UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

PAOLA DE OLIVEIRA JAEKEL

Pavilhões e o campo ensaístico da arquitetura:
O caso da Galeria Serpentine em Londres

São Paulo/ SP

2017

Paola de Oliveira Jaekel

Pavilhões e o campo ensaístico da arquitetura:

O caso da Galeria Serpentine em Londres

Versão original

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre.

Área de concentração em Projeto da Arquitetura, na linha de pesquisa Projeto de arquitetura: teoria e método.

Orientadora: Dra. Marta Vieira Bogéa

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL DA AUTORA: paola.jaekel@usp.br

Jaekel, Paola de Oliveira
J22p Pavilhões e o campo ensaístico da arquitetura: o caso da
Galeria
Serpentine em Londres / Paola de Oliveira Jaekel. -- São Paulo,
2017.
328 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Projeto de
Arquitetura) - FAUUSP.
Orientadora: Marta Vieira Bogéa

1.Pavilhões para exposições – Londres 2.Galerias de arte –
Londres 3.Arquitetura 4.Construções de pavilhões
5.Radic, Smilijan, 1965 - I.Título

CDU 725.91

JAEKEL, P. O. **Pavilhões e o campo ensaístico da arquitetura:** O caso da Galeria Serpentine em Londres. Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.:_____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr.:_____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr.:_____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Para Mara e Frederico

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho não teria sido realizado sem o apoio de tantas pessoas que de alguma forma estiveram ao meu lado durante seu desenvolvimento. Primeiramente, minha total gratidão e afeto ao suporte incondicional de Wilians. Juntamente agradeço aos amigos que tanto me incentivaram, Vinícius, Samira, Lara e Ana Paula, e aqueles que me acompanharam até o final, Grazielle, Fábio, Rafael, João, Cíntia, Fabrício e Daniela Costa. Sou muito grata a Carla Salles, Leonardo Góes e José Neto, por sua contribuição na execução de itens gráficos dessa dissertação, ao Guilherme por me presentear com algumas das publicações da Galeria, ao Adonis e Gustavo pela revisão em língua inglesa, e a Fernanda pelo auxílio com a impressão.

Sou grata ao atendimento cordial e prestativo da Galeria Serpentine por meio da sra. Poppy Cockburn responsável pelo setor de comunicação que fez todo o agendamento da minha visita e entrevista, e da sra. Emma Enderby, curadora assistente, que dedicou parte do seu tempo para responder algumas perguntas sobre o programa de pavilhões.

Agradeço também os professores da FAU, em especial Helena Ayoub Silva, Francisco Spadoni e Artur Rozestraten, com os quais o convívio para mim foi uma honra.

E por fim, minha imensa gratidão à Marta Bogéa, sem a qual nada disso teria sido possível.

RESUMO

JAEKEL, P. O. **Pavilhões e o campo ensaístico da arquitetura**: O caso da Galeria Serpentine em Londres. 2017. 328f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

Este trabalho tem como objetivo a análise de uma tipologia - os pavilhões, dentro de um caso singular que são os Pavilhões de Verão da Galeria Serpentine em Londres. Para se entender tanto a tipologia como o próprio programa desenvolvido em Londres, essa pesquisa se valeu de levantamento bibliográfico sobre o tema e sobre os projetos da Serpentine, assim como visita a um dos pavilhões e a obras do arquiteto desse projeto, o chileno Smiljan Radíc. Como ponto de partida foi usado como referência o autor Moisés Puente e o livro “100 anos de pavilhões de exposição”, e na sequência, publicações sobre história da arquitetura e monografias sobre alguns arquitetos. Sobre a Galeria Serpentine, a pesquisa teve início com a publicação comemorativa aos dez anos do evento: “Serpentine Gallery Pavilions”, do autor Philip Jodidio, assim como publicações sobre cada pavilhão. Por fim, foram levantadas as publicações monográficas sobre o arquiteto Smiljan Radíc, assim como sobre o pavilhão de 2014. Com isso, foi possível traçar um panorama sobre esses edifícios na história, e também reconhecer algumas das obras emblemáticas para a disciplina da arquitetura, e a partir daí, analisar as propostas que vem sendo desenvolvidas desde o ano 2000 por essa galeria de arte. Dessa forma, o pavilhão visitado em 2014 é apresentado juntamente com a obra do seu autor em uma investigação sobre o campo ensaístico desse arquiteto, campo esse também verificado na análise de alguns dos pavilhões mais significativos da história.

Palavras chave: Pavilhões para exposições, Galerias de Arte, Arquitetura.

ABSTRACT

JAEKEL, P. O. **Pavilions and the rehearsal field of architecture:** The case of Serpentine Gallery in London. 2017. 328f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

This paper aims to provide analysis of a typology - the pavilions, more specifically the case of the Serpentine Gallery Summer Pavilions in London. In favor of comprehending the typology as well as the developed program in London, this research was based on a selected bibliographical survey on the subject-matter and other Serpentine Gallery projects, additionally to a visit to one of the pavilions and other works by the same architect, the Chilean Smiljan Radíc. It has been used, as starting point, the reference of the author Moisés Puente and his book “100 anos de pavilhões de exposição”, subsequent to publications on architecture history and monographs by other architects. Regarding the Serpentine Gallery, the research began with the 10-year commemorative publication of the event: “Serpentine Gallery Pavilions”, from author Philip Jodidio, along with other publications about each pavilion. Lastly, monograph publications were gathered on the architect Smiljan Radíc, as well as on the 2014 pavilion. Therefore, it was possible to draw a panorama on these buildings throughout history, likewise some of its emblematic works for the discipline of architecture, and thereafter, analyse the propositions that have been made by this gallery since the 2000s. As a result, the pavilion visited in 2014 is presented along with the author’s work in an examination of the rehearsal field of the architect, the same field is further analysed in some of the most significant pavilions in history.

Key words: Exposition pavilions, Art Galleries, Architecture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9

PARTE 1 – DEFINIÇÕES, ORIGENS E HISTÓRICO

1 DEFINIÇÕES E ORIGENS	16
1.1 Pavilhões: nomadismo e jardins	18
2 O PAVILHÃO NA HISTÓRIA	29
2.1 O pavilhão nas Exposições Universais do século XIX	29
2.2 O pavilhão nas exposições do século XX e XXI.	32
2.3 Além das Exposições: outros sítios de exibição	58
2.4 Galerias de arte e arquitetura	65
3 CAMPO ENSAÍSTICO NA HISTÓRIA –	
10 casos de experimentação de arquitetos	77

PARTE 2 – CAMPO ENSAÍSTICO

1 galeria serpentine – programa de pavilhões de verão	192
1.1 Panorama do programa e análises dos pavilhões	200
1.2 Os pavilhões da Serpentine e a aproximação com os eventos históricos	244

2 A FOLLY DE SMILJAN RADÍC NA SERPENTINE EM LONDRES	262
2.1 A arquitetura como pesquisa	270
2.2 Experimentação e técnica – o conjunto da obra.....	276
2.3 O ofício do arquiteto: temas recorrentes	289
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	307
REFERÊNCIAS.....	312

INTRODUÇÃO

Em meados de outubro de 2014, período com dias chuvosos e já com movimento bem menor do que nos dias de verão, encontrei o pavilhão de Smiljan Radic para a Galeria Serpentine apropriado por quem circulava pela área, uns para se proteger da chuva, outros para descansar, ainda como local de encontro ou pausa para tomar um café, uma inesperada arquitetura atraindo curiosos que buscavam os pontos turísticos do local.

Essa viagem ocorreu com a pesquisa avançada, momento em que um dos trabalhos programados da dissertação já tomava forma por meio do levantamento de todas as edições realizadas desde o ano 2000, início do programa, e que algumas análises de outros pavilhões já haviam sido executadas.

Em Londres foi possível conhecer as publicações sobre cada um dos pavilhões, e entrevistar umas das curadoras assistentes de 2014 – Emma Enderby, que esclareceu pontos do programa e algumas das intenções para o futuro dos pavilhões. Esse foi um momento de inflexão para a pesquisa, pois agora um dos objetos de estudo havia sido conhecido em visita pública, junto com o seu sítio e seu organizador. O principal ajuste a partir desse momento foi entender o papel dessa pequena construção na história, como uma tipologia, e dessa obra em específico na carreira de seu arquiteto.

Essa dissertação começou com aquilo que até então era uma curiosidade por esses pavilhões e seu uso temporário, fato incentivado pelo ensino do projeto de pequenas construções na Universidade de Sorocaba. No caso dos pavilhões da galeria associado a uma significativa dimensão autoral.

Uma motivação importante surgiu da minha prática docente, com o ensino de projeto e a necessidade de tratar de metodologias de projeto na prática de ateliê. Propus como exercício de projeto pavilhões, na disciplina Projeto 2 – Pequenos Espaços, a partir de 2015, instigada pela pesquisa em andamento. Dessa forma, essa pesquisa de certo modo criou um desvio na minha própria dinâmica de sala de aula, ampliando a relação dos contextos dos objetos de ensino nas disciplinas. Os exercícios desenvolvidos e aprimorados no decorrer da pesquisa revelaram um trânsito profícuo entre o meu lugar de pesquisadora e o meu lugar de docente.

Pavilhões são projetos recorrentes hoje na arquitetura tanto nas frequentes feiras mundiais quanto associados a programas artísticos. Dentro desse universo, os pavilhões da Serpentine são particularmente relevantes, e usufruem de um programa longo iniciado no ano 2000 e em execução até a atualidade, e, portanto, a quantidade significativa de exemplares possíveis permite uma análise ampla. Além disso, se configuram como interesse para essa pesquisa permitindo o reconhecimento de sua tipologia e contexto, de sua arquitetura contemporânea e de arquitetos prestigiados na área.

Além da pesquisa bibliográfica realizada para esse trabalho, seu desenvolvimento também se valeu de um levantamento iconográfico tanto de exemplares históricos como de todos os pavilhões da Serpentine até 2014, sistematizando uma análise gráfica, com redesenhos e outras anotações gráficas que permitiram adentrar no projeto e compreendê-lo também dentro de um vocabulário específico da nossa área. Além da visita ao pavilhão de Radic em Londres, realizei outra viagem tendo em vista a pesquisa de campo desta vez em 2016 ao Chile para conhecimento de algumas obras do arquiteto, buscando fortalecer a aproximação com a sua produção.

Para o desenvolvimento da hipótese do papel do pavilhão como laboratório da arquitetura, e o entendimento se o programa da galeria seria um caso único, a pesquisa foi dividida em duas partes: parte 1 – Definições, Origens e Histórico, e parte 2 – Campo Ensaístico.

A primeira parte trata da compreensão da tipologia arquitetônica no tempo, e se organiza em três capítulos, que se originam da sistematização de um documento produzido em um dos trabalhos programados – o levantamento e análise de pavilhões emblemáticos. No fechamento da pesquisa essas análises tornaram-se oportunas, pois auxiliaram no entendimento do campo autoral. Esse trabalho de cronologia histórica passa a uma pesquisa que levanta questões que me aproximaram de fato do objeto de pesquisa.

Nessa parte foram fundamentais os livros sobre história da arquitetura (tais como BENEVOLO, 2006; COHEN, 2013; CURTIS, 2008; GIEDION, 2004; FRAMPTON, 2008) e do paisagismo (PANZINI, 2013), sobre exposições universais (ALLWOOD, 1977; BERMAN, 1986; CANOGAR, 1992), e monografias sobre os arquitetos principais. Na análise dos pavilhões brasileiros foi fundamental além dos livros sobre o Movimento Moderno no país, a revista *Arqtexto* no.16 de 2010, que apresentou os artigos de Comas (2010), Zein e Amaral (2010) e Nobre (2010). Porém, o ponto de partida foram as publicações de Moisés Puente intitulada “100 anos de pavilhões”, lançada no ano 2000, e o livro “The pavilion: pleasure and polemics in architecture” (SCHMAL et al, 2009) que expôs uma coletânea de textos sobre as questões que envolvem essa tipologia.

No capítulo 1 são tratadas as definições do termo, as origens desse edifício no nomadismo e no paisagismo do século XVIII. No capítulo seguinte é apresentado o histórico dessas obras dentro das diversas exposições que ocorreram desde o século XIX. O objetivo é contextualizar os ambientes que essas propostas se desenvolveram, até chegar ao cenário em que se encontram os pavilhões da Serpentine, de forma a entender o que se mantém das origens e do histórico desses edifícios nas propostas de Londres. Essa primeira parte do trabalho é encerrada com o terceiro capítulo que traz a averiguação do campo experimental na história, para isso foram selecionados dez casos nos quais se buscou entender o que caracteriza esses edifícios como emblemáticos na história da arquitetura e na carreira de seus autores.

A Parte 2 – Campo Ensaístico, surge da necessidade de uma aproximação com o programa da Galeria Serpentine por meio de uma visão geral de todos os pavilhões executados desde sua primeira edição no ano 2000, e da curiosidade do modo com essa visão geral dos pavilhões guardam também um campo autoral muito singular. Nessa etapa foi essencial o levantamento sobre os dez anos do programa da Serpentine realizado por Philip Jodidio e publicado em 2011, assim como as publicações individuais de alguns dos pavilhões (como as edições de 2005, 2006, 2007, 2010, 2012, 2013, 2014 e 2015) e trabalhos monográficos sobre Smiljan Radic, tais como as revistas 2G (2008), El Croquis (2013) e Arq+2 - Bestiário (2014).

Essa parte foi dividida em dois capítulos, sendo o primeiro sobre o programa da galeria, cujo levantamento completo dos dados de todas as intervenções até 2014 foi organizado por meio de ficha, estabelecendo um campo de comparação entre as obras e, tornando possível esclarecer algumas premissas do programa, como também os fatos recorrentes e as peculiaridades de cada edição. Por fim, no último capítulo, o pavilhão de 2014 foi analisado juntamente com a obra de seu autor – Smiljan Radic, e dessa forma, pode-se averiguar os paralelos entre as decisões de projeto para 2014 e o modo de trabalho seguido pelo arquiteto.

A pesquisa permitiu reconhecer que um programa historicamente secundário, associado às construções em jardins nobres e ao nomadismo, cuja definição está atrelada ao transitório, desmontável e transportável, se transformou em um dos potentes campos

de investigação autoral para arquitetura contemporânea. Na Serpentine o pavilhão ganha o protagonismo, evidenciado pela solicitação que o arquiteto represente seu campo autoral. Tal mudança de hierarquia, de secundário - dependente de um edifício que lhe é superior, para construção principal, de igual importância com a edificação existente, foi sendo construída ao longo da experimentação nas feiras e exposições, sendo essa a principal questão que distingue essa tipologia na cena contemporânea.

1 DEFINIÇÕES E ORIGENS

Nos termos corriqueiros da Língua Portuguesa pavilhão está relacionado às construções leves, desmontáveis, construídas com rapidez, temporárias e fáceis de transportar, como abrigos, tendas, quiosques ou barracas.

A palavra pavilhão tem origem no francês antigo – *paveillon*, oriundo da raiz latina *papillio*, a mesma da palavra borboleta – *papilion*. Moisés Puente (2000, p. 11) em seu livro “100 anos de pavilhões de exposições”, faz uma analogia entre o pavilhão e as borboletas, que assim como elas: “[...] voa, pousando de vez em quando: com uma vida tão curta quanto a desse inseto e a sua construção às vezes baseada em velas e lonas, que lembra suas asas”.

Associação similar com um edifício que pousa aparece na Alemanha no código de construções que usa como termo legal *Fliegende Bauten* (edifícios voadores) para designar as construções tidas como temporárias (HIRSCH, 2009, p. 57).

Dessa forma, a origem da palavra remete não só ao que é provisório, mas a leveza, seja pelo material quanto por uma característica construtiva, associada à facilidade de transporte, a montagem e desmontagem. Também induz ao uso temporário, seja como abrigo de intempéries ou local de encontro, o que pode relacionar essas construções a um

programa simples, quase sem divisões de espaço e que assim, são constituídos de poucos elementos arquitetônicos, como vedação e cobertura.

Nos dicionários de arquitetura essa tipologia assume mais definições. Para Corona e Lemos o pavilhão está associado à habitação portátil, construção menor contígua a maior, ou edificação pequena isolada no recanto de um jardim ou parque (CORONA ; LEMOS, 1972, p. 365).

O Dicionário Ilustrado de Arquitetura coloca que esse tipo de edifício pode ser identificado segundo as categorias abaixo:

1. Construção leve, em geral não compartimentada, muitas vezes desmontável, usada principalmente em exposições. [...]
2. Construção isolada integrante de um conjunto arquitetônico, em geral com uso secundário ou específico em relação ao edifício principal, com dimensões menores e características formais próprias. [...]
3. Corpo integrante de um edifício, identificado pela apresentação de características formais próprias. [...]
4. Ala integrante do edifício, com uso específico. [...] (ALBERNAZ ; LIMA, 1998, p. 445).

Para Puente (2000, p.10) a definição de um edifício associado a outro maior ou superior hierarquicamente, assegura ao pavilhão uma personalidade excepcional, tornando possível soluções nem sempre permitidas em outras situações.

Percebe-se que o traço típico dessas pequenas construções está associado ao nomadismo e a algumas épocas da história, como no paisagismo e nas exposições universais, e foi nessas situações que esse tipo de edifício tornou-se mais significativo.

Esses pavilhões, de certo modo, também tinham uma certa liberdade, apresentando ou não uma relação de hierarquia com outro edifício, sendo transportáveis ou não, mas, que guardavam essa ideia de uma arquitetura de feições menos assertivas, mais passageira.

1.1 Pavilhões: nomadismo e jardins

Esse tipo de construção leve, transportável e caracterizada como um abrigo, muitas vezes configurada pela sua cobertura tem sua origem em tempos remotos, nos povos nômades. Sua utilização é frequente ao longo da história, mas pouco destacada como arquitetura.

Esse tipo de design é raramente reconhecido como tal. Consiste em construções projetadas por pessoas que aguçaram sua inteligência e senso comum na elaboração de soluções lógicas para os muitos problemas envolvidos no seu modo de vida. Esses edifícios deviam estar em simbiose com a vida natural, concebidos como cascas ou conchas naturais, que tiveram seu desenho ajustado às condições do seu ambiente a fim de sobreviver. Como resultado existe uma variedade de projetos elementares relacionados com as condições naturais que circundam um grupo de pessoas da mesma região (GRILLO, 1975, p. 18).

A historiografia da arquitetura é narrada pelas estruturas estáveis, e na busca por sua origem se fala comumente em primeira cabana e raramente em primeira tenda. Essa

mudança do modo de pensar a arquitetura permitiria se traçar uma história paralela com linhas distintas, sobre uma “arquitetura sem solo fixo” (PUENTE, 2000, p.11).

As edificações primitivas dos povos nômades são compostas de apoios, normalmente varas de madeira, e cobertura, feita de tecido ou peles de animais. Essas habitações são adequadas aos recursos escassos e também ao clima, permeáveis a passagem de luz e ar, e ao mesmo tempo, preservam a privacidade dos usuários (FAZIO; MOFFETT; WODEHOUSE, 2011, p. 294-295).

O primeiro entendimento de abrigo para o homem é a cobertura, que muitas vezes pode ser considerada como o elemento principal de qualquer edifício. É no desenho de coberturas que se encontram as primeiras e também as mais variadas expressões de formas e materiais, e muitas vezes a ideia de associação a uma tenda como primeiro abrigo (GRILLO, 1975, p. 80-81).

Essas tendas são construções leves para serem transportadas e fáceis de serem montadas, pois disso depende o sucesso do deslocamento dessas pessoas, que prezam sua itinerância mais do que a sua fixação. Nos acampamentos militares, por exemplo, é feito o uso de uma diversidade de tendas cuja função é permitir o descanso de um grupo que habita o sítio por um curto período de tempo, mas que fazem uso de uma hierarquia rígida e constituíam “verdadeiras cidades ocasionais” (BOGÉA, 2009, p. 33,35).

Figura 1 - Tendas nômades

O aspecto itinerante aqui é fator decisivo: montar, desmontar, transportar – fato assimilado aos pavilhões, não só a possibilidade de transporte, mas sua curta existência em determinado sítio. Nesses casos fica clara a utilização das tendas como abrigo temporário, pequenas casas que se deslocam conforme a necessidade, com a compartimentação mínima para esse fim.

Se no campo do nomadismo as tendas se organizavam com o valor principal de montar e desmontar, os pavilhões em jardins guardavam outra perspectiva: são edifícios hierárquicos, secundários em relação ao principal, montados para uma longa duração. Caracterizados como edificações pequenas e isoladas, apresentam características formais próprias e dimensões menores que o conjunto arquitetônico que fazem parte, com função mais tênue, não fundamental para o funcionamento geral, sendo mais um abrigo na paisagem.

Dentro dos jardins e parques reais, imperiais ou privados da cultura oriental antiga, os pavilhões eram construções frequentes com diversos usos, dentre elas servir para audiências públicas e privadas, como local de repouso e refúgio, além de acolher recepções reais, tornando-se conveniente para o encontro de quem passava a viver no palácio, assim como serem ambientações para banquetes e festas:

Esses pavilhões tinham dimensões e funções variáveis: se de pequenas estruturas, eram lugares de breve estar, de meditação ou descanso; se colocados ao lado de arquiteturas mais elaboradas, por vezes de vários pavimentos, abrigavam salas de chá, bibliotecas e escritórios (PANZINI, 2013, p. 392).

a) Jardim mongol - Shalimar Bagh, Srinagar (1619)

b) Jardim chinês - Suzhou (séc. XIV)

c) Jardim coreano - Changdeokgung (1405)

Figura 2 - Pavilhões em jardins orientais

Os jardins mongóis, chineses, coreanos e japoneses (Figura 2) apresentavam uma variedade de cenas que o pavilhão ajudava a compor, normalmente descobertas de maneira progressiva, sendo essa pequena construção um artifício para manipulação do espaço, como explica Panzini (2013, p. 392), “sua colocação seguia a lógica geral da surpresa: para isso, eram escondidos por árvores e rochas, ou colocados em orlas e pequenas montanhas, de modo a conformar-se à ideia de irregularidade natural do jardim”.

No século XVI no Japão a cerimônia ligada ao preparo do chá adquiriu uma crescente importância, ligada à meditação e ao afastamento do mundo. O chá deveria ser ingerido em um local especial, e tranquilo, inicialmente no interior das casas, mas com o tempo foram construídos pavilhões para o ritual (Figura 3a), idealizado como uma cabana na floresta (PANZINI, 2013, p. 420,421). Esses pavilhões com essa finalidade específica têm grande importância para a arquitetura japonesa e serviram de influência não só para as construções orientais como as europeias.

Puente (2000, p. 10) destaca que esses pavilhões tradicionais nos jardins orientais têm a natureza de chamar a atenção para si:

Integrado no jardim, marca os percursos estabelecendo pontos de grande intensidade. Proporciona uma pausa e um lugar privilegiado de contemplação, quase afetivo do que lhe circunda. Momentaneamente, a atenção concentra-se nele e, uma vez dentro, retorna ao exterior. O seu interior serve apenas como **ponto de**

a) Pavilhão de chá japonês - Isuien, Nara (séc. XIX)

b) Pavilhão de chá chinês - Potsdam, Alemanha

c) Pavilhão turco - Haga Park, Estocolmo (séc. XVIII)

Figura 3 - Pavilhões de chá

observação daquilo que nunca ocorre no seu interior, mas em outro lugar (PUENTE, 2000, p. 10, grifo nosso).

As informações sobre os jardins orientais, principalmente os chineses, são enviadas à Europa a partir do final do século XVI pelos missionários jesuítas, tornando-se fonte de referência para a nova modalidade compositiva que vinha nascendo, da paisagem natural entendida como uma narrativa construída por uma sucessão de cenas.

Os pavilhões surgem como tipologias implantadas em jardins e parques no paisagismo europeu do século XVIII, sendo um dos componentes chave do projeto paisagístico da época, representando um local de privacidade e refúgio das convenções sociais e aristocráticas, que associava liberdade e prazer às estruturas de jardins da antiguidade e da cultura oriental, tornando-se um meio de inovação no projeto arquitetônico e na criação espacial. Foi no paisagismo dos parques ingleses que essas estruturas nos jardins – pavilhões, *follies* e frequentemente templos, tiveram sua maior carga representativa (BERGDOLL, 2009, p. 14;16).

As viagens de exploração e comércio da época fizeram crescer na Europa o gosto pelos exotismos, incluindo a degustação de chás e cafés, fazendo surgir nos jardins pagodes, pavilhões chineses para a apreciação do chá (Figura 3b), e pavilhões em estilo turco (Figura 3c), para evocar a origem árabe do café (PANZINI, 2013, p. 457).

William Chambers (1723-1796) assumiu na Inglaterra o papel de especialista em jardins chineses e foi conselheiro do príncipe de Gales para a propriedade rural de Kew, hoje jardim botânico real. A partir de 1761, irá ornamentar esse jardim com um grupo de edifícios exóticos, tais como templos clássicos, um arco romano, uma provável mesquita, e um pagode de dez pavimentos (PANZINI, 2013, p. 457).

a) Kew Gardens - mesquita

b) Kew Gardens - templo do rei William

c) Kew Gardens - Templo Éolo

d) Kew Gardens - templo do sol

e) Kew Gardens - pagode

Figura 4 - Pavilhões Kew Gardens

Além da cultura oriental, os jardins ingleses do século XVIII também serão influenciados pelas descobertas arqueológicas da arquitetura grega e romana da

antiguidade, fazendo surgir na paisagem das residências de campo obeliscos e templos (PANZINI, 2013, p. 441,445).

a) Désert de Retz - tenda

b) Désert de Retz - pirâmide

c) Désert de Retz - templo de Pã

d) Désert de Retz - coluna partida

Figura 5 - Pavilhões Désert de Retz

A experiência inglesa teve difusão na Alemanha, Rússia, Itália, Estados Unidos e França, tendo neste último país destaque o parque *Désert de Retz* em Chambourcy (Figura 5), construído no final do século XVIII, considerado um dos jardins mais ecléticos da época, que escondia entre as árvores uma capela gótica, um pavilhão chinês, um templo de Pã (Fauno), grutas, pirâmide e uma gigantesca coluna partida e parcialmente enterrada, que abrigava a residência do proprietário (PANZINI, 2013, p. 464).

Essas pequenas construções recebiam diversas denominações conforme suas características formais ou funcionais, tais como *Berceau* ou pérgula - construções com vigamento em madeira ou ferro para o apoio de plantas trepadeiras, *Caffeàus* - pavilhão de chá ou café (*Kaffeehaus, coffee-house, tea-house*), *Casino* - termo italiano que designa uma pequena construção similar ao edifício principal de uma vila, *Eremo* - construção em forma de cabana ou capela que imita a moradia de eremitas, destinada a meditação ou descanso, típica nos jardins à inglesa, *Folie* - termo francês relativo às pequenas construções inspiradas em culturas exóticas ou do passado, geralmente associadas aos jardins à inglesa, Ruínas - vestígios originais ou fabricados de arquiteturas antigas, Templo - edifício realizado como imitação dos templos clássicos (PANZINI, 2013, p. 664-675).

Nota-se que essas construções mesmo representando o gosto de uma época e fazendo parte de projetos paisagísticos muitas vezes criticados, serviram de veículo para a inovação. A representação de uma arquitetura típica de uma nação vista nesses

pavilhões será a antecessora dos pavilhões nacionais que compuseram as “Ruas das Nações”¹ nas grandes exposições universais.

O projeto paisagístico inglês, no qual os pavilhões assumiam o papel de abrigo para um estar momentâneo, descanso, refúgio, inseridos com o objetivo de serem um momento de surpresa escondido pela vegetação, é peça fundamental daquilo que no século XXI a Galeria Serpentine e suas obras irão propiciar novamente aos frequentadores do Kensington Gardens, uma vez que os pavilhões inseridos no gramado da galeria entre as árvores muito se aproximam aos desses jardins do século XVIII, tanto em dimensões, quanto na função de apenas acolher pessoas.

---

¹ Os pavilhões nacionais a partir de 1878 na Exposição de Paris são organizados em ruas, criando uma fachada eclética caracterizada pela mistura de arquiteturas nacionais.

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 1

Figura 1 - Tendias nômades 19

Fonte: a) MUNARI, B. **Das coisas nascem coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 15, b) Disponível em:< http://www.roveretosud.it/africa/77_le_tende_dei_nomadi_in_africa.html>, c) Disponível em:< <http://www.topsulnoticias.com.br/news/social-tendas-por-pe-renato-jose-rohr-crissiumal-rs/>>. Acesso em: mar, 2016.

Figura 2 - Pavilhões em jardins orientais 20

Fonte: a) disponível em:< <http://wikitravel.com/visit/india/shalimar-bagh-srinagar>>, b) Disponível em:< <http://nano.suda.edu.cn/csrr/Tourism.html>>, c) Disponível em:< <https://lifetoreset.wordpress.com/2014/04/29/changdeokgung-palace-and-huwon-the-secret-garden-at-seoul-south-korea/>>. Acesso em: mar, 2016.

Figura 3 - Pavilhões de chá..... 21

Fonte: a) Disponível em:< http://www.japan365days.com/nara_isuien_garden.php>, b) Disponível em:< <http://www.panoramio.com/photo/78828964>>, c) Disponível em:< http://www.parcsafabriques.org/etr_Sw/haga1e.htm>. Acesso em: mar, 2016.

Figura 4 - Pavilhões Kew Gardens 23

Fonte: a) Disponível em:< <http://muslimmuseum.org.uk/the-mosque-at-kew-gardens/>>, b) Disponível em:< <http://www.geograph.org.uk/photo/4133095>>, c) Disponível em:< <http://www.kew.org/visit-kew-gardens/explore/attractions/temple-aeolus-and-woodland-garden>>, d) Disponível em:< <http://www.explore->

kew-gardens.net/engMarch/textMM/orangeryN.htm>, e) Disponível em:<
http://www.geograph.org.uk/photo/3426128 >. Acesso em: mar, 2016.

Figura 5- Pavilhões Désert de Retz..... 24

Fonte: a) Disponível em:< https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Desert_de_Retz_Tartar_Tent_02.jpg>, b) Disponível em:< https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Desert_de_Retz_Pyramid_Icehouse_01.jpg>, c) Disponível em:< https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Desert_de_Retz_Temple_of_the_Pan_god_03.jpg>, d) Disponível em:< https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Desert_de_Retz_The_ruined_column_08.jpg>. Acesso em: mar, 2016.

2 O PAVILHÃO NA HISTÓRIA

2.1 O pavilhão nas Exposições Universais do século XIX

Mesmo com seu significado original ligado às tendas e construções isoladas em jardins, a tipologia arquitetônica dos pavilhões encontra-se atualmente, sobretudo, atrelada ao conceito de Exposição Universal, iniciado no século XIX.

Uma Exposição Universal (*World Fair*, termo em inglês ou *Expositions Universelles*, termo em francês)² designada hoje como Expo, diz respeito às exposições, originalmente chamadas de *Great Exhibition*, iniciadas no século XIX, que contavam com a participação de mais de uma centena de países que constroem seus pavilhões para expor seu progresso industrial, ou como ocorre atualmente, para promover o debate das questões que envolvem o momento atual da humanidade e seu futuro.

As exposições sobre a indústria do século XIX são uma convergência dos carnavais, feiras locais e mercados, que conseguiram “estimular o desenvolvimento econômico dos países anfitriões, incentivando a população a criar novos artefatos para apresentá-los ao

---

² Durante o século XIX houve uma disputa entre os países inclusive sobre as diferenças de denominações dessas exposições. Alguns entendiam que ao ser chamada de internacional, a exposição implicaria num país sede e convidados, enquanto o termo mundial ou universal designaria que todas as nações participantes do evento estão em nível de igualdade, como uma aldeia global.

público”. Esses eventos aproveitavam o “tempo de lazer da população para reconduzi-la novamente para a produção industrial” (PUENTE, 2000, p. 12).

As Exposições Universais proliferaram durante a segunda metade do século XIX, deixando um legado para a sociedade de desenvolvimento social, cultural e científico. Foi nesses eventos cada vez mais populares que se desenvolveu o conceito de pavilhão nacional, ou seja, construção dedicada à exibição de produtos específicos de uma nação dentro do conjunto da exposição.

Com relação à arquitetura exibida em cada exposição percebe-se a preocupação na criação de espaços grandiosos e surpreendentes, cada vez mais atrativos por suas dimensões monumentais, ornamentos suntuosos e desenvolvimento de vãos cada vez maiores conseguidos com o uso do ferro. O surgimento dos pavilhões nacionais traz às exposições as características regionais das nações que representavam, proporcionando aos visitantes uma pequena amostra de diversos locais do planeta. O significado da nação e sua representação que antes eram confinados em estandes agora são transferidos para um único edifício com função de expressar as características arquitetônicas de um país.

Percebe-se que o papel dessas feiras não é de apresentar um conjunto uniforme de arquitetura, como ressalta Zein e Amaral (2010, p. 124), “mas a individualidade de cada pavilhão [...]”. Uma feira mundial é formada por um conjunto de edifícios isolados, projetados de maneira independente por seus arquitetos, com o objetivo de realmente se

diferenciar, e de atrair público, concorrendo entre si. As autoras ainda destacam que “projetar um pavilhão nacional é antes de tudo um exercício de liberdade de criação artística, e uma ocasião rara cuja importância histórica não deve ser relegada” (ZEIN; AMARAL, 2010, p. 124).

Puente (2000, p. 13) ressalta que o pavilhão nessas exposições tornava-se o logotipo de uma nação: “Como primeiros museus de arquitetura, as exposições exibiam uma coleção de expressões arquitetônicas do mundo inteiro, onde cada pavilhão representava seu país em miniatura”.

Apesar da inegável importância da construção de pavilhões nacionais no século XIX, nenhuma obra realizada para as Exposições Universais foi tão emblemática como o Palácio de Cristal, construído para a primeira Exposição Universal em 1851 em Londres (Figura 6).

É importante perceber que nesse momento o pavilhão é antes de tudo um recinto de proporções significativas com seus 1851³ pés, o que equivale a mais de 500 metros, que abriga estandes de diversos países quase como um grande mercado central. Mantém-se montável e desmontável, mas se distancia das definições iniciais de pequena tenda e edifício secundário para ganhar o protagonismo de construção principal.

---

³ A medida de 1851 pés para a largura do Palácio de Cristal foi adotada em homenagem a seu ano de inauguração, e que equivale a 564,18 metros.

Figura 6 - Palácio de Cristal - 1851

2.2 O pavilhão nas exposições do século XX e XXI.

O processo de modernização no início do século XX até a 1ª Guerra ocorre como resposta às necessidades sociais e, como difusão de novas técnicas construtivas. Um dos países que mais sofre expansão nessa época é a Alemanha, ocorrida por meio do desenvolvimento de indústrias nos setores siderúrgico, químico e de eletricidade. Alguns dos pavilhões mais significativos desse período estão relacionados com essas indústrias, uma vez que as Exposições Universais ainda adotam uma linguagem historicista em suas edificações.

Esse avanço da indústria de algumas nações faz com que exposições e feiras se multipliquem, ocorrendo inúmeras mostras temáticas para divulgar seus produtos mais influentes e seus avanços em diversas áreas.

Seguindo o legado construído das Exposições Universais, também a nova arquitetura começa a fazer parte da grande vitrine criada em tais eventos. Dentro dessas feiras agora o destaque são os pavilhões e seus criadores, muitos deles tornando-se ícones da arquitetura mundial, figurando entre os edifícios mais importantes do século. Portanto, os pavilhões nacionais passam de mostruários de uma linguagem nacional para revelar a proeza e inovação da arquitetura (BERGDOLL, 2009, p. 20).

Outro atributo dessas novas construções é a capacidade de se tornarem espaços publicitários, da mesma forma como as exposições do século XIX serviram como o melhor meio de propaganda para as nações envolvidas, “[...] o importante é ser notado, atrair o espectador para o que está anunciando. A própria arquitetura atua como chamariz”, fazendo o pavilhão do uso de toda a “iconografia derivada da arquitetura publicitária [...]” (PUENTE, 2000, p. 10).

Com o final da Primeira Guerra em 1918 além das consequências da destruição causada, as nações precisaram passar por uma reorganização de sua geografia política, o que teve um grande impacto na arquitetura e urbanismo. A nova arquitetura proveniente de uma sociedade industrializada terá seu auge na década de 1920, com construções emblemáticas na Europa e EUA, resultado de destaques individuais – os chamados grandes mestres, e inovações no ensino do design e arquitetura. As exposições e feiras continuam ocorrendo sob os mais diversificados temas: indústria, agricultura, artes, imprensa, construção.

Assim como a Alemanha e a Werkbund dominam o panorama arquitetônico no início do século, ditando as características da nova arquitetura e figurando entre as realizações mais importantes da época, na década de 1920 os nomes mais significativos das vanguardas como o Construtivismo Russo, o Expressionismo Alemão, e as primeiras materializações das teorias de Le Corbusier, se farão presentes nas exposições, aproveitando o cenário experimental para concretizar seus conceitos,

muitas vezes não realizados dentro do ambiente urbano. Assim como os pavilhões assumem papel de destaque nesses eventos, também os arquitetos tornam-se protagonistas num cenário muitas vezes voltado para a industrialização.

Puente (2000, p. 9) complementa essa ideia destacando que o Movimento Moderno encontrou-se “à vontade” no pavilhão, construindo esses edifícios como manifestos, utilizando do caráter imediato dessas construções temporárias como experiências para arquiteturas posteriores. A arquitetura tradicional não permitia a mesma rapidez com que as vanguardas de outros movimentos artísticos atuavam, mas com o pavilhão foi possível. Benevolo (2006, p. 462) destaca que as diversas feiras realizadas na Europa permitiram a realização concreta dos novos conceitos espaciais, uma vez que os arquitetos modernos ainda eram mantidos distantes de encargos e realizações significativos.

O Movimento Moderno pôde ao mesmo tempo usar o pavilhão como **local para criar o nunca antes visto**, e para retornar o pavilhão à sua origem como uma tenda provisória, uma separação mínima do exterior, e uma designação delicada de lugar (BERGDOLL, 2009, p. 20, grifo nosso, tradução nossa).

Por consequência, Movimento Moderno e a construção de pavilhões têm forte ligação entre si, pois permitiu a execução de uma arquitetura que buscava a verdadeira relação entre técnica e forma, com edifícios funcionais, elegantes e com procedimento construtivo preciso.

O abandono do luxo proclamado pelos modernistas e a procura pelas formas simples valorizam construções que, quando projetadas sem preocupações artísticas, beiram a perfeição. Dessa forma, aparece o interesse pelas tendas nômades e a arquitetura primitiva, pois atendem a funcionalidade de abrigo, são econômicas se utilizando de poucos materiais, e na sua construção tem resolvidos os problemas de montagem, desmontagem e transporte (MUNARI, 2008, p. 15).

Também Grillo (1975, p. 77, tradução nossa) ressalta o papel da arquitetura primitiva e os arquétipos, que ao contrário das obras-primas da arquitetura, possuem eterna juventude, são sempre contemporâneos, e demonstram soluções triunfantes do senso comum e da simplicidade, enfatizando que nesses exemplos “não encontramos nenhum absurdo vestido com palavras como moda, estilo ou sofisticação”.

Le Corbusier em *Vers une architecture* (1923) questiona se os arquitetos de sua época não teriam esquecido que a grande arquitetura está nas próprias origens da humanidade e, enaltece a tenda primitiva e seus traçados reguladores, e com isso a boa construção, que traz ordem ao seu entorno, é modulada, possui escala humana e harmonia, é organizada por eixos, ângulos retos e quadrados, ou seja, a “verdade da geometria”, e na qual são impressos ritmos nítidos nas relações entre objetos:

Notem que essas plantas são regidas por uma matemática primária. Há medidas. Para construir bem, para bem repartir os esforços, para a solidez e a utilidade da obra, as *medidas* condicionam o todo. O construtor tomou como medida o que lhe era mais fácil, o mais constante, o instrumento que podia

Figura 7 - Tabernáculo judaico no deserto

perder menos: seu passo, seu pé, seu cotovelo, seu dedo (LE CORBUSIER, 1977, p. 43, grifo do autor).

Dentre as teorias da nova arquitetura da década de 1920 apresentadas nos pavilhões têm destaque o Construtivismo Russo e os pavilhões de Konstantin Melnikov e Berthold Lubetkin, sendo o mais expressivo o pavilhão de 1925 da URSS, a construção de uma unidade do *Immeuble-villa*, teoria de Le Corbusier para a habitação moderna, que é exposta no pavilhão L'Esprit Nouveau⁴ também em 1925 na *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*⁵ na França, e o expressionismo alemão na figura de Erich Mendelsohn e do pavilhão do editor Rudolf Mosse para a Exposição da Imprensa em Colônia em 1928.

O arquiteto Erich Mendelsohn (1887-1953) é caracterizado inicialmente por pertencer ao expressionismo alemão, e que evolui de forma independente com a incorporação do racionalismo (PEREIRA, 2010, p. 268). No pavilhão de 1928 já se verifica a redução dos meios expressivos em relação a obras anteriores, numa aproximação ao racionalismo (PUENTE, 2000, p. 57). Esse edifício foi considerado o ponto alto da feira,

⁴ Os pavilhões da URSS e L'Esprit Nouveau serão tratados novamente na segunda parte desse trabalho.

⁵ A França organiza em 1925 a *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, numa tentativa de reconquistar sua supremacia nas artes aplicadas ameaçada pela Alemanha, que não participa da exposição devido a um convite tardio. Tal feira “representou um trunfo dos decoradores ligados às grandes lojas de departamentos e dos designers de interiores que combinavam arte e comércio [...]” (COHEN, 2013, p. 129).

a) Pavilhão do Trabalho de Moscou

b) Antena do Pavilhão Mosse

Figura 8 - Palácio do Trabalho de Moscou e antena do pavilhão de 1928.

definido por críticos como Paul Ferdinand Schmidt como uma “esplêndida demonstração do espírito moderno” (apud JAMES, 1997, p. 210, tradução nossa).

No Pavilhão Mosse (Figura 9) a sinalização e comunicação visual correspondem às novas necessidades da arquitetura comercial, e do papel dos edifícios na promoção e divulgação de marcas. O arquiteto desde o início organiza o projeto ao redor da antena de rádio, e posteriormente, busca a localização mais eficaz para a identificação que deveria ser claramente visível à distância. Por fim, um letreiro vertical com o nome da empresa se liga a antena colocada na outra extremidade do edifício por meio de cabos amarrados entre eles (Figura 8b). Essa situação revela a influência do arquiteto pela obra dos irmãos Alexander e Victor Vesnin⁶ apresentada no concurso do Palácio do Trabalho de Moscou de 1923 (Figura 8a), na qual três antenas amarradas por cabos celebram a tecnologia e a estação central de rádio que ficaria no mesmo local (JAMES, 1997, p. 212).

Observa-se nesse pavilhão o uso claro da arquitetura para atrair o público mais diverso para o conceito da empresa, assim como para a sua promoção, aumentando sua visibilidade. Como esclarece James (1997, p. 210) o edifício deveria chamar a atenção de visitantes, leitores da marca, e principalmente, editores de revistas de arquitetura,

⁶ Os irmãos Vesnin se destacaram por se opor a natureza conservadora das obras do início da década de 1920 na URSS, contribuindo com a introdução gradual da vanguarda, principalmente em concursos de arquitetura (CURTIS, 2008, p. 205-206).

Figura 9 - Pavilhão Rudolf Mosse, 1928.

uma vez que, se o pavilhão fosse escolhido como exemplo de sua época e publicado, isso significaria maior publicidade para a empresa.

Outro pavilhão dessa década que é considerado por muitos críticos como o mais importante da história da arquitetura: o pavilhão da Alemanha na Exposição Universal de Barcelona de 1929, do arquiteto Mies van der Rohe. Esse edifício que é visto como uma das obras primas do Movimento Moderno⁷, é uma “síntese deliberada de forma e técnica, de valores clássicos e modernos. Como uma demonstração do poder da invenção estrutural moderna de criar efeitos espaciais sem precedentes [...]” (CURTIS, 2008, p. 271).

A construção também foi destaque dentro da feira, como considera Puente (2000, p. 15) eram “mediócras” os demais pavilhões ao redor do de Mies. Esse resultado é reflexo da relação entre política e arquitetura do país organizador, que construiu grandes palácios com enorme pobreza arquitetônica, intercalados com um grande número de pequenos edifícios dos pavilhões nacionais (SOLÁ-MORALES; CIRICI; RAMOS, 1993, p. 8). Na vista aérea da zona central da exposição é possível ver o pavilhão à direita (Figura 10).

---

⁷ Esse pavilhão será apresentado na segunda parte deste trabalho.

Percebe-se que em alguns exemplares desse período o uso de artifícios de comunicação em massa torna-se mais evidente, apresentando letreiros incorporados ao projeto do pavilhão, assim como, o uso de mastros e torres como sinalização vertical, complementando sua volumetria (Figura 11).

Os pavilhões emblemáticos da década de 1920 apresentam também como característica importante o aumento do uso de soluções pré-fabricadas, seja para se adequar esse tipo de construção temporária, ou como manifesto da industrialização e da nova arquitetura. Consequentemente, é comum o uso de plantas com traçados regulares e de uma malha estrutural modulada na concepção dessas obras (Figura 12).

A visibilidade dos pavilhões também aumenta, e uso do vidro torna se mais evidente, seja na caixilharia quadrangular ocupando grandes planos, como em painéis quase sem divisão, que é o caso do pavilhão Barcelona. A integração entre arte e arquitetura se faz mais presente do que em construções anteriores desse tipo, e artistas contemporâneos começam não só a expor, mas a relacionar arte moderna com os pavilhões.

Figura 11 - Letreiros

Figura 12 - Estrutura modulada

Com isso, os pavilhões da década de 1920 tornam-se o meio utilizado pelos arquitetos para divulgarem suas teorias servindo como laboratório para experimentos com materiais, formas, espacialidade e programa, e dessa maneira também apresentam as estratégias projetuais de sua obra. Ainda são construções que ocupam pouca área e compostas de um ou dois volumes distintos. Também se percebe ao se observar os pavilhões emblemáticos desse período que esses deixam de ser

monovolumes para apresentar organizações espaciais um pouco mais elaboradas e volumetrias mais diversificadas, com maior dinamismo e movimento nas propostas. Além de representar empresas agora os pavilhões representam os ideais de nações e, principalmente, a interpretação desses ideais e dos novos tempos pelos seus arquitetos.

Se o Pavilhão Barcelona é um marco histórico pela experimentação espacial imposta pelo arquiteto, nas décadas que se seguiram os projetos de pavilhões irão atuar como laboratório para novas soluções estruturais (BERGDOLL, 2009, p. 29).

As exposições na década de 1930

A década de 1930 foi marcada pelo crescimento dos regimes ditatoriais na Europa e pela crise financeira nos Estados Unidos. Da metade da década em diante, os conflitos políticos desfazem o ambiente das experiências em nova arquitetura, principalmente na Alemanha. Esse novo panorama atingirá também as exposições universais, como por exemplo, a Exposição de Nova York em 1939, afetada pelo início da Segunda Guerra. O campo de trabalho dos arquitetos se expande e novos nomes surgem de diferentes localidades, muitos deles formados nas propostas teóricas da década

anterior, como é o caso de Josep Lluís Sert⁸, autor do pavilhão da Espanha Republicana na Exposição Universal de Paris de 1937, discípulo de Le Corbusier.

A Exposição Universal de 1937 na França foi marcada por esse cenário de incerteza, mas mesmo assim foram apresentados alguns dos pavilhões mais significativos da história da arquitetura. Le Corbusier propõe em parceria com Pierre Jeanneret o pavilhão Francês – *Les Temps Modernes*⁹, uma grande tenda que expôs o trabalho de diversos artistas e, principalmente, as propostas urbanas do arquiteto. O pavilhão espanhol, já mencionado, tornou-se um marco nessa exposição não só pela arquitetura apresentada, mas pela capacidade que teve de retratar os acontecimentos vividos na Espanha na época, que enfrentava uma séria guerra civil, e sensibilizar não só os artistas envolvidos como os visitantes (Figura 13).

