, nos idos de 1968, uma de suas motivações estava em buscar compreender por que “apesar de feia e horripilante, [aquela cidade] estava atraindo multidões de usuários” Venturi e Scott-Brown sintetizam suas observações demonstrando a idéia de “Galpão Decorado”, apresentando que neste contexto, era possível atribuir um crescente reducionismo da necessidade de uma arquitetura que manifestava identidade a partir de sua composição.

Segundo Bentes, (2021, p.75) ainda no início da década de 1970, Venturi e Scott-Brown, sugeriam uma forma de pensar menos autoritária e mais aberta às trocas, corporificada na metodologia do “aprender com”. No Brasil, a confiança adquirida durante os anos heroicos do movimento moderno, parecem ter feito essa flexibilização se tornar ainda mais difícil de alcançar. No texto de Gimenez (1984) é possível observar que o autor entendia a teoria de Venturi como um dilema que chegaria no contexto brasileiro de

modo que suscitava ainda mais, o nosso dilema de “dependência versus resistência”, estudada no tópico anterior:

Aberta a temporada de “um debate próximo”, poderemos ocupar a ociosidade operativa que a crise econômica nos impôs, discutindo, entre uma cerveja e outra, qual dos Venturi é mais conveniente: se o elitista de gosto maneirista de Contradictions... ou o populista-inclusivista de Learning from Las Vegas, ou qual conjunto figurativo das metáforas de Michel Graves é mais adequado à nossa cultura (...) e, entre comparações das posturas racionalistas e realistas, quais seriam as explicações mais oportunas para aquela produção que se adiantou nas referências ao novo fenômeno em nosso território e que já desfilam sem receios ou complexos nos concursos, exposições e publicações, excitando a classe, como, fazia tempo, não se tinha notícia. Logo acabaremos elegendo nosso proto-após-modernista. (GIMENEZ, 1984, s/p)

Entretanto, em outras partes do mundo, é possível observar que as teorias ganharam uma grande repercussão. A aceitação da teoria pós-moderna no mundo, trouxe como consequência, também um marco simbólico. Segundo Segawa (1998, p. 198) a crise do movimento moderno fez com que existisse um “sentimento de índole pós-moderna: o ocaso das grandes narrativas ou interpretações racionalizadoras, o fim das utopias, questionamentos dos modelos, dos grandes sistemas de pensamento” que foi capaz de se materializar com a demolição de um conjunto de edifícios Pruitt-Igoe que foi demolido em 1972, considerando o marco, segundo Charles Jencks, como o “fim do movimento moderno¹⁰”.

Desde então, o que pode ser visto no movimento pós-moderno, foi um caráter de desconstrução cada vez mais acentuado em relação ao movimento moderno. Montaner (apud Bastos, 2003, p. 179) apresenta em um trecho que apresenta os ideais vigentes a partir da teoria pós moderna:

um anti-discurso do método cartesiano que descobre fraturas, pliegues [dobras], dispersões e discontinuidades na história. [os autores] buscam sua poética na ensamblaje [conjuntos] de fragmentos na estética de

¹⁰ Ver em Segawa, 1998, p. 189, em que fala neste contexto sobre o atraso brasileiro em relação a outras partes do mundo, como nos Estados Unidos.

descontinuidade, na refração de formas autônomas e estranhas às coordenadas do sujeito, na sugestão e espaços dinâmicos totalmente novos e na desconstrução da realidade convencional.

Sabe-se entretanto que, como será apresentado no próximo capítulo, a história brasileira discorre através de uma forma diferente, em que contextos próprios formarão um caminho particular. Assim, é possível observar a existência de uma característica comum entre as diversas ramificações encontradas no próximo capítulo: a procura por um desfecho na arquitetura brasileira capaz de reconhecer não apenas as vitórias mas também, suas derrocadas.

4 ALGUMA SOLUÇÃO. UM PROBLEMA

Para que fosse possível uma maior compreensão dos rumos da arquitetura brasileira, foi escolhido o trabalho de Bastos (2003) como principal referência para este capítulo, em que a autora, ainda que considerando a complexidade de categorizar a arquitetura brasileira a partir do fim de 1970, entendeu que havia a possibilidade de agrupar três principais correntes, que havia uma coerência projetual e teórica entre seus arquitetos. Este capítulo toma por caminhos distintos as consequências dos desfechos estudados no capítulo anterior, em que diferentemente do contexto de Costa, em que publicou a matéria “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, a arquitetura brasileira se encontra cerca de 30 anos depois, diante de algumas soluções, para um problema, que pouco tempo antes, se materializava como um milagre na central do Brasil.

4.1 CORRENTE REGIONALISTA

Hoje a arquitetura só pode manter-se como disciplina crítica se assumir um papel de retaguarda: distanciar-se em igual medida do mito do progresso do iluminismo, assim como do impulso reacionário e irrealista de um retorno a formas arquitetônicas do passado pré-industrial (...) uma retaguarda crítica deve-se desligar-se tanto da otimização da tecnologia mais avançada quanto da contínua tendência a regredir em um historicismo nostálgico e voluvelmente decorativo. (FRAMPTON apud BASTOS, 2003, p.126)

Como foi possível observar, o Brasil iniciava, pela primeira vez desde Brasília, um processo de revisão de sua intensa produção arquitetônica anterior. Após um período de “silenciamento”, promovido tanto pelo autoritarismo do regime quanto pela hegemonia do próprio ideário moderno, evidencia-se então, a emergência de um regionalismo no território brasileiro. Tal manifestação pode ser compreendida como um desdobramento do racionalismo que, ao se difundir para regiões periféricas, já havia iniciado um processo de incorporação de especificidades locais, tornando visíveis tendências de caráter regional.

Simultaneamente à construção de Brasília, devido a industrialização que se estende por todo o país, a linguagem arquitetônica de origens comuns vai se enquadrar em um novo contexto: diferenças econômicas, climáticas, tecnológicas e de programa conduzem um processo de regionalização [...] o contraste entre o sul industrializado e o nordeste rural e pobre reflete diferenças sociais insuperáveis.” (FISCHER, ACAYABA apud BASTOS, 2003, p. 130)

O movimento foi ganhando uma notoriedade gradual no Brasil, que neste momento manifestava cada vez mais uma diversidade na produção individual de seus arquitetos, simulando uma antecipada mudança de paradigmas. Entretanto, neste contexto, Eládio Dieste (apud BASTOS, 2003) apresenta que o movimento passou por fortes críticas dos que acreditavam que o regionalismo se tratava de um ideário presente apenas no imaginário pessoal:

Não se pode propor um programa a realização de uma arquitetura nacional por que não faz sentido. [...] parece-me perigosa e errônea por princípio que toda arquitetura busque o folclórico. A força de muita arquitetura espontânea está na perfeita inocência de que foi realizada. (DIESTE apud BASTOS, 2003, p. 133)

O estudo do tema pode ser colaborado pela leitura de outros autores, como Carmona (2015) que apresenta outra face desta difusão do regionalismo crítico, não só no Brasil, como em toda América Latina, explicando que sob um conceito chamado de “modernidade apropriada”, essa região apresentava certa resistência por ainda se encontrar fortemente associada ao movimento moderno. Assim, pode se observar que diante de um maior estudo, o uso do termo regionalismo crítico foi entendido como um “regionalismo pragmático”, tomando este pragmatismo como uma continuidade e não uma alternativa à arquitetura moderna. No Brasil, pode ser observado que neste contexto, curiosamente, ocorreu um processo de antítese em que pode ser observada uma retomada de um movimento moderno que se manifestou fortemente em seus primeiros anos, que chamou novamente a atenção pela “(...) sensibilidade local, parte da nossa gênese moderna (...) Lúcio Costa, dos anos 40” (CARMONA, 2015, p. 99) A Casa Thiago de

Mello é uma das obras de Costa que mais conseguem traduzir o movimento regionalista, apresentada na figura abaixo:

Figura 14 Casa Thiago de Mello, 1984. Projeto de Lúcio Costa



Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/lucio-costa-tres-casas-para-thiago-de-mello-barreirinha-am/> Acesso em: 02/02/2026

Segundo Bastos (2003, p. 134), “O resgate desse primeiro modernismo foi um dos caminhos de pesquisa da arquitetura nacional, valorizados pela crítica”, de modo que houve uma forte retomada nos elementos e tipologias vernaculares, que se destacavam por atributos como ampla disponibilidade de materiais, sustentabilidade e conforto ambiental. É possível observar que neste momento, diante da crítica, a ascensão de Costa no cenário nacional foi recebida com bons olhos. Bastos (2003) apresenta através de uma entrevista da revista AU de 1991, que mesmo depois de décadas de exercício profissional, Costa mais uma vez, se fazia referência na arquitetura brasileira.

