

## PRECEDENTES E CORRELATOS: DO CAOS AO CAIS?

**Sonia Marques**

Ph.D., Universidade Federal da Paraíba

**Izabel Amaral**

Ph.D., pesquisadora independente

**Adriana Freire**

Doutoranda, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

**Resumo:** A noção de precedente, desenvolvida nos ambientes onde grassou o revisionismo da cultura modernista, tornou-se crucial na crítica e na produção da arte e da arquitetura contemporâneas. Ela vem progressivamente ganhando destaque nos últimos anos no Brasil, onde o revisionismo ocorreu de forma limitada. Utilizada em artigos críticos e analíticos, mas, sobretudo no âmbito do ensino, a questão do precedente acompanha uma maior preocupação com a teorização do projeto, como atestam a multiplicação de fóruns, a exemplo do Projeter. Neste texto, as autoras partem da constatação de que este crescente uso do termo precedente é carregado de algumas imprecisões. Imprecisão semântica, que assimila precedentes a projeto correlatos ou a referências; imprecisão quanto à finalidade cognitiva atribuindo-lhe o mérito de aquisição de repertório e de vocabulário. Mas, sobretudo, pretendem destacar que ocorre frequentemente uma confusão entre teoria e método e ainda uma má instrumentação metodológica. Ou seja, o estudo do precedente, confundido muitas vezes com o de projeto correlato e mobilizado como um dispositivo teórico nos trabalhos de conclusão de curso, limita-se, na maioria dos casos, a uma mera descrição de algumas características do projeto e/ou ao seu redesenho. O objetivo é mostrar que, sem ter como guia uma teoria de projeto que ilumine a análise indicando os critérios, estudos de caso, de precedentes, ou de correlatos dificilmente podem atingir um potencial teórico epistemológico. Para discutir a questão, o presente texto tenta sair do caos semântico das noções de precedentes e das que se pretendem similares, distinguindo-a daquela de projeto correlato. Passando em seguida a ilustrar as dificuldades metodológicas desta última noção, através da análise dos Museus Cais do Sertão (Recife) e MuCEM (Marselha).

**Palavras-chave:** precedente, projeto correlato.

## PRECEDENTES E CORRELATOS: DO CAOS AO CAIS?

### INTRODUÇÃO: O ENSINO DO PROJETO: DA AVERSÃO À TEORIA AO REINADO DA METODOLOGIA

O divórcio entre reflexão e prática da arquitetura, como bem salientou Pérez-Gomes (1983), começou com a crise da ciência moderna. No âmbito da formação, a cultura modernista amplia a separação ao refutar os preceitos acadêmicos dos dogmas de Belas-Artes em prol do experimentalismo. Como salienta a já relativa vasta bibliografia sobre a evolução do ensino de Projeto nas escolas de arquitetura no Brasil (Marques, 1983, Veloso e Elali, 2009) desde o pioneiro curso autônomo de Belo Horizonte, aqui também, a cultura arquitetônica moderna constrói-se avessa à teoria e dogmas, por oposição às normas compositivas de Belas-Artes. A incompreensão do papel da teoria por associá-la a tratados e regras a serem abandonados foi, em parte, compensada, na medida em que os professores de projeto eram os grandes mestres modernistas e podiam experimentar em suas obras. Os estudantes, por sua vez, adquiriam experiência em projeto frequentando, como estagiários, os escritórios desses mestres, uma vez que o ensino na Escola já não correspondia mais à prática e às novas demandas do mundo moderno.<sup>1</sup>

Porém, como é sabido, uma grande mudança ocorreu a partir da reforma universitária<sup>2</sup>, momento em que a maioria dos poucos cursos de arquitetura existentes no Brasil pertenciam a instituições públicas de ensino superior. A reforma universitária instala-se progressivamente, ao longo dos anos 1970 e início dos anos oitenta. Este período corresponde ao avanço do ensino particular, multiplicação das escolas de arquitetura e da urbanização crescente. A nova carreira de professor, definida nos anos oitenta evolui, desde então, com exigências de titulação (mestrado, doutorado) e dedicação de maior carga horária, bem como atividade de pesquisa impactando o ensino de projeto. Pressionados entre as exigências de carreira e oportunidades dos escritórios, os mestres modernistas do projeto

---

<sup>1</sup> A transição entre o sistema Beaux-Arts e a Escola de Arquitetura foi ainda mais lenta na França do que no Brasil, ocorrendo apenas em 1968. Assim surgem as Unités Pédagogiques d'Architecture (U.P.A), a supressão dos ateliês e a criação de novas disciplinas, a disseminação do ensino de Arquitetura e sua independência em relação à Escola de Beaux-Arts de Paris.