Nos principais pavilhões nacionais executados na década de 1930 percebe-se o surgimento de importantes nomes fora do eixo Alemanha- França, e também no repertório desse tipo de construção, apresentando novas formas e organizações espaciais. Grandes atrativos das exposições universais, além de exibir o país, os pavilhões nacionais também têm a função de entreter. O programa de necessidades é

⁸ Josep Lluís Sert introduziu as ideias do racionalismo na Espanha, pertencendo a ala espanhola do CIAM, colaborando com a Carta de Atenas, e foi fundador do grupo GATEPAC (Grupo de arquitetos y técnicos españoles para el progreso de la arquitectura contemporánea) em 1930. Devido à Guerra Civil o pavilhão de 1937 será a última obra construída pelo grupo, e Sert irá se exilar no exterior (FRAMPTON, 2008, p. 309).

⁹ Esse pavilhão será apresentado na segunda parte deste trabalho.

Figura 13 - Pavilhão da Espanha de 1937

ampliado, assim como a experiência dentro do edifício, por meio de percursos mais amplos que levam a diferentes ambientes, o que resulta em organizações espaciais maiores e mais complexas.

Esse programa ampliado, que resulta em uma área construída maior e muitas vezes em dois ou três pavimentos é verificado no pavilhão espanhol de 1937 e é uma das características marcantes do Pavilhão da Finlândia¹⁰ nessa mesma feira, de autoria de Alvar e Aino Aalto.

Em 1939, Nova York organiza uma exposição universal cujo tema era “O mundo de amanhã”. A organização do evento fez exigências com relação à arquitetura dos pavilhões, proibindo réplicas historicistas, e estipulando que os edifícios deveriam ser baixos, em contraste com os arranha-céus de Manhattan. Como resultado o que se viu foram formas simplificadas e fluídas (COMAS, 2010, p. 57).

Canogar (1992, p.73-74, tradução nossa) ressalta que ao contrário das exposições anteriores, agora eram “os engenheiros industriais os encarregados de dar forma às exposições universais”. Era mais importante ter a aparência de moderno do que corresponder a uma execução avançada. Isso determinou a presença de tantos pavilhões de companhias privadas que remetiam aos seus próprios produtos. O autor ainda acrescenta que na década de 1930, “a estética aerodinâmica associada com o Art

---

¹⁰ Esse pavilhão será apresentado na segunda parte deste trabalho.

Figura 14 - Pavilhão do transporte marítimo e linguagem aerodinâmica

Decô teve grande popularidade entre os projetistas industriais”. Essa imagem aerodinâmica foi repassada aos pavilhões, que foram redesenhados arredondando seus cantos e eliminando janelas nas fachadas, para dar a sensação de velocidade. Os edifícios tinham formas simples, mas impactantes, muitas vezes de presença escultórica (Figura 14).

É nessa exposição que foi construído o mais significativo pavilhão executado por brasileiros em exposições universais. Numa parceria entre Lucio Costa e Oscar Niemeyer, o pavilhão¹¹ que apresentava a nova arquitetura do Brasil foi uma exceção à regra estabelecida pelos projetistas industriais, e obteve grande destaque da crítica especializada. A construção com planta em “L”, com grandes marquises, trouxe leveza para a exposição e se contrastava com o grande edifício da França que era seu vizinho, atraindo muitos visitantes, principalmente para ficarem no grande jardim com espelho d’água.

Essa exposição universal exemplifica bem a mudança de conceito desse tipo de evento. Daniel Canogar (1992, p. 72) ressalta que a atração do público da época por essas feiras era uma forma de esquecer os seus problemas, e a exposição universal se torna um escape satisfatório. A exposição de 1939 foi o maior e mais significativo acontecimento do tipo que ocorreu entre guerras, na qual as massas projetaram suas

---

¹¹ Esse pavilhão será apresentado na segunda parte deste trabalho.

fantasias coletivas, tornando-se um brilho na obscuridade da grande depressão americana.

Com sua visão sobre o futuro, a Exposição de Nova York acaba se tornando um parque temático de ficção científica, no qual os pavilhões das companhias privadas assumem a função de entreter e atrair espectadores. A ênfase dada à indústria americana, principalmente de eletrodomésticos e automóveis é percebida pela foto aérea do evento (Figura 16). Ao centro são vistos os símbolos do evento – *Trylon* e *Perisphere*, e a frente as enormes estruturas da General Motors e da Ford.

Pavilhão do
Brasil

Trylon e
Perisphere

Pavilhão Ford

Pavilhão GM

a) Pavilhão da Ford

b) filas para o acesso do pavilhão da GM

Figura 15 – Pavilhões da Ford e GM

Figura 16 - Vista aérea da Exposição Universal de 1939

Essa mudança de perfil das exposições universais será a tônica dos eventos nos anos do pós-guerra. O público agora não é mais expectador e sim, consumidor, privilegiando o outro extremo da fase produtiva que não as máquinas industriais, o consumo. Essas empresas criaram um padrão de família do futuro através do enfoque de seus pavilhões espetaculares, massificando a população para “facilitar a implantação de um mercado de consumo massivo” (CANOGAR, 1992, p. 81, tradução nossa).

Os pavilhões temáticos de Nova York estavam formalizando a nova arquitetura de comunicação em massa, utilizando a linguagem do outdoor para captar a atenção dos visitantes. Sua função não era tanto de abrigar os itens expostos, mas de comunicar, e para Canogar (1992, p. 74) essa exposição universal era uma Las Vegas em estado embrionário, algo identificado por Robert Venturi na década de 1960 como ‘uma arquitetura de comunicação antes que de espaço’.

O uso de diferentes volumes para compor o projeto dos pavilhões da década de 1930 faz com que o corpo principal seja destacado, normalmente em altura. Com relação à técnica construtiva, a pré-fabricação e a estrutura metálica ainda são mais evidentes, mas outros materiais aparecem nas propostas, revelando novas possibilidades construtivas.

Também os grandes planos em vidro são substituídos por outras soluções ou mesmo deixados de fora na criação de grandes vãos abertos. Os letreiros tornam-se menos significativos, talvez pela proposta não necessitar mais de apresentação, uma vez que a arquitetura do pavilhão era o próprio chamariz. Isso pode ser resultado do papel autoral dos arquitetos, cada vez mais evidente.

Os materiais também são utilizados para ressaltar a nacionalidade, como é o caso do amplo uso de madeira nos projetos de Alvar Aalto, material esse vindo da Finlândia, e a releitura de elementos da arquitetura tradicional, como é o caso da textura criada no pavilhão do Brasil apresentado na exposição de 1939. Juntamente com os materiais, em ambos os casos a natureza do país é representada em amplos jardins que aparecem como composição junto à volumetria do pavilhão.

Durante os anos de guerra e os que se seguem, a exposição dos países através da sua arquitetura celebrada em pavilhões nacionais fica estagnada, voltando a figurar no calendário de eventos mundiais a partir da década de 1950.

As exposições no pós-Guerra

Após a Segunda Guerra Mundial, com as nações mais reestruturadas, as exposições universais que são organizadas passam a ter como tema o futuro da humanidade. Mas, é o progresso tecnológico o produto exibido nesses eventos, e os pavilhões nacionais e das companhias privadas seguem essas mudanças. Assim como

nas exposições anteriores surgiram tanto pavilhões emblemáticos quanto propostas questionáveis, que levantam o debate sobre a continuidade desse tipo de feira e sua arquitetura. Afinal, a solução dada a esses edifícios parece ser apenas para chamar a atenção, sendo necessário se sobressair a cada evento, numa competição clara entre países e empresas.

O que se vê nesses últimos eventos é a convergência do sítio da exposição universal em parque temático, ocorrendo ao longo do século XX uma verdadeira transformação do conceito de exposição, na qual o arquiteto adapta-se às necessidades das exposições de cada época – de um local de encontro de nações a uma visão otimista do futuro, e até mesmo à era eletrônica e à sociedade do espetáculo e do consumo de massa, utilizando-se desses eventos como laboratório de novas arquiteturas (PUENTE, 2000, p. 15). Dessa forma, assim como as exposições do século XIX serviram como o melhor meio de propaganda para as nações envolvidas, os pavilhões criados no século XX também funcionam como espaços publicitários, não só para nações e empresas, como também para temas em evidência na sociedade¹².

Os pavilhões que se destacaram em exposições como as de 1958 na Bélgica, 1967 no Canadá e em 1970 no Japão, apresentaram uma grande variedade de formas,

---

¹² Na segunda metade do século XX e no século XXI os temas envolveram a exploração espacial, os avanços em tecnologia e comunicação, a responsabilidade social, a sustentabilidade e o futuro do planeta.

materiais e técnicas construtivas, sendo visualizado claramente o papel de laboratório dessas propostas, como no caso do Pavilhão Philips, projeto de Le Corbusier de 1958, da geodésica de Buckminster Fuller, e da estrutura tensionada de Frei Otto, ambos executados em 1967¹³, e os primeiros pavilhões pneumáticos de Osaka em 1970. O programa também é diverso, fazendo com que esses edifícios tenham grande variação de espaços e áreas.

Em 1967 ocorre uma das mais bem sucedidas exposições universais em Montreal no Canadá, com um público recorde de mais de 50 milhões de pessoas, realizada em comemoração ao 100º aniversário da Confederação Canadense. Seu objetivo era abordar a responsabilidade social e ambiental do homem, seguindo o exemplo da exposição de Bruxelas de 1958 (BIE, 2015).

Os espetáculos audiovisuais estavam então no auge. Foram criados todos os tipos de apresentações multimídia, com o objetivo de surpreender, entreter ou simplesmente informar (CANOGAR, 1992, p. 89). Percebe-se que esses novos estímulos são gerados a cada evento para atrair mais público a cada mostra.

A Exposição Universal de Osaka, no Japão, em 1970 demonstrou o alto nível da indústria japonesa e as impressionantes capacidades técnicas do país. Com o tema “progresso e harmonia para a humanidade”, apontava uma visão crítica sobre o

---

¹³ Esses três pavilhões serão tratados na segunda parte deste trabalho.

progresso tecnológico através de temas que envolviam o prazer na vida, o uso de recursos naturais, a aplicação da tecnologia na vida, e o melhor entendimento mútuo. Teve um número recorde de participantes entre países, organizações internacionais e companhias privadas, claramente inspirados pela ficção científica (BIE, 2015).

Pavilhão do
Brasil

Figura 17 - Vista aérea da Expo 70 em Osaka

A feira foi caracterizada por pavilhões de “gestos arrogantes”, monumentais e corpulentos (CANOGAR, 1992, p. 95), como pode ser percebido na vista aérea do evento (Figura 17).

Pela primeira vez são vistos pavilhões pneumáticos, como o edifício subterrâneo dos Estados Unidos (Fig. 18a), e o pavilhão Fuji (Fig.18b), comparado às lonas das caravanas do oeste americano, conseguindo a máxima desmaterialização do edifício, sendo o tipo de construção mais adequado para eventos provisórios como uma feira mundial, podendo ser inflado, desinflado e transportado com o mínimo de problemas (CANOGAR, 1992, p. 96).

O que se verá na sequência é que essas exposições deixarão de serem eventos aguardados e disputados, e o foco do que está em exibição se altera para atrair a sociedade da informação, que já não se surpreende tão facilmente. No século XX serão realizados mais dois eventos, a Exposição de 1992 em Sevilha e de 2000 em Hannover.

A Expo '92 em Sevilha apresentou um recorde de participação internacional até então com a presença de 110 países¹⁴. Novamente uma exposição é construída sobre

---

¹⁴ Foi organizado em 1990 um concurso nacional para escolha do pavilhão brasileiro que participaria dessa feira, mas o Ministério das Relações Exteriores desistiu da participação após anunciar os vencedores (BASTOS ; ZEIN, 2011, p. 289). A equipe vencedora, formada por jovens arquitetos formados antes de 1987, era composta por Ângelo Bucci, Álvaro Puntoni, Edgar Dente, José Oswaldo Vilella e Pedro Puntoni. Mesmo com o prazo exíguo o concurso atraiu diversas gerações de arquitetos, com alguns nomes consagrados como Lina Bo Bardi e Pedro Paulo de Melo Saraiva, que representou

Figura 18 - Pavilhão dos Estados Unidos e Pavilhão Fuji

uma zona inóspita e abandonada¹⁵, sendo utilizado um terreno nas margens do rio Guadalquivir, no qual se percebe o renascer de uma área degradada como parte da magia das exposições universais (CANOGAR, 1992, p. 105).

Porém, parte do legado dessa exposição encontra-se negligenciada. Um grande número de pavilhões foi demolido, e muitas das instalações que se mantiveram estão tomadas por ferrugem e vegetação rasteira, com pedaços faltando, bloqueadas por correntes e com portas seladas, como se pertencessem a uma cidade fantasma.

Os edifícios que se mantiveram na Isla de la Cartucha atualmente estão incorporados em um parque de ciência e educação, mas são vistos por muitos como relíquias caras de um evento que sobrecarregou a cidade com dívidas por muitos anos. Um grupo dedicado a promover e preservar os edifícios restantes, a *Asociación Legado Expo Sevilla*, busca inquilinos ou compradores para garantir a preservação de alguns desses pavilhões, como da Hungria e do Chile. Na figura ao lado (Figura 19) é possível ver a exposição em 1992, com o Expo Globe no centro, uma grande estrutura que foi símbolo do evento e que também tinha a função de refrescar os visitantes no auge do

---

também um momento de “debate intenso entre múltiplas posições” da arquitetura nacional (ANELLI, 2010, p. 140).

¹⁵ Em 1893 a exposição de Chicago foi edificada sobre terrenos pantanosos ocupados por choupanas, já em 1939 em Nova York foi utilizada a área do maior local de descarte de resíduos da cidade, e em 1967 a exposição de Montreal foi edificada sobre ilhotas no meio do rio Sanit Lawrence (CANOGAR, 1992, p. 105).

a) Expo '92 - Sevilha

b) sítio da Expo '92 atualmente

Figura 19 – Expo 92

verão borrifando uma névoa fresca, e com o monotrilho em funcionamento (NEILD, 2015). Também se vê algumas dessas estruturas abandonadas.

A exposição universal do ano 2000 foi construída aproveitando instalações existentes da Feira de Hannover, às quais foram adicionadas as zonas dos pavilhões e os jardins temáticos, o que teve como resultado um conjunto menos espetacular do que o da exposição anterior, mais modesto e prudente, em coerência com o caráter sustentável da proposta, com pavilhões recicláveis e ênfase na economia dos meios. O evento mesclou arquiteturas de qualidades distintas, do melhor ao pior, com exemplos que representaram os extremos do debate contemporâneo como os pavilhões suíço e holandeses (FERNÁNDEZ-GALIANO, 2000, p. 3).

O grupo MVRDV propôs para o pavilhão holandês (Figura 20a) uma solução verticalizada de máxima ocupação do solo, que recriou em seus pavimentos diferentes paisagens da Holanda, e o pavilhão suíço (Figura 20b) de Peter Zumthor, que representava o país em um labirinto de madeira que foi totalmente reciclado após a exposição, que se distanciou de qualquer exibicionismo, e ofereceu uma experiência sensorial à seus visitantes.

As discussões sobre a viabilidade e os objetivos desse tipo de evento na atualidade aumentam e envolvem a sociedade, que questiona os altos custos envolvidos na organização de uma Exposição Universal. Cuadra (2000, p. 18) aponta que

a) Pavilhão da Holanda - MVRDV

b) Pavilhão da Suíça - Peter Zumthor

Figura 20 - Pavilhões Expo Hannover

os visitantes têm dificuldades em descobrir as particularidades de uma Expo Universal, e que a boa organização por si só não é suficiente para convencer. A impressão geral é que tudo já foi visto antes, assim como os pavilhões nacionais, típicos por sua “aparência extravagante e conteúdo banal”, e que vista em conjunto a exposição parece muito convencional para favorecer a reflexão sobre seu tema – homem, natureza e técnica.

O programa das Exposições Universais organizadas pelo *Bureau International des Expositions* (BIE)¹⁶ continua em andamento. Em 2010 foi realizada a exposição em Shanghai, que trouxe soluções para o desenvolvimento urbano sustentável. Sob o tema “Cidade melhor, vida melhor”, foi celebrada em uma metrópole que se converteu em um exemplo de planejamento urbano, com um recorde de 189 países participantes. Para Fernández-Galiano (2009, p.3) essa exposição colossal desafiou com suas dimensões a crescente irrelevância desse tipo de evento, e serviu para a China proclamar seu novo lugar no mundo.

Muitos pavilhões se destacaram em 2010, dentre eles o da Dinamarca, projeto do escritório BIG (Figura 21a), proposto para ser conhecido de bicicleta numa referência ao

¹⁶ Em 1928 algumas das nações que estavam envolvidas nessas exposições se juntam para fundar uma instituição com a responsabilidade de organizar as mostras internacionais, estabelecendo critérios para os países envolvidos e diretrizes para o evento. Sendo assim, em 1931 entra em atividade o *Bureau International des Expositions* (BIE), organização intergovernamental encarregada de supervisionar e regular as exposições universais. Fora esses eventos, o BIE também se encarrega das Exposições Internacionais Especializadas, as Exibições Horticulturais e a Trienal de Milão.

a) Pavilhão da Dinamarca - BIG

b) Pavilhão do Reino Unido - Thomas Heatherwick

c) Pavilhão do Brasil, ao lado Pavilhão da Angola

Figura 21 - Expo Shanghai e Pavilhão do Brasil – Expo 2015

meio de transporte característico dos chineses, e o do Reino Unido do arquiteto Thomas Heatherwick (Figura 21b), que explorou a relação entre homem e natureza ao invés de uma propaganda do país, ao apresentar a *Seed Cathedral*, um mostruário de sementes de várias partes do mundo.

Em 2015 em Milão, com o tema “alimentando o planeta, energia para a vida”, exposição realizada entre 1º de maio a 31 de outubro, com a participação de 147 países, dentre eles o Brasil, com pavilhão desenvolvido pelo arquiteto Arthur Casas em parceria com o Atelier Marko Brajovic (Figura 21c).

Observar o pavilhão no tempo dentro do contexto das grandes exposições permite perceber que algumas construções se distanciam das definições do termo apresentadas no início do trabalho, mas também, a capacidade de inovação e conquistas da arquitetura, e como salienta Bergdoll (2009, p. 20,24) o que se viu nessas cidades temporárias criadas para as exposições universais foi a utilização do pavilhão como um local de projeção mais do que de uma recuperação retrospectiva.

Já Bubmann (2009, p. 44) ressalta que os pavilhões tornaram-se um espaço aberto para experimentação de modos de expressão arquitetônicos, com linguagens e materiais fora das convenções e regulamentos dos edifícios, e por fim, Beatriz Colomina (2009, p. 72) defende que esses edifícios representaram as ideias mais avançadas do discurso da arquitetura, possibilitaram a incubação de novas formas, muitas vezes tão

originais, tão novas, que não eram sequer reconhecidos como arquitetura, desempenhando um papel crucial na evolução de ideias e gostos.

Á vista disso, se com o destino das exposições no final do século XX e início do século XXI esses eventos deixam de ser o melhor meio de apresentar propostas extremas, influentes, que servem de laboratório para seus autores, não favorecendo mais o discurso da arquitetura, são as mostras menores que receberão as construções mais significativas.

2.3 Além das Exposições: outros sítios de exibição

Durante os séculos XX e XXI outras organizações farão uso de pavilhões temporários tanto para a exibição de países, como marco em celebrações. Os pavilhões passam a serem usados por marcas, empresas, instituições¹⁷ e arquitetos¹⁸ com

---

¹⁷ Os pavilhões passaram a ser um campo tão claramente experimental que vêm sendo explorados também em estratégias de ensino. Como exemplo disso, ver o programa *Summer Pavilions*, desenvolvido pela *Architectural Association* de Londres entre os anos 2005 e 2009, que em conjunto com os alunos executou quatro pavilhões com o intuito de explorar o potencial arquitetônico de construções experimentais em madeira.

¹⁸ Destaca-se o trabalho do arquiteto japonês Kengo Kuma, que já realizou inúmeros pavilhões ao longo da sua carreira (29 de acordo com seu site), com diferentes objetivos desde instalações sensoriais até releituras das tradicionais casas de chá japonesas. O que todos têm em comum é o uso dessa tipologia e desses eventos para explorar formas e materiais, desde madeira e bambu, até plástico, papelão, tecidos, EVA, pedras, cerâmica e galões de plástico. O arquiteto também trabalha associado a empresas e outras instituições, demonstrando a capacidade propagandística desse tipo de instalação, como é o caso do pavilhão KXK, realizado para a empresa de champanhes Krug, feito em fios de EVA, com uma forma resultante que remete a bolhas, do pavilhão de chá para os jardins do Museu de Arte Aplicada

diversos objetivos desde instalações sensoriais, exibição de produtos e divulgação de novos materiais. Percebem-se, assim, as potencialidades dessa tipologia de adquirir significados e revelar possibilidades do que a arquitetura pode ser, como destaca Trigoso (2013, p. 51):

Estes pavilhões apresentam-se como oportunidades para o desenvolvimento de novos conceitos, extravasando os limites físicos do possível, numa exposição de arquitectura que se emancipa dos museus e das galerias de exposição para ocuparem ruas, jardins, praças, lugar de experiências e críticas contemporâneas.

Dentre essas novas possibilidades foram executados dois pavilhões nas comemorações do centenário do Plano Burnham para Chicago em 2009 com o objetivo de exibir arquitetura de ponta, e segundo os organizadores, enfatizar a importância de se imaginar um futuro melhor para todos, como fizeram em 1909 Daniel Burnham e Edward Bennett. Os pavilhões do escritório holandês UNStudio e da arquiteta Zaha Hadid foram abertos aos público no verão de 2009 e ficaram em exibição até novembro do mesmo ano. Em ambos os casos os pavilhões foram planejados para serem montados e desmontados, e reciclados após a exibição (THE BURNHAM PLAN CENTENNIAL, 2009).

---

de Frankfurt, executado com um novo material chamado Tenara, e do pavilhão para abrigar uma cozinha contemporânea da empresa japonesa Kitchenhouse no Salão do Móvel de Milão de 2015, feito em papel especial de 1mm de espessura.

O pavilhão, ainda representando nações, começa a se aproximar com a arte, como ocorre nas grandes exposições como a Bienal de Veneza e a Trienal de Milão, nas quais esse tipo de construção é utilizado como estratégia para constituir o endereço dos países, numa conexão com o modo de representação nacional das Exposições Universais. Dessas exposições italianas surgiram alguns dos exemplares mais significativos da tipologia e de grande influência na arquitetura.

Porém, quando o pavilhão assume um novo papel como instalação temporária para museus e galerias de arte, controlando um problema de longa data da dificuldade de expor arquitetura por comissionamento (BERGDOLL, 2009, p. 33), é que esses edifícios deixam de ser a interpretação do arquiteto sobre a casa do país e passam a representar o próprio arquiteto, merecendo destaque a Exposição de Arte Contemporânea do Parque Sonsbeek na Holanda e o Programa para Jovens Arquitetos do MoMA Ps1 de Nova York.

É dentro desse contexto que se encontra a Galeria Serpentine e seus pavilhões de verão, que tem por objetivo a exibição da arquitetura contemporânea e de um arquiteto inédito no Reino Unido. Na sequência serão apresentadas algumas dessas mostras, como o Bienal de Veneza e a Trienal de Milão, a exposição de arte contemporânea do Parque Sonsbeek, e a exposição *This is Tomorrow*, com a apresentação de exemplares significativos dessas feiras, nas quais o pavilhão migra para o território da arte. Ao final, serão apresentados os casos do MoMA Ps1 e da Galeria Serpentine.

A Bienal de Veneza e a Trienal de Milão

A **Bienal de Veneza** é um evento multidisciplinar que atualmente reúne eventos de artes contemporâneas, com festivais de cinema, música, teatro, dança e arquitetura, que teve início em 1895 com a primeira Exposição Internacional de Arte. A seção de arquitetura teve início em 1980, mas anteriormente a essa data já apresentava pavilhões montados no *Giardini* (LABIENNALE, 2016).

Esse evento vem promovendo o encontro de diversos países e revelando potencialidades que irão se destacar no cenário mundial. Seja para a exibição de arte ou de arquitetura, algumas construções dessa mostra estão entre as mais significativas da história, como por exemplo, o pavilhão da Finlândia executado em 1956 por Alvar Aalto, o pavilhão nórdico de Sverre Fehn de 1962, e il Teatro del Mondo de Aldo Rossi em 1980.

O pavilhão de Alvar Aalto (Figura 22a) construído em 1956 foi originalmente projetado para ser montado e desmontado, podendo ser transportado nos intervalos das bienais. Com uma planta triangular e construído em madeira, internamente tem seus tirantes aparentes e na parte externa, os tirantes da estrutura formam grandes triângulos pintados de branco sobre o fundo azul. Esse pavilhão retoma as ideias de Aalto para a construção de casas pré-fabricadas de madeira (PUENTE, 2000, p. 129)

a) Pavilhão da Finlândia - Alvar Aalto, 1956

b) Pavilhão Nórdico - Sverre Fehn, 1962
vista externa

c) Pavilhão Nórdico - Sverre Fehn, 1962
vista interna

Figura 22 - Pavilhões de Alvar Aalto e Sverre Fehn

O pavilhão Nórdico (Figuras 22b e 22c) projetado por Sverre Fehn para a Bienal de 1962 tem como destaque as árvores existentes que são integradas à estrutura do pavilhão, num interessante exemplo em que desaparecem os limites do interior e o exterior.

O famoso Teatro del Mondo de Aldo Rossi (Figura 23a) foi construído para a Bienal de Arquitetura de 1980, e consistia numa releitura dos teatros flutuantes do século XVIII, populares durante o carnaval. Assim como outros pavilhões apresentados nessa pesquisa, também o teatro foi reconstruído em uma praça em Gênova em 2004.

Sobre o papel desse pequeno teatro flutuante de Rossi destaca Rafael Moneo:

Nesse teatro, Rossi condensa toda a sua visão de Veneza: ele evoca tudo o que a cidade lhe sugere. Assim, pôde pensar que essa construção de madeira flutuante não era muito diferente daquela com a qual se construíam as pontes no século XV, e que tão magistralmente pintaram os Bellinis e Carpaccios. O espírito veneziano ficou encrustado naquelas pinturas e no teatro de Rossi: deixar um testemunho desses sentimentos é o que pode almejar um arquiteto (MONEO, 2008, p. 124).

A **Trienal de Milão** é uma instituição italiana para a arquitetura, as artes decorativas e visuais, design, moda e produção audiovisual, que organiza conferências, festivais de cinema, mostras e exposições itinerantes, que desde 1933 tem suas atividades reguladas pelo *Bureau International des Expositions* (BIE). Na década de 1950 essa mostra apresentou dois pavilhões interessantes do grupo BBPR. Em 1951 o escritório fez o projeto do pavilhão dos Estados Unidos (Figura 23b), um edifício baixo

a) Teatro del Mondo - Aldo Rossi, 1980

b) Pavilhão EUA - BBPR, 1951

c) Pavilhão Il Labirinto dei Ragazzi - BBPR, 1954

Figura 23 - Teatro del Mondo e pavilhões Trienal de Milão

de planta circular, sustentado por pilares de madeira e vedado por panos de vidro e painéis opacos estruturados por cabos.

Em 1954 o grupo projeta *il Labirinto dei Ragazzi* (Figura 23c), um edifício descoberto cujo lema era “pavilhão das três artes: arquitetura, escultura e pintura”, e que colocou em contato o público e a arte, por meio de três espirais entrelaçadas que criam um percurso labiríntico. Ao centro ficava um móbile de Alexander Calder (PUENTE, 2000, p. 113).

As exposições no Parque Sonsbeek e a mostra *This is Tomorrow*

Em 1948 na cidade de Arnhem na Holanda, por iniciativa da prefeitura do município, é organizada uma exposição de arte contemporânea sem igual na Europa. A esperança dos organizadores era dar à cidade um novo fascínio após a destruição da Segunda Guerra. O evento foi aberto em 1949 com mais de 200 esculturas dispostas nas trilhas do **Parque Sonsbeek**. A tradição de exposições no parque associadas à questões sociais e eventos correntes é interrompida em 1971 quando a mostra se torna um marco para a arte de vanguarda, configurando-se como um ícone para a exposição de arte progressiva e experimental. Porém, mesmo com as fronteiras ampliadas, o parque continua sendo o coração da mostra (SONSBEEK, 2016).

Em 1955 o parque recebeu um pavilhão projetado para receber a mostra de esculturas contemporâneas de autoria de Gerrit Rietveld (Figura 24a). O edifício foi

a) Pavilhão de Gerrit Rietveld, 1955

b) Pavilhão de Aldo van Eyck, 1966 - planta

c) Pavilhão de Aldo van Eyck, 1966

Figura 24 - Pavilhões Parque Sonsbeek

construído em blocos de concreto que serviam de fundo para as obras de arte. Bergdoll (2009, p. 28) considera esse edifício um exemplar notável e que apresenta forte inspiração no pavilhão de 1929 de Mies van der Rohe e sua organização espacial.

Anos mais tarde Aldo van Eyck constrói um pavilhão com função semelhante no mesmo local como parte integrante da V Exposição da Escultura em 1966 (Figura 24b e 24c). Também realizado com paredes de bloco de concreto paralelas que criam “ruas”, onde ficaram expostas as esculturas. As paredes se abrem em curvas de forma alternada criando nichos para as obras. Uma cobertura leve e translúcida protege o local.

Ambos os pavilhões assumiram um lugar permanente com suas reconstruções em 1995 e 2005 respectivamente, no parque do Museu Köller-Müller, em Otterlo também na Holanda, local conhecido como jardins das esculturas.

Com as reflexões sociais ocasionadas com o pós-guerra e os avanços tecnológicos ocorridos, parte dos eventos expositivos tiveram em comum o futuro da humanidade como tema, fato observado nas exposições universais desse período e em outras feiras. Um exemplo é a exposição organizada em 1956 com o título ***This is Tomorrow*** em Londres, na qual doze grupos diferentes, os quais obrigatoriamente deveriam reunir um arquiteto, um pintor e um escultor, iriam apresentar uma reflexão sobre as formas futuras de habitação. Dentre as instalações expostas tem destaque

a) Patio & Pavilion, 1956

b) Patio & Pavilion - croqui dos arquitetos

Figura 25 - Pavilhão Patio & Pavilion

Patio & Pavilion (Figura 25), do grupo liderado por Alison e Peter Smithson, que por meio de uma série de símbolos exprimiam as necessidades fundamentais da moradia: o pátio representando um fragmento do mundo, e o pavilhão, formado por uma cabana de madeira com cobertura de plástico, que representa a necessidade de um espaço fechado (PUENTE, 2000, p. 131).

2.4 Galerias de arte e arquitetura

Dentro dessas novas possibilidades exploradas pelas construções temporárias está a expansão do campo artístico, que faz uso de áreas públicas para ampliar o espaço das instituições de arte, assim como, para contestar o circuito tradicional. Esses novos relacionamentos construídos por algumas galerias vão de encontro a uma certa insatisfação com o circuito de galerias e museus, que invade o espaço das cidades, tipo de atuação que surge nos anos 1980 como intervenção pública (AZEVEDO, 2003).

Com os pavilhões a aproximação entre arte e arquitetura é feita por meio da exibição da arquitetura contemporânea. Com essas construções temporárias outras questões invadem o espaço da arte e da arquitetura, como destaca Andréia Moassab (2003), o “quando” passa a importar junto com o “onde”, tornando o espaço mutante, que cria resultados diversos a cada mudança.

Nesse contexto de exposição de arte e espaço público encontra-se o programa desenvolvido desde 1991 pelo MoMA PS1 em Nova York o *Young Architects Program*

(YAP), que realiza um concurso entre arquitetos recém-formados indicados pelas instituições de ensino, para o projeto de um pavilhão no pátio que dá acesso ao museu, funcionando durante o verão para comemorar a série de concertos da galeria que ocorre na mesma época.

a) SUR - Xefirotarch - 2005

b) Holding Pattern - Interboro Parteners - 2011

c) Wendy - HWKN - 2012

d) Pavilhão de Escobedo Solíz Studio - 2016

Figura 26 - Pavilhões MoMA PS1

O programa tem como compromisso oferecer a um talento emergente a oportunidade de contestar a utilização e a percepção do espaço. A instalação temporária deve atender algumas diretrizes, como promover sombra, um local de estar e fazer uso de água, além de estar em concordância com questões ambientais, como reciclagem e sustentabilidade.

Dessa forma, percebe-se que essa tipologia construtiva atende aos mais diversos fins, desde chamar a atenção por sua extravagância formal, atendendo a necessidade de rapidez de consumo e entretenimento da sociedade na era da informação, como demarcar locais e eventos, mas, principalmente, permite que as possibilidades da arquitetura continuem se expandindo graças às características singulares desse tipo de edificação. Sua curta duração permite a inovação e a experimentação com técnicas e materiais, e assim, que o arquiteto ensaie aí suas estratégias e intenções projetuais.

Programa de Pavilhões Galeria Serpentine

Também nesse cenário se encontra o programa da Galeria Serpentine, que vem explorando a tipologia dos pavilhões em todo o seu potencial. Seus pavilhões conseguem construir relações entre arte, artistas e pessoas, nas quais o usuário não é mero observador, é incentivado a interagir com a obra, a voltar outras vezes e experimentar outras atividades, mesmo quando é ocupado por visitantes que buscam apenas um abrigo no parque. “O pavilhão é simplesmente um espaço no qual as

pessoas encontram elas mesmas, um espaço de reflexão” (COLOMINA, 2009, p. 68, tradução nossa).

Aqui o pavilhão exhibe a si mesmo, e não estabelece nenhum vínculo com a arte ou qualquer conteúdo, e como defende Hirsch (2009, p. 52) ao se expor, a arquitetura renegocia o seu papel e do artista. Esse tipo de edifício repete o feito iniciado pelo pavilhão de Barcelona de 1929, fato inédito em uma exposição universal até então de o pavilhão não conter nenhuma exibição e não ter nenhuma requisição de espaço a ser atendida (BERGDOLL, 2009, p. 27).

O programa de pavilhões de verão consiste no convite, por parte da diretoria da galeria, a um arquiteto que ainda não tenha concluído nenhuma obra no Reino Unido, para desenvolver uma estrutura temporária nos jardins. Esse fator fez com que a galeria reunisse em seus pavilhões uma diversidade de nacionalidades entre os arquitetos, expondo um panorama da arquitetura mundial atual.

Segundo a direção, o evento tem como objetivo expor a arquitetura, numa tentativa de quebrar a “resistência do público em geral ao envolvimento com as suas formas contemporâneas”, por meio da exibição do trabalho de um arquiteto que só poderia ser conhecido pelos britânicos numa viagem ao exterior. “Os requisitos são muito simples: tudo o que pedimos é que o pavilhão seja um exemplo da sua ‘linguagem’ arquitetônica” (JODIDIO, 2011, p. 13, 17).

Dessa forma, a galeria destina esse evento a um trabalho com arquitetos, evitando a associação de obras de arte aos pavilhões. A escolha é feita através do núcleo de direção da galeria, com um convite direto ao arquiteto. Inicialmente existia a preocupação em chamar arquitetos renomados em atuação, trazendo destaque e prestígio para o programa de pavilhões temporários.

Os escritórios e arquitetos convidados até 2012 estão entre os mais importantes do cenário atual, com seu trabalho fazendo parte de livros da história da arquitetura. Uma prova disso é o grande número de laureados com o Pritzker entre os convidados. Alguns deles foram premiados posteriormente a execução do pavilhão, mostrando sua posição de destaque na contemporaneidade. No caso do arquiteto Toyo Ito premiado em 2013, onze anos após sua parceria com a Serpentine, a execução do pavilhão figura entre suas obras mais significativas, estando entre as selecionadas desta premiação (Figura 27).

A partir de 2013, com o evento consolidado e fazendo parte das agendas arquitetônica e cultural mundiais, a galeria adota uma nova abordagem e começa a investir em arquitetos pouco conhecidos fora de seus países de atuação e até mesmo com uma carreira mais curta se comparada com a dos arquitetos convidados anteriormente, como o japonês Sou Fujimoto (2013), o chileno Smiljan Radic (2014), e os espanhóis convidados para o projeto de 2015, selgascano (José Selgas e Lucía Cano). Esses arquitetos a partir de 2013 têm o pavilhão da Serpentine como a sua obra

Figura 27 - Toyo Ito – obras selecionadas no Pritzker

internacional mais significativa e até mesmo recente, gerando uma expectativa maior sobre a sua trajetória com a finalização do evento.

Por fim, percebe-se que um fator importante desses pavilhões associados à instituição de arte é que sua temporariedade parece dar aos arquitetos a liberdade necessária para expor vanguardas e questionar a posição da arquitetura em seu momento. Segundo Bergdoll (2009, p. 13, tradução nossa) a:

falta de permanência tem sido frequentemente um trampolim para invenção. Talvez isso possibilite traçar uma história de mudanças na arquitetura em novas encomendas, novas experiências e novos ensaios formais, espaciais e estruturais, seguindo um caminho sinuoso de pavilhões.

Peter Cachola Schmal, diretor do Museu Alemão de Arquitetura, organizou em 2008 a construção de um pavilhão aos moldes da Serpentine para o 25º. aniversário deste museu¹⁹, considera os pavilhões um tema intrigante e cativante, uma vez que nenhuma outra construção consegue fazer declarações tão fundamentais em espaços tão pequenos, sendo sua curta existência uma grande vantagem (SCHMAL, 2009, p. 8).

Com as propostas da Serpentine não é diferente. São edifícios que reúnem características tanto das experiências dos pavilhões em jardins e como das feiras. Dos jardins, mais do que pertencer ao mesmo tipo de sítio, herda o papel de um edifício que não tem uma função muito delimitada, a não ser uma pausa na paisagem e um

---

¹⁹ Não executado por questões financeiras

acontecimento que agrupe pessoas para inclusive usufruir da paisagem circundante. Vale retornar a afirmação de Puente²⁰ do papel interior das construções em jardins do séc. XVIII como ponto de observação, característica que retorna nos pavilhões da Serpentine – um lugar de estar, abrigado na paisagem, avistando uma paisagem mais ampla. Na Serpentine o pavilhão deixa de ser um edifício secundário de apoio a um principal, uma réplica ou miniatura, para ganhar autonomia. Das exposições retorna uma espécie de ensaio, experimentação e investigação propostos pelos autores de pavilhões emblemáticos.

O panorama do programa de pavilhões de verão será desenvolvido na segunda parte deste trabalho. Nesse momento vale acompanhar a experimentação evidente com pavilhões ao longo da história, em alguns dos edifícios icônicos da arquitetura, apresentados a seguir.

---

²⁰ Páginas 21 e 22 deste trabalho

LISTA DE FIGURAS

CAPÍTULO 2

Figura 6 - Palácio de Cristal - 1851..... 31

Fonte: Disponível em: <<http://lowres-picturecabinet.com.s3-eu-west-1.amazonaws.com/43/main/24/103419.jpg>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 7 - Tabernáculo judaico no deserto 35

Fonte: LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 46.

Figura 8 - Palácio do Trabalho de Moscou e antena do pavilhão de 1928..... 36

Fonte: a) Disponível em:<
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Vesnin_brothers_1923_Palace_of_Labor_draft.jpg >. Acesso em: 02
ago. 2015 b) PUENTE, M. **100 anos de pavilhões de exposição**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 56.

Figura 9 - Pavilhão Rudolf Mosse, 1928. 37

Fonte: a) PUENTE, M. **100 anos de pavilhões de exposição**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 56, b)
JAMES, K. Erich Mendelsohn and the architecture of German modernism, 1997, p. 209.

Figura 10 - vista da Exposição de 1929..... 39

Fonte: SOLÀ-MORALES; CIRICI; RAMOS. **Mies van der Rohe**: El pabellon de Barcelona. Barcelona:
Gustavo Gili, 1993, p. 7.

Figura 11 - Letreiros 40

Fonte: a) PUENTE, M. **100 anos de pavilhões de exposição**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 39, b) Disponível em:< <http://thecharnelhouse.org/2013/08/03/the-soviet-pavilion-at-the-1925-paris-international-exposition/f-paris-exposition-des-arts-decoratifs-pavillon-de-urss/>>. Acesso em: 02 ago 2015, c) PUENTE, M. **100 anos de pavilhões de exposição**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 52.

Figura 12 - Estrutura modulada 41

Fonte: a e b) PUENTE, M. **100 anos de pavilhões de exposição**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 40 e 42. c) Planta elaborada pela autora d) Disponível em:< http://www.urbipedia.org/index.php?title=Archivo:Pabellon_de_l%27esprit_nouveau-planta_primera.jpg>. Acesso em: 02 ago 2015. e) WESTON, R. **As mais importantes edificações do século XX**: plantas, cortes e elevações. 2 ed. Porto Alegre: Bookman, 2011, p. 59.

Figura 13 - Pavilhão da Espanha de 1937 43

Fonte: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Disponível em:<

Figura 14 - Pavilhão do transporte marítimo e linguagem aerodinâmica 44

Fonte: CANOGAR, D. **Ciudades Efímeras**. Exposiciones Universales: espectáculo y tecnología. Madri: Julio Otero Editor, 1992, figuras 58 e 62.

Figura 15 - Pavilhões da Ford e GM 47

Fonte: CANOGAR, D. **Ciudades Efímeras**. Exposiciones Universales: espectáculo y tecnología. Madri: Julio Otero Editor, 1992, figuras 60 e 63.

Figura 16 - Vista aérea da Exposição Universal de 1939..... 47

Fonte: CANOGAR, D. **Ciudades Efímeras**. Exposiciones Universales: espectáculo y tecnología. Madri: Julio Otero Editor, 1992, figura 53.

Figura 17 - Vista aérea da Expo 70 em Osaka 52

Fonte: disponível em: < <http://www.antonraubenweiss.com/expo/week18.html>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 18 - Pavilhão dos Estados Unidos e Pavilhão Fuji..... 53

Fonte: a) disponível em: < <http://www.columbia.edu/cu/gsap/BT/DOMES/OSAKA/o-lowpro.html>>, b) disponível em: < <http://blog.poltrack.net/2013/11/blast-from-past-thursday-expo-70-osaka.html>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 19 – Expo 92 54

Fonte: a) Disponível em: < http://www.expreso.info/noticias/agenda/26133_sevilla_celebra_los_20_anos_de_la_expo_92_que_cam_bio_la_isla_de_la_cartuja>, b) Disponível em: < <https://plazalondon.wordpress.com/2011/06/06/seville-92-the-abandoned-expo/>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 20 - Pavilhões Expo Hannover 55

Fonte: a) Disponível em: < <http://architectura.tumblr.com/post/19779253969/enochliew-expo-2000-nl-pavilion-by-mvrdv>>, b) Disponível em: < <https://folio.brighton.ac.uk/user/mg237/exemplary-project-swiss-pavilion-sound-box-designed-by-peter-zumthor>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 21 - Expo Shanghai e Pavilhão do Brasil – Expo 2015..... 56

Fonte: a) Archdaily. Disponível em: < <http://www.archdaily.com/57922/denmark-pavilion-shanghai-expo-2010-big>>, b) Designboom. Disponível em: <http://www.designboom.com/architecture/uk-pavilion-at-shanghai-world-expo-2010-2/>. Acesso em: ago, 2016, c) Disponível em: <

http://ansabrasil.com.br/brasil/noticias/economia/noticias/2015/05/30/Pavilhao-brasileiro-na-Expo-ja-recebeu-435-mil-pessoas_8538877.html >. Acesso: ago, 2015.

Figura 22 - Pavilhões de Alvar Aalto e Sverre Fehn 61

Fonte: a) disponível em:< <http://www.mimoo.eu/projects/Italy/Venice/Finnish%20Pavilion%20for%20the%20Venice%20Biennale/>>, b) disponível em:< <https://openhousebcn.wordpress.com/2011/12/07/trees-nordic-pavilion-sverre-fehn-venice-biennale-openhouse/>>, c) disponível em:< <http://www.inexhibit.com/case-studies/nordic-countries-14th-architecture-biennale/>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 23 - Teatro del Mondo e pavilhões Trienal de Milão 62

Fonte: a) disponível em:< http://sandrinhapanta.blogspot.com.br/2011_03_01_archive.html>, b) Triennale. Disponível em:< http://www.triennale.org/it/archivio-fotografico/esposizione/22138-09trn?filter_catphoto=22455&cat=22441&filter_type=image>, c) disponível em:< <http://churchofmeat.tumblr.com/post/92474169482/onurbanid-il-labirinto-dei-ragazzi-dei-bbpr>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 24 - Pavilhões Parque Sonsbeek 63

Fonte: a) Disponível em:< <http://www.geheugenvannederland.nl/?/nl/items/CM02:481F020>>, b) disponível em:< <http://www.inloco.kr/2012/12/02/dual-market-place-in-casablanca/>>, c) disponível em:< <http://socks-studio.com/2013/11/18/sonsbeek-pavilion-in-arnhem-aldo-van-eyck-1966/>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 25 - Pavilhão Patio & Pavilion 64

Fonte: a) Disponível em:< <http://oaj.oxfordjournals.org/content/29/2/269/F13.large.jpg>>. b) Disponível em:< http://www.tudelft-architecture.nl/uploaded/files/2008_Houses%20of%20the%20Future.pdf>. Acesso em: abr, 2016.

Figura 26 - Pavilhões MoMA PS1 66

Fonte: MoMa Ps1. Disponível em:< <http://momaps1.org/yap/>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 27 - Toyo Ito – obras selecionadas no Pritzker 69

Fonte: Pritzker Prize. Disponível em: <<http://www.pritzkerprize.com/2013/works>>. Acesso em 02 ago. 2015.

3 CAMPO ENSAÍSTICO NA HISTÓRIA – 10 CASOS DE EXPERIMENTAÇÃO DE ARQUITETOS

Nas feiras e exposições apresentadas anteriormente apareceram muitos dos pavilhões emblemáticos da história, em que aumenta a importância do autor do projeto, ao ponto de se confundir edifício e arquiteto, ficando a pergunta: O visitante está indo conhecer o pavilhão da Alemanha ou o pavilhão de Mies van der Rohe? Foram escolhidos dezesseis pavilhões organizados em dez casos experimentais para uma análise neste capítulo, na busca do campo de ensaio da arquitetura. Essas obras escolhidas não são a totalidade de pavilhões, mas fazem parte de uma amostragem dos que tiveram um papel significativo tanto dentro da feira que estiveram, como para o país que representaram, e, portanto, ajudam a compreender o papel experimental dessas edificações.

Sua importância é reconhecida na história da arquitetura, frequentando diversos livros de história e crítica da arquitetura, assim como, fazendo parte relevante do conjunto da obra do arquiteto. São eles: o Palácio de Cristal (1851) de Joseph Paxton, primeiro pavilhão de exposições e protagonista no evento; o Pavilhão de Vidro (1914) de Bruno Taut, edifício que explorou em sua totalidade o uso do vidro; os pavilhões da União Soviética para a Feira de Arte Decorativas da França em 1925 e para feiras comerciais na França (1926), que retrataram a linguagem do Construtivismo Russo; os

pavilhões para exposições universais de Le Corbusier (1925, 1937 e 1958), que exemplificaram as teorias do arquiteto e também foram edifícios que apresentaram técnicas construtivas inovadoras; o Pavilhão de Barcelona (1929) de Mies van der Rohe, primeira construção de planta fluída executada pelo arquiteto; os pavilhões de Alvar Aalto (1937 e 1939) e sua relação com a natureza e as técnicas tradicionais da Finlândia; os pavilhões de Buckminster Fuller e Frei Otto para a Expo'67 em Montreal, que apresentaram ao mundo as pesquisas dos arquitetos em novas técnicas construtivas; e a experiência brasileira em exposições, com o pavilhão para a exposição de 1939 em Nova York que representou a nova arquitetura desenvolvida no país e que ganhou destaque internacional; o pavilhão de 1958 de Sérgio Bernardes para a Exposição de Bruxelas, que frente a condições adversas tornou-se significativo por suas características espaciais conseguidas pelo uso da estrutura metálica; e o pavilhão de 1970 em Osaka, projeto liderado por Paulo Mendes da Rocha que foi um retrato da arquitetura brutalista paulista desenvolvida desde a década de 1960.

