

Tatiani Amadeu-de-Freitas

Magíster en Arquitectura y Urbanismo
Instituto de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo (IAU-USP)
São Carlos - SP, Brasil
<https://orcid.org/0009-0004-8033-4509>
t.amadeuf@alumni.usp.br

Francisco Sales-Trajano-Filho

Doctor en Arquitectura y Urbanismo,
Professor en Programa de Posgrado de
Arquitectura y Urbanismo
Instituto de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo (IAU-USP)
São Carlos - SP, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-3594-6878>
sales@sc.usp.br

FAROL PAULISTANO: O IMS PAULISTA E A ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

UN FARO DE SÃO PAULO: EL IMS PAULISTA Y LA ARQUITECTURA BRASILEÑA CONTEMPORÁNEA

LIGHTHOUSE IN SÃO PAULO: THE IMS PAULISTA AND CONTEMPORARY BRAZILIAN ARCHITECTURE



Figure 0. O IMS Paulista. Fonte:
Acervo do autor em 2023.

O artigo é resultado dos temas abordados na Dissertação de Mestrado intitulada: “De Sevilha à Paulista: dois concursos e os caminhos da produção da arquitetura contemporânea brasileira”. Realizada no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (PPGAU IAU.USP). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 sob o processo 88887.931975/2024-00.

RESUMO

O artigo investiga a genealogia da proposta vencedora do escritório Andrade Morettin para a nova sede do Instituto Moreira Salles (IMS) na Avenida Paulista, examinando sua inserção no contexto da produção arquitetônica brasileira – e, em particular, paulista – entre o final do século XX e o início do XXI. Para tanto, situa o projeto na trama de modos contemporâneos de pensar e produzir arquitetura, marcada pela coexistência produtiva de referências cruzadas, nacionais e estrangeiras. Tributário das lições da chamada “tradição brutalista” – considerada um norte para a geração de arquitetos formados na FAU-USP na década de 1990 –, o projeto do IMS Paulista distingue-se por transformações significativas no tratamento da forma e da lógica construtiva, com ênfase na envolvente, superfície e materialidade. Por meio do método histórico, apoiado em análise bibliográfica, documental e arquitetônica, identificaram-se as articulações entre influências nacionais e internacionais refletidas no caso de estudo. A produção do escritório Andrade Morettin revela-se, assim, nutrida pelos debates teóricos e projetuais da arquitetura contemporânea internacional, reinterpretados criticamente pelos arquitetos numa atitude de ruptura frente ao caráter autorreferente e fechado ao diálogo com a produção internacional que caracterizou a cultura arquitetônica moderna brasileira.

Palabras clave: arquitetura contemporânea, crítica, arquitetura paulista, materialidade, teoria de projeto.

ABSTRACT

The article investigates the genealogy of Andrade Morettin's winning proposal for the new headquarters of the Moreira Salles Institute (IMS) on Paulista Avenue, examining its insertion in the context of Brazilian architectural production – and, in particular, São Paulo architecture – between the end of the 20th century and the beginning of the 21st. To this end, it situates the project within the framework of contemporary ways of thinking about and producing architecture, marked by the productive coexistence of cross-references, both national and foreign. Drawing on the lessons of the so-called 'brutalist tradition' – considered a guiding principle for the generation of architects trained at FAU-USP in the 1990s – the IMS Paulista project is distinguished by significant transformations in the treatment of form and constructive logic, with an emphasis on the envelope, surface, and materiality. Through the historical method, supported by bibliographic, documentary, and architectural analysis, the articulations between domestic and international influences reflected in the case study were identified. The work of the Andrade Morettin firm is thus nourished by theoretical and design debates in contemporary international architecture, critically reinterpreted by the architects in a break with the self-referential character and closed dialogue with international production that characterised modern Brazilian architectural culture.

Keywords: contemporary architecture, criticism, São Paulo architecture, materiality, design theory.

RESUMO

El artículo investiga la genealogía de la propuesta ganadora del estudio Andrade Morettin para la nueva sede del Instituto Moreira Salles (IMS) en la Avenida Paulista, examinando su inserción en el contexto de la producción arquitectónica brasileña —y, en particular, paulista— entre finales del siglo XX y principios del XXI. Para ello, sitúa el proyecto en el entramado de las formas contemporáneas de pensar y producir arquitectura, marcadas por la coexistencia productiva de referencias cruzadas, tanto nacionales como extranjeras. Influenciado por las lecciones de la llamada «tradición brutalista» — considerada un referente para la generación de arquitectos formados en la FAU-USP en la década de 1990—, el proyecto del IMS Paulista se distingue por transformaciones significativas en el tratamiento de la forma y la lógica constructiva, con énfasis en la envolvente, la superficie y la materialidad. Mediante el método histórico, apoyado en análisis bibliográficos, documentales y arquitectónicos, se identificaron las articulaciones entre las influencias nacionales e internacionales reflejadas en el caso de estudio. La producción del estudio Andrade Morettin se revela así alimentada por los debates teóricos y proyectuales de la arquitectura contemporánea internacional, reinterpretados críticamente por los arquitectos en una actitud de ruptura frente al carácter autorreferencial y cerrado al diálogo con la producción internacional que caracterizó la cultura arquitectónica moderna brasileña.

Palabras clave: arquitectura contemporánea, crítica, arquitectura paulista, materialidad, teoría del proyecto.

INTRODUÇÃO

O projeto vencedor do concurso para a nova sede paulista do Instituto Moreira Salles (IMS), concebido pelo escritório Andrade Morettin, condensa em sua formulação um feixe de sentidos que expressa o estado da produção arquitetônica brasileira da virada para o século XXI. Embora alguns dos seus atributos mais visíveis já se anunciassem em projetos e obras da geração de arquitetos atuante a partir da década de 1990 – na qual os autores se reconhecem e com a qual compartilham percursos de formação, trajetória profissional e horizonte de referências –, a sede do IMS Paulista destaca-se por tornar explícitas as negociações em curso, desde então, entre a arquitetura produzida no país e os rumos do debate arquitetônico internacional. Tais negociações foram invariavelmente mediadas pelo legado da sólida cultura arquitetônica moderna consolidada no Brasil na segunda metade do século XX, que submetia toda aproximação e diálogo com o errático panorama arquitetônico internacional finissecular a cortes discricionários avessos a adesões simplistas ao sabor de modismos passageiros.

A exploração de novas possibilidades plásticas e materiais, perceptível na produção arquitetônica brasileira do período e decorrente do contato com os desdobramentos mais recentes da arquitetura internacional, suscitou questionamentos acerca de vitalidade da tradição moderna local e de sua capacidade de sustentar uma renovação sem ruptura. Nesse contexto, a obra de arquitetos como Paulo Mendes da Rocha, Oscar Niemeyer e Lina Bo Bardi instigava novos olhares e servia de referência na definição de linhagens e alinhamentos profissionais. Inserido nesse debate, o projeto do IMS Paulista propõe conciliações produtivas ao articular, com desenvoltura e sem ortodoxia, seu pertencimento à cultura arquitetônica moderna brasileira. Tal postura revela-se representativa da distensão apontada como atributo comum aos trabalhos reunidos na exposição *Coletivo* (Milheiro et al., 2006), dedicada a um recorte da produção contemporânea paulista – da qual também participaram os autores do IMS Paulista.

Conforme observa a crítica Ana Luiza Nobre, no meio arquitetônico brasileiro – e, em particular, no contexto paulista, foco da exposição *Coletivo* – essa distensão manifestou-se como uma “substituição da voga de denúncias contra a produção moderna por uma postura menos agressiva e mais criteriosa” (Nobre, 2006, p.18-19). Se até os anos de 1990 “fazia algum sentido defender o exercício da liberdade antes considerada intangível”, a tendência em curso orientava-se “progressivamente para uma reavaliação da produção modernista que teria consequências, de uma maneira ou de outra, sobre parte significativa da nossa arquitetura mais moça” (Nobre, 2006, p.19).

Este artigo propõe investigar a genealogia da proposta vencedora do escritório Andrade Morettin para a nova sede do IMS Paulista, considerando sua inserção no contexto da produção arquitetônica brasileira – e, em particular, paulista – entre o final do século XX e o início do XXI. Tal investigação implica situar o projeto no contexto da distensão apontada pela exposição *Coletivo* e vinculá-lo à densa trama de formas contemporâneas de pensar e produzir arquitetura, marcada pela coexistência produtiva de



Figura 1.O IMS Paulista. Fonte:
Acervo do autor em 2023

um conjunto de referências cruzadas, nacionais e estrangeiras, e pelos múltiplos compromissos que as articulam. Parte-se do pressuposto de que, ao mesmo tempo em que o projeto opera a partir do saber arquitetônico associado à chamada “tradição brutalista” da arquitetura paulista – ainda considerada um norte para os arquitetos formados na década de 1990 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) –, a proposta do IMS Paulista, assim como a produção do escritório Andrade Morettin em sentido mais amplo, nutre-se dos debates teóricos e projetuais da arquitetura contemporânea internacional, submetidos, como não poderia deixar de ser, a rigorosos crivos críticos.