<sup>2</sup> Reforma seguindo o relatório Meira Matos e os acordos MEC-USAID, assinados e executados entre 1964 e 1968.

abandonaram as escolas. Além disso, as escolas, cursos e faculdades, no âmbito das universidades submeteram-se ao processo de divisão das universidades por departamentos – como unidade administrativa que recruta e seleciona docentes que podem servir aos mais diversos cursos. Velhos e novos cursos adotaram estratégias diversas em cada local, conforme os modelos profissionais e imposições dos Conselhos. No caso de arquitetura, pode-se dizer que, sob a égide do exemplo de Goiana e com a criação da ABEA, consolidou-se o “modelo das 3 áreas”: projeto, teoria e história e representação. A área de projeto ficou, assim, institucionalmente separada da de Teoria. Escolas, ou melhor, departamentos passaram a abrir concursos para cada área e, em muitos casos, as disciplinas de Teoria e História fusionaram.

O modelo de professor de projeto, - os grandes arquitetos da região, responsáveis pelas grandes obras das cidades - desmoronou, bem como a autoridade deste professor na maioria dos cursos. Durante algum tempo, os teóricos (ou professores de Teoria e História) foram considerados incompetentes, ignorantes da experiência do canteiro, sem legitimidade profissional. Mas logo, uma nova profissão surgiu, a do arquiteto-historiador (Otero-Pailos, 2010). No âmbito acadêmico, sua autoridade e legitimidade concorre e muitas vezes ultrapassa a do professor de projeto. O prestígio recente do arquiteto-historiador e pesquisador, no entanto, vem sendo acompanhado ainda de uma profunda incompreensão da natureza do conhecimento teórico para o projeto. A confusão entre teoria, crítica, história e método, por exemplo é ainda muito frequente.

Esta confusão ficou mais evidente quando os trabalhos de Conclusão de Curso - TCCS se tornaram obrigatórios, nos anos noventa, sobretudo quando se tratava de trabalhos de projeto. Muitos professores de projeto hesitavam na orientação e na exigência de uma teorização sobre o projeto enquanto os novos doutores, professores de teoria e história, haviam assimilado em grande parte os moldes adquiridos na pós-graduação em ciências sociais. Estes, nem sempre adequados ao campo da arquitetura<sup>3</sup> implicaram em derrapagens múltiplas. Menos graves nos

---

<sup>3</sup> Tomando emprestado conceitos provenientes de outros campos disciplinares, tais como, a sociologia, a filosofia, a história, o urbanismo.

trabalhos no campo do urbanismo, marcam até hoje a confecção dos TCCS em projeto, evidenciando a fragilidade da pesquisa ocorrida para a sua elaboração.

Como caricaturalmente tudo que não é desenhado ou seja tudo que é textual é tido como teórico, substituir a Teoria pela História foi um dos resultados mais frequente. Convidada para encher papel, face à dificuldade de teorizar, a História apazigua o concludente, vítima da “síndrome da caverna”, ele conta como evoluiu a atividade para a qual se destina o seu projeto. Pois, como se sabe, desde que o homem é homem, procura abrigo para proteger-se das intempéries, donde a história da habitação, dos templos, das hospedarias, das edificações para o ensino, para a saúde, etc... (Marques e Loureiro, 2009).

Progressivamente, com a chegada de novos professores de projeto também pesquisadores, a síndrome da caverna tende a dar lugar ou acompanhar a perspectiva metodológica de estudos de caso. É uma outra atitude em relação à História, embora ambas permaneçam marcadas pelo crivo modernista da função.

### **Contemporaneidade: uma nova postura em relação à História**

Uma das questões centrais da revisão do modernismo é o mito da originalidade e do artista criador que faz tábula rasa do passado, sem deixar-se influenciar por nada. Em seu texto clássico sobre a questão, através de exemplos das artes plásticas, mas também da crítica literária, Owens(1980) indicava como o processo criativo vive a angústia da influência. Rechaçada pelos modernistas, no entanto, elas seriam assumidas pelos artistas contemporâneos, inclinados não apenas a se apropriarem, mas a declararem das fontes em que beberam. Com erudição e pertinência, diz-nos Owens que o processo alegórico - citações, apropriações, etc. - sempre esteve presente na cultura moderna, porém a crítica nunca o aceitou. A era contemporânea distinguir-se-ia da modernidade exatamente pela aceitação da alegoria deliberada, tanto do ponto de vista da crítica quanto do ponto de vista dos artistas.