3.1 Arquitetura de ferro e vidro – Joseph Paxton

A origem do Palácio de Cristal remete ao século XIX e as exigências de espaços cobertos trazidas pelos novos usos, visualizados em indústrias, estações ferroviárias e estufas. Esse último tipo empregava em larga escala a estrutura independente em ferro e vedações em vidro como é possível visualizar na Casa das Palmeiras (1845-47) no Kew Gardens em Londres (Figura 28a), cuja estufa foi projetada por Decimus Burton e Richard Turner, e “impulsionaram o projeto de estruturas leves, transparentes e de rápida construção” (FAZIO; MOFFETT; WODEHOUSE, 2011, p. 439).

Com destaque na área paisagística, as estufas eram elementos elegantes e suficientemente grandes para acolher todo o tipo de espécie, tais como palmeiras e bananeiras, e seu construtor mais prestigiado era o inglês Joseph Paxton. Uma das suas estufas mais famosas é o Great Conservatory de 1840, construída na casa Chatsworth em Derbyshire na Inglaterra, projetada em parceria com Decimus Burton (Figura 28b).

A escolha de última hora pelo projeto de Joseph Paxton se dá pela experiência do arquiteto na área paisagística e na construção de estufas, sendo a sua proposta a resposta correta para os problemas enfrentados pelos organizadores: prazo, orçamento e área construída, uma vez que nem o vencedor do concurso conseguiu atender todas as solicitações dos criadores do evento.

Figura 28 - Estufas

Paxton foi o único que respondeu essas qualidades requisitadas no concurso, a ponto de se distinguir completamente e propor uma forma construtiva que ninguém previa. Sua proposta ficou abaixo do orçamento estipulado e a montagem final dos materiais, que chegavam ao canteiro em painéis, ocorreu numa velocidade sem precedentes, além de possibilitar sua recuperação integral (BENEVOLO, 2006, p. 132; FAZIO; MOFFETT; WODEHOUSE, 2011, p. 440).

Figura 29 – Palácio de Cristal, 1851

O palácio torna-se ícone da utilização da indústria na construção civil, não só em representar as possibilidades do uso de novos materiais e técnicas, mas por ser uma resposta formal a sua técnica construtiva, portanto, uma nova tipologia.

A leveza conseguida em construções grandiosas como as estufas era caracterizada não somente por sua transparência, conseguida com as grandes vedações em vidro, mas principalmente pelos elementos pré-fabricados em ferro e a capacidade que davam a obra de ser desmontada e remontada. Essa é a grande inovação trazida por Paxton para o Pavilhão de Cristal, que era muito maior do que as estufas com sua largura de mais de 500 metros (Figura 29).

O Palácio de Cristal além de revolucionar a arquitetura da época, também ficou conhecido como Palácio do Povo, pois caiu nas graças de seu público, tendo dividido opiniões entre admiradores e críticos. A exibição de 1851, situada no Hyde Park, teve um público de cerca de seis milhões de pessoas (BIE, 2015), e para Berman (1986) o pavilhão nem teria sido construído ou mesmo permanecido por oito décadas se não fosse o entusiasmo de pessoas comuns e dos estrangeiros: “[...] nenhum edifício nos tempos modernos, até aquele momento, parece ter tido tal capacidade de excitar as pessoas. Quanto aos estrangeiros, o palácio tornou-se o local que primeiro queriam ver” (BERMAN, 1986, p. 235-236).

a) Vista interna

b) Vista de uma das árvores mantidas

Figura 30 – Palácio de Cristal – vistas

Tanto suas principais críticas como elogios estavam na impressão originada por sua imensa estrutura, causando a sensação de “irrealidade e espaço indefinido”. Benevolo (2006, p.132) observa que a dificuldade em se compreender o pavilhão como todo se devia a sua grande largura (1851 pés, aproximadamente 550m), contrastada com o tamanho pequeno dos elementos arquitetônicos, que devido a sua transparência, não apresentava jogo de luz e sombras.

Essa estrutura colossal, “transparente, leve e em forma de esqueleto, apontava para o futuro da arquitetura” (FAZIO; MOFFETT; WODEHOUSE, 2011, p. 440), o que fez com que questões sobre como seria a nova arquitetura após o desenvolvimento da indústria e o progresso das nações deveria ser:

Ao contemplarem o primeiro grande edifício que não correspondia a uma construção sólida em alvenaria, os espectadores logo se deram conta de que os padrões pelos quais a arquitetura era até então avaliada não valiam mais (BUCHER²¹, 1851 apud GIEDION, 2004, p. 277).

---

²¹ BUCHER, Lothar. *Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker*. Frankfurt, 1851.

Figura 31 – Palácio de Cristal – vista interna

Com o Palácio de Cristal a solidez dá lugar à temporariedade, foi construído para o Hyde Park, mas pode ser levado para outro local. Alguns críticos nem sequer consideravam obra arquitetônica, uma vez que era uma construção temporária, com aparência evanescente. Até então a mobilidade não figurava na erudição arquitetônica, era representada por construções secundárias, como as tendas nômades, o que muda o

entendimento das edificações não mais enraizadas a um solo específico: “Pela primeira vez, a arquitetura como ofício desenha um edifício que, mais do que pertencer a um lugar, almeja poder deslocar-se. A arquitetura [...] desenraiza-se, perdendo o vínculo secular com o território onde se constitui” (BOGÉA, 2009, p. 49).

Figura 32 - Palácio de Cristal – maquete

Berman destaca a perspicácia de Lothar Bucher em entender as mudanças no futuro da arquitetura ocasionadas pelo Palácio, ao ver “a tendência da matéria sólida a se decompor e se dissolver como o fato básico da vida moderna” (BUCHER apud BERMAN, 1986, p. 237).

Devido à suas dimensões, o pavilhão só pôde ser construído em tempo recorde devido ao desenvolvimento industrial da Inglaterra e o uso da pré-fabricação. Os empreiteiros Fox e Henderson responsáveis pela construção foram uns dos primeiros a utilizar esse método em larga escala, que só foi possível dada à quantidade de elementos repetitivos em ferro e vidro e um número limitado de peças singulares (FAZIO; MOFFETT; WODEHOUSE, 2011, p. 440).

A possibilidade de montar e desmontar o edifício era um dos fatos que se orgulhavam seus construtores. A transitoriedade que tirava do palácio o aspecto de final e indestrutível, transparece no histórico do pavilhão: construído em seis meses no Hyde Park, desmontado em três meses e montado novamente numa versão ampliada em Sydenham Hill (BERMAN, 1986, p. 235). O Palácio foi reconstruído numa iniciativa de Joseph Paxton que não aceitava sua demolição, e tinha como ideal devolver o edifício à população, em um projeto de intervenção na periferia de Londres para a criação de um novo parque urbano. O edifício permaneceu aberto até 1936 quando foi destruído por um incêndio.

a) pavilhão em reconstrução

b) Fachada com a adição de pavimentos e torre

Figura 33 – Palácio de Cristal em Sydenham Hill

Figura 34 - Palácio de Cristal em Sydenham Hill

Mas, não foi apenas o uso da pré-fabricação que deu destaque ao Palácio de Cristal e levantou novas possibilidades para a arquitetura em geral. Segundo Benevolo

(2006, p. 134) a “aceitação franca dos produtos fabricados em série e rígidas limitações econômicas desempenharam um papel importante no resultado arquitetônico”. Além disso, o autor destaca que a importância desse pavilhão está “no novo relacionamento que se estabelece entre os meios técnicos e os fins representativos e expressivos do edifício” (BENEVOLO, 2006, p. 132).

O Pavilhão de Cristal é o protagonista da Grande Exposição de 1851, juntamente com seu idealizador Joseph Paxton. O edifício passa a representar e expressar as ideias das nações industrializadas, e com os pavilhões nacionais que se seguirão, essas edificações irão retratar a casa de um país, tornando-se campo experimental para que o arquiteto apresente a própria autoria.

Essa nova relação e as inovações construtivas e, conseqüentemente, arquitetônicas, tornam ainda mais admirável o Palácio de Cristal se comparado com as construções típicas da época, conforme destacou Berman (1986, p. 235), que chamou de “enormidades enfadonhas”, referindo-se às construções neogóticas, neoclássicas e neobarrocas:

O Palácio de Cristal é, realmente, a construção mais visionária e ousada de todo o século XIX. Apenas a ponte do Brooklyn e a torre Eiffel, uma geração mais tarde, fariam frente a sua expressão lírica de potencialidades da era industrial (BERMAN, 1986, p. 234).

Nota-se que o Palácio de Cristal assume o papel de construção mais importante do tipo durante a segunda metade do século XIX, conforme destaca Benevolo:

O Palácio de Cristal, enquanto obra de arquitetura, é muito superior a todos os edifícios posteriores do mesmo gênero; a ideia geral, as realizações técnicas, os acabamentos decorativos, estão entre si em um relativo equilíbrio, e o projetista segue por seu caminho com segurança (BENEVOLO, 2006, p. 148).

De acordo com Frampton o palácio:

não era tanto uma forma particular quanto um processo de construção tornado manifesto como sistema total, desde a concepção, a fabricação, e o transporte iniciais até o a construção e o desmonte finais. Como os edifícios ferroviários, com os quais tinha certa analogia, era um kit de montagem altamente versátil (FRAMPTON, 2008, p. 31).

Porém, o autor destaca os problemas térmicos causados pelo uso em larga escala do vidro nas vedações, fazendo com que os expositores usassem “dosséis de tecido festonado” para minimizar o efeito estufa causado pelo sol (FRAMPTON, 2008, p. 32).

O Palácio de Cristal foi o primeiro pavilhão de exposições emblemático da história da arquitetura, no qual seu autor utiliza a lógica construtiva das estufas, mas a coloca de outro modo, servindo como palco para as mudanças construtivas possíveis com os avanços da industrialização. Paxton retira o pavilhão de um papel secundário como ocorria nas feiras até então, e o posiciona como protagonista, e a partir daí toda a arquitetura de ferro e vidro estará amparada na sua imagem.

a) interior dos salões do mercado de Paris - Les Halles (1854-56)

b) interior dos salões do mercado de Paris - Les Halles (1854-56)

c) interior do Grand Palais, 1900

Figura 35 – Arquitetura de ferro e vidro

LISTA DE FIGURAS

Subitem 3.1

Figura 28 - Estufas 79

Fonte: a) Kew Royal Botanic Gardens. Disponível em: < <http://www.kew.org/visit-kew-gardens/explore/attractions/palm-house-and-rose-garden>>, acesso em: 09 de Janeiro de 2015 b) Disponível em: <<http://www.thecultureconcept.com/the-conservatory-crystal-palaces-and-the-climate-revolution>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 29 – Palácio de Cristal, 1851 80

Fonte: Disponível em: < <http://www.marcmaison.com/architectural-antiques-resources/world-fair-of-1851>>. Acesso em: ago 2016.

Figura 30 – Palácio de Cristal – vistas internas 81

Fonte: a) Disponível em: <<http://www.marcmaison.com/architectural-antiques-resources/world-fair-of-1851>>, b) Archdaily. Disponível em: < <http://www.archdaily.com/397949/ad-classic-the-crystal-palace-joseph-paxton>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 31 – Palácio de Cristal – vista interna 83

Fonte: British Libray. Disponível em: <<http://www.bl.uk/victorian-britain/articles/the-great-exhibition>>. Acesso em: 09 de janeiro de 2015.

Figura 32 - Palácio de Cristal – maquete..... 84

Fonte: Archimodels. Disponível em: < <http://archimodels.info/post/48182489607/joseph-paxton-the-crystal-palace-london-uk>>. Acesso em: ago 2016.

Figura 33 – Palácio de Cristal em Sydenham Hill 85

Fonte: a) CANOGAR, D. **Ciudades Efímeras**. Exposiciones Universales: espectáculo y tecnología. Madrid: Julio Otero Editor, 1992, figura 13. b) Encyclopaedia Britannica. Disponível em: <<http://global.britannica.com/topic/Crystal-Palace-building-London>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 34 - Palácio de Cristal em Sydenham Hill 86

Fonte: Disponível em: < <https://museumnerd.org/2013/11/13/missing-palaces-worlds-fairs-crystal-palaces-in-new-york-and-london/>>. Acesso em: ago 2016.

Figura 35 – Arquitetura de ferro e vidro..... 88

Fonte: a e b) Disponível em:< <http://joinusinfrance.com/how-the-marais-neighborhood-was-almost-raided/halles-baltard-paris-art-nouveau/>>, c) Disponível em:< <http://tumblr.radarq.net/post/5763784296/expo-universelle-1900>>. Acesso em: ago, 2016.

3.2 O fascínio do material – Bruno Taut

Em 1914, Bruno Taut projeta o Pavilhão de Vidro, construído para a Exposição da Werkbund, no qual o arquiteto explora a fascinação pelo vidro, demonstrando todas as possibilidades do material em “janelas, bloco e mosaicos policromáticos” (COHEN, 2013, p. 88).

Esse pavilhão apresenta planta circular, formado por base em concreto, tambor com pilares em concreto e partes fechadas por tijolos de vidro, que sustentam a cúpula pontiaguda, de malha romboidal²² irregular, com nervuras em concreto armado e fechamento em vidro. O espaço interno era multicolorido (Figura 36b), efeito causado pelos revestimentos e materiais vítreos de diversas cores (PUENTE, 2000, p. 27).

O pavilhão de Taut tem organização clássica de base, corpo e coroamento, separação evidenciada pela diferenciação dos materiais construtivos: a robusta base em concreto que se salienta em relação ao volume principal, o corpo em forma de tambor facetado com quatorze lados, constituído por pilares e vigas formando arquitraves, com algumas vedações em vidro ou tijolo de vidro, enfatizando o efeito vazado dessa estrutura, e o coroamento formado pela cúpula com textura em concreto e inteiramente vedada por vidro, com aspecto final de um cristal.

²² Romboide – paralelogramo irregular

Figura 36 – Pavilhão 1914 – Bruno Taut

Além da organização tripartida, esse pavilhão assim como outros expoentes da época demonstraram outras características formais da construção ainda vinculadas aos edifícios clássicos. Nota-se a preferência pela planta centrada, normalmente octogonal, portanto facetada e nuclear, e que origina monovolumes, e na presença de eixos ordenadores, de hierarquia nas partes da composição, no uso da cúpula para iluminação natural, além da simetria radial representando a “ordem da indústria” (PUENTE, 2000, p. 35). Não só a representação simbólica da indústria se faz presente, uma vez que esses pavilhões do início do século XX são vitrines dos avanços técnicos da época, dedicados à maquinários específicos e até mesmo à materiais novos, como o aço e o vidro.

O volume resultante do Pavilhão de Vidro é organizado espacialmente de forma centralizada, apresentando um eixo principal longitudinal que alinha a escadaria de acesso com o espelho d’água interno e a cascata, e o centro dos três elementos de composição. Tal eixo também estabelece a organização simétrica dos componentes externos e internos.

Com relação à organização funcional, o pavilhão apresenta um único acesso que no térreo direciona o visitante ao espelho d’água, a cascata e as escadas laterais que levam ao espaço sob a cúpula. O pavilhão tem o espaço de utilização reduzido, tendo em vista que o produto exposto é justamente a ampla possibilidade de aplicação do vidro na nova arquitetura, exemplificada pelo pavilhão em si.

Figura 37 – Pavilhão de Vidro – vistas internas

A proposta de Taut é uma representação dos postulados do arquiteto e crítico Adolf Behne e do poeta Paul Scheerbart, sobre as características fascinantes do vidro, existindo diversas inscrições de Scheerbart no pavilhão dedicadas a isso (PUENTE, 2000, p. 27), e as vigas tomam papel de frisos com letreiros, fato comum aos pavilhões do período.

Figura 39 - Inscrições no Pavilhão de Vidro

Esse pavilhão é talvez o maior exemplo do uso desse material no período, e talvez por isso o destaque desse projeto na historiografia da arquitetura. No que diz respeito à técnica construtiva, o arquiteto explora o uso do concreto armado de diversas maneiras, desde o embasamento, pilares e vigas, assim como nas finas nervuras que formam a cúpula.

Figura 38 – Pavilhão de Vidro – vista interna

Em 2014 o Museu der Dinge em Berlim organizou a exposição “*Made in German – Politics Through Things*”, sobre o papel da Deutscher Werkbund em transformar a indústria alemã do início do século XX em padrão de qualidade mundial. Nessa mostra foi apresentada uma maquete colorida e iluminada do pavilhão de Taut, dando a clara impressão do que o visitante da exposição da Werkbund percebia ao se deparar com o edifício utilizado como veículo de marketing da indústria do vidro alemã.

Pode-se dizer que o uso em larga escala do vidro e desse tipo de estrutura com elementos romboidais foi precursor de experiências posteriores e de técnicas construtivas mais evoluídas, tanto na aplicação da geometria para atingir grandes coberturas, como nas geodésicas, como nos arranha-céus que fazem uso da forma romboide para formar suas peles de vidro²³.

Figura 40 – Pavilhão de Vidro

²³ As malhas losangulares de vidro de Norman Foster, o Diagrid (*diagonal grid*), são a assinatura do arquiteto como ocorre nas torres Swis em Londres e Hearst em Nova York, que de uma forma ideológica sinaliza o otimismo tecnocrático acima de tudo, lembrando também a esse respeito o primeiro exemplo de Diagrid da arquitetura moderna, o Pavilhão de Vidro de Taut (FOSTER, 2015, p. 71).

LISTA DE FIGURAS

Subitem 3.2

Figura 36 – Pavilhão 1914 – Bruno Taut 91

Fonte: a e b) German History Docs Disponível em:< http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=1668&language=german>, c) Archweb. Disponível em:< http://www.archweb.it/dwg/arch_arredi_famosi/Bruno_Taut/glass_pavilion_dwg.htm>. Acesso em: 07 maio 2015.

Figura 37 – Pavilhão de Vidro – vistas internas 92

Fonte: a) Disponível em:<<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2011/08/24/bruno-tauts-glass-pavilion/>>, b) Disponível em:< <http://rubens.anu.edu.au/htdocs/laserdisk/0356/35650.JPG>>. Acesso em: ago, 2016

Figura 38 – Pavilhão de Vidro – vista interna 93

Fonte: Disponível em:< <http://abuildingaday.tumblr.com/post/120214130771/glass-pavilion-bruno-taut-cologne-germany>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 39 - Inscrições no Pavilhão de Vidro 93

Fonte: German History Docs. Disponível em:<http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=1668>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 40 – Pavilhão de Vidro 94

Fonte: a) Disponível em: http://architectuul.com/architecture/view_image/glass-pavilion/35, b) Disponível em: <<https://www.smow.com/blog/tag/bruno-taut/>>. Acesso em: ago 2016.

3.3 Pavilhão como política externa da URSS – Melnikov e Lubetkin

Com a construção de pavilhões foi possível ao Construtivismo Russo expor seus ideais. Ocorrido durante a Revolução Socialista a partir da década de 1920, esse movimento de vanguarda comandado por organizações de arquitetos que se juntaram para representar e construir uma nova arquitetura explorou novas formas arquitetônicas que tinham como princípio negar o passado. Sua atuação foi prejudicada pela instabilidade econômica e política da URSS, que acabou se extinguindo na década de 1930 com a chegada de Stalin ao poder.

Konstantin Melnikov foi um dos grandes nomes desse movimento que também tinha por princípio a análise da máquina como processo criativo. Em 1923, recebe a encomenda de projetar o pavilhão da empresa Makhorka para a Exposição Agrícola e Industrial de todas as Repúblicas Socialistas Soviéticas, em Moscou. A inspiração parte da logomarca da empresa (Figura 41b) e de referências aos silos rurais do centro-oeste americano (Figura 41c), numa visão moderna da despreocupação formal dos edifícios agrícolas (PUENTE, 2000, p. 39).

O pavilhão construído em madeira apresentava planta em “L”, com volumes trabalhados com diferentes alturas, arrematados por planos inclinados das coberturas, criando uma composição dinâmica. Na parte menor do “L” a construção apresenta um segundo pavimento e um mezanino. É nessa parte que a parede mais alta apresenta um

Figura 41 – Pavilhão Makhorka, 1923

grande letreiro da empresa, demonstrando também a hierarquia dos volumes. Com relação à técnica construtiva os apoios em madeira são dispostos de forma modular. O pavilhão apresenta uma diversidade de aberturas em todas as faces, com tamanhos e formas diferentes, compostas de caixilhos quadrangulares, trazendo visibilidade e iluminação natural para todas as alas do pavilhão.

Porém, o exemplo mais significativo no qual o arquiteto conseguiu representar ideologicamente a nação com a nova arquitetura foi o Pavilhão da URSS para a *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* em 1925.

Nesse edifício Melnikov introduziu conteúdos simbólicos a um vocabulário de formas abstratas (Figura 42). A construção é toda pré-fabricada e produzida na URSS, e foi levada e montada em Paris pelo próprio arquiteto (PUENTE, 2000, p. 43).

No pavilhão da URSS, assim como no da empresa Makhorka, novamente tem-se o uso de planos inclinados nas coberturas, com direções opostas. Dessa vez o traçado diagonal é utilizado também em planta por meio das escadas que cruzam o pavilhão de planta retangular, formando um eixo estruturador, caracterizando a simetria (na diagonal) do pavilhão (Figura 43).

Figura 42 – Pavilhão URSS, 1925

Figura 44 – Pavilhão da URSS - 1925

O eixo diagonal juntamente com os planos inclinados criam movimento na volumetria, distorcendo sua percepção original, assim como ocorre no pavilhão Makhorka. Esse espaço gerado pelas escadas também tem o papel de núcleo, organizando as salas expositivas ao redor, assim como os acessos.

a) Pavilhão URSS, 1925

b) Maquete do pavilhão

c) Maquete da estrutura

Figura 43 – Pavilhão da União Soviética 1925

Com relação à organização funcional, os espaços expositivos estão distribuídos em salas no térreo e no pavimento superior (Figura 45), nessas salas foram apresentadas “peças artísticas da vanguarda soviética dos anos 20, entre elas, a maquete do monumento a Terceira Internacional de Tatlin” (PUENTE, 2000, p. 43).

Figura 45 – Pavilhão da União Soviética – 1925 - plantas

Os apoios do pavilhão estão distribuídos no perímetro da planta, ao longo das escadas e também no interior, configurando uma malha estrutural diagonal. A vedação do pavilhão é formada por painéis fechados e envidraçados, compostos por caixilharia quadrangular. Por contar com uma quantidade maior de vidro do que painéis fechados, o pavilhão apresenta bastante visibilidade, acentuando a leveza da sua estrutura.

A identificação do pavilhão é feita por uma torre composta por triângulos inclinados e por um letreiro vazado colocado sobre uma das escadas. Essa forma de sinalização acentuada é uma das características do Construtivismo Russo, utilizada para comunicação em massa, na qual o elemento vertical ganha ênfase na composição.

Esse pavilhão ganhou destaque na historiografia da arquitetura não só por ser contrário a uma exposição Arte Decô por excelência, na qual poucas construções foram consideradas modernas, mas, principalmente, por representar os ideais arquitetônicos de um grupo que surge e é extinto pela situação política e social de seu país de origem. Mesmo tendo sido desmontado após a feira, tornou-se um dos exemplares mais ricos e característicos dessa linguagem construtiva, que conseguiu expor os conceitos radicais dos experimentos em arquitetura na União Soviética.

Durante a década de 1920 a URSS tentou promover uma nova política exterior, sobretudo com a França. Dessa forma, a nação acabou participando de diversas feiras e inclusive desenvolvendo um pavilhão itinerante, projetado em 1926 por outro arquiteto

do Construtivismo Russo, Bertold Lubetkin. Sendo assim, o pavilhão comercial (Figura 46) deveria ser facilmente montado e desmontado, sendo resistente o suficiente para durar três meses em cada exposição. Desde a sua inauguração foi remontado seis vezes em três anos, acompanhado de perto por Lubetkin (PUENTE, 2000, p. 53).

O pavilhão apresenta planta retangular, e assim como os exemplares russos anteriores, o arquiteto trabalha a dinâmica da forma com o uso de diagonais e dos planos inclinados intercalados das coberturas. Esse artifício da volumetria favorece a iluminação natural com a colocação de aberturas na parte superior das laterais. Grandes planos de vidro com caixilharia retangular completam o conjunto de aberturas.

Além do acesso principal bem marcado, o pavilhão possui uma saída lateral secundária. Os itens expositivos estão dispostos ao longo das paredes, configurando a área central para circulação. Por ser pré-fabricado o pavilhão possui malha estrutural modulada, sendo todo o projeto pensado para facilitar o transporte e a montagem, utilizando estrutura em madeira e amarrações metálicas, cobertura em placas de fibrocimento, vedações em réguas de madeira, e estandes de compensado com sistema de encaixe simples (PUENTE, 2000, p. 53).

O aspecto itinerante desse pavilhão e sua estrutura pensada para o transporte remetem às definições iniciais apresentadas nesse trabalho, assim como nas origens nas tendas nômades. Mesmo com uma técnica construtiva tão diversa, esses pavilhões

Figura 46 – Pavilhão comercial da URSS, 1926

em madeira da antiga União Soviética apontam para novas possibilidades de construções moduladas e transportáveis, passíveis de serem pré-fabricadas, condição que foi buscada e ensaiada por muitos arquitetos modernos.

LISTA DE FIGURAS

Subitem 3.3

Figura 41 – Pavilhão Makhorka, 1923..... 96

Fonte: a) PUENTE, M. **100 anos de pavilhões de exposição**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 39. b) Urbipedia. Disponível em:< http://www.urbipedia.org/index.php?title=Pabell%C3%B3n_Makhorka>. Acesso em: 07 maio 2015. c) Peel's Prairie Provinces. Disponível em:< <http://peel.library.ualberta.ca/postcards/PC006067.html> >. Acesso em: 07 maio 2015.

Figura 42 – Pavilhão URSS, 1925..... 97

Fonte: Disponível em:< <http://thecharnelhouse.org/2013/08/03/the-soviet-pavilion-at-the-1925-paris-international-exposition/f-paris-exposition-des-arts-decoratifs-pavillon-de-urss/>>. Acesso em: 02 ago 2015.

Figura 43 – Pavilhão da União Soviética - 1925..... 98

Fonte: a) ANU – The Australian National University. Disponível em:< <http://rubens.anu.edu.au/htdocs/surveys/modarch/byarch/display00194.html>>. Acesso em: 07 maio 2015. b) StudyBlue. Disponível em:<<https://www.studyblue.com/notes/note/n/test-2/deck/10510602>>. Acesso em: 07 maio 2015. c) Disponível em: < <http://www.historiaenobres.net/ficha.php?idioma=en&id=31>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 44 – Pavilhão da URSS - 1925..... 98

Fonte: Disponível em:< <https://www.pamono.com/stories/style-moderne>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 45 – Pavilhão da União Soviética – 1925 - plantas 99

Fonte: PUENTE, M. **100 anos de pavilhões de exposição**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p.42.

Figura 46 – Pavilhão comercial da URSS, 1926 101

Fonte: a e b) PUENTE, M. **100 anos de pavilhões de exposição**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 52-53, c)
planta elaborada pela autora.

3.4 Os pavilhões experimentais de Le Corbusier

Le Corbusier inicia sua experiência com pavilhões de exposições em 1925 na *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, na França, com uma encomenda própria para representar sua revista, *L'Esprit Nouveau – Revue Internationale D'esthetique*.

Foi nessa revista que Le Corbusier publicou algumas de suas teorias sobre a arquitetura e a cidade modernas, e que originaram seu livro “Por uma arquitetura”, lançado em 1923. Fundada em 1920 juntamente com o pintor Amedée Ozenfant, e editada em colaboração com o poeta dadaísta Paul Dermée, estabeleceu um novo gênero de jornalismo cultural, tanto por seu conteúdo quanto por seus gráficos (FRAMPTON, 2001, p. 25,27).

A produção teórica acompanhou toda a carreira de Le Corbusier e conforme Colquhoun (2004, p. 99) “de todos os arquitetos do movimento moderno, foi Le Corbusier quem construiu seus fundamentos teóricos mais elaborados. Sua teoria arquitetônica difere significativamente da teoria de outros arquitetos, [...] para Le Corbusier a teoria era a justificativa”.

A proposta de Le Corbusier em parceria com Pierre Jeanneret tinha como “intenção negar toda a arte decorativa” (PUENTE, 2000, p. 49), e também foi propaganda para os novos sistemas universais para se construir sociedades e

a) Revista L'Esprit Nouveau

b) Pavilhão L'Esprit Nouveau

Figura 47 – Pavilhão L'Esprit Nouveau, 1925

territórios, numa demonstração em escala real de novas experiências espaciais, uma vez que, o pavilhão era um protótipo do seu projeto de 1922 para as *Immeuble Villas*, no qual o novo modo de viver moderno poderia ser experimentado com uma gama completa de equipamentos e mobiliário produzido industrialmente (BERGDOLL, 2009, p. 23).

Figura 48 - Pavilhão L'Esprit Nouveau

Sobre esse pavilhão descreve Cohen (2013, p. 129):

Ali exibiu os dioramas da Cidade de Três Milhões de Habitantes e do Plan Viosin, e um apartamento completo de seu *Immeuble-villa*, mobiliado com *objets-type* adquiridos em catálogos e com o protótipo de um *casier standard*, armário-estante com desenho seu.

O pavilhão tem planta quadrada onde situa uma célula do *immeuble-villa* (Figura 49 a e b), e um volume anexo curvo para projetar os dioramas. A unidade habitacional *immeuble-villa* trata da residência moderna considerada por Le Corbusier a ideal para os modos de vida da década de 1920, com ambientes integrados, praticamente sem corredores ou divisórias, com o mobiliário proveniente da indústria organizando os setores.

Sobre a escolha do mobiliário apresentado no pavilhão, Frampton (2001, p.42) ressalta que o arquiteto se aproximou do conceito de obra de arte total ao posicionar um ideal purista ao utilizar objetos resgatados da sociedade circundante em vez de projetados, sendo essa a polêmica cultural essencial da construção, que apresentou cadeiras Thonet, poltronas estofadas em couro, mobiliário em ferro de parques, e utensílios domésticos padrão.

O conjunto é formado pela adição de dois volumes, o circular mais fechado e o cúbico, que tem subtraído parte de seu volume para dar lugar ao terraço com pé direito

Figura 49 – Pavilhão L'Esprit Nouveau, 1925

duplo. A área resultante do apartamento ocupa o formato de um “L” dentro do quadrado, com seu pátio interno envolvendo uma árvore existente.

Figura 51 – Pavilhão L'Esprit Nouveau – plantas pavimentos

Segundo Frampton (2001, p. 41), o duplex foi construído ao redor de um terraço, um ‘jardim suspenso’ em vez de uma varanda convencional. Desde então, essa característica permaneceu como um desafio para toda construção de arranha-céus residenciais, e que parece irrealizável devido a sua extravagância volumétrica.

a) Vista do terraço

b) Vista do terraço

Figura 50 – Terraço Pavilhão L'Esprit Nouveau

Por se tratar da exibição de uma moradia todos os ambientes são considerados área expositiva e a circulação observada é a típica de uma residência de planta livre. Existem dois acessos disponíveis: pelo terraço, por meio de uma pequena escada pouco perceptível, e outro posterior que também leva ao anexo. Nesse local os nichos curvos guardam os dioramas, sendo a parte central para circulação e permanência dos visitantes (Figura 51).

Os dois volumes apresentam uma única malha estrutural modulada própria da pré-fabricação, que permite o grande plano envidraçado que enfatiza o pé direito duplo, característico dos projetos residenciais do arquiteto. O uso da estrutura independente com pilares bem marcados na volumetria do pavilhão resulta na presença de linhas reguladoras nas fachadas, gerando na fachada frontal um ritmo AB, ou seja, estão intercalados os segmentos A (menor) e B (maior). A fachada lateral também é marcada pela modulação, mas numa medida única e contínua (Figura 52a).

Fora a grande abertura na fachada frontal o pavilhão não apresenta janelas muito grandes em todas as faces, caracterizando o senso de privacidade de uma residência, e por se tratar de uma unidade habitacional que pode ser agrupada formando edifícios. Na fachada lateral direita dentro dos quadros formados pela estrutura, foi pintado um letreiro com as iniciais da revista *Esprit Nouveau*.

Figura 52 – Pavilhão L'Esprit Nouveau

O pavilhão construído por Le Corbusier apresentava algumas obras de artistas contemporâneos e parceiros do arquiteto que ajudam a configurar o ambiente moderno de moradia, como a escultura no jardim frontal e as pinturas no interior (Figura 52). Frampton (2001, p.41) esclarece que no livro “Por uma arquitetura”, na seção que traz o manual da habitação, o arquiteto recomenda os leitores a exporem apenas poucas pinturas nas paredes da casa moderna. Isso também foi demonstrado no pavilhão com apenas duas telas Puristas de Fernand Léger e do próprio Le Corbusier, discretamente penduradas em uma grande parede branca.

O trabalho gráfico do arquiteto teve destaque tanto dentro das publicações da *L'Esprit Nouveau*, como em seus livros e na divulgação de projetos. Com essas montagens fotográficas o arquiteto torna-se um dos primeiros propagandistas do Movimento Moderno, e essa característica permanecerá marcante em sua obra, e também no pavilhão seguinte (FRAMPTON, 2001, p. 32)

Sobre a importância desse pavilhão dentro da história da arquitetura destaca Puente (2000, p.49):

A partir de *L'Esprit Nouveau* é reafirmada uma arquitetura que abrange tudo, desde o território, a cidade, a rua e a moradia até chegar ao menor objeto de uso cotidiano. A célula habitável, como verdadeira máquina de morar, cômoda, prática e bela, aproveita-se dos objetos puros que a indústria produz.

Figura 53 – Obras de arte no Pavilhão L'Esprit Nouveau

Colquhoun (2004, p. 167) conclui que tanto nos artigos de sua revista como nas residências da década de 1920, Le Corbusier

estabeleceu os fundamentos de sua estética arquitetônica e projetou um novo estilo de vida privada. Assim como no caso de inúmeros outros arquitetos do movimento moderno, a residência burguesa privada era o laboratório experimental em que muitas das ideias de uma nova arquitetura foram desenvolvidas.

O pavilhão L'Esprit Nouveau foi destruído em 1926, e Le Corbusier não consegue encontrar um mecenas que possa financiar a remontagem. Em 1977 foi efetuada uma reconstituição nos terrenos da Feira de Bolonha por José Oubrier e Giuliano Gresleri (COHEN, 2010, p. 33).

Em 1937 para a Exposição Universal de Paris, Le Corbusier propõe em parceria com Pierre Jeanneret um pavilhão no qual retoma um elemento da arquitetura primitiva – a tenda nômade, numa valorização de elementos que originalmente não figuravam na erudição arquitetônica. Além disso, remete à origem desse tipo de pavilhão com o Palácio de Cristal, projetado para ser montado, desmontado e transportado.

a) Pavilhão reconstruído

b) Pavilhão reconstruído

Figura 54 – Pavilhão L'Esprit Nouveau reconstruído

Figura 55 – Pavilhão Les Temps Modernes

Frampton (2008, p. 222) destaca o aparecimento desses elementos primitivos na obra de Le Corbusier a partir de 1930, usados com liberdade de expressão e explorando aspectos avançados de tecnologia, representando o que o autor chama de um “futuro

menos doutrinário”, em que se misturam “técnicas primitivas e avançadas, segundo suas necessidades e seus recursos”. O pavilhão faz referência não apenas a uma tenda nômade, mas ao templo primitivo retratado no livro ‘Por uma arquitetura’, na exemplificação dos traçados reguladores.

O pavilhão era um notável exemplo da combinação de tecnologia arcaica e moderna, por ser uma enorme tenda mantida por cabos presos às vigas treliçadas de aço. A metáfora aeronáutica também aparece ao evocar uma estrutura similar a um dirigível, evidenciada pela porta principal, pivotante, e afunilada nas extremidades como uma asa de avião (FRAMPTON, 2001, p. 138).

O pavilhão da França - *Les Temps Modernes*, tinha o objetivo de ser um “museu ambulante para educação popular”, devendo ser “desmontado e transportado por todo o país”. A lona de cobertura era sustentada por mastros levemente inclinados, atirantada por cabos. A montagem interior era independente da estrutura da tenda e estava distribuída em níveis ligados por rampas, apresentando temas urbanísticos (PUENTE, 2000, p. 79).

Figura 56 - Templo primitivo e planta

O papel didático do edifício é confirmado pela inscrição na porta pivotante de entrada:

Pilot museum of popular education (urbanism)

Visitor: this is the strict science of urbanism.

Urbanism may bring misery to the city and to the countryside; it may also bring the essential joys.

Urbanism as the total manifestation of the lyricism of an epoch (FRAMPTON, 2001, p. 142).

O pavilhão apresenta planta quase quadrada e por dentro uma intrincada configuração de divisórias e níveis. Resultado da solução em forma de tenda, a proposta apresenta volume único, e na sua organização possui um eixo longitudinal e simetria. A tenda possui um único acesso que gera um percurso ao longo do eixo longitudinal que leva as diversas salas e as rampas internas. O espaço expositivo é organizado em níveis e distribuído ao redor da estrutura interna composta por esbeltos os pilares.

O conteúdo do pavilhão era um discurso sobre o urbanismo moderno. [...]. Tudo estava organizado como um itinerário de subidas e descidas. Através de uma estrutura que revelava didaticamente os programas, como um ensaio do museu de educação popular (MONTEYS, 2008, p. 128).

Figura 57 - Les Temps Modernes

Figura 59 - Esquema do conteúdo do pavilhão

a) Interior do pavilhão

b) Interior do pavilhão

c) Interior do pavilhão

Figura 58 - Les Temps Modernes

Por ser uma tenda o pavilhão é bastante fechado e não utiliza vidro em sua vedação. Utiliza-se de estrutura metálica modulada independente da estrutura interna, também modular e metálica. Possui uma única identificação no painel abaixo da marquise de acesso não tendo um letreiro com o nome do país mais evidente, sendo que a fachada representava a bandeira da França. Houve ampla participação de artistas da época, como Fernand Leger e Charlotte Perriand, na configuração dos elementos de exposição, principalmente os painéis com montagens fotográficas distribuídos por todo interior (Figura 60).

Frampton (2001, p.142) considera as cores usadas na parte externa do pavilhão tão significante quanto as instalações no interior. Além de a fachada frontal apresentar três painéis em azul, vermelho e branco, a cobertura era colorida de amarelo, que reiterava o slogan do arquiteto – *soleil, espace et verdure*.

Esse autor também relaciona tipologicamente esse pavilhão com a capela Notre Dame-du-Haut (1950-55), tanto na estrutura quanto na forma. A catenária dupla usada na cobertura do pavilhão para dar escoamento a água da chuva também aparece na concha invertida da cobertura da capela. Outra analogia pode ser feita entre a estrutura exposta de cabos e mastros do pavilhão, que se assemelha a um dirigível, e a estrutura da capela observada na maquete feita para refinar a forma final, que lembra tanto o pavilhão quanto as formas aerodinâmicas em geral (FRAMPTON, 2001, p. 171-172).

Figura 60 - Les Temps Modernes

Em 1939 o arquiteto elaborou uma proposta de pavilhão para as exposições de Liège e São Francisco. O edifício não chegou a ser executado, mas seu desenho também pode ser considerado um preparatório para a cobertura da capela em Ronchamp e da Casa do Homem em Zurique²⁴.

Com esse projeto Le Corbusier mostra-se a vontade com o tema da arquitetura temporária que envolve a construção em exposições, como esclarece Monteys (2008, p. 127):

Este pavilhão representa a intenção de sistematizar uma construção apta para esse tipo de eventos e aplicável a qualquer exposição. Nele destacam-se: por um lado, a organização de um sistema de percursos que ordena a circulação dos visitantes; e, por outro, a construção em si que suporta a cobertura do pavilhão construída em chapas de aço soldadas.

O último pavilhão executado por Le Corbusier, desenvolvido para a Exposição Universal de Bruxelas de 1958, foi mais uma proposta inovadora, agora em parceria com Iannis Xenakis e Edgar Varèse, denominada de *Le Poème Électronique*. De acordo com Puente (2000, p. 135) “esta obra de arte total integra na arquitetura as propriedades de cor, luz, som e música. Trata-se de um espetáculo de experiências sensoriais diretas com o espectador”.

²⁴ Projeto executado após a morte do arquiteto que hoje abriga o Centro Le Corbusier, que foi baseado na proposta de 1962 para um pavilhão de exposição em Estocolmo (MONTEYS, 2008, p. 241).

Figura 61 – Maquetes capela em Ronchamp e pavilhão em Liège e São Francisco

Figura 62 - Pavilhão Philips, 1958

O mesmo autor compara o pavilhão a uma tenda apache, construída com “lajes arqueadas em concreto pré-fabricado de cinco centímetros de espessura, esticadas por uma fina rede de cabos que alinham os paraboloides hiperbólicos (PUENTE, 2000, p. 135). Essa configuração adotada é considerada por Wolfgang Friebe²⁵ “um emblema da arquitetura das exposições universais”, que em vez de mascarar sua curta duração, ressaltava o efêmero da sua existência: “Os pavilhões das exposições são comparáveis às tendas nômades, construídas para o presente, são geralmente desmontadas ao acabar a exposição. Ocorreu esse pensamento a Le Corbusier no desenho do edifício?” (apud CANOGAR, 1992, p. 88, tradução nossa).

Pode-se responder de maneira afirmativa o questionamento de Friebe, uma vez que o arquiteto vem ensaiando essas soluções temporárias desde a publicação de “Por uma arquitetura” e dos pavilhões apresentados anteriormente.

O pavilhão foi construído para a empresa Philips e no seu interior foi exibido o “Poema eletrônico”, que misturava música, cinema e efeitos de iluminação, composto pelo próprio arquiteto. “Esta orquestração multissensorial produzia uma alucinação envolvente ao redor do público” (CANOGAR, 1992, p. 88, tradução nossa). Xavier Monteys descreve assim o Pavilhão Philips:

²⁵ FRIEBE, Wolfgang. Buildings of the World Exhibitions, Ediciones Leipzig, 1985.

Figura 63 – Pavilhão Philips

O edifício é formado por superfícies curvas, construídas com peças de concreto feitas diretamente na obra sobre um molde de areia, que posteriormente foram montadas e armadas, cuja face interior é usada para a projeção de imagens do *Poema Eletrônico* (MONTEYS, 2008, p. 206)

Os exemplos mostrados de Le Corbusier demonstram a capacidade desse tipo de construção temporária de atender diferentes propósitos dentro da carreira do arquiteto. Le Corbusier com seus pavilhões faz uso desse meio não só para testar suas teorias e desenvolver novas possibilidades, como também entendeu o potencial propagandístico e a visibilidade que essas obras traziam, detendo-se a estudar a melhor construção para atender a uma arquitetura itinerante.

Figura 64 – Pavilhão Philips

LISTA DE FIGURAS

Subitem 3.4

Figura 47 – Pavilhão L’Esprit Nouveau, 1925 105

Fonte: a) Disponível em: <https://www.tumblr.com/search/l'esprit%20nouveau>, b) Disponível em: < <https://www.studyblue.com/notes/note/n/arth-319-part-2/deck/14167205>> Acesso em: 07 mai 2015.

Figura 48 - Pavilhão L’Esprit Nouveau..... 106

Fonte: Fondation Le Corbusier. Disponível em: < <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5061&sysLanguage=en-en&itemPos=44&itemCount=78&sysParentId=64>>. Acesso em: 02 ago 2015.

Figura 49 – Pavilhão L’Esprit Nouveau, 1925 107

Fonte: a) Fondation Le Corbusier. Disponível em: < <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13>>. Acesso em: 07 maio 2015.. b) Cargo. Disponível em:<<http://cargocollective.com/ampuqam/Regard-authentique-p3-Immeuble-villa-cache>>. Acesso em: 07 maio 2015. c) Fondation Le Corbusier. Disponível em: < <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13>>. Acesso em: ago 2016.

Figura 50 – Terraço Pavilhão L’Esprit Nouveau 108

Fonte: a) Fondation Le Corbusier. Disponível em: < <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13>>, b) Disponível em:< <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/collections/dossiers-thematiques/arts-decoratifs-et-design/l-exposition-internationale-des-arts-decoratifs-et-industriels-modernes-de/liste-des-pavillons/pavillon-de-l-esprit-nouveau/>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 51 – Pavilhão L’Esprit Nouveau – plantas pavimentos..... 108

Fonte: Disponível em:<
http://www.urbipedia.org/index.php?title=Archivo:Pabellon_de_l%27esprit_nouveau-planta_primera.jpg>. .Com marcações da autora. Acesso em: 02 ago 2015.

Figura 52 – Pavilhão L’Esprit Nouveau 109

Fonte: a) Disponível em:<
http://www.urbipedia.org/index.php?title=Archivo:Pabellon_de_l%27esprit_nouveau-planta_primera.jpg>. .Com marcações da autora. b) Disponível em:<
<http://www.antiqubook.com/boox/alt/99294.shtml>>, c) Fondation Le Corbusier. Disponível em:<
<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5061&sysLanguage=fr-fr&itemPos=44&itemCount=78&sysParentName=home&sysParentId=64>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 53 – Obras de arte no Pavilhão L’Esprit Nouveau 110

Fonte: Fondation Le Corbusier. Disponível em: <
<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5061&sysLanguage=en-en&itemPos=44&itemCount=78&sysParentId=64>>. Acesso em: 02 ago 2015.

Figura 54 – Pavilhão L’Esprit Nouveau reconstruído 111

Fonte: a) Disponível em: < http://www.ansa.it/english/news/2015/01/08/cristian-chironi-launches-le-corbusier-house-project_10dfbf64-73cc-4a2e-826c-ed46fb800d1d.html>. b) Disponível em:<
<http://www.mimoo.eu/projects/Italy/Bologna/Esprit%20Nouveau%20Pavilion/>>. Acesso em: 02 ago 2015.

Figura 55 – Pavilhão Les Temps Modernes 112

Fonte: PUENTE, M. **100 anos de pavilhões de exposição**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 79

Figura 56 - Templo primitivo e planta pavilhão..... 113

Fonte: a) LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 47, b) Planta elaborada pela autora.

Figura 57 - Les Temps Modernes..... 114

Fonte: a) planta elaborada pela autora, b) Disponível em: <
<http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&section=texte3&note=ok&no=326&surligne=oui&mot>>, c)
 Disponível em: <http://www.worldfairs.info/expopavillondetails.php?expo_id=12&pavillon_id=834>.
 Acesso em: ago, 2016.

Figura 58 - Les Temps Modernes..... 115

Fonte: Fondation Le Corbusier. Disponível em: <
[http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5070&sysLanguage=fr-fr&itemPos=45&itemSort=fr-](http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5070&sysLanguage=fr-fr&itemPos=45&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=78&sysParentName=&sysParentId=64)
[fr_sort_string1%20&itemCount=78&sysParentName=&sysParentId=64](http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5070&sysLanguage=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=78&sysParentName=&sysParentId=64)>. Acesso em: 02 ago 2015.

Figura 59 - Esquema do conteúdo do pavilhão 115

Fonte: MONTEYS, X. **Le Corbusier**. Obras e projetos. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p.129.

Figura 60 - Les Temps Modernes..... 116

Fonte: a) MONTEYS, X. **Le Corbusier**. Obras e projetos. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p.128, b) Fondation
 Le Corbusier. Disponível em: <
<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5070&sysLanguage>

ge=fr-fr&itemPos=45&itemSort=fr-

fr_sort_string1%20&itemCount=78&sysParentName=&sysParentId=64>. Acesso em: 02 ago 2015, c)

Fonte: PUENTE, M. 100 anos de pavilhões de exposição. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 81.

