

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE ARQUITETURA E URBANISMO
CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO**

LUIZ OTAVIO MOTTA DE MORAES

**PAVILHÃO VENTOSUL: ARQUITETURA MULTIFUNCIONAL PARA BIENAL
INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CURITIBA**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**CURITIBA
2018**

LUIZ OTAVIO MOTTA DE MORAES

**PAVILHÃO VENTOSUL: ARQUITETURA MULTIFUNCIONAL PARA BIENAL
INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CURITIBA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Arquitetura e Urbanismo, do Departamento Acadêmico de Arquitetura e Urbanismo – DEAAU, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientador: Prof^a. M^a. Thais Saboia Martins

CURITIBA
2018



Ministério da Educação
UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
Campus Curitiba - Sede Ecoville
Departamento Acadêmico de Arquitetura e Urbanismo

Curso de Arquitetura e Urbanismo

TERMO DE APROVAÇÃO

Pavilhão VentoSul: Arquitetura multifuncional para Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba

Por

LUIZ OTAVIO MOTTA DE MORAES

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi apresentado em 23 de novembro de 2018 como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Arquitetura e Urbanismo. A candidata foi arguida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado.

Prof. Silvana Weihermann
UTFPR

Prof. Marcia Ono
UTFPR

Prof. Christine Laroca
UTFPR

Prof. Thais Martins (orientadora)
UTFPR

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, irmãos, namorado e a todos meus amigos que, com muito carinho e apoio, não mediram esforços para que eu chegasse até esta etapa da minha vida.

“Architecture is intended to transcend the simple need for shelter and security by becoming an expression of artistry”

“A arquitetura pretende transcender a simples necessidade de abrigo e segurança, tornando-se uma expressão de arte.”

(Jay A. Pritzker)

RESUMO

MORAES, Luiz O. M. **Pavilhão VentoSul: Arquitetura Multifuncional para Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba**. 2018. 117p. Trabalho de Conclusão de Curso Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2018.

O presente trabalho traz um recorte teórico sobre os pavilhões de arte e sua utilização em grandes eventos expositivos, como as Exposições Universais e as bienais de arte, como base para a proposta de criação de um pavilhão de exposição para a Bienal Internacional de Curitiba, evento que acontece a cada dois anos desde 1993 na capital paranaense. O intuito da pesquisa é criar um espaço que centralize as mostras da Bienal de Curitiba, além de assumir outras funções culturais durante e após o encerramento do evento. Para chegar a este fim, o trabalho compreende o entendimento do pavilhão e suas utilizações ao longo da história, principalmente em grandes eventos expositivos, nos quais ele se tornou o principal espaço para as exposições. Neste sentido, são analisadas as principais bienais de arte do mundo e a utilização que esses eventos, e as Exposições Mundiais, fazem – ou fizeram – dos pavilhões. A Bienal Internacional de Curitiba também é analisada a partir da sua materialidade como um dos maiores eventos de arte da América Latina, bem como sua estrutura expositiva, que abrange diversos espaços urbanos – como museus, praças e outros locais da cidade. O texto ainda traz o estudo de caso de três pavilhões e delimita as diretrizes para a edificação do pavilhão para a Bienal de Curitiba.

Palavras-chave: Pavilhão, Pavilhão de exposições, Bienal Internacional de Curitiba, Bienal VentoSul, Bienal de arte, Arte, Arquitetura.

ABSTRACT

MORAES, Luiz O. M. **VentoSul Pavilion: Multipurpose Architecture for Curitiba International Biennial**. 2018. 117p. Graduation Research Paper in Architecture and Urbanism - Federal Technological University of Paraná. Curitiba, 2018.

The present work brings a theoretical overview about the art pavilions and their use in major exhibition events, such as the Universal Exhibitions and the art biennials, as a basis for the proposal to create an exhibition pavilion for the Curitiba International Biennial, an event that happens every two years since 1993 in the capital of Paraná. The purpose of this research is to create a space that centralizes the art exhibition of Curitiba Biennial, besides assuming other cultural functions during and after the closing of the event. To reach this goal, the work comprises the understanding of the pavilion and its uses throughout history, especially in large exhibition events, in which it has become the main space for the presentations. In this sense, the main art biennials in the world and the way that they give function to the pavilions are analyzed. The Curitiba International Biennial is also analyzed from its materiality as one of the largest art events in Latin America, as well as its exhibition structure, which covers several urban spaces - such as museums, squares and other places of the city. This work also brings the case study of three pavilions and delimits the guidelines for the construction of the pavilion for Curitiba Biennial.

Keywords: Pavilion, Exhibition pavilion, Curitiba International Biennial, Biennial VentoSul, Art biennial, Art, Architecture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ilustração do Palácio de Cristal A Grande Exposição 1851	20
Figura 2: Pavilhão Alemão reconstruído em 1986 Barcelona 1986.....	20
Figura 3: Maquete de estudo do Pavilhão Nórdico Expo Osaka 1970	23
Figura 4: Pavilhão Corporativo de Venke China Expo Milão 2015	23
Figura 5: Structure with Three Towers Sol Lewitt 1986	24
Figura 6: Pavilhão Burnham, Zaha Hadid Architects Chicago 2009	26
Figura 7: Ilustração do Palácio de Cristal A Grande Exposição 1851	30
Figura 8: Ilustração da Grande Exposição A Grande Exposição 1851	31
Figura 9: Fotografia do Crystal Palace Park Londres 1920.....	31
Figura 10: Ilustração da planta da Exposição Universal de 1889 Paris 1889.....	32
Figura 11: Detalhes construtivos da Galeria das Máquinas Paris 1889	33
Figura 12: Fotografia da exposição na Galerias das Máquinas Paris 1889.....	34
Figura 13: Pavilhão da Alemanha Expo Barcelona 1929	35
Figura 14: Planta baixa do Pavilhão da Alemanha Barcelona 1929.....	36
Figura 15: Pavilhão Pro Arte Bienal de Veneza 1895	40
Figura 16: Pavilhão do Brasil construído em 1964 Bienal de Veneza 2014	41
Figura 17: Situação atual dos pavilhões do Giardino Veneza	42
Figura 18: Pavilhão da primeira Bienal de São Paulo São Paulo 1951	44
Figura 19: Esquema do conjunto Parque Ibirapuera Oscar Niemeyer	44
Figura 20: Pavilhão Ciccillo Matarazzo (Pavilhão Bienal) São Paulo 1957	45
Figura 21: Guernica Picasso 1942	46
Figura 22: Planta do primeiro andar do Pavilhão Ciccillo Matarazzo Bienal de São Paulo 1957	46
Figura 23: Intervenção artística nos ônibus da cidade Bienal de Liverpool 2016	49
Figura 24: Logotipo da Bienal Internacional de Curitiba 2017	53
Figura 25: Instalação <i>In. Visible</i> de Jeongmoon Choi no MON Bienal de Curitiba 2015	54
Figura 26: Intervenção na Rodoferroviária de Curitiba Bienal de Curitiba 2015.....	55
Figura 27: Principal área de exposição do MON Bienal de Curitiba 2017	56
Figura 28: Arte de divulgação do Festival de Cinema da Bienal Internacional de Curitiba 2016.....	57
Figura 29: Museu Oscar Niemeyer Curitiba	58

Figura 30: Mapa de bairros Curitiba	60
Figura 31: Gráfico do tipo de eventos dos quais os turistas participam em Curitiba .	61
Figura 32: Museu Municipal de Arte (MuMA) e Portão Cultural Curitiba	62
Figura 33: Mapa de museus Curitiba.....	63
Figura 34: Mapa de centros culturais Curitiba	64
Figura 35: Mapas de áreas verde e de zoneamento da Regional Matriz de Curitiba	66
Figura 36: Palácio 29 de Março, Prefeitura de Curitiba Centro Cívico	67
Figura 37: Mapa de equipamentos do Centro Cívico Curitiba	68
Figura 38: Foto aérea do lote de intervenção e entorno imediato Centro Cívico.....	69
Figura 39: Museu Oscar Niemeyer Curitiba	70
Figura 40: Casa de madeira do Bosque João Paulo II Curitiba.....	71
Figura 41: Pavilhão Ciccillo Matarazzo São Paulo	73
Figura 42: Conexão do Pavilhão com a marquise do Ibirapuera (esq.) e materialidade do edifício, concreto, vidro e brises de alumínio (dir.) São Paulo.....	74
Figura 43: Rampa no primeiro pavimento do Pavilhão Bienal São Paulo	74
Figura 44: Mezanino do Pavilhão com guarda-corpo em fita (esq.) e pé direito duplo e pano de vidro no pavimento térreo (dir.) São Paulo	75
Figura 45: Plantas do térreo, mezanino e primeiro pavimentos do Pavilhão Bienal São Paulo.....	75
Figura 46: Plantas do segundo e terceiro pavimentos do Pavilhão Bienal São Paulo	76
Figura 47: Imagens internas do Pavilhão Ciccillo Matarazzo	77
Figura 48: Planta do subsolo do Pavilhão Bienal (dir.) Auditório do Pavilhão Bienal (esq.)	77
Figura 49: Museu de Arte Contemporânea do Século XXI Kanazawa	78
Figura 50: Fotografia de um dos acessos do Museu do Século XXI Kanazawa	79
Figura 51: Esquema de setorização do Museu do Século XXI Kanazawa	79
Figura 52: Imagens interna (esq.) e externa (dir.) do Museu do Século XXI Kanazawa	80
Figura 53: Fluxos e área de circulação do Museu do Século XXI Kanazawa.....	81
Figura 54: Fotografia do pátio interno de iluminação com obra de arte interativa (esq.) e galeria interna sem cobertura (dir.) Kanazawa.....	81
Figura 55: Pavilhão Emirados Árabes EXPO Milão 2015.....	82

Figura 56: Acesso ao Pavilhão EAU EXPO Milão 2015	83
Figura 57: Fotografias da construção do Pavilhão EAU EXPO Milão 2015.....	83
Figura 58: Corte do Pavilhão EAU EXPO Milão 2015	84
Figura 59: Planta do primeiro e segundo pavimentos do Pavilhão EAU EXPO Milão 2015	84
Figura 60: Análise de áreas do Museu de Arte Contemporânea do Século XXI Kanazawa.....	85
Figura 61: Análise de áreas do Pavilhão Ciccillo Matarazzo São Paulo	86
Figura 62: Mapa de trânsito e transporte público do entorno imediato do lote de intervenção.....	93
Figura 63: Mapa de uso do solo do entorno imediato do lote de intervenção	94
Figura 64: Levantamento fotográfico Foto 1.....	95
Figura 65: Levantamento fotográfico Foto 2.....	96
Figura 66: Levantamento fotográfico Foto 3.....	96
Figura 67: Levantamento fotográfico Foto 4.....	96
Figura 68: Levantamento fotográfico Foto 5.....	97
Figura 69: Levantamento fotográfico Foto 6.....	97
Figura 70: Levantamento fotográfico Foto 7.....	97
Figura 71: Levantamento fotográfico Foto 8.....	98
Figura 72: Planta do lote de intervenção com vegetação existente, curvas de nível e parâmetros construtivos aplicados	99
Figura 73: Diretrizes projetuais Esquema 1.....	100
Figura 74: Diretrizes projetuais Esquema 2.....	101
Figura 75: Diretrizes projetuais Esquema 3.....	101
Figura 76: Diretrizes projetuais Esquema 4.....	101
Figura 77: Diretrizes projetuais Esquema 5.....	102
Figura 78: Diretrizes projetuais Esquema 6.....	102
Figura 79: Diretrizes projetuais Esquema 7.....	102
Figura 80: Fachada Sul Pavilhão VentoSul	104
Figura 82: Acessos do edifício Pavilhão VentoSul	105
Figura 83: Salão de Exposições Pavilhão VentoSul.....	106
Figura 83: Salão de Exposições Pavilhão VentoSul.....	107
Figura 86: Logo proposta ao Pavilhão VentoSul	109

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Locais da mostra principal da Bienal de Curitiba.....	58
Tabela 2: Zonas de Curitiba que comportam o uso Comunitário 2	66
Tabela 3: Comparativo de áreas dos estudos de caso	87
Tabela 4: Análise geral das potencialidades dos estudos de caso	88
Tabela 5: Ambientes e áreas do Setor de Exposições.....	90
Tabela 6: Ambientes e áreas do Setor Cultural.....	90
Tabela 7: Ambientes e áreas do Setor Administrativo.....	91
Tabela 8: Ambientes e áreas do Setor de Serviços	91
Tabela 9: Áreas totais do pavilhão	92
Tabela 10: Parâmetros de uso e ocupação do solo, Setor Especial do Centro Cívico	98

LISTA DE SIGLAS

BIE – Bureau International des Expositions

CC – Centro Cívico

EUA – Estados Unidos da América

IAP – Instituto Ambiental do Paraná

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IPAR – Instituto Paranaense de Arte

IPPUC – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba

MON – Museu Oscar Niemeyer

MuMA – Museu Municipal de Arte

OEA – Organização dos Estados Americanos

SE – Setor Especial

UC – Unidade de Conservação

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
1.1	PROBLEMA.....	15
1.2	JUSTIFICATIVA.....	15
1.3	OBJETIVO GERAL.....	16
1.3.1	Objetivos Específicos.....	16
1.4	METODOLOGIA	17
2	CONCEITUAÇÃO TEMÁTICA	18
2.1	PAVILHÃO.....	18
2.1.1	Limites arquitetônicos em relação à arte escultórica	21
2.1.2	Espaços de exibição contemporâneos	23
2.2	EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS.....	26
2.2.1	A Grande Exposição (1851).....	29
2.2.2	Exposição Universal de Paris (1889).....	32
2.2.3	Exposição Internacional de Barcelona (1929)	34
2.2.4	Expo no século XXI	36
2.3	BIENAS DE ARTE	37
2.3.1	Bienal de Veneza: A criação das Bienais (1895)	39
2.3.2	Bienal de São Paulo: Desenvolvimento da arte no Brasil (1951).....	43
2.3.3	Bienais no século XXI.....	48
3	INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE	53
3.1	BIENAL DE CURITIBA: CIRCUITOS INTEGRADO À URBE	53
3.2	CURITIBA: CULTURA PARA TODOS.....	60
3.3	ÁREA DE INTERVENÇÃO	65
3.3.1	Bairro Centro Cívico.....	67
3.3.2	Lote escolhido.....	69
4	ESTUDOS DE CASO	73
4.1	PAVILHÃO CICCILLO MATARAZZO	73
4.2	MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO SÉCULO XXI, KANAZAWA.....	78
4.3	PAVILHÃO EMIRADOS ÁRABES EXPO MILÃO 2015	82
4.4	ANÁLISE GERAL DOS ESTUDOS DE CASO	85
5	DIRETRIZES	89
5.1	PROGRAMA DE NECESSIDADES.....	89
5.2	ANÁLISE DA ÁREA DE INTERVENÇÃO	92
5.3	PARÂMETROS CONSTRUTIVOS	98
5.4	DIRETRIZES PROJETUAIS	100
6	PROPOSTA	104
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
8	REFERÊNCIAS	110
8.1	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110
8.2	FONTE DAS IMAGENS.....	114
9	APÊNDICES	117

1 INTRODUÇÃO

Programa simplificado e estrutura efêmera. Essas são características que definiam os pavilhões em sua origem, nas investidas militares da Antiguidade. Desde essa época, a utilidade dessas construções estava associada à sua transitoriedade e flexibilidade. Não é à toa, portanto, que pavilhão signifique “tenda” no latim tardio.

Populares na Europa desde o século XVII, a partir do estreitamento do contato entre o Ocidente e o Oriente, especialmente com a China (ROBINSON, 2013 p3), foi no século XX que os pavilhões atingiram um patamar de destaque para a arquitetura moderna, por materializarem e divulgarem novos conceitos, principalmente no contexto de feiras mundiais, como é o caso do Pavilhão Alemão, criado por Mies Van der Rohe para a Exposição Mundial de Barcelona de 1929. Uma das obras arquitetônicas mais emblemáticas do início do século, o edifício, comumente chamado de Pavilhão de Barcelona de 1929, foi reconstruído em 1986 como monumento histórico na sua cidade espanhola que foi sua sede inicial (TONETTI, 2013 p13).

Atualmente, os pavilhões são conhecidos como obras de caráter vanguardista, uma vez que, além de servirem de espaço de exibição e outros usos, eles apresentam um conceito sobre sua própria construção. Segundo Tonetti (2013), em condições de encomenda e concepção, os pavilhões implicam em uma arquitetura singular, ora experimental, expandindo, muitas vezes, os limites de sua utilização. Como espaço de exibição de arte, os pavilhões passaram a desenvolver, durante o século XX, um novo conceito, no qual arte e arquitetura estão intrinsecamente mescladas.

Este aspecto se mostra visível nos pavilhões que sediam bienais de arte mundo afora. Esses eventos, realizados a cada dois anos em mais de 50 países pelo globo, tiveram sua origem em 1885, em Veneza, Itália, com a ideia de trazer exposições de artes visuais de diferentes países.

O mesmo conceito foi aplicado na Bienal de São Paulo, que teve sua primeira edição em 1951 e, hoje, é considerada uma das maiores do mundo. Palco das principais mostras do evento desde a sua segunda edição, o Pavilhão Ciccillo Matarazzo, ou Pavilhão Bienal, é um volume paralelepípedo sóbrio, com três andares e pavimentos livres, assinado por Oscar Niemeyer.

Sem um componente centralizador, mas integrada à cidade e seus espaços públicos por meio de um circuito de arte, a Bienal Internacional de Curitiba surgiu em 1993 já como uma das mais importantes da América Latina. Até 2013, a Bienal era

chamada de “VentoSul – Bienal Latino-Americana de Artes Visuais” e, desde sua concepção e durante toda sua trajetória, ela buscou ocupar diferentes locais da capital paranaense – e até de outras cidades – com suas mostras. No entanto, o modelo atual da Bienal de Curitiba possui algumas lacunas. Uma delas é a identificação imediata do evento com o Museu Oscar Niemeyer, um dos espaços de exibição, porém não o único.

No intuito de expandir e criar uma visibilidade maior para o evento e suas mostras, além de um monumento para a cidade de Curitiba, o presente trabalho propõe a construção de um pavilhão multifuncional para a Bienal Internacional de Curitiba. Além de servir de palco para as principais mostras da Bienal, o pavilhão tem como objetivo ser um espaço para a expansão de atividades culturais, bem como um meio de rentabilização do Instituto Paranaense de Arte (IPAR), organizador do evento.

1.1 PROBLEMA

Esta pesquisa procura esclarecer a trajetória dos pavilhões e, principalmente, das bienais de arte com o objetivo de propor um pavilhão à Bienal de Curitiba. Como o espaço de exposição pode interferir na dinâmica dos eventos tipo bienais? Qual a importância da arquitetura como arte e como ícone representante de um evento? Como um pavilhão multiuso pode se tornar o espaço central e representativo da Bienal de Curitiba, preenchendo suas lacunas?

1.2 JUSTIFICATIVA

A Bienal Internacional de Curitiba, originada da Bienal VentoSul, apesar de ser uma das últimas bienais de arte contemporânea a ser criada no Brasil (1990), já é considerada uma das maiores bienais de arte do sul da América Latina. Como principal particularidade desta bienal, em relação às principais bienais de arte do mundo, entra o uso de um mecanismo de circuitos de arte, fazendo com que a bienal se integre mais ao município e não tenha um espaço único dedicado à mostra principal, como acontece na Bienal Internacional de São Paulo, por exemplo.

Entretanto, em seu modelo atual, a Bienal de Curitiba apresenta algumas lacunas, do ponto de vista organizacional, como a falta de arrecadação de verba e, do ponto de vista logístico, como a visibilidade do evento pelo público da cidade, que

muitas vezes associa as mostras da bienal restritas apenas ao espaço do Museu Oscar Niemeyer – principal reduto do evento, porém não o único.

No entanto, visando a potencialidade da cidade de Curitiba em relação a eventos de arte e às atuais deficiências que impedem o evento de expandir seus horizontes, a construção de um pavilhão dedicado à bienal e aos seus circuitos se constitui como um norte para a expansão da mostra, o que pode afetar positivamente o evento como um todo, ampliando sua visibilidade e magnitude, bem como toda a cidade e seus cidadãos. Como projeto arquitetônico, o pavilhão pretende ser um monumento de caráter funcional, representativo e arquitetonicamente icônico, gerando a visibilidade necessária à bienal, porém cuidando para não interferir nos circuitos que já são propostos pelo evento. O pavilhão será elaborado visando comportar apenas parte da mostra principal, além de prever sua reutilização nos períodos entre bienais para fins culturais, dedicado à comunidade, e de arrecadação financeira, rentabilizando o espaço com feiras, congressos, eventos corporativos, outras exposições de arte ou da maneira como melhor convier ao Instituto Paranaense de Arte (IPAR), organizador da Bienal.

1.3 OBJETIVO GERAL

Projetar um pavilhão com múltiplas funções ligadas à Bienal Internacional de Curitiba, aspirando suprir suas principais deficiências, visando impulsionar a cultura da região com a expansão do evento, assim gerando visibilidade aos artistas locais, ao município e à própria bienal.

1.3.1 Objetivos Específicos

- Compreender o conceito e as características da arquitetura de pavilhões no decorrer da história;
- Entender o surgimento das exposições universais e bienais de arte no mundo e como elas atuam na sociedade no século XXI;
- Analisar e compreender os edifícios do tipo pavilhão multiuso e suas principais características;
- Investigar o histórico da Bienal Internacional de Curitiba e suas particularidades;

- Diagnosticar condicionantes, deficiências e potencialidades da Bienal Internacional de Curitiba;
- Propor um programa de necessidades de um pavilhão com base em referências analisadas e nas deficiências e potencialidades do evento;
- Analisar e eleger o espaço para a construção do pavilhão multiuso com o caráter proposto.

1.4 METODOLOGIA

Os procedimentos adotados para o desenvolvimento do trabalho foram divididos nas seguintes etapas:

ETAPA 01 – Conceituação temática

Embasamento teórico para entendimento dos conceitos atuais de pavilhões e espaços de exposições, e o processo de surgimento e evolução dos seus conceitos durante a história. Compreender o conceito e o surgimento das bienais de arte no mundo e analisar o papel desses eventos no decorrer dos anos até o século XXI.

- Método: Exploratório.
- Técnica de Pesquisa: Pesquisa bibliográfica.
- Fontes: Livros, artigos científicos, dissertações e teses.

ETAPA 02 – Interpretação da realidade

Contextualização do evento e do município, e análise de condicionantes para direcionar a escolha da área de intervenção.

- Método: Analítico, exploratório e descritivo.
- Técnica de Pesquisa: Pesquisa bibliográfica.
- Fontes: Livros, artigos científicos e webgrafia.

ETAPA 03 – Estudos de caso

Analisar projetos de pavilhões, museus ou equipamentos culturais para compreender como cada uso influencia na arquitetura edificada, compreendendo as particularidades que são comuns ou individuais de cada uso e/ou projeto.

- Método: Analítico, exploratório e descritivo.
- Técnica de Pesquisa: Pesquisa bibliográfica, documental e entrevista.
- Fontes: Livros, webgrafia, documentos e colaboradores do Instituto Paranaense de Arte.

ETAPA 04 – Diretrizes

Definição de programa de necessidades do projeto a ser proposto e contextualização da área de intervenção, elencando condicionantes e potencialidades do projeto.

- Método: Analítico, exploratório e descritivo.
- Técnica de Pesquisa: Pesquisa bibliográfica, documental e entrevista.
- Fontes: Livros, webgrafia, documentos e colaboradores do instituto paranaense de arte.

2 CONCEITUAÇÃO TEMÁTICA

2.1 PAVILHÃO

Pavilhão, termo proveniente do francês *pavillon* que, por sua vez, reporta-se ao latim *papilionem*, que significa borboleta, ou no latim *tardio*, tenda, que se estica como borboleta ao pousar. Logo, etimologicamente, está estritamente relacionado à sua delicadeza e transitoriedade, características que reafirmam os principais pontos arquitetônicos desses edifícios: efemeridade e a leveza da estrutura, sendo capazes de transformar o lugar onde se fixam, independentemente dos usos propostos (ROBINSON, 2013 p2).

Atualmente, são conhecidos por serem obras especulativas e de caráter vanguardista, visto que os pavilhões normalmente apresentam um conceito sobre a própria construção, além de ideias para novos usos, programas e tecnologias, ou até mesmo como perfeitos protótipos de novos potenciais construtivos. Em condições de encomenda e concepção, esses edifícios implicam uma arquitetura singular, em muitos casos até experimental, sendo geralmente temporários e algumas vezes considerado de utilidade questionável (TONETTI, 2013 p14).

A origem dos pavilhões é vista como proveniente das investidas militares de expansão territorial na história da Antiguidade, surgindo a partir da necessidade de abrigos de montagem ágil e transporte facilitado, ou seja, programa simplificado e estrutura efêmera. Madeira, cortinas e um telhado formavam a composição básica desses tipos de estruturas na Europa no período do antigo Egito. Registros apontam que, durante a Idade Média, o seu uso permaneceu o mesmo, como abrigo dos soberanos em expedições militares até que construções com essas características começaram a ser projetadas para outros usos (BUSMANN, 2010 p12).

A popularidade dos pavilhões na Europa ampliou-se consideravelmente no século XVII pelo estreitamento de contato com o Oriente, especialmente a China, que tinha como tradição a utilização de pequenas estruturas de madeira cobertas em seus jardins, ou seja, pequenos abrigos que posteriormente seriam comparados a pavilhões (ROBINSON, 2013 p3). Os jardins ingleses e parques europeus começaram a incorporar algumas das principais características dos jardins chineses, como o traçado com percursos mais curvos, clareiras pontuais e os pavilhões, que em conjunto com algumas esculturas, traziam uma carga simbólica e tentavam estruturar

um ambiente propício a reflexões meditativas e filosóficas. Essas novas percepções da paisagem começaram a tomar força e enfatizavam a importância dos jardins e parques no papel do homem e da sociedade na natureza. Ao longo do século XVIII, os pavilhões passaram a agregar, também, influências do quiosque turco e a se relacionar, cada vez mais, a um descolamento da realidade social, tornando-se um espaço de fuga para o divertimento elitista que, durante o século XIX, é difundido de diversas formas como lazer de massas e fuga da desanimadora realidade industrial (BERGDOLL, 2010 p50).

No cenário histórico da arquitetura moderna, o pavilhão ganhou visibilidade e grande importância a partir das Feiras Universais e das Bienais de arte e arquitetura, associado ao uso como espaço de exibição. Nestas ocasiões, tinha como função representar identidades nacionais ao consolidar e divulgar tanto aspectos culturais como de desenvolvimento tecnológico. Passou, também, a questionar conceitos preestabelecidos e a criar um ambiente para a experimentação e a compreensão do limiar moderno. Afinal, "(...) os meios considerados mais adequados para persuadir o público não são as mostras, os livros, os manifestos, mas os próprios edifícios." (BENEVOLO, 2009 p 453).

Estes novos eventos e exposições, que vieram a surgir no século XIX, consolidaram-se como pontos essenciais no campo de experimentação formal e tecnológica de várias áreas do conhecimento, mas principalmente apresentando as inovações e possibilidades de uma nova arquitetura e de um novo conceito para os pavilhões. Sua primeira edição em caráter internacional, A Grande Exposição, que ocorreu em Londres (1851), é um exemplo de como esses eventos foram importantes para a reflexão teórica e desenvolvimento prático de exploração de novas tecnologias. O pavilhão da Grande Exposição, o monumental Palácio de Cristal (Figura 1), projeto de Joseph Paxton, aliou engenharia a procedimentos industriais de pré-fabricação na execução de estruturas modulares de ferro recobertas por vidro, que resultaram em construção inovadora para época, concluída em menos de um ano e com custo bem a baixo do praticado em edificações tradicionais do período (TONETTI, 2013 p27).



Figura 1: Ilustração do Palácio de Cristal | A Grande Exposição 1851
Fonte: DICKINSON (1854)

De acordo com Puente (2001 p8), o que fez com que pavilhões, às vezes tão pequenos e efêmeros, tenham ganho tanta força na arquitetura moderna (século XX) é o mistério inerente pelo qual passam em sua concepção, “uma gestão curta, uma existência breve no tempo e um final súbito”. O significado dos pavilhões para os arquitetos começou, nesta época, a entrar em um campo experimental, especialmente ajudando a consolidar e propagar novos conceitos, o que gerou inúmeros ícones da arquitetura moderna, a exemplo do Pavilhão Alemão da Exposição Internacional de Barcelona de 1929 (Figura 2), projeto assinado por Mies Van der Rohe, uma das mais emblemáticas obras da arquitetura do período, cuja importância motivou sua reconstrução em 1986 com status de monumento histórico (TONETTI, 2013 p7-13).



Figura 2: Pavilhão Alemão reconstruído em 1986 | Barcelona 1986
Fonte: GALERIA DA ARQUITETURA (2016)

Pelo fato de muitos edifícios desse tipo terem sido efêmeros, as memórias de uma parte considerável de suas produções foram perdidas, restando apenas uma pequena quantia de fotos dispersas, crônicas locais e a lembrança de alguns visitantes, fato que Puente (2001 p9) considera uma grande perda à história da arquitetura.

No século XXI, os pavilhões continuam apresentando grande visibilidade através de diversos eventos como as Expos, Bienais e feiras internacionais em geral. Esses eventos oferecem condições únicas de encomenda e concepção, a começar pelo próprio cliente, que pode ser uma cidade, uma indústria ou até mesmo uma nação inteira. O caráter arquitetônico que se procura é aquele que se desvincula do binômio forma-função, pressupondo uma arquitetura singular, pensada por um arquiteto singular (PUENTE, 2001 p9).

Cada vez mais, essas construções começam a ser vinculadas a uma singularidade de forma, o que faz com que elas passem a ter espaço no ponto de vista das artes. Tais construções representam uma expansão da instalação para um todo espacial, que passa a envolver também o edifício e, quando tomado como meta arquitetura, pode operar também como plataforma de afrontamento crítico à produção contemporânea (TONETTI, 2013 p7).

2.1.1 Limites arquitetônicos em relação à arte escultórica

Partindo do pavilhão como espaço de exibição, e de seu paralelo escultórico na ocupação dos jardins europeus e orientais do século XVIII, verifica-se que essas construções representam uma arquitetura que elimina o limite claro entre exterior e interior, entre objeto e assunto, tendendo a uma fusão do elemento arquitetônico com o conteúdo escultórico (TONETTI, 2013 p29).

Penélope Curtis (2007), em seu livro *Patio and Pavilion, the place of sculpture in modern architecture*, pergunta-se o que a escultura tem a acrescentar à arquitetura e procura analisar o papel da escultura como complemento e como elemento autônomo que acrescenta aquilo que a arquitetura não teria sido capaz de proferir em sua composição espacial. Abordando as diferenças entre ambas categorias, arte e arquitetura, Curtis (2007) conclui que, conectadas, trabalhando juntas por meio de um arquiteto, estabeleceriam um todo através do qual caberia à arte estabelecer um

contraponto subjetivo a um dos principais pontos da arquitetura moderna, o racionalismo.

Este entendimento remete ao debate do conceito moderno de “síntese das artes” que, consolidado na Bauhaus¹ no começo do século XX, reporta-se à uma obra de arte total, primeira proclamação da Bauhaus em 1919:

“Os arquitetos, os pintores e os escultores devem reconhecer o caráter compósito do edifício como uma entidade unitária. [...] juntos concebemos e criamos o novo edifício do futuro, que reunirá arquitetura, escultura e pintura numa única unidade.” (GONSALES apud GROPIUS, 2012, on-line).

Esta é a ideia de um trabalho coletivo no qual a arquitetura promoveria a integração de artistas numa grande construção social rumo ao novo edifício do futuro (GONSALES, 2012).

Reformulando a questão proposta por Curtis (2007) e passando, agora, a indagar também de que forma a arquitetura poderia contribuir para a arte, a resposta resulta, novamente, na complementaridade entre as duas categorias, que passam a se diluir numa mesma e única experiência espacial, especialmente a partir da segunda metade século XX, quando a vanguarda da arquitetura começa a usar as oportunidades de criação de pavilhões para a experimentação, construindo e fixando, assim, novos conceitos que, posteriormente, se tornariam o que hoje conhecemos como arquitetura contemporânea.

Como exemplo de comparação e explanação, podemos ressaltar dois pavilhões que, claramente, têm uma conexão entre si e, conseqüentemente, com a arte escultórica. Primeiramente, um da metade do século XX, que possui como principal característica essa fusão entre categorias, o Pavilhão Nórdico da Expo '70 em Osaka, de Sverre Fehn (Figura 3). Em seguida, podemos compará-lo com um pavilhão contemporâneo que herda as mesmas características, o Pavilhão Corporativo de Venke China para a Expo Milão 2015, de Daniel Liberskind (Figura 4), que só se torna mais um representante de outros inúmeros pavilhões que também são totalmente fundidos à arte escultórica na produção de arquitetura do século XXI, o que reforça como a experimentação dos pavilhões modernos foi muito importante para a consolidação da arquitetura contemporânea.

¹ A Staatliches-Bauhaus, fundada em 1919, foi uma escola de design, artes plásticas e arquitetura de vanguarda na Alemanha. A Bauhaus foi uma das maiores e mais importantes expressões do que é chamado Modernismo no design e na arquitetura, sendo a primeira escola de design do mundo.

Sob este aspecto, Hal Foster (2015, s.n.), crítico de arte e arquitetura, analisa, em seu livro “Complexo arte-arquitetura”, como alguns destes edifícios se tornaram tão esculturais ou performativos, a partir do estilo global, ao ponto de os artistas poderem acreditar que chegaram atrasados para festa, como se fossem colaboradores de um fato consumado.

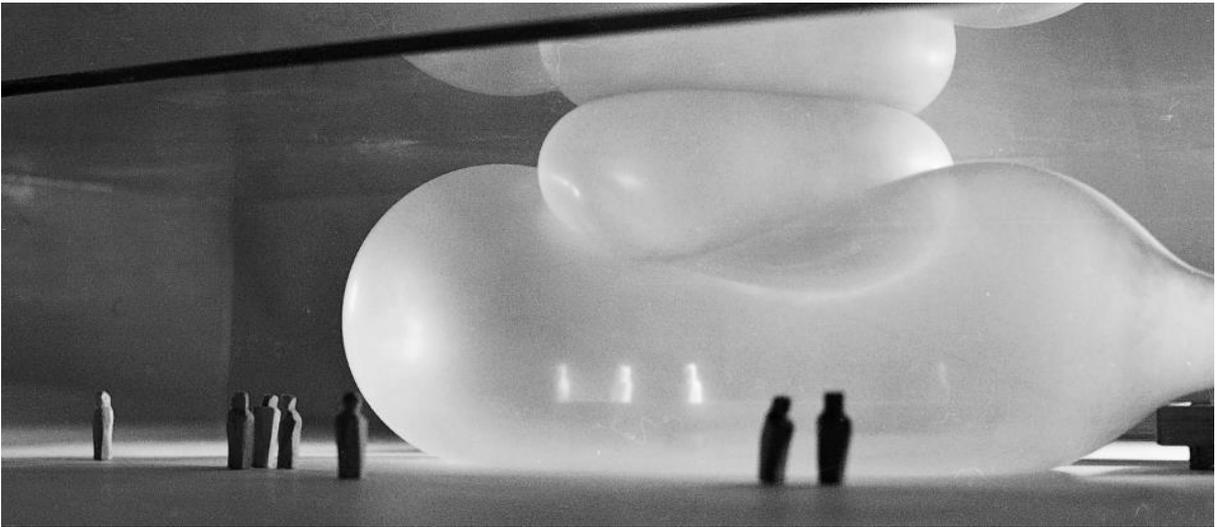


Figura 3: Maquete de estudo do Pavilhão Nórdico | Expo Osaka 1970
Fonte: ARCHDAILY (2016)



Figura 4: Pavilhão Corporativo de Venke China | Expo Milão 2015
Fonte: ARCHDAILY (2015)

2.1.2 Espaços de exibição contemporâneos

Na metade do século XX, em meados de 1960, começa a surgir no contexto norte-americano a produção de uma arte diferenciada, que expande os horizontes artísticos para experiências de espaço, o espaço construído como obra de arte

(TONETTI, 2013 p37). “(...) o espaço não é simplesmente a projeção tridimensional de uma representação mental, mas é algo que se ouve e no qual se age.” (NESBITT apud TSCHUMI, 2008, p181).

Assim, a interação não mais se encerraria apenas entre obra de arte e espectador e sim na combinação e percepção do espaço, dissolvendo o limiar entre arte e arquitetura, igualmente como entre interior e exterior de museus e galerias, trazendo à tona um novo modelo de exposição de arte (TONETTI, 2013 p37).

As vertentes da arte contemporânea que iniciam esse processo de mudança de um ponto de vista de que o espaço de exposição agora seria a exposição do espaço são a arte minimalista² e a *land-art*³ (TONETTI, 2013 p37). A Figura 5 mostra uma obra de arte escultural de um dos artistas precursores da arte minimalista, Sol Lewitt.



Figura 5: Structure with Three Towers | Sol Lewitt 1986
Fonte: MOMA (2016)

Como defendem teóricos renomados da *land-art* em um de seus debates mais importantes: “O trabalho não é posto no lugar, ele é esse lugar” (FERREIRA apud HEIZER, 2006, p275).