“Lúcio Costa estava, curiosamente, mais preparado para a contemporaneidade do que os colegas que se deslumbravam com o novo. Por volta de 1930, grupos bem pensantes de artistas e arquitetos preparavam-se para a sociedade que nasceria após a generalização da produção mecanizada. Mas a sociedade não se comoveu com os modelos futuristas, e Lúcio se descobriu então mais perto

dos fatos do que os reformadores impacientes. (SOUZA apud BASTOS, 2003, p. 143)

Como foi possível observar nos capítulos anteriores, Costa ganha destaque a partir de suas diferentes considerações ao longo dos anos, na qual mantém um intenso processo revisionista de seu trabalho. Já no começo dos anos de 1980, o arquiteto fez uso desse novo ciclo de ascensão para elaborar também, uma nova visão de sua arquitetura produzida nos anos de 1930 e 1940. O arquiteto explica que durante estes anos, se diferenciou até mesmo do movimento internacional ao associar a arquitetura moderna à arquitetura tradicional brasileira. (BASTOS, 2003, p. 139)

Segundo Costa, a crítica aos movimentos estrangeiros e o anseio pela emancipação da arquitetura nacional se baseiam, na verdade, na união de saberes tradicionais, e na adaptação deste conhecimento ao sítio através do uso de técnicas e materiais vernaculares, observando que “(...) esse movimento foi muito mal orientado, misturando arquitetura religiosa com arquitetura civil. [...] na realidade, a experiência tradicional oferecia campo para muitas coisas serem aproveitadas (...) foi um movimento inteiramente falso.” (COSTA apud BASTOS, 2003, P. 138) Por fim, termina afirmando que o contexto brasileiro ocorre de uma maneira diferente de outras partes do mundo, observando que nossa “experiência nacionalista” já nasceu de uma forte inserção de um viés regionalista, fato que culminou em um desfecho de difícil compreensão, já que toma por antítese, a fusão de pensamentos que poderiam ser considerados opostos. Apesar disso, apresenta-se que “modernistas e tradicionalistas” superaram divergências quando se trata da busca de um passado, de uma origem. [...] Estão convictos de que para encontrar a verdadeira arquitetura brasileira é necessário procurá-la longe, talvez no mundo totêmico de Macunaíma, ou rumo às cidades esquecidas por trás das montanhas de Minas” (SILVA apud BASTOS, p. 140) Costa ainda refere-se sobre as dificuldades da retomada do cenário regionalista que se deve pela particularidade do movimento moderno brasileiro:

“Mas o que quero assinalar é exatamente isso: essa singularidade de que no Brasil eram as mesmas pessoas que propunha a retomada do antigo e a renovação com o moderno [...] em todos os países sempre houve gente diferente, cada um cuidando de sua área: tradicional e moderno. Isso marcou

muito, acho, nossa experiência brasileira de síntese das duas coisas, de ver que não havia essa diferença” (COSTA apud BASTOS, 2003, p. 140)

As posições de Yves Bruand, revela uma nova ótica para a própria historiografia brasileira, ao afirmar que a formulação de Costa se devia ao aspecto tradicionalista e não necessariamente morfológico, ou seja, sua teoria estava embasada visando a maneira de apropriação do saber, e não a retomada de um estilo majoritariamente religioso que marcou a arquitetura brasileira do século XVIII. Deste modo, o autor conclui que “[...] a arquitetura colonial portuguesa é na verdade apenas parcialmente barroca e não são justamente esses traços barrocos que agradam a Lúcio Costa.” (BRUAND apud BASTOS). Nesse contexto, observam-se os primeiros indícios da construção de uma nova narrativa historiográfica diante do cenário brasileiro, em que é possível observar uma direção cíclica, na qual a retomada de aspectos que fundamentalmente entendia o regionalismo, ainda associado ao movimento moderno.

Deste modo, o Parque Hotel São Clemente se torna um símbolo perante a valorização das técnicas tradicionais, pode-se notar alguns aspectos da leitura de Bentes (2002), em que é possível observar o projeto fortemente associado à uma tipologia com traço brasileiro, presente através de suas grandes aberturas, telhado de barro, uso da madeira para vedação e uma inserção associada à paisagem. Para além de uma análise plástica, Bruand afirma que o hotel São Clemente é “um notável exemplo de arquitetura hábil, ponderada, fruto da reflexão, onde não dominou a intuição e onde a imaginação submeteu-se à razão” (BRUAND apud BASTOS, 2003, p. 142). Deste modo, Bastos (2003) entende que esta edificação, mesmo que produzida anteriormente nos anos de 1940, se constituiu como um símbolo da linguagem regionalista.

Figura 15: Parque Hotel São Clemente, 1944. Projeto de Lúcio Costa



Disponível em: <https://www.nelsonkon.com.br/park-hotel-sao-clemente/> Acesso em: 29/01/2026

Dely Bentes (2021) analisa em sua tese a qualidade das casas brasileiras durante os anos de revisão do movimento moderno. Sob esta ótica, a autora conclui através de seu estudo que “os regionalismos acabam sendo representados pelos telhados em águas e a madeira, que com muita frequência aparecem associados ao conceito de “rústico” (BENTES, 2021, p.298) Em 1989, na edição 125 da Revista Projeto, Hugo Segawa ao analisar a casa de Thiago de Mello [figura 9] também corrobora com esta observação:

“A generosidade das aberturas no torreão foi uma licença concedida ao poeta por Lúcio Costa, que o liberou para rasgar os vãos que julgasse convenientes. Mestre Chiquinho, que participou do final das obras, confeccionou as folhas pivotantes das quatro esguias ventilações da biblioteca. A cobertura de sapé do alpendrado, concebida para empregar o caranaí (palha indígena), apresentando problemas, está sendo substituída por telhas cerâmicas. Uma oficina de encadernação (parte de um projeto cultural mais amplo) convive com os demais usos no alpendrado. Thiago ocupa para seu repouso a base do torreão. A primeira casa agora se destina aos hóspedes e à governanta, e ali continua funcionando a cozinha.” (SEGAWA, 1989, s/ p.)