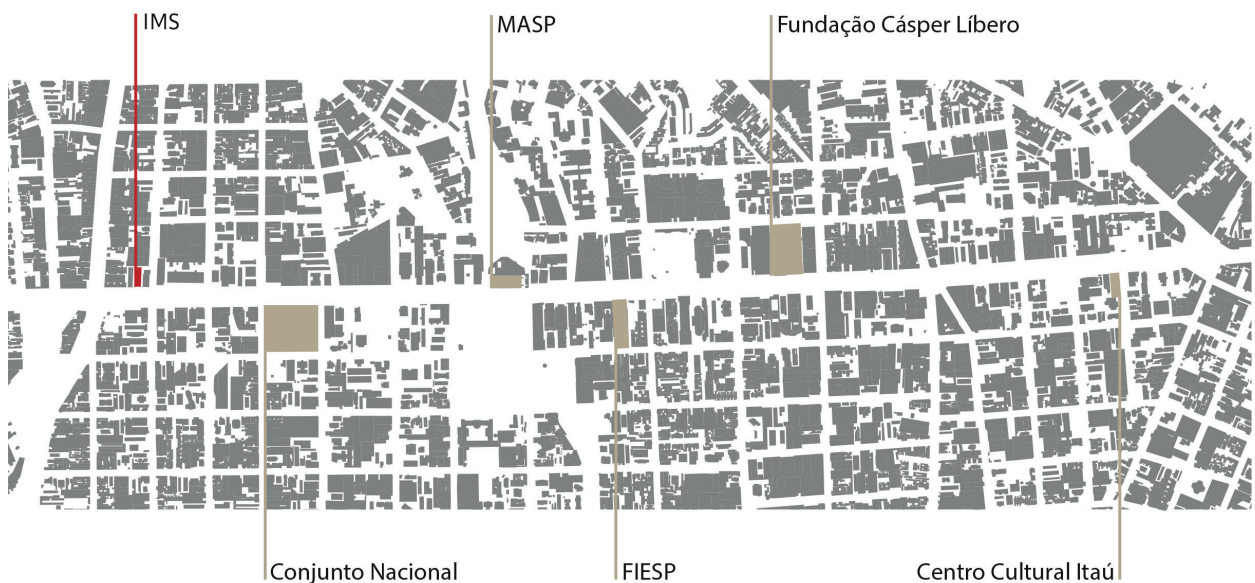
Para isso, o artigo adota o método histórico e assegura a percepção de uma continuidade e do entrelaçamento entre os eventos. Como propõem Groat e Wang (2013), o resultado da pesquisa histórica em arquitetura consiste na construção de uma narrativa, produto final de um processo que envolve a busca pelos fatos (identificação), a organização das evidências, sua avaliação e análise. A pesquisa bibliográfica recorreu a fontes dedicadas ao tema no campo disciplinar da arquitetura na virada do século – isto é, da década de 1990 até o período do concurso –, o que permitiu delimitar tanto o marco temporal quanto o marco teórico a partir de textos de Moneo (Moneo, 2004; Moneo, 2008), Koolhaas (2000) e Heathcote (2016), no âmbito internacional, e de Nobre (2006) e Wisnik (2018), no contexto nacional, os quais fundamentam esta investigação. Como parte do processo de identificação dos fatos, foram utilizadas entrevistas concedidas pelos arquitetos e publicadas em revistas especializadas com o objetivo de consolidar as relações e os pressupostos deste artigo no caso de estudo proposto. As exposições *Light Construction* (Museum of Modern Art [MoMa], 1995) e *Coletivo* (Milheiro et al., 2006) servem de referência para a articulação entre teorias e projetos. Procedeu-se à comparação entre as abordagens teóricas e o projeto do IMS Paulista (Figura 1), examinando o discurso projetual, as estratégias de concepção, o uso de materiais – com ênfase na superfície e na envolvente –, as técnicas construtivas e as referências que incidem diretamente sobre a obra analisada.

ESTUDOS DE CASO

A Busca Por Um Novo Espaço

A realização do concurso para a nova sede do IMS Paulista, no final de 2011, foi um dos momentos decisivos da busca por um espaço adequado em São Paulo para abrigar acervos e promover eventos da instituição, fundada no final da década de 1980 por Walther Moreira Salles (1912-2001), diplomata e banqueiro. Dedicado à guarda, preservação e difusão de acervos de fotografia, música, literatura e iconografia, o projeto de criação de um edifício concebido especialmente para funcionar como centro cultural representou também uma mudança em relação à prática corrente de adaptação de edificações preexistentes para fins institucionais. São exemplos dessa prática os casos do IMS em Poços de Caldas (MG), instalado no histórico Chalé Cristiano Osório, e do IMS do Rio de Janeiro (RJ), onde a residência da família, situada no bairro da Gávea e projetada em 1948 por Olavo Redig de Campos, com paisagismo de Burle Marx, foi transformada em sede carioca do instituto em 1999; além da unidade localizada no bairro de Higienópolis, na capital paulista, que abrigou o IMS entre 1996 e 2016.

A escolha do terreno para implantação do IMS Paulista antecedeu em alguns anos a realização do concurso, culminando na opção pelo lote situado na avenida Paulista, entre as ruas da Consolação e Bela Cintra. Essa localização (Figura 2) assegurava à sede paulista notável visibilidade, além de situá-la próxima a importantes equipamentos culturais e de interesse público, como o Conjunto Nacional, o MASP, o Parque Trianon,



o Centro Cultural FIESP, a Fundação Cásper Líbero, a Casa das Rosas e o Itaú Cultural. A gradual conversão da avenida Paulista em um verdadeiro corredor cultural e de lazer seria reforçada, em sequência, pela implantação da *Japan House* em 2017, projetada pelo arquiteto japonês Kengo Kuma em parceria com o escritório FGMF, e do SESC Paulista em 2018, do escritório Königsberger + Vannucchi, além do novo IMS, inaugurado na outra extremidade da avenida em setembro de 2017.

Figura 2. Localização da nova sede do IMS em relação aos edifícios icônicos da paulista.

Fonte: Acervo de Andrade Morettin Arquitetos Associados (Moretti et al., 2023).

Antes da decisão de realizar um concurso, considerou-se a possibilidade de contratar arquitetos do cenário internacional para a tarefa. Fernando Serapião, que esteve envolvido na organização da competição desde o início, convidou o arquiteto japonês Ryue Nishizawa, sócio de Kazuyo Sejima no escritório SANAA, para conhecer o lote na avenida Paulista, para o qual Nishizawa chegou a desenvolver alguns esboços. A sugestão da equipe do SANAA devia-se, certamente, à notoriedade recente conquistada com o projeto do *New Art Museum*, construído em Nova York entre 2002 e 2007. A presença da equipe do SANAA nesse contexto revela não apenas as expectativas dos promotores em relação ao projeto da sede paulista, mas também confirma as aproximações com a arquitetura internacional contemporânea observadas no âmbito brasileiro a partir da década de 1990. O tratamento dos volumes, transparências e explorações materiais que caracterizam as obras do escritório japonês – produzindo efeitos de sobreposição visual por meio do uso de planos envidraçados jateados ou serigrafados, entre outras combinações – está presente tanto no museu nova-iorquino quanto em obras como o Museu de Arte Contemporânea do Século XXI em 1999, o Pavilhão de Vidro em 2001-2006 e o *Louvre Lens* em 2005.

Também o arquiteto mexicano Ricardo Legorreta foi consultado para conceber um projeto. Sua proposta contemplava as expectativas relativas ao uso público do térreo e à importância dos espaços dedicados à

pesquisa e ao ensino. João Moreira Salles sintetizou a visão de que o IMS São Paulo deveria ser “um espaço aberto e democrático”, refletindo o caráter inclusivo da nova sede (Serapião, 2012, p.39).

Embora também se tenha cogitado a realização de um concurso internacional de projetos – opção financeiramente viável e que certamente traria grande visibilidade ao IMS –, essa alternativa perdeu força diante do “propósito do IMS [de] apoiar a cultura brasileira” (Serapião, 2012, p. 37). Assim, a decisão final orientou-se pela ideia de promover jovens escritórios brasileiros por meio de um concurso, como forma de valorizar e incentivar a arquitetura local, conforme destacou João Moreira Salles em seu discurso de abertura da nova sede na Paulista. Inicialmente, quinze equipes de arquitetos foram selecionadas e, após entrevistas, foram convidados a participar do concurso as seguintes equipes: Andrade Morettin Arquitetos, Una Arquitetos, SPBR Arquitetos, Bernardes + Jacobsen, Márcio Kogan (Studio MK27) e Arquitetos Associados. Dentre as seis equipes, quatro eram paulistas e as três primeiras haviam participado da exposição *Coletivo: Arquitetura Paulista Contemporânea* (Milheiro et al., 2006), apresentando trajetórias recentes e expressivas.

