



Salvador - 2018

## **ARQUITETURA DA EXPERIÊNCIA: O PAVILHÃO BRASILEIRO NA EXPO 2015**

*EXPERIENCE ARCHITECTURE: BRAZIL PAVILION AT EXPO 2015*

*ARQUITECTURA DE LA EXPERIENCIA: PABELLÓN DE BRASIL EN LA EXPO 2015*

EIXO TEMÁTICO: IDEÁRIOS, PROJETO E PRÁTICA

**ROCHA, Carmela Medero**

Mestranda em Projeto de Arquitetura na FAU USP;

[carmela\\_rocha@usp.br](mailto:carmela_rocha@usp.br)



Salvador - 2018

---

Mesas Temáticas

## ARQUITETURA DA EXPERIÊNCIA: O PAVILHÃO BRASILEIRO NA EXPO 2015

*EXPERIENCE ARCHITECTURE: BRAZIL PAVILION AT EXPO 2015*

*ARQUITECTURA DE LA EXPERIENCIA: PABELLÓN DE BRASIL EN LA EXPO 2015*

EIXO TEMÁTICO: IDEÁRIOS, PROJETO E PRÁTICA

### **RESUMO:**

Esse artigo analisa o pavilhão do Brasil na Exposição Mundial de 2015, ocorrida em Milão (Itália), lançando mão de possíveis relações com a produção arquitetônica e artística, visando refletir sobre a possibilidade de experimentação no âmbito da arquitetura nesse contexto. Seu ponto de partida é a busca de possíveis relações com outros pavilhões brasileiros de Exposições anteriores no que concerne à criação de uma certa identidade brasileira na arquitetura. Da mesma forma, aborda o pavilhão de 2015 a partir da lógica comercial das Exposições, relacionando-o com a ideia de uma *arquitetura da experiência*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Exposições Mundiais; pavilhões; Expo 2015; pavilhão do Brasil; arquitetura.

### **ABSTRACT:**

*This article analyses Brazil pavilion at 2015 Milan World Fair, proposing relations with architectural and artistic production, stretching the possibilities of an experimental architecture within this context. Its starting point is the identification of possible relations with past Brazilian pavilions at previous fairs, searching for the recognition of a certain Brazilian identity in arts and architecture. At the same time, looks at the pavilion regarding the commercial logic of these events, relating it with the idea of an experience architecture.*

**KEYWORDS:** World Fairs; pavilions; Expo 2015; Brazil pavilion; architecture.

### **RESUMEN:**

*Este artículo investiga el pabellón de Brasil en la Exposición Mundial de 2015 que ocurrió en Milán (Italia) planteando posibles relaciones con la producción arquitectónica y artística con el fin de tensionar la posibilidad de experimentación en el ámbito de la arquitectura en ese contexto. Busca reconocer en pabellones brasileños de exposiciones anteriores, posibles relaciones arquitectónicas en lo que concierne a la creación de una identidad brasileña en el arte y la arquitectura. De la misma forma, busca comprender el pabellón a partir de la lógica comercial de las exposiciones, confrontándola con la idea de una arquitectura de la experiencia.*

**PALABRAS-CLAVE:** Exposiciones Universales; pabellones; Expo 2015; Pabellón de Brasil; arquitectura.

## INTRODUÇÃO: ANTECEDENTES

Historicamente, as Exposições Mundiais tornaram-se espaço privilegiado para a investigação no âmbito da arquitetura por meio de pavilhões que configuraram sínteses e representações da produção de cada época. Essas arquiteturas ajudaram a construir um determinado imaginário arquitetônico supostamente utópico, devido à possibilidade de experimentação proveniente da arquitetura pavilhonar, pela sua carga simbólica e pelo contexto insular desses eventos.

Desde o Palácio de Cristal, construído para a primeira Exposição Mundial em Londres, em 1851, a ideia de demonstrar os avanços tecnológicos perpassava a arquitetura das Exposições em uma busca pelo novo. Conforme Julius Lessing afirma, “Construir um palácio de vidro e ferro pareceu então ao mundo uma espécie de inspiração fantástica para uma obra de ocasião. Reconhecemos agora que foi o primeiro grande avanço em direção a uma revolução total das formas...” (LESSING 1900, p. 11 apud BENJAMIN, 2007, p. 219). Muitos outros pavilhões flertaram com perspectivas futuras, explorando possibilidades arquitetônicas inéditas. Foi assim com o pavilhão alemão para Exposição de 1929 em Barcelona, projeto de Mies Van der Rohe; ou com as megaestruturas construídas para Expo Montreal em 1967, como o Habitat 67 de Moshe Safdie, a cúpula geodésica de Buckminster Fuller ou a tensoestrutura do pavilhão alemão projetado por Frei Otto; ou mesmo com as megaestruturas do metabolismo japonês que dominavam a paisagem da Expo Osaka de 1970.

No decorrer da história das Exposições Mundiais, o Brasil, muitas vezes, participou com pavilhões arquitetonicamente representativos perante a produção arquitetônica nacional e internacional, ajudando a divulgar e a criar uma identidade arquitetônica reconhecida como brasileira. São os exemplos mais consagrados pela crítica o pavilhão de 1939 para a Exposição de Nova Iorque, projeto de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer (Figura 1); o pavilhão de 1958 para Expo Bruxelas projetado por Sérgio Bernardes (Figura 2); e o pavilhão projetado por Paulo Mendes da Rocha em 1970 para Expo Osaka (Figura 3)<sup>1</sup>. Esses pavilhões, de alguma forma, tornaram-se marcos na historiografia e figuram no imaginário da arquitetura brasileira.

De fato, o pavilhão de 1939, fruto de um concurso de projeto, foi o primeiro exemplo divulgado internacionalmente de uma arquitetura considerada representante de uma linguagem arquitetônica nacional e em diálogo com as vanguardas internacionais:

(...) projetado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, com paisagismo de Thomas Price e interiores de Paul Lester Wiener – foi largamente festejado na historiografia da arquitetura brasileira, quer seja pelo caráter de marco atribuído à obra, quer seja por seu aspecto formal ao qual se confere tanto pontos de aproximação como de saudável distanciamento ou originalidade em relação às correntes modernistas internacionais, especialmente àquelas ligadas à figura de Le Corbusier (ASSAL, 2014, p. 15).

A seu turno, a escolha de Bernardes para projetar o pavilhão de 1958, por parte do governo brasileiro, reflete um momento de evidência da arquitetura carioca perante a produção nacional.

Comparado aos pavilhões brasileiros de Nova York, Osaka e Sevilha, o Pavilhão do Brasil em Bruxelas foi o único que não chegou a ser objeto de concurso. E não é de admirar que ele tenha sido entregue ao arquiteto Sérgio Bernardes: a arquitetura carioca mostrava-se tão

---

<sup>1</sup> Diversos autores referem-se a importância do pavilhão de 1939 dentro da historiografia da arquitetura brasileira. Ver: BRUAND, 2002, p. 105; COMAS, 2010, p. 56; MACEDO, 2012, p. 70; DANTAS, 2010, p. 195; MACADAR, 2005, p. 31.

consagrada, naquele momento, que dificilmente a escolha seria contestada, e além disso Bernardes vinha se destacando justamente por seu interesse pela estrutura metálica (...) (NOBRE, 2010, p. 100).

O pavilhão consistia em uma grande cobertura com vão livre apoiado em quatro pilares metálicos e uma circulação interna organizada por rampas. No conjunto, destacava-se o balão vermelho que se elevava a partir da cobertura, com a função de controlar a ventilação e a iluminação do vão central, demarcando o pavilhão, como uma bandeira, e dando um aspecto lúdico à edificação.

A exemplo do pavilhão de 1939, para a Expo Osaka em 1970 foi realizado concurso público para a escolha do projeto que representaria o país:

O presidente do IAB na época, o paulista Eduardo Kneese de Mello, se recusa a nomear um profissional em particular, argumentando que uma tal solicitação levantava um conflito ético profissional, e propõe em vez disso organizar um concurso nacional de arquitetura aberto a todos os profissionais interessados. (ZEIN; AMARAL, 2010, p. 109)

Quanto ao projeto vencedor, de autoria de Paulo Mendes da Rocha e equipe: “a escolha do grupo foi unânime pelo júri, que reconheceu no projeto uma ‘poética inconfundível, muito ligada às tradições brasileiras’” (ZEIN; AMARAL, 2010, p. 109). Diferentemente do projeto de Bernardes, o pavilhão retoma a tradição brasileira do uso do concreto armado, fortalecendo a imagem da arquitetura que vinha sendo feita no país, “sem se arriscar a recorrer a outras tecnologias sobre as quais os arquitetos e industriais do país não detinham um profundo conhecimento da linguagem” (ZEIN; AMARAL, 2000, p. 110). Porém, havia uma forte semelhança em relação ao pavilhão de Bernardes, um grande vão livre coberto.