Embora este processo tenha sido mais claro entre os artistas plásticos que entre arquitetos, o fato é que, esta aceitação do peso da História ou das influências marca também uma nova sensibilidade da cultura arquitetônica contemporânea. No campo do ensino ela conduz à noções como as de precedente, preexistências, de projeto

correlatos cujo estudo seria necessário para aquisição de repertório. Estas noções muitas vezes utilizadas como sinônimos podem ter sentido bastante diferentes, conforme veremos a seguir.

## REFERÊNCIAS, PRECEDENTES, CORRELATOS, AQUISIÇÃO DE VOCABULÁRIO

Os termos precedentes, estudo de caso ou projeto correlato remetem a uma reflexão inicialmente levantada por Jean-Nicolas Louis Durand, no início do século XIX nos seus dois livros mais conhecidos, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle* (1801) e *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique* (1802). Nestas obras, Durand aborda indiretamente a questão fundamental da organização do conhecimento arquitetônico, sobretudo do conhecimento gráfico (plantas, cortes e elevações) de edifícios célebres desenhados na mesma escala em pranchas comparativas. Em *Recueil et parallèle*, o estudo comparativo se organiza por gênero de edificações, ou seja a função é o ponto de partida do entendimento arquitetônico. Já em *Précis des leçons de l'architecture*, as pranchas comparativas levam em conta, além da função, outros temas como tipologia, forma e organização espacial, que ultrapassam a classificação por gênero. Esquecidos como parte da cultura acadêmica, os tratados de Durand foram abolidos do ensino modernista experimental, após a revolução do Bauhaus<sup>4</sup>.

Peter Collins talvez tenha sido o primeiro a questionar as mudanças nos ideais modernistas de originalidade e experimentalismo, bem como a introduzir a noção de precedente. Estabelecendo uma comparação entre esta noção no Direito e na Arquitetura, prolonga a crítica ao modernismo, encetada no seu livro anterior, no seu livro *Architectural Judgment* (1971) afirmando ao mesmo tempo, sua admiração pelos edifícios inspirados em precedentes, ou aquele que os criam em detrimento daqueles que são únicos, tal como valorizados pela cultura modernista.

---

<sup>4</sup> Isto ocorre tanto no Brasil quanto na América do Norte, sobretudo com a entrada dos grandes mestres modernos europeus para as universidades americanas. No entanto, a noção de partido é uma das poucas que persiste do ensino de Belas-artes (OCKMAN, 2012).

O livro de Collins emergiu no clima revisionista, encetado pela cultura ítalo/anglo/americana que afirma o apreço pelas lições da História. A perspectiva de Venturi em *Complexidade e contradições na arquitetura* (1966), bem como as ideias do grupo Tendenza e, mais particularmente, a noção de contexto em Aldo Rossi, marcam desde o início dos anos sessenta esta nova sensibilidade. A noção de *preesistenza*, por exemplo, ainda que mais associada à questão do restauro e do projeto em sítios históricos faz parte deste cadinho cultural e da discussão entre italianos e a norte-americanos, estes sobretudo da costa leste.

Desde então, o termo precedente figura crescentemente no discurso arquitetural. Por exemplo, em 1985, é publicado o livro de Clark e Pause chamado *Precedents in Architecture*, que, segundo site de vendas, pretende oferecer um vocabulário para a análise arquitetônica, ajudar a entender os trabalhos de outros arquitetos e ainda ajudar a criar os próprios trabalhos. A obra de Clark e Pause em muito se assemelha aos livros de Durand ao propor uma referência gráfica sobre edifícios célebres, aos quais foram acrescentados uma leitura analítica com o objetivo de oferecer uma ferramenta tanto para a apreciação de obras arquitetônicas quanto para sua criação.

A ideia de oferta de vocabulário, pode também ser encontrada na França. Em 1972, o historiador Pérouse de Montclos, no livro *Architecture. Description et vocabulaire méthodique*, estabelece uma relação entre texto e imagem, indicando referências históricas e insistindo na definição do elemento arquitetônico através do método construtivo.