Compuseram o júri, presidido por Pedro Moreira Salles, André Corrêa do Lago – diplomata, crítico de arquitetura, membro do Conselho de Arquitetura e Design do MoMA e conselheiro da revista *Monolito* –; Fernando Serapião, crítico de arquitetura e editor da mesma revista, que havia participado de todo o processo do concurso; e Flávio Pinheiro, superintendente-executivo do Instituto Moreira Salles. Além desses, foram convidados quatro representantes estrangeiros: Karen Stein, copresidente do Conselho de Arquitetura e Design do Museu de Arte Moderna de Nova York e jurada do Prêmio *Pritzker*; Richard Koshalek, diretor do *Hirshhorn Museum* de Washington (EUA) e membro dos comitês de seleção dos projetos da *Tate Modern*, em Londres, e do *Walt Disney Concert Hall*, em Los Angeles; Jean-Louis Cohen, historiador da arquitetura, professor da *New York University* e diretor do *Institut Français d'Architecture*; e o já mencionado Ricardo Legorreta, que passou de potencial autor do projeto a membro do júri, tendo sido também jurado do Prêmio *Pritzker* e laureado com a medalha de ouro da AIA em 2000. A composição do júri reforçava o compromisso do IMS em promover a arquitetura brasileira e, ao mesmo tempo, legitimar o concurso no cenário da produção arquitetônica internacional – papel desempenhando pelos representantes estrangeiros.

Por sugestão da jurada Karen Stein, foram oferecidas caixas – inspiradas na prática dos concursos realizados pelo MoMA –, com dimensões de 33 x 60 x 60 centímetros, para que os concorrentes pudessem incluir todo o material necessário para à compreensão de seus projetos (Serapião, 2012). A entrega resumia-se a dois itens obrigatórios: uma maquete na escala 1:200 e quatro fotomontagens. O programa, conforme enunciado no edital, compreendia espaços expositivos com área entre 1000 a 1200 m², galerias com pé-direito de 4 a 5 metros e diferentes níveis de iluminação artificial;

duas salas de aula para 30 pessoas ou uma única sala com capacidade equivalente; foyer de múltiplo uso; área multimídia de acesso controlado; cinema/auditório; biblioteca com capacidade para aproximadamente 3000 volumes; áreas administrativas; cerca de 115 vagas de estacionamento; e espaço para carga e descarga no subsolo. Incluía-se ainda a solicitação de que a recepção tivesse o caráter acolhedor típico das instituições culturais, integrando restaurante e loja, em torno dos quais se estruturaria a organização espacial do edifício (Serapião, 2017). Assim, antecipava-se a importância que o térreo assumiria no projeto, com os acessos às salas de exposição organizados a partir desse nível.

Ficava evidente também que, para o IMS, era essencial compreender como o novo museu se inseriria na avenida Paulista, principalmente frente ao eixo cultural que ali se consolidava, alinhando-se às diretrizes que previam um espaço aberto e democrático. Esse caráter estratégico do local, em relação aos objetivos da instituição, não passou despercebido aos arquitetos vencedores do concurso. Em seu memorial, Andrade Morettin reconhecem a centralidade conquistada pela avenida Paulista nas últimas décadas, descrevendo-a como “um dos espaços mais interessantes e vivos de São Paulo”, onde a imagem de “uma cidade mista, plural e mais democrática” parecia adquirir plena aderência (Andrade e Morettin, 2016, p.131).

Tradições modernas e filiações contemporâneas

Visto a partir do horizonte de formação e atuação da dupla de arquitetos Andrade Morettin, a filiação mais comum que se constrói é com aquilo que se identifica genericamente como uma “tradição paulista” na arquitetura contemporânea brasileira, associada à formação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), motivo que explica sua participação na exposição *Coletivo (Milheiro, Nobre, Wisnik, 2006)*. No entanto, muitos dos elementos mobilizados pelos arquitetos em sua apresentação jogam luz sobre referências, vertentes arquitetônicas e modos de tratamento dos materiais e das superfícies que escapam desse recorte estrito e o colocam em tensão, requerendo uma leitura mais detida para compreender a natureza do projeto do IMS Paulista e sua genealogia. Isso fica claro em entrevista concedida à revista *AU*, dois anos após o concurso, na qual os arquitetos foram questionados sobre suas influências e sobre como lidam com as referências internacionais e nacionais, como visto nas palavras de Vinicius Andrade:

Eu e o Marcelo éramos ratos de biblioteca, e a FAUUSP tem uma biblioteca incrível. A gente via muita coisa, periódicos internacionais, a *L'Architecture d'Aujourd'hui*, víamos muitas coisas de arquitetura nacional e internacional. Desde antes de trabalhar juntos, tínhamos essa curiosidade e uma paleta abrangente de referências, despreocupada do ponto de vista ideológico. A FAUUSP era bastante restrita nas suas referências oficiais, mas a biblioteca não (Andrade e Morettin, 2014, p.59).

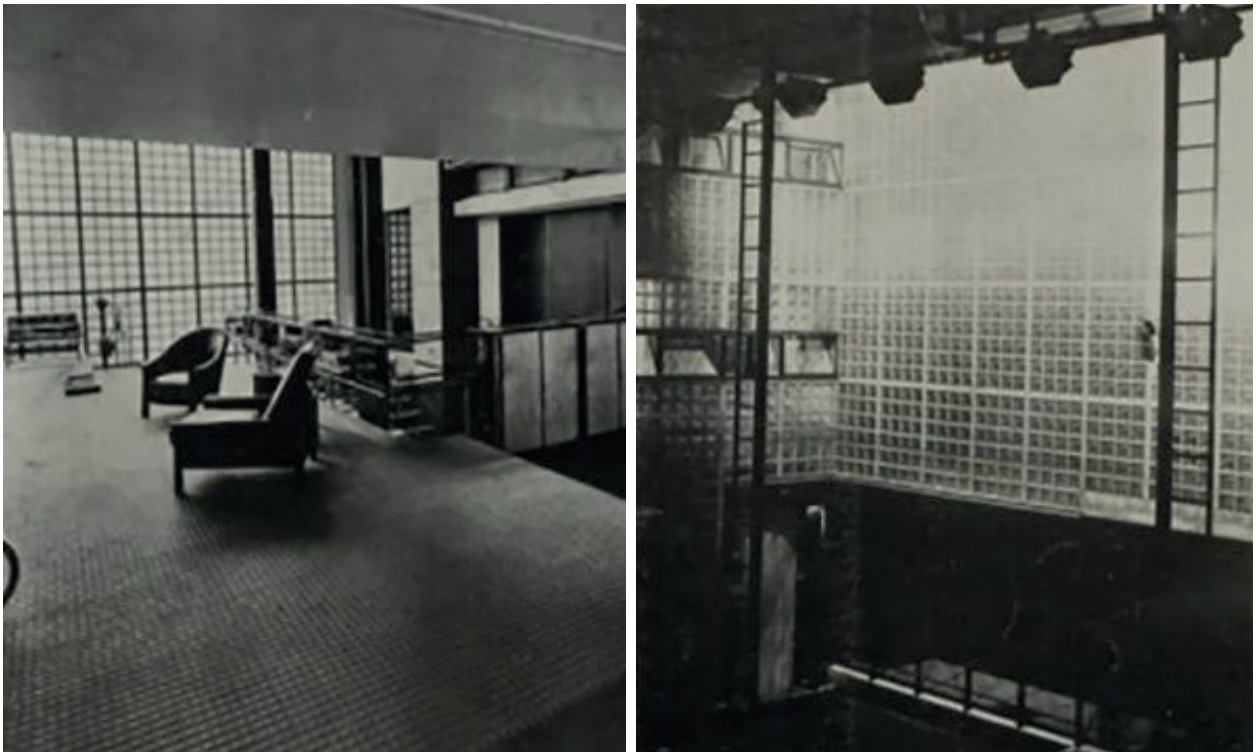
E conforme complementa Marcelo Morettin:

Sempre gostamos de ver o que está sendo feito tanto aqui quanto fora, sem restrição. Essa atitude especulativa é uma característica nossa. Aqui do Brasil sempre gostamos muito de Rino Levi, Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, de fora nós gostamos de Morphosis, Koolhaas, Herzog & de Meuron. É uma característica do escritório ficar atento ao que está acontecendo sempre, como Lacaton & Vassal, Sanaa, Yoshio Taniguchi, Riken Yamamoto, a arquitetura belga, austríaca, que é uma arquitetura leve, com madeira. Mas quando a referência é levada muito a sério e vai para a idolatria, fica chato, porque se perde a crítica e a gente adora criticar. Não é porque este ou aquele arquiteto é bom que ele faz tudo direito. Existe uma atitude um pouco dogmática em São Paulo, de achar que se um arquiteto é importante ele não erra. Ao mesmo tempo, temos bastante autocritica (Andrade e Morettin, 2014, p.59).