Em novembro de 1990, o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) lança concurso público para o pavilhão da Expo 1992, a se realizar em Sevilha, primeira organizada após um hiato de 22 anos sem Exposições Mundiais. Conforme afirma Anelli, o concurso contou com a participação massiva de arquitetos:

A participação de 256 equipes no concurso de projetos lançado pelo IAB em novembro de 1990 demonstra o interesse que a iniciativa despertou entre os arquitetos brasileiros. (...) Afinal, o último pavilhão de representação brasileira de relevância arquitetônica tinha sido o de Osaka de Paulo Mendes da Rocha e equipe, e mesmo sob o regime militar havia tido grande repercussão no Brasil e no exterior. Qual seria a arquitetura que representaria o país naquele momento de redemocratização? (ANELLI, 2010, p. 139)

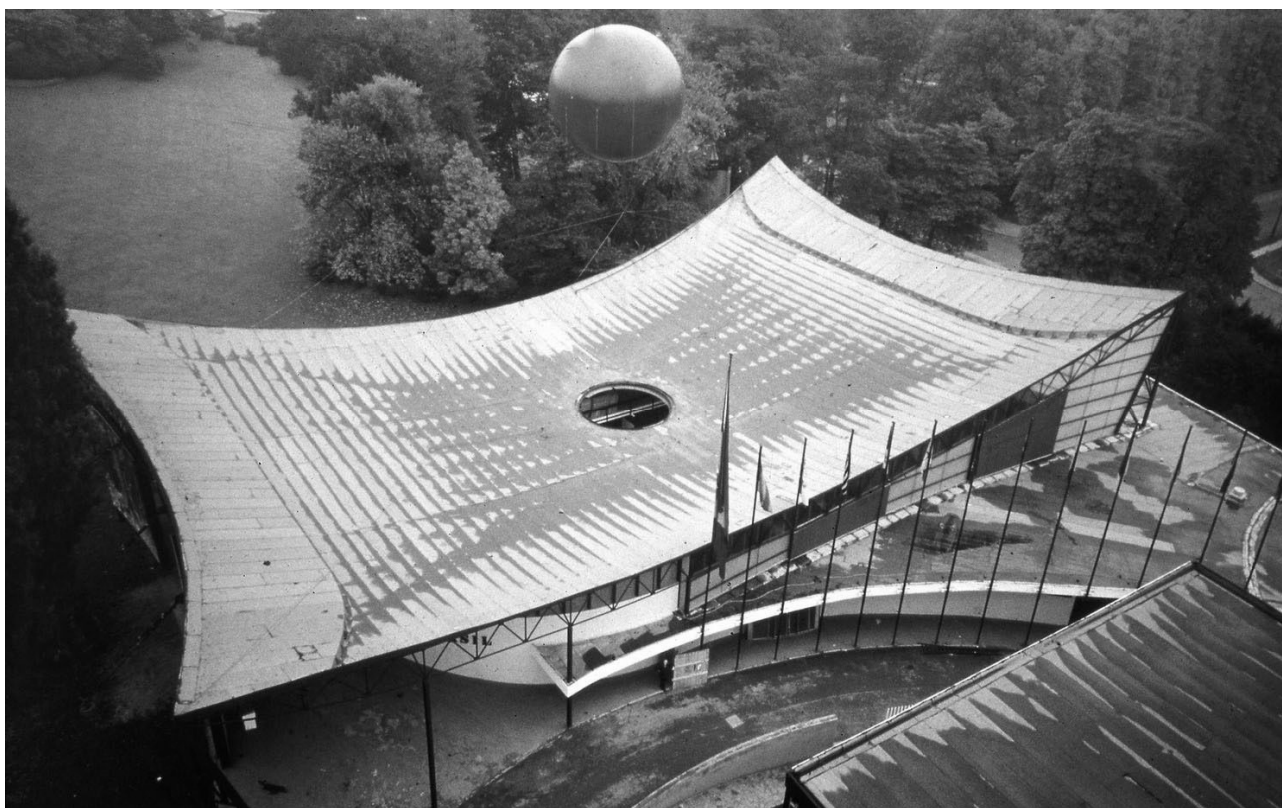
O projeto vencedor foi de autoria de Angelo Bucci, Álvaro Puntoni e José e Oswaldo Vilela (Figura 04), porém acabou por não ser construído em função do curto prazo entre o lançamento do concurso e a efetivação da feira, agravado pelo cenário de grande crise econômica no país. O anúncio do resultado foi muito comentado na época. Conforme ANELLI (2010, p. 141),

Se tivesse sido construído, o pavilhão brasileiro contrastaria com a arquitetura da Expo 92, tanto com o pós-moderno historicista ou *high-tech* dos principais pavilhões temáticos, quanto com as diferentes estratégias comunicacionais adotadas nos pavilhões nacionais. No entanto, não seria dissonante com o Museu da Escultura, obra de Paulo Mendes da Rocha ainda em construção naquele ano, que comandaria o reconhecimento desse arquiteto ao longo da década de 1990.





**Figura 1: Pavilhão do Brasil na Expo 1939, em Nova Iorque**  
**Fonte: COMAS (2010, p. 56)**



**Figura 2: Pavilhão do Brasil na Expo 1958, em Bruxelas**  
**Fonte: NOBRE (2010, p.102)**



Figura 3: Pavilhão do Brasil na Expo 1970, em Osaka  
Fonte: ZEIN (2010, p.108)

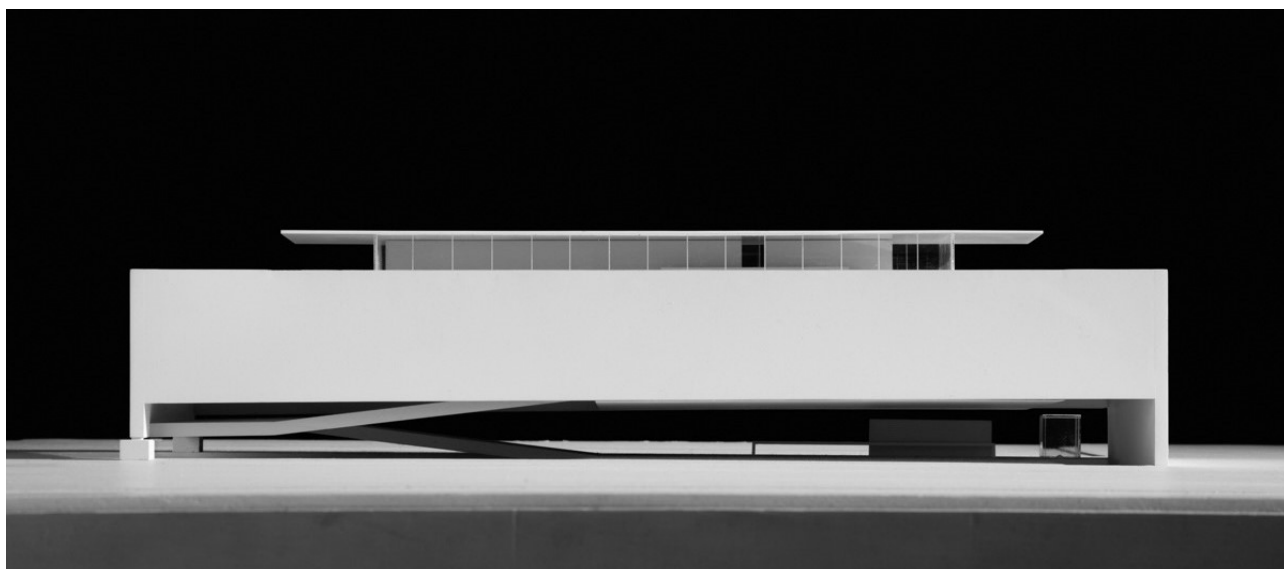


Figura 4: Projeto para Pavilhão do Brasil na Expo 1992  
Fonte: ANELLI (2010, p.128)

Os quatro pavilhões acima elencados demonstram a importância das Exposições Mundiais como espaços de investigação arquitetônica e de divulgação de parte da arquitetura produzida no país. Após a Expo de 1992, o Brasil participou das Exposições de 2000 em Hannover e de 2010 em Xangai com exposições montadas no interior de pavilhões pré-construídos pela organização do evento. Para Expo 2015, ocorrida em Milão, a exemplo da Expo de 1939 e 1970, o pavilhão brasileiro foi escolhido através de concurso público de arquitetura.

## O PAVILHÃO BRASILEIRO NA EXPO 2015

### O concurso

O projeto do pavilhão brasileiro para a Expo 2015 em Milão foi resultado de um concurso aberto, organizado pelo IAB do Distrito Federal (DF), com edital lançado em dezembro de 2013, sob a coordenação da Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil) e dos Ministérios do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC) e das Relações Exteriores (MRE). A comissão julgadora era formada pela curadora Júlia Maria Rebouças e pela arquiteta Jurema de Sousa Machado, indicadas pela Apex Brasil, e pelos arquitetos Agnaldo Aricê Caldas Farias, Glauco de Oliveira Campello e Ruben Otero Márquez, indicados pelo IAB-DF.

O edital do concurso determinou que as equipes concorrentes deveriam ser compostas por três grupos profissionais: um escritório de arquitetura oficialmente cadastrado no Conselho de Arquitetura e Urbanismo (CAU); um cenógrafo, museólogo ou curador, brasileiro; e um profissional legalmente habilitado na Itália para a execução do projeto no local. As diretrizes para o desenvolvimento do conceito do pavilhão brasileiro no edital indicavam que a mensagem temática deveria contemplar a “diversidade, tecnologia e a jovialidade” do país, sendo o tema oficial do pavilhão: “Brasil: alimentando o mundo com soluções”<sup>2</sup>. A representação brasileira deveria evidenciar a capacidade tecnológica na produção de alimentos, ressaltando a importância de sua riqueza biológica, social e cultural. Foram entregues 43 trabalhos, dos quais três foram desclassificados por não atenderem a itens do edital. Dentre os 40 restantes, sete projetos foram selecionados, resultando em quatro menções honrosas e três projetos premiados.

O terceiro lugar foi concedido ao projeto do Studio MK27 de São Paulo, com projeto arquitetônico de Marcio Kogan, projeto expográfico de Gabriel Kogan e co-autora, em Milão, Manuela Verga. A proposta tinha como título “Um jardim agrícola” e consistia em um pórtico de madeira com volumes flutuantes na nave principal, com um volume à parte, no lado menor do L do terreno, onde se localizava um auditório (Figura 05). O júri considerou seus principais pontos de destaque “a clareza e a elegância formais conseguidas por meio do uso equilibrado de volumes e a estruturação da planta baixa a partir de uma setorização funcional bem definida, simples e clara”. Porém, questionou as soluções técnicas de contraventamento que após o detalhamento técnico poderia “vir a comprometer a leveza visual da proposta” e a proposta expográfica, que, “além de apresentar limitações para contemplar a abrangência do tema, possui manutenção onerosa e difícil compatibilização com o grande fluxo esperado de visitantes” (FARIAS *et al.*, 2014).

---

<sup>2</sup> O tema geral proposto pela organização da Expo 2015 foi “Nutrir o Planeta, energia para vida”.