Porém, o enriquecer do vocabulário em si não nos parece suficiente como instrumento analítico ou conceptual para o projeto. Fazendo uma analogia: a leitura de dicionários (para aquisição de vocabulário) seria uma prática essencial para formação de um bom escritor? Ou a leitura de textos? Ora, como nos ensina a linguística, nenhum vocábulo tem sentido em si, fora de uma estrutura e a compreensão de um vocabulário próprio a uma cultura, a um autor supõe a compreensão da articulação dos vocábulos. Como então compreender esta articulação no caso da arquitetura?

Segundo Denis Bilodeau, (1997) a relação entre a produção arquitetural de um período e realizações prévias é geralmente descrita por arquitetos e historiadores

em termos de influência ou inspiração. Mas isto não seria suficiente para compreender como um arquiteto usou conscientemente o conhecimento de casos existentes na concepção de um novo trabalho. Para poder perceber como o passado é recebido no pensamento projetual, é necessário penetrar na prática e no pensamento arquitetônicos, e, mais especificamente, isolar como os precedentes entram, de fato, no raciocínio e no processo decisório. Entre os diversos meios para examinar este problema a partir de dados empíricos Bilodeau destaca dois que seriam complementares:

1. Um deles “*consiste em identificar o papel desempenhado pelos precedentes na concepção de um edifício através de uma cuidadosa e exaustiva análise de documentos relacionados com a sua produção*”. Este método, assinala, depende da “*existência de material de arquivo relevante*”, e mesmo a existência e disponibilidade deste material não garantiria que ele permitisse “*traçar as fontes do projeto utilizadas pelo arquiteto, nem entender a forma como ele as utilizou no processo de concepção*”.
2. Já o outro método, “*consiste em estudar o discurso arquitetônico de um período para dele extrair as indicações pertinentes ao papel dos precedentes na definição das diretrizes do projeto, isto é, a formalização de modelos, tipos, regras*” e princípios para o projeto. Tal método, raramente oferece informação sobre processos de projeto de um edifício específico, no entanto, permite reconstruir e compreender a estrutura conceitual dentro da qual tende a limitarem-se a seleção e o uso de precedentes.

Para Bilodeau, os precedentes não oferecem modelos potenciais para os projetistas, mas tem uma função mais pervasiva, criativa e crítica se integrados ao processo racional de projeto (Bilodeau: 22). Precedentes não são modelos de projetos. São soluções, regras, princípios abstratos que permitem reutilização de maneira criativa.

No Brasil, um entendimento similar nos foi oferecido por Comas (2002) na sua tese de doutorado, quando, por exemplo, assinala a forma pela qual Lucio Costa extraiu precedentes: da tradição erudita clássica (regras compositivas) e da tradição popular colonial brasileira (elementos de arquitetura e de composição) reutilizando-os à luz de novos cânones modernistas. Comas abriu assim um veio de pesquisa que

seguirão alguns discípulos como Alves (2011) e difundiu o termo precedentes em solo brasileiro. Mas não conseguiu colocá-lo ao abrigo de mal entendidos, sobretudo o que ocorre frequentemente confundindo precedentes e projetos correlatos.

### **O caos semântico: Precedentes e Correlatos**

Precedência não é correlação, embora em muitos textos e TCC, encontremos o termo precedente utilizado como sinônimo de projeto correlato. Mais ainda, a correlação é dada, na maioria dos casos, pelo mesmo uso ou uso similar. Adota-se, assim, a correlação de tipo ou de tipologia, no dizer do site Arcoweb ao uso, à função, o que parece resíduo do pensamento racionalista, segundo qual a função seria determinante para a forma edilícia, desde o conceito de gênero, na taxonomia de Durand. Este pensamento subjaz na maior parte dos TCCs cujo critério privilegiado de escolha dos projetos é a semelhança de uso. Se o aluno for fazer uma habitação, ele estudará projetos residenciais, se for fazer um aeroporto, estudará aeroportos etc. Esta persistência, ainda que nem sempre reconhecida do determinismo funcionalista acima assinalado parece confirmar o que diz Bilodeau sobre a inescapável força da cultura arquitetural de cada época. No caso brasileiro, a pregnância dos raciocínios pragmáticos e simplistas, segundo o qual projetar seria fazer uma “planta geradora” e nela acomodar uma função.