As passagens destacam uma postura crítica e abrangente da dupla de arquitetos em relação ao repertório de referências, livre de restrições ideológicas. Essa postura favoreceu a criação de um ampliado repertório ampliado, com rebatimentos diretos na prática do escritório, permitindo que referências modernas brasileiras, como Rino Levi, Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, dialogassem com expoentes internacionais como Koolhaas, Herzog & de Meuron, SSNAA e outros. As influências, porém, não se transformam em dogmas: são filtradas por meio de uma atitude crítica em relação às referências, sem converter-se em idolatrias. Essa orientação crítica e experimental permeou o desenvolvimento do escritório, que logo se afastou do brutalismo característico da produção dos formados à época na FAU-USP, adotando soluções arquitetônicas mais abertas e dinâmicas.

Para Heathcote (2016, p.7), embora o escritório tenha surgido dentro de um “sistema repleto de nostalgia e tributo modernista, encontrou um caminho próprio para escapar das expectativas e do peso da tradição”, marcada pela genialidade de mestres como Niemeyer, Lúcio Costa, Paulo Mendes, Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas. Esse caminho de saída conduziu a uma arquitetura “leve, de componentes industriais e superfícies racionais e delicadas, em contraposição à massa bruta e escultural do concreto”. Essa leveza formal, embora ancorada em referentes tão diversos quanto Mies e Koolhaas, configura uma arquitetura claramente brasileira, com elementos de transparência e amplitude.

Levando isso em conta, é significativo que os arquitetos recorram a uma obra por muito tempo marginal na história da arquitetura moderna – a *Maison de Verre*, de Pierre Chareau e Bernard Bijvoet (1928-1932) – como imagem de abertura da apresentação da proposta (Figura 3). Como lembra Terence Riley, curador da exposição *Light Construction*, realizada pelo *Museum of Modern Art* (MoMA, 1995-1996), de Nova York, a *Maison de Verre* figurava como uma obra que, por muito tempo, permaneceu “desaparecida e menosprezada, que se afasta completamente dos pressupostos do pensamento racionalista moderno” e dos parâmetros do Estilo Internacional (Riley e García, 1996, p.14). Recuperada historiograficamente por Kenneth Frampton, a obra ressaltava em seu “sentido cinematográfico do espaço, uma



descrição que recorda muitas das imagens utilizadas aqui para descrever a sinergia da arquitetura contemporânea” (Riley e García, 1996, p.27).

Combinando em seu programa funções domésticas e espaços destinados a uma clínica ginecológica, o caráter translúcido e a materialidade “leve” da *Maison de Verre* – tributária do uso extensivo de blocos de vidro leitoso e estruturas metálicas esguias e delicadas – articulava-se perfeitamente com as intenções da exposição *Light Construction* (MoMA, 1995), realizada pelo MoMA, de explorar a leveza como atributo da produção arquitetônica contemporânea. Repleta de edifícios aparentemente intangíveis, desmaterializados e ambíguos na exibição de seus volumes e fachadas, a exposição conferia ênfase a aspectos já ensaiados em obras visionárias da arquitetura moderna das décadas de 1920 e 1930, de Ludwig Mies van der Rohe a Pierre Chareau.

De saída, a invocação de uma obra como essa por arquitetos frequentemente classificados, de forma esquemática, como alinhados ao legado brutalista da arquitetura brasileira, sem dúvida destoa e permite associar seus autores a outras tramas e linhagens da cultura arquitetônica moderna, cuja repercussão se evidencia na proposta apresentada ao concurso. Para Andrade (2012), na apresentação da proposta ao júri, a imagem da *Maison de Verre* encerrava algo como a essência do espaço que pretendiam criar. Sem qualquer referência à dimensão material ou à tecnologia construtiva da obra, foi a atmosfera – emanada de modo insuficiente nas fotografias, sob a forma de uma luz homogênea que se dilui no espaço – que capturou a atenção dos arquitetos.

Figura 3. *Maison de Verre* de Pierre Chareau e Bernard Bijvoet (1928-1932). Fonte: Chareau (1933).

A ausência de qualquer ruído entre a menção à *Maison de Verre* e uma formação sob o crivo do ideário de Artigas e Mendes da Rocha diz muito sobre a ideia de distensão anteriormente enunciada em *Coletivo*, em que o interesse e a exploração do legado de figuras canônicas da arquitetura brasileira coexistiam, sem entraves, com um olhar igualmente atento a outras tradições e práticas modernas e contemporâneas. Em mais de uma ocasião, os arquitetos do IMS Paulista articulam referências diversas como substrato de sua maneira de pensar a arquitetura, citando desde Chareau até o arquiteto australiano Glenn Murcutt, passando pelos arquitetos do programa *Case Study House* e pela prática dos franceses Lacaton & Vassal, entremeando-as com menções pontuais a formas vernaculares, como palafitas, e a outros modos de construir em regiões tropicais, como os protótipos metálicos de *maison tropicale*, desenvolvidos por Jean Prouvé para possessões coloniais francesas na África.

Impossíveis de serem compreendidas a partir de um recorte formal ou estilístico, o que aproxima esse conjunto de referências é a tendência a lógicas de produção baseadas no manuseio de elementos leves – industriais ou não – segundo procedimentos de montagem, com o emprego de materiais e soluções construtivas que exploram graus variados de transparência e translucidez das superfícies, tanto em termos ambientais quanto fenomenológicos. Um exemplo de como essas referências permeiam a produção de Andrade Morettin aparece no projeto para a residência R.R., em Itamambuca (2006-2007), bem como no concurso *Living Steel* para habitação sustentável em 2007, vencido pela equipe.

Em consonância a essas teorias, Vinicius Andrade e Marcelo Morettin relatam, em entrevista publicada no livro *Cadernos de Arquitetura*, como passaram a adotar fechamentos leves como solução para a arquitetura desenvolvida pela equipe. O Pavilhão da Associação Viva o Centro, realizado para a 3ª Bienal de Arquitetura de São Paulo em 1997, “serviu como laboratório para o conceito de estrutura leve”. Executado em chassi de madeira com tela de algodão cru e translúcida, Vinicius comenta que “a partir de então, [experimentaram] vários graus de translucidez em outros projetos” (Andrade e Morettin, 2016, p. 17).

Esse procedimento de montagem, recorrente no trabalho da equipe, parece ter alcançado sua expressão máxima no projeto para o museu paulista, em razão de sua escala urbana e de sua relação direta com o ambiente da cidade. O uso de materiais industrializados, articulado a um sistema construtivo que privilegia a montagem, estabelece um contraponto ao trabalho artesanal de canteiro, contribuindo para organizá-lo de forma mais eficiente e socialmente responsável. Nota-se como os arquitetos ampliam o sistema construtivo para além da tradição moderna do concreto moldado *in loco*, a partir de mudanças significativas no tratamento da forma e da lógica construtiva, valendo-se da combinação de materiais e técnicas que introduzem condições contemporâneas de pensar o objeto arquitetônico.

Em contraste, o projeto do segundo colocado no concurso do IMS

Paulista, assinado por Angelo Bucci – arquiteto que também integra o rol de participantes da exposição *Coletivo* –, parte de um sistema construtivo baseado em lajes de concreto protendido. Nesse caso, a estrutura combina concreto armado moldado *in loco* e lajes de concreto pré-moldado, com uma ênfase evidente no desenho e na estrutura, claramente perceptíveis na articulação com o próprio programa arquitetônico.

Arquiteturas da cidade e seu chão

De modo similar, a mirada dos arquitetos para edifícios situados no eixo da avenida Paulista evidencia um raciocínio projetual em que o diálogo com a cidade – em sua dimensão propriamente urbana e em suas múltiplas configurações arquitetônicas – alimenta reflexões produtivas para a definição da proposta. Para isso, os arquitetos lançaram mão de um mapa de cheios e vazios da avenida Paulista (Figura 2), assinalando diversos edifícios icônicos ao longo de seu percurso. Novamente aqui, o recorte não segue um critério formal, mas busca captar as qualidades espaciais propiciadas por diferentes edifícios em sua relação com a cidade, particularmente no modo como seus térreos se articulam com o espaço urbano imediato.