Diante da análise dos projetos produzidos neste período, outro arquiteto que se destaca por sua inovação é Severiano Porto, arquiteto considerado formado por uma escola moderna, todavia, passa por variações importantes ao longo de seu trabalho. Segawa (1998) apresenta o trabalho de Severiano Porto que se concentra na região amazônica,

onde atuou desde a década de 1960. A ascensão de Porto foi observada neste período como uma suposta atividade pós-moderna, que diante de sua localização, teve sua produção rompida com o modelo vigente dos grandes centros urbanos. Segawa ainda explica que a obra de Porto só pode ser entendida e valorizada sob a referência do Parque Hotel de Costa. É possível observar que este projeto induz à uma formulação "necessariamente em diálogo com o meio. (...) Esse diálogo que não nasceu de uma imposição teórica, mas resulta de uma visão pragmática." (SEGAWA, 1998, p. 193)

Figura 16: Centro de Proteção Ambiental de Balbina, Manaus, 1983. Projeto de Severiano Porto



Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/tag/severiano-porto> Acesso em: 30/01/2026

Comentado sobre suas obras, Segawa (1998, p. 192) ainda afirma que “a atitude de Porto se confunde com alguns posicionamentos pós-modernos, mas eles são, ante o contexto de seus trabalhos e trajetória de coerência profissional, genuínos arquitetos modernos, que certa sensibilidade pós-moderna soube reconhecer e valorizar.” Segawa então conclui que, o “historicismo” de Lúcio Costa, ou o “regionalismo” de Porto, não tem nada de pós-moderno, tratando-se, pelo contrário, de uma faceta da modernidade. (SEGAWA apud BASTOS, 2003, p.144)

“Os resultados desta obra ultrapassam a reconhecida conhecida competência construtiva dos autores, alcançando um efeito formal inédito, mostrando que as técnicas tradicionais criativamente trabalhadas podem produzir obras do maior valor e dignidade. (SANTOS, SEGAWA, ZEIN apud BASTOS, 2003, p. 154)

Dentre as diferentes opiniões acerca da obra de Severiano Porto na Amazônia, Ruth Verde Zein (apud BASTOS, p.155) termina suas considerações afirmando que “(...) não há nada a temer, da parte de Porto, um surto impositivo nas fórmulas de projeto”. unindo pragmatismo, materiais locais e uma potencialização de técnicas já consolidadas, fizeram com que a obra de Porto ganhasse destaque em todo território nacional.

4.2 CORRENTE PÓS-MODERNA

Diante do contexto brasileiro no final dos anos de 1970, a crise do movimento moderno trouxe uma grande pluralidade e diversidade na obra de arquitetos, fazendo com que uso de teorias estrangeiras, autenticassem a possibilidade de novas criações de grande liberdade formal. Nas palavras de Bastos (2003, p. 176)), é possível observar que “(...) as novas teorias arquitetônicas, de revisão do movimento moderno, de certa forma legitimam uma maior liberdade formal- que se revelou especialmente nos edifícios comerciais - incrementada por um maior figurativismo das formas arquitetônicas. Esta liberdade formal, pode ser frequentemente observada em obras contemporâneas ao período, que se destaca por seus padrões assimétricos com grande diversidade de materiais e elementos compositivos. Este movimento, possui uma assimilação pouco mais dificultosa se comparada às premissas universalistas que compunham determinado projeto do movimento moderno, já que aqui, o que pode ser observado como principal categoria, é a justa dissidência entre os padrões já reconhecidos e consagrados.

Ao chegar em solo brasileiro, um dos fatos mais marcantes no entendimento atual, é o processo de negação do movimento, em que críticos afirmavam que esta tendência, não passava de “fachadismos”, dispostos sem nenhuma conceituação formal. (ZEIN apud CARMONA, 2015, p. 99.

Pode-se observar que este movimento ganhou contornos definidos da a partir do estudo de Jaime Carmona (2015) acerca da crítica de arquitetura no Brasil, em que segundo Carmona, que assume a posição de que a falta de protagonismo ou presença no cenário

nacional, possuem diversos culpados, onde termina que, “(...)parte da culpa é da própria crítica” (CARMONA, 2015, p.100)

Se em outros países a dúvida quanto aos estatutos da arquitetura moderna atingiu níveis de confrontação e formulação teórica altíssimos, por aqui a chamada “condição pós-moderna” se caracterizaria muito mais por uma admissão da pluralidade de pensamentos e ideias e uma autorreflexão de nosso modernismo, talvez valendo a pena usar o termo “modernidade reflexiva”. (CARMONA, 2015, p. 92)

Figura 17: Edifício Terra Brasilis, 1986. Projeto de Gianfranco Vannucchi e André Konigsberger



Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/jorge-konigsberger-gianfranco-vannucchi-centro-empresarial-terra-brasilis-sao-paulo/> Acesso em 30/01/2026

Um dos exemplares mais marcantes do período é o edifício Terra Brasilis (1986), que tem como protagonismo, sua volumetria que evidencia os diversos elementos a partir de seus contrastes, diante de duas descontinuidades e intersecções de planos. Um edifício que sem dúvida, ganha seu destaque no cenário brasileiro a partir do projeto de André Konigsberger, Gianfranco Vannucchi, mas que, possui um potencial ainda maior se

analisado sob a ótica da crítica pragmática de Ruth Verde Zein, publicada na revista Projeto (1990, s/p)

Todas as operações estilísticas servem para atender estritamente ao programa e para inventar um contexto urbano à revelia de sua total ausência. como se o edifício estivesse no centro de São Paulo, com seus prédios discretamente “decô”, com pórticos sugerindo galerias de pedestres, com pilares e marquises de um Niemeyer dos anos de 1950 e com o ápice ganhando as alturas com a volúpia de um Martineli. [...], Mas o edifício não se parece com nada disso. Apenas extrai dessas referências um suco simbólico, recompondo-as de maneira a dar lhe um ar *deja-vú* que faz parte do seu show. [ZEIN, 1990, s/p]

Para além da volumetria do edifício, em que Zein (1990) considera como uma extração das referências estilísticas de São Paulo, a autora também apresenta seu contexto urbano, e como o edifício se insere no centro da capital paulista:

Um dos aspectos mais marcantes do Terra Brasilis é seu sentido de urbanidade, é claro que à maneira paulistana. Parece um edifício de esquina, com os andares superiores se afastando em curvas para atender a algum antigo gabarito angular. (...) Saindo de sua atitude habitualmente discreta e aproveitando o desejo do cliente de ter um resultado “marcante”, eles se expõem a serem livremente analisados, criticados e bem ou mal compreendidos, numa catarse bem-humorada e explícita. (ZEIN, 1990, s/p)

Zein (1990, s/p) termina sua crítica afirmando -em consonância com a crítica daquele período, com argumento de que “(...) nessa vontade de forma e de originalidade, seus autores demonstram o quanto ainda são herdeiros das concepções da modernidade.” Este argumento se mantém como uma das principais críticas ao movimento pós-moderno, que no Brasil se configura como uma tendência: No panorama internacional, como visto na teoria de Rossi anteriormente, o movimento estabelece primeiramente como um questionamento ao próprio modo de se fazer e de se entender arquitetura, para que apenas consequentemente, esta mudança viesse a se manifestar em sua plasticidade.

Comentando sobre o edifício de Königsberger e Vannucchi, Bastos (2003) apresenta uma conceituação importante que foi atribuída neste período pela teoria nacional e internacional: o uso do termo “ecletismo” em um diferente contexto. Isso ganha destaque

no presente estudo, entendendo diante da história geral, a palavra se refere ao movimento anterior ao modernismo, entendendo que, a volta desse termo suscitava ainda mais um enfraquecimento da ideia racionalista que estava vigente durante meio século:

“Por vezes, nas soluções nacionais mais corriqueiras, a influência do **ecletismo** é meramente formal, não partindo de uma atitude “contextualista”. Com isso, alguns dos recursos formais utilizados para mesclar referências, como a sugestão se superposição de diversas peles, se reduz a uma decoração de fachada, em que um pano de vidro e um paramento se interrompem em linhas inclinadas ou sugerindo o desenho de degraus. (BASTOS, P. 179, 2003, grifo nosso)

É de grande importância ressaltar a diferenciação do ecletismo aqui referido, ao ecletismo como um movimento anterior ao modernismo. Entretanto, a ascensão deste termo, consegue ilustrar a incorporação de uma pluralidade no próprio ideário nacional. Bastos (2003) apresenta em seu livro, um conceito que se faz interessante na análise da historiografia brasileira, em que entende os filósofos Kant e Hegel, como disseminadores de “uma forma de pensamento que desarma e reconstrói o esquema do saber arquitetônico (...) [expressando-se] em linguagens formais distintas; não é um estilo, mas uma atitude”. (BASTOS, 2003, p. 127) Entender o chamado “ecletismo” não como um estilo, e sim como uma atitude, fornece subsídio também, para um maior entendimento de como esta discussão alcançava a população. Desta forma, também se apresenta um trecho da revista Casa Claudia de 1992, em que foi encontrado em uma propaganda, também o uso da palavra ecletismo:

Figura 18: Propaganda encontrada na revista Casa Cláudia



Do autor.