O espaço de exposição como exposição do espaço expõe, no plano museológico e expositivo, a transição moderna da produção de coisas no espaço para a produção do próprio espaço, impulsionando os museus contemporâneos e a

² Movimento artístico teve início em meados do século XX. O minimalismo procurava através da redução formal e da produção de objetos em série, que se transmitisse ao observador uma percepção fenomenológica nova do ambiente onde se inseriam.

³ Land Art, também conhecida como Earth Art ou Earthwork, se refere ao tipo de arte em que o terreno natural, em vez de prover o ambiente para uma obra de arte, é ele próprio trabalhado de modo a integrar-se à obra. A Land Art surgiu no final da década de 1960.

produção arquitetônica contemporânea, que passam a refletir sobre as obras de arte, intensificando a experiência vivida, que antes era temporal e histórica, e criando uma experiência contemporânea de intensa relação com o local. (TONETTI, 2013 p40)

Com isso, as obras contemporâneas surgem como interface de envolvimento do espectador nesse lugar único, criado não só de forma independente e por si só, mas também ampliando as escalas dos espaços expositivos, assim como a escala das obras que o transformam (TONETTI, 2013 p40).

Os pavilhões, durante o século XX, apesar de terem um programa sempre maleável, começam a ser, em sua maioria, dedicados a exposições de arte, entre outros usos secundários. De acordo com Puente (2007 p9), outro ponto que era evidente nos pavilhões deste século era a velocidade com que todo o ciclo de sua construção ocorria, visto que, normalmente, na arquitetura convencional de edifícios, são necessárias algumas gerações para se experimentar e criar novos conceitos. Já com o ciclo reduzido dos pavilhões, as ideias se concretizam muito mais rápidas. Ao passo em que os espaços de exibição começam a ser forçados a se transformar em lugares de exibição do espaço pela arte contemporânea, os pavilhões, que já eram espaços de exibição e laboratório dos arquitetos por fatores de experimentação, são os primeiros a aderir a esse novo conceito de exibição de espaços e a serem percebidos como arte e arquitetura sem um limite divisor (TONETTI, 2013 p40).

O espaço museológico, por começar a perder alguns elementos essenciais a esse novo modelo de arte, começa também a se utilizar dos pavilhões para articular esses espaços arquitetônicos e artísticos dentro dos próprios museus, ou até mesmo nos novos moldes de museus-jardim, nos quais construções dispersas na paisagem são consideradas arte e contem arte. O pavilhão aparece também como estratégia de divulgação de algumas instituições, as quais realizam programas de construções temporárias na tentativa de uma expansão de seu público, inserindo obras que diluam os limites do museu com o espaço urbano (TONETTI, 2013 p42).

A Figura 6 apresenta um pavilhão de Zaha Hadid instalado provisoriamente no Millennium Park de Chicago, para abrigar uma exposição multimídia sobre a própria cidade de Chicago. Esse exemplo mostra como o limite entre arquitetura e obra de arte é imperceptível e como essas construções vêm sendo usadas como chamariz em diversas situações.



Figura 6: Pavilhão Burnham, Zaha Hadid Architects | Chicago 2009
Fonte: ARCHDAILY (2016)

2.2 EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS

No período entre o fim do século XVIII e o começo do século XX, e ao longo século XIX, alguns países europeus como Inglaterra, França e Alemanha, além dos EUA, lideraram grandes mudanças na relação entre a sociedade, a tecnologia e a ciência. Essas nações começaram a ser reconhecidas por empreender uma forte valorização do conhecimento como um todo, porém, com foco maior no sistema de ensino, com o intuito de profissionalizar e especializar sua população e, conseqüentemente, seus cientistas. Para isso, as universidades passaram a receber incentivos para a criação de novos cursos e a abertura de um maior número de vagas, além de incluírem matérias como Física e Química desde cedo nas escolas (PLUM, 1979, p22).

As máquinas concebidas na primeira etapa da Revolução Industrial, junto às inovações tecnológicas do começo do século XIX, deram origem a uma segunda revolução industrial, caracterizada por avanços na metalurgia, criação da siderurgia, concretização do uso de eletricidade e o uso do petróleo. Isso possibilitou a modernização de técnicas de produção primitivas e a criação de novos produtos e materiais para o setor industrial e da construção civil (PLUM, 1979, p23).

Além dos próprios governos, muitas empresas também começam a financiar pesquisas científicas, tentando ganhar vantagem na crescente competição internacional do conhecimento. O constante progresso tecnológico e o crescimento dessas empresas proporcionam uma nova imagem de poder, riqueza, luxo e modernidade. As Exposições Universais foram criadas para mostrar toda essa reorganização social e econômica para o mundo, simbolizando verdadeiras vitrines

não só dessa nova etapa industrial do século XIX, mas também do mundo moderno e do ascendente ideal burguês da época (PLUM, 1979, p23).

Exposição Universal, Exposição Mundial, Exposição Internacional, Feira Mundial ou, abreviadamente, Expo, são alguns nomes dados à várias grandes exposições realizadas em diferentes países do mundo. A primeira delas foi realizada no Palácio de Cristal, no Hyde Park de Londres, Reino Unido, em 1851, com o título de "Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações". Como muitas vezes é chamada, a "Grande Exposição" foi uma ideia do Príncipe Albert, marido da Rainha Victoria, soberana do Reino Unido, e foi a primeira exposição internacional de produtos manufaturados. Como tal, influenciou o desenvolvimento de vários aspectos da sociedade, incluindo a industrialização, a arte, a educação, o design, o comércio, as relações internacionais e até o turismo (FINDLING, 2008, p12-13).

As Exposições Universais foram auto representações populares do auge econômico dos países industrializados tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, nações ricas em ideias e plenas de criatividade. Nesse sentido, as feiras mundiais eram uma demonstração da transformação nas relações comerciais, do progresso visível e do início de uma disputa de conhecimento (PESAVENTO, 1997, p26).

Divulgar o poder e a estabilização do sistema industrial ao grande público e às outras nações era o principal objetivo dessas exposições. As melhorias científicas e tecnológicas, que antes só eram vistas nos ambientes fabris, puderam ser apresentadas e analisadas, mostrando os novos e principais artigos do capitalismo triunfante. Faziam-se exaltações à razão e ao saber humano, que surgia como forma de conter a natureza, tentando assim mostrar a superioridade do ser humano, principalmente dos povos de nações europeias (PESAVENTO, 1997, p34).

Liderada pela burguesia industrial, a sociedade europeia estava empenhada em controlar o mundo através da expansão da civilização pela ampliação dos bens industriais, algo que a colocava à frente de todo o resto do mundo. Avanços nos transportes terrestres e marítimos e na comunicação por telégrafo criavam, ou pretendiam criar, uma conexão amistosa entre as nações industriais, essenciais para a consolidação e propagação do capitalismo como sistema internacional (PLUM, 1979, p26).

Essas exposições, de forma interdisciplinar, eram pontos de união de setores que costumavam não se mesclar, como autoridades governamentais e representantes

da economia, da indústria, da ciência, da pedagogia, artes plásticas, religião e antropologia. Segundo Pesavento (1997, p36), as expos mostravam tudo o que dizia respeito à atividade humana, mas, claro, sem tirar o foco principal das máquinas e dos novos inventos. O ensino passou, gradativamente, a ser institucionalizado e difundido, no sentido de ampliação e do acesso, para que a pequena burguesia pudesse também progredir e ter profissões que antes eram ofícios apenas passados de um mestre para um aprendiz.

As feiras mundiais tentavam passar a ideia de que o trabalho disciplinado tinha capacidades quase mágicas. Essa propriedade era estipulada como meta a ser alcançada por quase todos e o esforço individual se mostrava vital para o crescimento econômico da nação, o que fazia com que o espírito de nação fosse tão forte e presente nesses eventos (VOGEL, 2012, p17). As colônias industrializadas também tiveram seu espaço nas exposições, mas em sua maioria, com exceção dos Estados Unidos, elas passavam a imagem de atraso e exotismo (PLUM, 1979, p28).

A metade do século XIX foi marcada pelo início dessas exposições. Elas estimularam consideravelmente o desenvolvimento da economia dos países anfitriões, incentivando a criação de novos artefatos por parte da população para apresentá-los ao público. O mundo tinha que ser convencido a participar e foi o que aconteceu: as nações mostravam seus produtos recém-saídos das fábricas visando mais a difusão das novas ideias da época do que o próprio lucro, a princípio (PESAVENTO, 1997, p43)

Esses eventos tinham basicamente os mesmos princípios espaciais que vêm sendo adotados desde 1851 até atualmente, no século XXI, por meio de pavilhões de exposição efêmeros, construídos também como parte da exposição. Eles exibem e representam uma nova tecnologia, ou várias, e/ou um conceito arquitetônico. Esses pavilhões ficam tendem a ficar em espaços delimitados e funcionam como uma miniatura efêmera de uma cidade, ornamentada e com a infraestrutura necessária para uma grande festa da tecnologia e da sociedade de consumo, com a intenção de proporcionar conhecimento e lazer aos visitantes. Até 1867, as exposições universais possuíam um único pavilhão para toda a feira. No entanto, a partir da Exposição Universal de Paris de 1867, um novo conceito foi introduzido: criar pavilhões nacionais que representassem, em miniatura, cada nação presente na feira, como anexos de um pavilhão central, dentro do espaço destinado à exposição. Esta ideia nasceu nessa

edição e passou a ser uma das características fundamentais das futuras exposições universais. Fato esse que iniciou a consagração dos pavilhões como espaços de exibição, os quais são famosos e usados até os dias de hoje. Inicialmente realizadas em grandes palácios de cristal e jardins repletos de pequenos pavilhões, as exposições universais são derivadas dos grandes espetáculos de massa, algo que vieram a se tornar também ao longo dos séculos XX e XXI, cada vez mais apostando na arquitetura de seus pavilhões para impressionar e entreter seu público (PUENTE, 2001, p12-13).

Após a Grande Exposição de Londres, outras exposições mundiais foram realizadas em grandes potências e sem periodicidade definida até os anos 2000, quando começou a ser realizada a cada cinco anos. Em paralelo ao surgimento dessas exposições, surgem as Exposições Internacionais, que tinham basicamente os mesmos objetivos das Exposições Universais, porém com menor impacto na comunidade internacional e com temas mais específicos.

2.2.1 A Grande Exposição (1851)

A primeira grande feira, que daria início às Exposições Universais, foi realizada em Londres, Reino Unido, em 1851, sob o título "Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações". Como muitas vezes é chamada, "A Grande Exposição" foi uma ideia de Henry Cole, artista e inventor. Entretanto, quem tomou dianteira na criação do evento foi mesmo o Príncipe Albert, marido da Rainha Victoria. Como primeira exposição internacional de produtos manufaturados, ela influenciou diversos segmentos da sociedade (FINDLING, 2008, p12-13).

A exposição de 1851, que aconteceu no Palácio de Cristal, no Hyde Park, um dos cartões postais de Londres, teve sua abertura ao meio-dia de 1º de maio e durou até meados de outubro do mesmo ano. Originalmente concebida pela Sociedade Real de Incentivo das Artes, Manufaturas e Comércio (cujo patrocinador mais famoso era o Príncipe Albert), a exposição sugeria mostrar o progresso impressionante que havia sido alcançado pela Sociedade Real Inglesa. O próprio pavilhão onde foi realizada a exposição já era fonte de ovações pelo mundo: o precursor "Crystal Palace" (THE BRITISH LIBRARY).

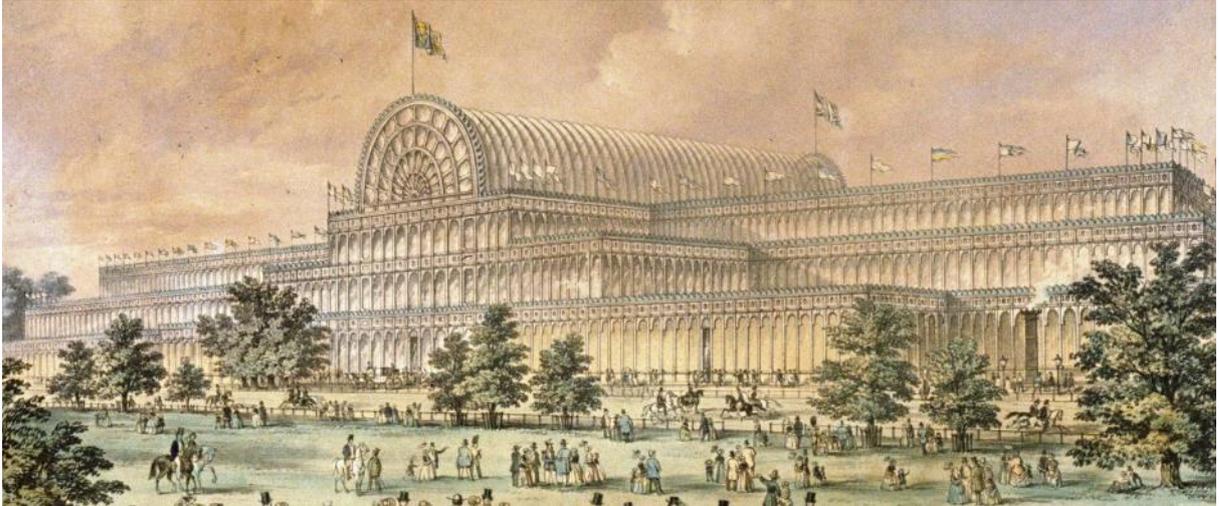


Figura 7: Ilustração do Palácio de Cristal | A Grande Exposição 1851
Fonte: DICKINSON (1854)

2.2.1.1 Palácio de Cristal, Joseph Paxton

Projetado por Joseph Paxton, o Palácio de Cristal foi construído em ferro fundido e vidro laminado. Ele possuía 565 metros de comprimento e uma média de 40 metros de altura. O edifício e seu complexo cobriu, em média, 77.000 metros quadrados do Hyde Park, além de cercar algumas das árvores imponentes do parque. Nada como o Palácio de Cristal havia sido construído até então e os céticos previam que o vento ou alguma vibração causariam o colapso da estrutura colossal. Entretanto, o príncipe Albert, exercendo seu privilégio real, ordenou que seus soldados marchassem pelas várias galerias do pavilhão antes da inauguração da exposição para verificar a integridade da construção. Nenhum painel de vidro se soltou enquanto os soldados marchavam em sincronia. Foi assim que o prédio foi considerado seguro para o público (MCNAMARA, 2017).

Mais de 100.000 objetos foram exibidos por mais de 14.000 expositores de todo o mundo, agrupados em quatro temas principais: Máquinas, Manufaturas, Belas Artes e Matérias-Primas. Entre as exposições estavam prensas hidráulicas de grande escala, motores a vapor, carruagens, armas de fogo, porcelanas, esmaltes, carpetes, tecidos e até o diamante Koh-i-Noor de 186 quilates, entre milhares e milhares de outros artefatos. Mais de seis milhões de pessoas visitaram o pavilhão de exposição durante o seu período de abertura – relativamente curto –, muitos dos quais viajaram para Londres de longe só para a visita ao palácio (THE BRITISH LIBRARY).



Figura 8: Ilustração da Grande Exposição | A Grande Exposição 1851
Fonte: DICKINSON (1854)

Após o sucesso do palácio com o público, o príncipe Albert ordenou que a estrutura fosse cuidadosamente desmontada e transferida para Sydenham, área sul de Londres, onde foi realocada em 1854, ampliado e se transformado em uma atração permanente dentro do atualmente conhecido *Crystal Palace Park*. Lá, a estrutura permaneceu em uso por 85 anos até ser destruída por um incêndio em 1936 (MCNAMARA, 2017).

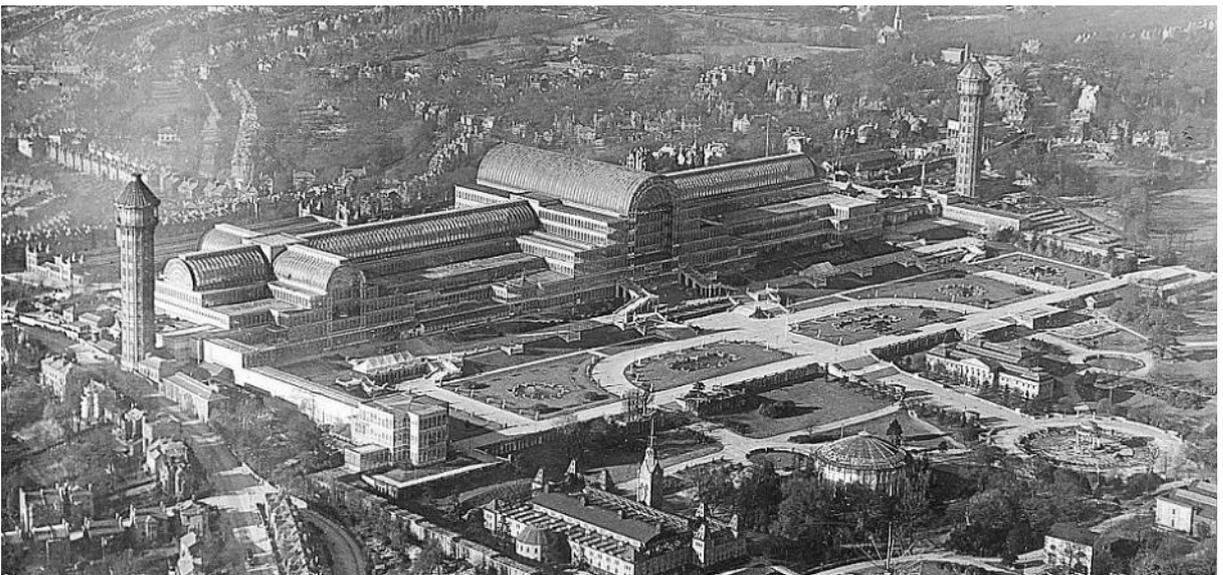


Figura 9: Fotografia do Crystal Palace Park | Londres 1920
Fonte: DUEL, MILLER (2013)

2.2.2 Exposição Universal de Paris (1889)

Em celebração aos 100 anos da Revolução Francesa (1789), essa edição das Exposições Universais teve como símbolo a famosa Torre Eiffel, de Gustave Eiffel, que serviu de portal de entrada para a exposição. Com 300m de altura, toda de ferro, ela apontava para os céus de Paris, demonstrando racionalidade, modernidade e o progresso técnico. Foi, por muito tempo, a obra arquitetônica mais alta do mundo. Assim como os outros monumentos, a torre foi feita para ser efêmera, porém acabou fazendo tanto sucesso entre o público que acabou se tornando permanente (PESAVENTO, 1997, p55).

Esta exposição é para sempre lembrada por suas grandes construções, a própria Torre Eiffel e a “Galeria das Máquinas”, o principal pavilhão do evento e o maior espaço de exibição construído até então. A exposição cobria uma área total de aproximadamente 1km². Estima-se que cerca de 28 milhões de pessoas visitaram a exposição, que também incluía o Palácio das Belas Artes e o Palácio das Artes Liberais. Casas chinesas, templos maias, pavilhões indianos, mesquitas e inúmeros pavilhões de diversos países do mundo, inclusive do Brasil, surpreendiam os visitantes (PESAVENTO, 1997, p41).



Figura 10: Ilustração da planta da Exposição Universal de 1889 | Paris 1889
Fonte: THOLOZANY (2011)

2.2.2.1 Galeria das Máquinas, Ferdinand Dutert

A arquitetura do ferro dominou a Exposição Universal de Paris e a Galeria das Máquinas, seu principal pavilhão, não foi exceção. Construída com estruturas pré-fabricadas de ferro e aço, além de vidro, a galeria era, de longe, o maior edifício abobadado que já havia sido construído no mundo até então.

A estrutura era tecnologicamente inovadora. Isso foi possível graças aos novos avanços da metalurgia e da engenharia estrutural da época. Localizado no final da *Champs de Mars* (Figura 10), o edifício era tão grande que ocupava grande parte do parque. Projetado por Ferdinand Dutert, o pavilhão foi caracterizado por seu enorme e único arco. No interior, os visitantes puderam descobrir séries de inovações, como martelos atmosféricos, máquinas de votação, fabricantes de cigarros, a oficina de relógio da Tissot, além de fonógrafos e telefones.

O prédio foi reutilizado para a Expo de 1900 e, posteriormente, como um velódromo, salão de exposições agrícolas e outros propósitos. Porém, foi demolido em 1910 para melhorar a visão ao longo do Campo de Marte parisiense (BIE).

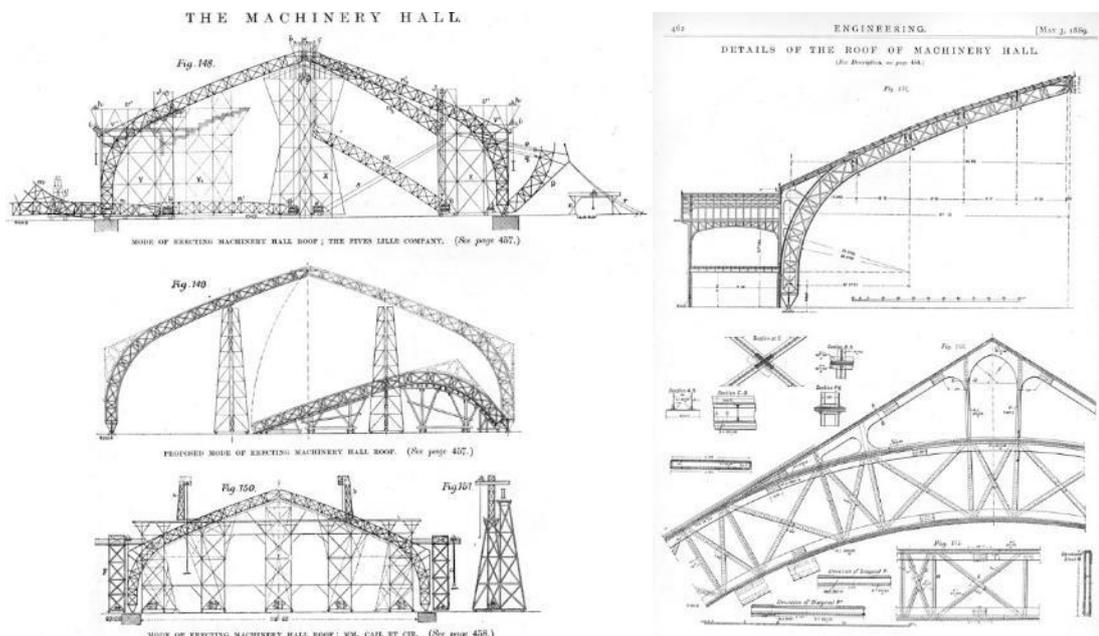


Figura 11: Detalhes construtivos da Galeria das Máquinas | Paris 1889
Fonte: THOLOZANY (2011)

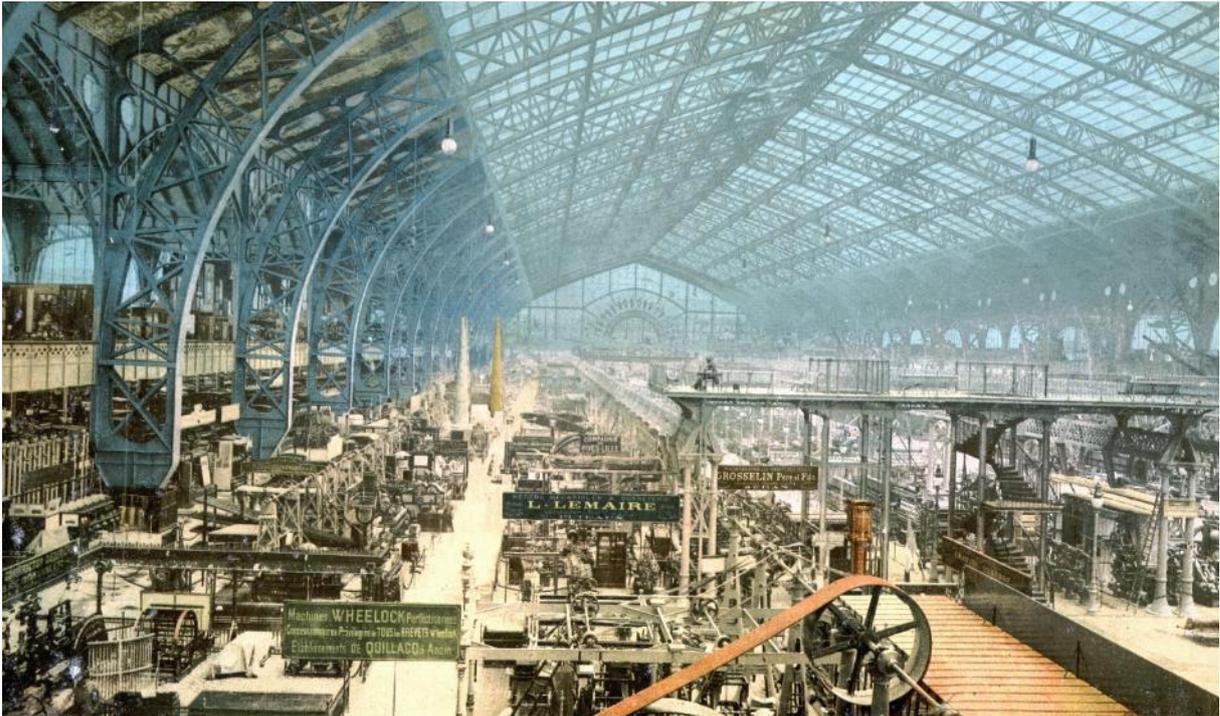


Figura 12: Fotografia da exposição na Galerias das Máquinas | Paris 1889
Fonte: THOLAZANY (2011)

2.2.3 Exposição Internacional de Barcelona (1929)

Seguindo os passos da Expo 1888, a Exposição Internacional de Barcelona de 1929 foi a segunda Exposição Mundial a ser realizada na cidade. A Expo de 1929 teve como tema a "Indústria, Arte e Esporte" e atraiu quase 5,8 milhões de visitantes. O evento revitalizou completamente o espírito modernista da capital da Catalunha. Um total de 29 países participaram da Expo, enquanto também havia participantes privados (não oficiais) de outros países, incluindo os Estados Unidos e o Japão (BIE).

Os planos para a realização de uma segunda Exposição Internacional em Barcelona tiveram origem em 1905, quando o arquiteto catalão e ativista político Josep Puig i Cadafalch publicou um artigo em "La Veu de Catalunya", exigindo uma nova onda de modernização para a cidade. Inspirado pela Exposição de 1888, ele convocou Barcelona para sediar outra Exposição Mundial (BIE).

Além das melhorias na infraestrutura e no desenvolvimento urbano da cidade, várias estruturas foram mantidas no final da Expo para usos recreativos e culturais. Muitos destes edifícios são magníficos exemplos de estilos arquitetônicos do século XX, incluindo classicismo, modernismo e a vanguarda da época. O Pavilhão Alemão, projetado pelo arquiteto Mies van der Rohe, foi uma importante obra arquitetônica da

Expo. Construído com vidro, travertino e diferentes tipos de mármore, a construção foi demolida após o encerramento da Expo. Um dos primeiros símbolos do movimento modernista, o pavilhão recebeu muita atenção e interpretação por sucessivas gerações de arquitetos e foi, por conta disso, reconstruído no prazo de três anos, entre 1983 e 1986, no seu lugar de origem, onde continua até hoje como um tributo ao seu status icônico (BIE).

2.2.3.1 Pavilhão da Alemanha, Mies van der Rohe

Mies van der Rohe e Lilly Reich encarregaram-se de representar a Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona, em 1929. O conjunto era composto por montagens para diversas indústrias, um pavilhão de eletricidade e o famoso pavilhão de representação. Os dois primeiros representavam os avanços da indústria alemã, enquanto o pavilhão de representação, como casa da Alemanha, se limitava a receber visitantes (PUENTE, 2001 p59)



Figura 13: Pavilhão da Alemanha | Expo Barcelona 1929
Fonte: GUGGENHEIM (2018)

Perpendicular à parede cega e usando colunas situadas à sua frente, o pavilhão, como um santuário, situa-se sobre um plano elevado do solo, em balanço. A partir desse ponto, são distribuídos diversos planos verticais que formam pátios fechados ao redor dos estanques. São utilizados diversos materiais, como vidro, ônix polido de diversas tonalidades e pilares de aço cromado. Além disso, a água dos tanques reúne, sobre diversas superfícies, um jogo de reflexos sobre reflexos dos visitantes e do próprio pavilhão. Sobre o chão neutro de travertino, vários tapetes

delimitam o espaço em antessalas para visitas com suas poltronas, cadeiras e mesinhas. No pequeno pátio interno, sobre a água, uma escultura representando uma mulher, obra do escultor G. Kolbe, protege o rosto da luz que entra pela cobertura (PUENTE, 2001 p59).

No geral, o edifício caracteriza-se pela presença de planos perpendiculares que constroem um espaço tridimensional, a partir de uma configuração volumétrica de formas puras, considerada simples e refinada. A principal característica projetual é apontada como o minimalismo, sendo esta uma referência importante na arquitetura pós-moderna. O Pavilhão, desta forma, é entendido, por muitos autores, como uma das mais perfeitas expressões do pensamento projetual de Mies van der Rohe, resumido em sua famosa frase: “*Menos é mais*” (ARGAN, 1991 p620).

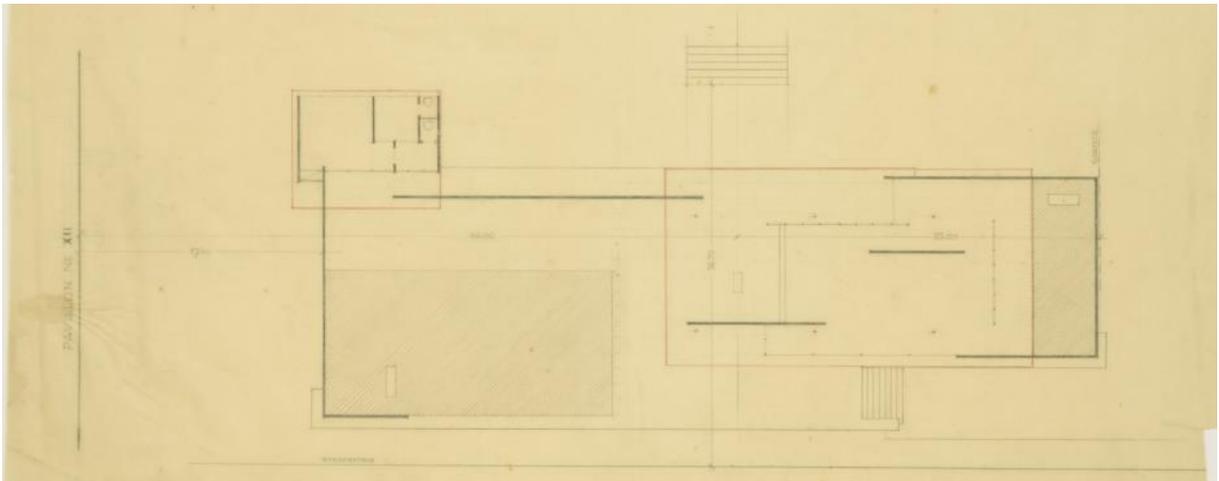


Figura 14: Planta baixa do Pavilhão da Alemanha | Barcelona 1929
Fonte: MOMA (2018)

2.2.4 Expo no século XXI

A partir do ano 2000, o *Bureau International des Expositions* (BIE), organização encarregada de supervisionar e regular as Exposições Mundiais desde 1931, decidiu apenas aprovar exposições de 5 em 5 anos. Com as décadas de 1980 e 1990 sobrecarregadas com exposições, muitos veem esta medida como uma tentativa de cortar as despesas de potenciais nações participantes. Assim, na virada do milênio, a Expo começa cada vez mais a assumir um papel significativo de conscientização sobre a importância do desenvolvimento sustentável e de enfrentamento dos desafios cruciais do nosso tempo. A Exposição Universal de 2000, ou Expo 2000, realizada em Hanôver, Alemanha, promoveu o desenvolvimento sustentável e se alinhou

explicitamente com a Agenda 21⁴. A Expo 2005 em Aichi, no Japão, teve como objetivo demonstrar que havia uma clara vantagem competitiva na concepção de tecnologia em harmonia com a natureza. A Expo 2010, em Xangai, China, foi outro marco, pois apresentou soluções para o desenvolvimento urbano sustentável em um mundo onde metade da população vive nas cidades. A Expo 2015, de Milão, Itália, trouxe como tema um dos maiores desafios da era moderna, levantando questões sobre a produção de alimentos, alimentação saudável, crescimento populacional e o uso eficiente dos recursos naturais (BIE).

Por meio de sua grandeza no mundo globalizado, e de pavilhões arquitetonicamente icônicos, a Exposição Universal visa proporcionar um espaço único de discussão, além de ser instrumento eficiente de progresso em todas as áreas ligadas ao desenvolvimento humano e sustentável, como meio ambiente, energia, saúde ou educação (BIE).

2.3 BIENNAIS DE ARTE

Bienal, termo derivado do Latim *biennium*, indica um período de dois anos. As trienais são realizadas a cada três anos e quadrienais a cada quatro anos. Este quadro pode ser aplicado não apenas a exposições de arte, mas também a festivais e até conferências e congressos. Devido à influência da primeira e mais conhecida exposição do gênero, a *Biennale di Venezia*, o termo é frequentemente usado para se referir a exposições de artes visuais, porém, com o passar do tempo, o termo começou a ser aplicado a diversas áreas, como cinema, música e arquitetura. Isso ocorreu devido ao fato desses campos da arte terem sido introduzidos às Bienais de Veneza e de São Paulo.

Bienais internacionais ou trienais ocorrem em mais de 52 países em todo o mundo, dentre eles a Alemanha, os Estados Unidos, a Austrália ou até mesmo no Brasil, onde eventos como esses podem acontecer em cidades diferentes. Hoje, com mais de 150 dessas exposições sendo realizadas em um prazo curto de tempo, é difícil determinar o número exato de bienais existentes, visto que as bienais podem ter

⁴ A Agenda 21 foi um dos principais resultados da conferência Rio-92, ocorrida no Rio de Janeiro, Brasil, em 1992. É um documento que estabeleceu a importância de cada país a se comprometer a refletir, global e localmente, sobre a forma pela qual governos, empresas, organizações não-governamentais e todos os setores da sociedade poderiam cooperar no estudo de soluções para os problemas socioambientais.

vida curta e desaparecer da cena sem serem notadas ou ser reanimadas após algumas décadas sem algum problema (VOGEL, 2011 p6).

As bienais são, principalmente, espetáculos de grupo, geralmente em grande escala. O que torna as bienais únicas é o fato de que elas acontecem regularmente e que arte e política estão intimamente ligadas nessas exposições. Ao contrário das apresentações anuais das associações de artistas, dos ilustres salões franceses do século XIX e das exposições em instituições de arte, o objetivo das bienais não é apenas apresentar arte. Elas também funcionam como uma ferramenta política. Uma vez que sempre foram influenciadas pelo desenvolvimento e ideias políticas, as bienais visam superar o isolamento nacional, cultural e político, criando *network* e demonstrando abertura política, respeito e tolerância entre nações. Reforçam, assim, um processo de emancipação social, servindo como símbolo de uma sociedade desenvolvida culturalmente.

A população local e especialistas internacionais são o público alvo das bienais, enquanto que grandes exposições, como a *Magiciens de la terre* (1989), em Paris, dificilmente faziam qualquer referência à cidade. As bienais normalmente acontecem em um ou vários locais de exposição, levando seus visitantes pelas ruas da cidade com mostras em pontos turísticos ou até mesmo em pavilhões temporários, conceito herdado das Exposições Universais. Tematicamente, as bienais abordam também arquitetura e a história da cidade, enquanto as obras mostradas frequentemente tratam da localização geopolítica do local da bienal, que é comumente abordada por artistas locais (VOGEL, 2011 p7).

A primeira bienal foi inaugurada em 30 de abril de 1885 em Veneza, na Itália. Vários anos depois, foram seguidos por eventos como a Bienal de Corcoran (1907), em Washington, e a Whitney Biennial (1932), em Nova York, ambas nos EUA. No entanto, ao contrário de Veneza, estas últimas tinham um foco exclusivamente nacional. Apenas cinquenta anos depois, o modelo original de abordagem global foi adotado novamente na Bienal de São Paulo, Brasil (1951). As mudanças econômicas e políticas que ocorreram desde a década de 1990 deram origem a uma grande ascensão dessas exposições, com novas bienais aparecendo com cada vez mais frequência e abrangências (VOGEL, 2011 p6).

2.3.1 Bienal de Veneza: A criação das Bienais (1895)

“A Câmara Municipal de Veneza tomou a iniciativa desta exposição, pois está convencida de que a arte como um dos elementos mais valiosos da civilização oferece um desenvolvimento imparcial do intelecto e a associação fraterna de todos os povos” (SELVATICO apud VOGEL, 2012 p14).

Com estas palavras, a história das bienais começa. Riccardo Selvatico, o prefeito de Veneza na época, formulou essas altas expectativas que foram colocadas na arte em 6 de abril de 1894, quando anunciou a fundação da Bienal di Venezia. Dificilmente, algo poderia ter sido declarado mais claramente do que isso. A Bienal não servia apenas para o desenvolvimento artístico ou para uma cena artística local, como os salões franceses, nem os interesses comerciais, como nas exposições anuais na Alemanha. Também não havia aspirações pessoais, auto engrandecedoras, como nos museus dos príncipes. A Bienal de Veneza também não pretendia romper o isolamento cultural ou político, que era o objetivo de tantos eventos que foram fundados posteriormente. A exposição deveria ter uma missão política: o “desenvolvimento imparcial do intelecto” e a “associação fraterna de todos os povos” (VOGEL, 2012 p14).