Figura 61 – Maquetes Ronchamp e pavilhão em Liège e São Francisco 117

Fonte: a e b) Disponível em: <http://eprints.qut.edu.au/46438/4/Esprit_Futur_Log23-EPrints.pdf>, c)

Fondation Le Corbusier. Disponível em:

<[http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6130&sysLanguage=en-en&itemPos=142&itemSort=en-](http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6130&sysLanguage=en-en&itemPos=142&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=215&sysParentName=&sysParentId=65)

en_sort_string1%20&itemCount=215&sysParentName=&sysParentId=65>. Acesso em: go, 2016.

Figura 62 - Pavilhão Philips, 1958 118

Fonte: Archdaily. Disponível em:< <http://www.archdaily.com/157658/ad-classics-expo-58-philips-pavilion-le-corbusier-and-iannis-xenakis>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 63 – Pavilhão Philips 119

Fonte: a) Disponível em:< <http://www.arch.mcgill.ca/prof/sijpkas/Downloads/>>, b) Disponível em:<

http://architectuul.com/architecture/view_image/philips-pavilion/5918>, c) Disponível em:<

<http://www.plotmag.com/blog/2009/07/poeme-electronique/>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 64 – Pavilhão Philips 120

Fonte: a) Disponível em: < <http://cargocollective.com/jacklynhsia/philips-pavilion>>, b) Disponível em: <

http://codythesis1011.blogspot.com.br/2011_03_01_archive.html>. Acesso em: ago, 2016.

3.5 O êxito de Mies van der Rohe

Outro grande mestre em atuação na década de 1920 na Europa que se envolve em projetos de pavilhões é o alemão Ludwig Mies van der Rohe. Em 1926 ele ingressa na Deutsche Werkbund e é encarregado da exposição em Stuttgart. Apesar de ter construído o Salão de Vidro (Figura 65), pavilhão destinado a mostrar o “vidro como o material ideal da nova arquitetura” (PUENTE, 2000, p. 55), o foco da exposição eram as novas formas de habitação, e o destaque ficou para o plano urbano de Mies e o grupo de casas independentes projetadas por arquitetos ligados a Werkbund e convidados.

Contudo, é em 1929 na Exposição Universal de Barcelona que Mies desenvolve uma de suas obras mais emblemáticas e mais importantes do século – o Pavilhão da Alemanha ou Pavilhão Barcelona (Figura 66).

Figura 65 - Salão de Vidro

Figura 66 - Pavilhão alemão

Puente (2000, p. 15) considera esse pavilhão como o único caso construído dos estudos de casas do arquiteto da época. Nesses estudos o arquiteto explora a planta fluída, com estrutura independente e paredes soltas com função de divisórias, que não formam ambientes tradicionais de quatro lados. Curtis (2008, p. 191-192) considera o projeto não construído da Vila de Tijolos de 1923 um trabalho-chave na carreira do arquiteto, pois cristalizou uma ideia espacial fundamental, a qual Mies levaria anos para encontrar uma forma de expressá-la, “de modo a animar toda a malha em três dimensões e permitir que alguns elementos flutuassem”. Acrescenta ainda que o pavilhão é a síntese das descobertas e testes de variações de suas ideias realizadas em suas obras e seus projetos não executados durante a década de 1920, como a planta

Figura 67 - Plantas fluídas – casa não construída e pavilhão

com eixo giratório da Vila de Tijolos, e as lajes horizontais flutuantes e estrutura modulada apresentadas no projeto do Prédio de Escritórios de Concreto de 1922.

Essas características são levadas para a proposta do pavilhão, que não tem função de exposição, apenas para ser usado em cerimônias de Estado. Tinha o papel diplomático de honrar os valores de uma nova Alemanha, na tentativa de “projetar uma imagem de abertura, liberalidade, modernidade e internacionalidade”. Para o Comissário Geral do reich Georg von Schnitzler o edifício deveria representar clareza, simplicidade e honestidade, como um reflexo dos dias atuais da nação (CURTIS, 2008, p. 271).

O pavilhão é composto pelo corpo principal ligado ao setor de serviços por uma parede em travertino e um pátio com um grande espelho d’água. A sua composição é retangular, correspondendo ao formato do terreno. A característica dinâmica originada pelos diversos planos verticais que compõem o edifício principal criam diversos ambientes, sem configurar nenhum espaço fechado.

Figura 68 - Pavilhão Barcelona

Figura 69 - Pavilhão da Alemanha, 1929

São nessas divisórias que o arquiteto explora as características do material, ao usar grandes painéis em ônix, mármore verde e travertino. O vidro (transparente, verde, cinza ou leitoso branco) é utilizado em painéis do piso ao teto, e compõem as demais vedações que fecham o pavilhão. O efeito causado pela combinação de materiais é sempre comentado em livros de arquitetura, principalmente, os reflexos nas diversas superfícies.

a) Interior do pavilhão

b) Interior do pavilhão

c) Interior do pavilhão

Figura 70 - Pavilhão Barcelona

O espaço do pavilhão é definido por sua cobertura plana sustentada por oito pilares cruciformes em aço. Esses apoios cromados são outros elementos de destaque na composição do edifício, que apresenta rigor na geometria e na proporcionalidade característicos do arquiteto. Outro diferencial desse pavilhão é não fazer uso de nenhum elemento de comunicação, numa posição contrária de muitas outras obras do tipo que estavam sendo executadas no período.

O pavilhão possui um acesso principal, feito por uma escadaria lateral à fachada principal. A partir desse ponto o visitante tem a possibilidade de acessar o edifício principal a direita, ou circular pelo pátio até o edifício de serviços. A parte posterior também permite a circulação, como retorno do pátio menor na extremidade do edifício principal. É nessa extremidade, em um pátio confinado com espelho d'água que está posicionada a escultura *Alba* de Georg Kolbe.

A posição das divisórias faz com que críticos como Kenneth Frampton (2008, p. 196-7), associem o pavilhão a ordenação espacial centrífuga de Frank Lloyd Wright e a composições do suprematismo russo. Frampton (2008, p. 198) também destaca a presença da poltrona Barcelona que “integrava-se tão bem ao projeto do pavilhão quanto a cadeira Vermelha/Azul de Rietveld no espaço que esse último projetara para a exposição de Berlim”.

Figura 71 - Pavilhão Barcelona

Figura 72 – Pavilhão Barcelona, vista do espelho d'água

O Pavilhão Barcelona se tornará uma das obras mais emblemáticas de século XX e é considerado por muitos o pavilhão expositivo mais importante já realizado. Para os autores de sua reconstrução a originalidade de Mies van der Rohe não estava no uso dos materiais, mas sim em fazer com que eles “expressassem um ideal de modernidade por meio do vigor de sua geometria, a precisão de suas peças e a clareza de sua montagem” (SOLÁ-MORALES; CIRICI; RAMOS, 1993, p. 13, tradução nossa).

Todas essas características formais, técnicas e simbólicas fazem com que esse pavilhão seja exaltado e analisado por críticos até hoje. Frampton (2008, p. 197) relata que o edifício apresenta uma “qualidade ambivalente e inefável de sua forma espacial e material, constituindo junto com a Casa Tugendhat de 1930 e a Casa-modelo da Exposição da Construção de Berlim de 1931, as três obras-primas e o clímax da fase inicial da carreira do arquiteto”. Benevolo (2006, p. 462) complementa essa ideia dizendo que o pavilhão “ultrapassa largamente a ocasião da qual se partiu e estimula toda a pesquisa arquitetônica seguinte”. Ressalta ainda que o arquiteto compreendeu que esse edifício por ser de exibição temporária não é como os demais, “mas sim um objeto essencialmente diverso, que deve existir somente pelo tempo durante o qual será olhado e em função do público que o olha”.

Figura 73 – Pavilhão Barcelona, 1929

Sobre sua relevância, Curtis (2008, p.273) destaca que o “Pavilhão Barcelona mostrou que as ‘simplificações’ da arquitetura moderna poderiam unir um imaginário de relevância contemporânea com uma reminiscência dos valores mais duradouros da arquitetura”.

Esse pavilhão converteu-se em um ícone tão importante para a arquitetura e a própria historiografia de seu autor que foi reconstruído na sua antiga localização no Parque

de Montjuic entre 1981 e 1986, sob o comando dos arquitetos Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici e Fernando Ramos, responsáveis pela pesquisa, desenho e supervisão da reconstrução. Esse edifício tornou-se tão extraordinário que seu desaparecimento não pôde ser aceito, sendo mantido como uma experiência no presente, estável, desprendido de sua característica ocasional e temporária, transformando-se em um pavilhão permanente.

LISTA DE FIGURAS

Subitem 3.5

Figura 65 - Salão de Vidro..... 125

Fonte: Disponível em: < <http://www.mies-van-der-rohe-haus-aachen.de/index.php?id=8>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 66 - Pavilhão alemão 126

Fonte: Disponível em: <<http://www.panoramio.com/photo/9131086>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 67 - Plantas fluídas – casa não construída e pavilhão 126

Fonte: a) Archigraphie. Disponível em:< <http://www.archigraphie.eu/?tag=ludwig-mies-van-der-rohe>>. Acesso em: 02 abr 2016; b) WESTON, R. **As mais importantes edificações do século XX**: plantas, cortes e elevações. 2 ed. Porto Alegre: Bookman, 2011, p. 59; c) Disponível em: <<http://www.utilityarchitecture.com/ludwig-mies-van-der-rohe-barcelona-pavilion-architecture/>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 68 - Pavilhão Barcelona..... 127

Fonte: a) elaborado pela autora baseado em: SOLÁ-MORALES I.; CIRICI, C.; RAMOS, F. **Mies van der Rohe**: El pabellon de Barcelona. 3 ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.29; b) Archdaily. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/tag/pavilhao-de-barcelona>>; c) Disponível em: <<http://bcnarq.blogspot.com.br/2007/05/13-pavilhao-mies-van-der-rohe-1929.html>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 69 - Pavilhão da Alemanha, 1929..... 128

Fonte: Disponível em: <<http://www.bauhaus-movement.com/designer/mies-van-der-rohe.html>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 70 - Pavilhão Barcelona..... 128

Fonte: a e b) Disponível em:< <http://www.designacademia.com/barcelona-pavilion-by-mies-vander-rohe/>>; c) Disponível em: <<https://3bonline.wordpress.com/2013/06/02/mies-van-der-rohe/>>. Acesso em: 02 ago 2015.

Figura 71 - Pavilhão Barcelona..... 129

Fonte: a) Disponível em: <http://www.spainisculture.com/en/monumentos/barcelona/pabellon_de_mies_van_der_rohe.html>; b e c) Fundació Mies van der Rohe Barcelona. Disponível em: <<http://miesbcn.com/the-pavilion/>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 72 – Pavilhão Barcelona, vista do espelho d'água..... 130

Fonte: Largepicts. Disponível em:<<http://www.largepicts.com/hd-wallpapers/barcelona-pavilion-interior-desktop-wallpaper-free-32855-images.html/barcelona-pavilion-interior-desktop-wallpaper-free>>. Acesso em: 07 maio 2015.

Figura 73 – Pavilhão Barcelona, 1929 132

Fonte: Disponível em: <<http://www.postalesinventadas.com/2008/12/fundacio-publica-del-pavello-alemany-de.html>>. Acesso em: ago, 2016.

3.6 A representação da natureza – Alvar Aalto

Outro grande arquiteto moderno a projetar pavilhões expositivos memoráveis foi o finlandês Alvar Aalto. Em 1937, em uma parceria com Aino Aalto, executam o pavilhão finlandês para a Exposição Universal de Bruxelas. O casal apresentou dois projetos no concurso de 1936, recebendo o primeiro e segundo lugares (Figura 74). Puente descreve o pavilhão como:

Uma cadeia irregular de pequenos volumes cúbicos abertos e dois pavilhões maiores conectavam-se através de pequenas praças e pátios em um jardim sombroso, suavizando os limites entre interior e exterior. O tema principal da exposição, o bosque finlandês, matéria-prima da primeira indústria nacional, está presente na estrutura e no acabamento dos edifícios. [...] Tramas de troncos, amarrados em pequenos grupos, sustentam os edifícios como se fossem um andaime provisório de obra (PUENTE, 2000, p. 87).

Essa separação do pavilhão em edifícios distintos é colocada por Frampton (2008, p. 239) como a estratégia que tornava o pavilhão tão significativo, pois caracterizava o “princípio de planejamento do local” que fará parte da carreira de Aalto, cujo espaço intermediário entre os volumes era articulado para ter escala humana. Essa característica do pavilhão também é destacada pelo arquiteto:

Um dos problemas arquitetônicos mais difíceis é a configuração dos arredores do edifício em escala humana. Na arquitetura moderna, onde a racionalidade da moldura estrutural e as massas construídas ameaçam dominar, existe frequentemente um vácuo arquitetônico nas porções restantes do local. Seria bom se, em vez de preencher esse vácuo com jardins decorativos, o movimento orgânico das pessoas pudesse ser incorporado à forma do lugar, de modo a criar

Figura 74 – Pavilhão da Finlândia

uma estreita relação entre Homem e Arquitetura. Felizmente, no caso do Pavilhão de Paris esse problema pôde ser resolvido (AALTO apud FRAMPTON, 2008, p. 239-240).

Figura 75 - Pavilhão da Finlândia, 1937

O volume principal do pavilhão apresenta planta quadrada, porém, outros volumes menores compõem a proposta numa organização escalonada. O edifício principal em dois níveis é resultado da adequação da construção ao desnível do terreno. O acesso é feito por escadas que levam ao interior do pavilhão principal e neste outra escada leva para o nível superior que também dá acesso aos anexos da parte posterior. Essa circulação pelo corpo principal e demais anexos escalonados cria um passeio no

interior da proposta, como um percurso por um bosque finlandês. O programa é composto de espaço expositivo e das áreas de convívio organizadas ao redor do jardim atrás do pavilhão.

Essa é uma característica de trabalho do arquiteto verificada por Giedion (2004, p. 687,688), de não tratar um edifício “como um objeto de arte isolado, mas antes formar parte de um complexo maior”. Aliado a isso está o fato de Aalto não se ater “nem ao ângulo reto nem ao cubo”, trabalhando para criar flexíveis e intensificar suas propriedades arquitetônicas”

O pavilhão foi todo construído em madeira tanto na sua estrutura como na vedação, com diferentes e esbeltos apoios recriando um bosque. “Todo o trabalho em madeira foi realizado em oficinas finlandesas e transportado com os artesãos do país para a sua montagem em Paris” (PUENTE, 2000, p. 87). Frampton (2008, p. 239) enfatiza o virtuoso trabalho em madeira do pavilhão:

[...] Era uma apresentação retórica da construção em madeira, e seus vários elementos de apoio expressavam as características específicas da madeira. A parede do vestibulo principal, com chapas ininterruptas de madeira, e a estrutura de madeira do perímetro espacial da exposição eram uma demonstração virtuosística das diferentes técnicas de ensambleto em madeira.

O volume principal apresenta-se praticamente fechado, sendo a utilização de vidro mais evidente na parte interna e voltada para o pátio. Porém, outras alternativas

Figura 76 – Pavilhão da Finlândia

de abertura são utilizadas no projeto tais como os vãos abertos com estrutura de madeira (Figura 76). O Edifício possui um discreto letreiro na fachada principal em letra caixa de cor clara. O trabalho artístico da época é apresentado através da fotografia, retratada em diversos painéis em todo o pavilhão.

O arquiteto também venceu o concurso para a construção do pavilhão finlandês para a Exposição Universal de Nova York em 1939, sendo um dos destaques de crítica do evento com seu trabalho de arquitetura de interiores, já que devido a mudanças de última hora o pavilhão teve que dividir um espaço existente no Hall das Nações com outros países. Nesse espaço, Aalto tem como inspiração a aurora boreal, recriada por meio de paredes inclinadas e escalonadas em madeira (Figura 77). Para Giedion (2004, p. 661) “a característica mais admirável é a nova modelagem do espaço interno implicada nesse experimento”.

Figura 77 - Pavilhão finlandês – 1939

A parede ondulante, considerada por Giedion (2004, p. 657) como a forma do arquiteto se expressar livremente aparece em outros momentos de Aalto, mas na proposta do Pavilhão Finlandês esse tratamento nas paredes é ainda mais livre. Sobre o pavilhão em Nova York enaltece o seguinte:

Foi sem dúvida a obra de arquitetura mais arrojada na Feira Mundial de Nova York de 1939: uma parede inclinada de madeira, de três andares, abarca o espaço interno com uma curva de traçado livre. A parede divide-se em três secções, cada uma em balanço sobre a outra; ao mesmo tempo, toda a estrutura pende para a frente intensificando ainda mais a impressão de movimento contínuo. Uma série de nervuras verticais e o ritmo de suas sombras variadas animam a superfície deste imenso painel (GIEDION, 2004, p. 660).

Cada nível remetia a um tema, exibidos em fotografias, sendo os produtos dispostos no térreo. Conforme ressalta Puente (2000, p. 91): “os olhos do observador moviam-se em todas as direções, na vertical e na horizontal, oprimidos pela quantidade de produtos heterogêneos, justapostos e sobrepostos em um conjunto unitário, como um bazar”.

Figura 78 – Pavilhão da Finlândia, 1939

Figura 79 – Pavilhão da Finlândia, 1939

O espaço original deste pavilhão é de planta retangular que o arquiteto transforma com as curvas em um espaço escalonado. Essa organização interna cria um espaço dinâmico e movimentado. O pavilhão possui um acesso principal que leva um amplo espaço central, possibilitando a visualização de todos os níveis e à contemplação da montagem de imagens e objetos em exposição. O programa é composto por espaço expositivo amplo, organizado junto às paredes, além de outras funções ao redor, como um restaurante. Todo o interior é composto de estrutura e painéis inclinados em madeira, e novamente o arquiteto utiliza o trabalho artístico através de painéis fotográficos.

Sobre a inclinação do arquiteto de dar às coisas “uma flexibilidade quase orgânica”, Giedion (2004, p.645) explica que a inspiração é a natureza da Finlândia: “A Finlândia está com Aalto onde quer que ele esteja. Fornece-lhe a fonte de energia que flui através de sua obra”. E complementa que o estímulo para a concepção de espaços vem das “curvas dos lagos finlandeses, que são modelados com uma suavidade surpreendente pela própria natureza [...]” (GIEDION, 2004, p. 665).

Com o sucesso do pavilhão de 1939, Alvar Aalto é chamado para dar aulas no *Massachusetts Institute of Technology*, onde constrói em 1949 o dormitório para estudantes, famoso por sua planta sinuosa (BENEVOLO, 2006, p. 658).

Percebe-se que em ambas as propostas a busca do arquiteto em representar seu país e sua tradição em edifícios com caráter moderno. A natureza da Finlândia é reinterpretada e o virtuosismo com o trabalho em madeira ganham destaque, chamando atenção para a originalidade da obra do arquiteto. Ambos os pavilhões representam os novos meios de expressão, quase opostos ao racionalismo vigente, e como relata Giedion (2004, p.644):

Esses meios de expressão e seus elementos – padronização, novos sistemas construtivos e, acima de tudo, nova concepção de espaço – haviam se desenvolvido a tal ponto que, já em 1930, uma nova linguagem arquitetônica se encontrava à disposição de qualquer um que fosse capaz de usá-la.

Frampton (2008, p. 239,240,245) destaca que ao reavaliar o valor da madeira como material expressivo básico em relação ao concreto, o arquiteto construiu uma linguagem mais “textural”, demonstrando um afastamento do Construtivismo internacional, e conclui que essa mudança de expressão caracterizada pela madeira e materiais naturais foi de suma importância para o desenvolvimento da carreira de Aalto, que apresentou uma modalidade discreta e sensível de construir, e assim, “deu continuidade à tradição nórdica essencial de fundir o vernáculo e o clássico [...]”

Para Giedion (2004, p.643) Aalto projeta “de modo que a padronização deixe de comandar para servir”, reestabelecendo o “vínculo entre a vida e a arquitetura”.

LISTA DE FIGURAS

Subitem 3.6

Figura 74 – Pavilhão da Finlândia 136

Fonte: a) Disponível em: < http://archipostcard.blogspot.com.br/2012_10_14_archive.html>. Acesso em: 02 ago. 2015; b) PUENTE, M. **100 anos de pavilhões de exposição**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 87.

Figura 75 - Pavilhão da Finlândia, 1937..... 137

Fonte: Great buildings com marcações da autora. Disponível em:< http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbc-drawing.cgi/Finnish_Pavilion_Paris.html. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 76 – Pavilhão da Finlândia 138

Fonte: PUENTE, M. **100 anos de pavilhões de exposição**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 88 e 89.

Figura 77 - Pavilhão finlandês – 1939 140

Fonte: disponível em:< <http://www.morehousegallery.com/print/ezra-stoller/finnish-pavilion-alvar-aalto/7564.aspx>>. Acesso em: 09 de Janeiro de 2015.

Figura 78 – Pavilhão da Finlândia, 1939..... 141

Fonte: Com marcações da autora. Disponível em:< <https://www.studyblue.com/notes/n/modernpostmodern-arch-midterm/deck/10401267>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 79 – Pavilhão da Finlândia, 1939..... 142

Fonte: disponível em:<
http://greg.org/archive/2010/10/18/the_enlarged_pictures_generation_alvar_aaltos_1939_finnish_pavilion.html>. Acesso em: 02 ago. 2015.

3.7 Pavilhão icônico de Lucio Costa e Oscar Niemeyer

O pavilhão brasileiro da Exposição Universal de Nova York de 1939 é uma das construções mais significativa do tipo executado por brasileiros em exposições universais. A participação do Brasil é um convite é feito pelos Estados Unidos como parte da política de vizinhança implantada pelo presidente Roosevelt para melhorar o relacionamento dessa nação com os países da América Latina.

Lucio Costa foi o vencedor do concurso, porém, ao considerar mais adequada a proposta do segundo colocado – Oscar Niemeyer, convida o arquiteto para uma pareceria na concepção de um projeto que “sintetiza as preocupações do movimento moderno brasileiro que, a partir dos princípios básicos de Le Corbusier, incorpora técnicas construtivas locais e procedimentos de controle climático tradicionais do país” (PUENTE, 2000, p. 95).

Figura 80 - Pavilhão do Brasil, 1939

O concurso foi patrocinado pelo Ministério do Trabalho, que compôs o júri juntamente com arquitetos indicados pelo Instituto de Arquitetos do Brasil, e que em conjunto estipularam como critério de seleção prévio dos projetos o atendimento de duas solicitações: o caráter nacional e as condições técnicas que deveriam responder a um pavilhão de exposições. O caráter nacional era entendido como a forma arquitetônica que pudesse traduzir a expressão do meio brasileiro e não uma imitação

do passado. Lucio Costa recebeu a primeira colocação por apresentar uma proposta com mais brasilidade, enquanto que Oscar Niemeyer tinha uma solução mais econômica e funcional. Como Lucio Costa não acatou esse resultado, a comissão autorizou a elaboração de um novo projeto conjunto dos dois arquitetos (BRUAND, 2010, p. 105).

Figura 81 – Pavilhão do Brasil – vista do pátio

O edifício apresenta planta em L, que cria um pátio interno. Essa solução surge como resposta à grande empena do pavilhão francês que ficava do lado direito do pavilhão brasileiro, numa forma de se afastar do seu vizinho. O atraso no início das obras permitiu que os arquitetos se antevíssem a esse elemento tirando partido dele, uma vez que a construção ao lado já estava em execução quando da visita de Costa e Niemeyer (MACEDO, 2012, p. 109)

Yves Bruand destaca que a presença do pavilhão francês foi decisiva na definição do partido, uma vez que o Brasil não iria conseguir se destacar pelo aparato, monumentalidade ou técnica. Portanto, além de se afastar ao máximo do edifício existente, os arquitetos adotaram uma segunda estratégia, dar à construção:

um caráter leve e arejado, o que propiciaria o necessário contraste. O inteligente equacionamento desses dados e a inventividade plástica dos arquitetos tornaram possível chegar a um resultado notável, que abria perspectivas absolutamente novas (BRUAND, 2010, p. 106).

a) Vista externa

b) Vista posterior

Figura 82 – Pavilhão do Brasil, 1939

Figura 83 – Pavilhão do Brasil, 1939, plantas

A lateral do pavilhão possui uma forma ondulada que segue desenho do terreno, e mesmo apresentando dois níveis mais mezanino, a construção com suas linhas alongadas parece ser horizontal. Percebe-se que com a planta em “L” e o pátio interno os arquitetos criam uma organização mais linear dos ambientes do pavilhão. Essa

Figura 84 – Pavilhão do Brasil, 1939

estratégia compositiva é identificada por Comas (2010, p. 87-88) como a mesma das vilas romanas, com organização axial, átrio e peristilo.

A plástica do pavilhão também é ressaltada por Yves Bruand (2010, p.106), como parte do sucesso obtido pela proposta brasileira: “O predomínio de curvas, especialmente nos planos horizontais, constituía um meio elegante de romper a ortogonalidade e o rigor do estilo internacional, conservando ao mesmo tempo, o espírito e a clareza lógica que o caracterizava”.

O pátio é dominado pelo espelho d’água com vitórias régias, e todo o pavilhão se abre para esse setor. Mesas com guarda-sóis dispostas ao longo do pavilhão dão a sensação de se estar em um clube ou a beira da praia, sendo considerado por muitos o local mais agradável do pavilhão. A volumetria em L do pavilhão é arrematada por espaços abertos e por um quebra-sol metálico, fixo e alveolar, que dá a fachada principal porosidade. Esse elemento pode ser relacionado aos muxarabis peculiares das residências coloniais brasileiras, que juntamente com outros itens caracterizam a nacionalidade do edifício.

A obra foi construída em estrutura metálica, configurada numa malha ortogonal, que permitiu a planta livre. Todos os setores estão dispostos de forma solta com relação à estrutura, apresentando diversas configurações, na sua maioria curvas.

Figura 85 – Vista do pátio

O acesso ao pavilhão pode ocorrer de várias maneiras, seja acesso direto pelas aberturas do térreo, como uma rampa que leva para o nível superior. Dentro do pavilhão é possível transitar por todas as áreas até chegar ao pátio interno, e com essa possibilidade diversificada de circulação cria-se um passeio que leva a visualização de todo o edifício.

O programa cada vez mais diversificado verificado nos pavilhões do período também é característico da exibição brasileira, apresentando outros setores além da área expositiva tais como, auditório, restaurante, café e pista de dança, além do amplo jardim que serve como área de convívio. A ênfase dada à cultura brasileira e suas riquezas tanto nos estandes como nos demais ambientes como propaganda da nação para novos negócios internacionais é ressaltada por Comas (2010, p. 58): “O projeto devia destacar tanto a unidade, originalidade e dinamismo da cultura brasileira quanto as bases da condição exportadora do país, suas riquezas agrícolas e minerais”.

Além dos amplos espaços abertos e do quebra-sol, o edifício apresenta grandes painéis em vidro voltados para o seu interior, ampliando a visibilidade da construção. Possui um discreto letreiro na lateral esquerda do pavilhão, além de inscrições de nomes importantes do país na parede curva do auditório (Figura 86a).

a) Vista do andar superior

b) Interior do pavilhão - mezanino

Figura 86 – Pavilhão do Brasil, 1939

A proposta brasileira também expôs o trabalho de artistas da vanguarda nacional. Ao lado da parede curva do auditório foi colocada uma réplica de “Moça Reclinada” de Celso Antônio, cuja escultura original seria destinada ao futuro Ministério da Educação. No hall do nível superior foram posicionados três painéis de Portinari, localizados atrás do busto de Getúlio Vargas (COMAS, 2010, p. 75).

O pavilhão brasileiro, que refutava alguns dos dogmas dos projetistas industriais que regiam a feira, teve grande repercussão nas publicações da época, como *Architctural Forum*, *The Architectural Review*, e *Design Student's Guide to the New York World's Fair*, destacando as formas harmônicas, a leveza, os amplos espaços gerados, além da agradável ligação com o jardim, que fazia uso do rio Flushing na composição dessa área, estratégia que não fora explorada pelos demais. Não só a arquitetura recebia elogios, mas o projeto expositivo e de interiores também agradavam visitantes e críticos (COMAS, 2010, p.78).

De acordo com Comas, esse sucesso ajudou:

a lançar uma escola brasileira de arquitetura moderna baseada no Rio, colocada na ribalta de uma grande mostra no Museu de Arte Moderna de Nova York, [...] a *Brazil Builds: New and Old 1952-1942*, inaugurada em janeiro de 1943 [...] (COMAS, 2010, p. 91-92).

Percebe-se que o pavilhão brasileiro acompanha as novas solicitações desse tipo de evento e apresenta um edifício com um programa de necessidades complexos,

Figura 87 – Pavilhão do Brasil, 1939

resolvido em dois pavimentos com mezanino, com uma série de atividades voltadas para o entretenimento. Com o aumento de conteúdo do pavilhão e consequente área construída, essa construção aproxima-se da arquitetura estável. Essa obra torna-se significativa não só para os críticos da exposição, como para a arquitetura brasileira, exibindo a Escola Carioca internacionalmente. Aqui os arquitetos ensaiaram elementos que irão participar de todo o campo da arquitetura nacional, tais como o traçado sinuoso, a marquise, os brises e o paisagismo moderno, transformando-se em um campo de experimentação formal, que trouxe visibilidade internacional ao que é produzido no país.

a) Detalhe fachada

b) Vista externa

Figura 88 – Pavilhão do Brasil, 1939

LISTA DE FIGURAS

Subitem 3.7

Figura 80 - Pavilhão do Brasil, 1939 148

Fonte: disponível em: < <http://www.worldsfaircommunity.org/topic/12570-modernist-master-oscar-niemeyer-dies/>>. Acesso em: 09 de Janeiro de 2015.

Figura 81 – Pavilhão do Brasil – vista do pátio 149

Fonte: COMAS, 2010, p. 81

Figura 82 – Pavilhão do Brasil, 1939..... 150

Fonte: COMAS, 2010, p. 56 e 76.

Figura 83 – Pavilhão do Brasil, 1939, plantas..... 151

Fonte: Comas, 2010, p. 72. Com marcações da autora

Figura 84 – Pavilhão do Brasil, 1939..... 151

Fonte: a) MACEDO, 2012, p. 119; b e c) COMAS, 2010, p. 76 e 85.

Figura 85 – Vista do pátio..... 152

Fonte: Instituto Antônio Carlos Jobim. Disponível em: < <http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/1671#>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 86 – Pavilhão do Brasil, 1939..... 153

Fonte: COMAS, 2010, p. 79 e 86.

Figura 87 – Pavilhão do Brasil, 1939..... 154

Fonte: a) MACEDO, 2012, p.149, b) Veja Rio. Disponível em:<
<http://vejario.abril.com.br/materia/cidade/palacio-gustavo-capanema/>>. Acesso em: 02 ago. 2015, c)
COMAS, 2010, p.86

Figura 88 – Pavilhão do Brasil, 1939..... 155

Fonte: a) Disponível em:< <http://are.arq.br/pavilhao-de-nova-york-1939-lucio-costa-e-oscar-niemeyer/>>. Acesso em: 02 ago. 2015; b) COMAS, 2010, p.81.

3.8 O pavilhão lúdico de Sergio Bernardes

Em 1958 o Brasil será representado novamente em uma exposição universal com um pavilhão de Sergio Bernardes. O arquiteto carioca era conhecido pelos seus projetos de residências, e foi convidado pelo embaixador brasileiro em Bruxelas, Hugo Gouthier, para projetar o pavilhão e se hospedar na própria embaixada durante a construção (MEURS, 2000, p. 1).

Sobre a escolha de Sergio Bernardes, Ana Luisa Nobre ressalta que essa não causou estranheza, tendo em vista que a arquitetura carioca estava consagrada naquele momento: “[...] além disso Bernardes vinha se destacando justamente por seu interesse pela estrutura metálica” (NOBRE, 2010, p. 100).

Em 1958 o Brasil encontrava-se em um momento especial da história ocasionado pelo desenvolvimento econômico do governo de Juscelino Kubitschek, e pela renovação cultural na música, cinema e vanguardas artísticas. O pavilhão de 1958 serviu para retratar um país voltado para o futuro, cujo símbolo era a construção da sua nova capital, tornando-se esse evento uma oportunidade única para exibir os avanços conquistados pela nação (NOBRE, 2010, p. 99).

a) Pavilhão do Brasil, 1958

b) Detalhe da fachada

Figura 89 – Pavilhão do Brasil, 1958

Figura 90 – Pavilhão do Brasil, 1958

O pavilhão brasileiro encontrava-se escondido na exposição, em um terreno afastado e com bastante inclinação. Yves Bruand (2010, p. 260) ressalta o êxito e a originalidade de Sergio Bernardes ao demonstrar seu espírito inventivo e interpretar a construção provisória, centrando seus esforços em dois pontos: inicialmente a

localização caracterizada pela diferença de nível acentuada, e a utilização de soluções econômicas para aproveitar as características do terreno e facilitar a montagem e desmontagem da estrutura. Com isso, o arquiteto conseguiu uma “concepção estrutural e espacial de alta qualidade, perfeitamente adaptada às exigências especiais desse tipo de programa, muito conveniente para o arquiteto” (BRUAND, 2010, p. 261).

Meurs (2000, p. 1) destaca as decisões projetuais do arquiteto para tornar o pavilhão mais convidativo e melhorar sua relação com os visitantes:

Bernardes imaginava como o público ia chegar: cansado e já cheio de impressões. Resolveu então desenrolar um tapete ‘vermelho’ de concreto: uma rampa preguiçosa descendo suavemente em direção ao bar, ao jardim tropical e às atrações na sala de cinema. Por cima ele estendeu um lençol de concreto, uma cobertura fina, dependurada entre quatro torres esguias. A rampa e a cobertura suspensa definiram o layout do pavilhão: um espaço amplo, sem colunas, ao redor de um jardim interno.

O pavilhão brasileiro tinha o papel de exibir para o mundo a situação próspera do país e do governo de Juscelino Kubitschek. O espaço para exposições foi definido por uma rampa protegida pela cobertura de concreto, “que se desenvolve sem interrupções em torno de um jardim central – projetado por Roberto Burle Marx – até chegar ao nível inferior, onde estão localizados o bar e o cinema”. O material expositivo apresentava painéis fotográficos da produção industrial, da arquitetura contemporânea, e principalmente, da construção de Brasília (NOBRE, 2010, p. 103-104).

Figura 91 – Pavilhão do Brasil, 1958

A rampa é o elemento central da proposta, e o material expositivo composto de painéis e vitrines foi espalhado por essa descida, sem bloquear o contato visual com o jardim que era delimitado por ela. As paredes externas tinham apenas a função de vedação e não chegavam até a cobertura, sendo a altura completada por vidro destacando a transparência do edifício. Para Paul Meurs (2000, p. 2) “o jardim dominou o pavilhão completamente”, pois ao descer ao subsolo os visitantes “caíam diretamente na paisagem”. A proposta de Burle Mark ficava centralizada em relação à abertura da cobertura e tinha um lago para captar a água da chuva. As mesas do bar ficavam ao redor dessa área, tornando-se a peça principal da composição.

O conteúdo expositivo incluía a diversidade da natureza brasileira e sua cultura, além de retratar o avanço da indústria e o potencial econômico nacional, como também a arquitetura contemporânea do período, exibindo obras de Niemeyer, irmãos Roberto, e principalmente, Brasília. Paul Meurs (2000, p. 2) chama de “Arca de Noé” a exótica exposição brasileira que ilustrava a riqueza do país, seja com a exibição de um tronco de madeira da Amazônia de 25 toneladas, como com uma réplica da estátua de Habacuque de Aleijadinho, enterrando de vez todos os clichês do subdesenvolvimento e apresentando-se como uma nação moderna.

Porém, o destaque na construção ficou mesmo para o balão vermelho, de acordo com Ana Luisa Nobre (2010, p. 104) “dava ao pavilhão brasileiro um caráter lúdico, quase zombeteiro da confiança da alta tecnologia ostentada por outros pavilhões.

Figura 92 – Pavilhão do Brasil, 1958

Talvez trouxesse consigo a memória da tradição das festas juninas no Brasil”. Esse elemento tinha o papel de sinalização no pavilhão que ficava num terreno com declive acentuado, difícil de ser visualizado, que junto com o discreto letreiro com nome do país, completavam a identificação do edifício.

Figura 93 - Pavilhão do Brasil, 1958 – vista da cobertura

O balão com sete metros de diâmetro flutuava sobre a fina cobertura passando por uma abertura no teto de seis metros de diâmetro. Quando o tempo estava bom esse pairava sobre a cobertura, mas quando esfriava ou chovia, o balão era puxado vedando a cobertura. A chuva passava pela borda do balão formando uma cascata que caía no lago de Burle Marx.

Para Vieira (2007, p. 1-4) existia uma provocação sensorial intencional nas obras do arquiteto, “que concebia o espaço arquitetônico acreditando que esse era uma realidade da experiência sensorial do homem”, e cuja produção era caracterizada por surpresas visuais e espaciais, particularmente nos pavilhões que executou. O balão em 1958 serviu não só para atrair o público, mas para fornecer um momento lúdico aos visitantes que conseguiam se identificar facilmente com um elemento da sua infância. Porém, os sentidos eram mais instigados pelo micro-clima gerado pela relação do balão com a cobertura que deixava o espaço mais dinâmico, e fazia com que as pessoas ficassem curiosas com a transformação do ambiente.

O edifício de Sergio Bernardes se insere na tradição de pavilhões em estrutura metálica treliçada, técnica construtiva que vinha sendo explorada pelo arquiteto junto com o uso dos cabos de aço, sendo um desdobramento de suas experiências anteriores, como o Pavilhão de São Cristóvão (1957-58) no Rio de Janeiro da mesma época. Em ambos os projetos a ênfase está na cobertura suspensa como um varal, rompendo com a tradicional relação entre parede e cobertura (NOBRE, 2010, p. 100).

Figura 94 – Pavilhão do Brasil, 1958 e São Cristóvão

Apesar da polêmica que envolveu a sua estrutura, uma vez que alguns críticos apontaram não ser possível a cobertura ser sustentada pelas quatro torres tão esbeltas e apontarem a presença de outros pilares de sustentação, o pavilhão foi muito publicado no Brasil e no exterior e valeu ao arquiteto a condecoração de “Cavaleiro da Coroa Belga” (NOBRE, 2010, p. 103).

Muitos pesquisadores apontam o caráter experimental do arquiteto que não se limitava a trabalhar com uma solução construtiva apenas, não ficando restrito ao uso do concreto e explorando o uso da madeira, aço, pedras, plástico, vidro e cerâmica, o que fazia também que o arquiteto tivesse uma obra tão diversa que não pudesse ser classificada em uma corrente ou linguagem. Para Meurs (2000, p. 2) esse pavilhão era “um exemplo típico da maneira de Bernardes pensar arquitetura: sem preconceitos sobre material, construção ou forma, ele procura soluções criativas e simples, que, na sua visão, são consequência direta das características dos lugares e dos requerimentos do programa”.

Yves Bruand (2010, p. 289) reforça o caráter heterogêneo da obra do arquiteto, cuja “preferência absoluta manifestada pelas técnicas modernas não levava a nenhuma especialização”, passando o arquiteto “do concreto armado aos vários tipos de estruturas metálicas”.

Lauro Cavalcanti (2009, p. 1) salienta que a obra de Bernardes parte do interior para o exterior, numa arquitetura própria ao mesmo tempo orgânica e racional, na qual sempre buscou soluções inovadoras, o que “sensibilizou importantes críticos internacionais e dificultou a homogeneização redutora que se tinha a respeito de uma escola carioca na qual preponderariam atributos de leveza e linhas sinuosas”.

Por fim, Ana Luisa Nobre aponta que este pavilhão se insere no “desafio à tradição construtiva”, e antecipa propostas como da “*Instant City* (1968), do grupo inglês Archigram, e de certo modo também o Pavilhão de Portugal na Exposição de Lisboa (1998), de Álvaro Siza Vieira”. Também é possível relacionar esse pavilhão com o de Rem Koolhaas em 2006 para a Galeria Serpentine, no qual esse arquiteto igualmente faz uso de um balão que era inflado e desinflado conforme o clima, mas nesse caso, era a própria cobertura do edifício.

LISTA DE FIGURAS

Subitem 3.8

Figura 89 – Pavilhão do Brasil, 1958..... 158

Fonte: Archdaily. Disponível em:< <http://www.archdaily.com.br/br/620490/classicos-da-arquitetura-pavilhao-de-bruxelas-1958-sergio-bernardes>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 90 – Pavilhão do Brasil, 1958..... 159

Fonte: Archdaily. Disponível em:< <http://www.archdaily.com.br/br/620490/classicos-da-arquitetura-pavilhao-de-bruxelas-1958-sergio-bernardes>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 91 – Pavilhão do Brasil, 1958..... 160

Fonte: Archdaily. Disponível em:< <http://www.archdaily.com.br/br/620490/classicos-da-arquitetura-pavilhao-de-bruxelas-1958-sergio-bernardes>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 92 – Pavilhão do Brasil, 1958..... 161

Fonte: Archdaily. Disponível em:< <http://www.archdaily.com.br/br/620490/classicos-da-arquitetura-pavilhao-de-bruxelas-1958-sergio-bernardes>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 93 - Pavilhão do Brasil, 1958 – vista da cobertura..... 162

Fonte: Archdaily. Disponível em:< <http://www.archdaily.com.br/br/620490/classicos-da-arquitetura-pavilhao-de-bruxelas-1958-sergio-bernardes>>. Acesso em: 09 de Janeiro de 2015.

Figura 94 – Pavilhão do Brasil, 1958 e São Cristóvão 163

Fonte: a) Archdaily. Disponível em:< <http://www.archdaily.com.br/br/620490/classicos-da-arquitetura-pavilhao-de-bruxelas-1958-sergio-bernardes>>. b e c) Archdaily. Disponível em: < <http://www.archdaily.com.br/br/765444/classicos-da-arquitetura-pavilhao-de-sao-cristovao-sergio-bernardes>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

3.9 Laboratórios para a tecnologia – Buckminster Fuller e Frei Otto

Em 1967, ano da Exposição Universal de Montreal, os espetáculos audiovisuais estavam no auge. Além da diversidade de estímulos para se atrair mais visitantes para esse tipo de evento, também o período se destaca pelo avanço de diversas tecnologias, e com isso, também a prática de alguns arquitetos será influenciada pela pesquisa de novos materiais e técnicas construtivas. Essa exposição será o palco para a divulgação dos experimentos principalmente de dois arquitetos, o americano Buckminster Fuller e do alemão Frei Otto.

Richard Buckminster Fuller foi um engenheiro, arquiteto e inventor norte americano que fez parte de uma geração de arquitetos que pautaram sua obra na alta tecnologia, o que refletiu numa “numa compulsão pela megaestrutura que atingiu a profissão arquitetônica na metade dos anos 1960” (CURTIS, 2008, p. 556). Foi considerado por alguns um “visionário das tecnologias avançadas e um dos primeiros defensores da conservação dos recursos globais” (FAZIO; MOFFETT; WODEHOUSE, 2011, p. 580).

A formação de Buckminster Fuller foi bastante diversificada: foi expulso de Harvard por duas vezes, serviu à Marinha onde demonstrou aptidão para a engenharia, e com isso veio a receber treinamento oficial na Academia Naval dos Estados Unidos, e se associou com seu sogro na patente de um novo método de produção de edifícios em

concreto armado. Por razões pessoais começou a se preocupar com as condições de vida no planeta, e em como usar suas experiências em favor da humanidade. Uma de suas propostas mais importantes é a Casa Dymaxion (projeto iniciado em 1927), tecnologia pensada para revolucionar a construção e melhorar a habitação. Porém, a partir de 1947 a invenção da cúpula geodésica irá dominar sua carreira, sendo essa estrutura leve, rentável e fácil de montar patenteada em 1954 (BFI, 2016).

Sua obsessão com este tipo particular de estrutura emergiu de seus interesses na eficiência material, integridade estrutural, e modularidade, os ingredientes-chave do que ele esperava tornar-se uma intervenção de design sustentável, facilmente replicável. A implantação dessas cúpulas em todos os lugares desde restaurantes a instalações militares, fez com que essa estrutura versátil tornar-se singularmente associada com Fuller (LANGDON, 2014, p. 1, tradução nossa).

Fuller construiu diversas geodésicas, mas nenhuma foi tão significativa quanto o **Pavilhão dos Estados Unidos de 1967**, no qual colocou em prática sua pesquisa de décadas sobre essas estruturas, com o objetivo de criar ambientes de clima controlado. Com o estudo das geodésicas “Fuller previa um futuro em que os componentes das cúpulas seriam fabricados massivamente para criar cidades instantâneas em lugares inóspitos do planeta” (CANOGAR, 1992, p. 94, tradução nossa).

Figura 95 – Pavilhão dos EUA, 1967

Figura 96 - Pavilhão dos Estados Unidos - 1967

A partir do interior haverá contato visual ininterrupto com o mundo exterior. O sol e a lua irão brilhar na paisagem, e o céu será completamente visível, mas os efeitos desagradáveis do clima, calor, poeira, insetos, brilho intenso, etc., serão modulados pela camada externa para fornecer um Jardim do Éden interno. (FULLER apud ALLWOOD, 1977, p. 169, tradução nossa)

Figura 97 – Pavilhão dos EUA, 1967

A geodésica é composta de tubos de aço de diferentes diâmetros e vedação em painéis de acrílico. O controle do clima era feito por elementos aplicados às placas de acrílico que funcionavam como o diafragma de uma máquina fotográfica, e controlavam a quantidade de luz que entrava no edifício, o que garantia uma temperatura equilibrada no interior. O pavilhão apresentava a exposição “A América criativa”, voltada quase totalmente para o programa espacial dos Estados Unidos (CANOGAR, 1992, p. 94, tradução nossa).

Para esse pavilhão os designers dos displays perceberam que deveriam trabalhar em conjunto com a estrutura do edifício, em vez de competir com essa, erro ocorrido em eventos anteriores. Além disso, a construção foi uma das poucas a fazer uso dos monotrilhos, que passavam por dentro da exibição. Contudo, a proposta de Fuller apresentou problemas, como a chuva que vazava pelo domo, e o sistema de sombreamento controlado por motores ativados pelo sol que se moviam constantemente, criando um efeito muito decorativo (ALLWOOD, 1977, p. 169).

A estrutura americana conhecida como Biosfera possuía 76 metros de diâmetro e acomodava no seu interior o edifício de exposições com sete andares. Foi a estrela da exposição atraindo 5,3 milhões de visitantes em um período de seis meses, sendo doada ao município após o período de exibição, onde permaneceu até 1976 quando foi destruída por um incêndio.

Figura 98 – Pavilhão dos EUA, 1967

Embora vários edifícios tenham sido removidos imediatamente após a Expo 67, a maioria dos pavilhões continuou através de uma exposição chamada "Man and His World", que abriu em todos os verões até 1981. Quando a exposição foi descontinuada, o terreno da feira foi incorporado em um parque administrado pela a cidade de Montreal, conhecido hoje como Parc Jean Drapeau (BIE, 2015).

Após um longo tempo de abandono a Biosfera foi comprada em 1990 pelo governo canadense, que transformou o espaço em um local para exposição ambiental, com ênfase para o ecossistema dos Grandes Lagos e do rio Saint Lawrence, homenageando o arquiteto que foi um dos primeiros a trazer o conceito de sustentabilidade em um uso generalizado, marcando também o alinhamento entre essas teorias e a arquitetura (LANGDON, 2014).

Talvez o maior legado da obra de Buckminster Fuller seja a influência de sua pesquisa na carreira de outros projetistas, muitos deles seus alunos²⁶. O nome de Fuller por sua dedicação ao estudo das estruturas espaciais costuma estar relacionado com o movimento *High Tech* da arquitetura pós-moderna, no qual a tecnologia estava presente nas edificações como uma resposta a uma nova era.

²⁶ Louis Kahn foi aluno de Buckminster Fuller em Yale em 1952, o que motivou algumas de suas obras neotecnológicas no início da carreira (MONTANER, 2001).