Já em Minas Gerais, destacavam-se o grupo mineiro, compostos pelos arquitetos Sylvio Podestá, Éolo Maia e Jô Vasconcellos apresenta que a revista Pampulha, “(...) transformou-se numa referência do debate por outras linhas de arquitetura exatamente não representadas por Niemeyer e seus seguidores.” (SEGAWA, 1998, p. 194)

“O grupo mineiro, num certo sentido, catalisou uma coleção de ansiedades reprimidas. A discussão sobre arquitetura pós-moderna até então represada ganhava um foro espelhando-se sobretudo na pequena mas ousada produção dos arquitetos mineiros.” (SEGAWA, 1998, p. 194)

A leitura de Bastos (2003, p. 191) apresenta os arquitetos mineiros a partir de uma “preocupação com o desenvolvimento de uma expressão arquitetônica que seja significativa para a população”. A autora afirma que o grupo marcou o movimento pós-moderno ao assumir a expressão como um traço forte da cultura brasileira, que sob fortes críticas da época, apresentou a defesa do arquiteto Éolo Maia:

“De que adianta exhibir uma belíssima arquitetura moderna se o programa é imposto à população, sendo, portanto, autoritário? Por essas e outras, o povo nunca assumiu ou assimilou a linguagem moderna. Uma linguagem estranha à própria cultura do brasileiro, a essa nação meio Macunaíma [...] o profissional deve sentir o pulsar do povo na rua, nos bares, nas esquinas [...] chega de criar sonhos nos escritórios, distantes da realidade, do cotidiano e do homem simples.” (MAIA APUD BASTOS, 2003, p. 191)

Figura 19: Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, Belo Horizonte, projetado em 1984 e construído em 1990, projeto de Éolo Maia e Sylvio de Podestá



Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/eolo-maia-sylvio-e-de-podesta-centro-de-apoio-turistico-tancredo-neves-belo-horizonte/> Acesso em: 04/02/2026

Para a apresentação do projeto do Centro Tancredo Neves, faz-se necessário analisar a explicação dos próprios autores. A partir desta leitura, pode-se observar que diante do quadro brasileiro, a arquitetura pós-moderna produzida em Minas Gerais, é a que melhor assimila o caráter teórico da arquitetura pós-Moderna. Este traço pode ser observado a partir de uma manifestação crítica ao movimento formalista, como nas palavras dos autores:

“Quanto ao edifício isolado, sua arquitetura reflete nossas preocupações. (...) referências sutis a alguns elementos das arquiteturas ecléticas da praça, bem como uma linguagem transitória pela qual sempre passa e passará nossa evolução arquitetônica. (...) Não queremos nos julgar donos de nenhum estilo, mas trabalhar com todos dentro de uma liberdade própria de reinterpretação. Não desejamos essas arquiteturas preestabelecidas, anêmicas, repetitivas e plenamente justificáveis (...) uma arquitetura inesperada, desobrigada, mais estranha, mais óbvia, mais discreta, mais ostensiva. Um processo dinâmico da redescoberta, do refazer em cada caso específico.” (MAIA, PODESTÁ, 1993, s/p)

Na mesma edição em que foi publicado o texto de Éolo Maia e Sylvio de Podestá, na revista Projeto em 1993, que falava sobre os rumos do movimento pós-Moderno,

encontra-se também uma discussão posterior ao edifício, que sintetiza em sua crítica, as rupturas da obra dos arquitetos mineiros sob a teoria pós-moderna.

“A ideia de um edifício de forma piramidal, como uma mastaba, ou de edifícios normais, mas com detalhes que façam lembrar um passado arquitetônico primitivo, mesopotâmico, protomodernista ou pós-modernista, tem sido utilizada por muitos arquitetos com o objetivo de mostrar à sociedade objetos up-to-date. É o que chamo de stepstyle [fragmentado]. (...) esse ‘estilo’ foi visto passeando em rodoviárias de telhado e tijolo, em casas de fim de semana neocoloniais e em edifícios urbanos. (...) Uma obra arquitetônica deve ter um mínimo de coerência entre suas partes para que possa transmitir significados. (...) Não é o caso de Maia e Podestá (...) [os arquitetos] repetiram o gesto de Niemeyer quando fez o Edifício JK. Fazem vistas grossas para os tranquilos, se comparados agora entre si, edifícios neoclássicos e ecléticos existentes. A exemplo de Niemeyer, quiseram marcar o tempo com sua obra, mas se esqueceram do genius loci. [espírito do lugar]” (NOGUEIRA, 1993, s/p)

Segundo Bastos (2003, p. 181), as experiências de revisão da “ortodoxia moderna” não tinham subvertido a expressão formal a partir do desenho da estrutura, da forma como foi feito no Citibank, inaugurando uma polêmica, entre a forma e a estrutura. A autora considera o edifício símbolo de maior significado para a obra pós-Moderna em São Paulo.

Figura 20: Edifício Citibank, 1986, projeto de Aflalo & Gasperini



Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/citibank-polemica-entre-forma-e-estrutura/> Acesso em: 01/02/2026

A autora conta que “as inovações propostas pelo Citibank tiveram ampla repercussão em revistas de arquitetura, sendo referência obrigatória nas entrevistas e discussões do pós-moderno. Conta-se ainda que para a realização da entrevista de Marshall Berman¹¹ no Brasil, foi escolhido o Citibank como local de encontro, por ser considerado símbolo máximo do pensamento contemporâneo no Brasil. Além da imprensa especializada, o edifício também ganhou notoriedade perante a opinião pública. (BASTOS, 2003, p. 182)

A discussão se generaliza, não se limita aos intelectuais ou à imprensa especializada, ganha corpo na opinião pública e tende a fortalecer a consciência de que a arquitetura não está distante, inabordável. [...] enquanto no geral se debate cor e forma, em grupos mais específicos se discutem conceituações.
Afinal de contas, o prédio é ou não é pós-moderno? (OLIVEIRA, 1987, s/p)

Um marco simbólico do edifício sede do Citibank, foi a exclusão do concreto, marcado na história da arquitetura brasileira pela sua hegemonia, e ainda mais intensificado na arquitetura paulista. Bastos (2003) traz um panorama construtivo que afirma que o edifício simbolizava também um marco tecnológico para a época, que Gasperini intensificou em seu projeto com estudos laboratoriais para criar um modelo capaz de fornecer sistemas de telefonia e ventilação de uma qualidade ainda não alcançada no Brasil. Além disso, a autora apresenta que o arquiteto visitou os Estados Unidos duas vezes em busca de novos materiais, referências e soluções de circulação e disposição. (BASTOS, 2003, p. 184) Nildo Oliveira em seu artigo para a revista Projeto (1987) comenta acerca da repercussão do edifício:

“O autor do projeto, parece convencido de que, com sua equipe, conseguiu quebrar um tabu e fazer muita gente, além dos arquitetos, discutir arquitetura. É um indício de que a cidade está se apropriando (...) Tudo o que fizemos é de tal maneira coerente com o espírito da funcionalidade na arquitetura, com o espírito da expressão de genuinidade (tudo o que se faz tem de ser genuíno), que acho absurdo falar em pós-moderno, nesse caso” (OLIVEIRA, 1987, s/p)

¹¹ Filósofo marxista defensor do movimento moderno. Autor do livro “Tudo que é Sólido Desmancha no Ar”

Pode-se observar como neste período, a compreensão do movimento pós-moderno se dava por um processo lento e sob a observação da crítica, receoso. Diante da pergunta de opinião pública, sobre o estilo do edifício, Oliveira (1987) traz então a resposta que hoje pode-se observar, assim como na ótica de Bastos uma polêmica ao negar sua filiação ao movimento pós-moderno. Pode-se apresentar esta negação como um produto de sua época, destacando outro caso, o arquiteto Éolo Maia, que neste período considerava seus projetos dentro da corrente regionalista. (CARMONA, 2015, p.101)

É possível também, entender a complexidade conceitual do edifício em relação ao contexto daquela época, se observado que São Paulo encerrara pouco antes, a produção da escola de Artigas. Segundo Zein (apud BASTOS, 2003, p. 184) “(...)evidentemente, está-se ainda dentro da tradição paulista da expressão pela estrutura (...) Ao mesmo tempo, há um nítido rompimento com o “purismo” intransigente dessa linguagem paulista” Além disso, Bastos (2003) fornece uma outra perspectiva marcante, capaz de apresentar a correlação entre o Citibank e a obra de Rossi, sob a ótica de Décio Pignatari, poeta brasileiro. Neste contexto, Pignatari foi entrevistado pela revista AU (1986), em que tinha como título “Kitsch [cafona] é ser Mies¹²”.