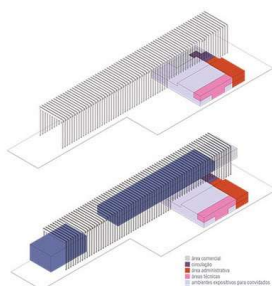


Figura 5: Terceiro lugar no concurso de projeto para Pavilhão do Brasil na Expo 2015  
Fonte: concursosdeprojeto.org

O segundo lugar foi concedido à equipe do escritório Atria Arquitetos, sediado em Brasília (DF). Gustavo Abrahão Costa foi autor do projeto de arquitetura e Danilo Gomes e Fontes autor do projeto expográfico. Consistia em três blocos interligados, cuja uniformidade era dada por meio de vedações feitas em tecido, sob o conceito de um pavilhão cinético que mudaria sua forma conforme o vento e o movimento dos panos de vedação (Figura 06). De acordo com a comissão julgadora, o Estudo Preliminar “possui racionalidade construtiva com elementos estruturais de fácil montagem e desmontagem. Complementarmente, possui identidade forte e marcante, obtida por meio da utilização dos velames transluzidos em *nylon* trançado reciclável (‘véus’) como vedações laterais. (...)”. A comissão questionou, no entanto, a funcionalidade dos fluxos e acessos, assim como o projeto expográfico que considerou, em algumas áreas, com “pouca relevância ao tema proposto, isto é, a alimentação” (FARIAS *et al.*, 2014).

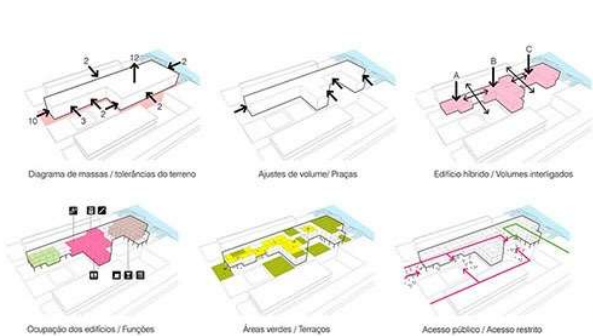


Figura 6: Segundo lugar no concurso de projeto para Pavilhão do Brasil na Expo 2015  
Fonte: concursosdeprojeto.org

O primeiro lugar foi concedido à equipe do Studio Arthur Casas, autor do projeto de arquitetura; e ao Atelier Marko Brajovic, autor do projeto de expografia, ambos sediados em São Paulo. Completava a equipe, o escritório Mosae de Milão, responsável técnico na Itália. O projeto consistia em dois volumes distintos: uma galeria aberta e outro volume menor fechado, unificados por uma grande rede ocupando o espaço aéreo da galeria, um dos possíveis acessos aos diferentes níveis do interior do pavilhão (Figura 07). Segundo a ata final do júri,

Este Estudo Preliminar destacou-se especialmente por apresentar originalidade e coerência entre os projetos de arquitetura e expografia, concebidos como um todo coeso e indissociável e segundo um conceito denso e original. Trata-se de um pavilhão adequado às

Exposições Universais por ser marcante, convidativo e enfrentar o tema sob um ângulo inovador.

Possui, ainda, plantas e fluxos bem resolvidos em torno a dois eixos expositivos bem definidos e complementares, quais sejam: “imersão” e “conteúdo”. O elemento de destaque da composição, o invólucro vazado em grelha metálica, que define o percurso imersão, cumpre a dupla função de caracterizar o pavilhão e recepcionar o visitante que transita ao longo do Decumanus.

O projeto expográfico traz solução inovadora em relação à desejada interatividade indicada no Termo de Referência, ao propor modos de sociabilidade incomuns no âmbito da arquitetura, pautado em referências à produção artística contemporânea.

A Comissão Julgadora registra ainda que uma eventual necessidade de compatibilização do invólucro vazado em grelha metálica - percurso de imersão - com os critérios para o cálculo da taxa de ocupação poderá ser absorvida sem prejuízo à integridade expressa no Estudo Preliminar (FARIAS *et al.*, 2014).

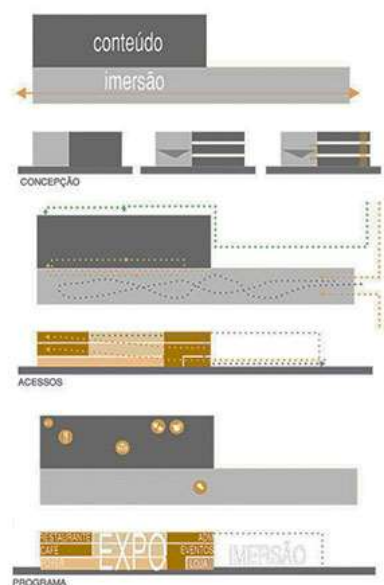


Figura 7: Primeiro lugar no concurso de projeto para Pavilhão do Brasil na Expo 2015  
Fonte: concursosdeprojeto.org

## O projeto selecionado

O projeto vencedor em 2015 tinha como discurso temático apresentar o país sob a metáfora de uma grande rede flexível e descentralizada que conecta a diversidade brasileira. A concepção do pavilhão visava a integração entre arquitetura e expografia de forma a tornarem-se interdependentes. A partir da metáfora da rede, foi proposta sua materialização no espaço aéreo da galeria de entrada do pavilhão como uma grande instalação interativa de uso coletivo. Esse conceito tornou-se o ponto de partida para o desenvolvimento do projeto e a organização espacial: a grande rede física integrava visualmente, como forma de acesso e como conteúdo simbólico, as diferentes áreas do pavilhão. Segundo texto publicado pelos autores:

Mais que um edifício temporário, a imersão sensorial integra momentos lúdicos, informações científicas de ponta, interação e aprendizado. (...) Em meio a construções de mais de 130 países, nosso pavilhão propõe um respiro, a intenção de uma praça que convida ao encontro e à descoberta (CASAS *et al.*, 2015).

O terreno de implantação do pavilhão possuía formato em “L” e área total de 4.133 m<sup>2</sup>, e estava localizado a oeste da avenida denominada *World Avenue* (conhecida como *Decumanus*). A volumetria do pavilhão seguiu os 12 m de altura indicados pela norma urbanística da feira, organizados em dois volumes ocupando o “L” do terreno (Figura 8).

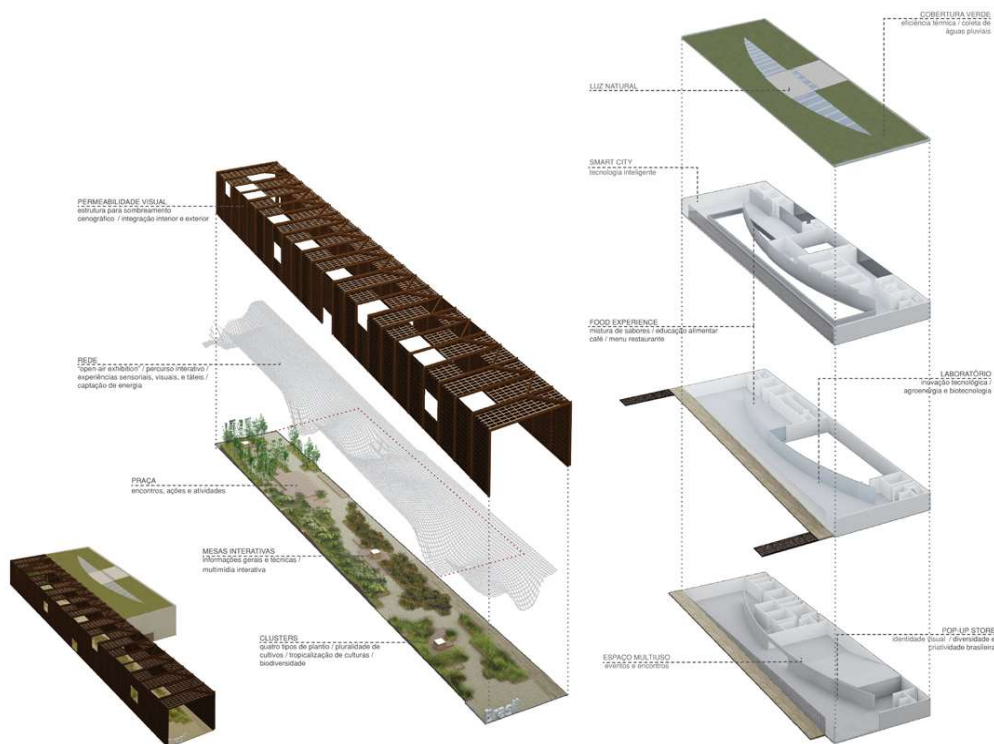


Figura 8: Diagrama explicativo pavilhão do Brasil Expo 2015  
Fonte: Cedido pelo Atelir Marko Brajovic



O primeiro, denominado pelos autores como área de “imersão” (Figuras 09 e 10), apresentava-se como uma segunda rua, uma galeria permeável composta de pórticos metálicos vedados, com grelhas vazadas nas paredes laterais e na cobertura, configurando o ritmo do espaço como um grande vagão com altura de 12 m, largura de 15 m e comprimento de 127 m.

A rede, uma superfície caminhável feita de cordas, se estendia pelo volume da galeria, partindo do nível térreo na entrada frontal do pavilhão e subindo, pouco a pouco, até o nível correspondente ao terceiro pavimento do volume menor. Por baixo dela, um jardim que simulava uma plantação tornava-se fundo, ocupando o térreo com um deque contínuo de madeira que ora funcionava como jardineira, ora como circulação ou ainda como banco ou mesa, com topografia modular variada. A hierarquia do espaço estava demarcada pela forma da rede superior que, tensionada para baixo em cinco pontos, organizava cinco núcleos de permanência onde localizavam-se mesas interativas iniciando a apresentação dos conteúdos. O ambiente configurava-se como uma praça de circulação livre que recebia os visitantes pela frente e fundos do lote.