Figura 99 – Pavilhão dos EUA, 1967

O grupo inglês Archigram na década de 1960 deu continuidade às propostas de inovação tecnológica desenvolvidas por Fuller desde os anos 1920 (MONTANER, 2001, p. 113). Já Norman Foster com os meios tecnológicos atuais, repropõe a pesquisa do arquiteto com estruturas em malha contínua em seus projetos com malha triangular (BENEVOLO, 2007, p. 148). Os dois chegaram a trabalhar juntos quando Foster estudou em Yale²⁷.

Também nessa vertente, Renzo Piano demonstra influência de Fuller em sua “arquitetura rigorosa e sobriamente tecnológica”. Outro nome que na origem de sua obra esteve o estudo das cúpulas é Steven Holl (MONTANER, 2001, p. 252,226). Leonardo Benevolo (2007, p. 315, 161) que considera Buckminster Fuller o último criador absoluto dos Estados Unidos, também aponta que Richard Rogers retoma a noção de cidade sustentável explorada por Fuller na publicação em 1997 do seu livro “*Cities for a small planet*”.

Outro grande projeto de engenharia dessa mesma exposição é o **Pavilhão da República Federal Alemã** do arquiteto e engenheiro estrutural Frei Otto, que pesquisa desde 1950 as coberturas leves atirantadas, sendo o pavilhão a primeira oportunidade de construir uma grande estrutura (PUENTE, 2000, p. 165).

---

²⁷ Sobre a obra em conjunto de Norman Foster e Buckminster Fuller ver o projeto *Climatoffice* de 1971, que propunha uma nova sinergia entre natureza e o ambiente de trabalho, e era uma nova conceituação para o pavilhão da Expo 67 (MASSEY, 2013).

Figura 100 - Pavilhão Alemão - 1967

Assim como Buckminster Fuller, Frei Otto tem em sua pesquisa e arquitetura uma forte relação com a natureza. Suas obras leves, abertas, democráticas e de baixo custo se contrapunham com os edifícios pesados construídos para a eternidade e criticados pelo arquiteto: “tal como odeio edifícios, estou satisfeito quando através da leveza extrema consigo aliviar o estrago que eles têm feito” (OTTO²⁸ apud CRUZ, 2012, p. 163). Sua primeira obra a ganhar reconhecimento na Alemanha foi a estrutura temporária construída em 1955 de tecido de algodão para a *Bundesgartenschau* (Exibição Federal de Jardinagem), em Kassel.

A arquitetura de Frei Otto foi pioneira no uso de estruturas leves e tendas modernas, impulsionada pela postura do arquiteto em relação à economia e à ecologia, sendo sua carreira desenvolvida dentro de vários centros de investigação que fundou ou dirigiu para pesquisar e desenvolver esse tipo de construção leve, e que chegou a reunir arquitetos, engenheiros e biólogos para compreender melhor os desígnios de estruturas biológicas e suas formas (PRITZKER PRIZE, 2015).

Frampton (2008, p. 438) ressalta o processo projetivo do arquiteto e sua preocupação com os recursos naturais:

O interesse de Otto pelo uso o mais eficiente possível de materiais mínimos tem alimentado, durante toda a sua vida profissional, a busca de recintos tensesis

---

²⁸ NERDINGER, Winfred (ed.). Frei Otto Complete Works: Lightweight Construction Natural Design. p.57.

cuja forma seja determinada pela estrutura. É significativo que ele tenha sempre se referido a suas pesquisas como um processo de *Gestaltfinden* (descoberta da forma), e não de *Gestaltung* (criação da forma).

A pesquisa experimental nesses institutos envolveu diferentes tipos de processos e materiais, e dentre essas experiências realizadas destacam-se as superfícies mínimas feitas com películas de sabão, estruturas pneumáticas e hidráulicas, tendas e as construções em rede e suspensas (CRUZ, 2012, p. 185).

Foi em uma dessas organizações, o Instituto de Estruturas Ligeiras – IL – na Universidade de Stuttgart, que recebeu a encomenda do governo alemão para o pavilhão de 1967, que seria a imagem do país no pós-guerra, com indústria especializada e com engenharia e tecnologia inovadoras (PRITZKER PRIZE, 2015).

O pavilhão que foi a estreia internacional do arquiteto, é composto por oito tendas de diferentes tamanhos formadas por uma membrana translúcida e poliéster, esticadas por uma malha de cabos de aço presa a um mastro. Dessa forma, a estrutura quase não ocupa espaço na planta, e o interior é organizado por plataformas de madeira.

O arquiteto ao longo da carreira irá estudar e construir inúmeras tendas e membranas, sendo um tema recorrente em seus projetos, cujas formas são originadas de sua pesquisa de estruturas mínimas com película de sabão (CRUZ, 2012, p. 193). Sobre esse tipo de construção primitiva e seu papel na história o arquiteto comenta:

As tendas são as construções mais antigas entre os homens. Têm sido usadas como alojamento em várias culturas por milênios. Tendões de várias formas, construções e equipamentos têm surgido de acordo com os materiais, condições climáticas e construções sociais. O desenvolvimento contínuo através dos vários estágios da história trouxe uma otimização da sua estrutura, como pode ser visto nas tendas Bedouin, nas “yurts” asiáticas, nas tipis Norte Americanas, mas também nas tendas de circo europeias. Formas clássicas têm sido desenvolvidas dentro de uma arte de fazer tenda que amadureceu empiricamente e em termos de artesanato (OTTO²⁹ apud CRUZ, 2012, p. 193).

Por apresentar uma característica tão incomum de sua técnica construtiva e forma resultante, Puente destaca o rompimento dessa arquitetura com sua geração anterior:

O pavilhão apresentou uma imagem próxima à tenda nômade, um pouco incomum no movimento moderno, que se aproximou às ambições das vanguardas por seu desejo de construir fechamentos mínimos, transparentes e flutuantes (PUENTE 2000, p. 165).

Esse edifício é um dos primeiros exemplos de construção solar passiva feita em larga escala (PRITZKER PRIZE, 2015). A semi-transparência do pavilhão filtrava a luz do sol, e sua composição em membrana quebrava a rigidez associada a uma edificação, e ainda cumpria a função mais primária da arquitetura que é o refúgio. Com esse pavilhão, no auge do desenvolvimento industrial do ocidente, a arquitetura estava voltando às suas origens (CANOGAR, 1992, p. 94).

²⁹ OTTO, Frei; RASCH, Bodo. Finding Form: Towards an Architecture of the Minimal. Munich: Axel Menges, 1995.

Figura 101 – Pavilhão da Alemanha, 1927

O pavilhão de Montreal de Frei Otto, caracterizado como uma ‘construção em rede’ pois segue o princípio da tenda, mas com capacidade de cobrir uma grande dimensão, foi desenvolvido no IL por meio de um modelo na escala 1/75 que:

serviu para testar as forças e descargas dessa cobertura. Completados os estudos e projecto esta cobertura foi construída nas instalações do IL e enviada por módulos para Montreal. A sua construção seria feita em parceria com Peter Stromeyer³⁰, revelando a facilidade e particularidade de standardização deste sistema construtivo (CRUZ, 2012, p. 201).

Com isso, o arquiteto põe em prática uma arquitetura não só ecológica, mas capaz de melhorar a arquitetura em si, de se adaptar, de ser leve, mutável, e racional em relação aos recursos, cujos projetos e pesquisas resultaram em novas soluções e tecnologias (CRUZ, 2012), e como destaca a menção do júri do Prêmio Pritzker de 2015, desenvolveu uma arquitetura sensível e um trabalho pioneiro inspirado por fenômenos naturais, capaz de influenciar inúmeros outros em todo o mundo, com ideias avançadas de sustentabilidade mesmo antes de o termo ser inventado. O arquiteto criou conhecimento, e essa é sua maior influência, os caminhos abertos por sua pesquisa e descobertas.

Percebe-se na trajetória dos dois arquitetos uma estreita relação entre pesquisa e prática arquitetônica que culminou na possibilidade de experimentar suas investigações na construção de pavilhões expositivos que se tornaram ícones de suas

³⁰ Peter Stromeyer da L. Stromeyer & Co., maior fabricante de tendas da Alemanha (CRUZ, 2012, p. 193).

Figura 102 – Pavilhão da Alemanha, 1967

carreiras. Tais edifícios foram acompanhados e estudados por outras gerações de arquitetos demonstrando a relevância da obra de Fuller e Otto, e especialmente, seus pavilhões na história da arquitetura.

LISTA DE FIGURAS

Subitem 3.9

Figura 95 – Pavilhão dos EUA, 1967 169

Fonte: a) Disponível em: <<https://citymovement.wordpress.com/2012/04/07/buckminster-fuller-and-the-geodesic-dome/>>. Acesso em: 02 ago. 2015; b) Disponível em: <http://expo67.ncf.ca/expo_67_usa_great_nightview.html>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 96 - Pavilhão dos Estados Unidos - 1967 170

Fonte: Disponível em: <<http://britton.disted.camosun.bc.ca/expo67/unitedstates.html>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 97 – Pavilhão dos EUA, 1967 170

Fonte: a e b) Disponível em: <<http://montrealbiosphere.weebly.com/blog/archives/09-2014/2>>; c) Disponível em: <<http://www.fineart.utoronto.ca/canarch/quebec/montreal/usa.html>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 98 – Pavilhão dos EUA, 1967 171

Fonte: a) Disponível em: <<https://www.georgeglazer.com/archives/prints/industry/gnamdome.html>>; b) Disponível em: <<http://montrealbiosphere.weebly.com/blog/archives/09-2014/2>>; c) Disponível em: <<http://www.fineart.utoronto.ca/canarch/quebec/montreal/montreal.jpgs/23-87.jpg>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 99 – Pavilhão dos EUA, 1967 172

Fonte: a) Disponível em: <<http://www.fineart.utoronto.ca/canarch/quebec/montreal/usa.html>>; b) Disponível em: <<http://www.fotolibra.com/gallery/424744/inside-usa-pavilion-expo-67-montreal/>>; c) Disponível em: <<http://expolounge.blogspot.com.br/2011/12/design-for-fair.html>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 100 - Pavilhão Alemão - 1967 174

Fonte: Disponível em: <<http://www.arquitecturaenacero.org/historia/arquitectos/frei-otto-pritzker>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 101 – Pavilhão da Alemanha, 1967 177

Fonte: a e b) disponível em:<<http://www.tensinet.com/database/viewProject/3758>>, c) disponível:<<https://www.studyblue.com/notes/note/n/hsarch-final-maureens/deck/13085093>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 102 – Pavilhão da Alemanha, 1967 178

Fonte: a e b) Disponível em:<[1-http://expolounge.blogspot.ca/2006_11_01_archive.html](http://expolounge.blogspot.ca/2006_11_01_archive.html)>. Acesso em: 02 ago. 2015; c) Disponível em: <<http://www.metalocus.es/en/news/frei-otto-german-pavilion-expo-1967>>. Acesso em: ago, 2016.

3.10 Sutileza em meio a gigantes – Paulo Mendes da Rocha

Em 1970, Paulo Mendes da Rocha executa o pavilhão brasileiro para a Exposição Universal de Osaka, que tinha como objetivo “sintetizar a imagem brasileira sobre a cidade e a natureza; um artefato que fosse capaz de unir a memória da paisagem com lembranças de momentos da história da arquitetura do país” (PUENTE, 2000, p. 169).

Figura 104 - Pavilhão do Brasil, 1970

Esse edifício constitui o terceiro pavilhão considerado “obra prima na historiografia da arquitetura brasileira” e que contribuiu para o reconhecimento dessa arquitetura internacionalmente. “Essa obra notável do brutalismo paulista, que levanta a discussão sobre a identidade brasileira, terminou tornando-se de fato uma referência da identidade arquitetônica nacional” (ZEIN; AMARAL, 2010, p. 109, 124).

Figura 103 – Pavilhão do Brasil, 1970

Ao contrário dos pavilhões de 1939 e 1958 que foram executados em condições favoráveis da política e economia, o pavilhão de 1970 era a primeira participação brasileira em doze anos fora dos circuitos das feiras mundiais, resultado das condições políticas após a construção de Brasília e do golpe militar de 1964. O governo usaria então a feira para melhorar suas relações no exterior.

Além disso, o pavilhão teria outro papel o de resgatar uma “certa notoriedade arquitetônica do país”, que se encontrava esquecida das publicações internacionais desde a fundação de Brasília em 1960. Dessa forma, o concurso para o pavilhão brasileiro tinha a responsabilidade de escolher não só o melhor projeto, “mas uma arquitetura que ‘representasse’ o país”, e que transmitisse uma “brasilidade”, reafirmando a arquitetura nacional como fato cultural de relevância (ZEIN; AMARAL, 2010, p. 116, 113).

O projeto de Paulo Mendes da Rocha e equipe foi o vencedor do concurso organizado pelo Instituto de Arquitetos do Brasil, pois apresentava uma proposta vinculada às tradições brasileiras, baseada na liberação do terreno, com um espaço rico em formas e conteúdo. A solução em concreto armado atendia as restrições de orçamento, não concorria com os vizinhos, e estava adequado ao conhecimento dos arquitetos e dos industriais do país (ZEIN; AMARAL, 2010, p. 110).

A construção demonstrou as “qualidades construtivas do concreto” por meio de grandes vãos e balanços (MEURS, 2000, p. 2), e ao contrário de que poderia resultar em uma caixa fechada, o edifício se configura como “uma praça aberta à interação humana” (WISNIK, 2013, p. 6, tradução nossa).

A cobertura solta era o grande tema do pavilhão, construída em concreto protendido e composta por uma trama de vigas que criava uma nervura, e por ter seus apoios escondidos parecia encostar no chão. Essa cobertura:

proporcionava uma sombra aberta, e seu chão desenha pequenas elevações artificiais suavemente arredondadas que se elevam três pontos quase tocando a cobertura e distribuídas em posições ligeiramente assimétricas. [...]. O relevo dos pequenos morros criava com o mínimo de recursos uma ambiência protegida [...] (ZEIN; AMARAL, 2010, p. 118-119).

Essa solução de uma grande laje apoiada em uma arcada periférica foi recorrente na arquitetura paulista a partir do final da década de 1960, e remete aos palácios de Oscar Niemeyer em Brasília, e também é consequência de desenvolvimentos paulistas, como a laje nervurada que propicia continuidade espacial, e o edifício predominantemente horizontal com vazio central (BASTOS; ZEIN, 2011, p. 113).

O efeito da grande cobertura flutuando sobre o terreno sinuoso era resultado dessa estrutura se apoiar em apenas quatro pontos. Tais apoios são de três tipos: direto no solo, pilar simples ou em uma cruz formada por telas em arco (PUENTE, 2000). O rigor da cobertura em concreto armado é quebrado pela irregularidade de seus apoios,

Figura 105 – Pavilhão do Brasil, 1970

não só em forma, mas também em alinhamento, criando uma separação clara entre terreno e espaço de uso, e a cobertura flutuante.

Essa articulação da cobertura com os apoios e o terreno diminui a rigidez do concreto aparente, sendo o pavilhão uma “formalização de uma reflexão profunda sobre os vínculos entre a natureza e a construção, recriando metaforicamente a cidade dentro do espaço genérico de uma exposição universal” (WISNIK, 2013, p. 6, tradução nossa).

A área de exibição, o apoio aos visitantes e os escritórios do Itamaraty ficavam no subsolo, deixando o térreo com uma configuração de praça coberta. O percurso pensado em projeto era que os visitantes fariam o acesso por uma rampa no térreo, desceriam ao subsolo no espaço expositivo e, subiriam novamente por outra rampa chegando ao largo do café.

Figura 106 – Pavilhão, 1970 – cortes

Figura 107 – Pavilhão do Brasil, 1970

Sobre a importância da cobertura do pavilhão e sua relação com a feira de 1970, Ruth Verde Zein e Izabel Amaral (2010, p. 120) destacam:

A cobertura muito horizontal e relativamente baixa e discreta é o principal elemento arquitetônico do conjunto – diferentemente da maioria dos pavilhões nacionais da Expo'70 que tendiam a verticalidade e ao exibicionismo.

Essas autoras ainda destacam que com a pouca diversidade de materiais e elementos construtivos o resultado final do pavilhão é de homogeneidade, originando uma construção “simplificada, despojada, capaz de suscitar o sentimento do sublime no espírito dos visitantes”, cuja técnica construtiva se difere das construções temporárias leves típicas desse tipo de evento (ZEIN; AMARAL, 2010, p. 123).

Wisnik (2013, p. 6, tradução nossa) enfatiza que ao construir uma topografia artificial, “esse edifício postula uma liberdade simbólica fora das limitações funcionalistas”, sendo considerada uma das obras mais significativas para se compreender a carreira do arquiteto, pois marcou um “momento crucial de intensificação em sua reflexão poética e construtiva”.

Esse pavilhão tornou-se a grande referência internacional da arquitetura brutalista que começou a ser desenvolvida no Brasil na década de 1950, o que trouxe visibilidade para outra fase da arquitetura moderna brasileira – a Escola Paulista, que apresentou “obras de grande atrevimento estrutural e provocação programática” e que apresentaram a “subversão dos limites entre o íntimo e o público, e entre cidade e paisagem” (FERNADÉZ-GALIANO, 2013, p. 3, tradução nossa).

Com o relato das diferentes experiências em pavilhões foi possível constatar que esse é um campo amplo que dá ao arquiteto inúmeras possibilidades de criação. As obras selecionadas reúnem materiais, técnicas e justificativas tão diversos que levam a

Figura 108 – Pavilhão do Brasil, 1970

inúmeros questionamentos e análises possíveis, que retratam normalmente uma singularidade construtiva que abre caminhos para outros estudos e soluções, caracterizando-se o pavilhão, como já foi mencionado, como o edifício que permite quase tudo, e o lugar para o nunca visto.

LISTA DE FIGURAS

Subitem 3.10

Figura 103 – Pavilhão do Brasil, 1970..... 182

Fonte: a e b) Archdaily com marcações da autora. Disponível em:<
<http://www.archdaily.com.br/br/624060/classicos-da-arquitetura-pavilhao-do-brasil-em-osaka-paulo-mendes-da-rocha-e-equipe>>. Acesso em: 02 ago. 2015. c) Arquitetura Brutalista. Disponível em: <
<http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201969-118/1969-118-fichatecnica.htm>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 104 - Pavilhão do Brasil, 1970 182

Fonte: Arquitetura Brutalista. Disponível em: < <http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201969-118/1969-118-fichatecnica.htm>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 105 – Pavilhão do Brasil, 1970..... 184

Fonte: Archdaily com marcações da autora. Disponível em:<
<http://www.archdaily.com.br/br/624060/classicos-da-arquitetura-pavilhao-do-brasil-em-osaka-paulo-mendes-da-rocha-e-equipe>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 106 – Pavilhão, 1970 - cortes 185

Fonte: Archdaily com marcações da autora. Disponível em:<
<http://www.archdaily.com.br/br/624060/classicos-da-arquitetura-pavilhao-do-brasil-em-osaka-paulo-mendes-da-rocha-e-equipe>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 107 – Pavilhão do Brasil, 1970..... 186

Fonte: Archdaily com marcações da autora. Disponível em:<
<http://www.archdaily.com.br/br/624060/classicos-da-arquitetura-pavilhao-do-brasil-em-osaka-paulo-mendes-da-rocha-e-equipe>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 108 – Pavilhão do Brasil, 1970..... 187

Fonte: Archdaily com marcações da autora. Disponível em:<
<http://www.archdaily.com.br/br/624060/classicos-da-arquitetura-pavilhao-do-brasil-em-osaka-paulo-mendes-da-rocha-e-equipe>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

1 GALERIA SERPENTINE – PROGRAMA DE PAVILHÕES DE VERÃO

O programa de pavilhões da Galeria Serpentine reúne desde sua primeira edição uma diversidade de propostas temporárias construídas anualmente. Esse projeto já se confunde com a própria história da instituição situada nos jardins do Palácio Kensington, um dos oito parques reais de Londres³¹, e área nobre da cidade.

Originariamente pavilhão de chá de um parque real construído em 1934 por James Grey West arquiteto-chefe do Gabinete de Obras, o edifício foi doado em 1970 para abrigar a galeria cujo foco era arte contemporânea, principalmente de artistas emergentes do Reino Unido e suas regiões (SERPENTINE GALLERIES, 2015). O edifício é protegido pelas leis patrimoniais inglesas, considerado de Grau II – edifícios de especial interesse justificando todos os esforços para preservá-los (HISTORIC ENGLAND, 2015).

Figura 109 – Galeria Serpentine

³¹ Os parques reais são administrados pela The Royal Parks, uma agência executiva do Departamento de Cultura, Mídia e Esportes. A gestão dos parques reais fica sujeita a diversas leis britânicas, inclusive as que determinam a preservação dos edifícios e as possibilidades de intervenção nesses locais (ROYAL PARKS, 2016, tradução nossa).

Em 1991 Julia Peyton-Jones³² assume a direção da Serpentine com a tarefa de mantê-la com as portas abertas. Perto da falência e de ser destinada a outro uso, principalmente por manter gratuito o acesso às exposições³³, a direção é bem sucedida em angariar fundos para uma reestruturação completa do edifício em 1996 (CORK, 2003, p. 1). O projeto de reforma de John Miller + Partners previa uma nova entrada (Figura 109a), renovação das galerias existentes, livraria, sala educacional e escritórios, sendo a instituição reaberta em 1998. Esse mesmo escritório foi responsável por outras ampliações em galerias, como na Tate Gallery em Millbank e na Whitechapel, ambas em Londres.

De acordo com crítico de arquitetura Jonathan Glancey (1996, p.1-2) por ser gratuita a Serpentine encoraja aqueles que nada sabem sobre arte, um modelo que, segundo críticos, deveria ser repetido. Segundo a diretora, a instituição quer ganhar o público comum, distante da arte, mesmo aqueles que visitam a galeria apenas para se proteger da chuva.

---

³² A gestão de Julia Peyton-Jones foi a responsável por criar e desenvolver o programa de pavilhões. Ela ficou na direção da galeria até 08 de julho de 2016, quando passou seu cargo para Yana Peel que já atuava no núcleo administrativo da instituição. Em 2006 Hans Ulrich Obrist, que começou a trabalhar esporadicamente com Julia Peyton-Jones nos anos 90, ingressa na Galeria Serpentine como co-diretor de Exposições e Programas e diretor de Projetos Internacionais (JODIDIO, 2011, p. 13).

³³ A Serpentine é a única galeria de arte contemporânea financiada com dinheiro público no centro de Londres que é gratuita e fica aberta nos sete dias da semana durante exposições (GLANCEY, 1996, p. 1, tradução nossa).

Por sua localização, a galeria encontra-se próxima aos visitantes que frequentam o parque, e para eles torna-se um elemento fundamental dessa rotina, pois o pavilhão assume o papel de uma exceção esperada, uma novidade que ajuda a animar esse espaço público. Já o público especializado precisa de um pretexto para a visita dado o isolamento da galeria, e para esse grupo a assinatura da arquitetura do pavilhão adquire uma maior importância.

Richard Cork (2003, p.1) historiador e crítico de arte, aponta que um importante desafio da Serpentine é o seu isolamento, em relação à maioria das galerias que se encontram agrupadas em outras áreas da cidade, e se beneficiam por sua proximidade e comércio de passagem. Para visitar a Serpentine é necessária uma “viagem” até o local. Fica a responsabilidade para a diretoria de a instituição fazer com que o público queira ir até lá, o que parece ter sido bem sucedido, uma vez que a instituição recebe quase 400 mil visitantes por ano³⁴.

Posto isso, é certo que a direção da galeria conseguiu tirar partido de seu tamanho e de seu isolamento num parque real para extrapolar seus limites e utilizar de sua área externa para ampliar as possibilidades de exibição e visibilidade da instituição.

³⁴ Glancey (1996, p.2) ressalta que o sucesso da gestão de Julia Peyton-Jones e o novo status dado à galeria já nos primeiros cinco anos de sua diretoria, quando conseguiu dobrar o número de visitantes. As principais razões para esse fato seriam o fato da instituição ser pequena, o suficiente para ser barata de ser gerenciada, e flexível em seu programa.

a) Dan Graham - Two-way mirror and hedge labyrinth - 1992

b) Richard Wilson - Jamming Gears - 1996

c) Rasheed Araeen - To Whom It May Concern - 1996

Figura 110 – Estruturas temporárias no jardim da galeria

Em 1992 com o pavilhão de vidro de Dan Graham teve início na galeria as exposições que abordavam a relação entre arte e arquitetura, e que tiveram continuidade mesmo antes de seu fechamento para reforma com a intervenção de Richard Wilson em 1996, que inclusive contribuiu para a “demolição” da galeria, e cujos elementos arquitetônicos retirados do edifício foram utilizados por diversos artistas em intervenções nos jardins. Mesmo na reabertura a direção fez uso de uma estrutura temporária desenvolvida pelo arquiteto Seth Stein para receber os convidados (PEYTON-JONES; OBRIST, 2011, p 8-9).

Após essas intervenções da década de 1990, a Galeria decide efetivar sua relação com projetos de arquitetura, e o uso de seu espaço externo como uma extensão de sua área expositiva. Para seu jantar de aniversário e em comemoração a reabertura da instituição, a diretoria solicita à arquiteta Zaha Hadid para executar uma estrutura temporária para abrigar os convidados e que não tivesse o custo superior ao de uma tenda. Com o falecimento em 1997 da patrona da Galeria, a princesa Diana, o evento foi cancelado sendo retomado no ano 2000 (JODIDIO, 2011, p. 10).

Dadas as restrições impostas a qualquer intervenção em parques reais, o pavilhão deveria permanecer no Kensington Gardens por apenas um mês englobando o período de montagem e desmontagem, mas tendo em vista o sucesso desse tipo de instalação junto aos convidados, principalmente o Secretário de Estado para a Cultura

Figura 111 – Estruturas temporárias no jardim da galeria

Chris Smith, a estrutura permaneceu no jardim por mais tempo e teve autorização de ser repetida novamente, dando início a série de pavilhões.

Com o êxito da gestão da instituição a entidade mantenedora dos Parques Reais atribuiu à Serpentine uma licença para a instalação de uma nova galeria no antigo edifício do Paiol de 1805, localizado próximo à Serpentine, garantindo à entidade uma significativa expansão (Figura 113). Além do restauro da edificação, a arquiteta Zaha Hadid também ficou responsável por projetar um anexo para ser utilizado como espaço social e restaurante, dando um novo uso público ao edifício protegido (JODIDIO, 2011, p. 24). A nova galeria e o restaurante foram inaugurados em 2013 (Figura 112).

Figura 112 – Serpentine Sackler e restaurante The Magazine – Zaha Hadid, 2013

Figura 113 - Vista aérea – Galerias Serpentine e Serpentine Sackler

O programa de pavilhões é a atividade de maior visibilidade da galeria, e segundo relatos dos organizadores na divulgação dessas obras, isso é decorrência de um trabalho intenso em conjunto da direção com o arquiteto. Mesmo com a liberdade dada ao convidado para explorar o melhor exemplo de sua arquitetura, a direção interage no desenvolvimento do projeto com o intuito de garantir as condições de execução e uso.

A encomenda do pavilhão de verão é um processo que envolve a galeria durante todo o ano, em um cronograma contínuo que se inicia logo após a desmontagem anterior, conforme a linha do tempo abaixo (Figura 114). Como ocorreu em 2014, a

escolha do arquiteto aconteceu em dezembro do ano anterior, menos de dois meses após a desmontagem da estrutura de 2013. Em janeiro de 2014 o projeto foi escolhido e começaram os trabalhos junto com a empresa responsável pela execução para a definição dos desenhos técnicos, até se chegar à proposta final revelada ao público em março. A partir da divulgação se iniciou a fabricação, sendo em maio de 2014 o início da execução em loco, concluída em 23 de junho. No dia 24 do mesmo mês ocorreu o lançamento para a imprensa, e no dia 26 a abertura para o público (TUCKER, 2014), em 19 de outubro o pavilhão recebeu seus últimos visitantes, sendo leiloadado na sequência.

Figura 114 - Linha do tempo do pavilhão de 2014

O programa dos pavilhões de verão da galeria já faz parte do roteiro de visitaçaõ junto com os demais monumentos dos arredores. Sua existência figura na agenda não só dos apreciadores de arquitetura contemporânea, sendo todo o seu processo, desde a escolha até a inauguração, bastante comentado e publicado. A divulgação do nome escolhido é um fato tão esperado quanto à divulgação do projeto aprovado, fenômeno reconhecido pela imprensa em geral: “a inauguração da instalação no parque tornou-se um ritual de verão acompanhado de perto” (MARGOILES, 2014, p. 1, tradução nossa).

Esse evento, aguardado do calendário londrino, recebe milhares de visitantes durante seu período de funcionamento. O pavilhão de 2013 do arquiteto Sou Fujimoto foi um dos mais visitados, recebendo quase 300.000 visitantes (SERPENTINE GALLERIES, 2014), sendo esse programa uma das cinco exposições sobre arquitetura e design mais visitadas no mundo, de acordo com levantamento do *The Art Newspaper*³⁵ (JODIDIO, 2011).

Sobre os planos futuros para o programa de pavilhões temporários, os organizadores afirmam que a exposição da arquitetura contemporânea se manterá, assim como, as novas soluções estarão nas mãos dos arquitetos convidados, e que de qualquer forma, o conceito de pavilhões ainda não se esgotou. Para os diretores da instituição a pluralidade de programas empreendidos no parque é bastante notável, tendo em vista a dimensão da instituição (JODIDIO, 2011).

---

³⁵ A informação sobre o número de visitantes está disponível na contracapa do livro de Philip Jodidio sobre os dez anos do programa de pavilhões.

1.1 Panorama do programa e análises dos pavilhões

Para averiguar as características comuns dos pavilhões, assim como suas singularidades, foi realizada a coleta de dados das obras entre a primeira edição no ano 2000 até 2014, data da visita dessa autora à Galeria Serpentine. As informações foram reunidas em uma ficha e obtidas por meio da pesquisa sobre cada um dos pavilhões em publicações especializadas da galeria, em revistas de arquitetura, como também no levantamento fotográfico e de projetos.

Em sua divulgação sobre o programa de pavilhões são apontadas as diretrizes básicas para o desenvolvimento do projeto. Fora o fato do arquiteto não ter atuado no Reino Unido até o convite, a direção da galeria também solicita que a obra seja um exemplo da carreira do autor (JODIDIO, 2011, p. 17). Além disso, o pavilhão deve ficar dentro do orçamento estipulado pela instituição, e obtido através de patrocinadores.

Outra característica recorrente é a possibilidade de ser montado e desmontado, uma vez que os pavilhões são leiloados após o período de exibição. A renda obtida chega a cobrir até 40% do total gasto (JODIDIO, 2011), e vários se encontram hoje em propriedades particulares de compradores que preferem ficar anônimos. A questão da venda do pavilhão, que lhe dá uma segunda vida, é apontada por alguns dos arquitetos como algo que deixa a proposta ainda mais interessante: “(...) a beleza dessa

encomenda é que eles vendem (o pavilhão) para outras localidades e ele estará em outros lugares, isso será ótimo” (RADÍC apud ST HILL, 2014, p.126).

O levantamento sobre cada pavilhão considera também como fonte as publicações individuais de cada um deles, realizadas pela galeria. Percebe-se nesses pequenos livros a singularidade de cada projeto, nos quais a divisão do conteúdo é similar, porém, capa, formato e tamanho são sempre diferentes e apresentam uma proximidade estética do pavilhão que ilustram.

As fichas que seguem são uma organização caso a caso que permitiu formar uma metodologia para eleger os campos de comparação entre os pavilhões, reconhecendo o que é recorrente entre eles. A ficha (Figura 115) foi organizada para apurar as características dos pavilhões de acordo com algumas categorias, tais como dados do arquiteto, dados gerais do pavilhão, descrição, materiais e técnica construtiva, e programa.

Com todos os dados reunidos foi possível categorizar as informações e ressaltar as similaridades e as peculiaridades de cada edição conforme cada característica, e assim, apresentar de forma criteriosa uma visão geral do programa de pavilhões. Esse material é como um apêndice, mas está inserido no trabalho nesse momento, uma vez que subsidia as análises que vem a seguir.

DADOS DO ARQUITETO

Nos dados do arquiteto estão registradas as coautorias no projeto, as principais premiações, formação e influências, a página na web do arquiteto com informações do pavilhão, e se o arquiteto possui outros pavilhões de exibição.

DADOS DO PAVILHÃO

Com relação aos dados do pavilhão estão indicados o período de exibição e a área construída.

DESCRIÇÃO

Na descrição se encontra registrado um resumo sobre as principais características dos pavilhões e fatos relevantes à sua construção, além de ser verificado o modo de implantação no gramado, se restrito ao espaço ou não, e da relação do pavilhão com o edifício da

LEVANTAMENTO PAVILHÕES GALERIA SERPENTINE				
	ANO	2000	IMPLANTAÇÃO – dentro do jardim	
	ARQUITETO	Zaha Hadid (Irã/R.U.)		
	PARCERIA			
	PREMIAÇÕES	PRITZKER 2004		
	PAV. NACIONAL/EXPO	Zaragoza 2008		
	INFLUÊNCIAS/FORMAÇÃO	Architectural Association Exposição Moma sobre desconstrutivismo 1988		
	AREA	600m2		
		PERÍODO DE EXPOSIÇÃO	20/06 até setembro	
DESCRIÇÃO			RELAÇÃO COM A GALERIA	
			EMOLDURA	
			ESCONDE	
			OUTRA RELAÇÃO	X
MATERIAIS/ TÉCNICA CONSTRUTIVA			MOBILIÁRIO	
			Mesas em cinza, preto e branco	
			PARTE DA ESTRUTURA	
			INDEPENDENTE	x
APOIOS E VEDAÇÕES		TRADICIONAIS	DESENHADO PELO ARQUITETO	x
		OUTRO		
ELEMENTOS CONSTRUTIVOS		TRADICIONAIS	PARK NIGHTS	CAFÉ
		OUTRO		
MATERIAL/ COR PREDOMINANTE		branco	X	Não localizado

MATERIAIS E TÉCNICAS CONSTRUTIVAS

Além de ser apurada a técnica construtiva e os materiais de acabamento, também foram confirmados como ocorrem os apoios e as vedações, assim como os demais elementos construtivos.

PROGRAMA

Por fim, apresenta-se o programa que confirma a presença do café e como se configura a acomodação de pessoas ao longo do dia e nas atividades, dentre elas os eventos noturnos – park nights, e dessa maneira, como acontece a relação do mobiliário com a estrutura do pavilhão e o projeto do arquiteto.

Figura 115 – Ficha analítica dos pavilhões

LEVANTAMENTO PAVILHÕES GALERIA SERPENTINE				
FOTO	ANO	2000	IMPLANTAÇÃO – dentro do jardim	
	ARQUITETO	Zaha Hadid (Irake/ R.U.)		
	PARCERIA			
	PREMIAÇÕES	PRITZKER 2004		
	PAV. NACIONAL/EXPO	Zaragoza 2008		
	INFLUÊNCIAS/ FORMAÇÃO	Architectural Association Exposição Moma sobre desconstrutivismo 1988		
	ÁREA	600m2		
	PERÍODO DE EXPOSIÇÃO	20/06 até setembro		
DESCRIÇÃO			RELAÇÃO COM A GALERIA	
O primeiro pavilhão foi criado para o jantar de gala do 30o. aniversário da galeria, e acabou definindo o padrão de duração. O objetivo da arquiteta era reinventar as ideias pré-concebidas de uma tenda. Destinada a ficar aberta até o dia 22/06, com acesso público apenas na tarde desse dia. Terceiro evento temporário (anteriores – Ron Arad e Seth Stein). Cobertura triangulada Até então a Serpentine fazia uso de tendas mais tradicionais na época que a Vanity Fair patrocinava a galeria. Rapidez da sua capacidade criativa, somente meios materiais para conceber uma tenda improvisada.			EMOLDURA	
			ESCONDE	
			OUTRA RELAÇÃO	X
			MOBILIÁRIO	
			Mesas em cinza, preto e branco	
MATERIAIS/ TÉCNICA CONSTRUTIVA	Estrutura em aço		PARTE DA ESTRUTURA	
APOIOS E VEDAÇÕES	TRADICIONAIS		INDEPENDENTE	x
	OUTRO	X a cobertura vira parede	DESENHADO PELO ARQUITETO	x
ELEMENTOS CONSTRUTIVOS	TRADICIONAIS		PARK NIGHTS	CAFÉ
	OUTRO	X sem portas e janelas		
MATERIAL/ COR PREDOMINANTE	branco		X	Não localizado

LEVANTAMENTO PAVILHÕES GALERIA SERPENTINE				
FOTO	ANO	2001	IMPLANTAÇÃO – ultrapassa o jardim, cria uma passagem	
	ARQUITETO	Daniel Libeskind (Polônia/ EUA)		
	PARCERIA			
	PREMIAÇÕES			
	PAV. NACIONAL/EXPO	Vanke Pavilion Milão 2015		
	INFLUÊNCIAS/ FORMAÇÃO	Exposição Moma sobre desconstrutivismo 1988 http://libeskind.com/search/serpentine+gallery		
	ÁREA			
	PERÍODO DE EXPOSIÇÃO	17 de jun. a 9 de set.		
DESCRIÇÃO			RELAÇÃO COM A GALERIA	
Eighteen turns Com a segunda edição a galeria anuncia que os pavilhões farão parte de uma série continuada. Inspiração no origami - desenvolvendo a ideia de uma fita metálica dobrada. “É um lugar especial de descoberta, intimidade e encontro. O espaço é visto como parte de um horizonte infinitamente acessível entre a galeria e a paisagem”.			EMOLDURA	
			ESCONDE	
			OUTRA RELAÇÃO	X
			MOBILIÁRIO	
MATERIAIS/ TÉCNICA CONSTRUTIVA	Painéis de alumínio		PARTE DA ESTRUTURA	
APOIOS E VEDAÇÕES	TRADICIONAIS		INDEPENDENTE	x
	OUTRO	X estrutura contínua –	DESENHADO PELO ARQUITETO	?
ELEMENTOS CONSTRUTIVOS	TRADICIONAIS		PARK NIGHTS	CAFÉ
	OUTRO	X sem portas e janelas		
MATERIAL/ COR PREDOMINANTE	metal		Não localizado	X

LEVANTAMENTO PAVILHÕES GALERIA SERPENTINE				
FOTO	ANO	2002	IMPLANTAÇÃO – dentro do gramado	
	ARQUITETO	Toyo Ito (Coréia do Sul/ Japão)		
	PARCERIA	Cecil Balmond (Arup)		
	PREMIAÇÕES	2013 – obra selecionada		
	PAV. NACIONAL/EXPO	Hannover 2000		
	INFLUÊNCIAS/ FORMAÇÃO	Universidade de Tokio		
	SITE + PAV SERPENTINE	http://www.toyo-ito.co.jp/WWW/Project_Descript/2000-/2000-p_08/2000-p_08_en.html		
	ÁREA	309 m ²		
	PERÍODO DE EXPOSIÇÃO	12 de jul. a 29 de set.		
DESCRIÇÃO			RELAÇÃO COM A GALERIA	
A estrutura aparentemente aleatória foi determinada por um algoritmo derivado da rotação de um só quadrado. “O conceito era criar uma estrutura isenta de pilares que não estivesse dependente de um sistema de grelha ortogonal”. “Não tem pilares, janelas ou portas, ou seja, não tem um único dos elementos arquitetônicos habituais”. Custo 600 mil libras.			EMOLDURA	
			ESCONDE	
			OUTRA RELAÇÃO	X
			MOBILIÁRIO	
MATERIAIS/ TÉCNICA CONSTRUTIVA	Estrutura em aço, painéis de alumínio e vidro.		PARTE DA ESTRUTURA	
APOIOS E VEDAÇÕES	TRADICIONAIS		INDEPENDENTE	x
	OUTRO	X	DESENHADO PELO ARQUITETO	X
ELEMENTOS CONSTRUTIVOS	TRADICIONAIS		PARK NIGHTS	CAFÉ
	OUTRO	X		
MATERIAL/ COR PREDOMINANTE	branco		X	X

LEVANTAMENTO PAVILHÕES GALERIA SERPENTINE				
FOTO	ANO	2003	IMPLANTAÇÃO – dentro do gramado	
	ARQUITETO	Oscar Niemeyer (Brasil)	sem desenho de implantação ou foto aérea 	
	PARCERIA	Sussekind/ Arup		
	PREMIAÇÕES	PRITZKER 1988		
	PAV. NACIONAL/EXPO	Expo 1939 N. York		
	INFLUÊNCIAS/ FORMAÇÃO	Escola Nacional de Belas Artes		
	SITE + PAV SERPENTINE	http://www.niemeyer.org.br/mosaico-assimetrico		
	ÁREA			
	PERÍODO DE EXPOSIÇÃO	20 de jun. a 14 de set.		
DESCRIÇÃO			RELAÇÃO COM A GALERIA	
O arquiteto só aceitou o projeto após a visita da diretora, Julia Peyton-Jones, no Rio. Baseado na figura de mulheres reclinadas. Quis criar um resumo do próprio estilo. “A primeira coisa foi criar algo que flutuasse acima do solo”..			EMOLDURA	
			ESCONDE	
			OUTRA RELAÇÃO	X
			MOBILIÁRIO	
MATERIAIS/ TÉCNICA CONSTRUTIVA	Concreto, aço, alumínio, vidro e gesso		PARTE DA ESTRUTURA	
APOIOS E VEDAÇÕES	TRADICIONAIS	X apoios e vigas que suspendem o pavilhão	INDEPENDENTE	x
	OUTRO		DESENHADO PELO ARQUITETO	?
ELEMENTOS CONSTRUTIVOS	TRADICIONAIS		PARK NIGHTS	CAFÉ
	OUTRO	X		
MATERIAL/ COR PREDOMINANTE	branco		X	X

LEVANTAMENTO PAVILHÕES GALERIA SERPENTINE				
FOTO	ANO	2004	IMPLANTAÇÃO – sobre a galeria	
	ARQUITETO	MVRDV		
	PARCERIA			
	PREMIAÇÕES			
	PAV. NACIONAL/EXPO	Hannover 2000		
	INFLUÊNCIAS/ FORMAÇÃO	Estudaram na Universidade Técnica de Delft. Trabalharam com Rem Koolhaas.		
	SITE + PAV SERPENTINE	http://www.mvrdv.nl/projects/255-serpentine-pavilion		
	ÁREA	2.475m²		
	PERIODO DE EXPOSIÇÃO	Não construído		
DESCRIÇÃO			RELAÇÃO COM A GALERIA	
A galeria seria inteiramente coberta na forma de uma montanha, na qual os caminhos existentes do parque subiriam por ela. As complexidades do projeto impediram a construção. 23m de altura			EMOLDURA	
			ESCONDE	
			OUTRA RELAÇÃO	Cobria a galeria
			MOBILIÁRIO	
			Não executado	
MATERIAIS/ TÉCNICA CONSTRUTIVA	Aço		PARTE DA ESTRUTURA	
APOIOS E VEDAÇÕES	TRADICIONAIS		INDEPENDENTE	
	OUTRO	X	DESENHADO PELO ARQUITETO	
ELEMENTOS CONSTRUTIVOS	TRADICIONAIS		PARK NIGHTS	CAFÉ
	OUTRO	X		
MATERIAL/ COR PREDOMINANTE	Verde (grama)			

LEVANTAMENTO PAVILHÕES GALERIA SERPENTINE				
FOTO	ANO	2005	IMPLANTAÇÃO – ultrapassa o gramado	
	ARQUITETO	Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura (Portugal)		
	PARCERIA	Cecil Balmond/ Arup		
	PREMIAÇÕES	PRITZKER - Siza 1992 Souto Moura 2011		
	PAV. NACIONAL/EXPO	Expo 1998 Expo 2000		
	INFLUÊNCIAS/ FORMAÇÃO	Siza – Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto Moura – Escola de Belas Artes do Porto		
	SITE + PAV SERPENTINE	http://alvarosizavieira.com/2005-serpentine-gallery		
	ÁREA	380m ²		
	PERÍODO DE EXPOSIÇÃO	Junho a outubro		
DESCRIÇÃO			RELAÇÃO COM A GALERIA	
Formato de grelha regular que foi distorcida para criar a forma curvilínea. O uso da madeira acentua a relação entre o pavilhão e o parque circundante. Construído entre 11/04 e 30/06 “Interessante fazer algo, não uma coisa abstrata como os outros arquitetos, mas algo ligado às árvores”. Variação em relação às formas das estruturas anteriores.			EMOLDURA	
			ESCONDE	
			OUTRA RELAÇÃO	X
			MOBILIÁRIO	
			20 mesas 80 cadeiras 3 chaise longues	
MATERIAIS/ TÉCNICA CONSTRUTIVA	Madeira, policarbonato translúcido.		PARTE DA ESTRUTURA	
APOIOS E VEDAÇÕES	TRADICIONAIS		INDEPENDENTE	X
	OUTRO	X Isento de pilares, vigas de madeira	DESENHADO PELO ARQUITETO	X
ELEMENTOS CONSTRUTIVOS	TRADICIONAIS		PARK NIGHTS	CAFÉ
	OUTRO	X		
MATERIAL/ COR PREDOMINANTE	madeira		X	X

LEVANTAMENTO PAVILHÕES GALERIA SERPENTINE				
FOTO	ANO	2006	IMPLANTAÇÃO – dentro do gramado	
	ARQUITETO	Rem Koolhaas (Holanda)		
	PARCERIA	Cecil Balmond (Sri Lanka)		
	PREMIAÇÕES	PRITZKER 2000		
	PAV. NACIONAL/EXPO	Balmond – pedestrian bridge Milão 2015		
	INFLUÊNCIAS/ FORMAÇÃO	Architectural Association Exposição Moma sobre desconstrutivismo 1988		
	SITE + PAV SERPENTINE	http://www.oma.eu/projects/2006/serpentine-gallery-pavilion/		
	ÁREA	255m ²		
	PERIODO DE EXPOSIÇÃO	13 de jul. até 15 de out.		
DESCRIÇÃO			RELAÇÃO COM A GALERIA	
A estrutura se assemelha a um balão amarrado prestes a levantar voo. O objetivo de se ter translucidez e leveza inspirou a utilização de materiais novos de formas inovadoras. Podia acolher até 300 pessoas.			EMOLDURA	
			ESCONDE	X
			OUTRA RELAÇÃO	
			MOBILIÁRIO	
MATERIAIS/ TÉCNICA CONSTRUTIVA	Estrutura de aço, policarbonato e poliéster		PARTE DA ESTRUTURA	
APOIOS E VEDAÇÕES	TRADICIONAIS	X	INDEPENDENTE	X
	OUTRO		DESENHADO PELO ARQUITETO	X
ELEMENTOS CONSTRUTIVOS	TRADICIONAIS		PARK NIGHTS	CAFÉ
	OUTRO	X		
MATERIAL/ COR PREDOMINANTE	branco		X	X

LEVANTAMENTO PAVILHÕES GALERIA SERPENTINE				
FOTO	ANO	2007	IMPLANTAÇÃO – dentro do gramado	
	ARQUITETO	Olafur Eliasson (Dinamarca)		
	PARCERIA	Kjetil Thorsen (Noruega)		
	PREMIAÇÕES			
	PAV. NACIONAL/EXPO			
	INFLUÊNCIAS/ FORMAÇÃO	Olafur – Real Academia Dinamarquesa de Belas Artes Influência Frederick Kiesler		
	SITE + PAV SERPENTINE	http://www.olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100452/serpentine-gallery-pavilion#slideshow http://snohetta.com/project/46-serpentine-gallery-pavilion		
	ÁREA	383m ²		
	PERÍODO DE EXPOSIÇÃO	24 de ago até 05 de nov		
DESCRIÇÃO			RELAÇÃO COM A GALERIA	
Com sua estrutura na forma de um pião, o objetivo dos autores era rever a proposta tradicional do pavilhão de piso único, acrescentando-lhe uma terceira dimensão - a altura.			EMOLDURA	
			ESCONDE	X
			OUTRA RELAÇÃO	
			MOBILIÁRIO	
MATERIAIS/ TÉCNICA CONSTRUTIVA	Estrutura de aço revestida com pranchas de madeira escura.		PARTE DA ESTRUTURA	X
APOIOS E VEDAÇÕES	TRADICIONAIS		INDEPENDENTE	
	OUTRO	X	DESENHADO PELO ARQUITETO	X
ELEMENTOS CONSTRUTIVOS	TRADICIONAIS		PARK NIGHTS	CAFÉ
	OUTRO	X		
MATERIAL/ COR PREDOMINANTE	madeira		X	X