Ou seja, o foco recai sobre a qualidade urbana dessas arquiteturas e sobre o caráter público de seus espaços térreos, independentemente da natureza dos edifícios – sejam institucionais, residenciais, comerciais ou mistos. Um dos mais emblemáticos edifícios, nesse sentido, tendo em vista a continuidade que propicia entre o espaço público da rua e o espaço privado, é o Conjunto Nacional (1954-1962), de David Libeskind, situado a duas quadras do lote em que seria construído o IMS Paulista. Com a ocupação total do lote e a permeabilidade do seu térreo, a fluidez espacial entre rua e lote se garante pela livre circulação. É essa presença do chão contínuo que fascinou os arquitetos, o “grande ativo” dessa obra:

O Conjunto Nacional é inegável dizer que ele estabelece um novo paradigma na ocupação da paulista, porque ele encara e se coloca na avenida de uma maneira em que o seu grande ativo é o chão, o nível do térreo. Ao contrário de noventa e nove por cento dos edifícios da Avenida Paulista. O grande ativo desse prédio é a fruição pública que atravessa o próprio piso interno dele, é um desdobramento do passeio público, da calçada. Então havia entendimento aqui de que o chão é sim o lugar mais importante da avenida (Andrade, 2017).

São as variações no tratamento desse “chão” que orientam a seleção dos edifícios no eixo da Avenida Paulista. Observados em conjunto, esses edifícios parecem compor uma espécie de gramática urbana, rica em sugestões acerca das relações edifício/cidade e volume edificado/chão, cada qual sobressaindo por um traço particular nos nexos com o espaço público. No caso do MASP (1958-1969), de Lina Bo Bardi, é a elevação do volume principal do museu que oferece à cidade uma extensa área



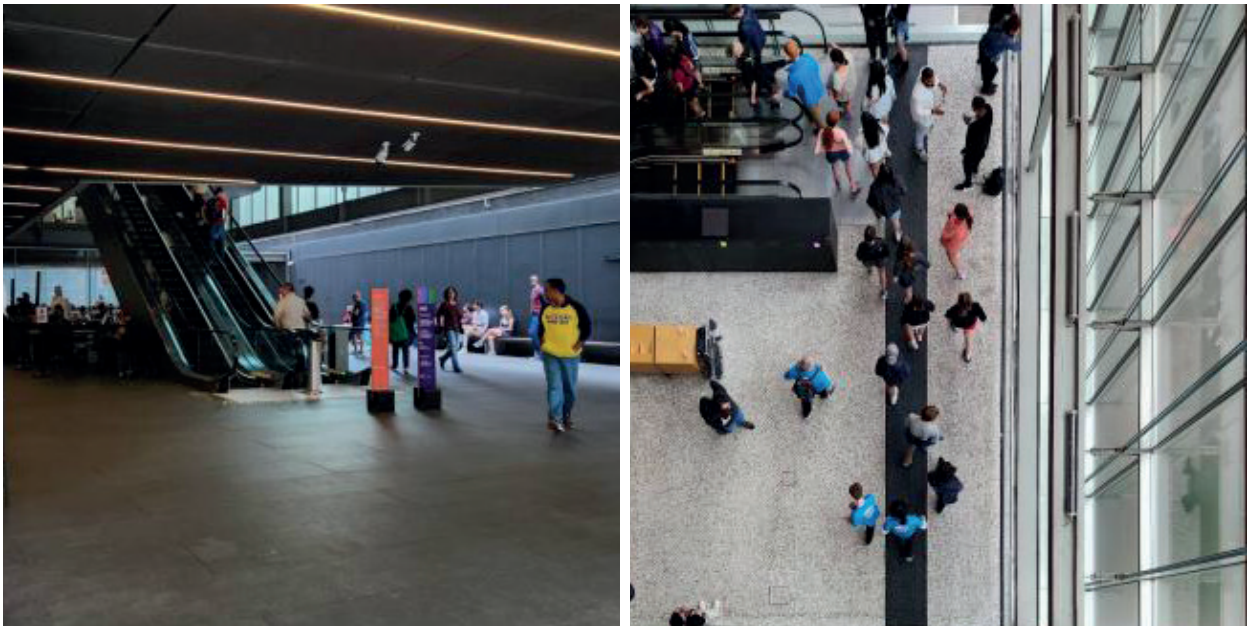
Figura 4. O térreo e a estratégia para o IMS Paulista. Fonte: Acervo de Andrade Morettin Arquitetos Associados (Moretti et al., 2023).

de espaço público em uma zona de alto custo do solo urbano. Outra variação gramatical resultou da reforma do edifício da FIESP (1970-1979), do escritório Rino Levi, em projeto realizado por Paulo Mendes da Rocha e pelo escritório MMBB (1996-1998), com a criação de um duplo térreo e novos meios-níveis. Particularmente singular, entre os edifícios destacados pelos arquitetos em sua leitura da cidade, é o edifício da Gazeta, sede da Fundação Cásper Líbero (1958-1966), do engenheiro José Carlos de Figueiredo Ferraz, no qual o interesse recai sobre um elemento específico: a ampla escadaria na fachada, convertida em ponto de encontro e mirante para a observação da rua e de seus fluxos.

É interessante observar como essas análises dos térreos ao longo da Paulista se revertem na solução proposta para o desenho do IMS. Em continuidade com uma prática projetual identificada nos projetos por eles mencionados, tais análises garantiam uma espessura histórica à proposta e a conectavam à ética da “escola paulista”, marcada pela valorização do coletivo e da dimensão pública do espaço urbano. Na visão dos arquitetos, o térreo funcionaria “como um grande hall urbano”, convertendo-se em uma “extensão da calçada, conduzindo o visitante através de escadas rolantes e dos elevadores até o coração do edifício” (Andrade e Morettin, 2016, p.134). Essa aposta em uma arquitetura que se realiza na cidade, comprometida intensamente com o espaço urbano, convidava o visitante a adentrar pelo nível do térreo e culminava na praça elevada, traduzindo as aspirações delineadas pela análise dos edifícios icônicos da Paulista.

A consideração do programa e a análise do contexto urbano determinaram a estratégia projetual que conduziu à opção por elevar o térreo e transformá-lo em uma praça, 17 metros acima do nível da Paulista, “criando uma relação totalmente nova e aberta entre o museu, a cidade e seus habitantes” (Andrade e Morettin, 2016, p.134). Esse deslocamento resolvia a situação “claustrofóbica” imposta pelos limites do lote no nível do térreo e estabelecia uma nova relação com a avenida, além de articular o diagrama do programa com o hall de distribuição entre os espaços expositivos e a midiateca (Figura 4).

Para a praça elevada e com o intuito de “reforçar a ideia de que ainda está num espaço público” (Andrade, 2014), os arquitetos optaram por resgatar o piso original de pedra portuguesa do calçamento da Paulista, projeto de Rosa Kliass no início da década de 1970, que se mantém intacto



apenas na quadra do Conjunto Nacional. No térreo ao nível da calçada, foi utilizado basalto, estabelecendo relação direta com o cimentado empregado nas calçadas e criando uma continuidade no espaço público, sem interferências ou delimitações claras (Figura 5).

Figura 5. Pedra portuguesa (térreo elevado) e basalto (térreo nível da calçada). Fonte: Acervo do autor em 2023.

A transferência do térreo para o centro do edifício reorganiza as circulações e o programa, aproximando os principais setores do museu (Figura 6). Em corte, com a midiateca localizada abaixo do térreo elevado – abrigando espaços dedicados ao cinema, à literatura, à pesquisa e à produção de conhecimento –, é possível observar que o corte inclinado resultante da escada rolante contribui para organizar a inclinação necessária à plateia do auditório. No espaço restante, inserem-se a biblioteca e as salas de estudo, totalmente visíveis a quem percorre a escada rolante. Assim como a praça elevada, os espaços expositivos situados acima dela são livres de qualquer apoio, resultado do raciocínio estrutural viabilizado pelas treliças metálicas, que se apoiam nas empenas de concreto longitudinais do terreno, onde se concentram as circulações verticais (elevadores e escadas) e os sanitários.