Em oposição e complemento ao espaço fluido da galeria, o segundo volume, denominado “conteúdos”, apresentava-se fechado, posicionado ao fundo do lote. Internamente, esse volume era “cortado” longitudinalmente (em planta baixa) por uma curva organizando o espaço e o programa, delimitando as áreas de acesso público e privado do pavilhão. O jogo com as alturas internas do volume gerava uma diversidade de modos de percepção do espaço: no térreo, a horizontalidade salientada pela curva opaca e pelo pé-direito baixo (3 m); nos dois pavimentos seguintes, a integração dos espaços se dava verticalmente através de um átrio iluminado pela zenital superior atrás da parede curva e translúcida. Nesse átrio, estava localizado o restante da exposição com conteúdos audiovisuais e obras de arte (Figura 11).

No encontro entre os dois volumes, localizavam-se rampas possibilitando o acesso direto a cada um dos pavimentos do volume menor a partir do térreo.



Figura 9: Térreo da galeria de imersão do pavilhão do Brasil na Expo 2015  
Fonte: Foto da autora



Figura 10: Em cima da rede do pavilhão do Brasil na Expo 2015  
Fonte: Foto da autora

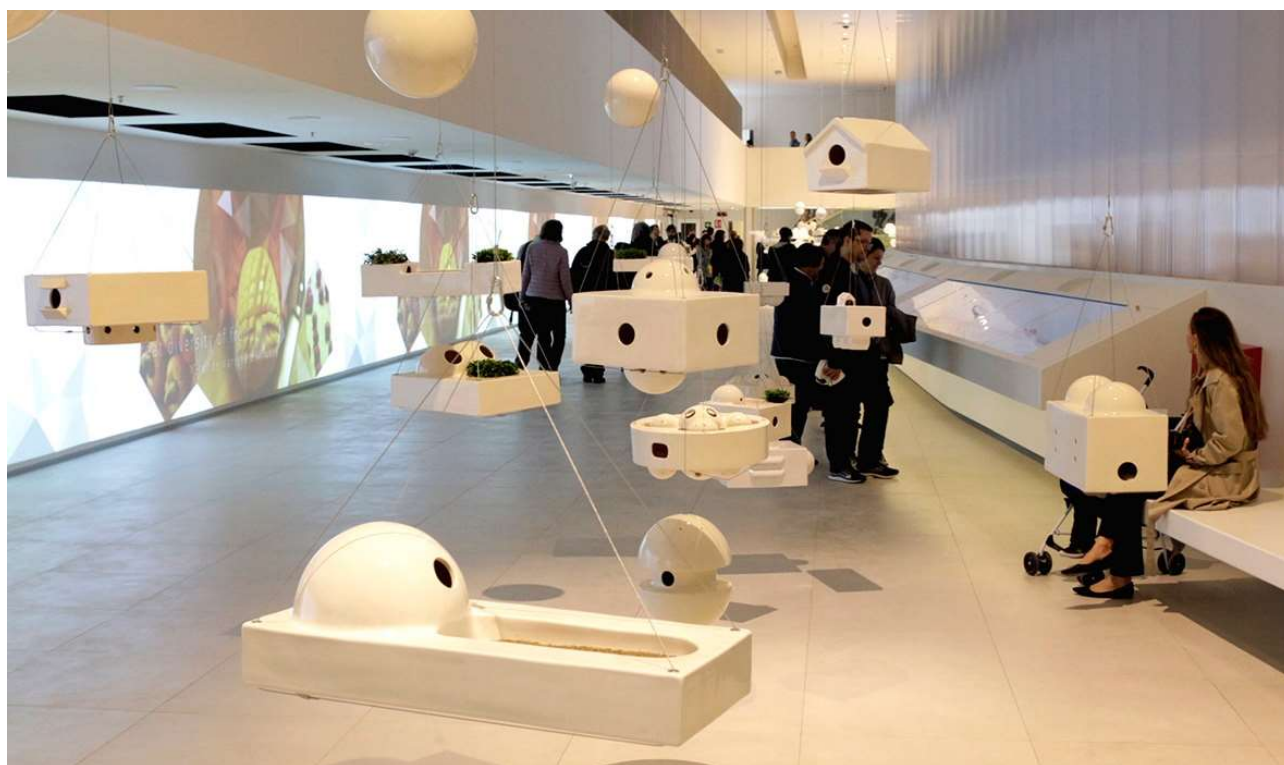


Figura 11: Interior do volume “Conteúdos” do pavilhão do Brasil na Expo 2015 - obra Casa Mata e conteúdos audiovisuais  
Fonte: Foto de Rodrigo Mathias



## Programa

A organização do edifício em dois volumes permite uma exploração programática diversa no volume da galeria, uma vez que o programa institucional se resolve no volume fechado. É demarcada por uma gradação que vai do público (acesso livre aos visitantes do evento) para o privado (restrito a convidados ou funcionários), o que ocorre em função dos acessos, das visualidades e de acordo com a organização dos usos propostos em cada espaço, que se tornavam mais definidos conforme se penetrava no pavilhão.

Na galeria aberta, os usos apresentam maior flexibilidade, não estando as atividades claramente definidas ou predeterminadas para o lugar. A rede aérea é uma circulação, porém sua função não se resume a isso, podendo ser também utilizada como brinquedo ou área de estar. Por baixo da rede, o térreo do pavilhão torna-se uma segunda rua com múltiplos usos sobrepostos e não determinados, pelo desenho do deque. A arquitetura torna-se conteúdo expositivo, metaforicamente pela rede, pelo jardim, ou pela forma de encarar o espaço, que tensiona a funcionalidade da arquitetura nesse ambiente, podendo-se compreender a área da galeria como uma instalação artística.

Em oposição ao esvaziamento de funções pré-estabelecidas presente na galeria da rede, no volume menor fechado, o programa torna-se mais definido, em função do caráter institucional deste tipo de edificação. Nesse volume, os espaços de acesso público (galeria expositiva no segundo e terceiro andares e *foyer*, café e loja no térreo), ocupam a grande área em frente à parede curva que corta o espaço. Atrás dela, localiza-se o programa público, todavia com controle de acessos (restaurante, auditório e área de eventos), e a área privada do pavilhão (escritórios e áreas técnicas).

O desenho do jardim, segundo memorial de projeto, partiu de uma vista superior de um trecho do Rio Amazonas, que foi transposta para o papel como base para criação das áreas de circulação dos visitantes. O processo de projeto passou por “escalar” um trecho do rio, posicionando-o na área destinada à galeria. Sob essa imagem, foi traçada uma modulação de 1,25 m x 1,25 m, onde foram sendo delimitadas as áreas de circulação (em cima do curso do rio), áreas de estar (palco elevado, mesas e bancos), áreas de exposição (telas interativas) e áreas de plantação (floreiras). Esse *grid* foi transformado no deque gerando variações de alturas e usos.

O rigor modular do jardim contrasta com a organicidade visual da vegetação e foge do conhecido traçado sinuoso dos jardins de Burle Marx, referenciados ainda hoje. A natureza modificada e controlada pelo homem é evocada através do desenho ortogonal em diálogo com os desenhos comuns das plantações no país, com seus recortes retangulares. Conforme descreve Drago (2016, p. 51):

A leitura contemporânea do jardim que sempre acompanha a representação do Brasil não é mais “cenograficamente selvagem” nem planejada como uma pintura viva de Burle Marx. É, de acordo com o tema, um jardim orgânico e comestível, compatível com a identidade do Brasil nesse contexto.

A escolha das espécies vegetais teve relação direta com o tema da Expo 2015. A variedade de vegetação buscava pincelar a diversidade produtiva do país, mas, diferentemente do que aponta Drago, além de apresentar a pequena produção orgânica e comestível, sobrevalorizava a produção agroindustrial, muitas vezes vinculada a monoculturas como, por exemplo, a produção de etanol ou algodão, remetendo à alta tecnologia e mostrando o país como “celeiro tecnológico do mundo”. O jardim, nesse contexto, torna-se

importante conteúdo expositivo, tendo sido criado juntamente à Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa).

### Cenários de uso

O esvaziamento de funções preestabelecidas, característico de edifícios como os pavilhões, no caso brasileiro amplifica-se inserindo uma segunda variável essencial para fruição do espaço proposto pela instalação da rede: coloca o corpo como foco, convidando à experimentação de novas formas de fruição do espaço pelo movimento e pelo jogo (Figuras 12 e 13). Essa característica, por outro lado, pode ser considerada como a função levada ao extremo, um novo sentido “dramático” atribuído aos atos simples do cotidiano como o caminhar.

Leupen (2015, p. 95), ao analisar o uso nos edifícios contemporâneos, identifica uma vertente presente na arquitetura por ele denominada de “cenários de uso”, exemplificando-a através da obra de Bernard Tschumi e Rem Koolhaas, arquitetos que, segundo o referido autor, “se ocupam principalmente de questionar a aceitação cega de uma função dada”. A ideia de programa ampliaria-se, quando se sobrepõem funções, e atividades, explodindo a ideia de um funcionalismo programático.

Nesse sentido, uma analogia do espaço da galeria (no pavimento térreo, mas principalmente na rede) com essa vertente levantada por Leupen (2015) se faz possível: a flexibilidade de usos acaba por levar a “ação dramática” do corpo no espaço ao extremo, questionando, dessa forma, a predefinição não só das funções, mas também dos movimentos do corpo. A rede inauguraria, assim, uma pausa no espaço-tempo ao elevar o ato de caminhar a um deslocamento da atenção para o movimento e para o equilíbrio, valorizando o momento presente do ato. O caminhar é transformado em jogo, e o caráter lúdico instaurado no percurso torna-se o principal discurso do pavilhão.

Qual a função dessa rede? É uma circulação ou uma área de estar e/ou de jogo e brincadeira? Ela é uma forma de acesso e de circulação pelo pavilhão, mas é também uma forma de entreter e gerar uma experiência incomum para os visitantes através do deslocamento do sentido.