Selvatico (1894) estava se referindo a um princípio básico do Iluminismo europeu, no qual as artes são vistas como um meio de afirmar a liberdade individual e os direitos democráticos, de se referir à igualdade de todos os seres humanos, de praticar a tolerância religiosa e propagar a abertura para o novo, ou seja, de revolucionar a sociedade, conceito que perdura da primeira bienal do final do século XIX até às bienais mais recentes do século XXI.

Após a confirmação do evento por Selvatico em 1894, durante o inverno de 1894-1895 continuou a construção do Palazzo dell'Esposizione (local de exposição) no Giardini di Castello, na região dos jardins do antigo castelo construído por Napoleão em 1797, que havia sido deixado de lado pela população depois da unificação da Itália e da incorporação de Veneza ao território italiano. O projeto foi do arquiteto do Conselho, Enrico Trevisanato, e a fachada neoclássica do artista veneziano Marius De Maria. Seu nome foi inicialmente "Pro Arte" e foi posteriormente alterado para "Italia". Em 30 de abril, foi inaugurada a I Exposição Internacional de Arte da Cidade de Veneza, na presença do Rei e da Rainha, Umberto I e Margherita di Savoia. A exposição recebeu em torno de 224 mil visitantes (LA BIENNALE DI VENEZIA).



Figura 15: Pavilhão Pro Arte | Bienal de Veneza 1895
Fonte: LA BIENNALE DI VENEZIA

A estrutura básica da *La Biennale di Venezia* foi definida aos moldes das Exposições Universais, mesmo que em termos de escala e custos os dois eventos dificilmente possam ser comparados (VOGEL, 2012 p22).

A partir de 1907, as edições da Bienal de Veneza começaram a incorporar exposições nacionais discretas, ou os chamados pavilhões nacionais. Estes eram gerenciados ou subcontratados pelas agências de artes das nações participantes. Eles constituíam uma grande parte de cada edição da bienal. A palavra “pavilhão” descreve apropriadamente os pequenos edifícios nacionais, semelhantes às Expos, administrados por um seleto grupo de nações, espalhados entre os verdes e arborizados jardins do “*Giardini della Biennale*”. Outras nações menores alugavam espaços de exposição em igrejas que passaram por desconsagração ou palácios menores em toda a cidade. A heterogeneidade dos pavilhões nacionais, cujos conteúdos escapam, em grande parte, do controle do diretor da Bienal, cria uma tensão com as duas exposições curadas, uma no chamado Pavilhão Central no Giardini e a outra no Arsenale, um quilômetro ao oeste. Mas o núcleo da Bienal de Veneza consistia nessas duas grandes exposições, com curadoria do diretor artístico da Bienal ou de curadores diretamente escolhidos e supervisionados pelo diretor (GARDNER, GREEN, 2016 p223).

O pavilhão da Bélgica (1907) foi o primeiro a ser construído nos jardins de Veneza. Sua intenção inicial era realizar uma exposição adjacente à exposição

internacional da Bienal, mostrando obras somente de artistas belgas. O fato de o pavilhão ser projetado por um arquiteto belga para exibir somente obras do país fez com que, além de expor obras nacionais, ele se transformasse em um símbolo nacional. Portanto, além de ser um elemento no qual arte seria exposta, o pavilhão também se transformou em um elemento de arte e publicidade nacional. Até o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914, a Hungria, Alemanha, Grã-Bretanha, França, Holanda e Rússia também edificaram seus pavilhões nacionais, seguindo a mesma proposta do pavilhão da Bélgica de 1907 (LA BIENNALE DI VENEZIA).



Figura 16: Pavilhão do Brasil construído em 1964 | Bienal de Veneza 2014
Fonte: SAIÉH (2014)

O Brasil também criou seu próprio espaço de exposição. O projeto do pavilhão brasileiro foi concebido em 1959 por Enrique E. Mindlin, Giancarlo Piretti e Walmyr L. Amaral. A ideia era construir uma nova ponte entre as duas áreas dos jardins da Bienal e fundi-las com o pavilhão. A proposta foi aceita, mas de fato nunca foi realizada. Em 1964, Amerigo Marchesin, um arquiteto veneziano que trabalhava como colaborador no projeto anterior, propôs um local diferente para o pavilhão, separado da ponte. Os dois volumes que compõem o pavilhão são unificados por uma galeria coberta, uma viga de concreto em forma de C que se estende para fora do edifício. Os materiais utilizados são madeira, concreto e vidro, para o edifício principal, e tijolos e gesso branco para o volume secundário. A arquitetura do pavilhão possui duas características marcantes: por um lado, possui geometria e simetria rigorosas, evocando o teor clássico do entorno; por outro, utiliza, em sua fachada, materiais e técnicas características da arquitetura paulista da década de 1960, em especial a de

Rino Levi, com a utilização do rigor do concreto e da textura inigualável da madeira (MIMOA).

O jardim de Veneza com os seus pavilhões nacionais se transformou em uma miniatura do globo terrestre – e as forças políticas do lado de fora do jardim eram transpostas para o lado de dentro. Atualmente, ao lado do Pavilhão Central (antigo Pavilhão Pro Arte), ampliado e reestruturado diversas vezes, os jardins contam com 29 pavilhões, construídos em diferentes épocas. Projetados por arquitetos como Alvar Aalto, Hoffmann, Rietveld, Carlos Scarpa, Svere Fehn e James Stirling, sua arquitetura é uma coletânea de alto valor do século XX e são uma valiosa oportunidade de um determinado país encontrar a sua identidade ou de moldar o seu passado (LA BIENNALE DI VENEZIA).

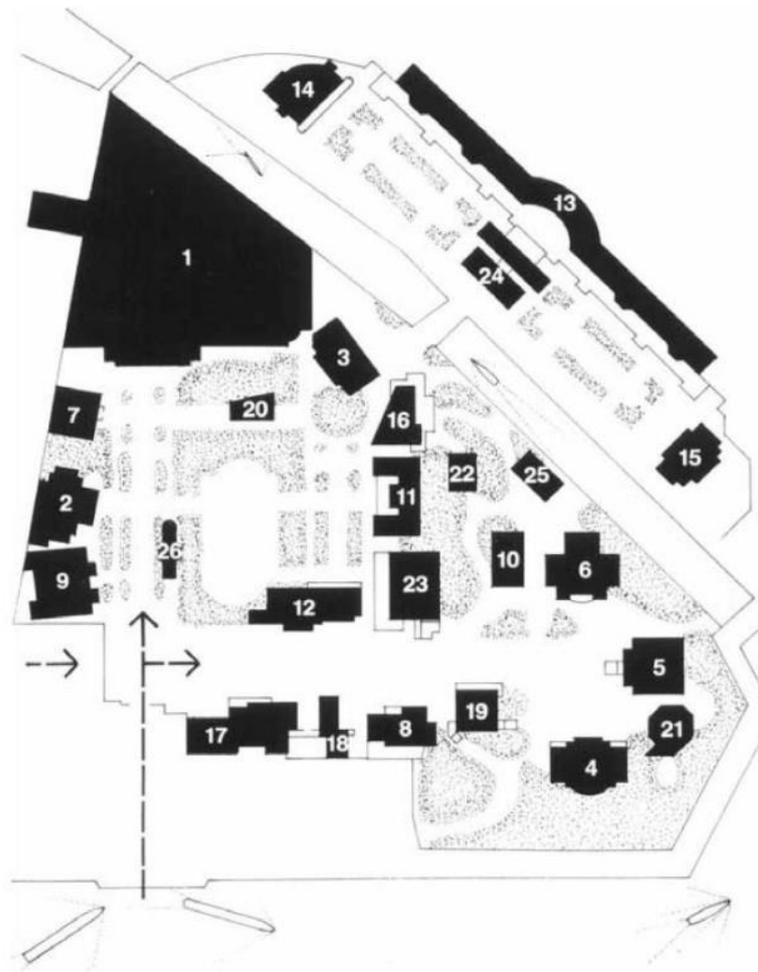


Figura 17: Situação atual dos pavilhões do Giardino | Veneza

Legenda: 1 - Itália/*La Biennale*. 2 - Bélgica. 3 - Hungria. 4 - Alemanha. 5 - Grã-Bretanha. 6 - França. 7 - Holanda. 8 - Rússia. 9 - Espanha. 10 - República Tcheca. 11 - Estados Unidos. 12 - Dinamarca. 13 - Veneza. 14 - Áustria. 15 - Grécia. 16 - Israel. 17 - Suíça. 18 - Venezuela. 19 - Japão. 20 - Finlândia. 21 - Canadá. 22 - Uruguai. 23 - Países Nórdicos. 24 - Brasil. 25 - Pavilhão do Livro.

Fonte: TONETTI (2013)

2.3.2 Bienal de São Paulo: Desenvolvimento da arte no Brasil (1951)

Em 1946, Yolanda Penteado e Francisco “Ciccillo” Matarazzo Sobrinho, representantes da elite empresarial e cultural do Brasil, fundaram o “Museu de Arte Moderna de São Paulo”. Dois anos depois, na 24ª Bienal de Veneza, em 1948, Matarazzo, que tinha formação italiana, serviu como comissário brasileiro em Veneza. Em 1951, graças ao interesse de Matarazzo e seu entusiasmo pelas artes – e com o apoio financeiro da americana Rockefeller Foundation – foi criada a “Bienal Internacional de Arte de São Paulo”, a segunda bienal de arte mais antiga do mundo depois da Bienal de Veneza, que serviu como inspiração, principalmente no modo de exposição em divisões nacionais. Juntamente, foi criada a organização “Fundação Bienal de São Paulo”, da qual Ciccillo Matarazzo foi presidente até 1975. O objetivo desta bienal era reforçar o papel de São Paulo como a capital da indústria brasileira, em oposição à antiga capital imperial, o Rio de Janeiro, e estabelecer a cidade como um centro de arte contemporânea, integrando, assim, a sociedade brasileira.

Mais tarde, em 1963, foi fundado o Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP). O museu surgiu tendo como principal coleção as obras que pertenciam a Matarazzo, além de trabalhos premiados na Bienal. Até a inauguração do novo prédio no Campus da USP (Universidade de São Paulo), em 1992, o MAC ficava no 3º andar do prédio da Bienal, no Parque do Ibirapuera. Atualmente, São Paulo, ao contrário de Veneza, serve como centro da arte e cultura brasileiras, com o maior número de salas de concerto, teatros, museus e instituições educacionais de arte do Brasil (VOGEL, 2012 p39).

A primeira Bienal (1951) foi realizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) em um pavilhão provisório, localizado na Esplanada do Trianon, projetado por Luis Saia e Eduardo Kneese de Mello. O edifício, que fica na região da Avenida Paulista, abriga, hoje, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. Já a segunda Bienal (1953) foi realizada já no Parque Ibirapuera, com seu conjunto arquitetônico projetado por Oscar Niemeyer, que, na época, ainda estava em construção, mas já contava com dois dos seus edifícios prontos. E a grande Bienal da Guernica, como ficou conhecida, ocupou estes dois edifícios: o Palácio dos Estados (atual Pavilhão das Culturas Brasileiras) e o Palácio das Nações (atual Museu Afro Brasil). A terceira Bienal (1955), apesar de não tão grandiosa como a segunda, ocupou os mesmos dois pavilhões. Em 1957, a quarta Bienal foi instalada no Palácio das

Indústrias, que viria a ser a sua sede definitiva desde então. Atualmente chamado Pavilhão Ciccillo Matarazzo (conhecido popularmente como Pavilhão Bienal), em homenagem ao fundador da Bienal, do MAM-SP, e de outras importantes realizações culturais, o espaço conta com uma área de aproximadamente 25 mil m² de exposição e fica inserido dentro do complexo do Parque Ibirapuera. O Pavilhão Bienal possui, ainda, um auditório e um café em suas dependências (BIENAL DE SÃO PAULO, 2012).



Figura 18: Pavilhão da primeira Bienal de São Paulo | São Paulo 1951
Fonte: BIENAL DE SÃO PAULO (2012)

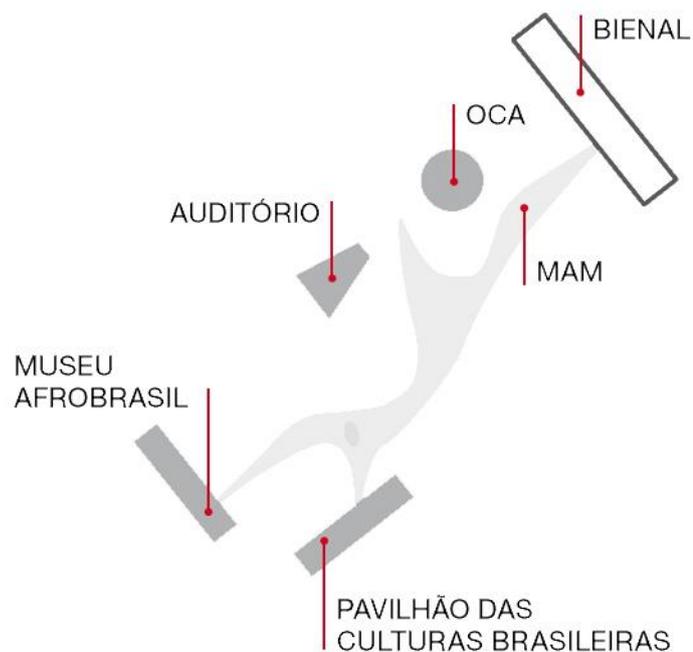


Figura 19: Esquema do conjunto Parque Ibirapuera | Oscar Niemeyer
Fonte: ARCHDAILY (2011)



Figura 20: Pavilhão Ciccillo Matarazo (Pavilhão Bienal) | São Paulo 1957
Fonte: BIENAL DE SÃO PAULO (2012)

A Bienal de São Paulo é a primeira bienal internacional fundada fora da hegemonia cultural dos centros ocidentais. No entanto, em vez de reforçar esse papel precursor com apresentações em grande escala de arte não-ocidental, as primeiras bienais foram dominadas por retrospectivas e levantamento de exposições de artistas de vanguarda da Europa Ocidental. Em 1951, artistas como Ferdinand Leger, Picasso e George Grosz, além de obras da Bauhaus, foram exibidos na primeira mostra da bienal. Essas retrospectivas garantiram a atenção do Ocidente e o apoio financeiro das nações participantes para a jovem Bienal. Mas, ao mesmo tempo, a posição superior da Europa e dos EUA foi reforçada – e foi essa circunstância que motivou a fundação da Bienal de Havana em 1984 (VOGEL, 2012 p40).

Na segunda edição, em 1953, "Guernica", de Picasso, foi a principal atração. Além dela, artistas importantes também foram exibidos: Henry Moore representou a Inglaterra, George Morandi, a Itália, e Willem de Kooning, os EUA. A Itália e a Áustria participaram em quase todas as bienais. Mas somente depois de 1961 que os prêmios concedidos pela Bienal de São Paulo começaram a ir para artistas latino-americanos e não apenas para artistas europeus (BIENAL DE SÃO PAULO, 2012).



Figura 21: Guernica | Picasso 1942
Fonte: MOMA (2016)

Desde sempre o Brasil estende seus convites a representantes diplomáticos ou instituições estatais. Esses convites, claramente, foram vinculados aos interesses políticos e econômicos do país. Inicialmente, as nações convidadas oficialmente mostravam todas as suas obras de forma conjunta, e não separadamente, como nos pavilhões venezianos – as obras eram, porém, separadas apenas por alas num mesmo pavilhão. Até 1980, todos os países foram designados para áreas claramente delineadas, com “sensibilidade ao tamanho, proeminência e colocação: a experiência da Bienal tem estado muitas vezes em desacordo com o simbolismo da unidade.” (VOGEL, 2012 p40).

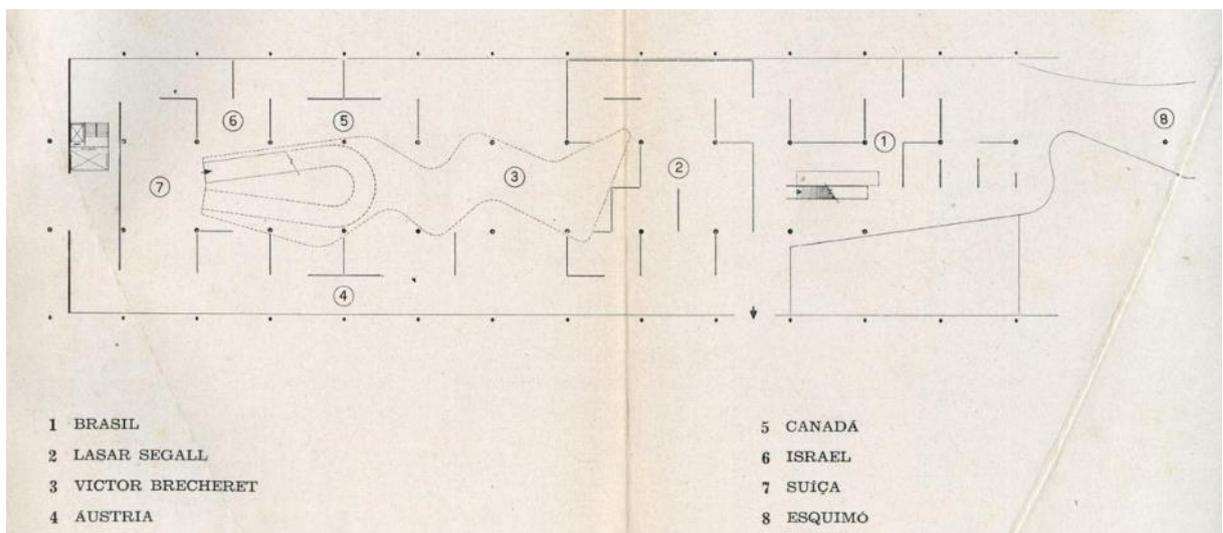


Figura 22: Planta do primeiro andar do Pavilhão Ciccillo Matarazzo | Bienal de São Paulo 1957
Fonte: BIENAL DE SÃO PAULO

Ao participar da Bienal, jovens nações começavam a apresentar confiança na sua própria cultura, ao mesmo tempo em que entravam na história da arte internacional. Pela primeira vez, as obras de arte não falavam a linguagem da arte minimalista e moderna. Além disso, críticos, artistas, comerciantes de arte e diretores de museus começavam a mostrar interesse em sua arte, algo que só começou a ocorrer no final dos anos de 1980 (VOGEL, 2012 p41).

Por causa do golpe militar de 1964, a Bienal de São Paulo passou por uma crise. Na décima bienal, em 1969, artistas da Holanda, dos EUA, e da Suécia retiraram suas contribuições do evento. Na edição seguinte, em 1971, enquanto esses países, além do Canadá, boicotavam a 11ª Bienal, a França exibia apenas animais de porcelana. Em 1973, foi a vez dos britânicos cancelarem sua participação. Até então, por razões diplomáticas, a Inglaterra se mantinha no evento devido aos laços econômicos com o Brasil. Até então, o embaixador britânico pedia que seu país continuasse participando “com base na conveniência comercial; o comércio com o Brasil estava se expandindo e as relações comerciais com o governo militar (...) eram particularmente afáveis” (VOGEL, 2012 p42).

Em 1975, o boicote terminou. No entanto, nesse meio tempo, a bienal tornou-se um assunto amplamente latino-americano. Nas 16ª e 17ª exposições, em 1981 e 1983, respectivamente, Walter Zanini, historiador de arte e curador-chefe da Bienal de São Paulo, acabou com a representação nacional e passou a convidar artistas individuais. O catálogo da exposição não mais listava nações, apenas os artistas em ordem alfabética.

As primeiras eleições livres no Brasil ocorreram novamente em 1985. Desde a 18ª exposição, a Bienal de São Paulo voltava a ser uma das paradas mais importantes do mapa mundial das bienais, fato que se reflete nos orçamentos nacionais e nas revistas internacionais. Desde então, a Bienal, mudou constantemente de curador e retomou o sistema de representação nacional – em última instância, por razões financeiras (VOGEL, 2012 p42).

Atualmente, a Bienal é mantida pela Fundação Bienal de São Paulo, entidade sem fins lucrativos que também promove a Bienal Internacional de Arquitetura, Urbanismo e Design de São Paulo, em colaboração com o Instituto de Arquitetos do Brasil. Desde sua fundação, a Bienal já recebeu cerca de 8 milhões de pessoas (BIENAL DE SÃO PAULO).

2.3.3 Bienais no século XXI

No final do século XX, o formato "bienal" havia se desenvolvido além do modelo original em Veneza. As bienais eram temáticas e altamente políticas, dominadas por instalações e vídeos documentários. A arte da bienal se transformou em um mundo correlato ao mercado de arte, que só é encontrado nela. A estrutura da bienal também ganhou vida própria. Os artistas podem ser selecionados através de canais diplomáticos como em Veneza, Cairo e Nova Deli ou escolhidos por um diretor artístico permanente, como na Trienal de Echigo-Tsumari (Japão) e na Bienal de Sharjah (Emirados Árabes Unidos) desde 2005. Uma equipe organizacional fixa pode nomear um novo curador a cada dois anos, como em Sydney (Austrália), Gwangju (Coreia do Sul) e Singapura, ou uma equipe de curadores nacionais e internacionais, como em Taipé (Taiwan). As exposições podem acontecer em um pavilhão único quando comandadas por uma fundação própria, como ocorre em Gwangju e São Paulo, ou podem viajar por aldeias como a Skulptur Biennale Münsterland, da Alemanha (1999), ou serem montadas em espaços ao ar livre, como a Trienal Beaufort de Arte Contemporânea no Mar, na Bélgica (2003), ou, ainda, distribuídas por toda a cidade como em Busan, na Coreia do Sul (1998), e Curitiba, Brasil (2013). Algumas bienais se concentram em mídias individuais, como a “*Foto Triennale Graz*”, Áustria (1993), a “*Contour. Biennial of Moving Image*”, Bélgica (2003), a “*Biennial der Kleinplastik*” (Bienal de Pequenas Esculturas) em Fellbach, Alemanha (1983), ou a “*Biennial der Papierkunst*” (Bienal de Arte em Papel) em Düren, Alemanha (1986) (VOGEL, 2012 p74 - 89).

Na maioria das novas bienais, os motivos subjacentes são os mesmos: o desejo de romper o isolamento cultural e político, os esforços para garantir exposições para artistas locais em conexão com redes internacionais, além dos motivos de fortalecimento socioeconômico da região e da criação de uma tradição na arte nacional de cada país ou cidade. Fatos que se reforçam com o exemplo das bienais mais recentemente fundadas, a de Atenas, Grécia (2007), Moscou, Rússia (2005), e Singapura (2006), que procuraram se fortalecer como centros de arte contemporânea, apoiar a sua singularidade cultural e articular economicamente e politicamente suas regiões (VOGEL, 2012 p93 - 99).

Na maioria das cidades, o principal local de exposição das bienais, ou pelo menos um de seus locais, pode ser o museu de maior relevância pelo seu

levantamento histórico de arte, ou o museu de arte contemporânea, ou, ainda, um local equivalente. Veneza e São Paulo são excepcionais, pois possuem locais específicos e dedicados para suas bienais. Atualmente, enquanto o principal museu local ou um lugar dedicado pode receber o evento, as bienais ocorrem, cada vez mais, em vários locais da cidade-sede. Isso acontece de forma mais dramática em Veneza, bienal que além de possuir local próprio, ainda conta com mais de 200 locais relacionados fora do Giardini e do Arsenale. Esta característica também está presente em bienais menores, como as de Liverpool ou de Curitiba, que trazem como proposta uma maior integração do evento com a cidade-sede (SMITH, 2016).



Figura 23: Intervenção artística nos ônibus da cidade | Bienal de Liverpool 2016
Fonte: LIVERPOOL BIENNIAL (2016)

2.3.3.1 Estruturantes dos espaços de exibição contemporâneos

As bienais compartilham com todos os formatos de exibição o propósito fundamental de guardar algo para inspeção e de mostrar itens, como a definição da palavra “exposição” evidencia, um conjunto de objetos com alguma similaridade, expostos para visitação pública. Dentro de um complexo exibicionista maior, esses propósitos caracterizam tipos distintos de exposições, que geralmente são realizadas em locais especializados, por exemplo, salões de música, museus públicos ou pavilhões. Desde suas origens na França e na Inglaterra, durante o século XVII, as exposições de arte enfatizaram a disputa entre artistas, atitudes e gêneros como manifestos em obras de arte recém-criadas: competição para entrar na academia, competição por prêmios, competição por vendas. Desde Veneza, em 1895, exposições recorrentes em todo o mundo têm procurado cumprir todos estes três propósitos ao mesmo tempo (SMITH, 2016).

Tendo isso em vista, como a primeira característica fundamental de uma bienal de artes visuais, pode-se estabelecer que ela deve oferecer uma exibição da arte contemporânea de uma maneira que gere entretenimento e que seja informativa e competitiva, tudo ao mesmo tempo. A fusão de todos esses aspectos simultâneos é o que faz com que ocorra a distinção entre essas exposições e os atuais museus de arte.

As bienais são, crucialmente, eventos expositivos. Ser um evento, ao invés de apenas uma montagem de objetos de arte em exibição, é o que torna as bienais contemporâneas e únicas (SMITH, 2016).

A lógica e a dinâmica da bienal diferem da lógica central e da dinâmica de um museu de arte moderna. Comumente, museus alternam entre exposições permanentes do acervo e exposições temporárias de obras de arte que, geralmente, vêm de algum outro lugar, muitas vezes de outro museu ou de uma coleção particular. Porém, o surgimento das bienais – e sua dinamicidade de espaço e tempo – afeta diretamente a forma com que, atualmente, a arte deve ser vivida, além de aberta para ser experimentada de maneiras contínuas. Por conta disso, o museu tradicional começa a se adaptar às novas tendências expositivas, principalmente por normalmente ser o palco desses eventos (SMITH, 2012 p57 - 65).

2.3.3.2 Instituição de cultura

Quando as bienais amadurecem para se tornar instituições culturais líderes em sua localidade, nação ou região, elas podem assumir papéis usualmente almeçados por instituições de arte estabelecidas – especialmente, se estas forem relativamente fracas no local onde se encontram. Como o neoliberalismo influencia as atividades não comerciais e impacta nos governos locais, organizações sem fins lucrativos, em todos os lugares, começam a ter dificuldades e se sentirem pressionadas. Em Liverpool, por exemplo, o escritório da Bienal permanece ativo constantemente, oferecendo, entre as suas edições, uma variedade de serviços culturais locais, incluindo o comissionamento da arte pública para a cidade, atividades educacionais para todas as idades e níveis, fóruns públicos sobre questões de interesse e publicações impressas e online regulares (SMITH, 2016).

Por outro lado, bienais relevantes assumem papéis que se estendem muito além das cidades em que estão localizadas. Durante as décadas de 1930 e 1940,

quando a Bienal de Veneza era uma das instituições culturais mais visíveis da Itália, ela organizou, ativamente, exposições de arte italiana em outros países da Europa, nos Estados Unidos e na Ásia. Ela também organizou a participação de artistas italianos em exposições no exterior, inclusive em outras bienais, como Alexandria e São Paulo (SMITH, 2016).

2.3.3.3 Ferramenta de *marketing*

As bienais, em sua maioria, funcionam, também, como grandes instrumentos de marketing, que por sua escala e repercussão, pode ser considerado barato e muito eficaz, especialmente quando cidades menos conhecidas são capazes de alcançar, por meio das bienais, a presença da mídia acima da mídia regional com relativamente pouco financiamento (VOGEL, 2012 p107).

Certa vez, Fumio Nanjo, curador de arte contemporânea mundialmente conhecido, foi indagado se as bienais não corriam o risco de se tornarem apenas feiras culturais para marketing singular e orientadas por aspirações não artísticas e comerciais. Nanjo respondeu que nenhum evento importante como uma bienal ou trienal ocorre sem outra intenção, como a promoção de cidades ou motivações de turismo cultural, pois investimentos financeiros e esforços políticos por razões puramente artísticas são uma utopia. No entanto, como ele também aponta, uma bienal pode oferecer novas experiências a novos grupos de pessoas, ao mesmo tempo em que mostra os desenvolvimentos mais recentes da arte para aqueles que estão realmente interessados. Além disso, o marketing é extremamente necessário para a bienal atingir um dos seus principais objetivos, o de apresentar os jovens talentos de uma região para o mundo da arte internacional (VOGEL, 2012 p107).

De acordo com um comunicado de imprensa, 883 mil pessoas visitaram a primeira Bienal de Singapura e o número de visitantes da Bienal de Veneza continua a aumentar. Desde que a Bienal de São Paulo parou de cobrar entrada em 2004, o número de visitantes ultrapassou o número de um milhão. Isto confirma a observação de Nanjo de que as bienais criam um novo público a cada edição, o que também é ilustrado pelo fato de que as bienais recebem muito mais cobertura em reportagens das imprensas locais em comparação com as exposições de arte contemporânea. Nanjo, no entanto, ainda parece superestimar a importância das bienais como atrações turísticas. Mesmo que as bienais, assim como as exposições mundiais e os

Jogos Olímpicos, atraíam mais atenção do que o normal para as cidades em que acontecem, apenas a Documenta de Kassel e a Bienal de Veneza conseguiram conquistar uma ampla audiência mundial de maneira contínua (VOGEL, 2012 p108).

2.3.3.4 Pontos críticos

As cidades que pretendem estabelecer suas próprias bienais, ou melhorar as que ainda estão em desenvolvimento, veem esses eventos como exemplos de cultura internacional a serem adaptadas para uso local. Este é o caso das bienais de São Paulo e Sydney. Implicitamente, cidades que planejam criar uma bienal se questionam se poderão desenvolver uma infraestrutura de exibição de artes visuais que será sofisticada o suficiente para sustentar tal evento por diversos anos. Porém, são em lugares onde já existem bienais consolidadas que há o maior problema. A forma bienal, agora passada da meia-idade, precisa ser regenerada para capturar a energia inovadora e inspiradora novamente, característica que dificilmente está presente nas bienais mais sólidas. À medida que as bienais se tornam mais institucionalizadas, mais integradas ao complexo expositivo das artes visuais, e mais sujeitas ao subjetivismo dos curadores independentes, pode ser que seja necessário conceber uma estrutura expositiva nova, que manifeste mais agudamente as contradições da sociedade: sua multiplicidade, suas contemporaneidades em camadas e sua proliferação de diferenças. Essa é a direção que artistas, curadores e administradores de arte estão sendo solicitados a tomar se quiserem realmente se engajar e exibir a contemporaneidade e fazer sua parte na criação da composição contemporânea da humanidade (SMITH, 2016).

3 INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE

3.1 BIENAL DE CURITIBA: CIRCUITOS INTEGRADO À URBE



Figura 24: Logotipo da Bienal Internacional de Curitiba 2017
Fonte: BIENAL INTERNACIONAL DE CURITIBA (2017)

A região do Paraná tem uma vasta trajetória de difusão artística, fazendo com que a Bienal de Curitiba tenha um grande histórico e embasamento, segundo Luiz Ernesto Meyer (GOMEZ, 2015), atual diretor do evento. Tudo se iniciou nos anos 40, quando a primeira edição do "Salão Paranaense" (1944) foi realizada em Curitiba como um primeiro projeto de exposição de arte contemporânea do país. Isso antes da primeira edição da Bienal de São Paulo (1951). Mas foi 1990 que o projeto inicial da Bienal de Curitiba foi concebido sob o nome de "VentoSul – Bienal Latino-Americana de Artes Visuais" (BIENNIAL FOUNDATION).

Em sua primeira edição, em 1993, com curadoria de Miguel Briante e Ticio Escobar, logo em sua primeira edição – realizada após três anos de trabalho e aperfeiçoamento – a Bienal surgiu como uma das principais exposições de arte latino-americanas, incluindo a participação de alguns dos artistas contemporâneos mais expressivos do Paraguai, Argentina e Brasil. Desde o início, a VentoSul teve um caráter itinerante, acontecendo em outras cidades do Paraná, algo que foi mantido nas suas edições seguintes. Gradualmente, o foco da VentoSul foi se abrindo a outros países e, na edição de 1995, sob a curadoria de Ticio Escobar, artistas do Uruguai e Chile foram incluídos. Na edição de 1997, além de ser exibida em Curitiba, a mostra também foi apresentada em São Paulo e Rio de Janeiro, incluindo artistas de outros países latino-americanos e uma grande equipe de curadores convidados. Para a quarta edição, em 2007, Fabio Margalhães, Fernando Cocchiarale e Ticio Escobar foram selecionados como curadores gerais. Nesta edição, participaram artistas de

sete países: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, México e Paraguai (GOMEZ, 2015).

A quinta Bienal Latino-Americana de Artes Visuais – VentoSul foi realizada na apenas na cidade de Curitiba em 2009, com curadoria de Ticio Ecobar e Leonor Amarante. Ao longo de suas edições, a Bienal Vento Sul se consolidou como uma importante exposição de arte contemporânea nas Américas e, atualmente, é referenciada como um dos maiores eventos dedicados à arte latino-americana (BIENNIAL FOUNDATION).

Com a intenção de continuar a se expandir a nível local e internacional, e se consolidar como referência em arte contemporânea no sul da América Latina, em 2013 a Bienal VentoSul passou a ser chamada de Bienal Internacional de Curitiba. Repetindo a curadoria com Escobar e incluindo Teixeira Coelho, o evento toma esse caminho para agregar e consolidar uma imagem em conjunto com o município de Curitiba (GOMEZ, 2015).

Condizente com sua trajetória e história, segundo Meyer (GOMEZ, 2015), a Bienal de Curitiba oferece um modelo diferente de outras bienais como, por exemplo, a Bienal de São Paulo, que ocorre, principalmente, em torno de um único espaço de exposição na cidade. A Bienal de Curitiba se diferencia por ser integrada com o tecido cultural e urbano, ocupando diferentes locais da cidade.



Figura 25: Instalação *In.Visible* de Jeongmoon Choi no MON | Bienal de Curitiba 2015
 Fonte: ARTIGAS (2015)

Foi após a mudança de nome do evento – e a consolidação do seu modelo específico de atuação – que a bienal começou a multiplicar sua visibilidade e dar grandes passos. Apesar de tudo ter começado na edição de 2013, foi na edição de

2015, intitulada “Luz do Mundo”, que o evento começou a se expandir exponencialmente. Meyer (GOMEZ, 2015) explica que a edição de 2015 procurou enfatizar mais ainda a relação da arte (exposições) e o espaço público. O programa incluiu apresentações em diferentes áreas da cidade como, por exemplo, os projetos desenvolvidos na Rodoferroviária de Curitiba, ocupada por pinturas coloridas em diversas paredes das áreas de trânsito da estação (Figura 25). Como explica Meyer (GOMEZ, 2015), a estação é um lugar onde passam milhares de pessoas por dia e esta foi a melhor maneira de trazer a arte contemporânea para o cotidiano. O mesmo aconteceu com a exposição “Quimera”, de Regina Silveira, uma instalação que metaforizava a luz e a sombra na fachada do shopping Pátio Batel, famoso shopping da cidade. Também para o espaço público, neste caso, na área externa do Museu Oscar Niemeyer (MON), foi criada a obra “*Invisible Dimensions*”, de Carlo Bernardini. Esta era uma instalação de fibra óptica que, mesmo que pudesse passar despercebida ao longo do dia, criava um delicado jogo de reflexos na lagoa do museu durante a noite, gerando curiosidade em quem transitava pelo entorno, além de criar um diálogo único com a arquitetura singular do museu.



Figura 26: Intervenção na Rodoferroviária de Curitiba | Bienal de Curitiba 2015
Fonte: LEVY (2015)

Com o objetivo de aumentar o público, a Bienal também iniciou um programa de educação e uma série de visitas guiadas com caminhadas, bicicletas ou vans. Para Meyer (GOMEZ, 2015), os circuitos têm uma importância crucial na identidade da Bienal. Entre eles, pode ser destacado o Circuito Universitário, com uma mostra distribuída em três espaços diferentes da cidade: Paço da Liberdade, Memorial de Curitiba e DeArtes (UFPR). Este circuito abrigou obras de artistas locais em formação,

selecionados por um edital público, com a curadoria de Angelo Luz e Stephanie Dahn. A ideia era mostrar as diferentes facetas da arte emergente na cidade e não apenas divulgar o trabalho dos futuros profissionais da arte. Ela buscava também promover o diálogo, gerar encontros com outros artistas ou curadores para que estes jovens artistas pudessem expandir ainda mais a sua formação.



Figura 27: Principal área de exposição do MON | Bienal de Curitiba 2017
Fonte: BIENAL DE CURITIBA (2017)

Em 2017, mais de um milhão de visitantes de diversas cidades do Brasil e do mundo tiveram a oportunidade de conferir a programação da Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba. Entre setembro de 2017 e fevereiro de 2018, a Bienal, intitulada “Antípodas – Diverso e Reverso”, trouxe a China como país homenageado e 62 grandes nomes da arte contemporânea chinesa. Além deles, mais 373 artistas locais e internacionais fizeram parte do evento. Ao todo, 42 países, dos cinco continentes, foram representados.

A Bienal '17 ocupou mais de 100 espaços entre museus, centros culturais e espaços urbanos em Curitiba. Nesta edição, também expandiu suas atividades para cidades como Florianópolis (SC); Buenos Aires, Mar Del Plata e Salta, na Argentina; e Assunção, no Paraguai.