A noção de projeto correlato, diversa da noção de precedente, esta muito mais abstrata não implicaria necessariamente na busca do mesmo uso. Tudo depende do elo da correlação. O que propomos discutir no entanto, são os limites da utilidade cognitiva de projetos de uso similar, se o estudo restringir-se a descrever algumas características do projeto ou a repetir críticas que foram feitas sobre ele. Para que serve a descrição? Ora, se toda e qualquer observação conduzisse à ciência, todos os não atingidos pela cegueira seriam cientistas, pelo menos em potencial. O que se aprende vendo e descrevendo o que todos podem ver? Nem todos podem ver da mesma forma pois toda descrição comporta formas implícitas ou explícitas de uma classificação. Nenhuma descrição é inocente, ao descrever os olhos selecionam, hierarquizam o que a mente “permite” ver.

Além disso, a descrição de um exemplar por si traz pouca repercussão cognitiva. Portanto, a ultrapassagem da descrição para o conhecimento só ocorre numa



estratégia comparativa. A comparação pode ser estabelecida com algo real ou ideal, ideal hipotético e/ou utópico, entre presente, passado ou futuro simulado. Estabelecendo similaridades e/ou distinções entre exemplares ou ideais edifícios, em todo caso, compara-se para avaliar. Para tanto, é necessário que a análise comparativa eleja critérios que orientem o que se busca e, no caso de estudo de correlatos, poder trazer elementos de reflexão norteadores para a elaboração de um novo projeto.

Afinal de contas, o que queremos aprender com outros projetos (construídos ou não)? O que vamos buscar ao visitar, olhar, tentar analisar outros projetos? Copiá-los? Total ou parcialmente?

Para tentar sair deste caos de dúvidas, imaginamos uma situação em que um concluinte resolvesse elaborar um projeto de museu num waterfront em requalificação. Escolhemos como estudos de caso projetos correlatos, pelo uso semelhante: são ambos museus atrelados ao cais, aparentados pela semelhança visual dos elementos vazados de fachada: o cais do Sertão no Recife e o Museu das Civilizações Mediterrâneas em Marselha.

#### SAIR DO CAOS PARA CHEGAR AO CAIS: O CAIS DO SERTÃO E O MUCEM

Não pretendemos analisar que precedentes teriam inspirados os museus em tela, pois, como nos ensina Bilodeau, para isto deveríamos reunir toda documentação disponível sobre eles, e, de outro, produzir o redesenho dos projetos a serem analisados, na mesma escala, a fim de chegar a uma análise comparativa, a partir de pontos precisos. Aqui nos limitaremos a um exercício de extrair alguns pontos para um futuro estudo, tais como: os aspectos do sentido do lugar e a repercussão na implantação, o projeto dos museus na trajetória de seus autores e, finalmente, o mais marcante e visível em ambos, que é o tema da pele.

Começemos pelos aspectos de implementação da edificação, no sentido mais amplo. Como se trata de comparar para extrair para um futuro projeto, o estudante concluinte deve saber o que é buscado, esperado com aquele novo lugar que a edificação oferecerá. É com este intuito que irá descrever e comparar os diferentes aspectos de implementação dos museus aqui considerados.

O Cais do Sertão e o MuCEM são obras que se situam na requalificação de um antigo porto que se tornou área central, tendo sido a atividade portuária transferida para longe. Em Marselha, hoje com 1.582 milhões de habitantes, o antigo porto foi deslocado para o Oeste, para Fos-sur-Mer, na medida em que o crescimento da atividade exigia maior espaço para as atividades logísticas e daí o surgimento de uma Zona industrial-portuária (ZIP) em 1968. Foi, aliás, o modelo de Fos-Marselha que tentou ser implantado no Recife, (hoje cidade com 1.555.039 e 3,7 milhões na aglomeração metropolitana) inclusive com a consultoria da DATAR nos anos 1970, resultando na criação do porto de SUAPE<sup>5</sup>, que, finalmente, só veio a vingar recentemente. Em ambos os casos, o sítio provem de uma desativação do porto e de uma requalificação baseada na cultura ou no boom cultural” decênios depois. Neste sentido, vale ressaltar que enquanto o MuCEM faz uma ponte com o Fort Saint-Jean, o Cais do Sertão, faz a ponte com a torre Malakoff. Mas, estes elementos e as ilustrações não são suficientes para entender a resolução dos acessos, aspecto importante em ambos os projetos.