“O Citibank é muito interessante. É mais do que isso, é um oxímoro.¹³ Há coisas muito curiosas no projeto de Aflalo e Gasperini: ele é geometrizado, grelhado, art-decô por fora e soft machine por dentro. Ou seja, ele é biônico. Embora externamente seja um pós-moderno via Itália, um art-decô de 1980. [Alusão ao arquiteto italiano Aldo Rossi] (...) estamos vivendo contradições engraçadas. Você faz um grande edifício com grelhas pesadas, tirando um sarro e, por dentro, faz a coisa verdadeira. (PIGNATARI apud BASTOS, 2003, p. 186)

Diante da compreensão da obra de Aflalo e Gasperini, pode se observar as explicações que levaram Carmona (2015, p. 100) a inferir que “(...) o pós-moderno não se constituiu um estilo ou uma escola com forte presença no cenário nacional, parte da culpa é da

¹² Alusão à Mies Van der Rohe, arquiteto modernista, conhecido por sua máxima “LESS IS MORE”

¹³ figura de linguagem teórica que opera em opostos

própria crítica” em que “parte” também é revelado por assumir que os próprios autores durante sua inauguração, negaram qualquer laço com o movimento.

“Porém podemos ver que, se em outros países a dúvida quanto aos estatutos da arquitetura moderna atingiu níveis de confrontação e formulação teórica altíssimos, por aqui a chamada “condição pós-moderna” se caracterizaria muito mais por uma admissão da pluralidade de pensamentos e ideias e uma autorreflexão de nosso modernismo, talvez valendo a pena usar o termo “modernidade reflexiva” (CARMONA, 2015, p. 92)

Segundo as autoras Bastos e Zein (apud Carmona, 2015, p. 92) “(...) o conceito de modernidade reflexiva não procura lidar com o tema de maneira bipolar, mas de maneira integrativa, tratando de compreender a crise como “mudanças (...) que ocorrem sub-repticiamente e de maneira não planejada”. Carmona (2015) termina a discussão, apresentando que assim como durante o auge da discussão em 1987, compreende-se na historiografia brasileira, o movimento pós-moderno sob uma leitura extremamente pragmática. Parte desta leitura, possui uma explicação que considera à teoria insuficiente se aplicada em todos os países, onde “(...) se constrói uma crítica sobre o uso excessivo de ornamentos de caráter historicista, em especial em países de passado colonial, que não é motivo de orgulho (GLAZITCHEV apud BRAGAIA, 2019, p. 55) Encontra-se ainda outros argumentos na tese de Bragaia (2019) que fala sobre a dificuldade da inserção do movimento pós-Moderno nos países colonizados:

Acho apenas que está havendo muita confusão, está faltando entender o que seja realmente pós-moderno. Qualquer coisa que se faça com duas colunas e um triângulo já se fala em pós, não é por aí. O pós implica todo um contexto cultural europeu ou americano, que provavelmente não tem nada a ver com a gente. As condições daqui são outras, não temos os Coliseus e as Venezas da vida, nossas referências são outras.

(CAVALCANTI, R. apud BRAGAIA, 2019, p. 102)

Por fim, pode ser possível avaliar que como fala Segawa (1998, p. 198) no Brasil, uma reavaliação segundo uma óptica da condição pós-moderna, todavia, não significou a implantação de uma arquitetura pós-moderna. Entendendo a partir deste capítulo, a

história deste movimento do Brasil foi marcada por uma grande especulação, de modo que até os dias atuais é possível encontrar grandes dúvidas acerca de sua linearidade e fim.

4.3 CORRENTE ABSTRAÇÃO: CAMINHOS MODERNOS

O terceiro grupo classificado por Bastos (2003) denominado “abstração dos princípios modernos” apresenta uma formulação potencialmente ambígua. Diferente das vertentes regionalistas ou figurativistas, este agrupamento não se estrutura a partir da retomada de repertórios formais baseados na vertente historicista nem da incorporação de elementos vernaculares, mas de um processo de depuração crítica dos fundamentos do próprio movimento moderno.

Segundo a autora, trata-se da continuidade do moderno por meio da assimilação abstrata de sua crise e do debate internacional que a atravessa, tendo como eixo central, não a repetição do repertório moderno, mas uma síntese de seus pressupostos estruturantes racionalidade construtiva. Bastos (2003, p. 205) assinala que tal movimento se consolida sobretudo nas décadas de 1980 e 1990, configurando uma linha de maior continuidade em relação à arquitetura denominada “herdeira de Brasília”.

Entretanto, tal continuidade não implicava em mera filiação direta à capital federal como modelo formal. Ao contrário, pressupõe o reconhecimento de que, desde a inauguração de Brasília até o momento da análise, o próprio movimento moderno atravessou um processo de maturação, revisão crítica e adaptação às novas condições culturais, políticas e produtivas. Assim, a referência a Brasília opera menos como matriz estilística e mais como marco histórico e simbólico de uma tradição em transformação.

“Essa produção, no entanto, não pode mais ser enquadrada numa postura única e nem comunga o mesmo discurso ideológico que respaldava a arquitetura moderna brasileira até os anos de 1970. mais que norteadas por um pensamento teórico claramente identificável, é fruto do caminho pessoal de alguns arquitetos.” (BASTOS, 2003, p. 205)

Para Zein (apud Bastos, p. 213) o projeto de abstração se relaciona a uma vertente da arquitetura brasileira mais forte entre os formados na década de 1950 e 1960 que vê a arquitetura como avanço tecnológico, observando os tributos de uma hegemonia moderna. Mesmo sob diversas subcategorias dos trabalhos de cada um desses arquitetos, é possível observar que existe uma preocupação em comum tanto pelos aspectos construtivos e principalmente, pelo desenvolvimento tecnológico nacional. (BASTOS, 2003, p. 215)

Este movimento abriu portas para a retomada de um racionalismo que se consolidava em paralelo à sua antítese pós-moderna. Este enfoque racionalista, pode ser observado principalmente, em edifícios públicos como sedes administrativas, como o caso da Sede Provisória para a prefeitura de Salvador, em que Bastos (2003) atribuiu uma grande polêmica pelo uso de elementos geometrizados, materiais de alta tecnologia e a presença da estrutura metálica, destacando também que o edifício foi projetado a partir da pré-fabricação, sendo concluído em duas semanas. (BASTOS, 2003, P. 217) A Sede Provisória causou controvérsia por se localizar em uma área história de grande importância em Salvador, alterando a paisagem histórica de maneira significativa, entretanto, em defesa de João Figueiras Lima, grandes nomes da arquitetura brasileira suscitaram esta discussão, como é o caso de Pietro Maria Bardi:

“Necessidades de urgência, despesas e praticidade contribuíram para criar um edifício de singular caráter. fez-me lembrar um famoso dístico [estrofe] de um arquiteto do Seiscentos: “Deve-se unir fabrica e razão, e seja o resultado a representação” [...] Se algum leitor for à Bahia de todos os Santos, dê um pulo na praça municipal para ver um prédio de destino oficial construído não para chamar atenção, ou diria, para se pavonear, mas para funcionar: uma retomada do racionalismo, o estilo que deveria ser o do século XX e que, ao invés, retrocede o passo ao pós-moderno, porta aberta ao culturalismo.” (BARDI apud BASTOS, 2003, p. 218)

Um dos projetos que representam esta corrente é o Memorial da América Latina de Oscar Niemeyer. O projeto foi desenvolvido a partir da abertura política, que “(...) numa espécie de continuidade arquitetônica com a época anterior aos governos militares” (BASTOS, 2003, p. 223) Bastos (2003) ainda revela que o projeto foi muito associado pelo campo

das ciências sociais, onde foi criado um programa mentorado por Darcy Ribeiro, tinha como objetivo a criação de um relato monumental, a partir da unidade latino-americana:

“A ideia norteadora foi a construção de uma grande praça cívica, uma área em que muita gente pudesse percorrer, construída por um conjunto de edifícios para glorificar a América Latina.” (BASTOS, 2003, p. 223)

Figura 21: Memorial da América Latina, projeto de Oscar Niemeyer



Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/oscar-niemeyer-memorial-da-america-latina-sao-paulo/> Acesso em: 06/02/2026

Sua forma simples, a partir da inserção de elementos geometrizados sob uma grande praça, gerou vários questionamentos, tanto da crítica nacional quanto da crítica internacional. Kenneth Frampton, considerado o autor da teoria do Regionalismo Crítico, no texto “Homenagem a Niemeyer¹⁴”, comentou sobre o trabalho do arquiteto durante a sua “fase heroica¹⁵”: “o que fez com que imaginasse o Brasil de Juscelino uma utopia hedonística de aspirações cívicas e sociais que Niemeyer conjecturar para um brasil emergente”, que entretanto, após passar pelo estudo de seu trabalho ao longo de quatro décadas, termina a lamentar que o arquiteto nunca mais atingiu o mesmo “frescor e exuberância”. (FRAMPTON apud BASTOS, 2003, p. 225). Como pode ser observado, os anos de 1980, se fizeram um campo de estudo em que a cidade “[estivesse] no cerne

¹⁴ Publicado na revista AU, em 1987.

¹⁵ Já referenciado anteriormente.

de todos os caminhos” (BASTOS, 2003, p. 121) Sob esta ótica, a crítica brasileira, recebeu o projeto também com grandes questionamentos. Enquanto foi possível observar o sucesso de Guedes a partir do projeto de Caraíba, o mesmo critério fez com que o Memorial de Niemeyer fosse classificado como “banal”, sendo considerado um “sinal inequívoco de que o sonho acabou, tem gosto de ressaca, Quarta-Feira de Cinzas de uma modernidade que já era” (COMAS apud BASTOS, 2003, p. 228)

“Os edifícios estão postados ortogonalmente entre si, encostados nas divisas, de costas para elas e de frente para os espaços livres centrais que não passam de cimentados sem graça. [...] o metrô parece que chegou atrasado à festa em vez de ser o dono da casa, o entorno foi solenemente esnobado” (ZEIN apud BASTOS, 2003, p. 228)

Como síntese do pensamento da abstração da crise Moderna, um dos arquitetos que assumem o posto de destaque, é Paulo Mendes da Rocha, que pode ser melhor explicado sob a ótica de Hugo Segawa:

“Paulo Mendes da Rocha preservou, à sua maneira, suas afinidades com a arquitetura brasileira dos anos de 1950/60. Daí sua polêmica posição atual no quadro arquitetônico: avesso ao oportunismo das grandes “revisões de pensamento” geradas pela polêmica do pós-moderno, criticado pelos racionalistas ortodoxos e funcionalistas pragmáticos, e desalinhado com as correntes mais nítidas da arquitetura internacional” (SEGAWA apud BASTOS, 2003, p. 236)

Figura 22: Museu Brasileiro da Escultura, 1986-1992, projeto de Paulo Mendes da Rocha



Ao se referir sobre o trabalho de Rocha, Bastos (2003) também apresenta associações com o movimento Minimalista, em que traz considerações importantes encontradas no trabalho de Montaner (1997), que explica inicialmente o contexto em que o movimento minimalista ganha força no mundo:

“Em certa medida, muitas dessas experiências arquitetônicas surgiram como uma reação tanto aos excessos decorativos, simbólicos e de linguagem do ecletismo pós-moderno como ao intelectualismo, elitismo e formalismo da denominada desconstrução”. (MONTANER apud BASTOS, 2003, p. 236)

Montaner ainda apresenta o caráter substancial das obras minimalistas, que através de uma leitura crítica, associa o trabalho de Rocha às “formas arquetípicas que procura regenerar o caos metropolitano” (MONTANER apud BASTOS, 2003, p. 240)

“Anti-ilusionista, inexpressiva, a obra é autorreferencial não apela nem evoca nada que não seja ela mesma. global e instantânea. para isso se renuncia à história em nome da intensidade da experiência formal e do presente.” (MONTANER apud BASTOS, 2003, p. 236)

Entretanto, pode-se observar também uma nova ótica a partir da leitura brasileira, que diferentemente de Montaner, atribui o trabalho de Rocha como uma continuidade da arquitetura brasileira, comparando seu trabalho com grandes nomes da arquitetura do século XX:

“Paulo Mendes da Rocha sugere muito mais a experiência física do lugar do que a arte ensimesmada dos minimalistas [...] pretende inferir no espaço urbano esperando revelar e redefinir um lugar.(...) Diferentemente de Niemeyer e Artigas, que dão ênfase às possibilidades estruturais do material, Paulo Mendes recupera o concreto em um sentido próximo à “pedra bruta” de Corbusier.” (TELLES apud BASTOS, 2003, p. 239)

Ao que pode se observar, existe uma discrepância de opiniões do trabalho de Paulo Mendes da Rocha, que entretanto, não ofusca sua grande importância diante do cenário da segunda metade do século XX, em que o arquiteto se consagra como um dos mais importantes arquitetos do Brasil.

4.4 UM PROBLEMA

Figura 23: Projeto para o Pavilhão do Brasil em Sevilla, 1990, projeto de Bucci, Puntoni e Vilela.



Disponível em: <https://spbr.arq.br/project/pavilhao-do-brasil-na-expo-92/> Acesso em: 06/02/2026

Bastos (2003) apresenta as três correntes principais que marcaram o fim do século XX, posteriormente, se entende que com o passar dos anos, essas correntes vieram a disputar um protagonismo em um âmbito nacional, convergiam com a ideia de necessidade de um novo símbolo nacional. O arquiteto Steven Harris (apud BENTES, 2021) apresenta este panorama através de sua leitura mais subjetiva, em que faz a justaposição da necessidade de uma figura heroica para a ascensão de um movimento.