Em 2018, o evento completou 25 anos desde sua primeira edição e, em comemoração, ocorrerá uma edição extra da Bienal em Curitiba. (BIENAL DE CURITIBA).

A escolha do tema é resultado de uma proposta do curador geral, avaliada e aprovada pela comissão da Bienal, que vai tomando sua forma final em um trabalho realizado em conjunto com curadores convidados e outras partes envolvidas na

organização. A escolha do artista convidado também segue a mesma fórmula: entre várias propostas de artistas de renome e curadores convidados, se afina as ideias a partir do cruzamento de tudo, assim se materializando uma exposição final (MEYER apud GOMEZ, 2015).



Figura 28: Arte de divulgação do Festival de Cinema da Bienal Internacional de Curitiba 2016
 Fonte: BIENAL DE CURITIBA (2016)

A Bienal de Curitiba (2017) tem como principal característica a sua integração com o cotidiano do município por meio do seu sistema de circuitos de espaços. Além da mostra principal do evento, e do Festival de Cinema da Bienal Internacional de Curitiba, que ocorre anualmente desde 2015, a Bienal é dividida em mais seis circuitos:

- Circuito Alternativo: Estabelecimentos de gastronomia e entretenimento parceiros da Bienal.
- Circuito de Galerias: Programações especiais nas principais galerias de arte contemporânea da cidade.
- Circuito de Museus: Exposições organizadas pelas instituições, dialogando com o conceito da Bienal.
- Circuito Infantil: Exposições e espaços educativos pensados para crianças.
- Circuito Integrado: Espaços públicos e culturais diversos da cidade.
- Circuito Universitário: Promove debates, reflexões e expõe obras de artistas universitários.

Luiz Ernesto Meyer (GOMEZ, 2015) imprime um verdadeiro entusiasmo quando fala sobre a Bienal e sua relação com a cidade e com as pessoas. Não é apenas uma questão econômica, embora um evento destas características movimente a economia local em diversas escalas. É muito mais uma questão de como a arte se relaciona com a cidade e os seus cidadãos, e como através desses artistas

e de seus projetos, em muitos casos, também se chega a conhecer aspectos desconhecidos da cultura local.

Em relação à mostra principal do evento, ela geralmente se apresenta nos principais museus da cidade, nos principais pontos culturais e em alguns espaços públicos, assim como normalmente ocorre nas bienais mais recentemente criadas no mundo. Em Curitiba, os principais pontos da Bienal são o Museu Oscar Niemeyer (MON) e o Museu Municipal de Arte (MuMA), espaços que são recorrentes nas três edições da Bienal (BIENAL DE CURITIBA).

Tabela 1: Locais da mostra principal da Bienal de Curitiba

MOSTRA PRINCIPAL BIENAL DE CURITIBA	2013	2015	2017
Museu	MON	MON	MON
	MuMA	MuMA	MuMA
Museu de Arte da UFPR			
Centro cultural	Biblioteca Pública do Paraná	Palacete dos Leões	Memorial de Curitiba
		Centro Cultural Sistema FIEP	
Espaço público	Praça Tiradentes	Espaço Pátio Batel	Palácio Iguçu
		Catedral Metropolitana de Curitiba	Largo da China
		Rodoferroviária de Curitiba	

Fonte: BIENAL DE CURITIBA (2017) adaptado



Figura 29: Museu Oscar Niemeyer | Curitiba
Fonte: MON

Entretanto, em seu modelo atual, a mostra principal da Bienal de Curitiba apresenta algumas lacunas, como a visibilidade do evento pelo público da cidade, que

muitas vezes associa as exposições da bienal restritas apenas ao espaço do Museu Oscar Niemeyer, principal reduto do evento. Além disso, a área de exposição é restrita apenas a alguns estabelecimentos que têm estrutura para receber o evento, fato que estagna o tamanho do evento e o número de obras expostas.

A despeito da intenção de conexão com os cidadãos, para Gomez (2015) se percebe uma certa falta de informação e acesso aos locais da Bienal, que nem sempre estão sinalizados. As equipes das instituições participantes nem sempre são capazes, também, de fornecer informações sobre o evento e, seguramente, nas ruas da cidade – entre muitos cidadãos comuns –, ainda são poucos os que apresentam sinais de conhecimento da magnitude do evento que ocorre a cada dois anos em seu município.

Apesar de todas as dificuldades financeiras e de administração, o Instituto Paranaense de Arte (IPAR), instituto organizador da Bienal, tem feito enormes esforços para fazer propaganda em espaços públicos e para desenvolver um programa de educação inclusiva, que abranja desde medidas de ação inclusiva, como cursos de capacitação de professores e visitas guiadas de grupos escolares às principais exposições da Bienal, até publicações voltadas a professores e monitores (MEYER apud GOMEZ, 2015).

A criação de um pavilhão próprio à Bienal de Curitiba, que tivesse diversos usos, os quais estivessem diretamente correlacionados aos circuitos que atualmente são praticados pela Bienal, seria um modo de criar inovação à fórmula, além de uma ampliação do evento e uma forma de integrar mais a comunidade local com a cultura de um modo geral. Isso sem contar o marketing positivo que seria gerado à cidade de Curitiba.

Como Smith (2016) explica, atualmente a forma bienal precisa ser regenerada para voltar a se tornar inovadora e inspiradora como o evento completo que já foi. Pode ser necessário conceber uma estrutura expositiva nova, que se manifeste mais próxima à sociedade contemporânea, com sua multiplicidade e diferenças. A arquitetura como ferramenta modificadora pode ser uma parte importante nessa evolução necessária à forma expositiva existente nas bienais.

A Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba é uma realização do Ministério da Cultura do Governo Federal, da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, da Fundação Cultural de Curitiba e da Prefeitura Municipal de Curitiba (FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA).

3.2 CURITIBA: CULTURA PARA TODOS

Curitiba, cidade-sede da Bienal VentoSul, que posteriormente se tornaria a Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba, possui 1.893.997 habitantes distribuídos por 75 bairros em 10 administrações regionais. É o município mais populoso da região sul do Brasil e o oitavo mais populoso do país. A cidade possui o quinto maior PIB do Brasil e décimo melhor IDH (IBGE, 2013). Segundos dados do Instituto Municipal de Turismo, Curitiba recebeu 3,5 milhões de turistas em 2015, movimentando R\$ 6 bilhões na economia da capital (BEM PARANÁ, 2016).

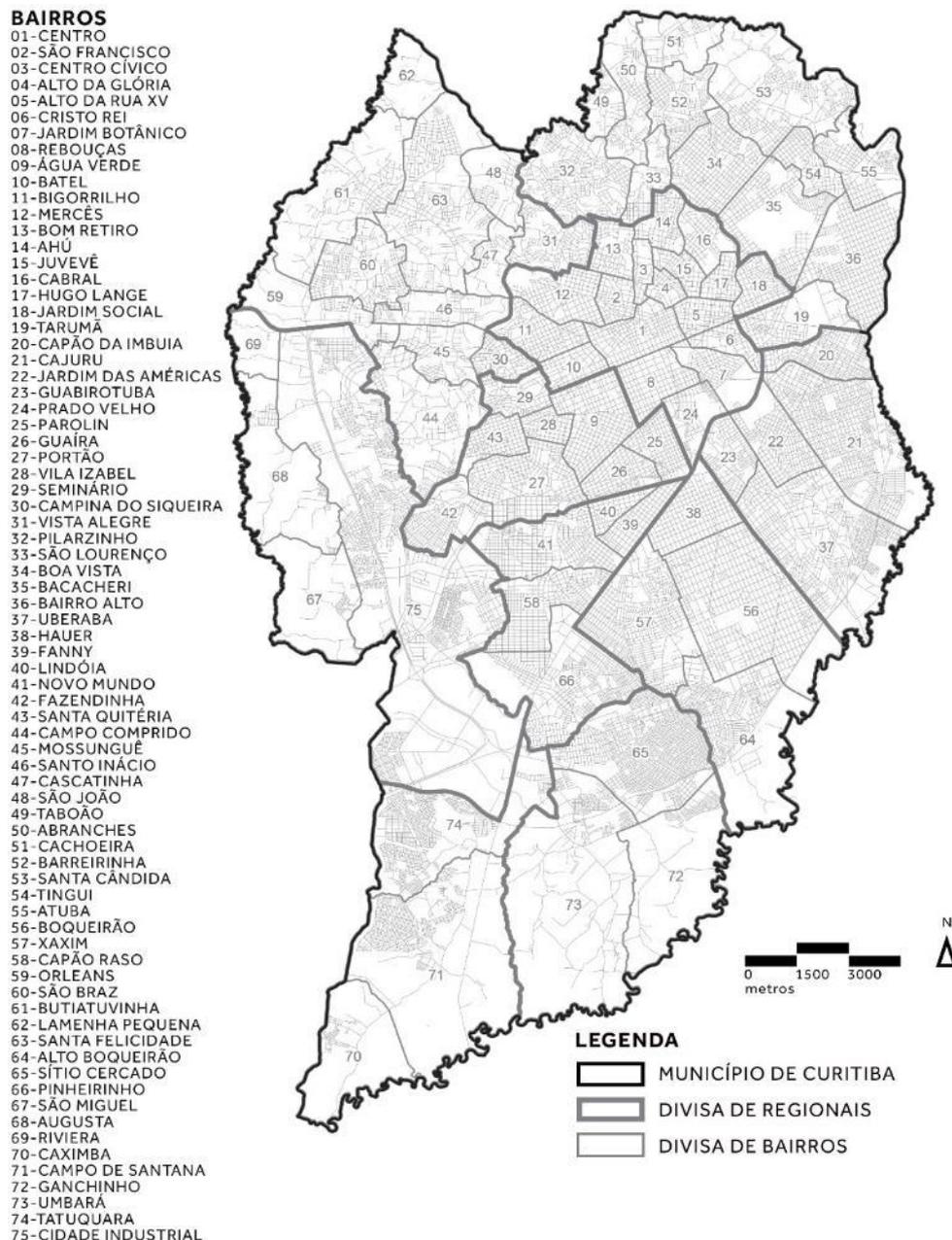


Figura 30: Mapa de bairros | Curitiba
Fonte: IPPUC (2015) adaptado

A respeito do perfil dos turistas de Curitiba, o público é, predominantemente, jovem adulto, com faixa etária entre 25 e 34 anos. Verifica-se, entre os visitantes, um elevado nível de escolaridade, sendo que mais de 50% deles possui ensino superior completo (IMTC, 2012).

Dentre as opções de pontos turísticos e passeio mais procurados, os parques se destacam entre as atrações da cidade. O Museu Oscar Niemeyer aparece em quinto lugar, sendo o único museu da lista dos dez pontos turísticos mais visitados de Curitiba. Porém, como mostra a figura abaixo, os dois principais motivos que trazem os turistas até o município são eventos empresariais, em primeiro lugar e não muito atrás, eventos culturais e artísticos (IMTC, 2012).

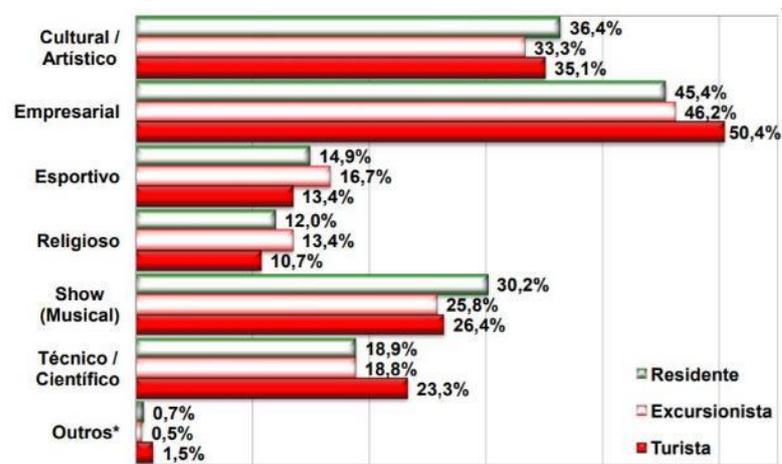


Figura 31: Gráfico do tipo de eventos dos quais os turistas participam em Curitiba
 Fonte: IMTC (2012)

Curitiba sempre colocou a cultura em papel de destaque no desenvolvimento da cidade. A cultura foi um dos primeiros setores a dar visibilidade nacional à cidade, na década de 1970, com iniciativas arrojadas que, já naquela época, conferiram à capital do Paraná a marca da inovação também nessa área. Em 2003, Curitiba recebeu o título de Capital Americana da Cultura, pela Organização dos Estados Americanos (OEA), resultado de uma transformação iniciada mais de 30 anos antes (PREFEITURA DE CURITIBA).

Em 1973, foi criada a Fundação Cultural de Curitiba, com a finalidade de promover a cultura e atuar como agente facilitador para a produção cultural da cidade, tendo entre suas atividades eventos não só nas áreas mais visíveis do espaço urbano. As dez administrações regionais dos 75 bairros curitibanos promoveram, em 2004, perto de mil eventos culturais.

A Fundação dispõe de uma ampla infraestrutura, formada por um corpo funcional especializado, 150 espaços culturais em 50 prédios distribuídos por toda a cidade, estruturas diversificadas e equipadas conforme normas e padrões técnicos. A prioridade é a descentralização da cultura. Para isso, ela se faz presente em todos os bairros com centros culturais, bibliotecas, museus, cinemas, teatros, salas de exposições, ateliês etc., todos equipados para atender os artistas e a comunidade.

A Fundação Cultural de Curitiba é o maior agente cultural da cidade, promovendo, como parceira, eventos de renome nacional e internacional como o Festival de Teatro de Curitiba e a Bienal Internacional de Curitiba (PREFEITURA DE CURITIBA).

Curitiba possui 27 equipamentos culturais classificados como museu. Para fins de estudo, os 24 museus mais relevantes foram separados em três categorias e contabilizados em doze museus de arte, dez museus de história e dois museus naturais. Na maioria dos casos, por terem um acervo fixo e pouco atrativo, a maioria deles caíram no esquecimento da população e não recebem muitos visitantes.

A maior concentração desses equipamentos se encontra na regional Matriz, mais especificamente nos bairros Centro e São Francisco. Já os bairros Centro Cívico e Portão abrigam dois museus importantes para a cidade, respectivamente o Museu Oscar Niemeyer (MON) e o Museu Municipal de Arte (MuMA), equipamentos que possuem grande número de visitas e são utilizados como principais pontos da Bienal de Curitiba (IPPUC).



Figura 32: Museu Municipal de Arte (MuMA) e Portão Cultural | Curitiba
Fonte: ZAMPRONI (2013)

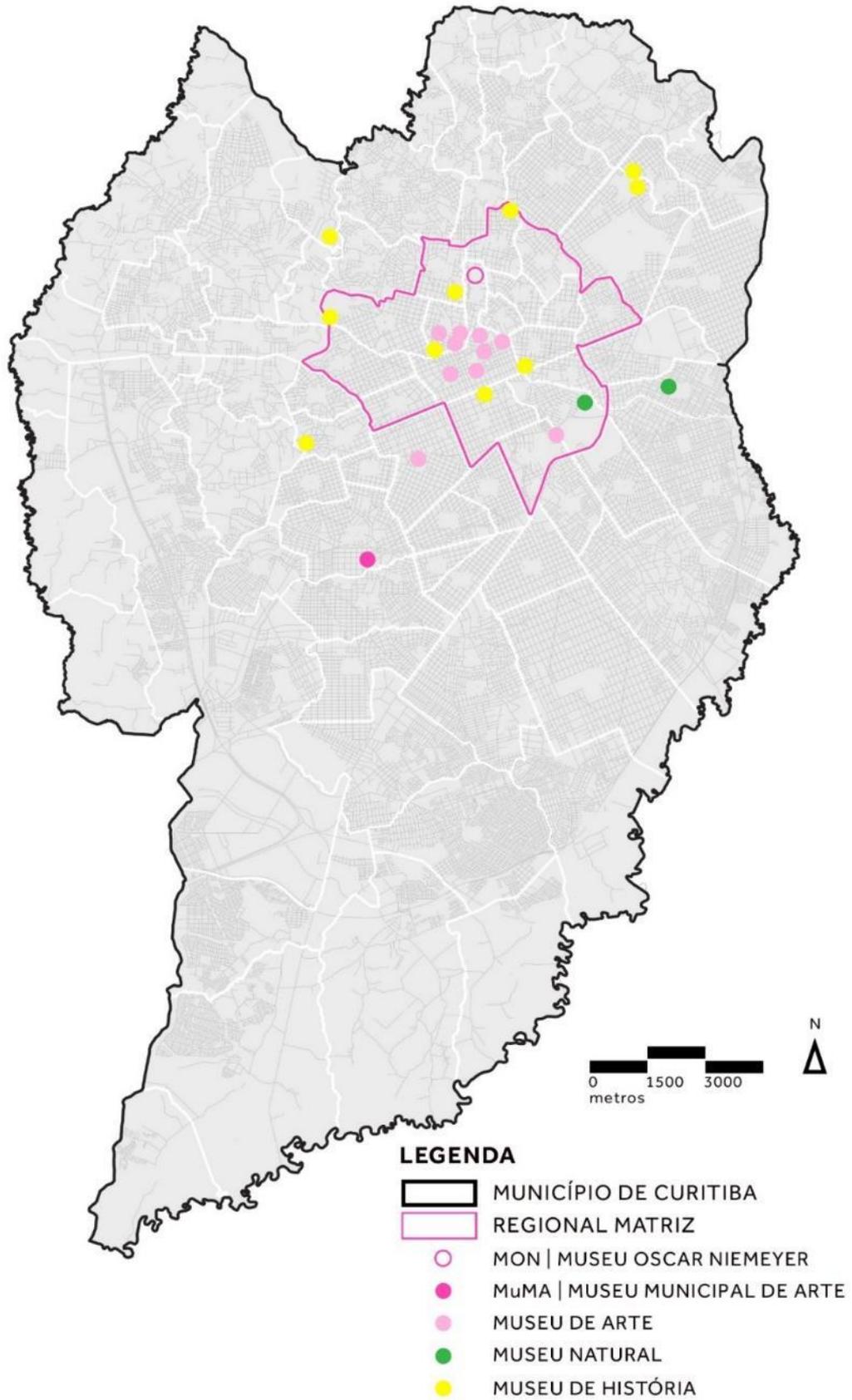


Figura 33: Mapa de museus | Curitiba
 Fonte: Fonte: IPPUC (2015) adaptado

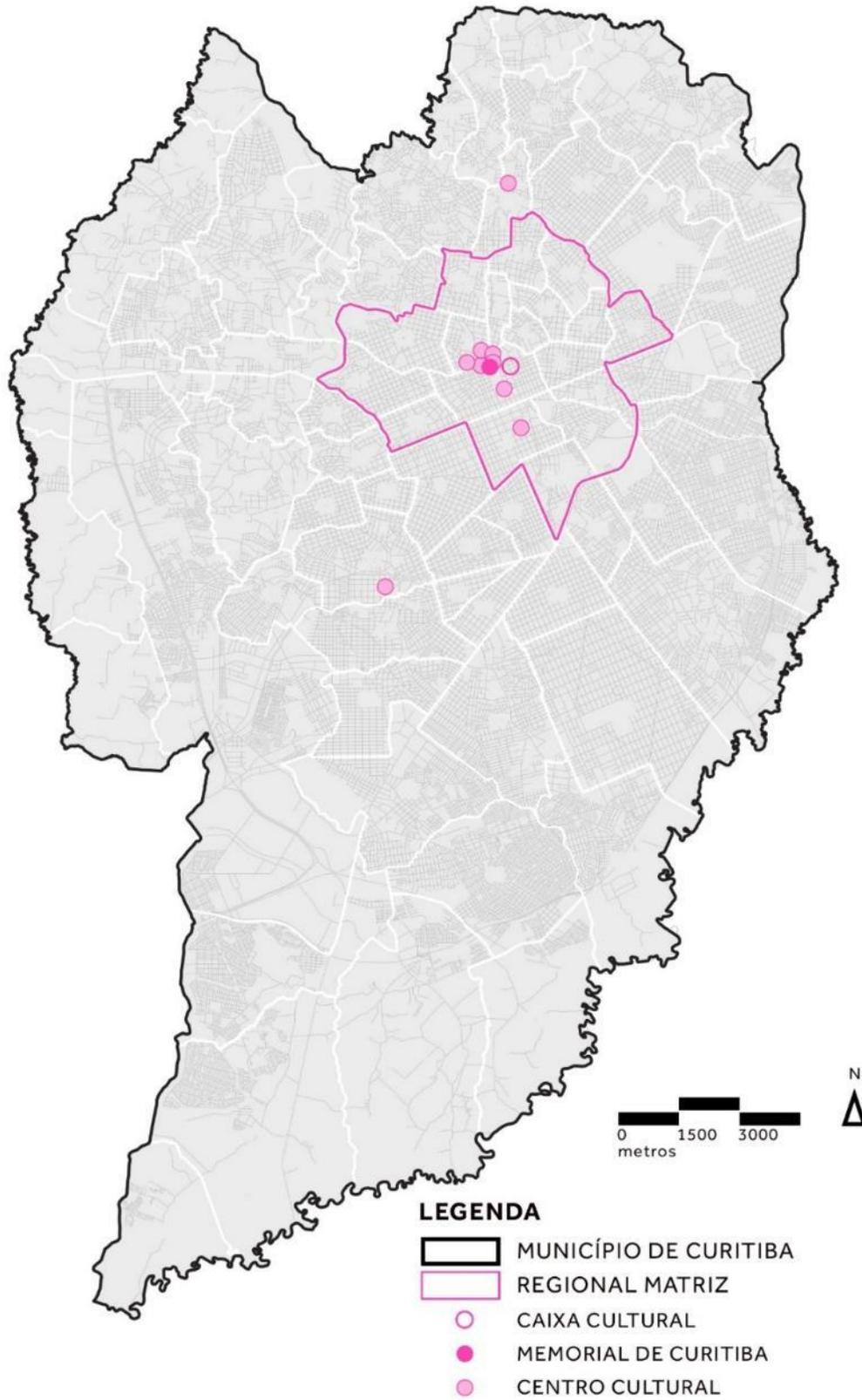


Figura 34: Mapa de centros culturais | Curitiba
Fonte: Fonte: IPPUC (2015) adaptado

Já relacionado a equipamentos culturais classificados como centros culturais, na capital paranaense existem 11, sendo um particular, um de administração federal e nove municipais. Como os museus, a maior concentração desses equipamentos se encontra na regional Matriz, mais especificamente nos bairros Centro e São Francisco. Destaque ao Portão Cultural, que fica no bairro Portão e está vinculado ao MuMA. O Memorial de Curitiba e a Caixa Cultural são os centros culturais mais importantes para a cidade. Esses equipamentos possuem grande número de visitas e também são utilizados como pontos da Bienal de Curitiba (IPPUC).

3.3 ÁREA DE INTERVENÇÃO

Para escolha da área de implantação do Pavilhão Multiuso da Bienal de Curitiba, a princípio, foi analisado a localização dos museus e centros culturais curitibanos, além dos principais pontos que a Bienal vem atuando no município. A partir do mapeamento, o que se verificou é que os bairros que abrigam o maior número de espaços como os descritos são os 3 bairros mais centrais da Regional Matriz: Centro, São Francisco e Centro Cívico. Dentre o recorte proposto, o bairro escolhido para a implantação do projeto foi o Centro Cívico. Essa escolha foi baseada em 4 aspectos: equipamentos culturais, acesso, Lei de Zoneamento e áreas verdes.

Em relação aos equipamentos culturais e acessos, o Centro Cívico se destaca dos outros dois bairros pelo fato de ser o bairro com menos espaços culturais, mesmo nele presente o principal ponto da Bienal (MON), e pelo fato de ser, dentre eles, o bairro com melhores acessos tanto por transporte individual como coletivo. Outro ponto que foi muito relevante na escolha foi o porte dos edifícios do bairro, que são compatíveis com o porte do pavilhão proposto.

Na Legislação de Zoneamento de Curitiba, o pavilhão se enquadra na categoria Uso Comunitário 2, referente a atividades que implicam em concentração de pessoas ou veículos, níveis altos de ruídos e padrões viários especiais; sendo assim, permitido, tolerado ou permissível nas seguintes regiões, conforme Tabela 2.

Tabela 2: Zonas de Curitiba que comportam o uso Comunitário 2

SITUAÇÃO	ZONAS
Permitido	Zona Central (ZC), Zona Residencial de Ocupação Controlada (ZR-OC), Zona de Transição Br-116 (ZT-BR-116); Zona de Uso Misto (ZUM); Zona Especial Educacional (ZE-E); Zona Especial Desportiva (ZE-D); Setor Especial da BR-116 (SE-BR-116); Setor Especial da Av. Marechal Floriano Peixoto (SE-MF); Setor Especial da Av. Comendador Franco (SE-CF); Setores Especiais Conectores (CONEC); Setor Especial Preferencial de Pedestres (SE-PE); Setor Especial Comercial – Santa Felicidade (SC-SF); Setor Especial Comercial – Umbará (SC-UM); Setor Especial Linhão Do Emprego (SE-LE);
Tolerado	Zona de Serviço 1 (ZS-1); Zona de Serviço 2 (ZS-2);
Permissível	Zona Residencial Santa Felicidade (ZR-SF); Zona de Contenção (Z-COM); Zona Residencial Umbará (ZR-U); Zona Residencial Passaúna (ZR-P); Setor Especial Estrutural (SE-VIA CENTRAL e OUTRAS VIAS); Setor Especial da Av. Pres. Wenceslau Braz (SE-WB); Setor Especial da Av. Pres. Affonso Camargo (SE-AC); Setor Especial da Rua Engenheiro Costa Barros (SE-CB); Setor Especial Centro Cívico (SE-CC); Setor Especial Nova Curitiba (SE-NC); Setor Especial Institucional (SEI); Setor Especial Linhão Do Emprego (SE-LE);.

Fonte: Fonte: IPPUC (2015) adaptado

Como mostram a tabela acima e a figura abaixo, o bairro Centro Cívico, Setor Especial Centro Cívico (SE-CC), permite a implantação de edifícios do tipo Comunitário 2. Além disso, o quarto aspecto imprescindível para a escolha do local de intervenção foi a grande área verde que este setor possui, incluindo, nesse aspecto, o Bosque João Paulo II.

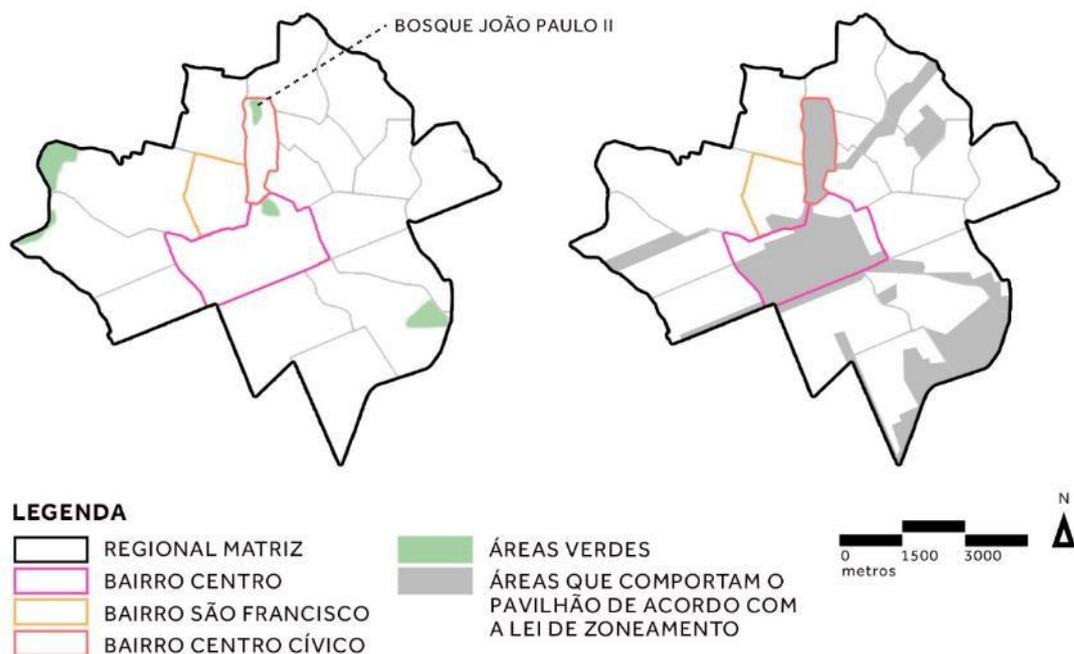


Figura 35: Mapas de áreas verde e de zoneamento da Regional Matriz de Curitiba
Fonte: IPPUC (2018) adaptado

A proximidade do pavilhão com a natureza é uma característica muito marcante desde os primórdios dos pavilhões e, até mesmo, da criação da Bienal de Veneza, que teve seu surgimento no grande e arborizado jardim do antigo castelo construído por Napoleão em Veneza (LA BIENNALE DI VENEZIA).

Com o surgimento de várias bienais no século XXI, esse aspecto começou a ser menos frequente e importante, visto que a maioria das bienais só se apropriavam de um ou dois museus sedes. Para a Bienal de Curitiba, parece inevitável reaver essa característica dos pavilhões, principalmente por causa da fama dos parques e áreas verdes curitibanas no Brasil e no mundo.

3.3.1 Bairro Centro Cívico

A proposta de criação do Centro Cívico de Curitiba foi elaborada pelo urbanista francês Alfred Agache, entre 1941 e 1943. Porém, só em 1950 é que a ideia de Agache foi retomada, mas com outro projeto, elaborado pelo arquiteto David Azambuja. O Centro Cívico é uma referência da arquitetura modernista da cidade e teve como um de seus objetivos homenagear o centenário da emancipação do Paraná da Província de São Paulo (PREFEITURA DE CURITIBA, 2015).

O complexo Centro Cívico foi inaugurado em 1953 com diversos edifícios, apresentando alterações após sua conclusão em relação à proposta inicial. Outras edificações, inclusive o Palácio 29 de Março, atual sede da Prefeitura Municipal, foram acrescentadas ao conjunto posteriormente (PREFEITURA DE CURITIBA, 2015).



Figura 36: Palácio 29 de Março, Prefeitura de Curitiba | Centro Cívico
Fonte: PREFEITURA DE CURITIBA

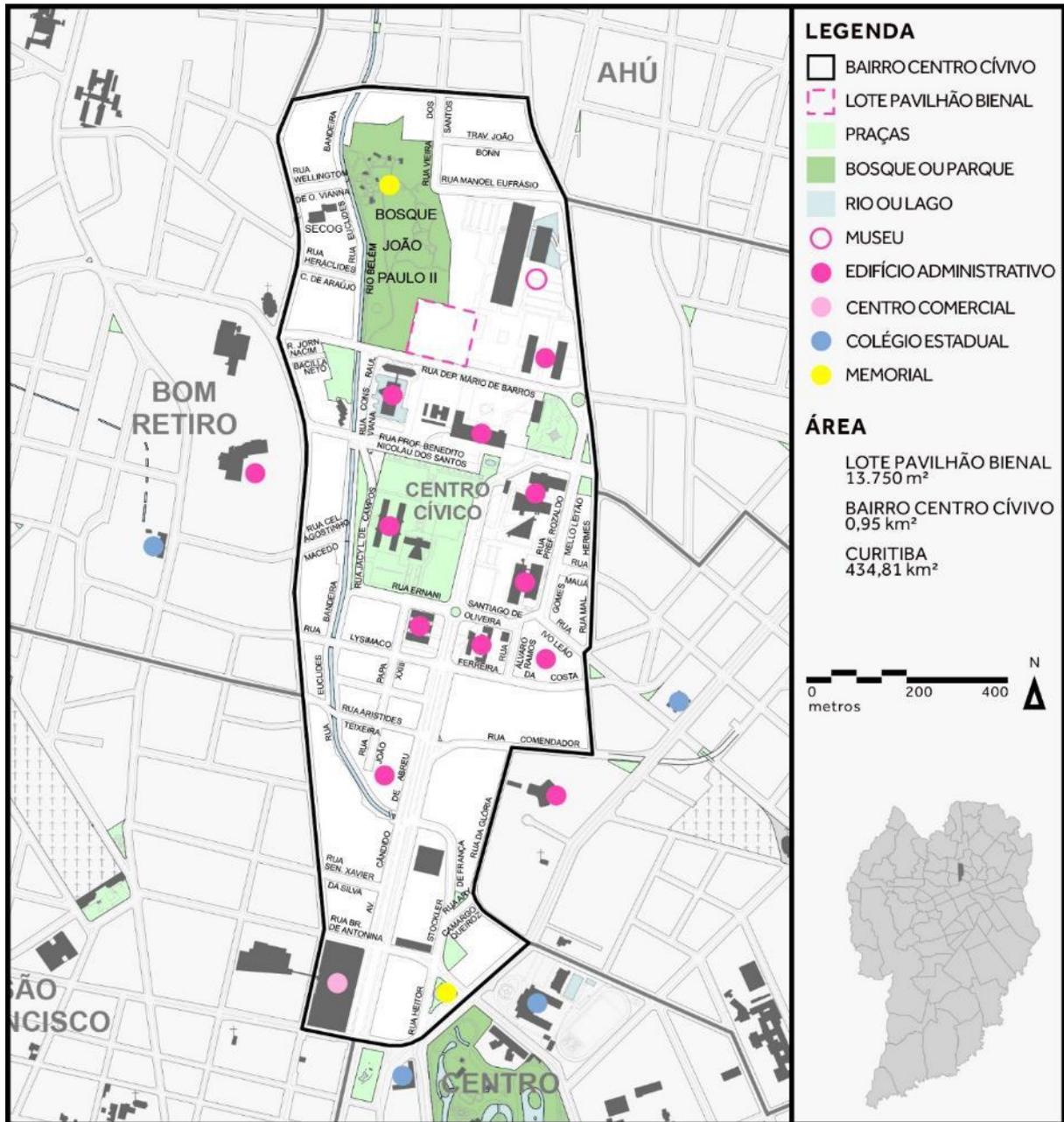


Figura 37: Mapa de equipamentos do Centro Cívico | Curitiba
 Fonte: IPPUC (2018) adaptado

O bairro é adotado como um centro funcional, fato que resultou em um caráter predominantemente institucional ao bairro, abrigando também diversos edifícios comerciais, como o Shopping Mueller e diversos empreendimentos de pavimentos corporativos, resultando em uma pequena porção de lotes com função habitacional. Em 2012, a maioria prédios do complexo institucional foi tombado pelo Patrimônio Estadual.

3.3.2 Lote escolhido

O lote escolhido como área de intervenção abriga, atualmente, a Seção de Transporte Rodoviário da Casa Militar, edifício onde antes funcionava a antiga fábrica de velas Estearina. A observação da área construída indica que ela subutiliza o lote que fica na mesma quadra em que estão o Museu Oscar Niemeyer, o Bosque do Papa – ladeado pelo Rio Belém – e os edifícios do Ministério Público. Inclusive, a praça entre a área de intervenção e os edifícios do Ministério Público é de autoria do famoso paisagista brasileiro Burle Marx. Próximo à área de intervenção, encontra-se, também, o Palácio Iguazu, sede do governo do Paraná, e o edifício do Tribunal de Contas do Estado do Paraná.

O bairro, como já explicado, pertence à regional Matriz e apresenta acesso facilitado aos demais bairros de Curitiba. O lote de intervenção está a 3,6km da Rodoferroviária e, por conta da proximidade com o MON e o Bosque João Paulo II, poderia facilmente entrar como ponto da Linha Turismo curitibana⁵, além de ser bem abastecida pelo transporte público (linhas Matheus Leme, Vila Suíça, Abranches, Interbairros I, Boqueirão/C. Cívico, Mal. Hermes/Sta. Efigênia, Ahú/Los Angeles, e Inter 2).



Figura 38: Foto aérea do lote de intervenção e entorno imediato | Centro Cívico
Fonte: GOOGLE STREET VIEW (2018) adaptado

⁵ A Linha Turismo é uma linha de ônibus especial que circula nos principais pontos turísticos de Curitiba. Com ela, é possível conhecer os parques, praças e atrações da cidade. Considerada uma das melhores do país, a Linha Turismo circula a cada trinta minutos, percorrendo aproximadamente 45 km em cerca de três horas.

3.3.2.1 Museu Oscar Niemeyer

O Museu Oscar Niemeyer é um espaço dedicado à exposição de artes visuais, arquitetura, urbanismo e design. Possui cerca de 35.000m² de área construída e 12 salas expositivas, que totalizam mais de 17.000m² de área – considerada a maior da América Latina. O museu recebe, anualmente, um público aproximado de 300 mil visitantes (MON).



Figura 39: Museu Oscar Niemeyer | Curitiba
Fonte: MON

A ideia de criação do museu, apesar de antiga, ganhou força nos anos 2000, quando a Fundação Guggenheim anunciou a decisão de implantar uma unidade do seu museu, o Guggenheim, no Brasil. Curitiba iniciou uma campanha para ser sede do prestigiado museu, encabeçada pelo então governador Jaime Lerner. No entanto, a intenção de se ter uma sede brasileira não se confirmou e, mesmo frustrada a expectativa de sediar um Guggenheim, a ideia da criação de um museu foi colocada em prática e a cidade apostou, seriamente, em uma obra que pudesse distingui-la no cenário cultural latino-americano, considerando que a presença do Museu poderia operar enquanto elemento fundamental na atualização e renovação do modelo da cidade (MOURA, 2010).