Quanto aos autores, são arquitetos de uma mesma geração Rudy Ricciotti, autor do MuCEM, nasceu em 1952 e Marcelo Ferraz, nascido em 1955. Ambos são atentos aos aspectos expressivos formais decorrentes do processo construtivo. Aveso a estilismos e fachadismos, Ricciotti alia concepção à cultura construtiva, como no projeto chamado Pavilhão Negro em Aix-en-Provence (1999), no qual a fachada apresenta-se como uma trama estrutural externa portante, com diferentes espessuras em função das cargas suportadas. No memorial para o concurso, o arquiteto assinalou que “*Le projet devra exister au travers d'une rétention de matière, il n'aura que la peau et les os*” (o projeto existirá através uma retenção de matéria, será apenas pele e ossos). Embora o projeto do MuCEM e do Pavilhão Negro apresentem funções distintas, museu e sala de espetáculo, o critério que parece orientar o trabalho do arquiteto é a definição da pele. Este tema será recorrente em futuros projetos de Rudy Ricciotti, à exemplo de Les Enfants du Paradis em Chartres (2004), do Estádio de Jean Bouin em Paris (2007) e da Biblioteca de Caen-la-mer (2010).

---

<sup>5</sup> Projeto de expansão urbana da ditadura militar, com consultoria das esquerdas francesas e brasileiras.

Já o projeto de Brasil Arquitetura para o museu Cais do Sertão em Recife demonstra uma pesquisa formal e simbólica desenvolvida por este escritório e que, por certo, começou ainda na experiência adquirida pelos arquitetos no tempo em que eram colaboradores de Lina Bo Bardi. Esta pesquisa envolve implicitamente as noções de falha, rasgo, irregularidade, furo, em analogia à forma de uma gruta, uma caverna ou uma rocha e tem aparecido como diferentes soluções arquitetônicas que contém uma exploração do concreto armado aparente. Nos projetos de Lina Bo Bardi como de Brasil Arquitetura concreto é frequentemente utilizado sem revestimento, segundo a tradição do *béton brut* de Le Corbusier e de outros mestres modernos, como o casal Smithson e Louis Kahn. A textura na fachada deixa a mostra as marcas de fabricação e a memória da madeira pois é esta que define o concreto armado.

Figura 1 : SESC Pompéia, São Paulo, Lina Bo Bardi (1977)



Foto de Jefferson Arruda Damasceno, 2009

A capacidade do concreto armado, tanto para a criação de grandes vãos, como de elementos suspensos e de infinitas possibilidades de perfuração, oferece a esta técnica construtiva um grande potencial de exploração formal. Esta exploração é encontrada em diversos projetos de Brasil Arquitetura, como no caso dos concursos para a Biblioteca de Praga (2005) e Museu da Imagem e do Som (2009) e o museu

Cais do Sertão (2013). O fio condutor que liga estes projetos não é apenas uma pesquisa formal mas encontra-se intensamente associado às possibilidades construtivas do concreto armado, que se originaram na exploração proposta por Lina tanto no MASP quanto no SESC Pompéia. Estes dois últimos podem ser considerados como projetos precedentes, sobretudo na ótica de Bilodeau, onde o elemento interligando o precedente ao projeto atual é de natureza abstrata.

O projeto para o museu Cais do Sertão revisita também o tema da caixa suspensa, como no caso do MASP e na proposta de Lina e Brasil Arquitetura para o concurso do pavilhão do Brasil na Expo Sevilha 1992. Este tema da caixa suspensa, tão comum a arquitetura moderna brasileira, se associa à exploração da "falha", que toma a forma de um rio tortuoso de seixos no piso do espaço central, levantando assim um questionamento sobre a possibilidade do projeto precedente como influência ou como continuidade de uma pesquisa arquitetônica. Nos diversos projetos de Brasil Arquitetura, o tema da falha aparece tanto como elemento vazado na fachada, como gerador de um espaço vazio (caso do MIS e da Biblioteca de Praga), ou no piso, sob a forma de um elemento lúdico.