LEVANTAMENTO PAVILHÕES GALERIA SERPENTINE				
FOTO	ANO	2007	IMPLANTAÇÃO	
	ARQUITETO	Zaha Hadid	No jardim em frente a galeria	
	PARCERIA			
	PREMIAÇÕES	PRITZKER 2004		
	PAV. NACIONAL/EXPO	Zaragoza 2008		
	INFLUÊNCIAS/ FORMAÇÃO	Architectural Association Exposição Moma sobre desconstrutivismo 1988		
	SITE + PAV SERPENTINE	http://www.zaha-hadid.com/design/lilas-installation/		
	ÁREA	310m²		
	PERÍODO DE EXPOSIÇÃO	12 a 21 de julho		
DESCRIÇÃO			RELAÇÃO COM A GALERIA	
Feita para a festa de verão da galeria, essa instalação com 3 “guarda-sóis” foi inspirada na geometria de pétalas de flores e folhas. Foi executada de última hora já que o pavilhão de Eliasson e Thorsen não ficou pronto a tempo. Altura 5,5m			EMOLDURA	
			ESCONDE	
			OUTRA RELAÇÃO	X fora do local de intervenção
			MOBILIÁRIO	
MATERIAIS/ TÉCNICA CONSTRUTIVA	Tecido tensionado		PARTE DA ESTRUTURA	
APOIOS E VEDAÇÕES	TRADICIONAIS		INDEPENDENTE	
	OUTRO	X	DESENHADO PELO ARQUITETO	
ELEMENTOS CONSTRUTIVOS	TRADICIONAIS		PARK NIGHTS	CAFÉ
	OUTRO	X		
MATERIAL/ COR PREDOMINANTE	branco		X	

LEVANTAMENTO PAVILHÕES GALERIA SERPENTINE				
FOTO	ANO	2008	IMPLANTAÇÃO	
	ARQUITETO	Frank Gehry (Canadá)		
	PARCERIA			
	PREMIAÇÕES	PRITZKER 1989		
	PAV. NACIONAL/EXPO			
	INFLUÊNCIAS/ FORMAÇÃO	Universidade do Sul da Califórnia e Harvard Influência: Alvar Aalto. Exposição Moma sobre desconstrutivismo 1988		
	SITE + PAV SERPENTINE			
	ÁREA			
	PERÍODO DE EXPOSIÇÃO	20 de jul. a 19 de out.		
DESCRIÇÃO			RELAÇÃO COM A GALERIA	
Pavilhão projetado para eventos de música, funciona como uma rua urbana que liga o parque ao edifício, funcionando como um anfiteatro. Capacidade 275 espectadores.			EMOLDURA	X
			ESCONDE	
			OUTRA RELAÇÃO	
			MOBILIÁRIO	
MATERIAIS/ TÉCNICA CONSTRUTIVA	Bases em concreto, 4 pilares de aço, madeira e vidro		PARTE DA ESTRUTURA	X
APOIOS E VEDAÇÕES	TRADICIONAIS	X 4 apoios	INDEPENDENTE	
	OUTRO		DESENHADO PELO ARQUITETO	X
ELEMENTOS CONSTRUTIVOS	TRADICIONAIS		PARK NIGHTS	CAFÉ
	OUTRO	X		
MATERIAL/ COR PREDOMINANTE	Madeira clara		X	X

LEVANTAMENTO PAVILHÕES GALERIA SERPENTINE				
FOTO	ANO	2009	IMPLANTAÇÃO – ultrapassa o gramado	
	ARQUITETO	SANAA (Japão)		
	PARCERIA			
	PREMIAÇÕES	PRITZKER 2010		
	PAV. NACIONAL/EXPO			
	INFLUÊNCIAS/ FORMAÇÃO	Segima – Universidade Feminina do Japão Nishizawa – Universidade Nacional Yokohama Influência: Toyo Ito		
	SITE + PAV SERPENTINE			
	ÁREA			
	PERIODO DE EXPOSIÇÃO	12 de jul a 18 de out		
DESCRIÇÃO			RELAÇÃO COM A GALERIA	
O pavilhão consiste em uma cobertura contínua em alumínio, em linhas curvas livres determinadas pelas árvores existentes. O objetivo era criar uma cobertura que pairasse pelo parque. “se fosse realmente temporário teria sido mais fácil. Uma vez que terá depois um lugar permanente, foi mais difícil – é necessária uma solução de construção permanente que possa ser desmontada. Contudo, de certa forma, podemos tomar mais liberdade com o projeto de um pavilhão”. Temporário enquanto a duração da exposição e não a durabilidade da obra.			EMOLDURA	
			ESCONDE	
			OUTRA RELAÇÃO	X
			MOBILIÁRIO	
MATERIAIS/ TÉCNICA CONSTRUTIVA	Aço, alumínio e divisórias em acrílico.		PARTE DA ESTRUTURA	
APOIOS E VEDAÇÕES	TRADICIONAIS	X pilares de aço	INDEPENDENTE	X
	OUTRO		DESENHADO PELO ARQUITETO	?
ELEMENTOS CONSTRUTIVOS	TRADICIONAIS	X apenas apoios e cobertura		
	OUTRO		PARK NIGHTS	CAFÉ
MATERIAL/ COR PREDOMINANTE	metal		X	X

LEVANTAMENTO PAVILHÕES GALERIA SERPENTINE				
FOTO	ANO	2010	IMPLANTAÇÃO – dentro do gramado	
	ARQUITETO	Jean Nouvel (França)		
	PARCERIA			
	PREMIAÇÕES	PRITZKER 2008		
	PAV. NACIONAL/EXPO	Hannover 2000/ Gênova 2009/ Suíça 2002		
	INFLUÊNCIAS/ FORMAÇÃO	École des Beaux-Arts		
	SITE + PAV SERPENTINE	http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/london-united-kingdom-serpentine-gallery-the-red-sun-pavilion1		
	ÁREA	360m ²		
	PERÍODO DE EXPOSIÇÃO	10 de jul a 17 de out.		
DESCRIÇÃO			RELAÇÃO COM A GALERIA	
O pavilhão se destaca do fundo verde natural pelo uso uniforme da cor vermelha, com o objetivo de usar a cor complementar ao verde e fazer relação com a cidade de Londres - ônibus, cabine telefônica, caixa do correio. Recorda as folies de Bernard Tschumi			EMOLDURA	
			ESCONDE	X
			OUTRA RELAÇÃO	
			MOBILIÁRIO	
MATERIAIS/ TÉCNICA CONSTRUTIVA	Aço, plástico, policarbonato e tecido.		PARTE DA ESTRUTURA	
APOIOS E VEDAÇÕES	TRADICIONAIS		INDEPENDENTE	X
	OUTRO	X	DESENHADO PELO ARQUITETO	?
ELEMENTOS CONSTRUTIVOS	TRADICIONAIS			
	OUTRO	X	PARK NIGHTS	CAFÉ
MATERIAL/ COR PREDOMINANTE	vermelho		X	X

LEVANTAMENTO PAVILHÕES GALERIA SERPENTINE				
FOTO	ANO	2011	IMPLANTAÇÃO – dentro do gramado	
	ARQUITETO	Peter Zumthor (Suíça)		
	PARCERIA	Piet Oudolf (jardim)		
	PREMIAÇÕES	PRITZKER 2008		
	PAV. NACIONAL/EXPO	Hannover 2000		
	INFLUÊNCIAS/ FORMAÇÃO			
	SITE + PAV SERPENTINE	http://zumthor.tumblr.com/post/36879872758/hortus-conclusus-serpentine-pavilion-arch		
	ÁREA	396m ²		
PERÍODO DE EXPOSIÇÃO		1 de jul a 16 de out.		
DESCRIÇÃO			RELAÇÃO COM A GALERIA	
Hortus Conclusus - um jardim dentro de um jardim. O pavilhão é um local retirado do barulho de Londres, e enfatiza os aspectos sensoriais e espirituais da experiência arquitetônica. Um espaço interno para sentar, conversar e observar as flores			EMOLDURA	
			ESCONDE	
			OUTRA RELAÇÃO	X
			MOBILIÁRIO	
MATERIAIS/ TÉCNICA CONSTRUTIVA	Estrutura em madeira coberta com gaze.		PARTE DA ESTRUTURA	
APOIOS E VEDAÇÕES	TRADICIONAIS	X Paredes em madeira	INDEPENDENTE	X
	OUTRO		DESENHADO PELO ARQUITETO	
ELEMENTOS CONSTRUTIVOS	TRADICIONAIS			
	OUTRO	X	PARK NIGHTS	CAFÉ
MATERIAL/ COR PREDOMINANTE	Preto (madeira pintada)		X	

LEVANTAMENTO PAVILHÕES GALERIA SERPENTINE				
FOTO	ANO	2012	IMPLANTAÇÃO – dentro do gramado	
	ARQUITETO	Herzog & De Meuron (Suíça)		
	PARCERIA	Ai Weiwei (China)		
	PREMIAÇÕES	Pritzker 2001		
	PAV. NACIONAL/EXPO	Slow food pavilion 2015		
	INFLUÊNCIAS/FORMAÇÃO			
	SITE + PAV SERPENTINE	https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/376-400/400-serpentine-gallery-pavilion.html		
	ÁREA	260m²		
	PERÍODO DE EXPOSIÇÃO	1 de junho a 14 de outubro		
DESCRIÇÃO			RELAÇÃO COM A GALERIA	
O pavilhão enterrado no gramado da galeria faz aproximações às edições anteriores, no qual os arquitetos recriam os vestígios físicos dos antecessores, através da sobreposição das formas de cada um.			EMOLDURA	
			ESCONDE	
			OUTRA RELAÇÃO	X se esconde
			MOBILIÁRIO	
MATERIAIS/ TÉCNICA CONSTRUTIVA	Estrutura metálica e cortiça		PARTE DA ESTRUTURA	X
APOIOS E VEDAÇÕES	TRADICIONAIS	X Pilares	INDEPENDENTE	
	OUTRO		DESENHADO PELO ARQUITETO	X
ELEMENTOS CONSTRUTIVOS	TRADICIONAIS			
	OUTRO	X	PARK NIGHTS	CAFÉ
MATERIAL/ COR PREDOMINANTE	cortiça		X	X (externo)

LEVANTAMENTO PAVILHÕES GALERIA SERPENTINE				
FOTO	ANO	2013	IMPLANTAÇÃO – dentro do gramado	
	ARQUITETO	Sou Fujimoto (Japão)		
	PARCERIA			
	PREMIAÇÕES			
	PAV. NACIONAL/EXPO			
	INFLUÊNCIAS/ FORMAÇÃO			
	SITE + PAV SERPENTINE			
	ÁREA	400m ²		
	PERÍODO DE EXPOSIÇÃO	1 de junho a 20 de outubro		
DESCRIÇÃO			RELAÇÃO COM A GALERIA	
O pavilhão lembra uma nuvem devido a sua forma ao mesmo tempo geométrica e orgânica, sem limites definidos. O objetivo do arquiteto era criar algo entre a natureza e a arquitetura.			EMOLDURA	
			ESCONDE	X
			OUTRA RELAÇÃO	
			MOBILIÁRIO	
MATERIAIS/ TÉCNICA CONSTRUTIVA	Aço		PARTE DA ESTRUTURA	X
APOIOS E VEDAÇÕES	TRADICIONAIS		INDEPENDENTE	
	OUTRO	X	DESENHADO PELO ARQUITETO	X
ELEMENTOS CONSTRUTIVOS	TRADICIONAIS			
	OUTRO	X	PARK NIGHTS	CAFÉ
MATERIAL/ COR PREDOMINANTE	Branco		X	X

LEVANTAMENTO PAVILHÕES GALERIA SERPENTINE				
FOTO	ANO	2014	IMPLANTAÇÃO – dentro do gramado	
	ARQUITETO	Smiljan Radic Clarke (Chile)		
	PARCERIA			
	PREMIAÇÕES			
	PAV. NACIONAL/EXPO			
	INFLUÊNCIAS/FORMAÇÃO			
	SITE + PAV SERPENTINE			
	ÁREA	170m²		
	PERÍODO DE EXPOSIÇÃO	28/06 – 19/10		
DESCRIÇÃO			RELAÇÃO COM A GALERIA	
Inspirado nas follies dos jardins ingleses do séc. XVIII e nas experimentações do arquiteto em modelagem com papel machê, o pavilhão é uma estrutura futurista e primitiva ao mesmo tempo.			EMOLDURA	
			ESCONDE	
			OUTRA RELAÇÃO	X
			MOBILIÁRIO	
MATERIAIS/ TÉCNICA CONSTRUTIVA	Estrutura metálica, fibra de vidro e pedras.		PARTE DA ESTRUTURA	
APOIOS E VEDAÇÕES	TRADICIONAIS		INDEPENDENTE	X
	OUTRO	X	DESENHADO PELO ARQUITETO	
ELEMENTOS CONSTRUTIVOS	TRADICIONAIS			
	OUTRO	X	PARK NIGHTS	CAFÉ
MATERIAL/ COR PREDOMINANTE	Fibra de vidro - bege		X	X

Dados do arquiteto e do pavilhão

Dessas duas categorias da ficha de análise foi possível, inicialmente, elencar os arquitetos participantes e suas premiações, levando em consideração o prêmio Pritzker, dada sua importância mundial. Posteriormente, verificaram-se as parcerias realizadas, seu período de exibição e as áreas construídas dos pavilhões.

Como foi mencionada, a primeira edição ocorreu no ano 2000, sob o encargo da arquiteta Zaha Hadid, totalizando até 2014, 15 pavilhões no jardim lateral da galeria. O pavilhão de 2004 não foi executado por dificuldades técnicas e, em 2007, e o atraso da obra em 2007 fez com que a galeria convidasse Zaha Hadid para a execução de uma estrutura temporária para abrigar seu jantar de aniversário. Até 2014 os pavilhões envolveram 20 escritórios/projetistas, sendo 16 arquitetos/ escritórios de arquitetura, dois artista (Olafur Eliasson e Ai Weiwei), um paisagista (Piet Oudolf) e um projetista estrutural (Cecil Balmond). Dos arquitetos/ escritórios de arquitetura, 11 são vencedores do Prêmio Pritzker, sendo que quatro receberam suas premiações após a execução do pavilhão (Zaha Hadid em 2004, Toyo Ito em 2013, Eduardo Souto de Moura em 2011, Kazuyo Sejima e Ryue Nishisawa – SANAA em 2010). O programa do pavilhão também reúne diversas culturas, sendo 14 nacionalidades diferentes envolvidas na autoria dos projetos durante todas as edições.

O quadro abaixo (Quadro 1) apresenta todas as edições até 2014 e seus autores.

HISTÓRICO DOS PAVILHÕES				
	ANO	ARQUITETO	PAÍS DE ORIGEM	PERÍODO DE EXIBIÇÃO
1	2000	Zaha Hadid (Pritzker 2004)	Iraque (RU)	20/06 a setembro
2	2001	Daniel Libeskind	Polônia (EUA)	11/06 a 09/09
3	2002	Toyo Ito (Pritzker 2013)	Coréia do Sul (Japão)	12/07 a 29/09
4	2003	Oscar Niemeyer (Pritzker 1988)	Brasil	20/06 a 14/09
	2004	MVRDV (não realizado)	Holanda	
5	2005	Álvaro Siza (Pritzker 1992) e Eduardo Souto de Moura (Pritzker 2011)	Portugal	01/06 a outubro
6	2006	Rem Koolhaas (Pritzker 2000) e Cecil Balmond	Holanda/ Sri Lanka	13/07 a 15/10
	2007	Zaha Hadid (Pritzker 2004)	Iraque (RU)	12/07 a 21/07
7	2007	Olafur Eliasson e Kjetil Thorsen	Dinamarca/ Noruega	24/08 a 05/11
8	2008	Frank Gehry (Pritzker 1989)	Canadá	20/07 a 19/10
9	2009	SANAA – Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa (Pritzker 2010)	Japão	12/07 a 18/10
10	2010	Jean Nouvel (Pritzker 2008)	França	10/07 a 17/10
11	2011	Peter Zumthor (Pritzker 2009) e Piet Oudolf	Suíça/ Holanda	01/07 a 16/10
12	2012	Herzog e De Meuron (Pritzker 2001) e Ai Weiwei	Suíça/ China	01/06 a 14/10
13	2013	Sou Fujimoto	Japão	01/06 a 20/10
14	2014	Smiljan Radic	Chile	26/06 a 19/10

Arquitetos que receberam o Pritzker antes do convite da galeria

Quadro 1 - Histórico dos pavilhões e período de exibição

O pavilhão também torna possível o experimento entre autorias. No caso da Serpentine isso pode ocorrer por iniciativa do convidado ou por sugestão dos organizadores. Essas parcerias se expandem para a área de engenharia, responsável pela execução e desenvolvimento das propostas.

Destaca-se a presença da firma de engenharia Arup³⁶, atuando na execução das obras desde 2001, quando Daniel Libeskind convida Cecil Balmond – sócio da empresa e projetista estrutural, para fazer parte do projeto. A atuação de Balmond como coautor ocorrerá em 2006 quando é convidado por Rem Koolhaas, firmando uma parceria de décadas entre os dois. Em 2005, Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura atuam juntos num convite da direção da galeria, uma vez que já haviam trabalhado juntos nos pavilhões de 1998 na Exposição de Lisboa e de 2000 na Exposição de Hannover. O projetista Cecil Balmond também participa ativamente dessa proposta.

Em 2007, o artista Olafur Eliasson formou uma equipe, a pedido da galeria, com o arquiteto fundador do escritório Snøhetta, Kjetil Thorsen. A justificativa dada pela diretoria para essa exceção da autoria ser de um arquiteto, é que as obras de Eliasson assumem muitas vezes a forma arquitetônica. Além da parceria existente com o

---

³⁶ A Arup foi fundada em 1946 pelo filósofo e engenheiro Ove Arup, com foco inicial na engenharia estrutural, chamando a atenção mundial ao conceber o projeto estrutural da Ópera de Sidnei e do Centro Pompidou em Paris. Desde então vem crescendo numa organização multidisciplinar (ARUP, 2015).

Snøhetta, o artista também já atuou com Tadao Ando, e tem em seu escritório uma equipe dedicada a projetos arquitetônicos.

Peter Zumthor, arquiteto responsável pelo pavilhão de 2011, incluiu um jardim especialmente criado pelo designer holandês Piet Oudolf, para dar vida ao conceito de *hortus conclusus* do projeto, um jardim dentro do jardim. Em 2012, os arquitetos suíços Herzog & de Meuron repetem a equipe responsável pelo Estádio Nacional de Beijing ao convidar o artista e arquiteto Ai Weiwei na proposta do pavilhão que visava explorar a história escondida no solo dos seus antecessores.

O terreno destinado para a execução do pavilhão é o gramado lateral ao acesso principal, delimitado pelas calçadas do parque e por um gradil. Por estarem restritos a esse local, a área construída de cada pavilhão não tem muita variação, ficando em torno de 350m². Dentre os executados, o pavilhão do ano 2000 apresenta a maior área – 600m², e o de 2014 a menor – 170m².

ÁREA CONSTRUÍDA DOS PAVILHÕES		
	ANO	ÁREA
1	2000	600 m ²
2	2001	
3	2002	309 m ²
4	2003	
	2004	2.475 m ²
5	2005	380 m ²
6	2006	255 m ²
	2007	310 m ²
7	2007	383 m ²
8	2008	
9	2009	
10	2010	360 m ²
11	2011	396 m ²
12	2012	260 m ²
13	2013	400 m ²
14	2014	170 m ²

Quadro 2 – Áreas pavilhões

Figura 116 - Implantação da Galeria Serpentine

Implantação e relação com a galeria

Conforme apresentado na primeira parte desse trabalho, nos mesmos arredores da galeria ocorreu em 1851 a Grande Exposição da Indústria no Palácio de Cristal, e até os dias atuais o parque parece ser o sítio ideal para esses tipos de construção e eventos (Figura 119).

Figura 119 - Oeste de Londres, localização da Galeria Serpentine.

Figura 117 - Templo da Rainha Caroline, 1734

Figura 118 - Vista aérea da galeria e do jardim lateral

Sua localização no parque remete aos pavilhões dos jardins ingleses do século XVIII, sendo que um desses pavilhões ainda encontra-se nos jardins do palácio, o Templo da Rainha Caroline, construído em 1734 (Figura 117). Além disso, dentro do jardim existem diversos monumentos que marcam os diversos setores de ambos os parques, e nos arredores, estão alguns dos principais edifícios da cidade.

O pavilhão da Serpentine tem forte relação com o ambiente no qual está inserido, tornando-se mais um dos pretextos para uso do parque, assim como as demais instalações e pontos turísticos locais. O jardim lateral da galeria é o local destinado às intervenções, faz divisas com a rua W Carriage Dr, que separa o Hyde Park dos jardins do Palácio Kensington, onde está localizada a galeria (Figura 118).

Porém, o fato de serem executados no mesmo gramado não determina que todas as implantações sejam iguais, na verdade, o que se observa é justamente o oposto. Apesar da restrição do terreno e das imposições na instituição mantenedora dos parques reais do mínimo de intervenção no local, cada pavilhão se configura no gramado de forma distinta, seja mais espalhado ou mais restrito, direto no solo ou com planos elevados. Como foi exemplificado na figura 116, o pavilhão de 2005 avança sobre a calçada do parque. Tal estratégia também foi utilizada em 2001 e 2009, criando uma passagem convidativa ao acesso do pavilhão.

Figura 120 - Pavilhões que ultrapassam o gramado

A proposta de 2004 do grupo MVRDV composto por três arquitetos holandeses, foi mais além e propôs que o pavilhão cobrisse a galeria, numa extensão ao parque, porém, o projeto não foi executado por dificuldades técnicas (Figura 121a). Em 2007, devido a atrasos na execução do pavilhão de Eliasson e Thorsen, foi chamada novamente a arquiteta Zaha Hadid para desenvolver um pavilhão para a festa de comemoração do aniversário da galeria, localizado no jardim na frente da mesma. Na figura ao lado (Figura 121b) é possível ver a instalação de Hadid e ao fundo a galeria e as obras do pavilhão.

Os pavilhões executados apresentam um único pavimento, porém, alguns fazem uso de planos elevados para destacar sua estrutura no gramado, ou mesmo criar um percurso para o acesso à obra, como é o caso dos pavilhões de 2003, 2004, 2007 e 2014. Essa característica leva a outro fator de análise: a relação do pavilhão com o edifício existente. Como já foi mencionado, a galeria por si só é um pavilhão, uma das construções tradicionais dos jardins ingleses, e também patrimônio histórico, com leis que garantem sua preservação, construído com o tradicional tijolo aparente da sua nobre vizinhança, com detalhes e aberturas com pintura branca, configurado por um pavimento térreo e a parte administrativa na cobertura, o que torna o edifício não muito alto.

Figura 121 - Pavilhões do MVRDV em 2004 e de Zaha Hadid em 2007

Figura 122 - Pavilhões de 2003, 2004, 2007 e 2014

Nota-se que boa parte das propostas mesmo apresentando independência da construção existente, faz referência a mesma ao manter-se com menor altura, sem encobrir o edifício. Tal intenção aparece no discurso dos arquitetos e na forma que a galeria é emoldurada por suas aberturas.

Em 2012, Herzog e de Meuron criam outra topografia e destacam o edifício existente, retomando as questões dos jardins de ser um edifício secundário, quando a maioria dos experimentos anteriores apontaram em outra direção, na qual o protagonista passa a ser o próprio pavilhão, ficando o edifício principal como secundário nesse momento. Ao fazerem isso os arquitetos transformam os degraus em arquibancada, e também utilizam rampas para solucionar os acessos (Figura 123).

Figura 123 - Pavilhão de 2012

Segundo a direção, é solicitado que os arquitetos levem em consideração o edifício existente, porém, se houver justificativa para encobrir a Serpentine isso será aceito, em um entendimento que as orientações de projeto por parte da instituição são mais abertas do que restritivas (JODIDIO, 2011, p. 22).

Figura 124 - Pavilhões que escondem a Galeria

Sendo assim, os pavilhões da Serpentine tornam-se protagonistas do seu entorno imediato, seja mantendo a hierarquia ou invertendo, exibindo as possibilidades da arquitetura contemporânea e a criatividade e ousadia de seus autores. Hans Ulrich Obrist (PEYTON-JONES; OBRIST, 2011, p. 22, tradução nossa) confirma o pavilhão como marco visual no parque ao afirmar que “em cada ano é diferente, mas todos os arquitetos conseguiram criar um destino num sítio onde, na maior parte do ano, existe apenas um simples relvado”.

Ainda sobre o local de implantação inicialmente existia um pequeno desnível em relação ao acesso do edifício e a calçada próxima à rua. Mesmo assim, percebe-se a predominância de pavilhões de acesso em nível.

Por fim, o contexto do pavilhão na Galeria Serpentine volta a uma discussão sobre as construções nos jardins ingleses, principalmente sobre sua leveza e função, e também às definições originais desse tipo de edifício, dentre elas de edifício secundário em relação a outro existente³⁷. Essa galeria de arte está fora do circuito das galerias, por pertencer a uma área ajardinada, no território de um parque, o que provavelmente levou ao desejo de experimentação na arquitetura, criando um novo uso no jardim, um motivo de visitaço, passando o pavilho a ser elemento fundamental de seu local de inserço.

---

³⁷ As origens do termo pavilho e as definiçes foram apresentadas nas pginas 16 a 26.

Materiais e técnica construtiva

A questão do pavilhão não ser nada convencional se comparado com uma obra arquitetônica normal, além de se colocar em evidência também é estratégia projetual, como afirma Toyo Ito na descrição do seu projeto de 2002: “embora proporcione as funções mais básicas de um espaço para as pessoas, não tem pilares, janelas ou portas – ou seja, não tem um único dos elementos arquitetônicos habituais” (apud JODIDIO, 2011, p. III 06).

Os pavilhões de maneira geral não têm portas ou janelas, e algumas vezes nem paredes ou pilares, fazendo uso de elementos contínuos ou muito fragmentados, sem definição clara do que é cobertura, vedação ou apoios, mostrando as possibilidades de se manipular a forma sem o uso de elementos construtivos tradicionais. Tal situação é explorada em 2013 numa proposta que questiona os limites visuais da obra, sem as arestas que definiriam sua forma.

Figura 125 - Os pavilhões dos anos 2000, 2001, 2002, 2005, 2013, 2014

Percebe-se que a escolha e o uso de determinados materiais traz um campo experimental em muitas das propostas. Em 2001 nos painéis de alumínio que vedam o pavilhão de Daniel Libeskind, o fechamento em policarbonato usado por Rem Koolhaas em 2006, o tecido tensionado que dá forma a estrutura criada por Zaha Hadid em 2007, o plástico e policarbonatos vermelhos usados em 2010 por Jean Nouvel, a estopa que

reveste o pavilhão de Peter Zumthor em 2011, ou a cortiça como acabamento em todo o interior do pavilhão de 2012, além da casca em fibra de vidro que configura o pavilhão de 2014.

Figura 126 - Os diferentes materiais de vedação e acabamento

Dada a natureza do projeto – montagem rápida, e a possibilidade de ser desmontado e remontado em outro sítio – os pavilhões são construídos em sua maioria

MATERIAIS/ TÉCNICA CONSTRUTIVA DOS PAVILHÕES		
	ANO	MATERIAIS
1	2000	Aço
2	2001	Painéis de alumínio
3	2002	Estrutura em aço, painéis alumínio e vidro
4	2003	Concreto, aço, alumínio, vidro, gesso acartonado
	2004	Aço
5	2005	Madeira, policarbonato translúcido
6	2006	Estrutura de aço, policarbonato e poliéster
	2007	Tecido tensionado
7	2007	Estrutura em aço revestida com pranchas de madeira
8	2008	Bases de concreto, 4 pilares de aço, madeira e vidro
9	2009	Aço, alumínio, divisórias em acrílico
10	2010	Aço, plástico, policarbonato e tecido
11	2011	Estrutura em madeira tingida coberta por estopa
12	2012	Revestido em cortiça
13	2013	Aço
14	2014	Estrutura metálica, pedras e fibra de vidro

Quadro 3 - Materiais e técnicas construtivas dos pavilhões

em estrutura metálica, aparente ou encoberta por outro material. A madeira como estrutura ou revestimento é outra escolha comum. O que nota-se é o uso em larga escala de pré-fabricados viabilizando a construção, o que remete a origem dos pavilhões de exposição e o Palácio de Cristal de 1851.

Algumas das propostas optaram pelo uso da madeira, seja como elemento estrutural ou como revestimento, como é visto nos pavilhões de 2005, 2007, 2008 e 2011 (Figura 127).

Figura 127 - Pavilhões em madeira

Outra evidência é que mesmo como laboratório para a experimentação, o projeto dos pavilhões envolve simplicidade, uso de poucos elementos em cada proposta, resultando na pureza das formas e materiais. Todos tendem a ter uma tonalidade única

ACABAMENTOS PREDOMINANTES NOS PAVILHÕES		
	ANO	MATERIAL E COR
1	2000	Branco/ lona e estrutura metálica
2	2001	Alumínio
3	2002	Branco/ chapas metálicas
4	2003	Branco/ chapa metálica
	2004	Verde (grama)
5	2005	Madeira
6	2006	Branco/ poliéster
	2007	Branco/ tecido
7	2007	Madeira escura
8	2008	Madeira clara
9	2009	Alumínio reflexivo
10	2010	Vermelho/ metal e plástico
11	2011	Madeira tingida de preto
12	2012	Cortiça no interior e cobertura em espelho d'água
13	2013	Branco/ estrutura metálica
14	2014	Fibra de vidro e pedras

Quadro 4 - Acabamentos e tonalidades predominantes dos pavilhões

de acabamento, com a predominância do branco, sendo o resultado final uma resposta à singularidade do programa e à tipologia construída.

A cor usada como conceito de projeto aparece em 2010 no pavilhão de Jean Nouvel: “o vermelho é o calor do verão. É a cor complementar do verde. O vermelho é vivo, penetrante (...) é inglês como uma rosa vermelha, como objetos de Londres” (apud JODIDIO, p. XI.06, 2011).

O uso da cor ganha destaque no mobiliário desenhado pelos arquitetos: as mesas cinza e preto de Zaha Hadid (2000), os móveis verdes de Toyo Ito (2002), os cubos pretos que servem de apoio e assento de Rem Koolhaas (2006), as almofadas vermelhas de Eliasson e Thorsen (2007).

Figura 129 - A cor no mobiliário

a) Pavilhão 2010 - vista externa

b) Pavilhão 2010 - detalhe interno

Figura 128 - Pavilhão de 2010

Programa

O pavilhão deve atender um programa mínimo visando o recebimento dos visitantes. O interior do pavilhão deve abrigar pessoas, ter um café, além de receber os eventos noturnos da galeria conhecidos como *Park Nights*. Segundo a diretora, desde 2001 esses acontecimentos “têm sido uma parte nuclear na série de pavilhões. As ‘park nights’ que englobam palestras, performances, música e eventos, atraem até 250.000 visitantes todos os verões” (JODIDIO, 2011, p.16).

Tendo em vista a diversidade de eventos realizados durante os quase quatro meses em que fica aberto, os pavilhões contam com amplo espaço livre. Algumas mesas e cadeiras estão disponíveis durante todo o dia, caso a própria estrutura do pavilhão não sirva para isso, mas a sua capacidade normalmente é ampliada nas atividades noturnas, nas quais é visível a apropriação do lugar pelos visitantes que vão se acomodando nos espaços disponíveis. É interessante notar como cada pavilhão permite essa apropriação, seja a possibilidade de sentar no chão ou ficar em pé, como de sentar no gramado do lado de fora e observar as apresentações pelas aberturas na estrutura do pavilhão, como ocorre em 2005, seja ficar sentado com os pés pendurados como em 2014, que o convidado da noite está no pátio gerado pela forma do pavilhão, e dessa forma, abaixo das pessoas que estão no interior (Figura 130).

Figura 130 - Park Nights

Já com relação ao café, percebe-se que sua importância no espaço do pavilhão muda conforme o projeto, desde um simples balcão até uma estrutura mais integrada como ocorre em 2006 que o café fica no espaço gerado pelas paredes em policarbonato

e é como uma janela no recinto, ou em 2005 que o balcão serpenteia no pavilhão. Já em 2012 o café é externo ao pavilhão e sem relação com o mesmo (Figura 131).

Figura 131 - Os cafés nos pavilhões

De qualquer maneira, a presença do café atrai visitantes que procuram descanso no seu passeio pelo parque, e é comum ver pessoas que entram no pavilhão, se servem e vão embora. Tal fato poderia ser muitas vezes melhor explorado pela arquitetura, do que apenas cumprir uma obrigação, criando espaços mais integrados e coerentes com o pavilhão.

Se a presença do pavilhão é o grande destaque, o espaço de convívio é o que mantém os visitantes, e nesse quesito percebe-se a dedicação dos arquitetos. Nota-se que esses pavilhões são interativos, são ocupados e explorados pelos visitantes, e quanto mais convidativa a estrutura, mais público recebe:

Há uma espécie de escultura social que assume o seu lugar de direito nos pavilhões: o programa acolhe perfeitamente o modo que as pessoas usam o pavilhão e reordenam o espaço e até o mobiliário para se apossarem deles. O pavilhão da SANAA atraiu um número espantoso de visitantes: foi a terceira 'exposição' mais visitada a nível mundial (segundo o *The Art Newspaper*) (PEYTON-JONES; OBRIST, 2011, p. 16).

Alguns pavilhões por suas características apresentam o mobiliário como elemento integrante de sua estrutura (2007, 2008, 2012, 2013), porém, com área livre disponível para se colocar mais assentos quando há necessidade de atender mais pessoas.

Figura 132 - Mobiliário integrado à estrutura do pavilhão

Mesmo independente da estrutura, em alguns casos os arquitetos também se encarregam do desenho de mesas e cadeiras (2000, 2002, 2005, 2006, 2009). Na sequência, exemplos do mobiliário desenhado pelos arquitetos para seus pavilhões (Figura 133).

Figura 133 - Mobiliário desenhado pelos arquitetos

Vale a pena perceber como o programa volta a ser um elemento de convite ao convívio, portanto, é totalmente dentro da chave dos pavilhões dos jardins ingleses, distanciando-se das outras acepções apresentadas nesse trabalho, como a tenda destinada a habitação e o pavilhão de exibição de nações.

As publicações

O programa de pavilhões da Galeria Serpentine é uma amostra da diversidade da arquitetura contemporânea que apesar das características em comum, apresenta a pluralidade e a individualidade de seus arquitetos. Outra forma de perceber a singularidade de cada um se dá através das publicações feitas para cada pavilhão. Cada uma tem seu tamanho e formato, além de uma forte relação com o pavilhão e o arquiteto.

Figura 134 - As publicações dos pavilhões

Em 2006, a publicação do pavilhão de Rem Koolhaas trazia uma capa translúcida, remetendo ao balão em poliéster que era a cobertura da estrutura. Já na edição de 2010, a publicação sobre Jean Nouvel fazia referência ao vermelho do pavilhão, além de ter diversos encartes com croquis, imagens e o desenho arquitetônico do pavilhão.

O livro lançado como divulgação do pavilhão de 2012 também fazia uso de uma sobrecapa como referência à obra. Nesse caso se optou por um papel reflexivo em alusão ao espelho d'água que era cobertura. O pavilhão de Sou Fujimoto ganhou uma publicação cuja sobrecapa apresentava uma foto aproximada da estrutura da construção.

Figura 136 - As publicações de 2012 e 2013

Já em 2014 a publicação tem o tamanho e o formato do *sketch book* de Smiljan Radíc e no seu interior traz reproduções das páginas desse caderno de croquis do arquiteto com estudos do pavilhão.

Figura 135 - As publicações de 2006 e 2010

Em comum, cada título traz um pronunciamento dos patrocinadores, da direção, desenhos do projeto do pavilhão, imagens do pavilhão construído e do seu processo de criação, além da palavra do arquiteto e uma entrevista dos diretores com o autor do projeto.

Figura 137 - A publicação de 2014

1.2 Os pavilhões da Serpentine e a aproximação com os eventos históricos

Nesse momento vale retomar a trajetória desenvolvida da história do pavilhão, e assim, entender em que momentos o experimento da Serpentine se aproxima das definições apresentadas e dos eventos históricos ocorridos.

O primeiro paralelo que pode ser traçado diz respeito à definição de pavilhão. Percebe-se que as obras executadas pela galeria retomam a construção simples, constituída de poucos elementos, e também as características de serem desmontáveis, leves e construídas com rapidez.

A temporariedade pode ser relacionada com o “pousar no solo e em seguida, levantar vôo” (PUENTE, 2000, p. 11). É interessante notar que das edições analisadas a de 2012 de Herzog e De Meuron foge dessa analogia ao alterar o sítio, escavando o gramado para deixar o pavilhão parcialmente enterrado, arraigado ao solo.

Outro aspecto importante é que o pavilhão encontra-se associado a outro edifício hierarquicamente superior, nesse caso a própria galeria que encomenda os pavilhões. Conforme foi verificado a relação da arquitetura do pavilhão com o edifício da galeria é diversa, sendo propostas interpretações distintas para as recomendações da direção dos arquitetos considerarem o prédio da galeria em seus projetos.

Com relação às origens desse tipo de construção temporária foram destacadas as tendas nômades, que eram a melhor resposta a situação natural dos povos da época e eram projetadas em perfeita simbiose com o ambiente. Os pavilhões de verão não são tão provisórios ou móveis, mas na sua concepção deve ser levada em consideração a rápida montagem e desmontagem para atender os prazos da instituição. Nessas tendas a cobertura assumia uma importância significativa, sendo o elemento principal que caracterizava sua forma. Também na Serpentine esse fato é algo significativo, com coberturas que se dobram e tocam o solo, em um elemento contínuo que pode ser teto, apoio e vedação.

Um exemplo que parece remeter a essa origem é o pavilhão de 2009 do escritório SANAA, uma proposta sem precedentes, representada pelo quase nada (BERGDOLL, 2009, p. 33) de sua cobertura plana de desenho sinuoso e seus esbeltos apoios (Figura 77).

Outro ponto que interfere na decisão do modo construtivo é o fato que o pavilhão é vendido, e após a sua desmontagem será levado para outros locais, e em muitos casos, outros países. Esse fator também remete aos pavilhões itinerantes³⁸ de feiras

³⁸ Um desses exemplos é o Pavilhão Comercial da URSS, desenvolvido para participar de feiras comerciais na França (ver página 101), e no Pavilhão da Finlândia de Alvar Aalto para a Bienal de Veneza de 1956 (ver página 61).

Figura 138 - Pavilhão 2009

comerciais do século XX, que deveriam resistir a sua reconstrução em inúmeras feiras e ao transporte por diversas cidades.

Também nas origens foram apresentadas as construções de jardins do século XVIII, sendo os projetos paisagísticos ingleses da época os que apresentavam maior carga representativa. Foram construções que representaram um meio de inovação no projeto arquitetônico e na criação espacial, que ajudavam a compor cenas descobertas de maneira progressiva, usadas como artifício de manipulação do espaço. A galeria está localizada em um desses jardins, pertencente ao Palácio de Kensington, e que ainda apresenta uma *follie*, o Templo da Rainha Caroline. Como foi mencionado, o próprio edifício da galeria era um pavilhão de chá, e juntamente com os outros monumentos dos arredores, animam as trilhas do Kensington Gardens e do Hyde Park.

O pavilhão de verão remete a essas estruturas de jardins. Inserido no gramado da galeria, entre as árvores, é um elemento surpresa para os visitantes. São edifícios relativamente pequenos, configurados por um único volume, que também representam um local de privacidade e refúgio, e têm como objetivo a divulgação da arquitetura atual e que vem apresentando exemplares que buscam a inovação da própria tipologia e da arquitetura em si.

O paisagismo será explorado na edição de 2011, na qual Peter Zumthor desenvolveu o pavilhão *Hortus Conclusus* (Figura 139) em parceria com o premiado

construtivas que visam o transporte do pavilhão após sua exibição no Kensington Gardens. Seus autores sabem que precisam projetar uma estrutura que permita sua venda. Ao ser questionada sobre o projeto de 2009, Kazuyo Sejima coautora do pavilhão, apresenta uma reflexão sobre sua temporariedade:

se fosse realmente temporário [...] teria sido mais fácil. Uma vez que terá depois um lugar permanente, foi mais difícil – é necessária uma solução de construção permanente que possa ser desmontada. Contudo, de certa forma, podemos tomar mais liberdades com o projeto de um pavilhão (JODIDIO, 2011, p. X.06).

Porém, a intenção é criar um pavilhão para o gramado da galeria, no qual as relações com o entorno são exploradas. O sítio é sempre o mesmo, e sua forma e implantação pensados especificamente para o local. Vários arquitetos que atuaram nesse programa afirmam incluir de alguma maneira o existente na proposta, seja em um ponto de igualdade, submissão ou se sobressaindo. Ao contrário dos pavilhões nacionais ou industriais que apresentavam um conteúdo diversificado e representavam a casa de um país, o pavilhão de verão representa a ele mesmo e não apresenta outro conteúdo se não a expressão do trabalho do seu autor.

No século XX, principalmente com a divulgação das novas teorias da arquitetura, o pavilhão de exposições irá apresentar um novo papel na história da arquitetura, deixando de ser mostruário de uma linguagem nacional para revelar a proeza e inovação da arquitetura (BERGDOLL, 2009, p. 20). Esses edifícios tiveram a capacidade de se tornarem espaços publicitários e muitas vezes foram utilizados para explorar e divulgar

novos matérias e técnicas. As propostas apresentadas na Serpentine também são um laboratório de materiais e refletem as estratégias e intenções mais inovadoras do arquiteto. Como foi falado esse é um evento muito aguardado atualmente, que gera fóruns de debates sobre o desempenho de cada edição, com ampla divulgação na mídia especializada, o que demonstra a aptidão de sua ocorrência para a publicidade da arquitetura e da galeria.

No Movimento Moderno serão retomadas às origens do pavilhão como tenda nômade, apresentando uma separação mínima do exterior, e uma designação delicada de lugar (BERGDOLL, 2009, p. 20). Tais características estão presentes nos exemplares da Serpentine e nos seus elementos construtivos que se insinuam na definição de espaços e ambiente, sendo na sua maioria propostas leves e visualmente permeáveis.

Ainda no Movimento Moderno os pavilhões expositivos eram usados como manifesto, pois seu caráter imediato de construção temporária permite a realização do que a arquitetura então tida como tradicional não comportava, facilitando a realização concreta de novos conceitos espaciais. É possível visualizar que a arquitetura exposta na Serpentine tende a ser a resposta do arquiteto ao que uma construção temporária pode ser e tudo o que ela permite.

A relevância da autoria aparece em ambas os períodos, sendo usual tanto na Serpentine quanto nas feiras o pavilhão ser identificado pelo seu criador. Nota-se na

Serpentine uma inflexão na questão autoral se comparada com os pavilhões nacionais. Nas exposições universais o arquiteto estava se apresentando, mas principalmente, estava representando casa de um país. De certa forma, sua obra sempre estaria vinculada ao seu conteúdo, ou seja, o que estava sendo exibido.

Assim como as exposições do século XX geraram edifícios emblemáticos da arquitetura, também os pavilhões da Serpentine figuram hoje dentro da crítica da arquitetura, e muitos dos seus exemplares são reconhecidos como obras significativas da atualidade, que com suas soluções diversas, são a expressão dos ideais de seus autores, e o modo como esses arquitetos enxergam o efêmero.

As alterações sofridas por essa tipologia ao longo do século XX ocorreram para atender os interesses de entretenimento e consumo da sociedade, passando a atender um programa mais extenso, e se tornando um chamariz por suas formas extravagantes. Os pavilhões de verão atendem a um programa simples, destinado a acomodar pessoas, geralmente não apresentando compartimentações. Por estar praticamente isolado no parque, é por si só um elemento de destaque, dispensando qualquer tipo de sinalização na sua concepção.

As obras da Serpentine também se diferem dos pavilhões de exposições por se situarem em outro contexto, relacionado ao comissionamento de arquitetura por uma instituição de arte. A mudança principal está no conteúdo, como já foi mencionado, ou

seja, os pavilhões da Serpentine não tem vínculo, representam a si mesmo, são a própria exibição, fato inaugurado com o Pavilhão Barcelona que não apresentava nenhum elemento de exibição do país. Apesar da diversidade de nacionalidades envolvidas, é a carreira do arquiteto que se mostra. A assinatura do pavilhão é ponto crucial, e o anúncio do escolhido da próxima edição é parte do evento, fato esse aguardado e seguido de perto.

Finalmente, outro aspecto relevante é a questão da reconstrução dos pavilhões, uma vez que muitos dos pavilhões do século XX foram reconstruídos, tais como o Pavilhão L'Esprit Nouveau, o próprio Pavilhão Barcelona, o Pavilhão Espanhol de 1937, e o Pavilhão dos EUA de 1967. O fato de recriar um pavilhão temporário gera uma série de críticas, principalmente pelo fato de tornar permanente uma obra pensada para ser temporária. Seu destino final também é criticado.

Alguns pesquisadores consideram contraditória essa nova estrutura temporal empregada em alguns pavilhões da atualidade que se tornam edifícios permanentes, podendo até fazer parte de listas de preservação, sendo seu desaparecimento quase impensável. Para Hirsch (2009, p. 57) os pavilhões da Serpentine inclusive apresentam uma “pós vida” menos espetacular em outra locação.

O mesmo autor em seu artigo “*The Pavilionization of Architecture*” questiona se esses edifícios enquanto estruturas permanentes ainda pertenceriam à categoria de

pavilhão, que em alemão também é identificada como *fliegende bauten*, ou seja, edifícios voadores. Hirsch cita alguns exemplos como a reconstrução do pavilhão Barcelona e de outros que foram mantidos e preservados após seu período de exibição, destacando que esses deixam sua origem no termo *papillon* (borboleta) para se tornar um “inseto pesado e imóvel” (HIRSCH, 2009, p. 57).

Beatriz Colomina (2009, p. 76) enfatiza que muitos experimentos realizados em exposições ganharam força justamente por seu desaparecimento, isto é, o fato de deixarem de existir tão rapidamente quanto foram construídos deixa espaço para as novas conexões entre o que era antes uma utopia e as realidades plausíveis de construção. A sua permanência mantém o pavilhão aberto a especulações.

Uma das diretrizes do programa da Serpentine é o leilão, portanto, que esse será erguido em um novo local. Nota-se que esse fator está mais relacionado com a técnica construtiva do que com sua concepção ou partido adotado. No seu novo endereço esse pavilhão perde as relações com o entorno estabelecida no projeto e novas são criadas.

Muitos dos compradores permanecem anônimos assim como o destino dos pavilhões. Os que são divulgados aparecem em propriedades particulares, atendendo solicitações muito diferentes do espaço público original do pavilhão. Algumas das reconstruções também são questionadas, como é o caso do primeiro pavilhão de Zaha

a) Pavilhão 2000 em um parque temático em Helston, Inglaterra

b) Pavilhão de 2002 no Hotel Le Beauvalion no sul da França

Figura 140 – Novas locações dos pavilhões

Hadid, que foi destinada para um parque de diversões, perdendo inclusive parte de suas características formais.