Oscar Niemeyer foi então convidado para intervir em um antigo projeto de sua autoria, o Edifício Castello Branco, construído entre 1974 e 1976, com paisagismo parcialmente executado de Burle Marx. Originalmente concebido como Instituto de Educação do Paraná, o conjunto acabou sendo utilizado para o funcionamento de órgãos do governo do Estado.

Para a reinauguração do espaço como museu, o edifício recebeu um anexo, popularmente batizado de “olho”, e foi inaugurado como “Novo Museu” em dezembro

de 2002. Todo o conjunto foi facilmente incorporado pelos moradores de Curitiba e tornado como novo símbolo contemporâneo e de referência na composição da imagem urbana de Curitiba. A intenção de renovação se fez presente na refuncionalização do edifício, que passou de um espaço administrativo à um equipamento cultural, trazendo implícita a possibilidade de revalorização do Centro Cívico, que representa um remanescente do planejamento modernista (MOURA, 2010).

3.3.2.2 Bosque João Paulo II

O Bosque João Paulo II, conhecido como Bosque do Papa, foi criado especialmente para a visita a Curitiba do Papa João Paulo II em julho de 1980. Sua área, de 48.000 m², fez parte da desapropriação que envolveu a antiga fábrica de velas Estearina. Atualmente, é um local de lazer aberto todos os dias, das 8 às 18 horas. Dentro do parque, fica o Memorial da Imigração Polonesa (PREFEITURA DE CURITIBA, 2017).

O projeto do Bosque é de Burle Marx, que priorizou a preservação da mata nativa, além do plantio de novas mudas de pinheiros. O parque ecológico acomoda uma reserva com mais de 300 araucárias, além de plátanos, cedros, pitangueiras, carvalhos, cerejeiras, ipês, tarumãs e uvas do Japão; e uma fauna composta por pássaros como sabiás, bem-te-vis, coleirinhas, chupins, tico-ticos, canários-da-terra, sanhaços e pica-paus (PREFEITURA DE CURITIBA, 2017).



Figura 40: Casa de madeira do Bosque João Paulo II | Curitiba
Fonte: PREFEITURA DE CURITIBA (2017)

O Memorial da Imigração Polonesa é composto por sete casas típicas, reunidas em forma de aldeia, construídas no início da colonização, por volta de 1878. Elas guardam a história e a cultura dos imigrantes, como um museu ao ar livre. Na primeira casa, foi instalada a capela em homenagem à padroeira da Polônia; nas demais, pode-se conhecer os móveis e utensílios da época da primeira imigração, 1871, e ver de perto o museu agrícola, onde são expostas ferramentas da época. Na trilha em meio ao bosque, encontra-se uma escultura do Papa João Paulo II e um monumento em homenagem a Nicolau Copérnico. Além do Memorial, o parque dispõe ainda de outros equipamentos, como uma ciclovia, sanitários, playground, loja de artesanato e uma sede de escoteiros (FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA).

O Bosque também é ladeado pelo Rio Belém, único rio cuja nascente e foz encontram-se dentro de Curitiba (o rio nasce no bairro Cachoeira e deságua nas cavas do Rio Iguaçu, no Boqueirão). O rio é de suma importância para o município, uma vez que sua área de drenagem representa cerca de 20% da área de Curitiba e abriga, aproximadamente, 50% de sua população, englobando os principais bairros da cidade. No entanto, de acordo com amostras coletadas desde 1992 pelo Instituto Ambiental do Paraná, o rio recebe classificações de "poluído" a "muito poluído" (IAP). Em fevereiro de 2017, foi firmado um projeto entre o município e o Estado para revitalização da Bacia do Rio Belém.

4 ESTUDOS DE CASO

4.1 PAVILHÃO CICCILLO MATARAZZO

- Arquitetos: Oscar Niemeyer
- Localização: Parque do Ibirapuera, São Paulo, Brasil
- Ano: 1957
- Materialidade: Concreto e Vidro
- Área construída: 40.000 m²



Figura 41: Pavilhão Ciccillo Matarazzo | São Paulo
Fonte: MASCARO

O Pavilhão Ciccillo Matarazzo (antigo Palácio das Indústrias), também conhecido como Pavilhão Bienal, faz parte do conjunto original do Parque do Ibirapuera em São Paulo, projetado por Oscar Niemeyer. Tal conjunto, construído entre 1951 e 1954 em comemoração ao quarto centenário da cidade, ainda conta com mais quatro edifícios: originalmente, o Palácio das Nações (atual Museu Afro Brasil), o Palácio dos Estados, o Palácio da Agricultura (atual Museu de Arte Contemporânea) e o Palácio das Exposições (conhecido como Oca), além da extensa e sinuosa marquise que conecta os edifícios e cria a identidade da proposta ao parque (FRACALOSSO, 2011).

Assim como os outros palácios que compõem o parque, à exceção da Oca, o Pavilhão Ciccillo Matarazzo, medindo 250 x 50 metros e abrigando três andares, mais um pequeno subsolo com auditório, é um volume paralelepípedo sóbrio, que se

diferencia discretamente dos demais pelo uso de brises verticais de alumínio na sua fachada principal, voltada para noroeste (FRACALLOSSI, 2011).



Figura 42: Conexão do Pavilhão com a marquise do Ibirapuera (esq.) e materialidade do edifício, concreto, vidro e brises de alumínio (dir.) | São Paulo
 Fonte: ARCHDAILY (2011)

Porém, o que caracteriza de fato este projeto – e que revela sua qualidade formal e espacial – são seus grandes pavimentos livres, nos quais Niemeyer criou uma dicotomia que enfatiza as curvas da rampa principal e dos mezaninos internos que, como faixas ao vento, trazem uma dinâmica ao espaço rígido originado pela sobriedade do exterior do edifício e por sua malha estrutural ortogonal e uniforme. A planta livre é o ponto chave do projeto, principalmente pelo seu uso atual, como pavilhão sede da Bienal de São Paulo.



Figura 43: Rampa no primeiro pavimento do Pavilhão Bial | São Paulo
 Fonte: AUTOR



Figura 44: Mezanino do Pavilhão com guarda-corpo em fita (esq.) e pé direito duplo e pano de vidro no pavimento térreo (dir.) | São Paulo
Fonte: AUTOR

Com cerca de 25.000 m² de área de exposição em planta livre, dividida entre seus pavimentos, o edifício também conta com uma variedade de pés-direitos, fato que traz ainda mais versatilidade para seus espaços.

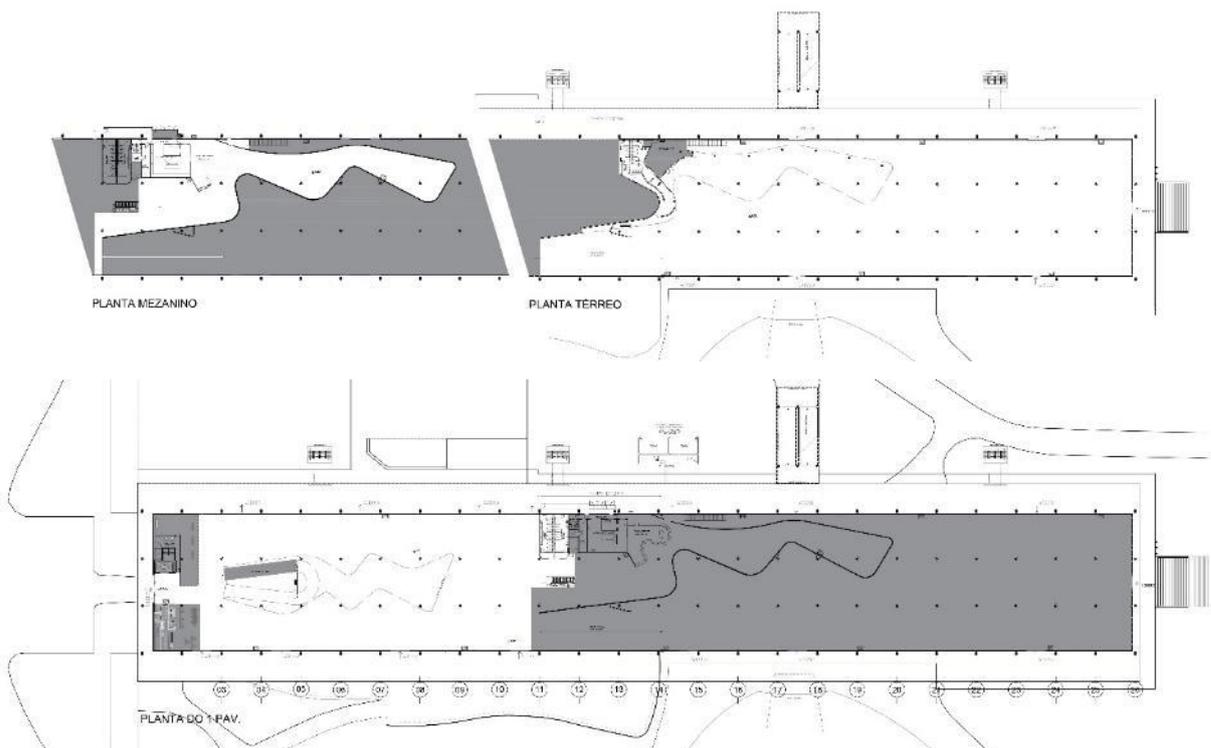


Figura 45: Plantas do térreo, mezanino e primeiro pavimentos do Pavilhão Bienal | São Paulo
Fonte: SÃO PAULO TURISMO

O térreo e o mezanino contam com seis acessos e banheiros masculinos e femininos nos dois ambientes. A área térrea é a parte do pavilhão com o maior pé direito, 7,35 m, e a parte do mezanino é onde se localiza a única cozinha completa do edifício. No primeiro pavimento é onde fica o acesso principal (extremidade oeste do

edifício), o hall de acesso à parte administrativa da Fundação Bienal e um café aberto ao público (FUNDAÇÃO BIENAL).

Através de uma rampa escultural, escada rolante ou elevador de serviço, é feito o deslocamento vertical entre os pavimentos. O segundo pavimento é o com maior área de exposição, com aproximadamente 11.355 m² e pé direito de 4,95 m. Ele conta com sanitários nas duas extremidades e uma pequena área técnica. O terceiro pavimento é onde se localiza a área administrativa da Fundação Bienal e uma área de exposição. Quase metade do pavimento é reservada ao acervo do MAC USP e é fechada para o público (FUNDAÇÃO BIENAL).

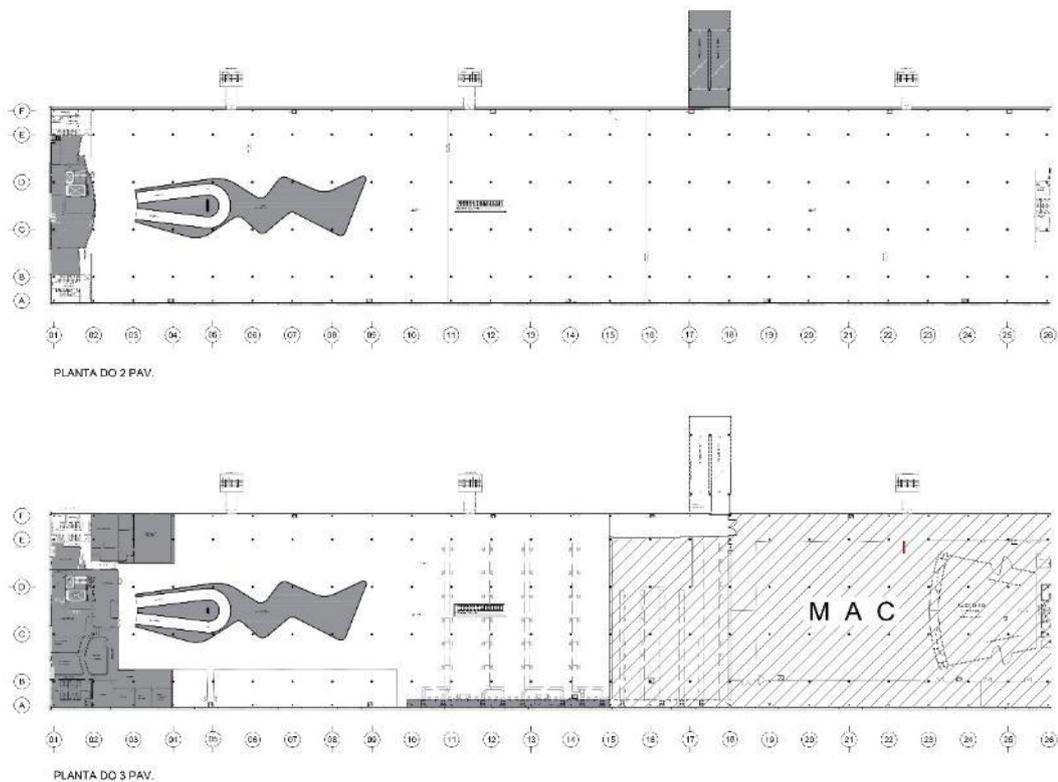


Figura 46: Plantas do segundo e terceiro pavimentos do Pavilhão Bienal | São Paulo
Fonte: SÃO PAULO TURISMO

A escala monumental dos salões é ressaltada pelos pés-direitos duplos e triplos, criados em forma de vazios das lajes, que se apresentam como agentes centrais do projeto.



Figura 47: Imagens internas do Pavilhão Cicillo Matarazzo
Fonte: CIDADE DE SÃO PAULO

No subsolo, o pavilhão possui auditório para 336 pessoas, um amplo foyer, uma sala multiuso, copa, área de funcionários e uma grande área técnica. Este *lounge* é um ambiente mais reservado e intimista. Mesmo com o pé direito relativamente alto (3,80 m), ele consegue trazer sensações de acolhimento.

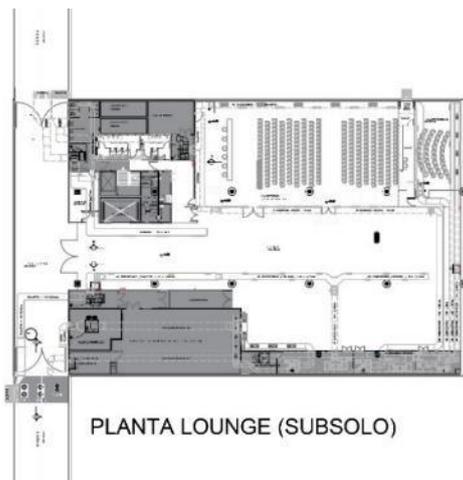


Figura 48: Planta do subsolo do Pavilhão Bienal (dir.) Auditório do Pavilhão Bienal (esq.)
Fonte: SÃO PAULO TURISMO

4.2 MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO SÉCULO XXI, KANAZAWA

- Arquitetos: SANAA
- Localização: Kanazawa, Japão
- Ano: 2004
- Materialidade: Estrutura metálica, Concreto e Vidro
- Área construída: 27.920 m²



Figura 49: Museu de Arte Contemporânea do Século XXI | Kanazawa
Fonte: KANAZAWA CITY

O Museu do Século XXI, localizado em Kanazawa (Japão), é uma das obras mais importantes projetadas pelo escritório SANAA (Sejima e Nishikawa Architects and Associates). Usando geometrias simples e linguagem minimalista, o projeto explora a permeabilidade do espaço público através de diferentes níveis de transparência, conceito que o escritório vem explorando em diferentes abordagens em outros edifícios (ZEBALLOS, 2012).

O edifício está localizado em um parque de formato irregular, chamado Kenrokuen, onde fica concentrado um complexo cultural da cidade de 446 mil habitantes. Dentro e ao redor desse parque, encontram-se quatro museus, a prefeitura, algumas escolas e até um memorial da cidade. Algumas das obras de arte do museu foram instaladas no parque, o que acaba integrado os espaços e trazendo a sensação do parque como uma extensão do museu (ZEBALLOS, 2012).



Figura 50: Fotografia de um dos acessos do Museu do Século XXI | Kanazawa
Fonte: KANAZAWA CITY

O programa do museu inclui espaços de convivência, uma sala de leitura, biblioteca, oficinas para crianças, um restaurante, salas de residência artística, área técnica e as áreas de exposição. Portanto, o complexo tinha que ser público e privado, incluindo áreas de acesso livre para o benefício da população local, bem como outras áreas pagas para permitir a manutenção da instalação. O desafio dos arquitetos era criar um equilíbrio entre esses dois domínios, tentando minimizar as fronteiras entre as áreas públicas e privadas. Para isso, propuseram um layout de uso misto, organizado em torno de quatro pátios (ZEBALLOS, 2012).

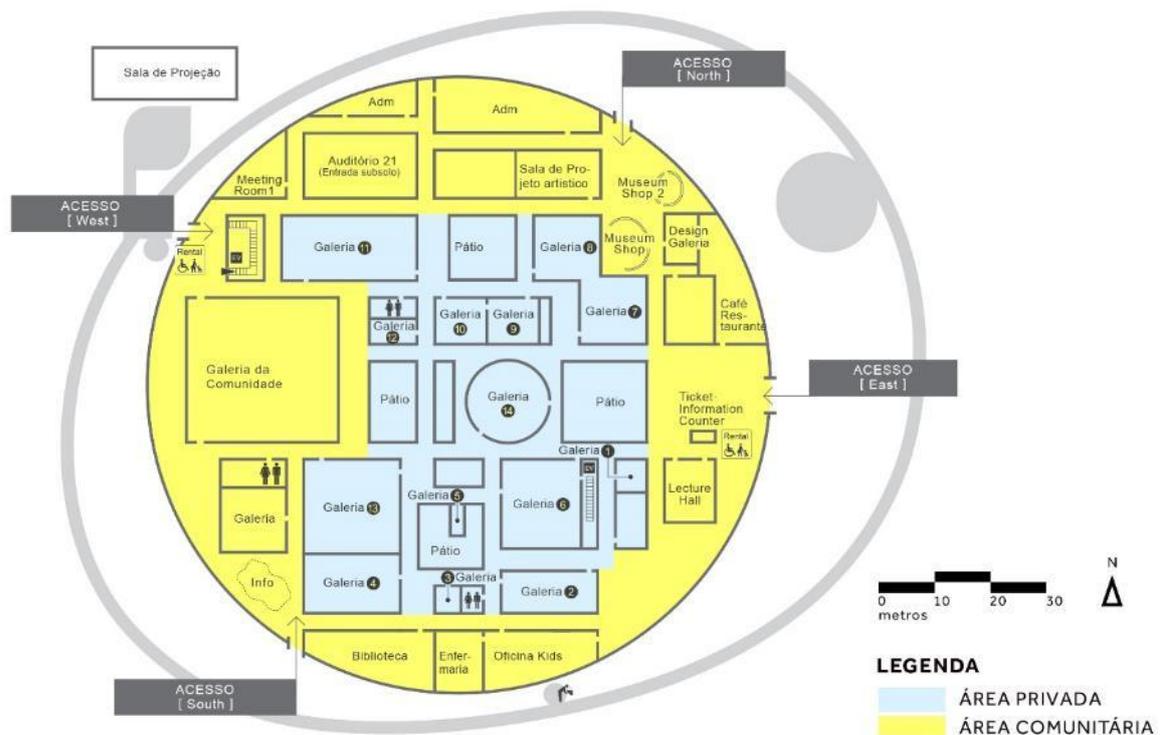


Figura 51: Esquema de setorização do Museu do Século XXI | Kanazawa
Fonte: KANAZAWA 21 (adaptado)

O edifício tem uma forma circular, com um diâmetro de 112,5 metros. O objetivo da estrutura é minimizar o impacto do volume geral do edifício na paisagem, atenuar a escala do projeto e permitir que exista quatro acessos principais. A transparência do edifício manifesta ainda mais o desejo de evitar que o museu seja percebido como uma grande massa desajeitada.

As áreas de exposições incluem inúmeras galerias, com diversas opções de tamanhos, proporções e condições de iluminação, desde ambientes claros como o dia, espaços com luz natural ou até espaços sem fonte de luz. O pé direito das galerias varia entre quatro e doze metros, criando uma volumetria externa muito similar ao *skyline* da própria cidade. Os espaços de circulação são projetados para torná-los utilizáveis como áreas de exposição adicionais. Quatro pátios internos totalmente envidraçados, cada um com carácter único, proporcionam uma ampla luz natural ao centro do edifício e uma fronteira fluida entre os espaços comunitários e os espaços privados do museu (ZEBALLOS, 2012).

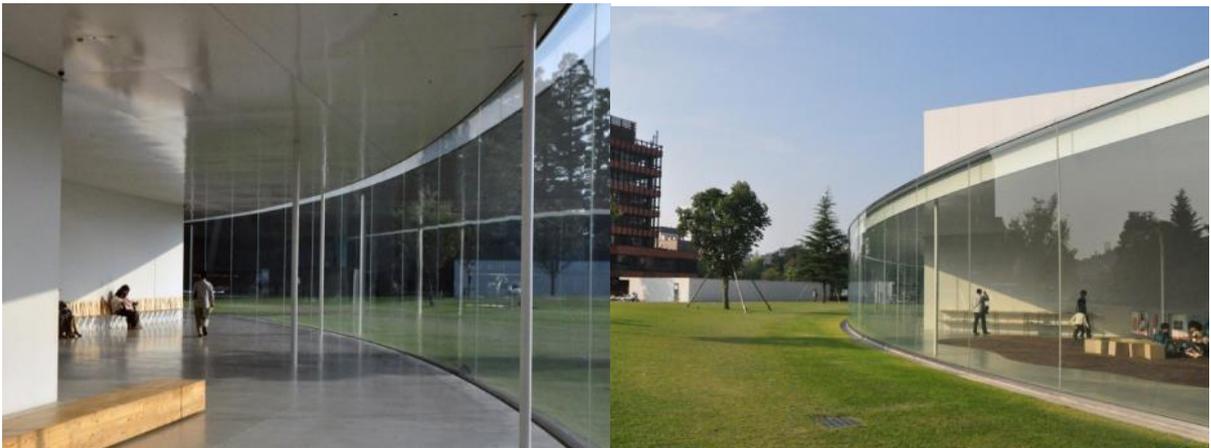
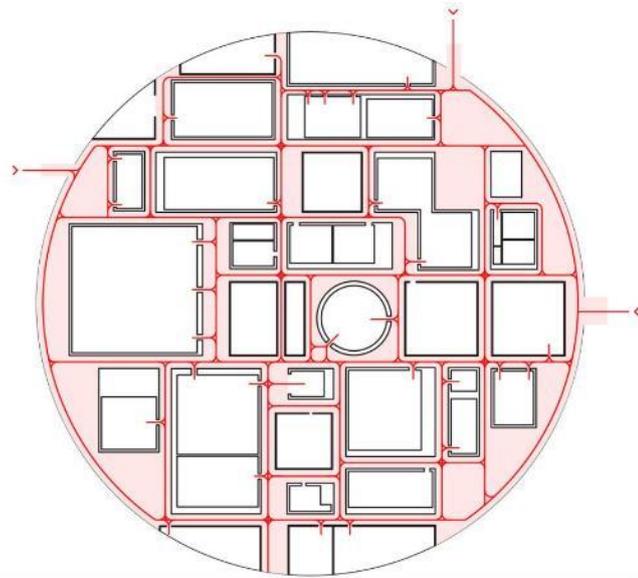


Figura 52: Imagens interna (esq.) e externa (dir.) do Museu do Século XXI | Kanazawa
Fonte: ZEBALLOS (2012).

Cada uma das galerias, que possuem o formato de caixas, é separada por um corredor de três metros, permitindo a circulação em torno e entre esses espaços, formando algo parecido com uma rede urbana. Cada galeria é tratada como única, a fim de proporcionar um conjunto diferenciado de condições para a exibição de uma diversidade de exposições – conceito muito presente na exposição de arte contemporânea (SCELSA, 2015).



SANAA - 21ST CENTURY MUSEUM

Figura 53: Fluxos e área de circulação do Museu do Século XXI | Kanazawa
 Fonte: SCELISA (2015)



Figura 54: Fotografia do pátio interno de iluminação com obra de arte interativa (esq.) e galeria interna sem cobertura (dir.) | Kanazawa
 Fonte: HJORTSHØJ

4.3 PAVILHÃO EMIRADOS ÁRABES EXPO MILÃO 2015

- Arquitetos: Foster + Partners
- Localização: Milão, Itália
- Ano: 2015
- Materialidade: Estrutura metálica, Concreto e Vidro
- Área construída: 4,386 m²

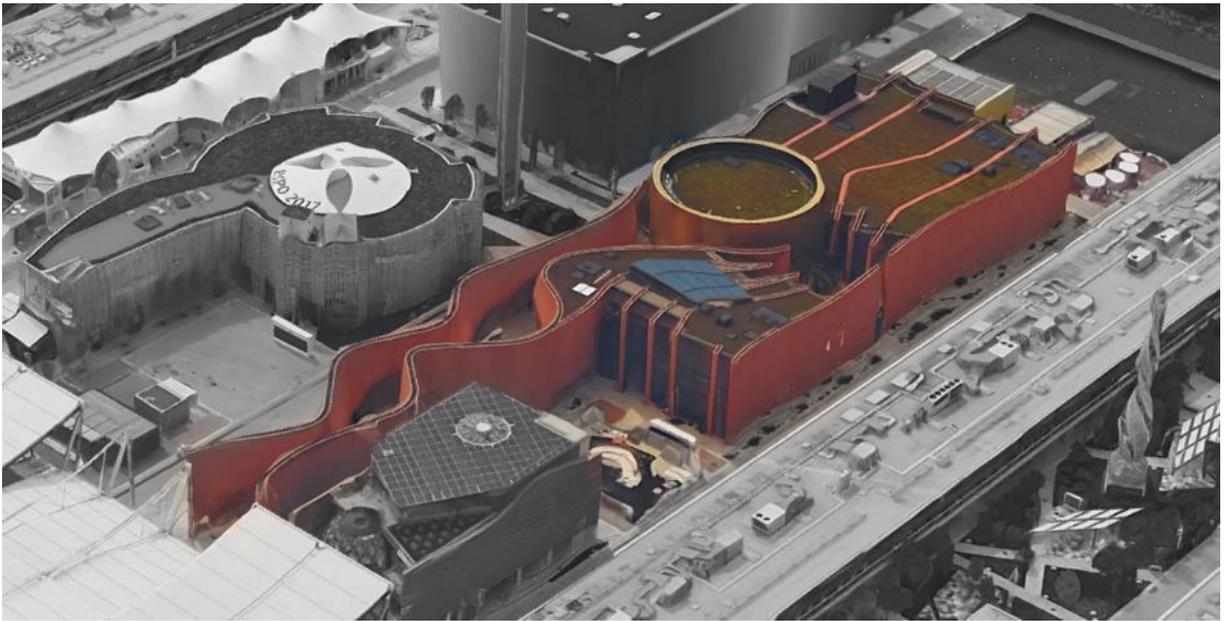


Figura 55: Pavilhão Emirados Árabes | EXPO Milão 2015
Fonte: FOSTER + PARTNERS

O pavilhão dos Emirados Árabes Unidos da Expo Milão 2015 trouxe os princípios de planejamento de uma cidade tradicional do deserto para Milão. O interior do pavilhão de vias sombreadas evoca a experiência de comunidades antigas dos Emirados Árabes, ao mesmo tempo que demonstra a eficiência energética natural de sua forma urbana compacta. Os visitantes da expo eram atraídos para a boca desse espaço que se parece com um *canyon*, definido por duas paredes onduladas de 12 metros de altura. Com 140 metros, o terreno se estendia numa série de ondas paralelas, unificando os espaços dentro de uma linguagem formal dinâmica, concebida para expressar os cumes e textura das dunas de areia (ARCHDAILY, 2015).



Figura 56: Acesso ao Pavilhão EAU | EXPO Milão 2015
Fonte: ARCHDAILY (2015)

Para transmitir uma sensação distintiva do lugar, a textura das paredes derivava de uma varredura feita no deserto. As placas GRC (*Glassfibre Reinforced Concrete*) são suportadas por uma estrutura de aço, que pode ser facilmente desmontada e reconstruída para eventual realocação do pavilhão nos Emirados Árabes Unidos (ARCHDAILY, 2015).

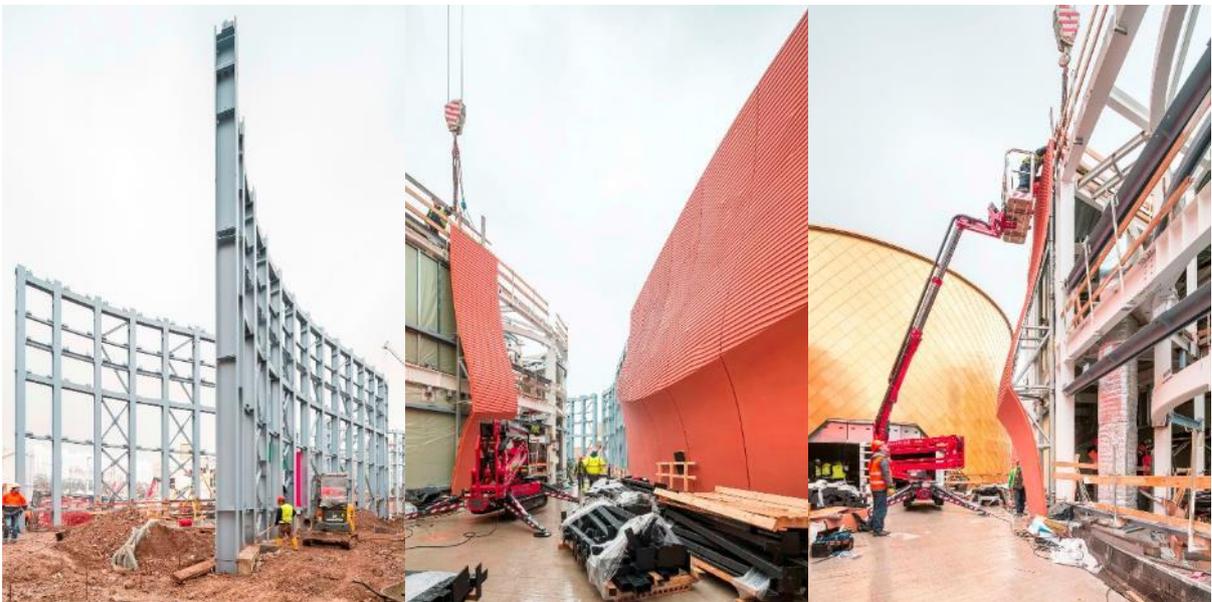


Figura 57: Fotografias da construção do Pavilhão EAU | EXPO Milão 2015
Fonte: FOSTER + PARTNERS

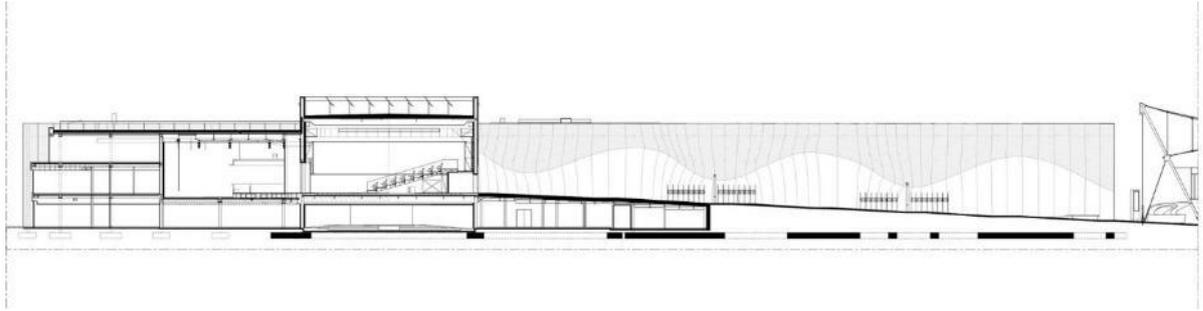


Figura 58: Corte do Pavilhão EAU | EXPO Milão 2015
Fonte: FOSTER + PARTNERS

Uma rampa suave leva para o auditório a partir da entrada e dispositivos de realidade aumentada trazem a história dos Emirados para a vida. O auditório está contido dentro de um volume no centro do local. Após a triagem, os visitantes seguem um caminho de novas exposições interativas e palestras digitais. No final da exposição, os visitantes chegam a um oásis verde com a flora dos Emirados Árabes Unidos (ARCHDAILY, 2015).

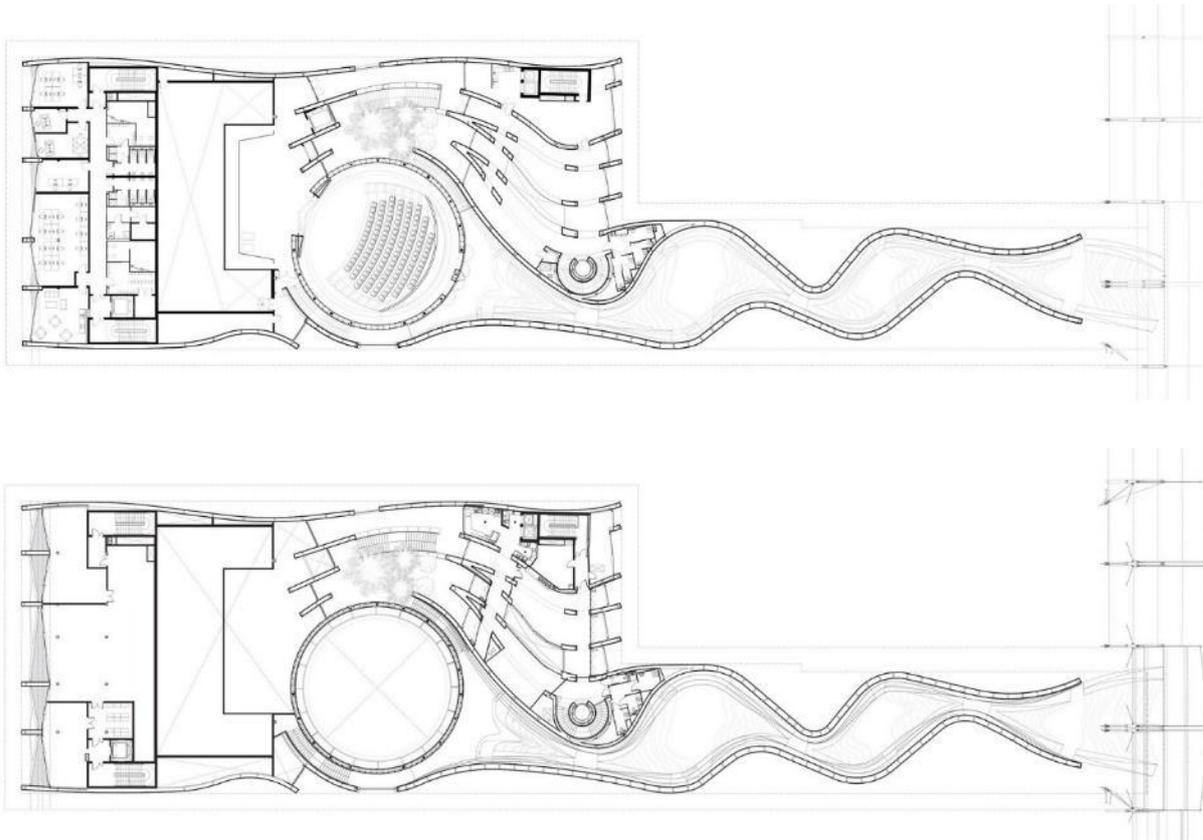


Figura 59: Planta do primeiro e segundo pavimentos do Pavilhão EAU | EXPO Milão 2015
Fonte: FOSTER + PARTNERS

4.4 ANÁLISE GERAL DOS ESTUDOS DE CASO

Como o projeto proposto à Bienal de Curitiba se trata de um pavilhão multiuso, o seu programa de necessidades será uma junção de diversas utilizações, fato que direciona a uma análise diversa e ao mesmo tempo específica. Para essa análise, foram escolhidos três edifícios. Genericamente, um pavilhão clássico de bienal, um museu de arte que se destaca por sua contemporaneidade na forma de exposição e a sua relação com o entorno, e um pavilhão de um grande evento que se destaca pela sua forma arrojada e método construtivo.

Para buscar entender o funcionamento e o programa de necessidades de um edifício como o proposto, foram escolhidos o Pavilhão Cicillo Matarazzo e o Museu de Arte Contemporânea do Século XXI, em Kanazawa, com o propósito de levantar insumos para o programa do projeto e de estabelecer uma relação de proporcionalidade das áreas necessárias para o seu desenvolvimento. Assim, foi feito um levantamento do programa dos dois edifícios analisados e das áreas projetadas para cada setor.