Figura 2: Brasil Arquitetura, concurso para o Museu da Imagem e do Som (2009)



Fonte : arquivos de Brasil Arquitetura

**Figura 3: Brasil Arquitetura, Museu Cais do Sertão, perspectiva externa**

Fonte: arquivos de Brasil Arquitetura

**Figura 4: Brasil Arquitetura, Museu Cais do Sertão, perspectiva interna**

Fonte: arquivos de Brasil Arquitetura

## A fachada perfurada ou o tema da pele

No Cais do Sertão, as aberturas de formas irregulares surgem também misturadas ao tão conhecido cobogó dos mestres modernos brasileiros, ocupando uma parte importante do projeto, recobrendo todo o volume do espaço central de exposições. Ao utilizar um módulo vazado em posições de rotação diferentes e invertidas, cria-se a leitura de uma pele irregular. Esta pele, ou fachada ventilada, recobre uma circulação externa, sendo a área para exposição sera toda climatizada, o que a sua vez retoma o tema da "caixa dentro da caixa" já usado no pavilhão do Brasil na Expo Sevilha. Esta fachada ventilada apresenta à primeira vista uma grande semelhança formal a membrana externa do MuCEM.

Figura 5: Rudy Ricciotti, MuCEM, Marselha



Foto Jean-Loïc Delhaye

Figura 6: Rudy Ricciotti, MuCEM, Marselha



Foto Jean-Loïc Delhaye

No caso do MuCEM, a fachada ventilada é resultado de uma pesquisa de longo prazo para realizar um concreto armado de alta tecnologia, que de tão delgado mais parece uma grelha de ferro forjado. Este concreto sem armadura é feito a partir de uma pulverização de silício e fibras, montado como uma série de vértebras, com uma precisão de 0,2mm de tolerância. Ainda que esta grelha de concreto seja feita de elementos iguais, a leitura do elemento modular desaparece totalmente pois não há bordas ou contornos na periferia de cada módulo, resultando numa fachada inteiramente vazada. Ou seja, uma membrana leve que remete à teoria de Gottfried Semper, onde o tecido é uma referência fundamental às origens da arquitetura e da cabana primitiva.

### **Do discurso dos arquitetos: quando o sertão vira mar?**

Para Rudy Ricciotti, a forma irregular deste elemento vazado foi inspirada pela imagem do fundo marinho, desenhado pelo movimento das ondas, no entanto, o próprio arquiteto admite que as possibilidades de interpretação são múltiplas. Na prática, este projeto se insere dentro de uma continuidade formal da arquitetura dos

anos 2000, influenciada pela possibilidade de formas irregulares desenvolvida a partir da concepção digital. Para Marcelo Ferraz, a forma irregular do elemento vazado do Cais do Sertão, que remete ao gesto pioneiro do cobogó de Luiz Nunes, teria sido inspirada na vegetação árida do sertão. Ele criaria assim algumas possibilidades de leituras que remetem à cultura nordestina: renda, colcha de retalhos, o chão seco da caatinga, etc.

Olhando os dois projetos, no entanto, as semelhanças nos levam a pensar que a caatinga sertaneja teria virado o mar mediterrâneo. Assim caberia perguntar: Até que ponto estes discursos fornecem elementos de reflexão? Para Haraguchi (1989) as pesquisas de arquitetura devem esquecer os discursos de arquitetos atendo-se apenas aos objetos arquiteturais em si. Mas este não era o pensamento de Rowe (1976) que julga importante entender as “aspirações” dos arquitetos. Isto não significa aceitar o que dizem os arquitetos ao pé da letra, mas tentar interpretar. Por que, num e noutro caso, em locais tão diferentes, os arquitetos necessitam fazer apelo a motivos identitários?

Uma das possíveis respostas nos é dada num site que ressalta os méritos do Pavilhão Negro, obra anterior de Ricciotti pela sua compacidade, singularidade e resistência ao contexto neo-regionalista<sup>6</sup>. Poderíamos portanto aventar, que sendo dados o cosmopolitismo e a universalidade da pesquisa tectônica destes arquitetos, num contexto em que se reivindicam pertencas comunitárias, torna-se necessário construir um discurso legitimador. Afinal, como explicar um museu do sertão à beira mar, num conjunto de obras que destruíram um patrimônio histórico, sabendo que poderia ser alvo de críticas, como o foi (Brendle e Vieira, 2012). E o que dizer aos que esperam que um museu para marcar uma identidade mediterrânea tenha algum aspecto figurativo de fácil leitura para um grande público?