A experiência com o temporário, de visitar um edifício que em poucos meses não estará mais ali, ocorre somente no sítio original. O encontro com uma construção que irá desaparecer torna a experiência única, que desafia o entendimento convencional, que em seu acontecimento falta clareza, e essa ausência abre novos horizontes (COLOMINA, 2009, p. 76). Isso também gera a expectativa do que estará no gramado no verão seguinte. Como já foi mencionado, com a continuidade do programa e o aumento de sua visibilidade, a espera pelo nome divulgado e pelo projeto torna-se parte do evento que atualmente é o pavilhão de verão.

Por fim, se a aposta para os próximos anos são nomes pouco conhecidos do público geral, a divulgação da galeria acaba sendo responsável por lançar estrelas no cenário atual, e o próximo a ilustrar esse seleto grupo terá uma grande responsabilidade de surpreender e se destacar, pois juntamente com o convite virá à visibilidade mundial. Se a galeria mudou o alvo de seu programa em um pouco mais de dez anos, fica a pergunta do que se esperar para as próximas edições. Em algumas de suas declarações a diretoria coloca que as mudanças irão partir mais dos arquitetos do que da instituição, mas fica claro que a mudança no tipo de arquitetos revela a necessidade de se reinventar. Pavilhões de arquitetura não são exclusivos da galeria,

Figura 141 – Novas locações dos pavilhões

mas não é possível negar que esse é o programa mais aclamado, e o que será o seu futuro também é fato a ser acompanhado de perto.

Dentre esses projetos mais recentes será analisado na sequência o pavilhão do arquiteto chileno Smiljan Radic, visitado por essa autora em outubro de 2014, e dessa forma, escolhido para um entendimento mais aprofundado do papel dessa obra na carreira de seu autor.

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 1

Figura 109 – Galeria Serpentine..... 192

Fonte: a) Serpentine Galleries. Disponível em:< <http://www.serpentinegalleries.org/about>>. Acesso em: 02 ago. 2015; b) Disponível em:< https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Serpentine_Gallery,_Kensington_Gardens_-_geograph.org.uk_-_397684.jpg>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 110 – Estruturas temporárias no jardim da galeria 194

Fonte: a) Disponível em: <<http://pictify.com/334846/dan-graham-lisson-gallery>>; b) Disponível em:< <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/richard-wilson-jamming-gears>>; c) Disponível em:< <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/rasheed-araeen-whom-it-may-concern>>. Acesso em: ago, 2015.

Figura 111 – Estruturas temporárias no jardim da galeria 195

Fonte: a) disponível em:< <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/tadashi-kawamata>>; b) disponível em:< <http://www.tk-onthetable.com/newfiles/actvs.pages/1997Relocation.html>>; c) Seth Stein. Disponível em:<<http://www.sethstein.com/projects/community/serpentine-gallery-temporary-canopy-london/>>. Acesso em: 02 de ago. 2015.

Figura 112 – Serpentine Sackler e restaurante The Magazine – Zaha Hadid, 2013..... 196

Fonte: Serpentine Galleries. Disponível em:< <http://www.serpentinegalleries.org/press/serpentine-sackler-gallery>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 113 - Vista aérea – Galerias Serpentine e Serpentine Sackler	197

Fonte: Serpentine Galleries. Disponível em:< <http://www.serpentinegalleries.org/about>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 114 - Linha do tempo do pavilhão de 2014	199

Fonte: elaborado pela autora, baseado em TUCKER (2014).

Figura 115 – Ficha analítica dos pavilhões.....	202

Fonte: elaborado pela autora

Figura 116 - Implantação da Galeria Serpentine	223

Fonte: SERPENTINE Gallery Pavilion 2005 designed by Alvaro Siza , Eduardo Souto de Moura with Cecil Balmond - Arup. Londres: Trolley Books, 2005, p. 123.

Figura 117 - Templo da Rainha Caroline, 1734	224

Fonte: Disponível em: <<https://www.a-n.co.uk/media/52440915>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 118 - Vista aérea da galeria e do jardim lateral	224

Fonte: disponível em:< <http://www.thelondonkitchen.com/venue-of-the-month-the-serpentine-gallery/>>. Acesso em: 02 de ago 2015, com marcações da autora.

Figura 119 - Oeste de Londres, localização da Galeria Serpentine.....	224

Fonte: disponível em:< http://www.mapstop.co.uk/product170_skyview-london-west-end-aerial-photo--england--includes-buckingham-palace-and-lords-cricket-ground-.aspx>. Acesso em: nov. 2014

Figura 120 - Pavilhões que ultrapassam o gramado.....	225

Fonte: o levantamento iconográfico de cada critério de comparação foi organizado pela numeração inserida em cada imagem e organizado em uma lista a parte no final deste trabalho.

Figura 121 - Pavilhões do MVRDV em 2004 e de Zaha Hadid em 2007 226

Fonte: a) JODIDIO, 2011, p. V-16. 2007; b) Disponível em:<<https://avollio.com/blog/every-serpentine-pavilion-ever-built/>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 122 - Pavilhões de 2003, 2004, 2007 e 2014 227

Fonte: o levantamento iconográfico de cada critério de comparação foi organizado pela numeração inserida em cada imagem e organizado em uma lista a parte no final deste trabalho.

Figura 123 - Pavilhão de 2012 227

Fonte: Herzog & De Meuron. Disponível em: <<https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/376-400/400-serpentine-gallery-pavilion/IMAGE.html>>. Acesso em: ago, 2015.

Figura 124 - Pavilhões que escondem a Galeria 228

Fonte: o levantamento iconográfico de cada critério de comparação foi organizado pela numeração inserida em cada imagem e organizado em uma lista a parte no final deste trabalho.

Figura 125 - Os pavilhões dos anos 2000, 2001, 2002, 2005, 2013, 2014 231

Fonte: o levantamento iconográfico de cada critério de comparação foi organizado pela numeração inserida em cada imagem e organizado em uma lista a parte no final deste trabalho.

Figura 126 - Os diferentes materiais de vedação e acabamento 232

Fonte: o levantamento iconográfico de cada critério de comparação foi organizado pela numeração inserida em cada imagem e organizado em uma lista a parte no final deste trabalho.

Figura 127 - Pavilhões em madeira 233

Fonte: o levantamento iconográfico de cada critério de comparação foi organizado pela numeração inserida em cada imagem e organizado em uma lista a parte no final deste trabalho.

Figura 128 - Pavilhão de 2010 234

Fonte: Serpentine Galleries. Disponível em: <<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2010-jean-nouvel>>. Acesso em: 02 ago. 2015; e disponível em: <<http://www10.aeccafe.com/blogs/arch-showcase/2011/08/06/serpentine-gallery-pavilion-2010-in-uk-by-jean-nouvel/>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 129 - A cor no mobiliário 234

Fonte: o levantamento iconográfico de cada critério de comparação foi organizado pela numeração inserida em cada imagem e organizado em uma lista a parte no final deste trabalho.

Figura 130 - Park Nights 236

Fonte: o levantamento iconográfico de cada critério de comparação foi organizado pela numeração inserida em cada imagem e organizado em uma lista a parte no final deste trabalho.

Figura 131 - Os cafés nos pavilhões 237

Fonte: o levantamento iconográfico de cada critério de comparação foi organizado pela numeração inserida em cada imagem e organizado em uma lista a parte no final deste trabalho.

Figura 132 - Mobiliário integrado à estrutura do pavilhão 239

Fonte: o levantamento iconográfico de cada critério de comparação foi organizado pela numeração inserida em cada imagem e organizado em uma lista a parte no final deste trabalho.

Figura 133 - Mobiliário desenhado pelos arquitetos 240

Fonte: o levantamento iconográfico de cada critério de comparação foi organizado pela numeração inserida em cada imagem e organizado em uma lista a parte no final deste trabalho.

Figura 134 - As publicações dos pavilhões..... 241

Fonte: Livros da autora. Foto: SILVA NETO, J. F.

Figura 135 - As publicações de 2006 e 2010..... 242

Fonte: Livros da autora. Foto: SILVA NETO, J. F.

Figura 136 - As publicações de 2012 e 2013..... 242

Fonte: Livros da autora. Foto: SILVA NETO, J. F.

Figura 137 - A publicação de 2014..... 243

Fonte: Livros da autora. Foto: SILVA NETO, J. F.

Figura 138 - Pavilhão 2009 245

Fonte: a) Dezeen. Disponível em: < <https://www.dezeen.com/2016/02/06/video-interview-serpentine-gallery-pavilion-2009-sanaa-kazuyo-sejima-ryue-nishizawa-movie/>> ; b) The Architectural Review. Disponível em: < <https://www.architectural-review.com/archive/viewpoints/serpentine-pavilion-by-sanaa-serpentine-gallery-hyde-park-london-uk/8601012.article>>; c) Metalocus. Disponível em: < <http://www.metalocus.es/en/news/ten-years-temporary-pavilions-serpentine>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 139 – *Hortus Conclusus* - Pavilhão 2009 247

Fonte: Designboom. Disponível em: < <http://www.designboom.com/architecture/peter-zumthor-serpentine-pavilion-now-complete/>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 140 – Novas locações dos pavilhões 252

Fonte: a, b) disponível em: < <http://www.domusweb.it/en/architecture/2012/11/12/tales-from-beyond-the-grave.html>> , c) disponível em: < <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/16/serpentine-pavilion-second-lives-zaha-hadid-toyo-ito-frank-gehry>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 141 – Novas locações dos pavilhões 253

Fonte: a) Disponível em: < <https://thearchitectureblog.wordpress.com/2014/07/04/missing-ten-serpentine-pavilions/>>; b) Disponível em: < <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/16/serpentine-pavilion-second-lives-zaha-hadid-toyo-ito-frank-gehry>>; c) Disponível em: < <http://www.telegraph.co.uk/luxury/property-and-architecture/65356/the-radi%C4%87-pavilion-relocates-to-hauser-wirth-somerset.html>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Quadro 1 - Histórico dos pavilhões e período de exibição 220

Fonte: elaborado pela autora baseado em JODIDIO, 2011 e PRITZKER PRIZE (2015).

Quadro 2 – Áreas pavilhões 222

Fonte: elaborado pela autora baseado em JODIDIO (2011)

Quadro 3 - Materiais e técnicas construtivas dos pavilhões 232

Fonte: elaborado pela autora baseado em JODIDIO (2011)

Quadro 4 - Acabamentos e tonalidades predominantes dos pavilhões 233

Fonte: elaborado pela autora

2 A FOLLY DE SMILJAN RADÍC NA SERPENTINE EM LONDRES

À primeira vista a obra construída em 2014 nos jardins da Galeria Serpentine, desenvolvida pelo arquiteto chileno Smiljan Radic é uma mistura de primitivo e futurista. Apoiada em pedras, a fina estrutura circular em fibra, sustentada por uma esbelta estrutura metálica surpreende o observador (Figura 142). Considerado por muitos o mais estranho pavilhão já executado pela galeria, a obra divide opiniões, porém, é um notável exemplar do trabalho do arquiteto.

A inspiração de Radíc para dar forma ao pavilhão vem da tradição inglesa de construir *follies* em seus jardins. Como visto anteriormente, uma *folly* é uma construção no formato de um pequeno castelo ou templo, construída como decoração num grande jardim ou parque (CAMBRIDGE DICTIONARIES, 2014). Tais estruturas são características do paisagismo inglês do século XVIII, e vão desde templos clássicos a pavilhões chineses e mosteiros rústicos, sendo a mais popular a *folly* gótica (NUDING, 2014, p.1).

“Essas estruturas arquitetônicas românticas muitas vezes tomam a forma de falsas ruínas colocadas na vegetação, algumas são desenhadas para marcar uma locação ou um evento, outras para nenhum outro propósito distinto que o decorativo” (PEYTON-JONES; OBRIST, 2014, p.6, tradução nossa). O arquiteto relaciona as *follies* ao programa dos pavilhões da galeria, que a cada ano aparece e é reinterpretado

Figura 142 - Pavilhão 2014 – Smiljan Radíc

novamente, não permitindo que ruínas se acumulem. Para ele as ruínas são a forma natural usada pelos arquitetos das *follies* para fazer com que essas pareçam naturais no meio de um novo tempo (RADIC, 2014a, p.98).

Figura 143 – Pavilhão 2014

O pavilhão de 2014 apresenta uma certa contradição entre arcaico e futurista, que também será visualizada na obra do autor, e que neste caso retoma às origens do tipo pavilhão e, conforme a divulgação dos organizadores do evento, esse edifício reúne as remotas ruínas dos jardins ingleses com algo tocantemente futurista como a casca de fibra de efeito translúcido, como se “um casulo do espaço tivesse pousado em um sítio Neolítico” (PEYTON-JONES; OBRIST apud MARK, 2014, p. 2, tradução nossa).

Ao caminhar pela calçada do parque em direção à galeria, é possível ver a 5estrutura em casca do pavilhão surgindo entre as árvores (Figura 144). Como a maioria dos monumentos instalados no Hyde Park e nos jardins do Palácio Kensington, o pavilhão fica escondido pela vegetação e sua estrutura só se faz presente a poucos metros de distância, sendo um efeito surpresa mesmo para aqueles que sabem dessa ocupação no local.

A estrutura de Radíc é composta de dois elementos principais: os apoios em pedras que elevam o corpo principal, e uma casca circular em formato de rosca (em geometria a figura é conhecida como toro) com doze milímetros de espessura, cujo espaço interno configura o lugar de uso. O pavilhão é completado pela estrutura metálica dos finos apoios internos pintados de preto, inclinados e fixados na casca em fibra de vidro por um capitel em “X”. O interior é tão simples quanto seu envoltório, no qual teto e parede são o mesmo elemento, o piso é em madeira com aspecto natural, o

Figura 144 – Vista da galeria e do pavilhão entre as árvores

café composto por um balcão em cor escura, completado por algumas mesas e bancos em bétula curvada projetados por Alvar Aalto na década de 1930.

Porém, esse espaço circular interno traz um sentido de descoberta em seu percurso, as aberturas na casca em fibra emolduram o entorno e criam perspectivas, e no círculo central aberto, dão a sensação de pátio interno, sendo possível ver outros pontos do pavilhão através dele. O trajeto é completado pela elegante luminária em LED que serpenteia no teto (Figura 145).

O pavilhão possui dois acessos (Figura 147), e para chegar até eles é preciso circular pelo jardim e ao redor do mesmo. O arquiteto com isso cria um tempo para que o visitante se demore na parte externa, se delongue a ingressar no pavilhão, e assim, perceba sua forma como um todo, e suas variações de perspectivas somente vistas com o percurso ao redor. A diferença de nível foi solucionada por rampas, que contribuem para a *promenade* desenvolvida pelo autor.

Figura 145 – Vistas internas

Figura 147 - Planta do pavilhão

a) Implantação

b) Padrões para recorte da revista Burda

Figura 146 – Pavilhão 2014

Além dos recortes na estrutura de fibra que funcionam como aberturas, o arquiteto faz uso de um elemento prismático, em cor escura, como uma singular janela no pavilhão, elemento que emoldura a paisagem do exterior, perceptível apenas para quem estiver no interior. Tal estratégia é destacada por Crispiani (2013, p.36) como usual no vocabulário do arquiteto, que desenha aberturas sem uma finalidade clara, mas que cria uma sensação de expansão permanente, como na Casa de Cobre 2 em Talca, no Chile (Figura 148).

A volumetria em arco proposta teve início em estudos de papel machê, e foi executada em GRP (*glass-reinforced plastic*). O aspecto inacabado, no qual as camadas do material são evidentes é destacado pelo arquiteto: “eu queria expressar a sensação de fita adesiva ou modelos em papel machê que eu fiz anos atrás. [...] No final foi como fazer um pequeno modelo, porém maior, parece feito à mão, mas na realidade não é” (RADÍC apud ST HILL, 2014, p.123, tradução nossa).

A proposta retoma o modelo feito pelo arquiteto intitulado “Castelo do Gigante Egoísta”, inspirado no conto homônimo de Oscar Wilde, uma forma criada em papel machê sobre uma câmara de borracha na qual foram usados moldes de uma revista de corte e costura (Figura 146b), cujas diferentes linhas impressas foram usadas para guiar o corte das aberturas (Figura 149c). O modelo surge como uma maneira de tentar retratar como poderia ser o refúgio do gigante. A ideia de retomar esse modelo foi incentivada pela diretora da galeria, Julia Peyton-Jones, fato que o arquiteto considerou

Figura 148 - Pavilhão 2014 e Casa Cobre 2

como um estímulo para o desenvolvimento do projeto, assim como uma decisão arriscada de seus clientes, ou seja, a possibilidade de reconhecer neste trabalho esquecido, a sua obra (RADÍC, 2014a, p.99).

A casca em fibra e os apoios em pedra escondem uma considerável quantidade de estrutura em aço. O pavilhão é essencialmente uma grelha em estrutura metálica suportada pelas pedras e aço, na qual a casca em fibra é aparafusada. Essa estrutura é produzida fora do local da construção, e depois de moldada é cortada em pedaços, transportada e montada (Figura 150). Pelo segundo ano consecutivo a empresa responsável pela engenharia, serviços de desenhos técnicos e gerenciamento de projetos foi a AECOM, organização sediada nos Estados Unidos. Seu chefe executivo, David Glover, destaca a importância da equipe de engenharia em manter o foco na viabilidade da proposta do arquiteto, já que essa fica responsável por fazer o pavilhão acontecer, o que envolve inclusive as licenças de segurança e incêndio (TUCKER, 2014, p.220).

Glover enaltece o papel da direção da galeria ao revelar os pontos importantes do arquiteto. Essa atuação conjunta cliente/ arquiteto demonstra a participação contígua da instituição, que explora e envolve plenamente o processo criativo, estabelecendo o diálogo imediato com os envolvidos.

Figura 149 – Modelos pavilhão e Castelo

Passado algum tempo o pavilhão passa a ser parte da rotina de quem frequenta o parque, além dos turistas e visitantes ocasionais. Visitado por essa autora nos últimos dias de exibição em outubro de 2014, chamou atenção a presença de pessoas usufruindo do espaço apesar do tempo chuvoso, como se o pavilhão fizesse parte da rotina do parque e, de certo modo, com uso distinto daquele registrado nas imagens fotográficas dos primeiros dias com céu claro e ensolarado típico do verão.

Com isso, entende-se que talvez o principal motivo do estranhamento de muitos em relação ao pavilhão de 2014 seja a intenção clara do arquiteto em criar uma “falsa ruína”, que o próprio entende como inadequado, que não se pode saber se é real ou falso. Para Radíc parece oportuno que após quatorze edições o pavilhão seja uma ruína da memória de seus antecessores, novo, porém ambíguo, e assim como vários exemplos de seu tipo, “provoca um debate em arquitetura e questiona a própria definição de pavilhão” (BALMOND apud JODIDIO, 2011, p. VII.06).

Os pavilhões experimentais parecem reunir essa característica de estranhamento. Um exemplo é o pavilhão de Le Corbusier em 1925, coberto por tapumes até o último momento possível por ser considerado pelos organizadores um edifício muito feio, que poderia atrapalhar o sucesso da feira (GÖSSEL e LEUTHÄUSER, 2013). O pavilhão é um ponto de tensão, que logo deixará de existir e nem sempre é aceito, ou entendido, assim como o edifício de 2014.

a) Montagem da casca em fibra

b) Montagem da casca em fibra

Figura 150 - Fotos obra

2.1 A arquitetura como pesquisa

O chileno Smiljan Radíc é um nome expoente da arquitetura chilena atual, que atraiu a atenção do meio especializado, incluindo os diretores da galeria, com a sua participação na Bienal de Veneza de 2010. Para Julia Peyton-Jones e Hans Ulrich Obrist, Radíc é considerado uma peça importante da surpreendente cena arquitetônica chilena atual, e eles vem acompanhando a carreira do arquiteto desde seu primeiro contato em 2010 (ST HILL, 2014, p. 118). Apesar disso, sua escolha para desenvolver o pavilhão de 2014 é tida como uma aposta em novos nomes do cenário mundial, pouco conhecidos fora de seus países de atuação e do público geral³⁹.

Com formação na Escola de Arquitetura da Universidade Católica do Chile e no Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza, Radíc viajou durante três anos antes de firmar seu escritório em Santiago em 1995. Com apenas seis anos de atuação, em 2001, é premiado como melhor arquiteto jovem com menos de 35 anos pelo Colégio de Arquitetura do Chile, em 2008 recebeu o prêmio de design de vanguarda da *Architectural Record's*, em 2009 foi nomeado membro honorário do American Institute

---

³⁹ Diversas revistas especializadas, assim como as divulgações da própria instituição colocam os arquitetos convidados a partir de 2013 como novos nomes da arquitetura mundial e com pouca visibilidade se comparados com seus antecessores. Tendo em vista que o objetivo da Galeria Serpentine é apresentar a arquitetura contemporânea para os ingleses, entende-se como esse o público que pouco conhece o trabalho das escolhas de 2013 – Sou Fujimoto, 2014 – Smiljan Radíc, e 2015 – selgascano.

of Architects, e em 2013 lhe foi concedido um prêmio pelo conjunto da obra da *Universidad Mayor de Chile*.

Ao contrário da rica cultura literária de várias gerações, a arquitetura chilena até a atualidade não teve a mesma relevância ou peso. Isso pode ser decorrência da condição do país de isolamento devido ao clima e a geografia, com extremos ambientais e climáticos, e como resultado, não apresenta culturas originais sedentárias com grandes construções, nem foi sede de alguma colonização ibérica. As construções que dominavam o final do século XIX e o início do século XX mesclavam diversos estilos, e a arquitetura moderna no auge da década de 1930 não conseguiu imprimir identidade. Alguns exemplos significativos foram construídos na década de 1960, porém, a partir dos anos 70, as construções perderam relevância e a capital chilena é tomada por edifícios medianos (SATO, 2008, p. 4-5).

Segawa (2005, p. 112) considera a década de 1990 como um período de renascimento de um espírito desenvolvimentista em vários locais do continente, dentre eles o Chile. Smiljan Radíc faz parte de uma geração de premiados arquitetos chilenos que surge no final do século XX, que conta com nomes como Mathias Klotz, Alejandro Aravena, Sebastián Irarrázaval, Cecília Puga, Mauricio Pezo e Sofia von Ellrichshausen, Felipe Assadi e Francesca Pulida, que têm reconhecimento tanto nacional quanto internacional. Reflexo disso são as inúmeras publicações sobre a arquitetura chilena

lançada nas últimas décadas, com edições especiais sobre o país na Espanha e Itália, assim como números monográficos sobre os arquitetos⁴⁰.

Esse grupo de arquitetos surge com um “ânimo profissional particular, disciplina rigorosa, sintonia com o debate internacional, adaptação às leis do mercado, e sem dúvida, eficácia midiática”, sem assumir suas referências nem deixá-las visíveis, e sem manter vínculos “com a tradição moderna de seus pioneiros” (SATO, 2008, p. 5, tradução nossa).

A obra de Radíc transita entre arte e arquitetura e sua atuação tem especial influência de sua esposa, Marcela Correa⁴¹, sua parceira em diversos projetos desde a Casa Chica (1995-96), residência feita para abrigar uma coleção de objetos e materiais recolhidos pela escultora durante anos.

---

⁴⁰ Dentre as publicações lançadas sobre a arquitetura contemporânea chilena e seus arquitetos tem destaque as revistas italianas Casabella e Abitare, e as espanholas 2G, Arquitectura Viva e El Croquis, que inclusive já publicaram números monográficos sobre os arquitetos, tais como Arquitectura Viva 85/ 2002, 2G 26/ 2003 sobre Mathias Klotz, 2G 44/2007 sobre Smiljan Radíc, 2G 53/2010 sobre Cecilia Puga, 2G 61/2012 sobre a dupla Pezo von Ellrichshausen, e El Croquis 167/2013 também sobre Radíc. Mathias Klotz e Alejandro Aravena já foram finalistas do Prêmio Mies van der Rohe para arquitetura latino-americana, culminando no prêmio Pritzker de 2016 de Aravena.

⁴¹ Marcela Correa estudou arte com menção em escultura na Pontifícia Universidade Católica do Chile entre 1982 e 1987, tendo participado de diversas exposições individuais e recebidos vários prêmios, tanto no Chile como no exterior, com trabalhos relevantes a ponto de constituírem acervos de museus e outras instituições, tais como o Museu de Artes Visuais de Santiago, a Universidade de Talca, e a Empresa Ferroviária do Estado, ambas no Chile, e alguns deles estão instalados em espaços públicos.

Em entrevistas o arquiteto destaca o fato de se relacionar mais com artistas do que arquitetos, e como a sua maneira de lidar com os materiais disponíveis está mais próxima deles: “Para os artistas o material sempre implica uma condição social que a arquitetura às vezes não possui. Os materiais ensinam lições sobre o contexto social do seu uso” (RADÍC, 2014a, p. 28, tradução nossa).

Alberto Sato (2008, p.6, tradução nossa) reforça a relação que Radíc tem com as artes, em especial a escultura, e como o trabalho de dois artistas – Eduardo Chillida e Jorge Oteiza – influenciaram o arquiteto e sua preocupação com o espaço: “ambos se ocuparam especialmente do conceito de espaço, e assim, escultoricamente, resolvem o paralisante enigma do espaço. Deste modo, a escultura constitui uma aproximação chave com a obra”.

Sendo assim, Radíc conduz um complexo universo de pesquisa, no qual os limites entre arquitetura e construção estão relacionados com as artes visuais, que são explorados a cada projeto (GALLANTI, 2014, p.59). Essas experiências começam logo no início da carreira do arquiteto no seu retorno da Europa, quando ele começa a explorar o que chamou de construções frágeis.

Construções frágeis são aquelas feitas com resíduos e construídas em terrenos baldios, executadas para solucionar uma necessidade imediata, como tendas, barracas e postos de vendas, resultado de um esforço pessoal, que dependia da engenhosidade

de uma pessoa sem nenhum conhecimento em construção. Esse tipo de autoconstrução aparece e desaparece de repente, sem se preocupar em deixar vestígios.

Da cidade a construção frágil é a memória de um esquecido. A solução necessária para um caso específico, sem projeto, sem história, sem desejo em um estado de calamidade pública. Esta técnica construtiva que podemos chamar de dissolução [...] (RADÍC, 2014c, p. 22, tradução nossa).

Para o arquiteto não interessa reproduzir essa arquitetura, mas a atitude frente ao que é dado pelas necessidades imediatas do que se deve fazer, aproveitando o saber daqueles que lidam com a construção. Esse modo de pensar de usar o que está disponível vai de encontro à despreocupação com a forma assumida pelo arquiteto (RADÍC, 2013).

A definição do arquiteto para construções frágeis está muito próxima das tendas primitivas apresentadas no início desse trabalho, caracterizadas pelo abandono do luxo, pela sua transitoriedade e por serem a melhor resposta às condições climáticas e de uso. Sua obra “permite o rastreamento em mundos abandonados, em modos de fazer descartados, em tecnologias não provadas, habitando e sendo habitado pela tensão do não conhecimento” (SATO, 2008, p. 6, tradução nossa).

O modo de pensar e projetar do arquiteto reflete em um conjunto da obra nada previsível, cuja somatória de elementos em cada projeto revela uma despreocupação

em construir uma linguagem rigorosa, num esforço do chileno de não se prender a uma situação única, o que não torna suas intervenções menos relevantes. Com o intuito de revelar seu modo de projetar, examinando suas recorrências, e assim, verificar como o arquiteto faz uso dessas características ao lidar com a arquitetura temporária, serão apresentadas na sequência suas principais obras.

2.2 Experimentação e técnica – o conjunto da obra

Quando Radíc retorna para Santiago e firma seu escritório após um longo período de estudo e viagens fora do país, algumas de suas obras iniciais já começam a chamar a atenção. Em 1994 vence o concurso para o projeto de uma praça em Creta na Grécia, em parceria com Nikolas Skutelis e Flavio Zanon (MARDONES, 2008, p. 12). No mesmo ano fez parte do grupo de arquitetos composto por Teodoro Fernández Larrañaga e Cecilia Puga, que venceu o concurso do Centro de Informação e Documentação Latino-americano em Santiago do Chile (SEGAWA, 2005, p. 39).

Em 1998 executa a ampliação da *Casa del carbonero* em Cullprán, após encontrar uma série de fornos de queima de carvão abandonados. Decide executar por conta própria um protótipo desses fornos em formato de esfera com a ajuda de um queimador de carvão da região, com o objetivo mais de retomar o imaginário da região do que ser um ensaio construtivo (Figura 152). Em seguida vence o concurso para uma praça no mesmo local no qual construiu mais três dessas esferas (Figura 153).

Figura 151 - Centro de Informação e Documentação Latino-americano em Santiago do Chile, 1994

Figura 153 – Praça em Cullprán – Chile, 1998

a) Casa del Carbonero, Culprán, 1998

b) Casa del Carbonero, Culprán, 1998

c) Casa del Carbonero, Culprán, 1998

Figura 152 - Ampliação da *Casa del carbonero*, 1998

Porém, são as propostas feitas para projetos residenciais, principalmente quando o arquiteto utiliza as suas próprias casas para testar materiais e espaços, as obras com maior proeminência na primeira metade dos anos 2000. Como já foi mencionado, foi com o projeto para a casa de Marcela Correa em 1995 que os dois iniciaram sua parceria. A Casa Chica (Figura 154a) foi projetada como uma *Construção Frágil*, na qual Radíc buscou uma solução simples para uma necessidade imediata que a escultora tinha em guardar sua coleção de objetos.

A casa de planta retangular foi executada em estrutura metálica com vedação em vidro e janelas de demolição. O arquiteto considera esse o primeiro de uma série de projetos pessoais que denominou de *Refúgios* (WALKER, 2013, p. 6).

Entre 1997 e 2007 projetou e reformou sua *Habitación* (Figura 154b) em San Miguel, na Ilha Chiloé no sul do Chile. Radíc também denomina essa casa de refúgio, e como tal, tenta preservar seu afastamento. A residência foi executada em madeira, cujas chapas formam uma trama, lembrando uma estante. Depois de dez anos o arquiteto substituiu o segundo piso que estava se deteriorando por um toldo vermelho, muito parecido com as tendas improvisadas que o arquiteto admira. Ele também relata que essa ampliação conseguiu relacionar a obra às casas rurais da região, feitas em madeira com telhados de lata, algumas vezes pintados de vermelho.

Figura 154 – Casa Chica e Habitación

A Casa CR (Providencia/ Santiago, Chile) também de propriedade do arquiteto foi uma intervenção realizada em 2003 em uma construção existente de dois pavimentos que estava em péssimo estado. Nessa casa, Radíc inverte o programa tradicional, deixando no primeiro piso os dormitórios. O segundo nível foi demolido e coberto com uma lona translúcida, oferecida por uma empresa alemã. O arquiteto vê aí uma oportunidade para experimentação, e novamente o elemento da tenda se faz presente.

Entre 2010 e 2012 projeta e constrói a Casa para o Poema do Ângulo Reto⁴², em Vilches no sul do Chile. Também refúgio do arquiteto, chamado por ele de *monolocal*, que se fecha totalmente ao exterior. A casa foi executada em concreto armado, pintada de preto no exterior, com interior em cedro, sendo iluminada por algumas janelas, três claraboias e um pátio interno.

Sobre essa série de pequenos projetos o arquiteto declara que lhe foi permitido experimentar, tanto como projetista como morador, e com isso adquirir conhecimentos não só sobre a construção, como também respeito ao que se pode ou não fazer. Para ele, alguns desses projetos se converteram em protótipos de outros de maior escala construídos depois (WALKER, 2013, p. 10).

O arquiteto continuou a explorar outros materiais e relações espaciais nas residências de seus clientes. Entre 1996 e 1997 projeta a Casa de Cobre 1, em Nercón

⁴² *Le Poeme de L'Angle Droit* é um livro lançado por Le Corbusier em 1955.

Figura 155 – Casa CR e Poema do Ângulo Reto

na Ilha Chiloé. O uso do cobre como revestimento surge do interesse de utilizar a lata ondulada própria das igrejas da região, material esse originário da Inglaterra no final do século XIX. Radíc teve que fazer a substituição por cobre pois a proposta original foi vetada pelo município que considerava o material pobre. Já a Casa de Cobre 2, construída em Talca também no sul do Chile entre 2004 e 2005, foi uma nova oportunidade para o chileno trabalhar com o material, dessa vez utilizando o cobre eletrolítico. O material acabara de ser lançado e Radíc foi procurado pelo fabricante indagando o seu interesse de fazer uso do revestimento.

Walker (2013, p. 14) afirma que os projetos de Radíc, de certo modo, se iniciam quando o arquiteto identifica uma oportunidade, seja pela condição do material como visto anteriormente, como pela condição do terreno.

É o que ocorre na Casa Pite, construída entre 2003 e 2005 no litoral do Chile em Papudo. Implantada em uma encosta, o arquiteto propõe “esparramar” a casa no terreno, desde a parte superior do desfiladeiro, até próximo ao mar, com o mínimo de intervenção no local. Já na Casa Chilena 1(2005-2006) em Racagua próximo à Santiago, o ponto de partida foi uma série de árvores existentes comuns na rua, mas que nos outros lotes haviam sido arrancadas. A casa é organizada a partir do pátio, com os ambientes dispostos em fita.

a) Casa de Cobre 1, 1996

b) Casa de Cobre 2, 2004

c) Casa Pite, 2003

Figura 156 – Casas de Cobre 1, Cobre 2 e Pite

Além dessas residências, o arquiteto é conhecido pelo projeto do Restaurante Mestizo em Santiago, que chamou a atenção por ser um dos setes finalistas do Prêmio Mies van der Rohe para as Américas, realizado em 2014⁴³.

Figura 158 – Restaurante Mestizo

⁴³ Ver a esse respeito o site da organização do prêmio: <http://arch.iit.edu/prize/mchap>

a) Vista da calçada do parque

b) Detalhe da estrutura da cobertura

c) Vista interna

Figura 157 – Restaurante Mestizo

O restaurante é mais uma proposta vencedora de concurso, desenvolvida entre 2005 e 2007, na qual o Radíc faz uso novamente da cobertura translúcida, e inclui nessa obra um elemento que lhe será muito característico – a pedra em estado bruto. O arquiteto esclarece que se propôs a trabalhar com grandes blocos de granito provenientes da Cordilheira do Andes, e com eles criar um pavilhão, que considera próprio dos grandes parques (WALKER, 2013, p. 16).

Os grandes blocos que suportam os esforços da cobertura estão distribuídos pelo restaurante, que se localiza em um parque em Santiago. Para Radíc, os blocos de granito são objetos próprios de um jardim e deveriam passar a ideia de terem sido transportados para dentro da construção, incorporando o parque ao edifício.

As grandes pedras, metade escultura, metade colunas que sustentam, aparentemente, o profundo desenho das vigas no teto, dominam com sua presença o espaço interior e são os verdadeiros habitantes do lugar. [...] se tratam de modernas cariátides (CRISPIANI, 2013, p. 34, tradução nossa).

O arquiteto relaciona sua estratégia projetual no restaurante com a de Berthold Lubetkin no edifício Highpoint II em Londres (1935), que segundo Josep Quetglas usa as cariátides para apoiar a marquise do acesso e relacionar tais figuras às estátuas do jardim à frente (RADÍC, 2013, p. 160).

A utilização das pedras o mais próximo possível do seu estado natural em grandes blocos é um traço persistente na carreira do arquiteto, e como foi dito, que dá

a) Detalhe dos apoios do restaurante

b) Highpoint II, Londres 1935

Figura 159 – Restaurante Mestizo e Highpoint II

uma característica arcaica ao pavilhão de 2014. Tem a função de embasamento, como no restaurante Mestizo, mas aparece em outras propostas, em pé, como uma marcação de local, o que leva a uma associação com menires, inclusive.

Nos últimos anos os projetos públicos começaram a ocupar mais espaço na obra do arquiteto, que constantemente participa de concursos sendo premiado inúmeras vezes ao longo da carreira. São nesses projetos de maior escala que Radíc faz uso dos experimentos em seus protótipos, como chama suas residências, e destaca dois deles originados nessas experiências: a Casa CR que foi protótipo para Vinícola Viña Vik (Milahue, 2008-2013), e a *Habitación en San Miguel*, que foi a imagem para o Teatro Regional Bio Bio (Concepción, 2011).

Radíc diz que se trata de extrapolar a experiência de um projeto realizado em uma certa escala e imaginar o que ocorreria ao desenvolvê-lo em uma escala maior, sendo o objetivo dos protótipos esclarecer o que pode ser executado. O outro propósito é de testar técnicas utilizadas há muitos anos em outras situações só que pouco conhecidas na arquitetura, cuja incorporação no projeto deve partir de uma escala razoável. Para ele o protótipo é sempre uma surpresa e que acaba por deflagar algo inesperado (WALKER, 2013, p. 18).

A Vinícola Viña Vik é um projeto vencedor de um concurso no qual o arquiteto quis mostrar o processo de produção em sua totalidade. Consiste em um grande espaço

Figura 160 – Vinícola Vik, 2008

coberto, de planta retangular que organiza uma sequência de espaços de produção. O que remete a Casa CR é a solução da cobertura, configura por uma estrutura metálica revestida por uma membrana dupla de tecido.

O Teatro Regional Biobio é outro projeto vencedor de concurso com previsão de inauguração no segundo semestre de 2017. Nessa proposta o arquiteto também faz uso de uma membrana para revestir o edifício. Porém, a grande característica é a ênfase no espaço público do edifício, nas áreas de convívio e circulação que circundam a sala de apresentações. Radic quis tratar esses espaços como pátios urbanos, fazendo com que o espetáculo se inicie muito antes da entrada na sala (WALKER, 2013, p. 18).

Outras duas propostas de maior escala e uso público têm destaque na obra do arquiteto: a ampliação do Museu Chileno de Arte Pré-colombiana (2008-2014) e o Projeto Yungay – centro de artes cênicas experimentais (2010-2014), ambos em Santiago, e com uso da cobertura em lona.

A ampliação do museu surge da necessidade de incorporar uma nova coleção de peças que seriam exibidas de forma independente em uma nova sala. O arquiteto propõe então fazer a ampliação no subterrâneo, embaixo dos pátios, reestruturando toda a organização do edifício, criando diferentes atmosferas em cada um dos níveis: no subterrâneo a sala na penumbra, no nível da rua dois pátios existentes, um descoberto

Figura 161 – Teatro Regional Biobio

e o outro coberto com uma “bolha” de ETFE, e no nível superior a recuperação das janelas conecta o museu com a cidade.

a) Museu Chileno de Arte Pré-colombiana

b) Ampliação no subsolo

c) Pátio coberto com ETFE

d) Pátio descoberto

Figura 162 – Museu Chileno de Arte Pré-colombiana, 2008-2014

O Projeto Yungai é uma intervenção em um edifício de apartamentos existente da década de 1940, situado numa região protegida de Santiago, e que estava parcialmente destruído devido a um incêndio e o terremoto de 2010. A proposta deixou todo o espaço interno do edifício livre, mantendo apenas a fachada preservada. Na cobertura instalou uma lona de circo temporária, similar aos circos familiares chilenos.

As tragédias ambientais do Chile tiveram um forte impacto na carreira de Smiljan Radíc. Ele acredita que os arquitetos devam dedicar um tempo permanente de estudo de soluções para essas catástrofes, do que apenas serem incentivados pela oportunidade. Sob esse tema participa de duas mostras relacionadas às instalações temporárias para acomodar as vítimas de tragédias climáticas. Em 2009 participa da exposição *Crossing Dialogues for Emergency Architecture*, na China, onde apresentou a proposta *Meeting Point*, que consiste em um balão inflável, suspenso três metros do chão, que serviria de abrigo e também de sinalização do ponto de encontro.

Em 2011 participa da exposição *Home for All*, realizada na Midiateca de Sendai após o terremoto e consequente tsunami no Japão, que foi organizada por um grupo de proeminentes arquitetos japoneses liderados por Toyo Ito. O objetivo era propor uma solução temporária de acomodação para as vítimas, que na proposta de Radíc consistia em um piso sem fundações e um teto que poderia ser feito em papel ou membranas tensionadas industrializadas com capacidade de isolamento térmico.

a) Yungai, 2010-2014

b) Meeting Point, 2009

c) Home for All - 2011

Figura 163 – Projeto Yungai e instalações emergenciais

Na Bienal de Veneza de 2010 o arquiteto apresentou uma instalação que se relacionava com o recente terremoto no Chile e que representava um futuro protegido. A intervenção realizada em conjunto com Marcela Correa, chamada “O Menino Escondido no Peixe”, foi inspirada nas ilustrações de David Hockney⁴⁴. Os dois também ilustram um de seus refúgios - o interior de uma pedra de granito, cuja parte cerrada foi completada por uma caixa de cedro (ST HILL, 2014; RADÍC, 2013). Essa instalação apresenta uma relação interessante com o pavilhão de 2014, pois é um experimento anterior da casca como abrigo apresentada em Londres.

O trabalho com esculturas e modelos é algo corriqueiro que o arquiteto desenvolve entre seus projetos. Sobre seu trabalho com desenhos e pinturas o arquiteto relata que se intensificou nos últimos anos:

[...] Eu estava realmente cansado do meu estúdio e do meu trabalho no escritório, porque eu vinha trabalhando no Teatro Regional Bio Bio [...] o que consumiu uma grande quantidade de tempo, e eu disse, ‘preciso de um tempo e preciso entender o que estou fazendo. Talvez seja tempo para desenhar’, e assim comecei a desenhar (RADÍC, 2014a, p. 27, tradução nossa).

Além da participação em Veneza, o arquiteto também fez outros modelos inspirados em contos e ilustrações, como o “Castelo do Gigante Egoísta⁴⁵” que serviu de

⁴⁴ David Hockney (1937) pode ser considerado o mais popular e versátil artista britânico do século XX, iniciando sua carreira como integrante da *pop art* britânica. Atua como pintor, ilustrador, cenógrafo, gravador e fotógrafo (TATE, 2016).

⁴⁵ Apresentado na página 268 desse trabalho.

Figura 164 – Menino Escondido no Peixe

base para o Pavilhão de 2014, e o “Menino Escondido no Ovo” baseado na ilustração de David Hockney. Também em 2010 participa da exposição “*Global Ends*” em Tóquio, onde apresenta uma maquete para a “Casa para o Poema do Ângulo Reto” e uma escultura em forma de torre montada por taças denominada “Frágil”. A escultura é uma inspiração na torre da princesa do conto “O Ouriço do Mar” dos irmãos Grimm, também ilustrada por David Hockney, e uma homenagem às torres de Constant A. Nieuwenhuys⁴⁶.

Em 2013 Radíc e Marcela Correa voltam a Tóquio com a exposição “*The Wardrobe and the Mattres*”, uma instalação que evoca o espírito intimista e a memória a partir desses dois elementos comuns à mobília de qualquer residência.

Com isso é possível verificar que o arquiteto trabalha com algumas características recorrentes em seus projetos, normalmente amparadas no que chama de atuar por ausência, na sua curiosidade pela tectônica dos materiais, e na valorização das construções populares comuns no Chile, cujas soluções parecem lhe atrair mais que os exemplares da erudição arquitetônica, de um saber construtivo adquirido pela necessidade e pela carência.

⁴⁶ Constant A. Nieuwenhuys foi um artista holandês que atuou a partir da década de 1940 até sua morte em 2005, cujo trabalho reúne ideias dentro da arquitetura e urbanismo.

Figura 165 – Outras instalações do arquiteto

2.3 O ofício do arquiteto: temas recorrentes

Em um primeiro momento o trabalho de Smiljan Radíc parece não apresentar recorrências, como se os projetos não estivessem relacionados, o que faz com que sua obra resista a classificações. Mardones (2008, p. 12, tradução nossa) ao avaliar o conjunto da obra do arquiteto, escreve que:

Cada uma destas obras parece tomar distância das outras, reafirmando sua autonomia e individualidade; superando a visibilidade de qualquer pegada de autor, manifestam a intenção de obter respostas apropriadas a circunstâncias particulares, estendendo a mão a um catálogo de referências amplo e curioso.

As referências usadas pelo arquiteto habitam nos mais diversos territórios, anteriores inclusive a sua pesquisa sobre as *Construções frágeis*, que inicialmente seria transformada em um guia, chamado *Guia do abandono*. Tendo em vista a dimensão desse levantamento o projeto não foi adiante. Essas construções feitas de resíduos, resultado do acúmulo de elementos como resposta rápida, despreocupadas com pegadas fazem parte do imaginário de Radíc desde a publicação de seu artigo *Frágil Fortuna*, em 1999, até as suas declarações sobre o Pavilhão de 2014.

Suas outras referências fazem parte de uma rede densa e delimitada de memórias, como explica Mardones (2008, p. 14, tradução nossa) que registra: “um imaginário preciso, onde se acumulam fragmentos de matéria, muitos textos e um passeio pela memória da arquitetura”. Algumas delas já foram mencionadas, como as

Figura 166 – Construções Frágeis

ilustrações de David Hockney, os contos dos irmãos Grimm, o poema de Le Corbusier, e a essas se somam as ruínas de algumas cidades visitadas pelo arquiteto em seu período na Europa.

Ao tratar de suas influências no texto “*Algunos restos de mis héroes encontrados em un sitio baldío*” de 2009⁴⁷, Radíc apresenta uma “coleção que recolhe memórias de batalhas perdidas travadas no século XX, principalmente depoimentos de heróis pessoais e discretos” (HICHE, 2014, p. 11, tradução nossa).

Neste texto Radíc discorre sobre Miguel Eyquem⁴⁸, Gordon Matta-Clark, Aldo Rossi, e sobre Constant Nieuwenhuys e Frederick Kiesler, que de alguma forma impactaram no processo criativo do arquiteto. Nieuwenhuys foi homenageado pelo arquiteto na instalação *Frágil* de 2010, e as maquetes de trabalho do artista são o que mais chamam a atenção de Radíc:

Constant se declarava pintor apesar de toda a arquitetura contida nessas maquetes. Seus modelos poderiam ser lidos como ilustrações tridimensionais em obra bruta de uma cidade que devia manter-se sempre vazia de forma, como pura especulação sobre uma terra de nada. Um *terrain vague* (RADÍC, 2014b, p. 38, tradução nossa).

⁴⁷ Radíc apresentou esse texto em 2014 na Escola de Arquitetura da Pontifícia Universidade Católica do Chile no seminário *La luna de acuerdo*, organizado pelo programa de mestrado, e publicado em um número especial da revista ARQ dessa instituição no mesmo ano.

⁴⁸ Renomado arquiteto chileno fundador do Instituto de Arquitetura da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso.

a) New Babylon, 1959

b) Two Towers, 1959

Figura 167 – Trabalhos de Constant Nieuwenhuys

Outro trabalho que inspira o arquiteto e é apresentado no texto de 2009 é a pesquisa de Friedrich Kiesler (1890-1965) de formas como organismos vivos. Kiesler atuou como cenógrafo e designer de exposições de arte durante a década de 1920. Em 1930, já morando em Nova York, consegue a licença para atuar como arquiteto, e a partir de 1933 apresenta a primeira proposta de habitação com formas biomórficas (KIESLER, 2006). Esse arquiteto dedicou seus últimos vinte anos de vida em uma investigação exaustiva de formas chamada *Casa sem-fim* (1947-60), um habitat eclético e flexível imaginado pelo arquiteto como um “organismo vivo, não só um arranjo de material morto”, uma casa cuja composição de espaços era “elástica como as funções vitais” (SPRINGSTUBB, 2015, p. 1).

Durante esse período produziu um grande número de maquetes e desenhos gerando várias versões para a casa, mas, apesar do interesse de uma cliente, a casa nunca foi construída. A versão mais acabada, de 1961, é justamente a que preparou para sua cliente Mary Sisler. A casa consiste numa série de casulos aglomerados, suspensos do chão por três pedestais com espaços habitáveis. Sua forma livre “lembra os sistemas de cavernas escavadas na pedra por água corrente ou as grutas construídas por arquitetos paisagistas do século XVIII” (UNWIN, 2013, p. 58).