Peles, envolventes e materialidades

Remetendo ao uso da *Maison de Verre* durante a apresentação da proposta, era claro o recado que os arquitetos pretendiam dar ao júri: o instituto seria translúcido, envolto por uma segunda pele de dupla camada que definiria as quatro fachadas. A espacialidade do IMS Paulista é estruturada por uma sequência de vazios resultante dos espaços de circulação, com os cheios constituindo o conteúdo programático em volumes bem definidos, articulados como caixas dentro de uma grande caixa prismática translúcida. Assim, a superfície translúcida oferecia duas qualidades ao espaço proposto. Primeiro, sua materialidade permitia

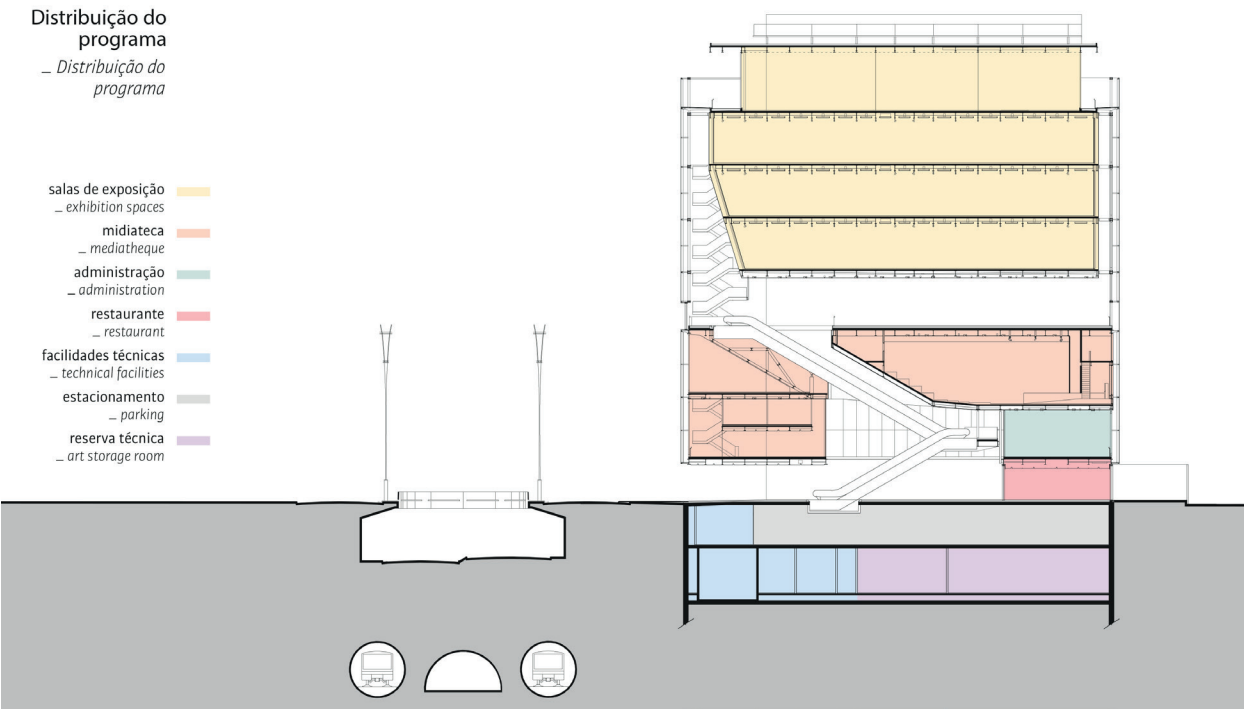


Figura 6. Corte esquemático da distribuição do programa.
Fonte: Acervo de Andrade Morettin Arquitetos Associados (Moretti et al., 2023).

um diálogo mediado entre a cidade e o instituto; segundo, respondia à necessidade, apontada pelos arquitetos, de uma materialidade capaz de envolver o programa, organizado como um conjunto de caixas.

A relação entre o edifício e seu entorno, marcada pelo revestimento translúcido, permite que, do exterior, se percebam as sutis silhuetas das pessoas e das luzes internas do edifício. Por outro lado, quem está dentro experimenta a cidade de maneira quase filtrada, com imagens suavemente borradas, mantendo um diálogo visual com o ambiente urbano, mas criando o distanciamento necessário para preservar o caráter introspectivo do museu. A pele translúcida proporciona uma luz suave e difusa, porém com um “rastro da cidade”, que não se desvincula por completo do espaço urbano:

O uso do vidro translúcido como segunda pele faz com que o museu seja percebido como um volume bem definido, íntegro, com a força necessária para estabelecer o seu lugar em meio aos vizinhos e aos demais edifícios da avenida Paulista. Ao mesmo tempo, suas propriedades de luz e de translucidez criam para o edifício um segundo registro, mutável em função da natureza do ambiente e da posição do observador. Como resultado, o interior do edifício se manifesta sutilmente no espaço urbano (Andrade e Morettin 2016, p.139)

Como colocado por Vinicius Andrade em palestra, a utilização do recurso da pele pela dupla de arquitetos conferiu ao IMS uma presença única no meio urbano da Paulista, de caráter poético e sutil, marcada pela sua volumetria prismática. A envolvente permitiu “neutralizar” o volume do edifício no contexto da avenida, sua translucidez deixando entrever pessoas,

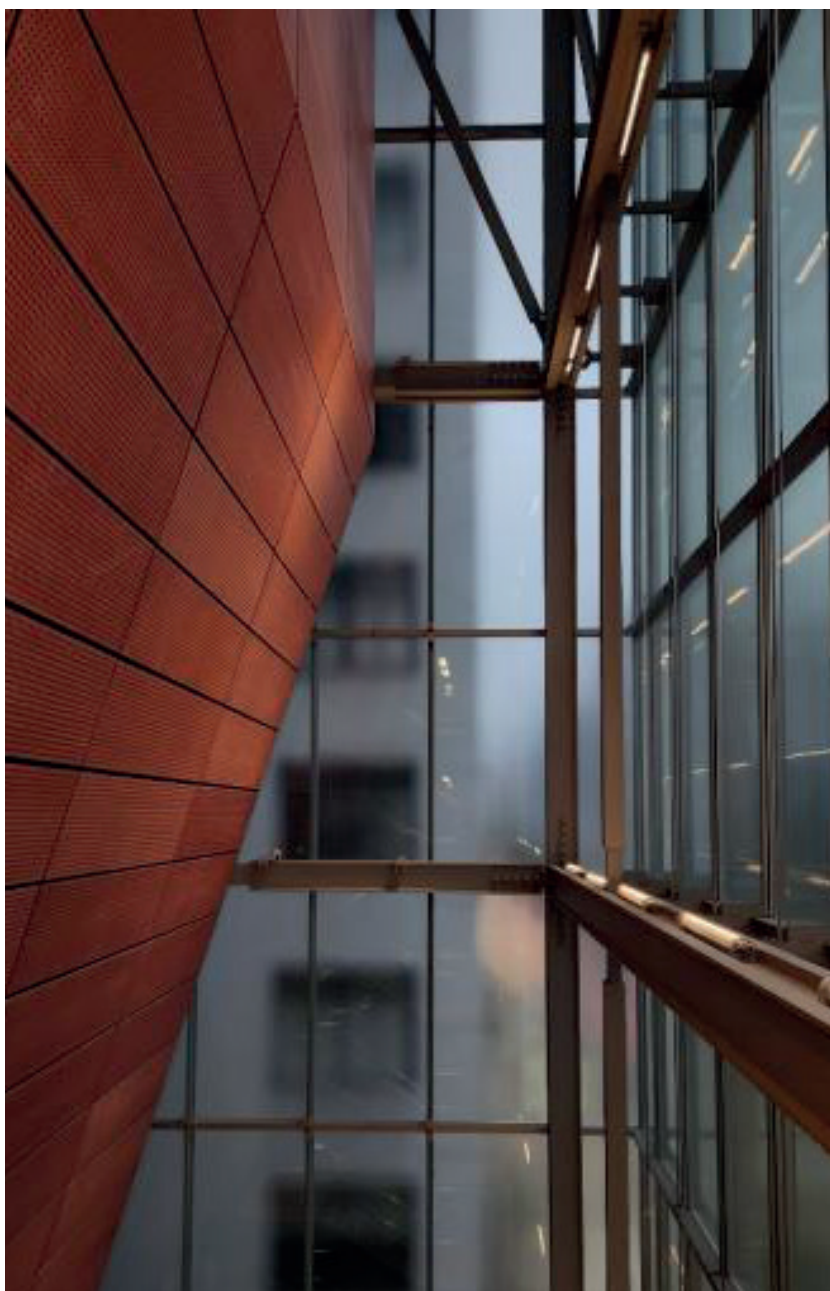


Figura 7. O farol paulistano.
Fonte: Acervo do autor em
2023.

atividades, luzes e movimentos (Figura7), sem o recurso a volumetrias “malucas” (Andrade, 2014). Morettin complementa que a fachada, à noite, adquire um aspecto que se enche de luz, como um farol que ilumina o começo/fim da avenida (Andrade e Morettin, 2013). Na visão dos jurados, a materialidade trabalhada reafirmava uma linguagem cara à arquitetura da dupla, com o uso de peles translúcidas e opacas. Desse modo, a pele produz um misto de ambiguidade e reflexos, uma aura quase sublime que paira sobre a avenida.