Figura 12: Uso da rede do pavilhão do Brasil na Expo 2015  
Fonte: Foto de Rodrigo Mathias





Figura 13: Uso da rede do pavilhão do Brasil na Expo 2015  
Fonte: Foto da autora

## Expografia

A expografia do pavilhão mistura-se com a arquitetura: na galeria aberta, os conteúdos são apresentados de forma lúdica e sensorial, através da vivência em meio à vegetação, ao som, e através do corpo que brinca na rede, tornando o pavilhão o próprio conteúdo. Internamente ao volume menor, os conteúdos são apresentados tendo a arquitetura como fundo: no segundo e terceiro pavimentos, integrados por um pé-direito duplo, localiza-se uma grande projeção de 54 m, e pequenas animações e gráficos apresentando temas pertinentes à produção agropecuária e cultural brasileira. A exposição na galeria é complementada com obras de dois artistas que preenchem o átrio da área expositiva.

Sob uma bancada, expostas juntamente e em diálogo com animações exibidas em pequenas telas, 25 obras desenvolvidas especialmente para a Expo 2015 foram feitas pelo artista brasileiro Nazareno. Conforme a curadoria,

Familiarizado com as cinco regiões do Brasil, o artista explora a diversidade da riqueza cultural brasileira fazendo uso de diferentes materiais e ideias. A simbologia nacional – em eterna construção e lapidação – compõe o imaginário coletivo pelas vias da difusão de influências que vêm de todos os lados, absorvidas constantemente por um país que se reinventa com leveza e humor (CASAS *et. al.*, 2015).<sup>3</sup>

A seu turno, a obra Casamata, do artista Laerte Ramos, preenche o vazio do pé direito duplo, unificando os dois andares (Figura 11) e, conforme texto de apresentação do conceito museográfico, faz uma homenagem à arquitetura moderna brasileira:

<sup>3</sup> Texto de apresentação da expografia, destinada à assessoria de imprensa do pavilhão, para uso interno. Cedido pelos autores.

De formas geométricas simples, aos nossos olhos, a obra faz referência à estética modernista e orgânica do arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer. A ideia desses “habitáculos” nos traz um pouco da nossa urbanidade, porém de forma poética e lúdica, combinando o mundo rural com nossas referências estéticas arquitetônicas em uma homenagem à identidade brasileira (CASAS *et. al*, 2015).

Mostrar a produção brasileira através de diferentes aspectos, para além do tema “alimentação”, foi uma das chaves de criação da arquitetura, da expografia e dos espaços interiores: tecnologia, arte, arquitetura e design complementavam a narrativa também pelo mobiliário utilizado no pavilhão. Para o restaurante, foram selecionadas 43 cadeiras de diferentes designers brasileiros contemporâneos. Para o *foyer*, foram especialmente desenhados um banco pelos Irmãos Campana e duas cadeiras denominadas Lampião e Maria Bonita pelo Studio Arthur Casas.

### ***Promenade architecturale***

A organização do programa e da expografia no edifício está diretamente ligada com os fluxos do pavilhão. Uma das preocupações do Partido do projeto era ter os acessos irrestritos e a circulação não linear, evitando uma experiência “controlada”. Entretanto, com a dinâmica e quantidade de visitantes na Expo 2015, optou-se por organizar um fluxo linear em determinadas áreas do pavilhão. O edifício continuou com livre circulação tanto no jardim quanto no interior da edificação no pavimento térreo, na área do bar e da loja. A circulação na rede e nos outros pavimentos dentro do pavilhão passou a ser direcionada.

A circulação pelo pavilhão ocorria de modo diversificado: ou pela rede; ou pelas rampas no volume externo; ou pelas escadas e elevadores localizados nas duas extremidades do volume menor. A fluidez de circulação nas rampas e na rede e a proposta de uma *promenade* relembram dois pavilhões históricos mencionados no início deste artigo: Nova Iorque, 1939, “que engloba a multiplicação exuberante de volumes e *promenades architecturales* que enfatizam as qualidades pictóricas de forma aberta do Pavilhão” (COMAS, 2010, p. 84); e Bruxelas, 1958, onde “o elemento central na proposta de Bernardes foi a rampa, começando logo na entrada, no ponto mais alto, descendo num passeio de uma volta e meia ao redor do jardim interno” (MEURS, 2000). No pavilhão de 2015, a rede e as rampas iniciam o percurso, dando uma visão panorâmica do espaço para, a seguir, completar a visita internamente no espaço expositivo.

A liberação do terreno e a criação de uma topografia variada, foram também pontos de partida para o projeto do pavilhão de Osaka, em 1970. Conforme salienta Zein e Amaral (2010, p. 110), “a escolha do grupo (equipe de projeto) foi unânime pelo júri, que reconheceu no projeto uma ‘poética inconfundível, muito ligada às tradições brasileiras’, concretizada por uma ‘abordagem nitidamente brasileira’ baseada na ‘liberação do terreno’”. Diferencia-se em 2015 o desenho ortogonal em oposição às sinuosidades da topografia do pavilhão de 1970.

### **Materialidade**

O controle da modulação do jardim no pavilhão do Brasil de 2015 está em diálogo direto com o racionalismo construtivo do edifício. Uma das premissas do projeto era a rapidez de montagem e desmontagem, assim como a possibilidade de reaproveitamento ou reconstrução do pavilhão *a posteriori*. Nesse sentido, assim como a maioria dos pavilhões presentes no evento, a construção foi feita de forma modular com materiais pré-fabricados.

A galeria externa é composta de 24 pórticos em aço corten, com pilares e vigas perfil I (29 x 30 cm) modulados a cada 5 m. A vedação é feita com grelhas metálicas de barras chatas (100 cm x 234 cm) soldadas umas nas outras internamente ao pórtico. O volume fechado também foi construído com estrutura metálica seguindo a mesma modulação da galeria externa e adaptando-se conforme o programa e a parede curva interna.

Na estrutura de pórticos da galeria, pela parte externa aos pilares, está fixada a rede por cabos de aço em catenária. A rede, por sua vez, é feita de cordas de aço envoltas com um trançado de *nylon* tramado com diâmetro aproximado de 1,5 cm e vãos de 10 cm x 10 cm. O desenho da rede, gerado pelos softwares *Rhinoceros3D* e *Grasshoper*, através do parâmetro de tensão em 5 pontos, utilizou-se do processo de *form-finding*<sup>4</sup> para otimizar sua forma em função dos esforços. Configura-se como uma estrutura topológica feita de superfícies *nurbs*<sup>5</sup> composta de nós que distribuem sua carga através de tração. Uma membrana caminhável feita de cabos (Figura 14).

O escritório *Officium*, contratado para calcular e desenvolver o projeto executivo da rede, está localizado na cidade de Stuttgart, na Alemanha, onde o arquiteto Frei Otto fundou o Instituto de Estruturas Leves na Universidade de Stuttgart (ILEK) no ano de 1964, sendo que alguns dos engenheiros do escritório *Officium* já trabalharam em parceria com o arquiteto. A empresa Corocord, responsável pela execução e instalação da rede, é a principal fornecedora de redes de *playgrounds* infantis da Europa. Trata-se também de uma empresa alemã, cujo fundador é Conrad Roland, arquiteto que desenvolve estruturas espaciais com corda desde a década de 1970. Atualmente, a Corocord fundiu-se com a empresa Kompan e sua sede está localizada em Copenhague. Conrad Roland escreveu o primeiro livro sobre a obra do arquiteto Frei Otto, *Frei Otto-Spannweiten. Ideen und Versuche zum Leichtbau. Ein Werkstattbericht*, publicado em 1965.

A rede do pavilhão do Brasil reencontra essa tradição das *estruturas topográficas caminháveis feitas de cabos*. É uma membrana que remete às já famosas coberturas projetadas por Frei Otto na década de 1960, que ganharam visibilidade com o pavilhão da Alemanha na Expo 1967 em Montreal, a maior tensoestrutura construída pelo arquiteto até então.

Cabe salientar que, 50 anos depois, apesar de o processo de projeto da rede do pavilhão brasileiro ter sido feito digitalmente, sua produção e montagem foram realizadas. Imagina-se, então, que o processo de produção atual aproxima-se dos primeiros *playgrounds* de Conrad Roland ou das primeiras tensoestruturas de Frei Otto.

Apesar da tradição brasileira no uso do concreto armado na construção civil e mesmo em exposições temporárias, a exemplo dos pavilhões de 1939 e 1970, o uso de materiais pré-fabricados e estrutura metálica encontra par no pavilhão de Sérgio Bernardes na Expo Bruxelas de 1958. Na ocasião, a cobertura, foi produzida em estrutura metálica e, apesar de possuir uma camada de concreto de 4 cm em sua parte superior, pode ser considerada uma tensoestrutura feita de cabos de aço (MACADAR, 2005, p. 75). Segundo Macadar (2005, p. 77), o próprio Frei Otto mencionou o pavilhão de Bernardes como um dos exemplos

---

<sup>4</sup> *Form-finding* – processo de otimização estrutural que busca, a partir das condições de esforços previstas, a definição computacional da morfologia da estrutura com menores tensões internas (MOTTA, 2014, p. 255).

<sup>5</sup> “NURBS ou *Non Uniform Rational Basis Spline* – Modelo matemático de representação de curvas e superfícies usadas em computação gráfica baseado em *splines*.” que por sua vez consiste em “curva definida matematicamente por uma função polinomial” (MOTTA, 2014, p. 256).



brasileiros de arquitetura de tensoestruturas no *Brazilian Symposium on tension-structures*, ocorrido na Poli USP em 2002. A maleabilidade dos cabos e a rigidez da estrutura metálica reaparecem em 2015.