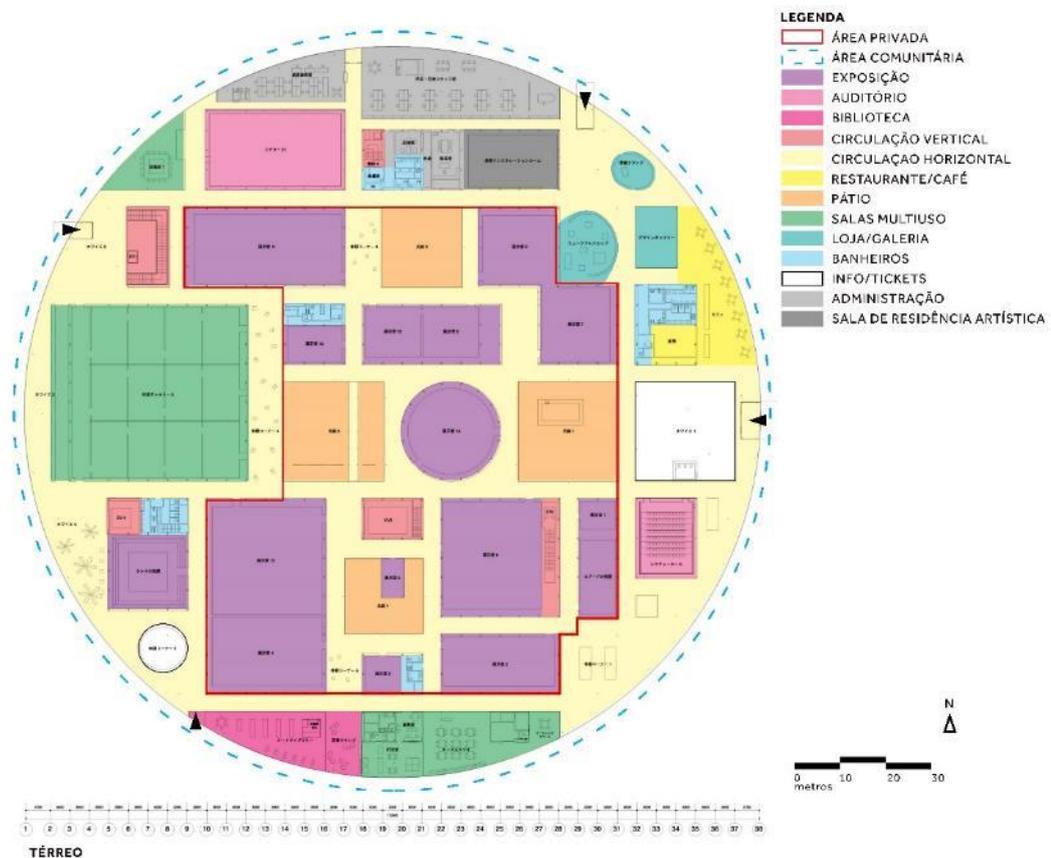


Figura 60: Análise de áreas do Museu de Arte Contemporânea do Século XXI | Kanazawa
 Fonte: KANAZAWA 21 (adaptado)

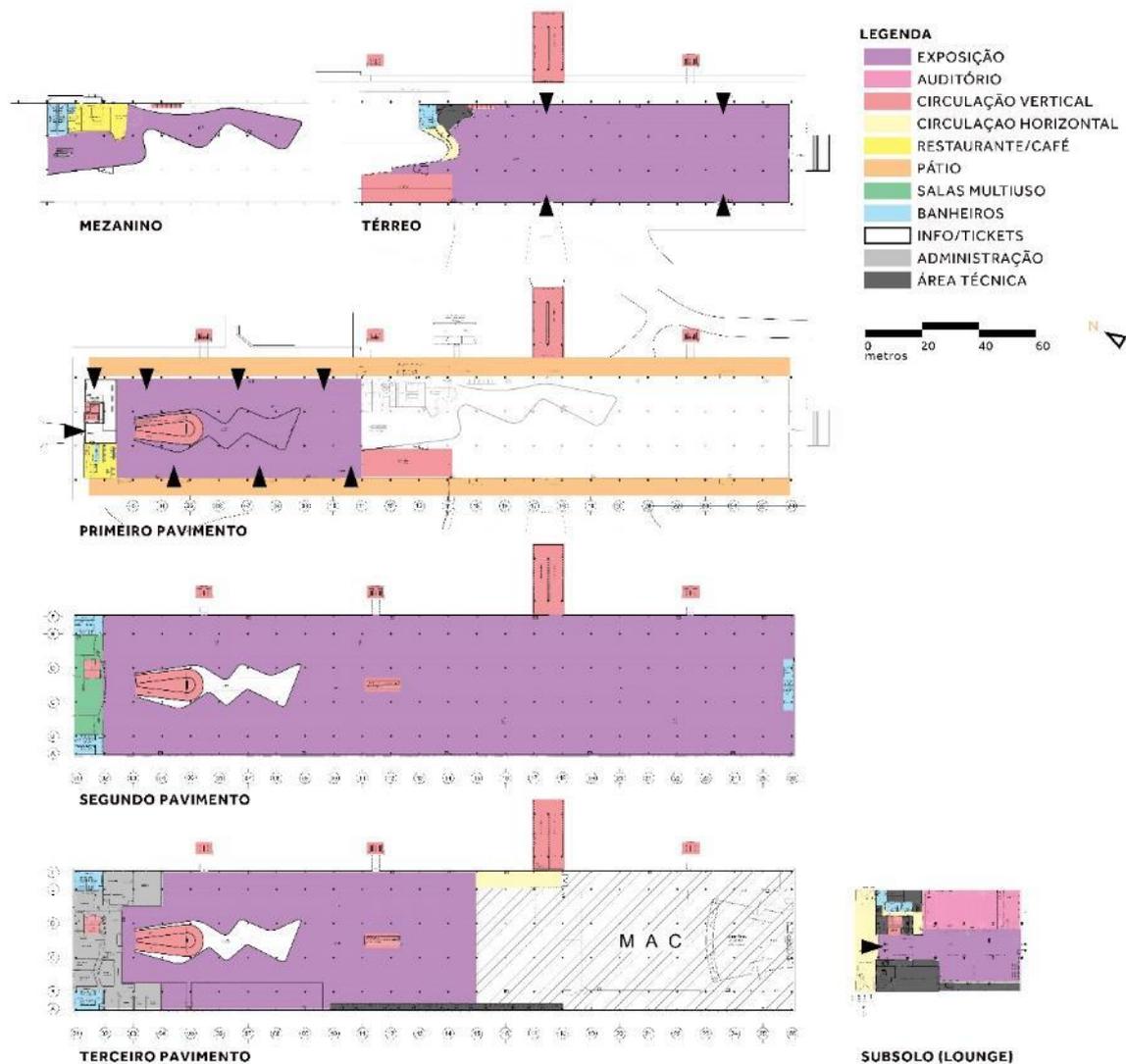


Figura 61: Análise de áreas do Pavilhão Cicillo Matarazzo | São Paulo
Fonte: SÃO PAULO TURISMO (adaptado)

A partir da análise de áreas, se percebe a particularidade de cada categoria de edifício. No museu, é visível como o edifício carece de uma grande área técnica, sendo a existente até muito próxima à área expositiva. Já o edifício tipo pavilhão é caracterizado pela grande área livre para exposições, grandes áreas de pátio externo, poucas áreas de circulação horizontal e pouca área técnica e de serviços, visto que a ausência de um acervo fixo seria a principal diferença das duas modalidades de edifício.

Tabela 3: Comparativo de áreas dos estudos de caso

	MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO SÉCULO XXI, KANAZAWA		PAVILHÃO CICCILLO MATARAZZO		MÉDIA	
	ÁREA		ÁREA		ÁREA	
	m ²	(%)	m ²	(%)	m ²	(%)
Administrativo	472	4,7%	1550	4,1%	1011,0	3,2%
Área Técnica / Serviços	1496	14,9%	751	2,0%	1123,5	3,6%
Auditório	359	3,6%	446	1,2%	402,5	1,3%
Biblioteca	174	1,7%	-	-	1895,5	6,1%
Exposição	2238	22,3%	24380	65,1%	13309,0	42,6%
Circ. Horizontal	1300	13,0%	567	1,5%	933,5	3,0%
Circ. Vertical	250	2,5%	2340	6,2%	1295,0	4,1%
Pátio	755	7,5%	6000	16,0%	3377,5	10,8%
Salas Multiuso	1700	17,0%	332	0,9%	1016,0	3,3%
Info / Tickets	295	2,9%	200	0,5%	247,5	0,8%
Loja / Galeria	170	1,7%	-	-	1851,9	5,9%
Sala de residência artística	375	3,7%	-	-	4085,1	13,1%
Banheiros	210	2,1%	533	1,4%	371,5	1,2%
Restaurante / Café	225	2,2%	370	1,0%	297,5	1,0%
TOTAL	10019	100,0%	37469	100,0%	31217	100,0%

Fonte: AUTOR

O Pavilhão Emirados Árabes da Expo Milão 2015, do escritório Foster + Partners, apesar de não ter um programa que se encaixa muito bem com a proposta do Pavilhão da Bienal de Curitiba, foi escolhido por ser considerado um bom exemplar de planta fluída e orgânica, ambientação, estrutura e interação com o público do evento. Realizando a análise individual de cada um dos estudos de caso, foi possível entender as diferentes estratégias projetuais adotadas, geralmente atreladas a seus usos principais e específicos – e seus respectivos contextos inseridos. Ao sintetizar as características predominantes de cada projeto, é possível formar um conjunto de ideias que possam ser utilizadas no projeto a que este trabalho se destina. Abaixo, foram selecionadas as principais condicionantes analisadas nos estudos de caso, definidas como possíveis potencialidades projetuais.

Tabela 4: Análise geral das potencialidades dos estudos de caso

ESTUDOS DE CASO	POTENCIALIDADES
Pavilhão Cicillo Matarazzo	<p>Planta livre e espacialidade interna.</p> <p>Implantação acompanhando desnível do terreno.</p> <p>Promenade da rampa principal de acesso dos pavimentos.</p>
Museu de Arte Contemporânea do Século XXI, Kanazawa	<p>Implantação em terreno quadrado e com vários acessos.</p> <p>Circulação generosa se torna espaço de exposição.</p> <p>Variedade de espaços, fluxo dinâmico.</p> <p>Dualidade público x privado.</p>
Pavilhão Emirados Árabes, Expo Milão 2015	<p>Planta fluída gerando ambientação.</p> <p>Estrutura pré-fabricada e de fácil construção.</p>

Fonte: AUTOR

5 DIRETRIZES

5.1 PROGRAMA DE NECESSIDADES

O programa e as áreas do pavilhão foram elaborados a partir do levantamento geral dos estudos de caso e com o auxílio de bibliografia complementar a respeito de projeto de áreas de exposição (LITTLEFIELD, 2008). Buscou-se criar um programa de pavilhão multifuncional que atenda às demandas da Bienal Internacional de Curitiba e que também possa se tornar um espaço de aprendizado, arte e cultura.

Para criação desse programa, foi considerada a área de exposição e sua proporcionalidade como o principal ponto do projeto, visando mesclar características de museus e de pavilhões para criar um programa único que possa somar qualidades e criar uma nova categoria de espaço cultural e artístico.

O programa foi subdividido em quatro setores: Setor de Exposições, Setor Cultural, Setor Administrativo e Setor de Serviços. Para tornar o pavilhão um centro urbano ativo, com público frequentador participativo, também foi pensado em se propor um programa que possa fazer com que a Bienal de Curitiba fique sempre viva na cidade.

Visando conectar a Bienal com o pavilhão, propõem-se usos em seu programa que contemplem todo seu sistema de circuitos de espaços. Assim, não se exclui sua conexão com a malha urbana a partir da centralização em um único espaço, mas sim amarra as pontas e cria um foco representativo de todo o evento na cidade. Os usos seriam:

- Mostra principal: Área livre para exposição de parte da mostra principal do evento a cada dois anos e para eventos e exposições externas no período entre bienais.
- Festival de Cinema da Bienal Internacional de Curitiba: Sala de cinema e auditório para 280 pessoas.
- Circuito Alternativo: Área gastronômica com restaurante, café e livraria.
- Circuito de Galerias: Galeria para venda de arte de artistas locais.
- Circuito de Museus: Área expositiva de acervo proveniente de obras doadas durante as bienais.
- Circuito Infantil: Área destinada a cursos e oficinas de arte para crianças.

- Circuito Integrado: Integração do pavilhão ao espaço público, pequeno pavilhão efêmero em espaço público para representar a arquitetura também como parte da arte contemporânea.
- Circuito Universitário: Biblioteca, salas multiuso e área de programa de residência artística.

Tabela 5: Ambientes e áreas do Setor de Exposições

SETOR DE EXPOSIÇÕES			
AMBIENTE	QNT.	ÁREA UN. (m²)	ÁREA TOTAL (m²)
Salão Bienal	1	3000	3000
Exp. Bienal	1	400	400
Exp. Integrada espaço público	1	-	-
Galeria/Loja	1	220	220
Cozinha de apoio	1	150	150
Sanitários	6	15	90
TOTAL			3860

Fonte: AUTOR

Para chegar na área principal do programa, chamada “Salão Bienal”, foi analisada a área de exposição das últimas três edições da Bienal. Os dados analisados revelaram que o MON, como principal espaço do evento, disponibilizava em torno de 2600 m² de área para as exposições. Visto que a proposta do edifício é se tornar o principal reduto da Bienal, e expandir os números do evento, foi adotado 3000 m² como a área do salão principal, podendo até, em alguma possibilidade, ser subdividido em mais salões ou espaços.

Tabela 6: Ambientes e áreas do Setor Cultural

SETOR CULTURAL			
AMBIENTE	QNT.	ÁREA UN. (m²)	ÁREA TOTAL (m²)
Auditório	1	500	500
Foyer	1	300	300
Sala de cinema	1	250	250
Oficina kids	1	120	120
Salas multiuso	3	80	240
Biblioteca	1	180	180
Atelier de residência artística	3	120	360
Restaurante	1	240	240
Café	1	180	180
Livraria	1	40	40
Pátio	1	300	300
Sanitários	6	15	90
TOTAL			2800

Fonte: AUTOR

Os ambientes propostos para o Setor Cultural procuram trazer um uso alternativo para o pavilhão, além das exposições e do salão principal. O programa oferece estrutura para sediar, além da Bienal Internacional de Curitiba, workshops, cursos, congressos, mesas-redondas, palestras, oficinas etc.

Tabela 7: Ambientes e áreas do Setor Administrativo

SETOR ADMINISTRATIVO			
AMBIENTE	QNT.	ÁREA UN. (m²)	ÁREA TOTAL (m²)
Presidência	3	20	60
Sala de reuniões	1	20	20
Sala do conselho	1	30	30
Secretaria	1	20	20
Almoxarifado	1	50	50
Departamentos	3	30	90
Administrativo	1	50	50
Sanitários	2	15	30
Copa	1	25	25
Depósito	1	15	15
Hall / Info	1	100	100
Recepção	1	30	30
Bilheteria	1	20	20
TOTAL			540

Fonte: AUTOR

Tabela 8: Ambientes e áreas do Setor de Serviços

SETOR DE SERVIÇOS			
AMBIENTE	QNT.	ÁREA UN. (m²)	ÁREA TOTAL (m²)
Depósito de acervo	1	200	200
Sala de montagem	1	80	80
Estar com copa	1	30	30
Vestiário	1	80	80
DML	1	50	50
Depósito de lixo	1	80	80
Área de logística	1	250	250
Áreas técnicas	1	200	200
Sala de segurança	1	30	30
TOTAL			1000

Fonte: AUTOR

Tabela 9: Áreas totais do pavilhão

ÁREA TOTAL		
SETOR	ÁREA UN. (m²)	(%)
Exposições	3860	42%
Cultural	2800	31%
Administrativo	540	6%
Serviços	1000	11%
Circulação	900	10%
TOTAL	9100	100%

Fonte: AUTOR

A proporção das áreas propostas é uma mescla dos dois programas dos estudos de caso. Contabilizando a área dos quatro setores, foram adicionados 10% para os núcleos de circulação vertical e áreas de circulação. A área final do programa é de 9.100 m². É importante ressaltar, também, que esse programa é apenas uma proposta e estimativa inicial, e que, posteriormente, durante o desenvolvimento do projeto, ele poderá ser alterado.

Em relação ao estacionamento de veículos, a área destinada será de, aproximadamente, 6.000m², contabilizando 240 vagas normais, 12 vagas para idosos e seis vagas destinadas a pessoas com deficiência. Essa área foi obtida por meio da interpretação do Anexo I da Lei Nº 11.095/2014 do Código de Obras de Curitiba que, pelo Decreto Nº 1021, estabelece normas para estacionamento ou garagem de veículos e pelo Anexo I da Portaria Nº 80/2013, que regulamenta as edificações conforme seus usos específicos.

5.2 ANÁLISE DA ÁREA DE INTERVENÇÃO

O lote escolhido para intervenção é um lote em meio de quadra, sendo o único acesso de veículos pela rua Dep. Mário de Barros, via rápida de duplo sentido, com fluxo intenso. Já o acesso de pedestres pode ser feito tanto pela calçada da rua Dep. Mário de Barros, como pela praça que a separa dos edifícios do Ministério Público, pelo fundo do lote (gramado do MON), e pela lateral junto ao Bosque do Papa.

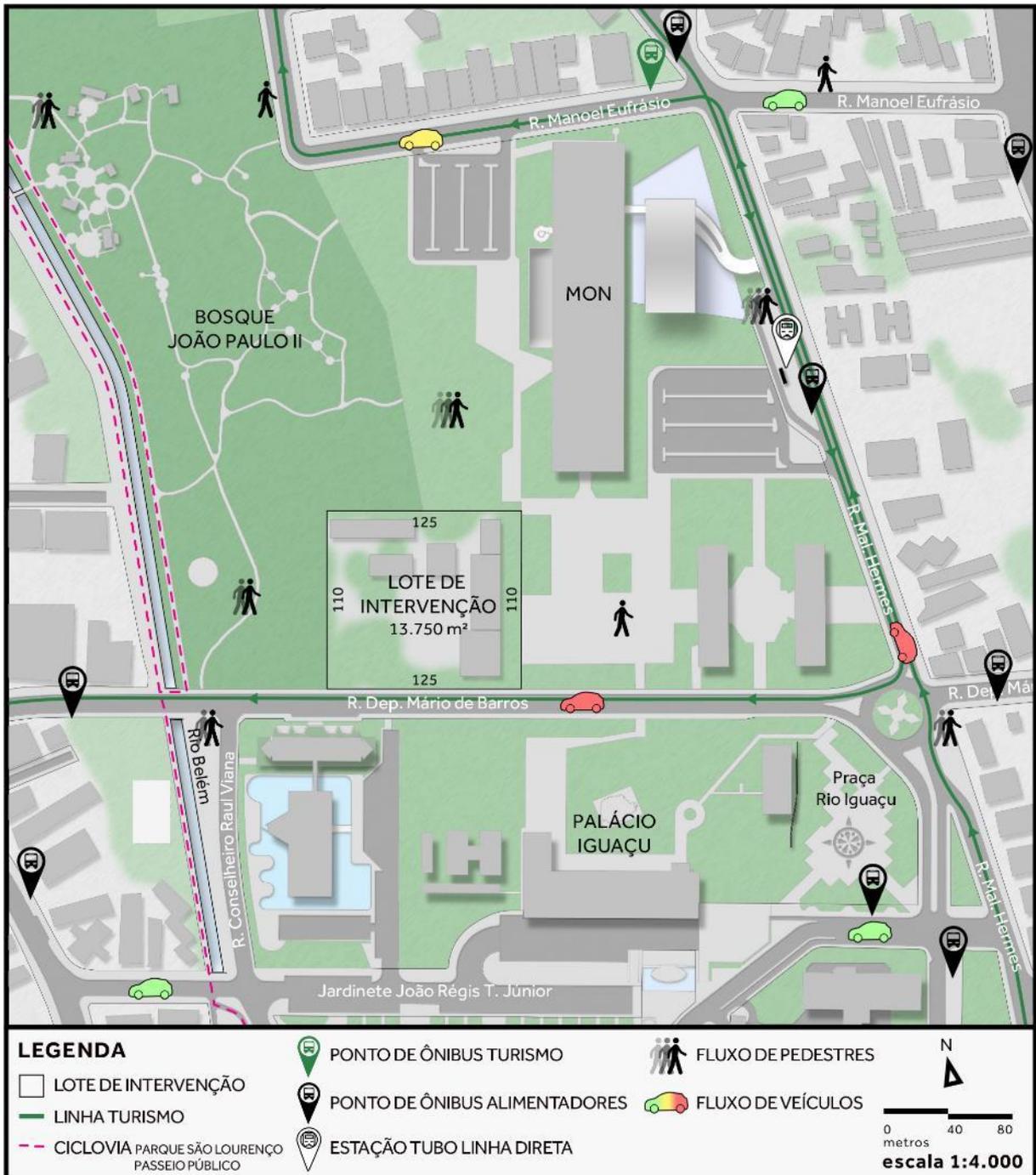


Figura 62: Mapa de trânsito e transporte público do entorno imediato do lote de intervenção
 Fonte: AUTOR

A região é bem servida pelo transporte público e existem vários pontos de ônibus nas proximidades. A aproximadamente 200 metros, há uma estação tubo (linha 505 – Boqueirão/C. Cívico) e um ponto da linha 011 – Interbairros I. A Linha Turismo possui uma parada a 300 metros do lote e tem como parte de sua rota a via adjacente a ele.

O entorno é predominantemente institucional, sendo as quadras próximas de uso residencial e comércio vicinal; o gabarito é bastante variável, mas, de maneira geral, é predominantemente de médio a baixo (máximo de sete pavimentos).

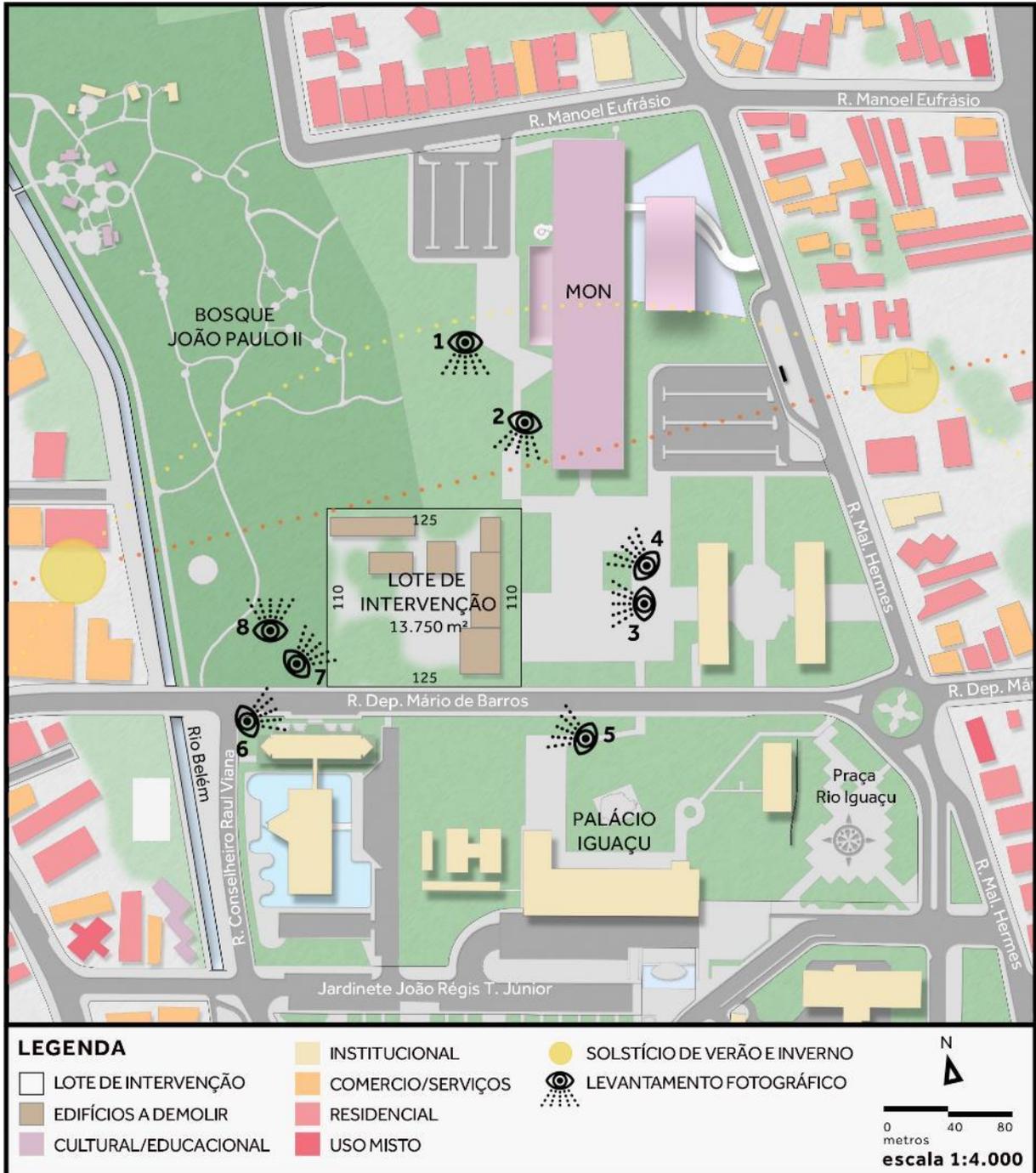


Figura 63: Mapa de uso do solo do entorno imediato do lote de intervenção

Fonte: AUTOR

Algumas potencialidades do entorno já foram elencadas; mas apenas retomando, são elas:

- Possibilidade de conexão com o Museu Oscar Niemeyer com a criação de um complexo cultural;
- Praça entre a área de intervenção e o Ministério Público como espaço de acolhimento, recepção e local de implantação de pavilhões efêmeros como comentado no programa de necessidades;
- Bosque do Papa como extensão do pavilhão e como referência à origem das bienais (próximas à natureza);
- Público local e turistas que já se apropriam dos espaços públicos do MON atraídos a participar dos eventos culturais do novo pavilhão.

Para melhor entendimento das potencialidades do lote de intervenção, foi realizado um levantamento fotográfico do entorno, conforme especificado no mapa anterior (Figura 63).



Figura 64: Levantamento fotográfico | Foto 1
Fonte: AUTOR



Figura 65: Levantamento fotográfico | Foto 2
Fonte: AUTOR



Figura 66: Levantamento fotográfico | Foto 3
Fonte: AUTOR



Figura 67: Levantamento fotográfico | Foto 4
Fonte: AUTOR



Figura 68: Levantamento fotográfico | Foto 5
Fonte: AUTOR



Figura 69: Levantamento fotográfico | Foto 6
Fonte: AUTOR



Figura 70: Levantamento fotográfico | Foto 7
Fonte: AUTOR



Figura 71: Levantamento fotográfico | Foto 8
Fonte: AUTOR

5.3 PARÂMETROS CONSTRUTIVOS

O terreno possui 125 metros de testada e 110 metros de profundidade, totalizando uma área total de 13.750 m²; e se encontra no Setor Especial do Centro Cívico (SE-CC), cujos parâmetros para construção de edifício tipo Comunitário 2 nesse lote específico são:

Tabela 10: Parâmetros de uso e ocupação do solo, Setor Especial do Centro Cívico

USO	COEF. APROV.	TAXA OCUP. MÁX.	ALTURA MÁXIMA	RECUO MÍN. ALIN. PREDIAL	TAXA PERMEAB. MÍN.	AFAST. DAS DIVISAS
Comunitário 2	2	50%	2 pav.	5m	25%	Facultativo

Fonte: IPPUC (2018)

Ao consultar a guia amarela do terreno, verificou-se que sua área está enquadrada como Unidade de Conservação (UC), já que o lote atinge um bosque nativo relevante ao município. As UCs existem com o objetivo de proteger o Patrimônio Natural e Ambiental do Município de Curitiba. Nessas áreas, encontramos importantes remanescentes das paisagens naturais, cuja proteção e preservação são de interesse público.

Portanto, como se trata de uma Unidade de Conservação, não há qualquer indicação dos parâmetros construtivos do lote em sua guia amarela. Desse modo, tomou-se como base os parâmetros descritos pela lei de zoneamento para o Setor Especial do Centro Cívico. Considerou-se, ainda, a preservação da vegetação nativa (araucárias) e, quando possível, da massa vegetal existente no terreno.

Em relação à declividade, o lote compreende dez curvas de nível, da curva 0, a sudoeste do terreno, até a cota +9, a extremo leste, na sua divisa com a praça projetada por Burle Marx.

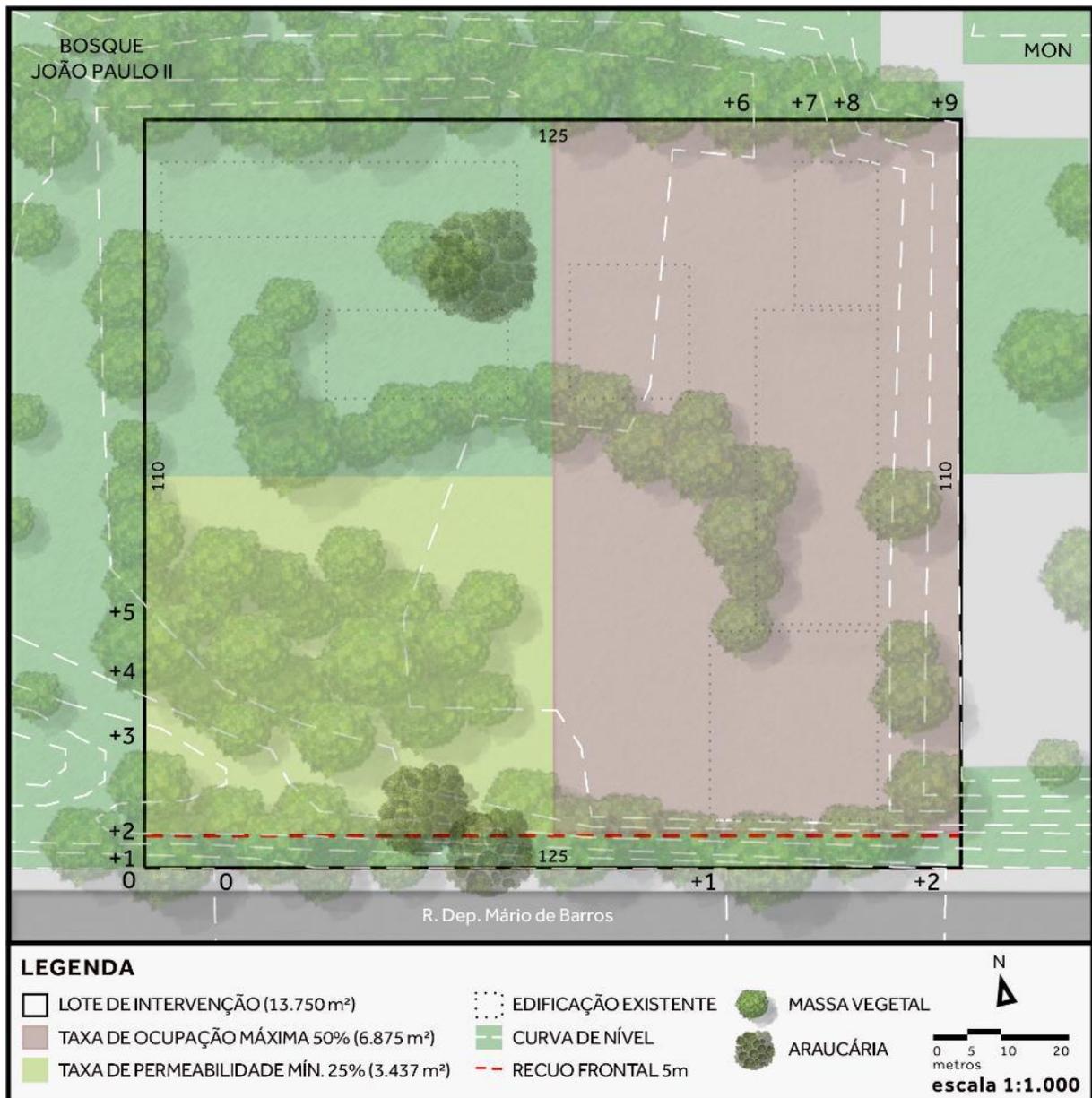


Figura 72: Planta do lote de intervenção com vegetação existente, curvas de nível e parâmetros construtivos aplicados
 Fonte: AUTOR

5.4 DIRETRIZES PROJETUAIS

Com base no levantamento teórico, na análise da área de intervenção e nos estudos de caso, foram definidas algumas diretrizes como potencialidades para nortear o desenvolvimento do projeto. Elas reforçam os objetivos enunciados no início deste trabalho que, como a pesquisa demonstrou, mostram-se pertinentes ao projeto do pavilhão multiusos destinado a Bienal Internacional de Curitiba. A relação do edifício com o entorno será uma das principais preocupações do projeto. Essa relação será trabalhada por meio do diálogo entre as partes, respeitando a paisagem do Centro Cívico de Curitiba, os edifícios tombados como patrimônio estadual em seu entorno imediato, e a UC do Bosque João Paulo II.

Considerou-se o número de pavimentos máximo igual a dois, seguindo os parâmetros do setor e do uso; os pavimentos, sendo inseridos a partir da cota média do terreno, criam a possibilidade de múltiplos acessos à edificação: pela praça, no segundo pavimento; pelo bosque, no primeiro pavimento (térreo); e pela via, no primeiro e segundo subsolos.

Visto isso, seguem as sete principais diretrizes projetuais do Pavilhão Multiuso da Bienal Internacional de Curitiba.