A materialidade da envolvente, além de garantir a sutil inserção no ambiente urbano por meio de uma cota de translucidez, também respondia à necessidade de envelopar os volumes do programa, organizados em “caixas”. Assim, a envolvente cria uma sensação de “caixa

Figura 8. Caixa externa translúcida e a caixa interna em chapa perfurada avermelhada.
Fonte: Acervo do autor em 2023.



dentro de caixa'', configuração que, desde a primeira maquete conceitual desenvolvida pelos arquitetos, já evidenciava a intenção de criar um volume expositivo fechado e visualmente separado do restante do programa, que seria, então, envolvido pela pele. Portanto, a envolvente externa contrasta nitidamente com o volume das salas expositivas, demarcadas por uma chapa de madeira perfurada em tons avermelhados (Figura 8).

Esse esfumaçamento da ossatura estrutural – gerado a partir do tensionamento entre a materialidade do objeto arquitetônico e outras imaterialidades, como luz, movimento e reflexos – faz com que a percepção do todo se imponha em detrimento dos volumes que compõem os blocos internos (Wisnik, 2018). Ao aproximar-se do vidro da fachada,

nota-se a presença do efeito *moiré*, decorrente da constituição material do vidro: com os padrões perfurados, intensifica-se o efeito de interferência óptica entre reflexos internos e externos.

O que há por trás da envolvente do IMS?

O encadeamento de referências no IMS Paulista evidencia que, em mais de uma decisão de projeto, as ressonâncias da obra de Koolhaas se fazem presentes. Diretamente ligada ao programa e manipulada de forma difusa, sem conexão direta com a forma final, a arquitetura de Koolhaas é concebida a partir do “corte livre”, segundo o qual os edifícios são pensados verticalmente, a partir do corte, e a forma arquitetônica emerge da relação entre a escala e a função do edifício dentro da cidade. No projeto não construído para a *Très Grande Bibliothèque* (TGB), de 1989, a arquitetura é concebida como um sólido cúbico translúcido, no interior do qual são inseridos os espaços do programa como “bolhas”, volumes independentes que não afetam a volumetria externa do edifício (Moneo, 2008).

Esses volumes escavados dentro do cubo sólido apenas tangenciam o bloco externo, manipulando os espaços cheios e vazios, assim como a textura da superfície em relação ao programa. Wisnik sugere que o projeto para a TGB rompe duplamente com o paradigma pós-moderno da época – tanto pela recusa de um contorcionismo formal dos volumes praticados no processo de desenvolvimento do projeto, “quanto pela imagem exterior de suas peles, agora translúcidas e ambíguas” (Wisnik, 2018, p.219).

Algo semelhante à manipulação do programa é realizado no IMS Paulista: articulado em diagramas verticais e concebido a partir do corte, os espaços resultantes dessa manipulação formam volumes independentes, e o que resta é o vazio – os espaços “negativos” –, evidenciados pela maquete em sua justaposição de luz e sombra, manifestando-se como elementos essenciais e articuladores do espaço projetual do museu. A solução de envolver a caixa dá continuidade à linha de raciocínio desenvolvida, na qual os volumes não tocam a envolvente, permanecendo flexíveis para adaptações programáticas.

Essa solução também está diretamente relacionada ao que propõe Moneo acerca das mudanças identificadas na arquitetura contemporânea a partir da década de 1990. Volumes prismáticos acentuam a dimensão material do objeto arquitetônico, enquanto a solução do programa se converte em um esforço independente da forma específica. Para o autor, os volumes cúbicos envoltos por uma pele translúcida tornam o conceito de compacidade um atributo do objeto arquitetônico: a construção se mantém em seu perímetro regular, mediada pelo tecido urbano no qual se insere, e cria um mundo interior totalmente autônomo (Moneo, 2004). Para exemplificar esse conceito, Moneo recorre ao próprio projeto para o Kursaal (1990), em que a clareza dos contornos da geometria pura eleva a compacidade à condição de atributo fundamental do projeto arquitetônico.

ANÁLISE

O conceito de compacidade proposto por Moneo (2004) pode ser observado no projeto do IMS Paulista, no projeto para a TGB de Koolhaas e no projeto não construído para a Igreja Ortodoxa em Zurique (1989), de Herzog & de Meuron. Nesses casos, a compacidade opera diretamente com a materialidade, em uma arquitetura de volumes limpos e compactos que se estendem ao limite do terreno, com o envelope dobrando-se e envolvendo o programa arquitetônico. Representativo dessas questões é o entrelaçamento entre os projetos de Koolhaas e Herzog & de Meuron, citados no livro de Riley e García (1996) sobre a *Light Construction* (MoMA, 1995), juntamente com a *Maison de Verre*, utilizada como referência para o museu pelos arquitetos paulistas.

Retomando as entrevistas de Andrade Morettin, a citação às obras dos arquitetos suíços Herzog & de Meuron ressoa no desenho arquitetônico enquanto capacidade de operar sobre a superfície. Sobre os arquitetos suíços, Moneo (2008) destaca a importância que atribuem aos materiais e ao modo como se revelam, geralmente em volumes sóbrios e prismáticos, como uma celebração da matéria por meio do desenho da superfície, com materiais que contribuem para definir a própria estrutura. No IMS Paulista, essa atitude manifesta-se na forma como os arquitetos trabalham a envolvente ao redor do programa arquitetônico, mas também no modo como ela se abre, em determinado momento, para a avenida, estabelecendo uma relação mais direta com a cidade, ao lado das relações veladas que ocorrem ao longo de toda a superfície.

Riley e García (1996) aponta que a tensão entre o observador e o objeto, provocada pelo uso da fachada como uma membrana velada, gera uma complexidade visual e ambígua decorrente do emprego da materialidade em suas superfícies, em linhas de projeto como as vistas na exposição *Light Construction*. Ao flertar com uma arquitetura da leveza – a partir da materialidade da envolvente, de novas técnicas construtivas e da manipulação do programa –, o projeto para o IMS Paulista evidencia como a materialidade se tornou questão central na produção arquitetônica contemporânea. Autores como González de Canales (2001), Löschke (2016), Leatherbarrow e Mostafavi (2007) demonstram como a relação entre estrutura e pele tornou-se uma preocupação importante em grande parte da produção arquitetônica a partir da década de 1990.

Essa centralidade adquirida pela materialidade relaciona-se diretamente com o sistema de montagem presente tanto no IMS Paulista quanto no repertório de obras de Andrade Morettin, que se mostram capazes de dialogar com o conceito de *Junkspace*, proposto por Koolhaas (2000). Nesse contexto, Koolhaas (2000, p.108) afirma que “toda materialização é provisória: cortar, dobrar, rasgar, revestir: a construção adquiriu uma nova maciez, como uma peça de alfaiataria”. Verbos que seriam impensáveis na história da arquitetura tornam-se hoje indispensáveis e cada elemento construtivo atua de forma isolada, como uma montagem, “esperando para ser desfeito, desparafusado”, por meio de materiais de construção que se tornam cada vez mais modulares, unitários e padronizados. Já que

as paredes deixaram de existir; passa-se a recorrer apenas a divisórias e membranas, com transparências que revelam aquilo que antes não podia ser compartilhado (Koolhaas, 2000).

Ao percorrer o museu paulista, a teoria de Koolhaas ressoa: dos parafusos expostos na fachada, que fixam os montantes verticais e horizontais da estrutura metálica, à envolvente com sua transparência, ao sistema de montagem desses elementos, à dobra que envolve o programa arquitetônico. Atitudes como essas evidenciam mudanças significativas no tratamento da forma e da lógica construtiva, marcando um claro afastamento da ortodoxia do concreto aparente da “escola paulista”, já que a tônica estrutural do concreto aparente predominava nos projetos dessa escola.

A atitude de pensar para além das possibilidades do concreto, a partir de condições mais contemporâneas, faz com que os arquitetos se relacionem com a Escola Paulista de forma mais difusa, a partir de um compromisso ético e social, em vez de estético. Sem se esquivarem de uma tradição da qual emergem em sua formação, continuam a citar em seu repertório arquitetos brasileiros e paulistas, como Rino Levi, Artigas e Paulo Mendes da Rocha. Essas citações se materializam no projeto do IMS Paulista, como na atenção dedicada ao térreo, que se desdobra em um caráter social e político recorrente na pauta da Escola Paulista, pensado como um dispositivo que atua como infraestrutura urbana, como praça coberta.

Esse caráter se desdobra no nível do térreo, com um hall urbano que parece operar a partir de uma expansão do limite da calçada até culminar nas escadas rolantes, sustentado pela ênfase na continuidade material vista em projetos por eles citados ao longo da Avenida Paulista, conectando-se à ética da “escola paulista” e garantindo carga histórica. Entretanto, essa fruição é parcialmente interrompida pelo restaurante localizado na parte posterior do lote. Além do restaurante, foi incluído um jardim no fundo do lote, que logo abrigou a obra *Echo*, de Richard Serra (1938-2024). A inclusão do restaurante foi uma resposta à solicitação do museu após o concurso, a fim de conferir à recepção um caráter comum às instituições culturais. Tal interrupção dessa permeabilidade acaba por delimitar a fruição e a extensão do espaço.