Nem as críticas neomarxistas da cultura do consumo nem as análises pós-estruturalistas comprometeram a lógica de comissionamento da arquitetura e sua dependência de um patrono. O foco na autoria e a obsessão com a exibição de destreza formal heroica - tanto na fabricação do objeto arquitetônico quanto na sua representação - resultou em uma série de mercadorias arquitetônicas comercializadas e consumidas em ciclos cada vez mais acelerados. (HARRIS apud BENTES, 2021, p. 95)

No contexto brasileiro, pode-se observar que neste período, a ausência de um “patrono”, fez com que os olhos da crítica se direcionassem para outra direção, em uma tentativa de encontrar um vencedor capaz de unificar novamente, o pensamento arquitetônico brasileiro. Deste modo, pode-se considerar que o concurso para o Pavilhão Brasileiro para a expo’92 de Sevilla (1992), foi considerado pela historiografia, como um marco final para a pluralidade vigente desde o final da década de 1970. Segawa (1991) apresenta trecho do texto do júri, ao escolher o projeto de Bucci, Puntoni e Vilela, em que se observa uma alusão direta à produção pós-Moderna vigente neste mesmo período:

“o trabalho vencedor afirma-se na simplicidade de recursos formais e concisão na resolução de programas complexos com que se tem caracterizado a arquitetura brasileira. [a proposta] reflete a preocupação com a formação da nossa consciência sobre as relações do homem com a natureza e na ocupação do espaço, afastando-se decididamente do **imediatismo simbólico**, do uso de tecnologias inadequadas e das soluções rebuscadas” (júri do projeto apud SEGAWA, 1991, s/p, grifo nosso)

Segawa (1991) também apresenta em seu texto sobre o Pavilhão, uma série de analogias e metáforas, que pode ser observado desde o título, em que o autor apresenta que “Pavilhão de Sevilla: Deu em vão¹⁶”, aludindo dentre outros, ao uso dos vãos recorrentes na chamada Escola Brutalista Paulista. Segawa (1991, faz comparações ao movimento paulista de Artigas se referindo pavilhão brasileiro de Osaka, projeto de Paulo Mendes da Rocha (1970). Segawa (1991) ainda considera que enquanto o primeiro pavilhão se encontrava em transitoriedade, Sevilla marcou a permanência definitiva, como uma espécie de continuidade:

“As analogias se encerram aqui. Alguns poderão insinuar, maledicentemente, uma cumplicidade entre Osaka 70 e Sevilha 92, ou um servilismo às ideias do notável arquiteto paulista. À transitoriedade de Osaka se contrapõe a permanência definitiva do pavilhão na Espanha; ao espaço inundado da luz zenital do Oriente se contrapõe a introspecção cúbica ibérica. Não há, no projeto vencedor, a fineza dos jogos de luzes, os “achados” que caracterizam o passo à frente da obra de Paulo Mendes da Rocha sobre as imediatas referências a Artigas e Niemeyer.” (SEGAWA, 1991, s/p)

¹⁶ Artigo publicado na revista Projeto, edição 138, fevereiro de 1991.

Segawa (1991, s/p) por fim, escreveu que “Mais uma vez, a regra se confirma: em concursos, os mais interessantes vêm depois. Seria pretensão atribuímos o rumo da arquitetura brasileira somente nos resultados desse concurso. Apenas conseguimos o rumo para Sevilha” A escolha do projeto gerou diferentes reações ao público, gerando uma grande polêmica acerca da posição do júri:

“Com relação ao imediatismo simbólico, não sei se o júri numa infeliz interpretação de valores simbólicos, quiz se referir às arcadas, frontões, portais, numa alusão à superficialidade de alguma arquitetura “pós-moderna”. Vejo esse projeto carregado de símbolos tentando legitimar uma ambição que não se materializa. [...] fica claro que o problema desse pavilhão não está no seu tardo-modernismo, mas no seu fake [falso] escola paulista. [...] Não é bom projeto hoje e não seria há 25 anos no auge desse movimento.

(GAUDENZI apud BASTOS, 2003, p. 244)

O que pode ser observado é que desde então, a partir de 1992, houve uma interrupção na produção diversa entre os anos de 1970 e o início dos anos de 1990. Bentes (2021) ainda consegue expor ainda mais a fundo esta questão, ao passo que estuda em sua tese, o movimento visto a partir das residências unifamiliares do período, em que a autora afirma ter encontrado um processo de apagamento:

Há um grupo de casas urbanas – concentradas principalmente até a metade da década de 1980 – que, de forma semelhante, renunciam a alegorias e simbolismos e apostam no potencial expressivo dos materiais mantidos à mostra para definir sua aparência. (...) Embora essa “aparência” não deixe de marcar presença até 1992, o ano final do recorte da pesquisa, não há dúvida de que vá sofrendo um processo de apagamento. (BENTES, 2021, p.324)

O que pode ser encontrado a partir da exposição de 1992, é um silenciamento gradual tanto da corrente regionalista, mas principalmente, do movimento figurativista que se associou ao movimento pós-Moderno, entendendo que diante daquele contexto, havia também uma disputa interna acerca dos rumos da arquitetura, que nas palavras de Spadoni (2008, p.3), “(...) claramente o debate internacional é o que menos influia em todo o processo”.

Entende-se que o uso de fachadismos¹⁷ se manifestou no Brasil diante da urgência de uma mudança que manifestaria um desfecho político, provocado por um “antimodernismo que surgiu nos anos da redemocratização” (ANELLI apud CARMONA, 2015, p.87).

o pós-modernismo não vingou em solo nacional tanto por uma incapacidade dos arquitetos de organizarem matrizes teóricas consistentes, como por um processo nem sempre consciente de afastamento de tais “rótulos” sobre as obras desenvolvidas nesse período. (...) quanto ao pós-modernismo, **analisado com superficialidade, longe de sua complexidade real**. Há uma automática relação entre projeto pós-moderno e atividade mercantil de entreguismo ao mercado financeiro. (CARMONA, 2015, p.100,101, grifo nosso)

Entretanto, ao analisar o movimento Pós-Moderno internacional através da leitura brasileira¹⁸, entende-se que diante da vasta produção conceitual e teórica tanto a partir das leituras de Rossi e Venturi, como também diante da ausência de tantos outros arquitetos que marcaram o panorama da segunda metade do século XX, o Brasil pode ter mais uma vez tomado um movimento internacional para si através de uma leitura própria, a “(...)uma tendência de reação iniciada à época surte efeitos até hoje, na consideração do pós-moderno como mero “estilo” ou “moda”. (CARMONA, 2015, p.100). O que mudou, entretanto, é que se nos anos heroicos, o sensualismo das curvas de Niemeyer fora recebido com grande entusiasmo, nossa leitura pós-Moderna é tomada como um “capítulo bastante controverso da história brasileira” (BENTES, 2021, p. 45) de modo que, como cita Carmona (2015, p. 100), constrange a qualidade do debate instaurado pelo movimento nos anos 1980, anos inclusive largamente ignorados pela historiografia, sendo preferidos períodos como os anos 1940.

Substituem-se o modernismo e a modernização por uma modernidade que tem negócios com o passado, um passado que, além dos historicismos, também não nos pertence. (...) Pós-modernismo, after moderm movement, modelos de arquitetura dos anos 70, neovanguardas ou ecleticismo radical são títulos que tentam explicar um fenômeno – representando inclusive suas variações epistemológicas – que começa agora a receber nossas atenções e, transformado em novidade e esvaziado de suas verdadeiras dimensões e de sua densidade

¹⁷ Termo já referenciado no capítulo Corrente Pós-Moderna, ver em p. 58

¹⁸ Capítulo 3.3 do presente trabalho

historiográfica, é, não sem pretensão e arrogância, lançado como hipótese a averiguar, como disponibilidade: “Um debate próximo...” (...) Só os que acreditam que somos o passado dos desenvolvidos ou, vice-versa, que eles são o espelho de nosso futuro podem sustentar tais esperanças. (GIMENEZ, 1984, s/p)

O silenciamento gerado desde os meados de 1992, gera um grande descontentamento por parte de alguns arquitetos, como o caso de Francisco Spadoni, ao citar o arquiteto moderno André Malraux sob um novo contexto, desta forma, materializando a contradição encontrada a partir do final do século XX, em que diz: "Inventar é o nosso destino atual, será ainda por muito tempo: somente no próximo século serão criados os novos deuses. Dessa forma, não adianta impaciência, enervamento, fabricações de miragens. Continuemos inventando..." (MALRAUX apud SPADONI, 2008, p. 3)

O que viria a ser um símbolo de multiplicidade, foi aos poucos sendo substituídos por uma vasta lacuna que ecoa até o presente trabalho, em que, como nas palavras de Sophia Telles para a revista AU de 1986, “inventar formas em um universo transpassado pela informação instantânea, perdeu o significado” (TELLES apud BRAGAIA, 2015, p. 36). Entretanto, entende-se a partir deste trabalho, que é possível e urgente a formulação de novas perspectivas de um período, que independentemente de juízos estéticos e pessoais, marcou a historiografia pela sua vasta e rica produção arquitetônica, que pode agregar na formação profissional de arquitetos que cada vez mais carecem de referências verdadeiramente capazes de subsidiar uma liberdade criativa. Que diante deste estudo seja possível inventar formas em um inverso transpassado pela informação instantânea. Dessa forma, continuemos intentando!