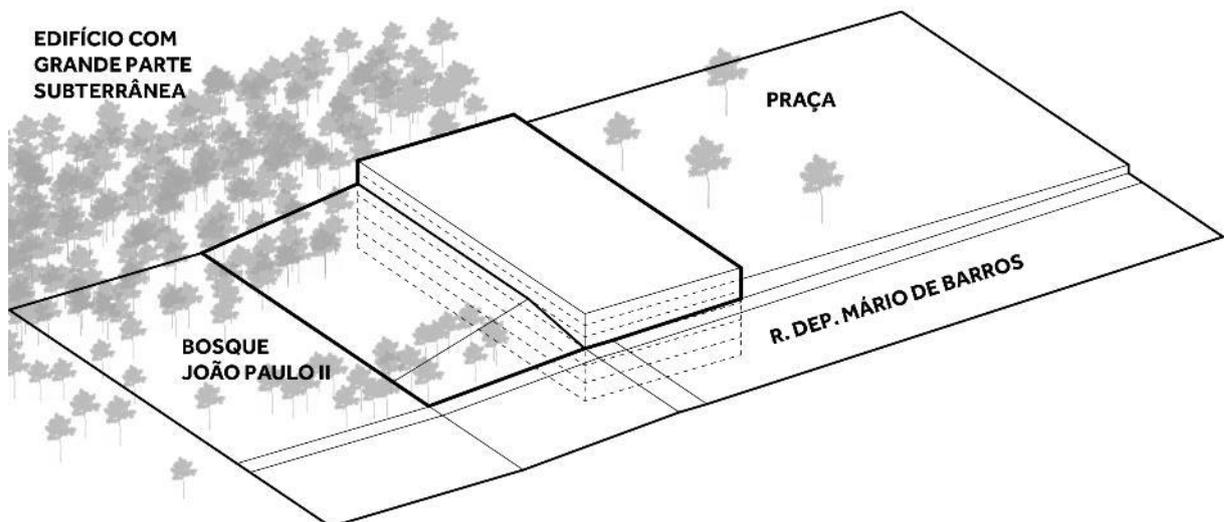


Figura 73: Diretrizes projetuais | Esquema 1
Fonte: AUTOR

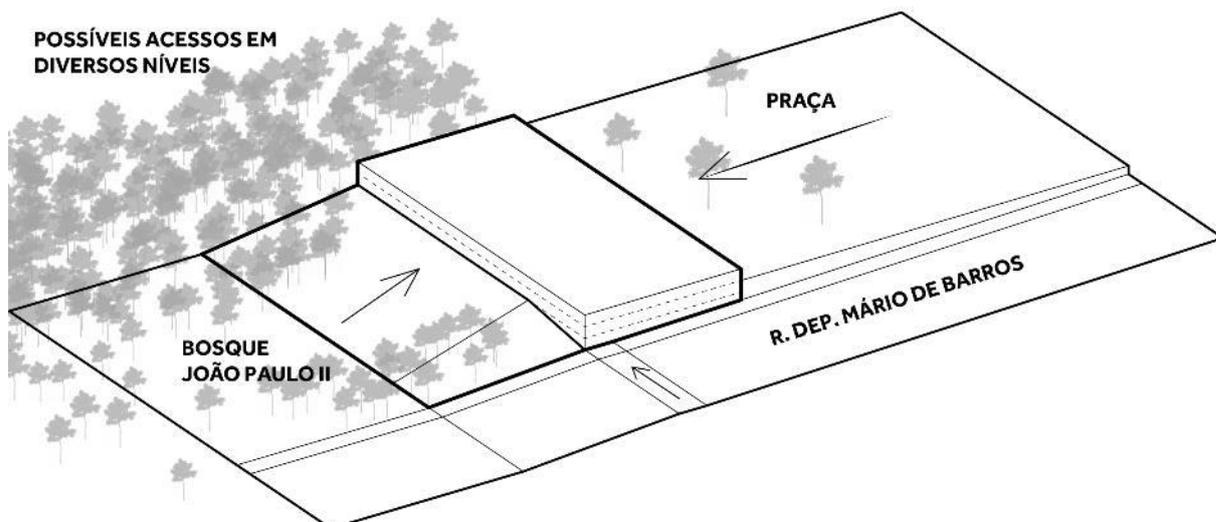


Figura 74: Diretrizes projetuais | Esquema 2
Fonte: AUTOR

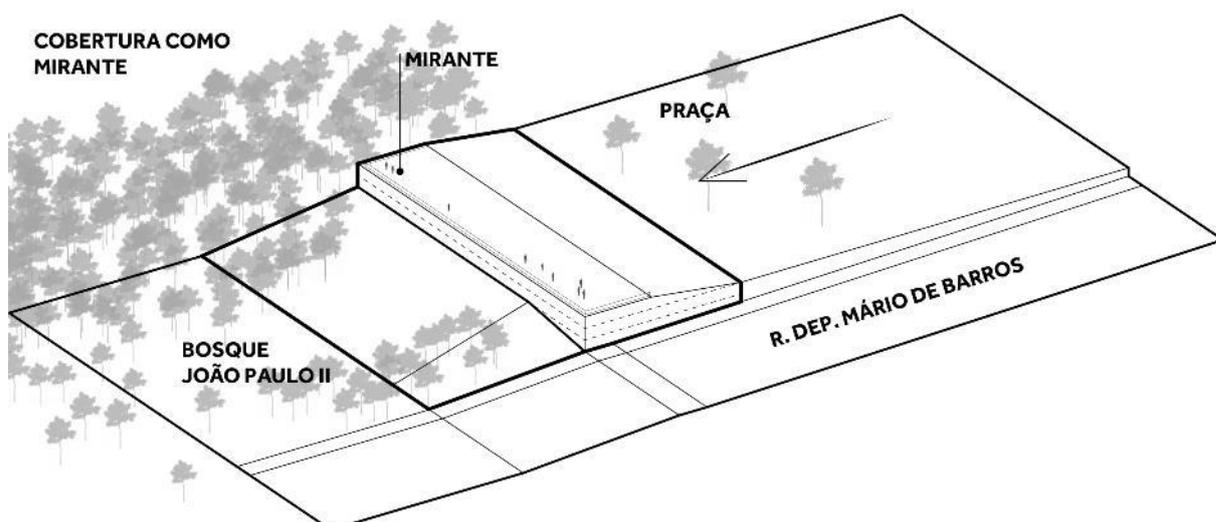


Figura 75: Diretrizes projetuais | Esquema 3
Fonte: AUTOR

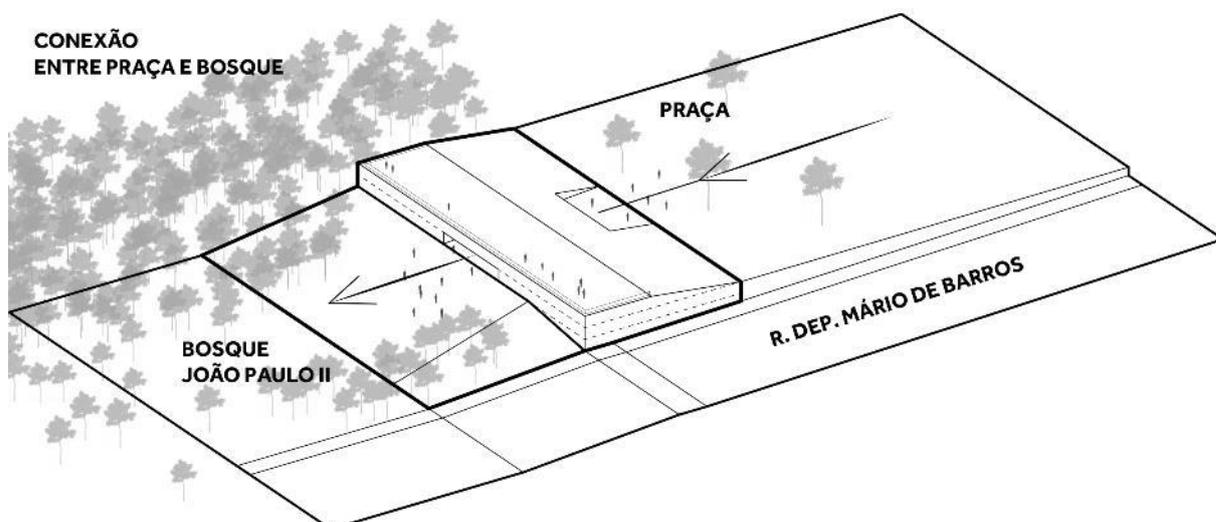


Figura 76: Diretrizes projetuais | Esquema 4
Fonte: AUTOR

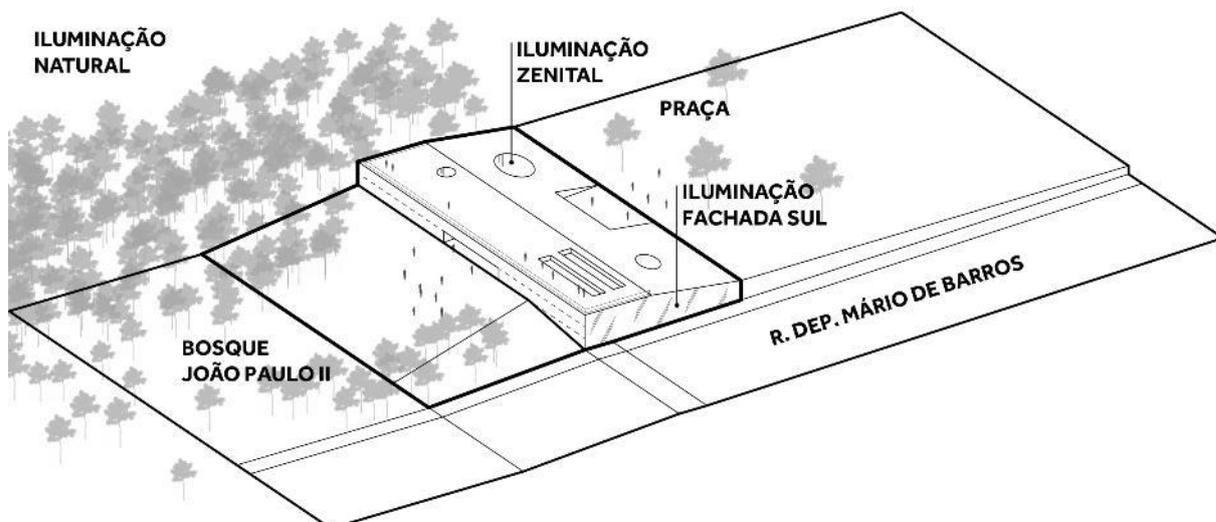


Figura 77: Diretrizes projetuais | Esquema 5
Fonte: AUTOR

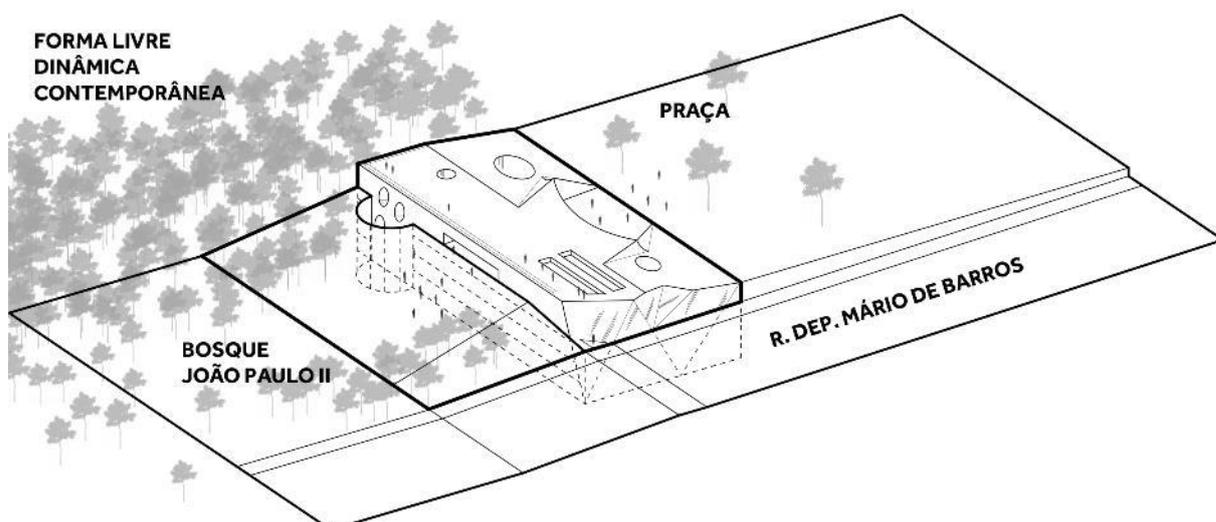


Figura 78: Diretrizes projetuais | Esquema 6
Fonte: AUTOR

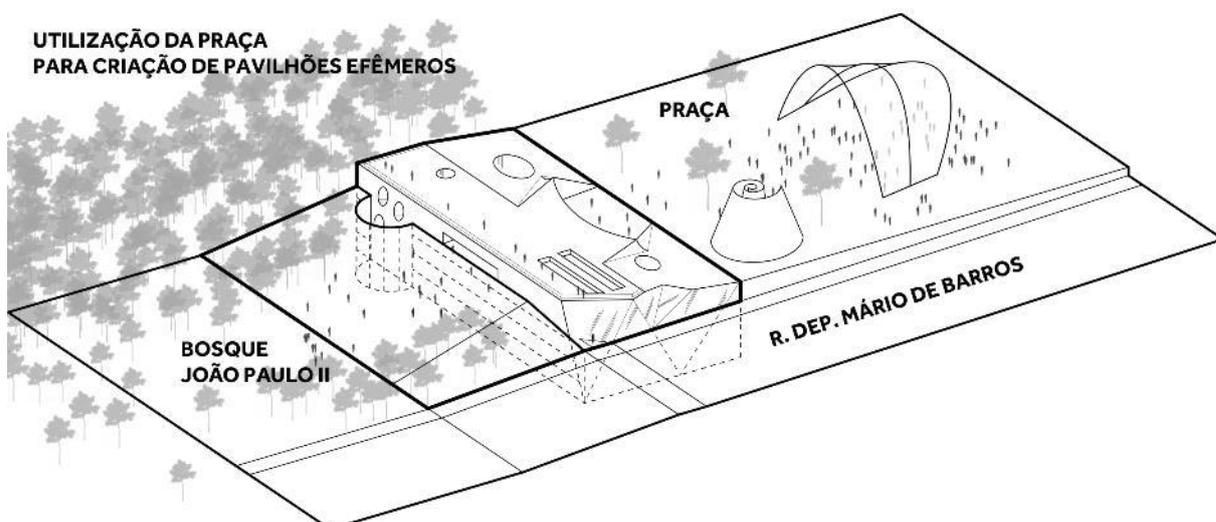


Figura 79: Diretrizes projetuais | Esquema 7
Fonte: AUTOR

Conceitualmente, o pavilhão será estadual e administrado pelo Instituto Paranaense de Arte (IPAR), organização não-governamental que produz a Bienal de Curitiba e os eventos correlatos a ela. O IPAR terá a concessão do imóvel e poderá usufruir do bem público, tendo, em contrapartida, a necessidade de expansão da Bienal e da criação de mais projetos culturais relacionados, para que a estrutura criada no pavilhão proposto não fique em desuso. Visto isso, todos os espaços e ambientes serão divididos em espaços públicos, semipúblicos e privados.

O Salão Bienal, principal espaço do programa e área central do projeto, terá posição de destaque no edifício e contará com um espaço versátil e funcional para que o evento possa sempre se reinventar.

6 PROPOSTA

Com base nesta pesquisa e levantamentos, foi desenvolvido o desenho arquitetônico da edificação batizada de Pavilhão VentoSul, edifício dedicado à Bienal Internacional de Curitiba e à promoção da cultura na capital paranaense. Para o início do projeto levou-se em consideração algumas premissas que vão de encontro ao tema proposto, ao conceito, ao programa de necessidades, ao terreno escolhido, bem como às diretrizes projetuais já apresentadas anteriormente.

Idealizado como símbolo arquitetônico da arte contemporânea paranaense e como parte de um complexo cultural na cidade, o Pavilhão VentoSul implanta-se sobre um terreno localizado na Rua Dep. Mário de Barros, no bairro Centro Cívico em Curitiba. O lote possui a forma próxima a de um quadrado, com 13.750 metros quadrados, que abriga, atualmente, a Seção de Transporte Rodoviário da Casa Militar. O edifício contará com aproximadamente 13.500 metros quadrados de área construída, distribuídos em 4 pavimentos e um subsolo, e, além de abrigar exposições destinadas à Bienal de Curitiba, servirá como centro catalisador dos eventos culturais da cidade.

Em seu programa, estão contempladas, por exemplo, dois salões de exposição com seus respectivos mezaninos, salas multiuso, ambientes para atividades didáticas, espaços destinados a ateliers artísticos, um cine teatro, uma biblioteca, uma loja galeria de arte e um café, além de uma área administrativa da Bienal⁶.



Figura 80: Fachada Sul | Pavilhão VentoSul
Fonte: AUTOR

⁶ Ver pranchas do projeto arquitetônico em apêndice.



Figura 81: Acessos do edifício | Pavilhão VentoSul
Fonte: AUTOR

O edifício, com alma minimalista, propõe-se a se camuflar na paisagem e se tornar elemento neutro. Com grande parte subterrânea, o Pavilhão, de volumetria simples, surpreende pelos ambientes internos com alta incidência de luz solar. Grandes fendas de luz e uma grande abertura zenital, proporcionam que os ambientes internos do edifício tenham iluminação natural satisfatória para um ambiente caloroso e confortável.

Quanto à materialidade, o edifício foi idealizado a partir do concreto armado, lajes nervuradas para vencer os grandes vãos, fechamentos em paredões de concreto, alvenaria e panos de vidro. As escadas e passarelas que conectam os ambientes internos são metálicas, assim como todos os guarda-corpos do edifício. A cor branca foi escolhida para a pintura de todos elementos arquitetônicos do pavilhão por suas principais características de neutralidade e reflexibilidade da luz. Já como revestimento do piso e dos núcleos de elevadores, foi escolhida a madeira maciça, quebrando a monotonia do branco e trazendo um melhor conforto ao ambiente, tanto termicamente quanto acusticamente.



Figura 82: Salão de Exposições | Pavilhão VentoSul
Fonte: AUTOR



Figura 83: Salão de Exposições | Pavilhão VentoSul
Fonte: AUTOR

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de desenvolvimento dos pavilhões, a partir de sua definição, conceito e função, foi fundamental para a consolidação de diversos conceitos da arte e da arquitetura. As experimentações arquitetônicas do século XX, discussões e conceitos sobre as interseções entre arte e arquitetura, e sua importância como edifício expositivo, podem ser listados como aspectos que o modelo de construção afetou com sua história.

Perante esta paisagem, e do desenvolvimento das análises apresentadas neste trabalho, compreendeu-se que mais do que uma seleção de obras que tratassem do estudo do pavilhão como tipo arquitetônico, no intuito de se construir uma historiografia, contando com o levantamento e pesquisa de fontes diversas, focando numa arquitetura que pressupõe a efemeridade, seria importante delimitar um recorte que priorizasse os programas e instituições nos quais os pavilhões se inserem como um reduto que possibilita alinhar argumentos e comparações de maneira a investigar, por diversos pontos de vista, o que representa, de fato, esta tendência contemporânea de convergência dos campos da arte e da arquitetura, principalmente nos caso dos pavilhões.

Com os fatos apresentados, é possível verificar que o próprio termo “pavilhão” apresenta uma considerável maleabilidade na sua aplicação. A noção de pavilhão, como uma estrutura necessariamente temporária, é negada em alguns exemplos, e principalmente, no *Giardino* da Bienal de Veneza.

O formato bienal, que perdeu forças durante o século XXI, nasceu da necessidade de não apenas apresentar arte, mas também de ser uma ferramenta política. Uma vez que sempre foram influenciadas pelo desenvolvimento e ideias políticas, as bienais visam a superar o isolamento nacional, cultural e político, criando *network* e demonstrando respeito e tolerância entre nações.

Um dos pontos a se considerar aqui é o fato de as bienais, mais do que eventos expositivos, se constituem como elementos de integridade da arte em todas as suas manifestações. Este pensamento se faz necessário ao contemplar a importância da Bienal Internacional de Curitiba e a necessidade de potencializar o seu caráter cultural. Como reduto expositivo, ela pode ampliar sua visibilidade a partir do intento de construção de uma sede própria, que reforça não só a identidade da Bienal, como acrescenta um aspecto monumental a seu nome e à história da cidade que a sedia.

Com um pavilhão imanente e fixado no centro da modernidade arquitetônica e política da capital paranaense, a Bienal reforça as ideologias de sua constituição em consonância ao pensamento da sociedade contemporânea, renovando sua fórmula e expandindo seus horizontes.

Por fim, propõe-se para Curitiba a criação do Pavilhão VentoSul, equipamento público multifuncional destinado à Bienal Internacional de Curitiba, como sua sede cultural e administrativa, e para todos cidadãos do município. Que o edifício se torne um espaço das artes e da promoção da cultura, não só sediando periodicamente a Bienal, mas também ofertando oficinas, palestras, peças de teatro, ambientes de discussão e ensino, espaços de convivência e todos os demais tipos de eventos culturais que as dependências do pavilhão comportarem. Assim, expandindo o evento de forma assertiva, para que a Bienal de Curitiba possa ser um evento de referência em inovação, estabilidade e de desenvolvimento local.



Pavilhão
VENTOSUL

Figura 84: Logo proposta ao Pavilhão VentoSul
Fonte: AUTOR

8 REFERÊNCIAS

8.1 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCHDAILY. **Expo Milão 2015: Pavilhão Emirados Árabes/Foster + Partners.** Archdaily, 10 de maio de 2015. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/766703/expo-milao-2015-pavilhao-emirados-arabes-foster-plus-partners>>. Acesso em: 23 de maio de 2018.

ARGAN, G. C. **El arte moderno.** Madrid: Ediciones AKAL, 1991.

BEGDOL B. **The Pavilion and the Expanded Possibilities of Architecture.** The Pavilion: Pleasure & Polemics in Architecture, 50p. Berlim: Hatje Cantz, 2010.

BEM PARANÁ. **Turismo movimentou R\$6 bilhões na economia de Curitiba em 2015.** Curitiba, janeiro de 2016. Disponível em: <<http://www.bemparana.com.br/noticia/425345/turismo-movimentou-r-6-bilhoes-na-economia-de-curitiba-em-2015>>. Acesso em: 17 de maio de 2018.

BERGDOLL, B; BETTUM, J. **The Pavilion: Pleasure & Polemics in Architecture.** Berlim: Hatje Cantz, 2010.

BIE. **EXPO 1889 Paris.** Bureau International des Expositions (BIE). Disponível em: <<https://www.bie-paris.org/site/en/1889-paris>>. Acesso em: 19 de abril de 2018.

BIE. **EXPO 1929 Barcelona.** Bureau International des Expositions (BIE). Disponível em: <<https://www.bie-paris.org/site/en/1929-barcelona>>. Acesso em: 19 de abril de 2018.

BIE. **Past Expos – A short history of Expos.** Bureau International des Expositions (BIE). Disponível em: <<https://www.bie-paris.org/site/en/expos/past-expos/past-expos-a-short-history-of-expos>>. Acesso em: 22 de abril de 2018.

BIENAL DE CURITIBA. **Bienal de Curitiba '17 – Antípodas.** 2017 Disponível em: <<http://bienaldecuitiba.com.br/2017>>. Acesso em: 14 de maio de 2018.

BIENAL DE SÃO PAULO. **A Bienal e Seus Pavilhões.** Bienal de São Paulo, 16 de maio de 2012. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/artigo.php?i=404>>. Acesso em: 02 de maio de 2018.

BIENNIAL FOUNDATION. **Bienal de Curitiba.** Biennial Foundation. Disponível em: <<http://www.biennialfoundation.org/biennials/vento-sul-biennial/>>. Acesso em: 19 de abril de 2018.

BUSSMANN K. **The Pavilion, A History of Enduring Transience.** The Pavilion: Pleasure & Polemics in Architecture, 12p. Berlim: Hatje Cantz, 2010.

CURTIS, P. **Patio and Pavilion – The Place of Sculpture in Modern Architecture.** Londres: Ridinghouse /The J. Paul Getty Museum, 2008.

DUEL, M. MILLER, S. **Phoenix from the flames: See how Chinese billionaire's plan to re-build glittering Crystal Palace would transform London's skyline.** Daily Mail Online, 31 de julho de 2018. Disponível em: <www.dailymail.co.uk/news/article-2382079/Crystal-Palace-replica-planned-Chinese-billionaire.html>. Acesso em: 17 de abril de 2018.

FERREIRA, G. **Escritos de artistas: Anos 60/70.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FINDLING, J. E. PELLE, K. D. **Encyclopedia of World's Fairs and Expositions.** Estados Unidos: McFarland & Company, 2008.

FOSTER, H. **Complexo arte-arquitetura.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FRACALOSSO, I. **Clássicos da Arquitetura: Pavilhão Ciccillo Matarazzo/Oscar Niemeyer.** Archdaily, 15 de dezembro de 2011. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-14551/classicos-da-arquitetura-pavilhao-ciccillo-matarazzo-oscar-niemeyer>>. Acesso em: 21 de maio de 2018.

FUNDAÇÃO BIENAL. **Pavilhão.** Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/pavilhao>>. Acesso em: 21 de maio de 2018.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Bienal de Curitiba.** Fundação Cultural de Curitiba. Disponível em: <<http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/grandes-eventos/bienal-de-curitiba/>>. Acesso em: 15 de maio de 2018.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Memorial da Imigração Polonesa.** Fundação Cultural de Curitiba. Disponível em: <<http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/espacos-culturais/memorial-da-imigracao-polonesa/>>. Acesso em: 31 de maio de 2018

GOMEZ, M. **A Bienal de Curitiba vista por seu diretor, Luiz Ernesto Meyer Pereira.** Interartive, novembro de 2015. Disponível em: <<https://interartive.org/2015/11/bienal-curitiba-diretor>>. Acesso em: 19 de março de 2018.

GONSALES, C. H. C. **Síntese das artes: sentidos e implicações na obra arquitetônica.** Vitruvius, Arqtextos, 12 de maio de 2012. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/12.144/4351>>. Acesso em: 9 de abril de 2018.

GREEN, C. GARDNER, A. **Biennials, Triennials, and documenta: the exhibitions that created contemporary art.** Chichester, UK: JohnWiley & Sons Ltd, 2016.

GROPIUS, W. **Programm des Staatkuchen Bauhauses in Weimar, 1919.** Apud BENÉVOLO, Leonardo, História da arquitetura moderna. São Paulo, Perspectiva, 1976.

IAP. **Monitoramento da Qualidade das Águas dos Rios da Região Metropolitana de Curitiba - Metodologia.** Instituto Ambiental do Paraná. Disponível em: <<http://www.iap.pr.gov.br/pagina-417.html>>. Acesso em: 31 de maio de 2018.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **CENSO MUNICIPAL - Paraná, Curitiba, Produto Interno Bruto dos Municípios – 2013**. Disponível em: <<http://cod.ibge.gov.br/ULU>>. Acesso em 17 maio 2018.

IMTC – Instituto Municipal de Turismo de Curitiba. **Pesquisa de Demanda Turística, Perfil e Opinião – 2012**. IMTC, Curitiba, 2012. Disponível em: <<http://multimedia.turismo.curitiba.pr.gov.br/2014/10/pdf/00000328.pdf>>. Acesso em: 17 de maio de 2018.

IPPUC. **Mapas Temáticos Curitiba**. IPPUC 2015. Disponível em: <<http://ippuc.org.br>>. Acesso em: 20 de maio de 2018.

JONES, C. A. **The Global Work of Art: world's fairs, biennials, and the aesthetics of experience**. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 2016

LA BIENNALE DI VENEZIA. **123 Years of History**. La Biennale Di Venezia. Disponível em: < <http://www.labiennale.org/en/history> >. Acesso em: 26 de abril de 2018.

LITTLEFIELD, D. **Metric Handbook Planning and Design Data**. 3ª Edição. Oxford: Elsevier, 2008.

MCNAMARA, R. **Britain's Great Exhibition of 1851**. ThoughtCo. 06 de março de 2017. Disponível em: < <https://www.thoughtco.com/britains-great-exhibition-of-1851-1773797>>. Acesso em: 17 de abril de 2018.

MIMOA. **Brazilian Pavilion For The Venice Biennale**. Mi Modern Architecture. Disponível em: < <http://www.mimoa.eu/projects/Italy/Venice/Brazilian%20Pavilion%20for%20the%20Venice%20Biennale/>>. Acesso em: 07 de maio de 2018.

MON. **Sobre o MON**. Museu Oscar Niemeyer. Disponível em: <<http://www.museuoscarniemeyer.org.br/institucional/sobre-mon>>. Acesso em: 31 de maio de 2018.

MOURA, R. **Efeitos simbólicos do museu Oscar Niemeyer na internacionalização de Curitiba**. Arquitectos – Vitruvius, outubro de 2010. Disponível em: <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/11.125/3567>>. Acesso em: 31 de maio de 2018.

NESBITT, K. **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2º ed. rev. 2008.

PESAVENTO, S. J. **Exposições Universais: Espetáculos da Modernidade do século XIX**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

PLUM, W. **Exposições Mundiais no Século XIX: Espetáculos da Transformação Sociocultural**. República Federal da Alemanha: Editora Friedrich-Ebert-Stiftung, 1979.

PREFEITURA DE CURITIBA. **Conhecendo Curitiba – Centro Cívico**. Prefeitura de Curitiba, 2015. Disponível em: <<http://www.curitiba.pr.gov.br/conhecendocuritiba/centrocivico>>. Acesso em: 30 de maio de 2018.

PREFEITURA DE CURITIBA. **Cultura para todos**. Portal da Prefeitura de Curitiba. Disponível em: <<http://www.curitiba.pr.gov.br/idioma/portugues/culturatodos>>. Acesso em: 17 de maio de 2018.

PREFEITURA DE CURITIBA. **Parques e Bosques – Bosque João Paulo II**. Prefeitura de Curitiba, 2017. Disponível em: <<http://www.curitiba.pr.gov.br/conteudo/parques-e-bosques-bosque-papa-joao-paulo-ii/277>>. Acesso em: 30 de maio de 2018.

PUENTE, M. **Pabellones de Exposición: 100 años**. Barcelona: Editorial Gustavo Gill AS, 2000.

ROBINSON, J. **Introducing Pavilions: Big Worlds under Little Tents**. Open Arts Journal, Issue 2, Winter 2013 - 2014. England: The Open University, 2013.

SCELSA, J. A. **MONU – interior urbanism**. OPAL, 2015. Disponível em: <<http://www.op-al.com/monu-vol-21-1-1/>>. Acesso em: 23 de maio de 2018.

SMITH, T. **Biennials: Four Fundamentals, Many Variation**. Biennial Foundation, 07 de dezembro de 2016. Disponível em: <<http://www.biennialfoundation.org/2016/12/biennials-four-fundamentals-many-variations/>>. Acesso em: 19 de março de 2018.

SMITH, T. **Thinking Contemporary Curating**. New York: Independent Curators International, 2012.

THE BRITISH LIBRARY. **Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851**. The British Library. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/dickinsons-comprehensive-pictures-of-the-great-exhibition-of-1851>>. Acesso em: 9 de abril de 2018.

TONETTI, A. C. **Interseções entre arte e arquitetura. O caso dos pavilhões**. 2013. 203p. Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: Projeto, Espaço e Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

VOGEL, S. B. **Biennials – Art on a Global Scale**. Edition Angewandte. Book series of the University of Applied Arts Vienna. Viena: Springer Vienna, 2012.

WILLIAMS, N. **How the Great Exhibition of 1851 still influences science today**. The Guardian, Londres, 28 de agosto de 2015. Disponível em: <www.theguardian.com/science/blog/2015/aug/28/how-the-great-exhibition-of-1851-still-influences-science-today>. Acesso em: 2 de abril de 2018.

ZEBALLOS, C. **Sanaa: 21st Century Museum**. Architectural Moleskine, 24 de maio de 2012. Disponível em: <<http://architecturalmoleskine.blogspot.com.br/2012/05/sanaa-21st-century-museum-kanazawa.html>>. Acesso em: 21 de maio de 2018.

8.2 FONTE DAS IMAGENS

MOMA. **1929.** MoMA Archive, 2018. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/87530>>. Acesso em: 22 de abril de 2018.

ARCHDAILY. **Burnham Pavilion / Zaha Hadid Architects.** ArchDaily, 24 de agosto de 2018. Disponível em: < <https://www.archdaily.com/33110/burnham-pavilion-zaha-hadid>>. Acesso em: 12 de abril de 2018.

ARCHDAILY. **Clássicos da Arquitetura: Pavilhão Ciccillo Matarazzo / Oscar Niemeyer.** Archdaily, 15 de dezembro de 2011. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-14551/classicos-da-arquitetura-pavilhao-ciccillo-matarazzo-oscar-niemeyer>>. Acesso em: 21 de maio de 2018.

ARCHDAILY. **Expo Milão 2015: Pavilhão Emirados Árabes / Foster + Partners.** Archdaily, 10 de maio de 2015. Disponível em: < <https://www.archdaily.com.br/br/766703/expo-milao-2015-pavilhao-emirados-arabes-foster-plus-partners> >. Acesso em: 23 de maio de 2018.

ARTIGAS. **Vista da instalação In.Visible de Jeongmoon Choi no MON.** Interartive, nov. 2015. Disponível em: <<https://interartive.org/2015/11/bienal-curitiba-diretor>>. Acesso em: 15 de maio de 2018.

BIENAL DE CURITIBA. **Bienal de Curitiba '17 - Antípodas.** 2017 Disponível em: <<http://bienaldecuitiba.com.br/2017>>. Acesso em: 14 de maio de 2018.

BIENAL DE SÃO PAULO. **4ª Bienal De São Paulo.** Bienal de São Paulo. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2321#plantas>>. Acesso em: 03 de maio de 2018.

BIENAL DE SÃO PAULO. **A Bienal e Seus Pavilhões.** Bineal de São Paulo, 16 de maio de 2012. Disponível em: < <http://www.bienal.org.br/artigo.php?i=404> >. Acesso em: 02 de maio de 2018.

CIDADE DE SÃO PAULO. **Pavilhão da Bienal.** Cidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.cidadedesapaulo.com/sp/br/o-que-visitar/atrativos/pontos-turisticos/4163-pavilhao-da-bienal>>. Acesso em: 21 de maio de 2018.

DICKINSON. **Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851.** The British Library. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/dickinsons-comprehensive-pictures-of-the-great-exhibition-of-1851>>. Acesso em: 9 de abril de 2018.

DUEL, M. MILLER, S. **Phoenix from the flames: See how Chinese billionaire's plan to re-build glittering Crystal Palace would transform London's skyline.** Daily Mail Online, 31 de julho de 2018. Disponível em: <www.dailymail.co.uk/news/article-2382079/Crystal-Palace-replica-planned-Chinese-billionaire.html>. Acesso em: 17 de abril de 2018.

FIEDERER, L. **AD Classics: Nordic Pavilion at Expo '70 / Sverre Fehn**. ArchDaily, 22 de março 2016. Disponível em: <<https://www.archdaily.com/784106/ad-classics-nordic-pavilion-at-expo-70-sverre-fehn>>. Acesso em: 10 de abril de 2018.

FOSTER + PARTNERS. **UAE Pavilion Milan Expo 2015**. Foster + Partners. Disponível em: <<https://www.fosterandpartners.com/projects/uae-pavilion-milan-expo-2015>>. Acesso em: 23 de maio de 2018.

GALERIA DA ARQUITETURA. **Mies Van der Rohe: Pavilhão de Barcelona completa 30 anos**. Galeria da Arquitetura, 9 de junho 2016. Crédito: Lemon Tree Images / Shutterstock.com. Disponível em: <<https://www.galeriadaarquitetura.com.br/Blog/post/mies-van-der-rohe-pavilhao-de-barcelona-completa-30-anos>>. Acesso em: 9 de abril de 2018.

GUGGENHEIM. **The Constructors**. Guggenheim Archive, 2018. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/the-constructors>>. Acesso em: 22 de abril de 2018.

HAGHE, L. NASH, J. ROBERTS, D. **Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851**. Public Domain, 1854.

HJORTSHØJ, R. **Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa/Sanaa – 21st Century Museum**. DIVISARE, 2015. Disponível em: <<https://divisare.com/projects/322209-kazuyo-sejima-ryue-nishizawa-sanaa-rasmus-hjortshoj-21st-century-museum/>>. Acesso em: 23 de maio de 2018.

IPPUC. **Mapas Temáticos Curitiba**. IPPUC 2015. Disponível em: <<http://ippuc.org.br>>. Acesso em: 20 de maio de 2018.

KANAZAWA 21. **Visitor Information – Floor Map**. 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa. Disponível em: <https://www.kanazawa21.jp/data_list.php?g=9&lng=e>. Acesso em: 22 de maio de 2018.

KANAZAWA CITY. **21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa**. Open Image Data of Kanazawa City. Disponível em: <<http://openimagedata.city.kanazawa.ishikawa.jp/>>. Acesso em: 22 de maio de 2018.

LA BIENNALE DI VENEZIA. **123 Years Of History**. La Biennale Di Venezia. Disponível em: <<http://www.labiennale.org/en/history>>. Acesso em: 26 de abril de 2018.

LEVY. **Intervenção de Tom Mais Amor nas escalas da Rodoferroviária de Curitiba durante a Bienal 2015**. Interartive, novembro de 2015. Disponível em: <<https://interartive.org/2015/11/bienal-curitiba-diretor>>. Acesso em: 15 de maio de 2018.

MASCARO, P. **Fotos aéreas para a reedição do livro "Patrimônio Construído" – Editora Capivara**. Pedro Mascaro Imagens. Disponível em: <<https://www.pedromascaro.com.br/patrimonio-construido/>>. Acesso em: 21 de maio de 2018.

MOMA. **German Pavilion, International Exposition, Barcelona, Spain, Floor plan**

MOMA. **Original Stretcher for Picasso's Guernica Rediscovered in MoMA Storage.** The Museum of Modern Art Archives, New York, 7 de setembro de 2016. Disponível em: <https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/09/07/original-stretcher-for-picassos-guernica-rediscovered-in-moma-storage/>. Acesso em: 02 de maio de 2018.

MOMA. **Sol Lewitt: the Museum of Modern Art, New York : exhibition.** MoMA, 2016. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1971>>. Acesso em: 11 de abril de 2018.

MON. **Museu Oscar Niemeyer.** Museu Oscar Niemeyer. Disponível em: <<http://www.museuoscarniemeyer.org.br>>. Acesso em: 21 de maio de 2018.

PREFEITURA DE CURITIBA. **Parques e Bosques – Bosque João Paulo II.** Prefeitura de Curitiba, 2017. Disponível em: <<http://www.curitiba.pr.gov.br/conteudo/parques-e-bosques-bosque-papa-joao-paulo-ii/277>>. Acesso em: 30 de maio de 2018.

SAIEH, N. **Brasil 1914 - 2014: modernidade como tradição/Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza 2014.** ArchDaily, 10 de junho de 2014. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/620430/brasil-1914-2014-modernidade-como-radicao-pavilhao-do-brasil-na-bienal-de-veneza-2014>>. Acesso em: 26 de abril de 2018.

SÃO PAULO TURISMO. **Pavilhão da Bienal.** MICE – São Paulo Turismo S/A. Disponível em: <<http://www.spturis.com/mice/novo/result.php?id=14&espaco=2>>. Acesso em: 21 de maio de 2018.

SBEGHEN, C. **Expo Milão 2015: Pavilhão de Vanke/Daniel Libeskind.** ArchDaily, 11 de maio 2015. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/766633/vanke-pavilion-expo-milao-2015-daniel-libeskind>>. Acesso em: 10 de abril de 2018.

SCELSA, J. A. **MONU – interior urbanism.** OPAL, 2015. Disponível em: <<http://www.op-al.com/monu-vol-21-1-1/>>. Acesso em: 23 de maio de 2018.

THOLOZANY, P. **The Expositions Universelles in Nineteenth Century Paris.** The Brown University Library, 2011. Disponível em: <<https://library.brown.edu/cds/paris/worldfairs.html#de1889>>. Acesso em: 19 de abril de 2018.

ZAMPRONI. **Museu Municipal de Arte.** Geraldo Zamproni, 14 de outubro de 2014. Disponível em: <<https://geraldozamproni.wordpress.com/tag/muma-museu-municipal-de-arte-geraldozamproni/>>. Acesso em: 21 de maio de 2018.

ZEBALLOS, C. **Sanaa: 21st Century Museum.** Architectural Moleskine, 24 de maio de 2012. Disponível em: <<http://architecturalmoleskine.blogspot.com.br/2012/05/sanaa-21st-century-museum-kanazawa.html>>. Acesso em: 21 de maio de 2018.

9 APÊNDICES

APÊNDICE A – 8 PRANCHAS PROJETO ARQUITETÔNICO



Pavilhão

VENTOSUL

PAVILHÃO

Propõem-se a criação de um pavilhão de exposição para a Bienal Internacional de Curitiba, evento que acontece a cada dois anos desde 1993 na capital paranaense. Com o intuito de criar um espaço que centralize uma porção das atividades da Bienal de Curitiba, além de assumir outras funções culturais durante e após o encerramento do evento. Para chegar a este fim, o projeto compreendeu o entendimento do edifício tipo pavilhão e suas utilizações ao longo da história, principalmente em grandes eventos expositivos, nos quais ele se tornou o principal espaço para as exposições. Neste sentido, também foram analisadas as principais bienais de arte do mundo e a utilização que esses eventos, e as Exposições Mundiais, fazem - ou fizeram - dos pavilhões. Para a criação do projeto do Pavilhão VentoSul, a Bienal Internacional de Curitiba também foi analisada a partir da sua materialidade como um dos maiores eventos de arte da América Latina, bem como sua estrutura expositiva, que abrange museus, praças e outros locais da cidade.