Radíc descreve as maquetes de Kiesler, e suas características são comparáveis com o pavilhão da Serpentine de 2014:

a) Maquete Endless House

b) Kiesler trabalhando na maquete

c) Interior da maquete

Figura 168 – *Endless House* – F. Kiesler

[...] a *Endless House* só é transparente durante parte do processo construtivo. Sua forma a conhecemos como obra bruta e se aproxima mais da opacidade de um estuque [...]. As janelas são unicamente buracos, sombras em seu manto curvo, difíceis de vedar de maneira convencional como mostram os estudos particulares de Kiesler a respeito. Somente as colunas de suporte da concha da *Endless House* contém indicações de uma certa linguagem acabada, convencional e reconhecível (RADÍC, 2014b, p. 58, tradução nossa).

Nesse trecho são percebidas algumas similaridades entre a Casa sem-fim de Kiesler e o Pavilhão de Radic. Também o pavilhão apresenta certa transparência resultado de sua técnica construtiva, com aparência final que remete a algo bruto e inacabado. Outra semelhança interessante é o papel das aberturas, que no pavilhão igualmente são buracos feitos na casca de fibra de vidro, que não podem ser vedadas por uma caixilharia tradicional. Seus apoios em pedras também são o único elemento reconhecível no edifício. Ambas as propostas apresentam afinidade na sua concepção de refúgios em jardins, como é percebido no trecho abaixo:

A *Endless House* foi concebida para ser localizada no jardim do Museu de Arte Moderna de Nova York em 1958. Como todo refúgio parece ser a construção de um afastamento temporal e espacial, teoricamente invulnerável [...]. Desta maneira, o refúgio é o último baú de onde uma vida qualquer ou toda uma civilização decanta (RADÍC, 2014b, p. 58, tradução nossa).

Em um segundo momento ao se analisar o discurso do arquiteto e seus projetos, podem ser destacadas inicialmente duas características: o uso de materiais diversificados e a experimentação. Desde o início da carreira o arquiteto vem utilizando a construção de suas próprias casas para experimentar soluções espaciais, mas

Figura 169 – Pavilhão 2014

principalmente, para explorar novos materiais. A experimentação de Radíc está relacionada com a disponibilidade do momento, um novo material que é oferecido quase de graça ao arquiteto, por exemplo. Sejam empresas querendo promover seus produtos, como clientes que dispõem de certos materiais, o arquiteto está aberto a entender suas possibilidades e sua forma de trabalho em suas construções: “meu início é sempre o material e as tectônicas do material, como ele trabalha em formas particulares” (RADÍC, 2014a, p. 27, tradução nossa). Para ele é importante estar disponível a qualquer solicitação, pois se trabalhasse com apenas uma técnica construtiva não estaria habilitado a usar novos materiais e poderia perder clientes.

Às vezes, o espírito indagador se revela em uma chapa ondulada de cobre que imita as de aço galvanizado utilizadas nos galpões, ou um tecido de poliéster que cobre e delimita, que imita as dos circos das províncias; ou um galpão industrial que imita todos os galpões industriais; ou dormentes de trem usados como paliçadas; ou bancos de pedreiro profanados para a sala de jantar. Ausência por substituição, e também porque o original mesmo é uma ausência. Junto as ausências se instalam novos materiais, ou ao menos materiais que não se utilizavam comumente em arquitetura, em desafio aberto a homogeneização e aos usos prescritos em catálogos. A aventura tecnológica pergunta inveteradamente, por que não? (SATO, 2008, p. 8, tradução nossa).

Nos primeiros projetos pessoais Radíc explora outra característica marcante de sua obra – a criação de refúgios. Os refúgios são projetos baratos, e em certa medida têm relação com as construções frágeis. Configuram o que o arquiteto chama de monolocal, um espaço único onde todas as atividades se realizam, e servem para proteger uma vida cotidiana interior e se fecha por completo ao exterior (RADÍC, 2013). A

criação do refúgio aparece tanto nas pequenas residências, como também no modelo “Castelo do gigante egoísta” e na instalação da Bienal de Veneza, “Menino escondido no peixe”. Nesse último, o refúgio tem outro sentido que o isolamento e a privacidade, mas de abrigo, proteção, e nas palavras do arquiteto, um local suave e perfumado pela madeira.

Também o Pavilhão de 2014 é um refúgio no parque. Com sua forma circular e pátio central, cria um novo ambiente no seu interior, iluminado e ventilado. Sobre essa característica destacam os diretores da Serpentine: “A noção de abrigo ou refúgio é essencial para muitos dos trabalhos de Radíc, nos quais ele cuidadosamente examina a dicotomia do invólucro como um lugar de proteção e como um espaço integrado com seus arredores” (PEYTON-JONES; OBRIST, 2014, p. 8, tradução nossa).

O uso de pedras em seu estado quase bruto é um elemento recorrente na obra do chileno, e isso se deve a dois fatores: o custo baixíssimo dessas rochas no Chile e o trabalho como escultora de Marcela Correa, que aproximou o arquiteto dos profissionais que sabem trabalhar com pedra. Com o pavilhão de 2014 as pedras que suspendem a estrutura em fibra têm papel de destaque e contribuem para o aspecto primitivo da construção. Outra obra que faz uso da pedra como elemento protagonista é o restaurante Mestizo (2005-2007) em Santiago.

Figura 170 – Pavilhão 2014

Ao descrever suas escolhas para o restaurante o arquiteto faz uma analogia com os elementos que compõem um grande parque, e como as pedras inseridas no restaurante ligariam o edifício ao ambiente natural. Tal analogia pode ser feita com a sua obra na Serpentine, uma vez que, assim como o restaurante Mestizo, faz parte do parque e além do aspecto primitivo, seus apoios buscam uma relação com a natureza ao redor. Essa não é a única semelhança entre os dois projetos. Na concepção do restaurante o arquiteto quis utilizar elementos distintos da arquitetura, criar um pavilhão estranho ao parque, uma *folly*: “como aquelas que aparecem de repente nos percursos secundários e escondidos dos parques históricos” (RADÍC, 2013, p. 160, tradução nossa).

Pode-se dizer que as rochas em seu estado natural nos projetos de Smiljan Radíc têm a função de esculturas, pois o arquiteto deixa espaço livre ao redor para que as mesmas sejam observadas, o que remete a outra estratégia verificada normalmente em suas residências, a criação de um percurso circular. Observando a planta dessas casas verifica-se uma ordenação ao redor de um núcleo, seja um pequeno pátio ou uma escada de um só lance, dando a possibilidade de se dar voltas ao redor de algo (CRISPIANI, 2013, p.30).

Essa organização espacial ao redor de um elemento central é observada na *Habitación em San Miguel* e na Casa CR com a escada de único lance centralizada

Figura 171 – Pátio interno – Casa de Cobre

(Figura 172), e nas casas de Cobre 2 (Figura 171) e para o Poema do Ângulo Reto com o pátio interno (Figura 173).

Figura 172 - Casas com escadas centralizadas

No caso do pavilhão da Serpentine, o caminho circular é mais evidente, pois corresponde a forma em arco do pavilhão, do que a organização mais sutil de uma residência. Quando usa pátios centrais nas casas esse espaço tem a função de criar sua própria paisagem, é um cômodo vazio, mas estando no coração da obra, está ali para

Figura 173 – Casas com pátios internos

ser visto, e quando ocorre o caminho circular ao redor deste pátio, esse percurso adquire dimensões de *promenade* em torno do jardim, e a ideia de foco se mantém (Figuras 174).

A mesma afinidade ocorre no pavilhão de Londres. O trajeto é iniciado pelo usuário ao buscar as rampas de acesso. Uma vez dentro, o visitante que caminhar pelo interior, obrigatoriamente, dá uma volta ao redor do pátio interno criado pelo formato da estrutura em fibra. Pelas aberturas é possível se ver através e observar algum ponto oposto do pavilhão (Figura 175). Essa ideia de se girar em torno do vazio também é conseguida na instalação “O Menino Escondido no Peixe”, já mencionada anteriormente.

A preocupação com o espaço criado também é uma constante no trabalho do projetista, algo que ele chama de espaço atmosférico, ou seja, a capacidade da arquitetura de abarcar a maior quantidade de ar e conceder-lhe uma certa qualidade, como um ruído, a poeira em suspensão, uma luz pastosa, algo que não seja característico dos limites do ambiente, mas de seu conteúdo que é o ar (RADÍC, 2013). É o que acontece quando o arquiteto utiliza o cedro na instalação da Bienal de Veneza, e com isso perfuma o ar, e no pavilhão, com a translucidez da vedação em fibra.

Essa atenção do arquiteto com a qualidade do ar pode ter relação com o clima e atmosfera de Santiago, no qual a chuva é um fenômeno aguardado para limpar o ar do

acúmulo de poluição que a cidade sofre por sua condição geográfica, uma vez que está localizada na bacia do rio Maipo e é cercada por cordões montanhosos de altura significativa, o que impede a circulação fluída das partículas poluentes⁴⁹.

Com isso, percebe-se que mesmo com uma obra nada previsível, o arquiteto possui um vocabulário próprio ou questões que busca resolver em cada obra, envolvendo a apropriação da forma, autoconstrução, experimentação com materiais e com a organização dos espaços.

Porém, uma olhada mais ou menos atenta ao conjunto de suas obras revela certas figuras recorrentes, que não se dão necessariamente em todas e em cada uma delas, nem que tampouco têm o mesmo grau de nitidez em cada um dos casos nos quais se fazem presentes. Poderiam chamar-se também de temas, no sentido musical do termo, que afloram com certa continuidade na obra do autor (CRISPIANI, 2013, p. 28, tradução nossa).

Em 2014 a galeria apresentou o chileno Smiljan Radíc e seu pavilhão que o arquiteto prefere chamar de *folly*. Uma decisão de seus diretores tida como ousada, que após o prestígio alcançado por seus pavilhões, auxiliado pela presença de arquitetos renomados, apostam agora em novos nomes para associar ao seu evento anual.

---

⁴⁹ O fenômeno da poluição do ar em Santiago remonta à época colonial, mas tem sido nos últimos cinquenta anos que a relação entre cidade e poluição tornou-se um assunto particular da região. Os fatores que determinam que a poluição atmosférica se instale em Santiago são tanto influenciados por causas relativas à ação do homem quanto por causas naturais. O problema da localização geográfica da capital atualmente está agravado pelo modo de vida moderno. (MEMÓRIA CHILENA, 2016)

Ao analisar a obra de Radíc a decisão de convidá-lo parece bastante oportuna, tendo em vista o seu interesse por construções efêmeras, que não deixam rastros por onde passam, que surgem e somem na cidade de repente, assim como o pavilhão de verão, que animou os arredores do Hyde Park e do Palácio de Kensington, trouxe a memória dos jardins ingleses do século XVIII, e desapareceu, deixando o gramado livre para o próximo, que também terá uma passagem sem raízes.

Sua obra parece coerente com suas teorias, seu modo de vida e de trabalho, atuando em um estúdio com apenas mais um arquiteto, no qual tem espaço para fazer pequenas esculturas/ maquetes, testar teorias e guardá-las para quando chegar a hora. Foi assim com o modelo em papel machê que deu origem ao pavilhão de 2014, construção que o arquiteto utilizou para apresentar sua maneira de pensar arquitetura, com colagens, materiais inusitados, pedras escultóricas, num espaço que é todo pavilhão e todo efêmero.

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 2

Figura 142 - Pavilhão 2014 – Smiljan Radíc	262

Fonte: foto da autora, outubro, 2014.

Figura 143 – Pavilhão 2014	263

Fonte: Serpentine Galleries. Disponível em: < <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-galleries-pavilion-2014-smiljan-radic>>. Acesso em: ago, 2015.

Figura 144 – Vista da galeria e do pavilhão entre as árvores	264

Fonte: foto da autora, outubro, 2014.

Figura 145 – Vistas internas.....	265

Fonte: foto da autora, outubro, 2014.

Figura 146 – Pavilhão 2014	266

Fonte: SUMMA+. Arquitetura "Burda", Buenos Aires, n.142, 2014 a) p. 66; b) p. 70

Figura 147 - Planta do pavilhão	266

Fonte: Desenho da autora baseado em: SUMMA+. Arquitetura "Burda", Buenos Aires, n.142, p. 71, 2014.

Figura 148 - Pavilhão 2014 e Casa Cobre 2	267

Fonte: a e b) foto da autora, outubro, 2014; c) PALMA, C. Disponível em: < <http://www.archdaily.com/11099/copper-house-2-smiljan-radic>>. Acesso em: ago, 2015.

Figura 149 – Modelos pavilhão e Castelo 268

Fonte: a e b) RADÍC, S.; GALLANTI, F. **Smiljan Radíc: Serpentine Pavilion 2014**. Londres: Koenig Books, 2014, p. 89 e 91; c) Serpentine Galleries. Disponível em: < <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-galleries-pavilion-2014-smiljan-radic>>. Acesso em: ago, 2015.

Figura 150 - Fotos obra 269

Fonte: a) Architects Journal. Disponível em:< <http://www.architectsjournal.co.uk/news/serpentine-pavilion-engineer-dealing-with-the-designer-direct-made-it-much-easier/8664636.article>>, b) Building.co.uk. Disponível em:< <http://www.building.co.uk/the-new-serpentine-pavilion-begins-to-take-shape/5069201.article>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 151 - Centro de Informação e Documentação em Santiago do Chile, 1994 276

Fonte: fotos da autora, julho, 2016.

Figura 152 - Ampliação da *Casa del carbonero*, 1998 277

Fonte: Disponível em: <<http://www.chilearq.com/web/arq/42/?arquitecto=Smiljan%20Radic>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 153 – Praça em Cullprán – Chile, 1998 277

Fonte: Disponível em: < http://www.monumentos.cl/consejo/606/articles-11207_doc_pdf.pdf>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 154 – Casa Chica e Habitación 278

Fonte: a) Disponível em: < <https://arquitecturag.wordpress.com/2014/02/20/escritos-g-casi-ocho-hectareas/>>. Acesso em: 02 ago. 2015; b) Disponível em: <<http://www.chilearq.com/web/proyectos/753/>>; c) Disponível em: <<http://eltallerdelapatatafrita.tumblr.com/post/118196629276/smiljan-radic-habitaci%C3%B3n-san-miguel-chilo%C3%A9>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 155 – Casa CR e Poema do Ângulo Reto 279

Fonte: a e b) Disponível em: < http://www.30-60.com.ar/sec_cont_detalle.asp?id_contenido=lz7UCy6rvxGNvNvm&identificador=>; c) Disponível em: <<http://hicarquitectura.com/2013/09/smiljan-radic-casa-para-el-poema-del-angulo-recto/>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 156 – Casas de Cobre 1, Cobre 2 e Pite..... 280

Fonte: a) Plataforma Arquitectura. Disponível em: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/769869/ponen-a-la-venta-casa-de-cobre-1-obra-de-smiljan-radic->>; b) Plataforma Arquitectura. Disponível em: < <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-14722/casa-de-cobre-2-smiljan-radic>>; c) Disponível em: < <http://www.chilearq.com/web/proyectos/2295/>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 157 – Restaurante Mestizo 281

Fonte: fotos da autora, julho, 2016.

Figura 158 – Restaurante Mestizo 281

Fonte: Archdaily. Disponível em: < <http://www.archdaily.com/16372/mestizo-restaurant-smiljan-radic>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 159 – Restaurante Mestizo e Highpoint II..... 282

Fonte: a) foto da autora, julho, 2016; b) Disponível em: < https://et.wikipedia.org/wiki/Highpoint_II>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 160 – Vinícola Vik, 2008..... 283

Fonte: a e b) Plataforma Arquitectura. Disponível em: < <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/624628/bodega-vina-vik-smiljan-radic>>; c) Disponível em: < <http://afasiaarchzine.com/2014/07/smiljan-radic-3/>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 161 – Teatro Regional Biobio..... 284

Fonte: Disponível em: < <http://hicarquitectura.com/2013/09/smiljan-radic-teatro-regional-del-biobio/>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 162 – Museu Chileno de Arte Pré-colombiana, 2008-2014..... 285

Fonte: fotos da autora, julho, 2016.

Figura 163 – Projeto Yungai e instalações emergenciais 286

Fonte: Plataforma Arquitectura. Disponível em: < <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/772888/abre-sus-puertas-nave-el-centro-cultural-disenado-por-smiljan-radic>>; b) El Croquis. Disponível em: < <http://www.elcroquis.es/Shop/Issue/Details/82?ptID=1&shPg=4&artID=2323>>; c) El Croquis. Disponível em: < <http://www.elcroquis.es/Shop/Issue/Details/82?ptID=1&shPg=4&artID=2324>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 164 – Menino Escondido no Peixe 287

Fonte: a) BBC. Disponível em: < http://www.bbc.co.uk/wiltshire/going_out/arts/swindonartgallery_grimms.shtml>; b) ARQ. Disponível em: < <http://edicionesarq.tumblr.com/post/62422768604/risograf%C3%ADa-de-the-boy-hidden-in-a->>

fish-croquis>. Acesso em: ago, 2016; c) Disponível em: <
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_boy_hidden_in_a_fish_\(Arsenal,_Venise\)_\(4991683081\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_boy_hidden_in_a_fish_(Arsenal,_Venise)_(4991683081).jpg)
 g>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 165 – Outras instalações do arquiteto 288

Fonte: a) El Croquis. Disponível em: <
<http://www.elcroquis.es/Shop/Issue/Details/82?ptID=1&shPg=4&artID=2330>>; b) Disponível em: <
<http://www.catalogodiseno.com/2013/11/04/ilustraciones-el-imaginario-de-smiljan-radic/>>; c)
 Disponível em: < <http://www.artes-sur.org/es/inicio/the-wardrobe-and-the-mattress-2/>>. Acesso em: ago,
 2016.

Figura 166 – Construções Frágeis 289

Fonte: a) Disponível em: < <http://www.redfundamentos.com/blog/es/noticias/historial-de-noticias/detalle-261/>>; b)
 Disponível em: < [http://images.adsttc.com/media/images/536e/dc83/c07a/800c/9e00/0065/large_jpg/Seminario_Radic_\(1\).jpg?1399774332](http://images.adsttc.com/media/images/536e/dc83/c07a/800c/9e00/0065/large_jpg/Seminario_Radic_(1).jpg?1399774332)>; c) Plataforma Arquitectura. Disponível em: <
<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/796186/smiljan-radic-en-peru-no-cualquiera-puede-hacer-arquitectura-pero-cualquiera-puede-construir>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 167 – Trabalhos de Constant Nieuwenhuys 290

Fonte: Gemeente Museum. Disponível em: < <https://www.gemeentemuseum.nl/en/exhibitions/constant-%E2%80%93-new-babylon>>; b) Disponível em: < <http://www.metalocus.es/en/news/constant-new-babylon-october-reina-sofia-museum>>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 168 – *Endless House* – F. Kiesler 291

Fonte: MoMA. Disponível em: < <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1529?locale=pt>>; b) Disponível em: < <http://art-being.blogspot.com.br/2012/08/frederick-kieslers-endless-house.html>>; c) MoMA. Disponível em: < https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/07/16/the-animation-of-frederick-kieslers-endless-house>. Acesso em: ago, 2016.

Figura 169 – Pavilhão 2014 292

Fonte: fotos da autora, outubro, 2014.

Figura 170 – Pavilhão 2014 294

Fonte: fotos da autora, outubro, 2014.

Figura 171 – Pátio interno – Casa de Cobre 2..... 295

Fonte: PALMA, C. Disponível em: < <http://www.archdaily.com/11099/copper-house-2-smiljan-radic>>. Acesso em: ago, 2015.

Figura 172 - Casas com escadas centralizadas..... 296

Fonte: Com marcações da autora a) disponível em:< <http://a1-amette-sgbl.blogspot.com.br/2010/08/ejercicio-1-analisis-de-casas-segundo.html>>, b) disponível em:< <https://twitter.com/madcarquitectos/status/577559622816567300>>, c, e) disponível em:< http://www.30-60.com.ar/sec_cont_detalle.asp?id_contenido=lz7UCy6rvxGNvNvm&identificador=>, d) disponível em:< http://www.unicorn-support.info/yuji_harada/>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 173 – Casas com pátios internos..... 296

Fonte: a) Disponível em:< <http://planosdecasas.net/casa-de-cobre/>>; b) disponível em:< <http://www.bybing.cl/proyectos/proyecto-1/>>; c) disponível em:< <https://arquitecturag.wordpress.com/2014/02/20/escritos-g-casi-ocho-hectareas/>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

Figura 174 – Pavilhão 2014 – planta 297

Fonte: Desenho da autora baseado em: SUMMA+. Arquitetura "Burda", Buenos Aires, n.142, p. 71, 2014.

Figura 175 – Pátio interno do pavilhão 297

Fonte: foto da autora, outubro, 2014.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso dessa pesquisa permitiu reconhecer o pavilhão como um exemplar valioso para a análise da arquitetura. Ao acompanhar a obra de Radíc pode se perceber um discurso alinhado com as propostas que executa, e uma visão do projeto arquitetônico que muito se assemelha às definições de pavilhão apresentadas no início dessa dissertação, podendo muitos de seus projetos, não só o de 2014, serem encaixados nessa categoria arquitetônica.

Radíc está sempre inclinado a tornar o próximo projeto um novo experimento, seja espacial ou construtivo, de inspiração livre no seu imaginário, e mesmo o pavilhão de 2014 estando tão próximo no tempo, entende-se esse local como um sumário do vocabulário do arquiteto e nele a possibilidade da construção de um dos muitos modelos desenvolvidos pelo autor a partir das mais diversas situações, principalmente ilustrações e contos.

O pavilhão de 2014 aparece claramente como um resultado tanto do que seriam as recorrências do arquiteto como sua inquietação, como se a obra construída fosse fruto de sua curiosidade sobre como ficariam na realidade suas fantasias expressas em gravuras e papel machê. Nesse pavilhão se reconhece a materialidade singular presente na sua obra, assim como a construção de uma geometria que não tem a priori

uma malha fechada, ortogonal, o uso do translúcido e com isso o trato da luz, recorrências de muitas de suas construções. Assim, observa-se que esse pavilhão traz o rastro de seu amplo e curioso quadro de referências que habitam em diversos territórios, de histórias infantis a Friedrich Kiesler, passando pelo paisagismo aristocrático do século XVIII.

Essa liberdade construtiva é uma característica verificada nas propostas da Serpentine, nas quais o pavilhão mais próximo da arte autoriza uma experimentação autorreferente na produção do arquiteto. Aqui se distingue da encomenda para representar um país como os pavilhões nacionais e representa a si mesmo. Ao contrário dos pavilhões dos países nas exposições que precisavam ser localizados e para isso faziam uso de todo o tipo de sinalização, na Serpentine a sinalização é a própria galeria. O pavilhão se torna protagonista durante sua exibição, e aparece como uma espécie de tese após o arquiteto ter renome, na qual apresenta sua gramática própria.

Essas intervenções em Londres resgatam do diálogo com a história a presença das construções nos jardins do século XVIII, como um local de abrigar os encontros de verão, seu programa é mínimo, sua única função é acomodar pessoas, torna-se também um refúgio na paisagem. Recupera a relação com o edifício existente, mas em uma situação hierárquica diferente, às vezes de igualdade e, em muitos casos, de preponderância, pois essas obras no parque são os objetos que renovam a paisagem, um evento aguardado e acompanhado.

Os pavilhões da Serpentine não são um caso único, como visto, pois também nos pavilhões históricos emblemáticos o arquiteto usufrui dessas propostas como um local de ensaio e de autorrepresentação. São tão significativos que desafiam o tempo, muitos sendo reconstruídos para se tornarem modelos duráveis, museus da sua arquitetura.

Entende-se, então, que se o pavilhão é experimentação, também é um campo muito interessante para prover a produção corriqueira do arquiteto depois. No decorrer do trabalho foi possível reconhecer os exemplares que foram campo de ensaio para seus autores, fortalecendo a hipótese de que é provável que essa tipologia tenha sido usufruída pelo arquiteto nessa direção. São obras que se destacaram dentre centenas do mesmo tipo construídas, pois contribuíram para o desenvolvimento da arquitetura. Desde o Palácio de Cristal, que apontava para o futuro da arquitetura de ferro e vidro, passando pelo pioneirismo de Mies van der Rohe, pelas experiências de Le Corbusier, pela relação entre técnica, natureza e escala humana de Alvar Aalto, chegando às novas tecnologias e em dois arquitetos muito conhecidos por seus pavilhões – Buckminster Fuller e Frei Otto. Esses são momentos que foi possível verificar a experimentação de fato, em carreiras que o projeto de pavilhões é realmente significativo.

Nesses projetos tão relevantes observa-se a configuração de um fazer arquitetônico que além de expor um país apresentava um modo peculiar de um dado arquiteto. Um exemplo é o caso de Niemeyer e o pavilhão brasileiro de 1939, no qual o

arquiteto será reconhecido a partir dessa obra, que também irá direcionar sua carreira, e terá desdobramento na arquitetura nacional desenvolvida na sequência.

Nota-se que durante os períodos históricos apresentados essa categoria esteve fortemente relacionada aos eventos que pertenceu, servindo desde um meio de exibir a indústria até um componente de parques de diversões, construído para atrair e entreter seus visitantes. Com isso, o pavilhão conforme sua definição original, não é mais um modo único de compreensão deste tipo arquitetônico, ele vai adquirindo novas possibilidades, inclusive em relação ao conteúdo programático.

Verificou-se também que em alguns dos exemplares significativos da história, assim como na Serpentine, são apresentadas novas interpretações tanto da arquitetura primitiva de tendas como das construções nos jardins, numa aproximação clara com o significado do termo pavilhão.

Com isso, a beleza de um pavilhão, especialmente na Serpentine, é a liberdade com que o autor é convidado a pensar a partir de um programa muito leve que praticamente se deseja apenas que seja um ponto de encontro, um modo de a arquitetura estabelecer esse acolhimento. No caso dessa galeria, esse é um momento em que o sítio – o parque – está intensamente disponível para esse acolhimento, de um programa já consolidado no tempo.

Por fim, o pavilhão como visto ao longo do trabalho, liberta a arquitetura de sua obrigatoriedade assertiva de algo que será eterno. Se esse tipo construtivo serve de laboratório, também abre espaço para o erro, pois seu risco é mais alto. A pouca aceitação de algumas dessas obras é fato presente na história da arquitetura. O fascínio dessa tipologia está, portanto, na sua concepção mais livre, de algo criado para ser temporariamente um lugar de atração na qual o arquiteto precisa fazer uso de características que façam desse um lugar encantador, que faça as pessoas se sentirem envolvidas, e esse, é o fator que faz com que as obras levantadas se assemelhem e mais as caracterizem como pavilhões.

REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, M. P.; LIMA, C. M. **Dicionário ilustrado de arquitetura**. São Paulo: ProEditores, 1998, v. II.

ALLWOOD, J. **The great exhibitions**. Londres: Studio Vista, 1977.

ANELLI, R. A Expo 92 de Sevilha: O concurso para o pavilhão brasileiro. **ARQTEXTO**, Porto Alegre, n. 16, p. 128-151, 2010.

ARUP, 2015. Disponível em: <<http://www.arup.com>>. Acesso em: fevereiro 2015.

AZEVEDO, N. **Monumento Mínimo**: proposta plástica do mínimo como monumento inserido nas cidades. 2003. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Arte, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2003.

BASTOS, M. A. J.; ZEIN, R. V. **Brasil**: Arquiteturas após 1950. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

_____. **A arquitetura no novo milênio**. Tradução de Letícia Martins de Andrade. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

BERGDOLL, B. The pavilion and the expanded possibilities of architecture. In: SCHMAL, P. C. **The pavilion**: pleasure and polemics in architecture. Ostfildern - Alemanha: Hantje Cantz, 2009. p. 12-33.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Ana Mária L. Iariotti, Marcelo Macca, Carlos Felipe Moises. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BFI. **Buckminster Fuller Institute**, 2016. Disponível em: <<https://www.bfi.org/about-fuller/biography>>. Acesso em: agosto 2016.

BOGÉA, M. **Cidade errante: arquitetura em movimento**. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

BRUAND, Y. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. Tradução de Ana M. Goldberger. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BUBMANN, K. The Pavilion: a history of enduring transience. In: SCHMAL, P. C. **The pavilion: pleasure and polemics in architecture**. Ostfildern - Alemanha: Hantje Cantz, 2009. p. 34-50.

BIE - **BUREAU INTERNATIONAL DES EXPOSITIONS**. 2015. Disponível em: <<http://www.bie-paris.org/site/en/>>. Acesso em: 09 Janeiro 2015.

CAMBRIDGE Dictionaries Online. **Cambridge Advanced Learner's Dictionary**. 2014. Disponível em: < <http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/britanico/folly>>. Acesso em: 05 nov. 2014.

CANOGAR, D. **Ciudades Efímeras. Exposiciones Universales: espectáculo y tecnología**. Madri: Julio Ollero Editor, 1992.

CAVALCANTI, L. A importância de Sér(gio) Bernardes. **Vitruvius**. São Paulo, agosto 2009. Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.111/31>>. Acesso em: agosto 2016.

COHEN, J.-L. **Le Corbusier 1887-1965**: lirismo da arquitetura na era da máquina. Tradução de Francisco Paiva Boléo. Colônia-Alemanha: Taschen, 2010.

_____. **O futuro da arquitetura desde 1889**: Uma história mundial. Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COLOMINA, B. Architecture as a machine to see. In: SCHMAL, P. C. **The pavilion**: pleasure and polemics in architecture. Ostfildern - Alemanha: Hantje Cantz, 2009. p. 63-77.

COLQUHOUN, A. **Modernidade e tradição clássica**: ensaios sobre a arquitetura 1980-1987. Tradução de Christiane Brito. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COMAS, C. E. A Feira Mundial de Nova York de 1939: o pavilhão brasileiro. **ARQTEXTO**, Porto Alegre, n. 16, p. 56-97, 2010.

CORK, R. Pavilion in the park. **Newstatesman**, Londres, 30 junho 2003. Disponível em: <<http://www.newstatesman.com/node/145784>>. Acesso em: 02 agosto 2015.

CORONA, E.; LEMOS, C. A. C. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Edart, 1972.

CRISPIANI, A. G. El juego de los contrarios. **El Croquis**, Madri, n. 167, p. 24-41, 2013.

CRUZ, A. J. A. B. **Arquitetura [Bio]lógica**: uma análise da obra de Frei Otto. 2012. 315f. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitectura) - Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012.

CUADRA, M. Un espejo urbano. Hannover 2000: virtudes y flaquejas alemanas. **Arquitectura Viva**, Madri, n. 72, p. 17-21, mai-jun 2000.

CURTIS, W. J. R. **Arquitetura moderna desde 1900**. Tradução de Alexandre Salvaterra. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2008.

FAZIO, M. W.; MOFFETT, M.; WODEHOUSE, L. **A história da arquitetura mundial**. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: AMGH, 2011.

FERNÁNDEZ-GALIANO, L. Hannover 2000. **Arquitecttura Viva**, Madri, n. 72, p. 3, mai-jun 2000.

_____. Shanghai 2010. **Arquitecttura Viva**, Madri, n. 129, p. 3, 2009.

_____. Pequeno gran hombre. **AV Monografias**, Madri, n. 161, p. 3, maio-junho 2013.

FOSTER, H. **o complexo arte-arquitetura**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FRAMPTON, K. **Le Corbusier**. Londres: Thames & Hudson, 2001.

_____. **História crítica da arquitetura moderna**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GALLANTI, F. Disquiet rooms: the uncertain architecture of Smiljan Radíc. In: RADÍC, S.; GALLANTI, F. **Smiljan Radíc: Serpentine Pavilion 2014**. Londres: Koenig Books, 2014.

GIEDION, S. **Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição**. Tradução de Alvamar Lamparelli. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GLANCEY, J. Architecture: free spirit. **The Independent**, Londres, 22 novembro 1996. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/architecture--free-spirit-1353561.html>>. Acesso em: 02 agosto 2015.

GÖSSEL, P.; LEUTHÄUSER, G. **Arquitetura no século XX**. Tradução de Paula Reis. Köln, Alemanha: Taschen, 2013.

GRILLO, P. J. **Form, function & design**. Nova York: Dover Publications, 1975.

HICHE, P. M. Editorial. **ARQ +2 Bestiario**, Santiago, número especial, p. 11, novembro 2014.

HIRSCH, N. The pavilionization of architecture. In: SCHMAL, P. C. **The pavilion: pleasure and polemics in architecture**. Ostfildern - Alemanha: Hantje Cantz, 2009. p. 51-62.

HISTORIC ENGLAND, 2015. Disponível em: <<https://historicengland.org.uk/advice/hpg/has/listed-buildings/>>. Acesso em: 02 agosto 2015.

JAMES, K. **Erich Mendelsohn and the architecture of German modernism**. Cambridge, RU: Cambridge University Press, 1997.

JODIDIO, P. **Serpentine Gallery pavilions**. Colônia: Taschen, 2011.

KIESLER. **Austrian Frederick and Lilian Kiesler Private Foundation**, 2006. Disponível em: <<http://www.kiesler.org/cms/index.php?lang=3&idcat=16>>. Acesso em: ago 2016.

LA BIENNALE , 2016. Disponível em: <<http://www.labiennale.org/it/biennale/storia/>>. Acesso em: ago 2016.

LANGDON, D. AD Classics: Montreal Biosphere/ Buckminster Fuller. **Archdaily**, novembro 2014. Disponível em: < <http://www.archdaily.com/572135/ad-classics-montreal-biosphere-buckminster-fuller>>. Acesso em: agosto, 2016.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. Tradução de Ubirajara Rebouças. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MACEDO, O. L. C. D. **Construção diplomática, missão arquitetônica**: os pavilhões do Brasil nas feiras internacionais de Saint Louis (1904) e Nova York (1939). 2012, 268f. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MARDONES, P. Peso pesado. **2G**, Barcelona, n. 44, p. 10-17, 2008.

MARGOILES, J. Smiljan Radic: a rock star among architects. **The New York Times**, Nova York, julho 2014. Disponível em: < http://www.nytimes.com/2014/07/10/garden/smiljan-radic-a-rock-star-among-architects.html?_r=0>. Acesso em: 05 de novembro de 2014.

MARK, L. Serpentine Gallery unwraps 2014 pavilion. **Architects Journal**, Londres, Junho 2014. Disponível em: < <https://www.architectsjournal.co.uk/news/serpentine-gallery-unwraps-2014-pavilion/8664630.article>>. Acesso em: agosto, 2016.

MASSEY, J. The Gherkin: How London's Famous Tower Leveraged Risk and Became an Icon (Part 2). **Archdaily**, novembro 2013. Disponível em: < <http://www.archdaily.com/447205/the-gherkin-how-london-s-famous-tower-leveraged-risk-and-became-an-icon-part-2>>. Acesso em: agosto, 2016.

MEMÓRIA CHILENA. **Biblioteca Nacional do Chile**, 2016. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3507.html#presentacion>>. Acesso em: ago 2016.

MEURS, P. O pavilhão brasileiro na Expo Bruxelas, 1958. Arquiteto Sergio Bernardes. **Vitruvius**, São Paulo, dezembro 2000. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/947>>. Acesso em: agosto, 2016.

MOASSAB, A. **Pelas fissuras da cidade**: composições, configurações e intervenções. 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

MONEO, R. **Inquietação teórica e estratégia projetual**. Tradução de Flávio Coddou. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MONTANER, J. M. **Depois do movimento moderno**: arquitetura da segunda metade do século XX. Tradução de Maria Beatriz da Costa Mattos. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

MONTEYS, X. **Le Corbusier. Obras e projectos**. Tradução de Luiz M. G. Ribeiro e Maria Luiza Tristão de Araújo. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

MUNARI, B. **Das coisas nascem coisas**. Tradução de José Manuel de Vasconcelos. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

NEILD, B. Weird world of Seville's city of the future. **CNN**, Sevilha/ Espanha, fevereiro 2015. Disponível em: <<http://edition.cnn.com/2015/02/25/travel/seville-expo-cnngo/>>. Acesso em: agosto, 2016.

NOBRE, A. L. A Feira Mundial de Bruxelas de 1958: o pavilhão brasileiro. **ARQTEXTO**, Porto Alegre, n. 16, p. 98-107, 2010.

NUDING, E. The Folly and the Temple: Nostalgia Practices in the Eighteenth Century English Landscape Garden. Institute for Archaeology and the Ancient World. **Brown University**. 2014. Disponível em: <https://www.brown.edu/Departments/Joukowsky_Institute/undergrad/prizes/Nuding_2009.pdf>. Acesso em: 05 nov. 2014.

PANZINI, F. **Projetar a natureza**: arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea. Tradução de Letícia Andrade. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

PEREIRA, J. R. A. **Introdução à história da arquitetura**. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2010.

PEYTON-JONES, J; OBRIST, H. U. Conversation with Julia Peyton-Jones and Hans Ulrich Obrist. In: JODIDIO, Philip. **Serpentine Gallery Pavilions**. Alemanha: Taschen, 2011, p. 8-23.

_____. Director's Foreword. In: RADÍC, S.; GALLANTI, F. **Smiljan Radíc: Serpentine Pavilion 2014**. Londres: Koenig Books, 2014. p. 6-10.

PRITZKER PRIZE, 2015. Disponível em: <<http://www.pritzkerprize.com/laureates/year>>. Acesso em: janeiro 2015.

PUENTE, M. **100 anos de pavilhões de exposição**. Tradução de Elisabeth Ardións. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

RADÍC, S. **El Croquis**, Madri, n. 167, 2013.

_____. In Conversation – Smiljan Radíc with Julia Peyton-Jones and Hans Ulrich Obrist. In: RADÍC, S.; GALLANTI, F. **Smiljan Radíc: Serpentine Pavilion 2014**. Londres: Koenig Books, 2014a.

_____. Algunos restos de mis héroes encontrados dispersos en un sitio baldío. **ARQ +2 Bestiario**, Santiago, número especial, p. 38-63, novembro 2014b.

_____. Frágil Fortuna. **ARQ+2 Bestiario**, Santiago, número especial, p. 13-33, novembro 2014c.

ROYAL Parks, 2016. Disponível em: <<https://www.royalparks.org.uk/about-us/what-we-do>>. Acesso em: agosto, 2016.

SATO, A. Al margen. **2G**, Barcelona, n. 44, p. 4-9, fevereiro 2008.

SCHMAL, P. C. Pavilion. In: SCHMAL, P. C. **The pavilion: pleasure and polemics in architecture**. Ostfildern - Alemanha: Hantje Cantz, 2009. p. 6-11.

SEGAWA, H. **Arquitectura latinoamericana contemporánea**. Barcelona: Gistavo Gili, 2005.

SERPENTINE GALLERIES. Press-releases, 2014. Disponível em: <<http://www.serpentinegalleries.org/sites/default/files/press-releases/2014-06-23PavilionPressPackwithSponsors-%20Final.pdf>>. Acesso em: 02 agosto 2015.

_____. 2015. Disponível em: <<http://www.serpentinegalleries.org/>>. Acesso em: março 2015.

SOLÁ-MORALES, I. D.; CIRICI, C.; RAMOS, F. **Mies van der Rohe: El pabellon de Barcelona**. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

SONSBEEK, 2016. Disponível em: < <http://www.sonsbeek.org/en/>>. Acesso em: agosto, 2016.

SPRINGSTUBB, P. The animation of Frederick Kiesler's Endless House. **MoMA**, Nova York, p. 1-4, julho 2015. Disponível em: <http://www.moma.org/explore/inside_out/2015/07/16/the-animation-of-frederick-kieslers-endless-house/>. Acesso em: agosto, 2016.

ST HILL, C. Rock, Paper, Scissors. **Blueprint**, Londres, n. 335, p. 114-126, 2014.

TATE, 2016. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artists/david-hockney-1293>>. Acesso em: agosto 2016.

THE BURNHAM PLAN CENTENNIAL, 2009. Disponível em: <http://burnhamplan100.lib.uchicago.edu/history_future/burnham_pavilions/>. Acesso em: março 2016.

TRIGOSO, A. F. A. **Arquitetura: a arte de [não] saber cair**. 2013. 173f. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitectura) - Departamento de Arquitectura Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013.

TUCKER, J. This year's Serpentine pavilion has been created by Chilean architect Smiljan Radic. From a papier mâché inception, the final structure was constructed using GRP panels. **Blueprint**, Londres, n. 335, p. 220-222, 2014.

UNWIN, S. **Vinte edifícios que todo arquiteto deve compreender**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

VIEIRA, M. P. A provocação sensorial na arquitetura de Sergio Bernardes. **Vitruvius**. maio 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/248>>. Acesso em: agosto, 2016.

WALKER, E. Una Conversación con Smiljan Radíc. **El Croquis**, Madri, n. 167, p. 6-23, 2013.

WISNIK, G. Urbanizar la vida: una técnica comprometida. **AV Monografias**, Madri, n. 161, p. 6-15, maio-junho 2013.

ZEIN, R. V.; AMARAL, I. A Feira Mundial de Osaka de 1970: o pavilhão brasileiro. **ARQTEXTO**, Porto Alegre, n. 16, p. 108-127, 2010.

REFERÊNCIAS DO LEVANTAMENTO ICONOGRÁFICO DOS PAVILHÕES DA SERPENTINE

Abaixo segue a listagem das imagens por numeração e seus locais disponíveis.
Todos os acessos foram feitos em janeiro de 2015.

- 1-<http://www.arthitectural.com/serpentine-gallery-pavilions-philip-jodidio/>
- 2-<http://www.balmondstudio.co.in/>
- 3-<http://www.serpentinegalleries.org/press/serpentine-gallery-pavilion-2003-designed-oscar-niemeyer>
- 4 e 16-<http://www.serpentinegalleries.org/press/serpentine-gallery-pavilion-2005-designed-%C3%A1lvaro-siza-and-eduardo>
- 5-<https://www.flickr.com/photos/nichitecture/5636967556/>
- 6-<http://northern.lights.mn/2008/10/in-praise-of-the-temporary/>
- 7 e 36-<http://www.dezeen.com/2009/07/11/serpentine-gallery-pavilion-from-2000-2009/>
- 8-<http://www.e-architect.co.uk/london/serpentine-gallery-pavilion-2009>
- 9-<http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2010/jul/06/serpentine-pavilion-jean-nouvel>

- 10**-<http://modernarchitecturelondon.com/buildings/serpentine-2012.php>
- 11**-<http://www.geograph.org.uk/photo/3553066>
- 12** – da autora
- 13 e 15**-<http://www.dezeen.com/2009/07/11/serpentine-gallery-pavilion-from-2000-2009/>
- 14**-<http://www.building.co.uk/the-old-friends/3063128.article>
- 17**-<http://www.afterall.org/online/a-look-back-at-the-serpentine-marathons>
- 18**-http://www.architectural.com/serpentine-gallery-pavilions-philip-jodidio/va_serpentine_gallery_pavilions_02/
- 19**-http://b3-bond.com/spectacular-building-serpentine-gallery-pavilion-2007/3608917875_ab80d38b2a_o/
- 20**-http://www.cliqmo.co.uk/wp-content/uploads/2011/07/Clarke_VA-SERPENTINE-GALLERY_06774-dragged-1-shading.jpg
- 21**-<http://www.culturecompass.co.uk/serpentine-gallery-poetry-marathon/>
- 22**-<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/park-nights-edgware-road-and-etel-adnan>
- 23 e 26**-<http://pollybraden.com/work/park-nights-serpentine-pavilion/>
- 24**-<http://imageobjecttext.com/2012/06/13/reflections-on-the-weather/>

25-<https://www.flickr.com/photos/failme/page1>

27-<http://exspace.pl/articles/show/858>

28-<http://www.serpentinegalleries.org/press/serpentine-gallery-pavilion-2006-designed-rem-koolhaas-and-cecil>

29- <http://openbuildings.com/buildings/zaha-hadid-at-the-serpentine-gallery-profile-2250/media#!buildings-media/6>

30-<http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/9303164/The-Serpentine-Gallery-Summer-Pavilion-over-the-years.html?frame=2235562>

31 e 37-<http://www.bdonline.co.uk/serpentine-gallery-pavilion-by-peter-zumthor/5020460.article>

32-<http://www.domusweb.it/en/video/2012/06/04/the-2012-serpentine-pavilion.html>

33- <http://www.building.co.uk/the-new-serpentine-pavilion-begins-to-take-shape/5069201.article>

34-
http://www.artofthestate.co.uk/london_photos/Serpentine_Gallery_pavillion_2005.htm

35-
http://www.buildington.co.uk/new_developments/london_w2/kensington_gardens/serpentine_gallery_pavilion/id/2704

38-<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2000-zaha-hadid-0>

39-<http://www.archdaily.com/344319/serpentine-gallery-pavilion-2002-toyo-ito-cecil-balmond-arup/>

40-<http://www10.aecafe.com/blogs/arch-showcase/2011/08/09/serpentine-gallery-pavilion-2006-in-london-uk-by-rem-koolhaas-and-cecil-balmond-with-arup/koolhaas-4/>

41-<http://www.serpentinegalleries.org/press/serpentine-gallery-pavilion-2007-designed-olafur-eliasson-and-kjetil>

42-<http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/9303164/The-Serpentine-Gallery-Summer-Pavilion-over-the-years.html?frame=2235553>

43-<http://inhabitat.com/timber-and-polycarbonate-pavilion-at-londons-serpentine-gallery-illuminated-by-solar-paneling/alvaro-sizavieira-serpentine-pavilion2/>

44-<http://www.arcspace.com/features/sanaa/serpentine-pavilion-2009/>

45-<http://www10.aecafe.com/blogs/arch-showcase/2011/08/08/serpentine-gallery-pavilion-2007-in-london-uk-by-olafur-eliasson-and-kjetil-thorsen/>

46-<http://www.bridgecomms.co.uk/2012/pavilions-of-creativity/>

47-<http://www.serpentinegalleries.org/press/serpentine-gallery-pavilion-2012-designed-herzog-de-meuron-and-ai>

48-<http://wsmenzies.blogspot.com.br/2013/07/serpentine-pavilion-2013.html>

49-<http://schoneswochenende.blogspot.com.br/2011/04/e-o-pritzker-2011-vai-para.html>

50-http://www.e-architect.co.uk/images/jpgs/london/serpentine_pavilion_sanaa_nw120709_1.jpg

51- <http://www.serpentinegalleries.org/press/serpentine-gallery-pavilion-2000-designed-zaha-hadid>

52-https://instagram.com/p/4BpJDYE_LG/

53-<http://blogs.artinfo.com/objectlessons/2012/11/12/life-after-serpentine-where-zaha-hadids-ai-weiweis-and-frank-gehrys-pavilions-go-when-the-partys-over/>

54-
http://www.artofthestate.co.uk/london_photos/Serpentine_Gallery_pavillion_2005_roof.htm

55-<https://lifegoddess.wordpress.com/2013/08/10/feeling-british-fancy-fortnum-and-mason-delights-at-the-serpentine/>

56-https://farm4.staticflickr.com/3847/14573073602_ddd7c86f86_b.jpg

57-<http://www.artofthestate.co.uk/photos/pglondonSERPENTINEpavillion.jpg>

58-http://images.vogue.it/imgs/galleries/peole-are-talking-about/art-photo-design/007548/06-2318524_0x440.jpg

59-<https://follyfancier.wordpress.com/2007/09/page/2/>

60-<http://www.dezeen.com/2014/06/24/movie-smiljan-radic-serpentine-gallery-pavilion-2014-model-hand-made-by-giant/>

61-<http://www.flickrriver.com/photos/iqbalaalam/1323662665/>

62- <http://design-insider.blogspot.com.br/2014/06/serpentine-gallery-y-sus-pabellones.html>

63- <http://www.theguardian.com/culture/gallery/2008/jul/10/serpentine>

64-<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2010-jean-nouvel>

65-

[http://www.domusweb.it/en/architecture/2013/06/7/sou_fujimoto_serpentinegallery.h
tml](http://www.domusweb.it/en/architecture/2013/06/7/sou_fujimoto_serpentinegallery.html)

66- <http://typology.ca/looking-forward-looking-back-12-years-of-the-serpentine-summer-pavilion/>