5 CONSIDERAÇÕES

A arquitetura brasileira desde o final dos anos de 1970 passou por um período de intensa produção, que se deve a uma resposta à crise do movimento moderno, que chegaria no Brasil diante de um contexto diferente do movimento internacional. Nesta produção pode ser encontrada uma pluralidade que se manifestava como uma solução para a crise do movimento moderno, em que se pode observar três principais correntes, a regionalista, a figurativista e a que se mantinha sob uma reformulação crítica do movimento moderno.

Ao observar os desfechos destas três correntes, nota-se então que a corrente regionalista se encontrou diante de uma antítese, alimentando-se de raízes do próprio movimento moderno brasileiro; a corrente figurativista manifestada através do movimento pós-moderno se encontrou na dualidade entre as limitações da execução da teoria pós-moderna estrangeira e uma crítica que cada vez mais reduzia a importância do movimento; a corrente de abstração da crise do movimento moderno, manifestada pelo viés funcionalista, se encontrava sob intensa pressão diante do contexto de exaustão do movimento moderno. Desta forma, pode-se observar que este embate entre as três correntes não possuíam uma determinada hegemonia capaz de apontar vencedores e perdedores previamente.

Já a partir do ano de 1992 o Pavilhão de Sevilha, configura-se como ponto de inflexão nesse percurso, em que o concurso representou a vitória de uma dessas correntes. Considera-se o pavilhão como início de um redirecionamento que favoreceu a retomada do movimento racionalista, em que se mostrava aspectos de uma continuidade da Escola Paulista, mesmo que a historiografia considere seu enfraquecimento após o falecimento de Artigas, em 1985. Em detrimento da pluralidade que vinha se afirmando nas décadas anteriores, correntes regionalistas e figurativistas passaram a ocupar posição marginal no discurso historiográfico, sendo gradualmente silenciadas ou reduzidas a manifestações esparsas.

Diante desse quadro, torna-se não apenas possível, mas necessário, formular novas perspectivas, entendendo que a produção arquitetônica do período em questão é vasta e diversa. Ignorá-la implica na restrição de um repertório crítico e projetual de outras gerações. A retomada da compreensão deste período não significa reivindicar uma invalidação da crítica, mas reconhecer sua potência se observada sob novos parâmetros.

Ao recusar classificações rígidas, esta pesquisa não pretende instaurar um novo capítulo para a historiografia brasileira, mas afirmar a legitimidade da pluralidade. Assim, entende-se que o primeiro passo a ser iniciado, é o reconhecimento das lacunas que ainda não foram plenamente respondidas.

6 REFERÊNCIAS

- BEZERRA, Taciana Souza. *Arquitetura do Nordeste: a produção regional a partir das revistas especializadas Projeto e AU das décadas de 1980 e 1990*. Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Campus de Laranjeiras, Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras, 2018.
- BENTES, Dely Soares. *Crônica ilustrada de uma arquitetura cotidiana: projetos residenciais publicados na revista Casa & Jardim (1977–1992)*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira: discurso, prática e pensamento*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. Traduzido por Ana Maria Goldberger Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CARMONA, Jaime Solares. *Crítica de arquitetura no Brasil 1985–2010*. 2015. [Número de folhas] f. Trabalho Final de Graduação (Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- CASTRO, Manuel Antônio de. "Obra de arte: presença e forma". *Leitura: questões*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2015 (Trecho utilizado está disponível em: <http://www.dicpoetica.lettras.ufrj.br/index.php/Morphe> Acesso em: 03/02/2026)
- CAVALCANTI, Lauro Augusto de Paiva. *Moderno e brasileiro: A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- D'UGO BRAGAIA, Flavio Antônio. *Arquitetura brasileira da redemocratização ao Plano Real: revisão crítica do discurso a partir de projetos e artigos publicados nas revistas Projeto e Arquitetura e Urbanismo entre 1985 e 1990*. UNICAMP, Campinas, 2019.
- FARIAS JÚNIOR, Mauricio Cavalcante. *Arquitetura e memória: análise da obra de Aldo Rossi*. 2025. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, Belo Horizonte, 2025.

FERRO, Sergio. Arquitetura Nova, 1967 Disponível em: <https://tftk.iau.usp.br/wp-content/uploads/tainacan-items/2428/12886/RG-Ferro-1967-Arquitetura-Nova.pdf>
Acesso em 05/01/2026

FERRO, Sergio. Reflexões sobre o brutalismo caboclo. Entrevista à Revista Projeto Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/entrevista-sergio-ferro/> Acesso em 05/01/2026

GIMENEZ, Luíz. Pós Modernismo, arquitetura e tropicália. Revista Projeto, 1984.

Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/pos-modernismo-arquitetura-e-tropicalia-por-luis-espallargas-gimenez/>

GONÇALVES, Carla. AU - Revista Arquitetura e Urbanismo (1985-1999) Projetos Publicados. USP, São Paulo, 2008.

JUNQUEIRA SCHETTINO, Patrícia Thomé. A mulher e a casa: estudo sobre a relação entre as transformações da arquitetura residencial e a evolução do papel feminino na sociedade carioca no final do século XIX e início do século XX. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

LEITÃO, Miriam. Saga Brasileira: A longa luta de um povo por sua moeda. Rio de Janeiro: Record, 2011.

MENDES, Júlia de Castro. Ornamento e racionalidade: reflexões sobre a beleza, a matemática e a natureza em arquitetura. 77 f. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Escola de Minas, Universidade Federal de Ouro Preto, 2024.

MONTANER, Josep Maria. Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX. Tradução de Maria Beatriz da Costa Mattos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1.ª ed., 2001.

OLIVEIRA, Nildo. Citibank – Polêmica entre forma e estrutura: A cidade se apropria das raízes, espaço e cor de nova arquitetura, Revista Projeto edição 97. 1987. Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/citibank-polemica-entre-forma-e-estrutura/>

RIBEIRO, Alessandro. Arquitetura: Poéticas nos anos 90 vistas através de casas brasileiras. Mestrado FAUUSP, São Paulo, 2001.

SANTA CECÍLIA, Bruno Luiz Coutinho. Complexidade e contradição na arquitetura brasileira: a obra de Éolo Maia. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil: 1900–1990. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1999.

SEGAWA, HUGO. Pavilhão do Brasil deu em vão. Revista Projeto, edição 138, 1991. Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/pavilhao-do-brasil-em-sevilha-deu-em-vao-por-hugo-segawa/>

SERAPIÃO, Fernando Castelo. Bastante construção, muita arquitetura e nenhum milagre. Projeto, São Paulo, n. 251, p. 60-133, jan. 2001.

SPADONI, Francisco. Dependência e resistência: transição da arquitetura brasileira nos anos 1970–1980. Revista Vitruvius. São Paulo, 2008.

SPADONI, Francisco. Quase contemporâneo: questões para a arquitetura dos anos 60 aos anos 80: a forma, a figura e a técnica. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

ZEIN, Ruth Verde. A década ausente. É preciso reconhecer a arquitetura brasileira dos anos 1960-70. Arqtextos, São Paulo: Vitruvius, 2006.

ZEIN, Ruth Verde. Jorge Königsberger, Gianfranco Vannucchi: Centro Empresarial Terra Brasilis, São Paulo. Revista Projeto edição 137, 1990. Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/jorge-konigsberger-gianfranco-vannucchi-centro-empresarial-terra-brasilis-sao-paulo/>