A Bienal Internacional de Curitiba, originada da Bienal VentoSul, apesar de ser uma das últimas bienais de arte contemporânea a ser criada no Brasil (1990), já é considerada uma das maiores bienais de arte do sul da América Latina. Como principal particularidade desta bienal se destaca o uso de um mecanismo de circuitos de arte, fazendo com que a bienal se integre mais ao município e não tenha um espaço único dedicado à mostra principal, como acontece na Bienal Internacional de São Paulo, por exemplo.

Entretanto, em seu modelo atual, a Bienal de Curitiba apresenta algumas lacunas, do ponto de vista organizacional, como a falta de arrecadação de verba e, do ponto de vista logístico, como a visibilidade do evento pelo público da cidade, que muitas vezes associa as mostras da Bienal restritas apenas ao espaço do Museu Oscar Niemeyer - principal reduto do evento, porém não o único.

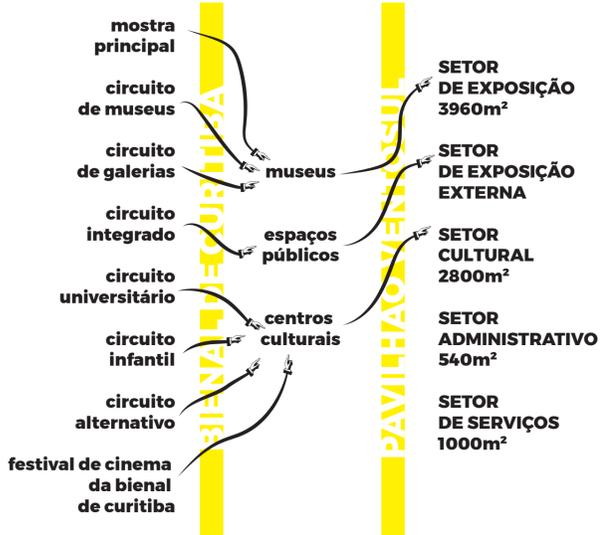
No entanto, visando a potencialidade da cidade de Curitiba em relação a eventos de arte e às atuais deficiências que impedem o evento de expandir seus horizontes, a construção de um pavilhão dedicado à Bienal e aos seus circuitos se constitui como um norte para a expansão da mostra, o que pode afetar positivamente o evento como um todo, ampliando sua visibilidade e magnitude, bem como toda a cidade e seus cidadãos. Como projeto arquitetônico, o pavilhão pretende ser um monumento de caráter funcional, representativo e arquitetonicamente icônico, gerando a visibilidade necessária à Bienal, porém cuidando para não interferir nos circuitos que já são propostos pelo evento. O pavilhão foi elaborado visando comportar apenas parte da mostra principal, além de prever sua reutilização nos períodos entre bienais para fins culturais, dedicado à comunidade e à arrecadação financeira, rentabilizando o espaço com feiras, congressos, eventos corporativos, outras exposições de arte ou da maneira como melhor convier ao Instituto Paranaense de Arte (IPAR), organizador da Bienal.

Para a criação desse programa, foi considerada a área de exposição e sua proporcionalidade como o principal ponto do projeto, visando mesclar características de museus e de pavilhões para criar um programa único que possa somar qualidades e criar uma nova categoria de espaço cultural e artístico.

O programa foi subdividido em quatro setores: Setor de Exposições, Setor Cultural, Setor Administrativo e Setor de Serviços. Para tornar o pavilhão um centro urbano ativo, com público frequentador participativo, também foi pensado em propor um programa que possa fazer com que a Bienal de Curitiba fique sempre viva na cidade e nos espaços públicos adjacentes.

Visando conectar a Bienal com o pavilhão, propõem-se usos em seu programa que contemplem todo seu sistema de circuitos de espaços. Assim, não se exclui sua conexão com a malha urbana a partir da centralização em um único espaço, mas sim amarra as pontas e cria um foco representativo de todo o evento na cidade

PROGRAMA

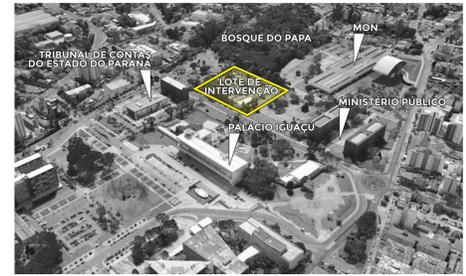


LOCALIZAÇÃO



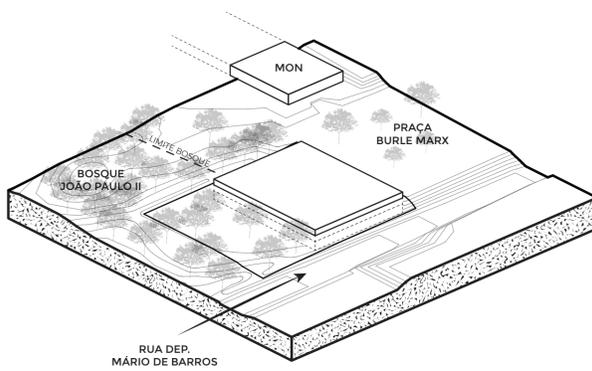
O lote escolhido como área de intervenção abriga, atualmente, a Seção de Transporte Rodoviário da Casa Militar, edifício onde antes funcionava a antiga fábrica de velas Estearina. O lote possui 13.750m² com testada de 125m por 110m. A observação da área construída indica que ela subutiliza o lote, que fica na mesma quadra em que estão o Museu Oscar Niemeyer, o Bosque do Papa - ladeado pelo Rio Belém - e os edifícios do Ministério Público. Inclusive, a praça entre a área de intervenção e os edifícios do Ministério Público é de autoria do famoso paisagista brasileiro Burle Marx. Próximo à área de intervenção, encontra-se, também, o Palácio Iguçu, sede do Governo do Paraná, e o edifício do Tribunal de Contas do Estado do Paraná.

O bairro Centro Cívico pertence à regional Matriz e apresenta acesso facilitado aos demais bairros de Curitiba. O lote de intervenção está a 3,6km da Rodoferrviária e, por conta da proximidade com o MON e o Bosque João Paulo II, é bem abastecida pelo transporte público, e poderia facilmente entrar como ponto da Linha Turismo curitibana.



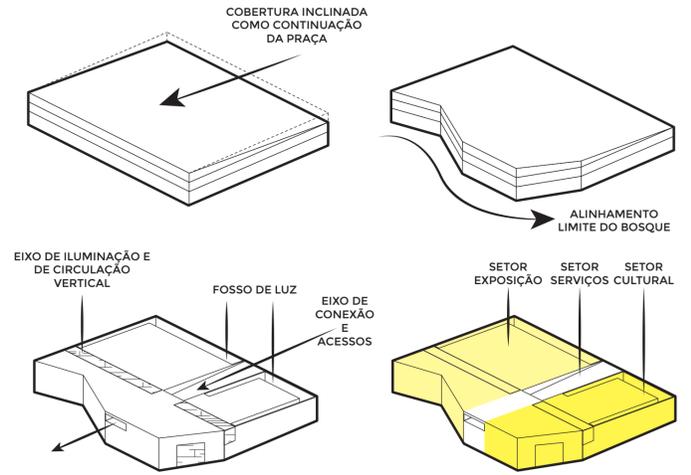
JUSTIFICATIVA

DIRETRIZES



A relação do edifício com o entorno foi uma das principais preocupações do projeto. Essa relação foi trabalhada por meio do diálogo entre as partes, respeitando a paisagem do Centro Cívico de Curitiba, os edifícios tombados como patrimônio estadual em seu entorno imediato, e a UC do Bosque João Paulo II.

Considerou-se o número de pavimentos máximo igual a dois, seguindo os parâmetros do setor e do uso; os pavimentos, sendo inseridos a partir da cota média do terreno, criam a possibilidade de múltiplos acessos à edificação: pela praça, pelo bosque, e pela Rua Dep. Mário de Barros.



EIXO DE ILUMINAÇÃO E DE CIRCULAÇÃO VERTICAL

FOSSO DE LUZ

EIXO DE CONEXÃO E ACESSOS

SETOR EXPOSIÇÃO

SETOR SERVIÇOS CULTURAL

SETOR EXPOSIÇÃO

SETOR CULTURAL



EDIFÍCIO COM GRANDE PARTE SUBTERRÂNEA

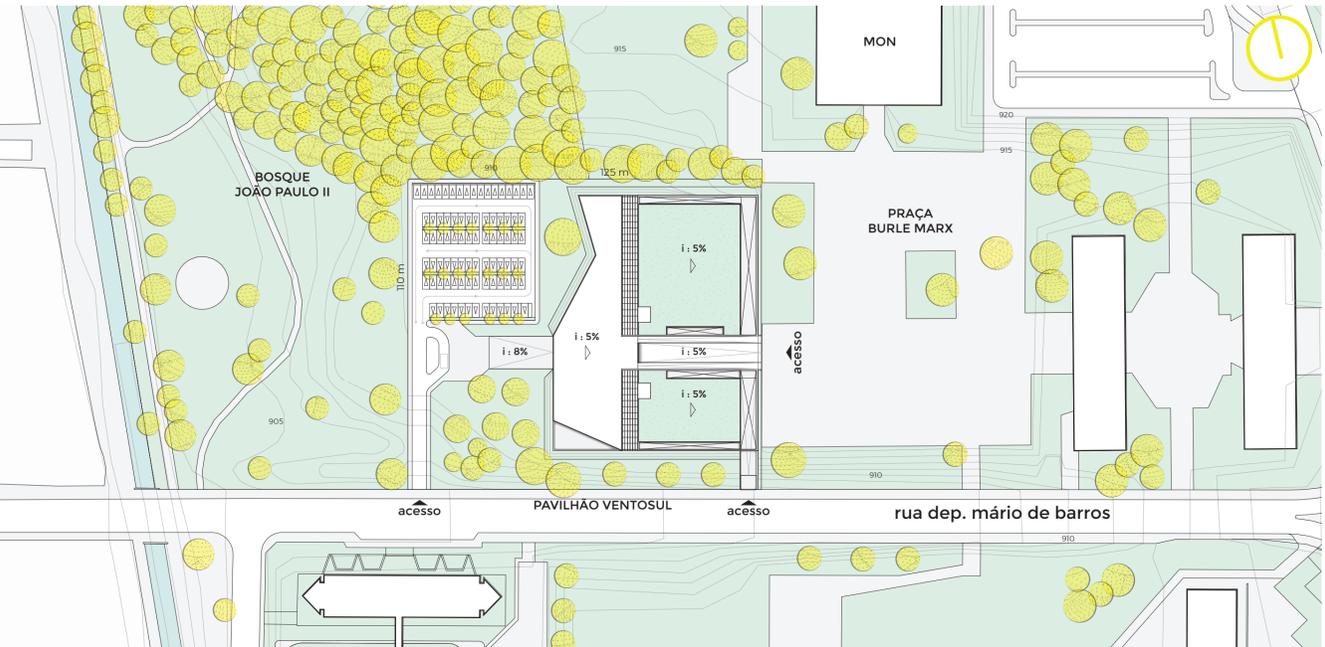
COBERTURA COMO MIRANTE E CONTINUAÇÃO DA PRAÇA

EDIFÍCIO COMO CONEXÃO ENTRE PRAÇA E BOSQUE

ILUMINAÇÃO NATURAL POR FOSSOS DE LUZ

ESPACIALIDADE DINÂMICA PELO USO DE MEIOS-NÍVEIS E MEZANINOS PLANOS INCLINADOS

IMPLANTACÃO 1:1250



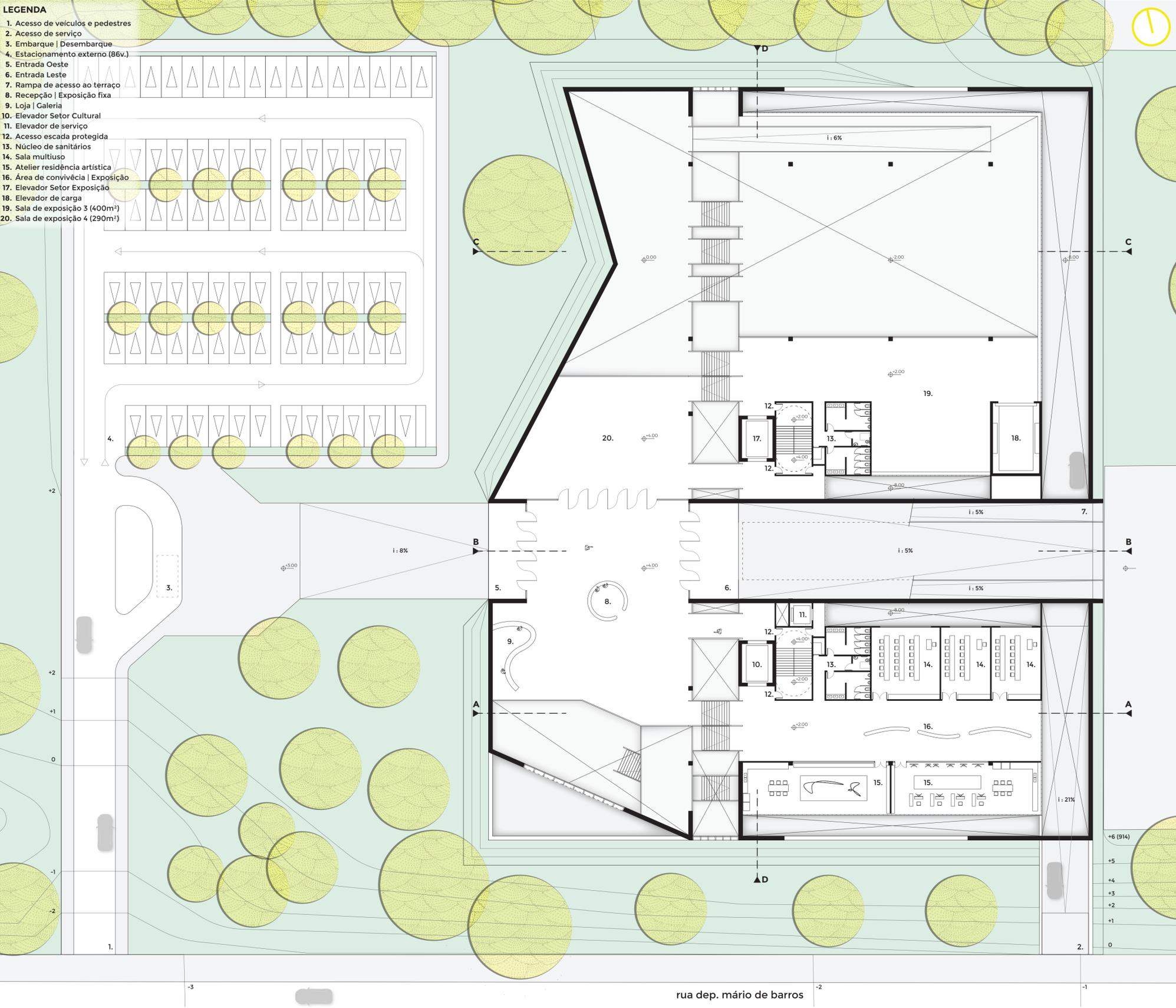
FACHADA SUL



LEGENDA

1. Acesso de veículos e pedestres
2. Acesso de serviço
3. Embarque | Desembarque
4. Estacionamento externo (86v.)
5. Entrada Oeste
6. Entrada Leste
7. Rampa de acesso ao terraço
8. Recepção | Exposição fixa
9. Loja | Galeria
10. Elevador Setor Cultural
11. Elevador de serviço
12. Acesso escada protegida
13. Núcleo de sanitários
14. Sala multiuso
15. Atelier residência artística
16. Área de convivência | Exposição
17. Elevador Setor Exposição
18. Elevador de carga
19. Sala de exposição 3 (400m²)
20. Sala de exposição 4 (290m²)

PLANTA TERREO NIVEL +4 e +2 1:250



ACESSO BOSQUE





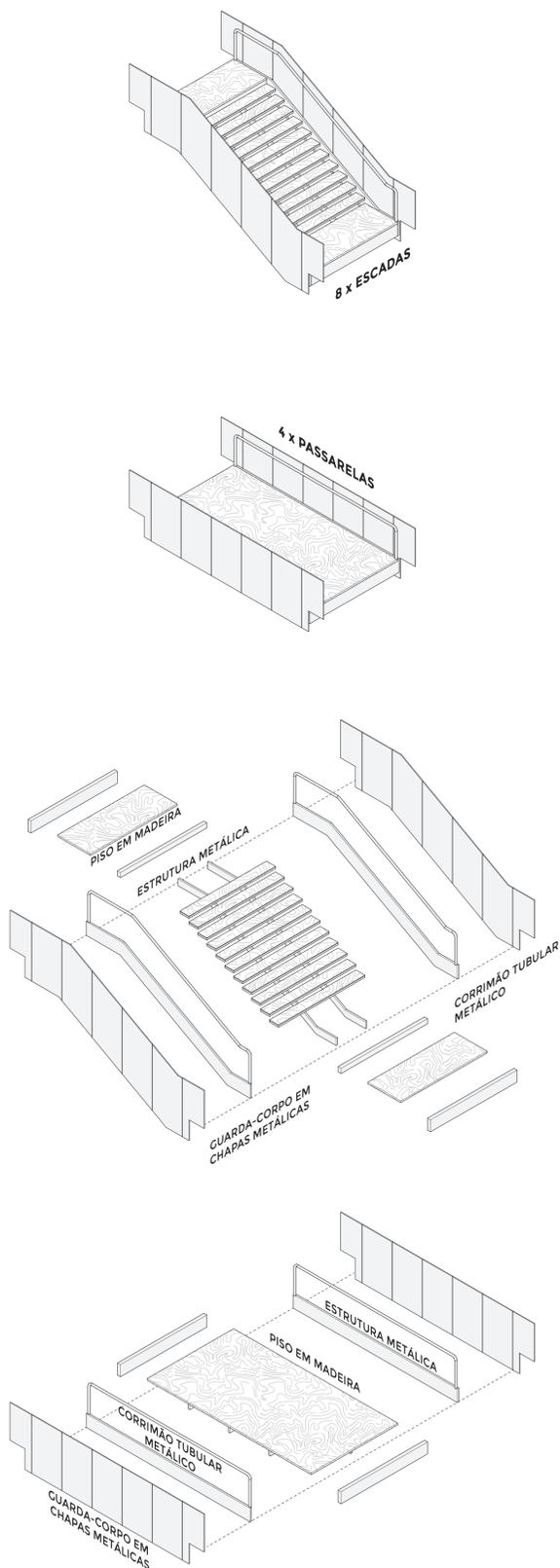
SALAS DE EXPOSIÇÃO | SETOR DE EXPOSIÇÃO

PLANTA PAVIMENTO INFERIOR | NÍVEL 0 e -2 | 1:250

- LEGENDA**
1. Exposição fixa
 2. Biblioteca
 3. Administrativo biblioteca
 4. Sala Oficina Kids
 5. Elevador Setor Cultural
 6. Elevador de serviço
 7. Acesso escada protegida
 8. Núcleo de sanitários
 9. Café | Restaurante
 10. Foyer | salas de exposição
 11. Bilheteria
 12. Elevador Setor Exposição
 13. Depósito
 14. Sala de exposição 1 (700m²)
 15. Sala de exposição 2 (1100m²)
 16. Cozinha de apoio
 17. Elevador de carga
 18. Sala de montagem
 19. Depósito de acervo
 20. Área técnica
 21. Rampa de acesso ao subsolo

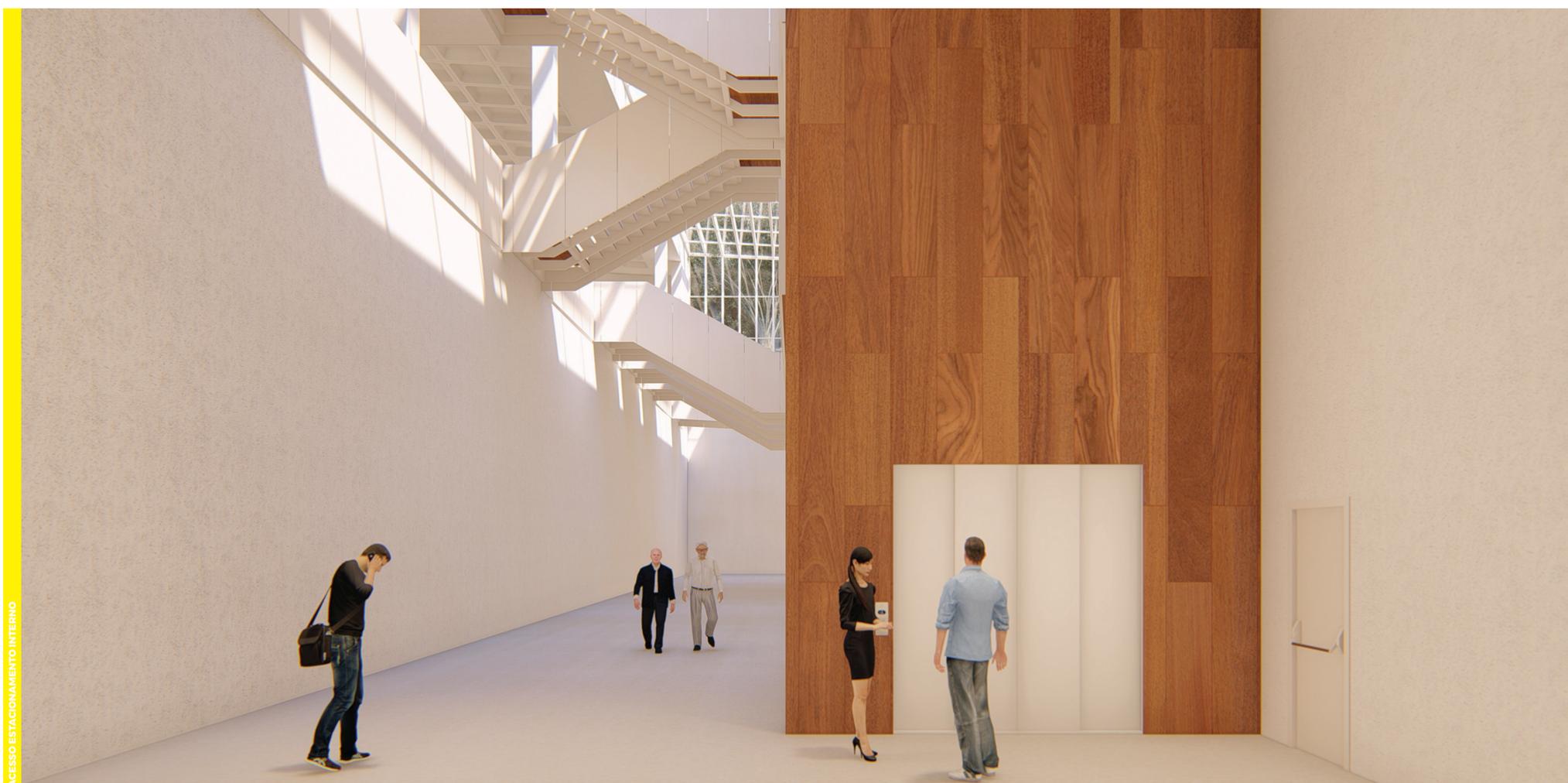
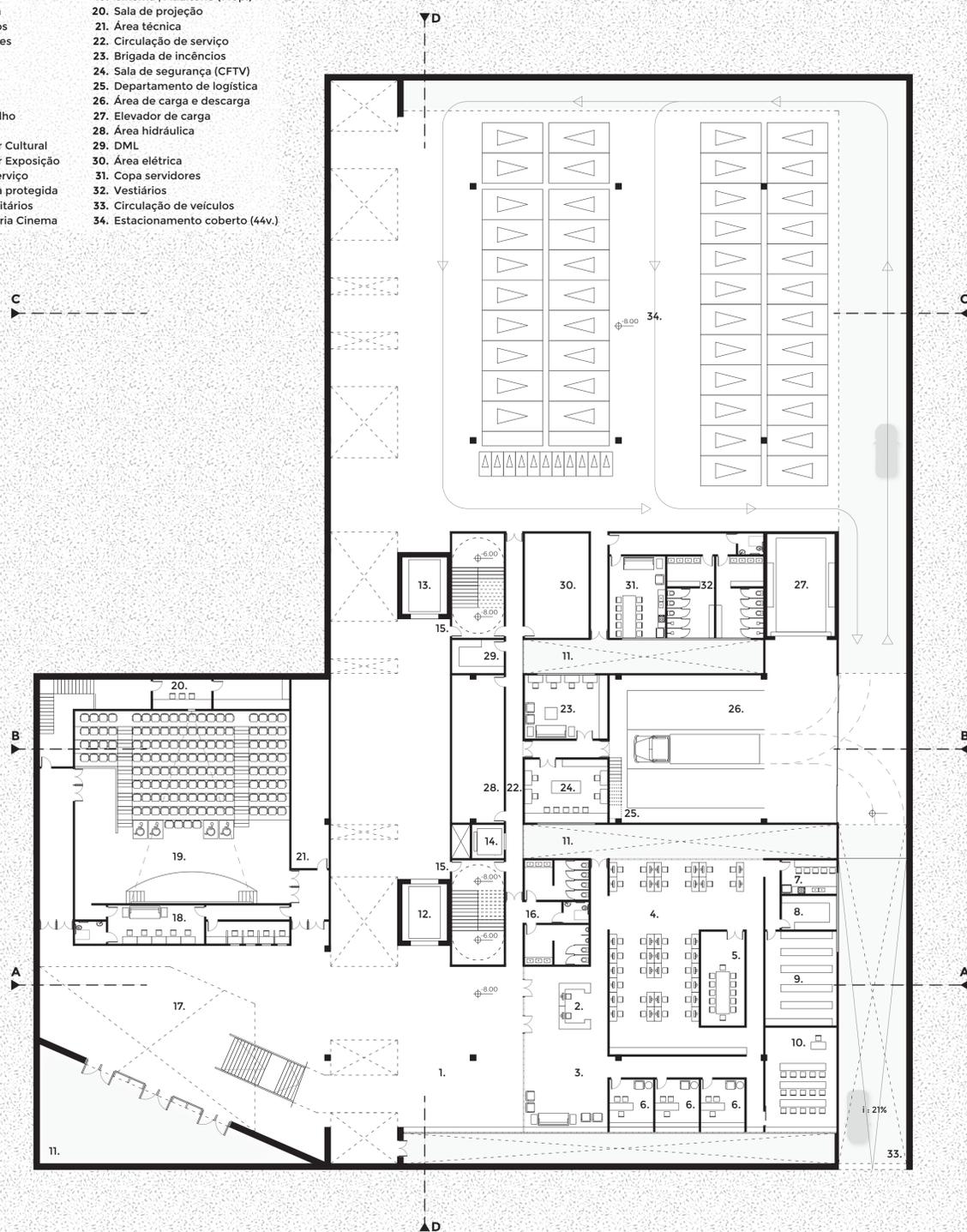


SALAS DE EXPOSIÇÃO | SETOR DE EXPOSIÇÃO



LEGENDA

- | | |
|-------------------------------|-----------------------------------|
| 1. Exposição | 18. Camarim |
| 2. Secretaria | 19. Cinema Auditório (140p.) |
| 3. Sala de espera | 20. Sala de projeção |
| 4. Departamentos | 21. Área técnica |
| 5. Sala de reuniões | 22. Circulação de serviço |
| 6. Presidência | 23. Brigada de incêndios |
| 7. Copa | 24. Sala de segurança (CFTV) |
| 8. Depósito | 25. Departamento de logística |
| 9. Almoarifado | 26. Área de carga e descarga |
| 10. Sala do Conselho | 27. Elevador de carga |
| 11. Pátio externo | 28. Área hidráulica |
| 12. Elevador Setor Cultural | 29. DML |
| 13. Elevador Setor Exposição | 30. Área elétrica |
| 14. Elevador de serviço | 31. Copa servidores |
| 15. Acesso escada protegida | 32. Vestiários |
| 16. Núcleo de sanitários | 33. Circulação de veículos |
| 17. Foyer Bilheteria Cinema | 34. Estacionamento coberto (44v.) |



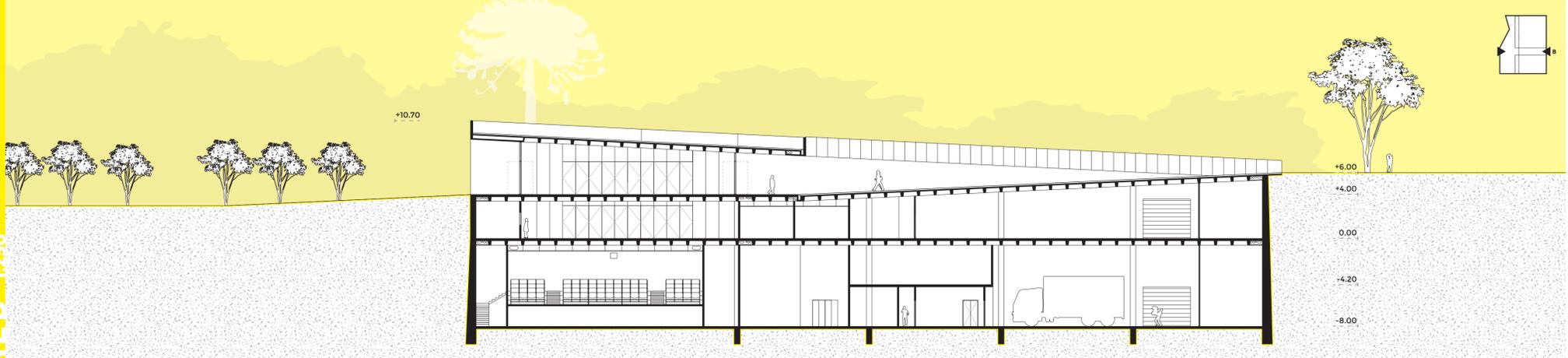
ELEVACAO SUL 1:250



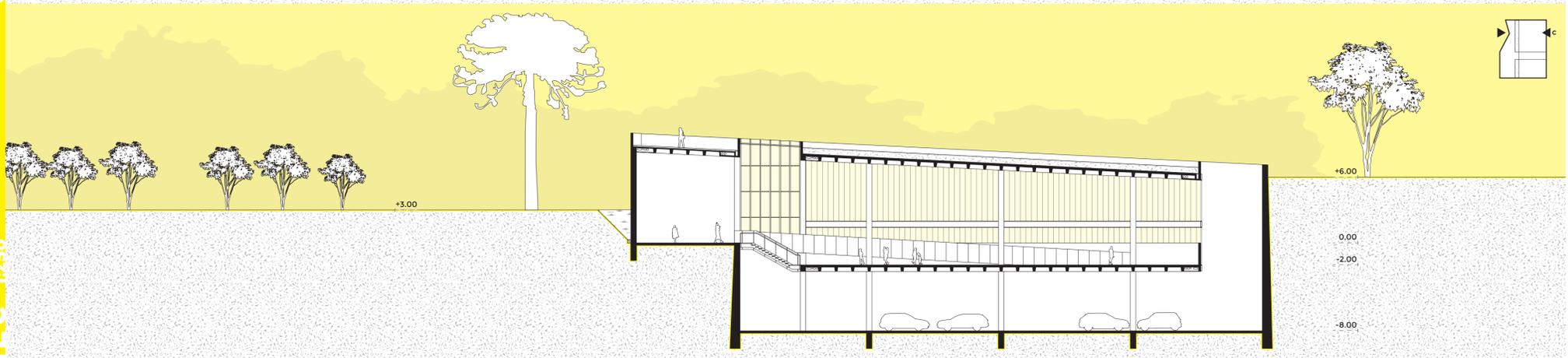
CORTE A 1:250



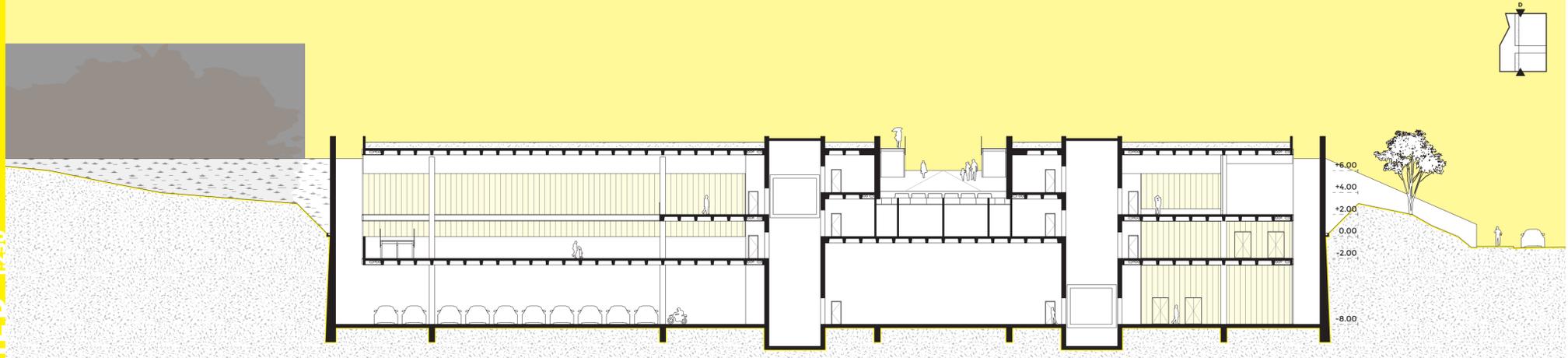
CORTE B 1:250

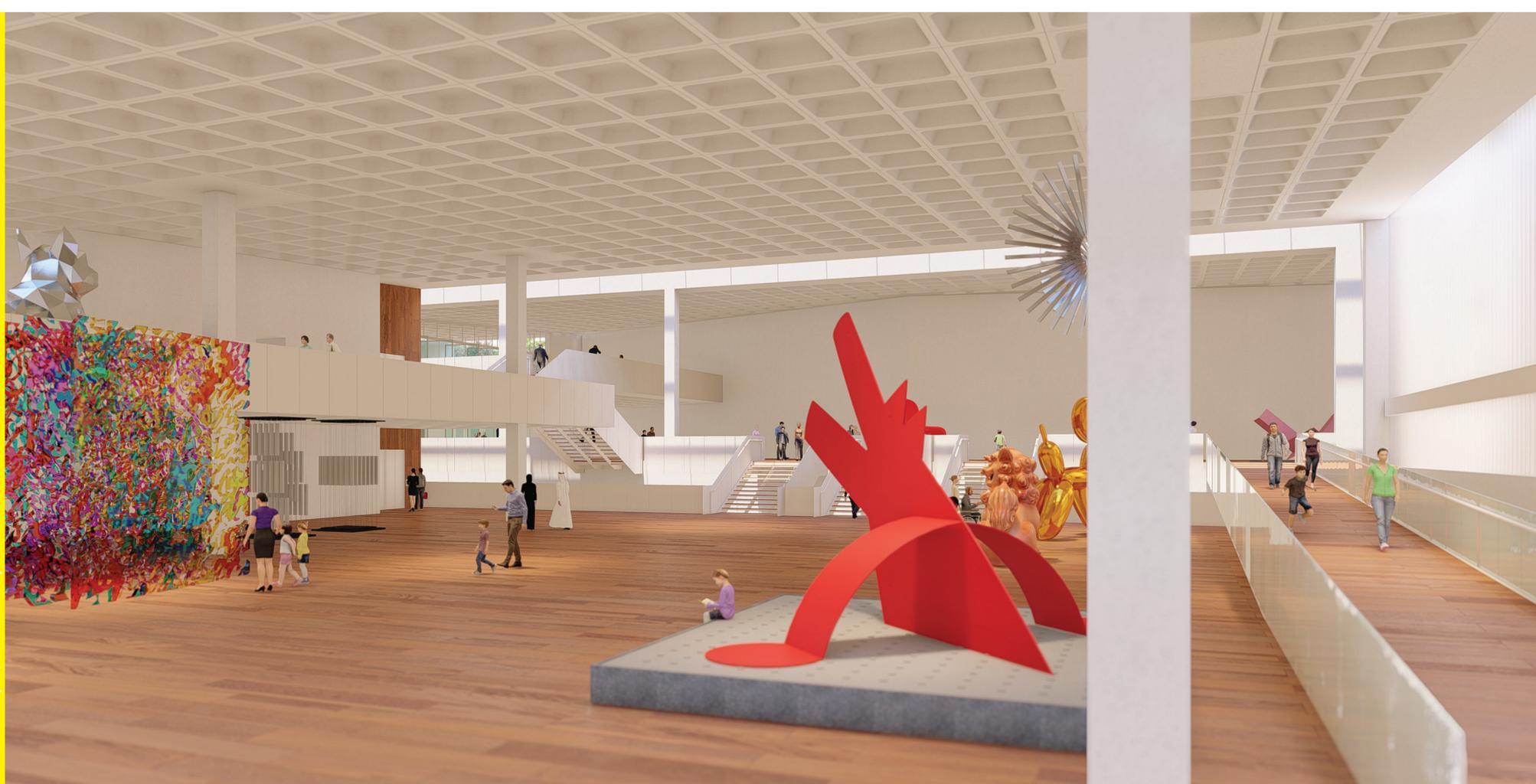


CORTE C 1:250



CORTE D 1:250







FACHADA SUL



SALAS MULTIFUNSO | SETOR CULTURAL



FOYER CINEMA | SETOR CULTURAL