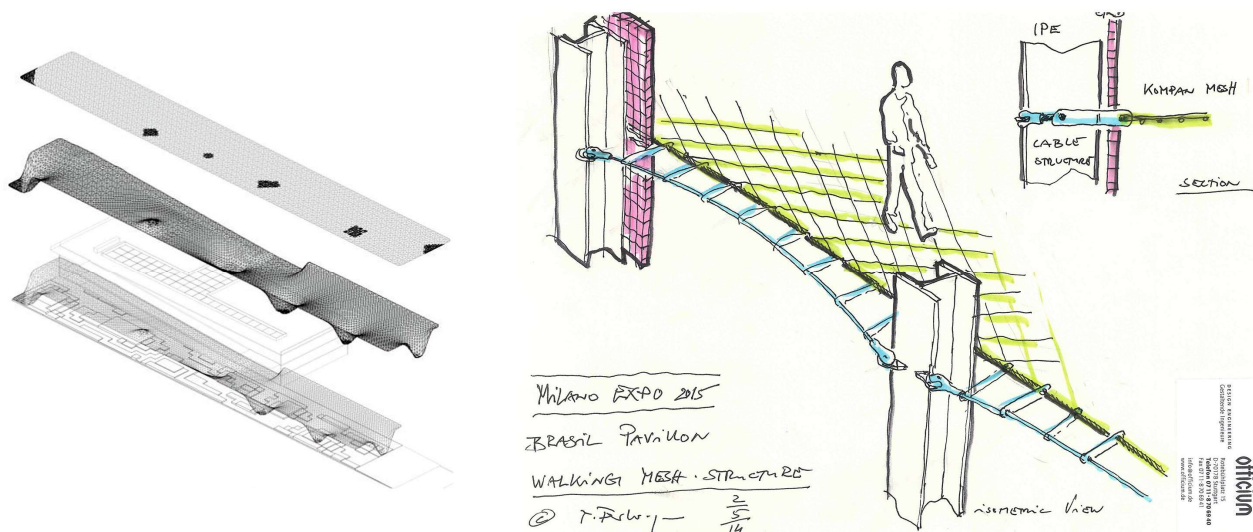


Figura 14: modelo gerado por *form-finding* e detalhamento da fixação em catenária da rede do pavilhão do Brasil na Expo 2015  
 Fonte: Cedido pelos autores do projeto

## TENSIONANDO A REDE BRASILEIRA

Ícone do pavilhão, a rede é o que diferencia o pavilhão brasileiro dos demais participantes da Expo 2015, uma vez que, conforme Zein e Amaral (2010, p. 124): “No caso da arquitetura de exposições universais, não é o significado de um conjunto uniforme, mas a individualidade de cada pavilhão que importa. Então, é através dessa individualidade natural entre os edifícios de uma Exposição Mundial que passa o tema da identidade nacional”. Sua carga simbólica a torna o elemento de principal atenção na análise do edifício.

Se o pavilhão tem por objetivo representar a nação, cabe perguntar qual é a identidade nacional pretendida, uma vez que ela será uma construção interessada em um determinado projeto de país. Rute Zein, em artigo analisando o pavilhão brasileiro na Expo 1970, em Osaka, traz à tona a discussão da identidade nacional e identifica no pavilhão de Paulo Mendes da Rocha um representante da construção dessa identidade brasileira.

Como se sabe, as “tradições” (neste caso, as “brasileiras”) não são fatos telúricos ou imanentes, mas construções interessadas, que reivindicam e “tradicionalizam” os aspectos que desejam enfatizar, em operações mais ou menos conscientes de criação/recriação e legitimação de “identidades” – embora sempre aleguem estar apenas retomando tais ou quais valores “genuinamente” tradicionais; os quais variarão conforme cada nova geração assumo o palco. (ZEIN, 2010, p. 117)

No caso do pavilhão de 2015, a identidade estava relacionada menos a uma “escola” de arquitetura, tal como o pavilhão de 1939 ou de 1970, e mais à apresentação de uma ideia geral da cultura e dos costumes brasileiros para, através da metáfora da rede, criar um discurso de unificação da diversidade brasileira. A noção de identidade cultural brasileira normalmente é construída com base em estereótipos – carnaval, futebol, cultura litorânea, caráter festivo e amistoso da população. A rede concentra em si algo desse imaginário, através da premissa de uma coletividade constituída a partir da ludicidade, do movimento do corpo marcado pelo gingado. No memorial de apresentação do projeto, nas pranchas do concurso, os autores reiteram a iconografia da rede para o imaginário brasileiro:

O Brasil já se distribui em REDE. Não é à toa que nossa REDE hidrográfica é a maior do mundo. Seja nas ousadas Cosmococas de Hélio Oiticica, nas delirantes instalações de Ernesto Neto ou no balanço marítimo de Dorival Caymmi, a REDE marca forte presença na iconografia cultural brasileira (CASAS *et al.*, 2014).

Na descrição feita do pavilhão pelos pesquisadores Comşa e Mihăilă (2016, p. 911), essa identidade nacional, estereotipada ou não, transborda no projeto do pavilhão de 2015:

A variação e riqueza da geografia bem como das culturas produtivas e étnicas são tópicos interessantes a serem expressos na adaptação necessária para a visitação das superfícies e inclinações da rede do pavilhão - faz os visitantes se comunicarem com a arquitetura, com o conteúdo, mas também colaborarem e apoiarem uns aos outros quando necessário. Talvez, por esse aspecto, seja o pavilhão mais ilustrativo em expressar a cultura local (COMŞA1; MIHĂILĂ, 2016, p. 911, tradução nossa).

Mas se a rede cita características que podem ser consideradas estereotipadas, suas referências também se encontram na história recente da arte brasileira.

A citação à rede tradicional de deitar, novamente presente no pavilhão de 2015, já havia sido apresentada em outro pavilhão brasileiro, na Trienal de Milão em 1964: a exposição *Riposatevi*, com projeto de Lúcio Costa (Figura 15). A proposta consistia em um lugar de descanso, com redes dispostas, convidando o visitante a relaxar. Conforme descrevem Suzuki e Pessoa (2014, p. 4) referindo-se à exposição:

Uma seção expositiva que propunha um lugar de repouso mas que, ao mesmo tempo, era uma síntese de um projeto de país. Redes, violões, jangadas, praia e Brasília eram as diversas faces deste projeto, de um país que vinha construindo de modo inédito a própria modernidade.



Figura 15: Exposição Riposatevi  
Fonte: SUZUKI; PESSOA (2014, p. 08)

É possível identificar uma aproximação desse imaginário que transparece nos dois projetos de 1964 e 2015. Outro ponto em comum entre as duas representações brasileiras é a ideia de performatividade: os espaços são construídos, transformados e fruídos pelo corpo do visitante, pelo contato físico direto. No caso do pavilhão de 2015, essa interação faz-se sentir diretamente pela arquitetura:

Como numa grande performance coletiva – talvez o novo sentido das exposições – a montanha de cordas que o visitante é levado a escalar é ao mesmo tempo um mirante para a paisagem da feira, uma visita para a exposição de vegetais no piso do pavilhão, uma brincadeira e um convite ao descanso. Ao pisá-la o visitante instaura uma relação física e imediata com a arquitetura, que reverbera seu movimento, e com os demais visitantes (DRAGO, 2016, p. 49).

No caso da exposição de Lúcio Costa,

Mais ainda, ele faz o que é tão almejado pelos organizadores e especialistas em expografia nas mostras contemporâneas: a sua instalação já era totalmente interativa, pode-se ocupar as redes, pode-se tocar os violões, o pavilhão fica com som ambiente imprevisível e aleatório. Com as pessoas balançando nas redes, suas cores vibrantes se movem e

perpassam umas pelas outras, como na Arte Cinética, e, no dizer de Lauro Cavalcanti, '(...) antecipa e dialoga com outro notável trabalho, a Cosmococa de Hélio Oiticica, realizada na década posterior' (CAVALCANTI, 2012, p. 17) (SUZUKI; PESSOA, 2014, p. 4).

Se ambos podem ser consideradas instalações interativas, representando uma certa identidade brasileira, sua materialização ocorre por modos radicalmente distintos. A exposição *Riposatevi* apresentava várias redes tradicionais de deitar, violões para que o público tocasse e a Modernidade como discurso: na instalação, foi apresentada uma exposição de fotografias de Brasília, recém-inaugurada na ocasião. Estava em plena sintonia com a arte de vanguarda na época, a exemplo da obra de Hélio Oiticica do mesmo período – em especial com os Penetráveis e as Cosmococas que viriam a ser feitas na década seguinte, como identifica Cavalcanti. O pavilhão da Expo 2015, por outro lado, é uma translação do conceito da rede de deitar: o projeto foi concebido com *softwares* paramétricos, dialogando também com uma arquitetura global, “digital”. Em adição, a interatividade com o som do pavilhão se fazia por meio de interfaces digitais – conforme o movimento do público, alterava-se o som do pavilhão através do mapeamento digital de seus corpos.

A interatividade e a superestimulação dos sentidos presentes na rede do pavilhão brasileiro de 2015 permitem traçar um paralelo entre a rede do pavilhão brasileiro e a produção artística atual, com relação ao apelo à experiência momentânea e tátil.

A partir de meados do século XX, inicia-se um processo de espacialização das artes plásticas - em especial a pintura e a escultura que começam a debater o espaço tridimensional, e as obras a dialogar com ele e construí-lo, deixando o espaço de ser fundo, para se tornar parte da obra. Nesse processo de espacialização, os campos da arte e arquitetura passam a colaborar e competir por esse novo lugar, ao partilhar de condicionantes e interesses próximos. Parte da produção arquitetônica toma a arte como referência. Hal Foster (2015, p. 8) argumenta que: “Ainda há pouco tempo, um quase pré-requisito para uma arquitetura de vanguarda era seu compromisso com a teoria; mais recentemente passou a ser a relação com a arte”.<sup>6</sup>

Nesse sentido, tomado no geral, o edifício “pavilhão” torna-se um ponto de encontro entre os dois campos, um sintoma dessa ampliação ou esfumaçamento dos limites entre arquitetura e arte. Artistas começam a projetar pavilhões, ocupar a cidade e criar lugares. Por outro lado, arquitetos dedicam-se à criação de instalações artísticas ou de edifícios onde a importância dada ao fator escultórico é quase maior que os aspectos funcionais<sup>7</sup>. A forma pavilhão, por sua característica temporária, representativa, e por seu esvaziamento de um programa específico, permite uma aproximação entre os dois campos.