A referência material, também presente na solução do térreo elevado, traduz aspirações derivadas das análises dos edifícios ao longo da Avenida. A solução de duplicar o térreo, diretamente relacionada à reforma do edifício da FIESP, possibilita ao público uma experiência de observar a avenida Paulista como paisagem, emoldurada pela abertura, de modo mais distanciado do que ocorre no vão do MASP, por exemplo. As escadas que conduzem ao interior do edifício, bem como os reflexos da envolvente no ambiente, garantem que a chegada ao térreo elevado produza uma transição e um distanciamento do público em relação com a avenida, assegurando um espaço mais introspectivo e singular, em comparação com os exemplos observados ao longo da Paulista.

Nesse sentido, o espaço coletivo do IMS se relaciona com a Escola Paulista em afinidade ética com o espaço urbano. Milheiro (2006) observa que a geração de arquitetos paulistas formados no âmbito da FAU – na qual Andrade e Morettin se incluem – apresenta uma “forte consciência política com reflexos na manutenção de discursos sociais em torno da prática e que se reflete na abordagem”. Para Heathcote, embora a arquitetura de Andrade Morettin possua uma leveza material quase efêmera, ela não rompe completamente com a tradição modernista brasileira. A tradição é retomada na elevação dos volumes do chão, na eliminação de barreiras entre os espaços público e privado, na recusa de separações rígidas entre ambientes, sendo ainda possível “recurrer às ideias presentes na concepção do prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo (FAU-USP), de Vilanova Artigas” (Heathcote, 2016, p. 11).

CONCLUSÃO

Entre experimentações, rupturas e tradição, a genealogia percorrida do projeto para o IMS Paulista considerou sua inserção no contexto da produção arquitetônica brasileira e paulista, buscando situá-lo a partir da articulação de referências que nele convergem. Marcado por mudanças significativas na produção arquitetônica, o projeto busca uma rearticulação entre a herança moderna paulista e estratégias projetuais da arquitetura contemporânea, características do campo de reflexão internacional do final do século XX, filtradas por uma visão crítica dos arquitetos acerca das referências mobilizadas.

Premiado em diversas instâncias, o projeto para o IMS Paulista revela uma postura de abertura, sem dúvida, diante de uma cultura arquitetônica moderna como a brasileira, profundamente autorreferente e, por muito tempo, cética e avessa ao trânsito com a produção internacional. Nota-se como a envolvente, a superfície e a materialidade passam a adquirir relevância para a compreensão do objeto arquitetônico e, aliados ao método construtivo que prioriza a montagem, sinalizam mudanças no tratamento da forma e da lógica construtiva. Abordagem essa, vista e relacionada a projetos de arquitetos da década de 1990 – como Herzog & de Meuron, Koolhaas e Moneo –, conforme debatido ao longo do trabalho. As etapas previstas na metodologia de identificação, organização e análise permitiram uma leitura do projeto capaz de evidenciar o contexto de sua inserção na produção contemporânea, visando identificar as referências que nele emergem. A manutenção de uma ética associada a escola paulista, somada às referências que apontam para mudanças no tratamento do objeto arquitetônico, constitui uma trama que permite pensar contemporaneamente o projeto.

Com uma arquitetura da leveza e da translucidez, em contraponto à impermeabilidade massiva do concreto – comum à produção brutalista e a seus afiliados contemporâneos –, entre o emaranhado de referências, o IMS Paulista revela possíveis ressonâncias de uma arquitetura que tensiona e encontra um caminho mais amplo na produção contemporânea brasileira e paulista.

Conceitualização, T.F. y F.T.F.; Curadoria de dados, T.F.; Análise formal, T.F. y F.T.F.; Aquisição de financiamento T.F. y F.T.F.; Investigação, T.F.; Metodologia, F.T.F.; Administração do projeto, T.F. y F.T.F.; Recursos, T.F. y F.T.F.; Software, T.F.; Supervisão F.T.F.; Validação T.F. y F.T.F.; Visualização, T.F.; Redação – rascunho original, T.F. y F.T.F.; Redação – revisão e edição, T.F. y F.T.F.

CONTRIBUIÇÃO DOS AUTORES CRediT

Andrade, V. [Instituto Moreira Salles] (2012). *Projeto do novo edifício do IMS São Paulo* | Andrade Morettin Arquitetos [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gtCTfCr9SAA>

Andrade, V. [Escola da Cidade] (2014). *Vinicius Andrade: Andrade Morettin Arquitetos* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DGSpxCkPIOo>

Andrade, V. [Arq. Futuro Brasil] (2017). *Vinicius Andrade: Transformações da Avenida Paulista* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4HH2NjfyUmU>

Andrade, V., e Morettin, M. [Instituto Moreira Salles] (2013). *IMS Paulista: nova sede em São Paulo* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GvnI7Leq4QQ>

Andrade, V., e Morettin, M. (março 2014). Ratos de biblioteca. Entrevista com o escritório Andrade Morettin. *Revista Arquitetura e Urbanismo*, 240, 58-60. <https://revistaau.com.br/edicao/240/>

Andrade, V., e Morettin, M. (2016). Andrade Morettin: Cadernos de Arquitetura. BEI.

Chareau, P. (1933). Hotel Particulier a Paris, ARCH. *Revista L'Architecture d'Aujourd'hui*, (9), 4-15. <https://www.artchives-doc.com/books/larchitecturedaujourdhui-n9-decembre1933-ma-fr/>

González de Canales, F. (2001). Envolventes. *DC PAPERS Revista de crítica e teoría de la arquitectura*, (5-6), 63-71. <https://doi.org/10.5821/dc%20papers.v0i5-6.741>

Groat, L. N., e Wang, D. (2013). *Architectural research methods*. John Wiley & Sons.

Heathcote, E. (2016). Clima de mudança em V. Andrade, M. Morettin, *Andrade Morettin: Cadernos de Arquitetura* (pp. 07-13). BEI.

Koolhaas, R. (2000). Junkspace em A. Krista Sykes.[org.]. *O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica 1993-2009*. Cosac & Naify.

Leatherbarrow, D., e Mostafavi, M. (2007). *La superficie de la arquitectura*. Ediciones Akal S.A

Löschke, S. K. (2016). *Materiality and architecture*. Routledge.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Milheiro, A.V. (2006). A invenção do clássico em A.V. Milheiro, A. L. Nobre, E. G. Wisnik, *Coletivo. 36 projetos da Arquitetura Paulista Contemporânea*. Cosac & Naify, São Paulo.

Milheiro, A.V., Nobre, A. L., e Wisnik, E. G. (2006). *Coletivo. 36 projetos da Arquitetura Paulista Contemporânea*. Cosac & Naify, São Paulo.

Moneo, R. (2004). Paradigmas fin de siglo: fragmentación y compacidad en la arquitectura reciente. *El Croquis*, (20/64/98), 650-658.

Moneo, R. (Ed.). (2008). *Inquietação Teórica e Estratégia Projetual. Na obra de Oito Arquitetos Contemporâneos*. Cosac Naify, São Paulo.

Moretti, A.V., Andrulis, M., Rosa, R., e Maia, M. (16 de Jônio de 2023). *Instituto Moreira Salles (IMS Paulista)*. MDC. *Revista de Arquitetura y Urbanismo: Mínimo Denominador Comum*. <https://mdc.arq.br/2023/06/13/instituto-moreira-salles-ims/>

Museum of Modern Art [MoMa]. (Sep 21, 1995 – Jan 2, 1996). *Light Construction*. Exhibition and events. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/469>

Nobre, A. L. (2006). Prática em comum em A.V. Milheiro, A. L. Nobre, e G. Wisnik, *Coletivo - 36 projetos da arquitetura paulista contemporânea*. Cosac & Naify.

Riley, T. e García, A. (1996). *Light Construction: Transparencia y ligereza en la arquitectura de los 90*. Editorial Gustavo Gili.

Serapião, F. (2012). As caixas. *Revista Monolito*, (8), 36-57. <https://editoramonolito.com.br/arquitetura-contemporanea/concurso-instituto-moreira-salles-sp/>

Serapião, F. [Arq Futuro Brasil] (2017). *O novo prédio do IMS* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jb50Vap3tBo>

Wisnik, G.T. (2018). *Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. Ubu Editora.

AGRADECIMENTOS

O artigo é resultado dos temas abordados na Dissertação de Mestrado intitulada: “De Sevilha à Paulista: dois concursos e os caminhos da produção da arquitetura contemporânea brasileira”. Realizada no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (PPGAU IAU.USP). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 sob o processo 88887.931975/2024-00.