Tonetti (2013, p. 25) argumenta que:

Arte e arquitetura apresentam-se cada vez mais conectadas pela ideia de pavilhão, que, realizado por arquitetos e por artistas, ou por colaboração entre ambos, fundem conteúdo espacial e conteúdo, e a produção híbrida coloca o pavilhão numa condição de reprodução da negatividade detectada por (Rosalinda) Krauss na produção tridimensional das décadas de 1960 e 70, ao expressar com maior veemência aquilo que não é.

<sup>6</sup> Ver FOSTER, 2015; KRAUSS, 1979.; VIDLER, 2005.

<sup>7</sup> Ver: VIDLER, 2005 In: SYKES, 2013, p. 244.



No Brasil, o processo de espacialização das obras de arte toma forma com o movimento Neoconcreto que, conforme argumenta Gullar (1960), borra os limites entre as linguagens artísticas vindo a dialogar diretamente com o espaço. O referido autor, com sua teoria do não-objeto, afirma que a obra “nasce diretamente no e do espaço” e “permite-nos dizer que ele (o não-objeto) transcende o espaço, sendo a transformação espacial a própria condição do nascimento do não-objeto” (GULLAR, 1960, p. 92). Ferreira Gullar afirma ainda que, obras que rompem com a moldura, com classificações e com a representação, eram exceções na produção artística e refere-se aos contra-relevos de Tatlin, às *arquitecturas* suprematistas de Malevich, como exemplos de obras que estão fora das definições do que seja pintura, escultura, arquitetura, e que o mesmo ocorre com os trabalhos do grupo Neoconcreto (GULLAR, 1960, p. 93).

Essa quebra inicia-se, em especial, com Hélio Oiticica, que inaugura a inquirição com seus *Relevos Espaciais* e *Núcleos*, radicalizando, a posteriori, a espacialização e a relação entre o corpo e a arquitetura com os Parangolés, os Penetráveis e sua produção decorrente. No livro *A estética da Ginga*, Jacques (2011, p. 72) afirma que o artista “vai se interessar pelo espaço, e, conseqüentemente, pela arquitetura”.

Como está tudo claro agora: que a pintura teria de sair do espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda. [...] Evidentemente esta solução está em pé de igualdade com a arquitetura, pois ‘funda o espaço’ (Gullar). A arquitetura é o sentimento sublime de todas as épocas, é a visão de um estilo, é a síntese de todas as aspirações individuais e a sua justificação mais alta” (OITICICA apud JACQUES, 2011, p. 72).

Ao ler a descrição de Hélio Oiticica de algumas de suas obras, pode-se considerar que, mesmo que em um contexto muito diverso, a rede do pavilhão brasileiro de 2015 pretende responder a questões muito próximas às que o artista se colocava ao descrever sua “antiarte” já na década de 1960. Oiticica cria termos como “*suprassensorial*” e “*crelazer*” que ajudam a compreender possíveis referências projetuais presentes na rede brasileira.

Conforme afirma Jacques (2011, p. 116), o artista

(...) propõe novas formas de comportamento ligadas ao cotidiano para liberar os indivíduos do que reprime suas possibilidades (...) e procurava conduzir o espectador, por sua participação à pura disponibilidade criadora, ao lazer, ao prazer, ao mito de viver, onde o que é agora secreto possa se revelar em sua própria existência, no dia a dia.

A referência brasileira para esse processo de espacialização da arte através de Hélio Oiticica segundo Jacques (2011) aponta para duas leituras sobre o pavilhão brasileiro de 2015: a primeira, pela aproximação da proposta do pavilhão a instalações artísticas contemporâneas, em que a experiência e interação do usuário configura a essência da obra. A segunda, por uma alusão ao gingado brasileiro, título do livro, que reaparece no corpo que brinca na rede.

Na obra de Oiticica, a “estética da favela”, reinterpretada e transladada, ajudou a construir muito do imaginário brasileiro dentro e fora das artes, apresentando-se como crítica à institucionalização da arte. No caso do pavilhão brasileiro, ao contrário, como apropriação institucionalizada com objetivo comercial, referenciada na “estética da ginga” e em parte da produção artística contemporânea. Assim, o *crelazer* e o *suprassensorial* do artista tornam-se uma constante na produção cultural, muitas vezes esvaziada de seu sentido crítico e significados políticos.



Outrossim, é possível fazer aproximações entre a instalação da rede do pavilhão de 2015 e outras instalações artísticas contemporâneas. Obras que também exploram a multissensorialidade do espaço e a relação do corpo, além de trabalharem com materialidades similares. As obras do coletivo *Numen* são, muitas vezes, instalações em escala arquitetônica e urbana, com redes, películas e elásticos, por onde o público pode circular e alocar-se. Essas obras evocam a criação de uma experiência diversa no espaço, através do deslocamento e do movimento do corpo, mudança da percepção e ressignificação de espaços públicos e privados (Figura 16).

Também como exemplo, Tomás Saraceno, em 2013, mesmo ano do lançamento do concurso do pavilhão brasileiro, inaugurou sua obra *In Orbit*. Consistindo em uma rede que ocupava o espaço aéreo da galeria *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K21 Ständehaus*, em Dusseldorf, na Alemanha, que convidava os visitantes ao ócio e à reinvenção do movimento do corpo (Figura 17).

Essa aproximação com a obra desses dois artistas/designers comprova um limiar entre a intenção artística da criação de uma experiência significativa do público e sua transformação em simples usuário. Reflexo do contexto atual, quando parte da arquitetura e da arte está pensada para a criação de um acúmulo de vivências de rápida absorção. Um exemplo desse sintoma é a obra “Chão”, do artista José Bento, na 32ª Bienal de Arte de São Paulo em 2016, em que um piso de tacos de madeira tinha, em seu centro, áreas com molas, deixando-o instável (Figura 18). A escultura (ou instalação) transformou-se emancipatória um grande pula-pula para o público (mas que, ao fazê-lo, era impedido de pular pelos seguranças da Bienal).

Nesse sentido, a apropriação dessas instalações por parte do público estritamente como jogo e brincadeira, o pavilhão brasileiro de 2015 incluso, aproxima-as dos brinquedos infantis, a exemplo das estruturas espaciais de corda da *Corocord*. Esses casos emblemáticos tensionam o limite entre uma experiência artística e o puro entretenimento. Quer seja em um museu, na rua ou em uma Bienal, o diálogo entre arte e arquitetura e a atual comercialização desse universo encontra, no pavilhão brasileiro, na Expo 2015, um sintoma de uma lógica predominante na produção cultural (Figura 19).



Figura 16: Instalação de Tomás Saraceno, 2013

Fonte: Foto de Studio Tomás Saraceno. Disponível em: <<http://tomassaraceno.com/projects/in-orbit/>> Acesso em 15 maio 2018



Figura 17: Instalação *Net Hasselt* do coletivo Numen, 2011

Fonte: Foto de Coletivo Numen. Disponível em: <<http://www.numen.eu/installations/net/hasselt/>> Acesso em 15 maio 2018



Figura 18: Obra *Chão*. Foto do Artista José Bento em sua obra. Bienal de Arte de São Paulo de 2016

Fonte: Foto de Pedro Ivo Trasferetti/Fundação Bienal de São Paulo/Divulgação





Figura 19: Brincando na rede do pavilhão brasileiro na Expo 2015  
Fonte: Foto de Filippo Poli

Conforme argumenta Arantes (2012, p. 68), parte da arquitetura atual pretende “obter respostas emocionais de seus usuários, procura surpreendê-los, excitá-los”, tornando-se uma “experiência degradada na forma de mera ‘vivência’, numa sociedade de massas”. A afirmação pode ser estendida, também, a parte da produção artística a exemplo de algumas instalações contemporâneas.

Esse encontro da arte e da arquitetura e essa *arquitetura da experiência*, tem, atualmente, um potencial a ser explorado pelo mercado a serviço de uma “economia da experiência” (FOSTER, 2015, p. 9). Dessa ótica, os pavilhões das Exposições Mundiais seriam a materialização desse diagnóstico em função do seu caráter comercial predominante, ao mesmo tempo em que permitem um grau de experimentação arquitetônica típica dos grandes eventos.

O caráter lúdico, associado ao ócio e a experiências multissensoriais, mostra-se atualmente como uma das principais estratégias projetuais dos pavilhões nas Exposições Mundiais. Por um lado, vinculado à ideia de acúmulo de experiência de rápida absorção, sintoma dessa nova sensibilidade, quando o “apelo à experiência, algo tão duvidoso e pouco confiável (...) recupera agora uma certa autoridade” (JAMESON, 1991, p. 17). Por outro lado, amplificado pela dissipação da tecnologia digital associada à arquitetura e aos meios de comunicação, que permitem, com maior facilidade, a criação e execução de instalações interativas, realidades virtuais, jogos, grandes projeções e assim por diante.

As Exposições Mundiais tornam-se *locus* para a exploração dos sentidos, das emoções e do prazer em suas arquiteturas. O que ocorre em função tanto do caráter comercial e simbólico desse tipo de edificação como do esvaziamento de usos definidos no programa e em função do isolamento em relação a um contexto urbano construído, mas inserido em um contexto temporário como uma “ilha da fantasia”, ou mesmo como um parque de diversões.

A ludicidade e a sensorialidade na arquitetura são características existentes em pavilhões desde os primórdios das Exposições Mundiais. Os parques de diversão tiveram sua origem nas grandes exposições: A *Columbian Exhibition*, em Chicago, em 1893, inaugura a maior roda-gigante construída até então; em 1900, na Exposição de Paris, o pavilhão *Mareorama* convidava os visitantes a adentrar em uma simulação de vigem de navio pelo mundo; na Expo Bruxelas, em 1958, o pavilhão Phillips, projetado por Le Corbusier, Edgar Varèse e Iannis Xenakis, cria uma das primeiras *caves* imersivas, mesmo sem a tecnologia digital; ou o pavilhão *Kaleidoskope*, projeto de Morley Markson *and Associates*, com música composta por Murray Schafer e projeto arquitetônico de Irving Grossman, explorava as emoções, os sentidos e a psicologia dos visitantes através de projeções, do jogo de espelhos, do movimento (o pavilhão estava em constante rotação) e do deslocamento do equilíbrio.

A *arquiteturas da experiência*, a exemplo do pavilhão brasileiro, predominam atualmente nas Exposições Mundiais e, para além dos pavilhões expositivos, ocupam o imaginário geral da arquitetura, tornando-se estratégias projetuais também fora das Exposições. Conforme argumenta Arantes (2012, p. 67), atualmente, “os edifícios passam a ser projetados para atender antes a estímulos elementares de prazer que a aspectos funcionais, técnicos e urbanos”. O autor relaciona essas arquiteturas com instalações artísticas e com parques de diversão, chaves de leitura para o pavilhão brasileiro e sua instalação sensorial da rede: “(...) a chamada arquitetura da experiência se aproxima das instalações de arte contemporânea ou dos parques temáticos, mobilizando múltiplas referências de um repertório visual estereotipado como uma verdadeira fábrica dos sentidos” (ARANTES, 2012, p. 68).

Ao contrário de um alargamento da experiência humana, podemos estar presenciando seu estreitamento e confinamento a dimensões quase exclusivamente sensoriais e sobretudo táteis, que revelam, inclusive, a cegueira histórica do processo em curso (ARANTES, 2012, p. 68).

Se, por um lado, a arquitetura do pavilhão dialoga com a Arquitetura Moderna Brasileira referenciando-se nas rampas e no grande átrio interno do pavilhão de Niemeyer e Lúcio Costa para a Expo de 1939, na espacialidade e amplitude do pavilhão de Paulo Mendes da Rocha em Osaka ou na exposição *Riposatevi* também de Lúcio Costa, onde o convite à construção do espaço pelo corpo se mostrava o *motif* da exposição, por outro, a escolha projetual de um volume de imersão sensorial como primeiro ponto de contato com o pavilhão carrega consigo a intensão de uma aproximação ao campo da arte e a criação de uma “experiência” diversa aos usuários.

Seja pela sobrevalorização da ludicidade e das experiências sensoriais, tratando o corpo como protagonista, seja pelo flerte com o universo da arte, ou pelo diálogo com processos de projeto que evocam as arquiteturas *Nurbs*, tão presentes em edifícios monumentais e icônicos nos grandes eventos e nas grandes cidades, o pavilhão de 2015 olha para o passado da arquitetura e da arte brasileiras e dialoga com a produção cultural hegemônica contemporânea. Ao mesmo tempo, que aproxima os limites entre os campos da arquitetura e da arte, o que poderia resultar na criação de novas espacialidades e de um deslocamento crítico de



percepção, percebe-se que, em um ambiente como a Expo 2015, o acúmulo de informações e sobreposição dessas arquiteturas sensoriais e monumentais banaliza essa possível fruição.

Nesse sentido, o pavilhão brasileiro mostra-se como um dos principais exemplos da *arquitetura da experiência*, nos termos de Hal Foster e Pedro Arantes, transformando a própria arquitetura no conteúdo expositivo, através do conceito e da materialização da rede como principal elemento gerador do espaço e da forma. Na rede está materializado o discurso pretendido pelo país. Porém, extrapolando a metáfora pretendida pelos autores, a instalação acaba por tornar-se um grande brinquedo dentre tantos presentes na Expo 2015 e leva a refletir sobre a relação do evento e seus pavilhões com os parques de diversão.

Levantar essas questões, tensionando as potencialidades contidas no pavilhão, permite explorar as contradições presentes na arquitetura atualmente, as quais em um contexto como a Expo 2015, tornam-se explícitas. A representação de uma identidade nacional pela aproximação a referências locais, em adição a outras referências globais levantadas neste artigo, busca tensionar as possibilidades projetuais dentro de uma exposição comercial como a Expo 2015. Por um lado, arquitetos sendo chamados a representar o país e, conforme visto historicamente, muitas vezes marcando positivamente a história da arquitetura brasileira; por outro, compreendendo a lógica de funcionamento das Exposições na atualidade que, refletindo parte da produção fora daquele contexto, aposta na valorização de uma *arquitetura da experiência* que nem sempre propicia uma oportunidade emancipatória ou de conhecimento ao usuário.

## REFERÊNCIAS:

ANELLI, Renato. A Expo 92 de Sevilha: o concurso para o Pavilhão Brasileiro. **Arquitexto**. Porto Alegre: PROPAR, UFRGS, Vol.16, 2010, p. 128-151.

ASSAL, Marianna Al R. B. **Arenas nem tão pacíficas: arquitetura e projetos políticos em Exposições Universais de finais da década de 1930**. Tese de doutorado. FAUUSP. São Paulo, 2014.

ARANTES, Otilia B. F. **O lugar da arquitetura depois dos Modernos**. 3a Edição. São Paulo: EDUSP, 2015.

ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma**. São Paulo: editora 34, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização Willi Bolle. Tradução do alemão: Irene Aron e tradução do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

COMAS, Eduardo. Editorial. **Arquitexto**. Porto Alegre: PROPAR, UFRGS, 2010, Vol. 16, p. 4-5. Disponível em: [https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs\\_revista\\_16/00\\_SUMARIO.pdf](https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/00_SUMARIO.pdf)> Acesso em 09 jul. 2015.

COMŞA, Daniel; MIHĂILĂ, Marina. **Food vs. architecture**. From the architectural form expressively to the spatial interpretation of a concept: 2015 Milan Universal Exposition. EURAU 2016. In: Between Spaces. Bucharest, September 2016.

DRAGO, Niuxa D. Arquitetura e cenografia na representação do Brasil: Pavilhões brasileiros de Londres a Milão. **O Percevejo online**. Periódico do programa de pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO. Rio de Janeiro, Vol. 08, 2016. ISSN 2176 - 7017.

FARIAS, Agnaldo; CAMPELO, Glauco; REBOUÇAS, Julia, MACHADO, Jurema; MARQUEZ, Ruben; RODRIGUES, Luiz, ANDRADE, Thiago. **Ata dos trabalhos da comissão julgadora do concurso público nacional de arquitetura e expografia para o pavilhão do Brasil na Expo Milão 2015**. Publicado no site do IAB-DF em 27 jan. 2014.

FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. 1960. In: [AMARAL, Aaracy]. Projeto construtivo brasileiro na arte. Rio de Janeiro, MAMRJ, 1977. pp 80 - 94.

JAQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo, Ática, 1996.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEUPEN, Bernard. **Proyecto y análisis: evolución de los principios en arquitectura**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

MACADAR, Andréa Moron. **Uma trajetória brasileira na arquitetura das exposições universais – dos anos 1939-1992**. Dissertação de mestrado - FAUFRGS. Porto Alegre, 2006.

MEURS, Paul. O pavilhão brasileiro na Expo de Bruxelas, 1958, Arquiteto Sérgio Bernardes. **Revista digital Arqtexto**. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/947> Acesso em 05.junho.2015

MOTTA, Silvio Romero Fonseca. **Simulação Estrutural e modelagem de formas arquitetônicas complexas: A interação entre forma e estrutura através de ferramentas digitais**. Dissertação de Mestrado - PPG FAU UFMG. Belo horizonte, 2014.

NOBRE, Ana Luiza. A Feira Mundial de Bruxelas de 1958: o Pavilhão Brasileiro. **Arquitexto**. Porto Alegre: PROPAR, UFRGS, Vo. 16, 2010, p. 98 - 107.

PESAVENTO, Sandra Jathay. **Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX**. São Paulo: Hucitec Editora, 1997.

PHILIPS Andrea, Pavilion Politics. **LOG 20**. New York: Anyone Corporation, Fall 2010.

Premiados – Pavilhão do Brasil – Expo Milão 2015. **Concursos de arquitetura e urbanismo**. Publicação eletrônica. 27 de janeiro 2014. Disponível em: <<https://concursosdeprojeto.org/2014/01/27/premiados-pavilhao-do-brasil-expo-milao-2015/>>. Acesso em: 22 jun 2017.

SUZUKI, Marcelo; PESSOA, José. **Riposatevi: um projeto de Brasil na XIII Trienal de Milão**. III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, 2014.

TONETTI, Ana Carolina. **Interseções entre arte e arquitetura. O caso dos pavilhões**. Dissertação de Mestrado. - FAU USP. São Paulo, 2013.

VIDLER, Anthony. O campo ampliado da arquitetura, 2005. In: [SYKES, A. Krista (org.)] **O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica 1993-2009**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo, Cosac Naify, 2013. pp. 242 - 251.

ZEIN, Ruth Verde. Arquitetura em exposição: Sevilha 92. **Revista Projeto**, São Paulo, n 138, p. 19.



Salvador - 2018

Mesas Temáticas

ZEIN, Ruth Verde; AMARAL, Izabel. A Feira Mundial de Osaka de 1970: o Pavilhão Brasileiro. **Arquitexto**. Porto Alegre: PROPARG, UFRGS, Vol. 16, 2010, p. 108 - 127.

EXPO MILÃO 2015: PAVILHÃO DO BRASIL / STUDIO ARTHUR CASAS + ATELIER MARKO BRAJOVIC. **Portal Archdaily**, maio 2015. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/766586/pavilhao-do-brasil-expo-milao-2015-studio-arthur-casas-plus-atelier-marko-brajovic>> Acesso em 05 maio 2017.

### **Documentos técnicos**

DOCUMENTO ANEXO AO CONCURSO DO PAVILHÃO BRASILEIRO. CEM-anexo 01-Participacao do Brasil na EXPO MILAO 2015 (síntese das informações do lote)

DOCUMENTO ANEXO AO CONCURSO DO PAVILHÃO BRASILEIRO. CEM-anexo 04-MSP\_Public