## CONCLUSÃO

Através destes poucos itens elencados pudemos levantar nos projetos correlatos – no sentido de correlação de uso – como os autores lidam com precedentes. Temas como a caixa suspensa e perfurações irregulares que servem como motivo criativo,

---

<sup>6</sup> [http://www.explorations-architecturales.com/data/new/fiche\\_76.html](http://www.explorations-architecturales.com/data/new/fiche_76.html)



SESC Pompéia e o MASP, são precedentes para o projeto do Cais do Sertão. Do Mesmo modo que o tema da pele no MuCEM retoma o de outras obras do autor. Nenhum dos aspectos levantados e comentados ao longo deste texto vieram da simples observação e descrição de cada um dos projetos considerados. O tema da pele ou da superfície recoberta pelo elemento vazado vem da releitura de Semper e dos debates mais recentes sobre tectônica na cultura contemporânea (Amaral 2009, 2012). Não abordamos, no entanto, a questão dos acessos, nem os aspectos de configuração espacial que poderiam ser buscados à luz de uma teoria da sintaxe espacial. Em resumo, as possibilidades de interpretação são muitas.

Temos a consciência de que apenas afloramos algumas distinções entre o que seriam precedentes e correlatos. Quanto a estes últimos, pensamos ter demonstrado os limites da contribuição de estudo de caso para a concepção projetual: sem saber o que se está procurando nos precedentes ou nos projetos correlatos, a pesquisa pode ser em vão.

De qualquer forma, estas notas de início de uma análise comparativa que as autoras pretendem desenvolver num próximo texto, demonstram a insuficiência do comentário arquitetônico que ilustra fotos ou projetos. Alerta também para o fato de que enquanto os projetos precedentes não forem entendidos dentro de uma ótica mais ampla do conhecimento arquitetônico, em nada podem enriquecer os trabalhos de fim de curso.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Taís Maria Peixoto. Razões da Tradição: **O Papel do Precedente na Concepção Arquitetônica de Lucio Costa**. Tese de Doutorado, Arq. Ms. 2011. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/36817/000818801.pdf?sequence=1>

AMARAL, Izabel. Quase tudo que você queria saber sobre tectônica mas tinha vergonha de perguntar. Revista **PÓS**, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, no. 25, 2009.

\_\_\_\_\_. Ressaltando as tensões tectônicas: a complexidade dos conflitos criativos e construtivos na concepção do projeto. **Anais do II Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo**, Natal, 2012.

BACHMAN, Leonard R.. **Integrated buildings: the systems basis of architecture**. Hoboken, N.J.: John Wiley & Sons, 2003.

BILODEAU, Denis. **Precedents and Design Thinking in an Age of Relativization: The Transformations of the Normative Discourse on the Orders of Architecture in France Between 1650 and 1793**. Delft: Publikatieburo Bouwkunde, Faculty of Architecture Delft University of Technology, 1997.

BRENDLE, Maria de Betânia Uchôa Cavalcanti, VIEIRA, Natália Miranda. Cais do Sertão Luiz Gonzaga no Porto Novo do Recife: Destrução travestida em ação de conservação. **Arquitextos** n.150.03, ano 13, nov. 2012. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.150/4460>. Acesso: 11/09/2013.

CLARK, Roger H.; Michael PAUSE. **Precedents in architecture**. 3a. ed, Hoboken, N.J.: Wiley, 2005.

COLLINS, Peter. **Architectural judgement**. London: Faber, 1971.

\_\_\_\_\_. **Changing ideals in modern architecture. 1750-1950**. 2a. ed, Montreal: Ithaca, McGill-Queens University Press, 1998.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Précisions brésiliennes sur un état passé de l'architecture et de l'urbanisme modernes**. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.

DURAND, Jean-Nicolas-Louis. **Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle**. Paris: Chez l'Auteur, 1801.

\_\_\_\_\_. **Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique**. Paris: Chez l'Auteur, 1802.

HARAGUCHI, Hideaki. **A comparative analysis of 20th-century houses**. New York, Rizzoli, 1989.

MARQUES, Sonia, LOUREIRO, Claudia. Projeto Final. Síndrome das cavernas: Muito blá blá blá, alguma História e nenhuma teoria. **Anais** do IV PROJÉTAR: Projeto como investigação: ensino, pesquisa e prática, FAU-UPM, São Paulo, 2009

OCKMAN, Joan; WILLIAMSON, Rebecca. **Architecture school: three centuries of educating architects in North America**. Cambridge, Mass., Washington, D.C.: MIT Press; Association of Collegiate Schools of Architecture, 2012.

OTERO-PAILOS, Jorge. **Architecture's historical turn: phenomenology and the rise of the postmodern**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

OWENS, Craig. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. **October**, Vol. 12, Spring, p. 67-86, 1980.

PÉREZ GÓMEZ, Alberto. **Architecture and the crisis of modern science**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983.

PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie. **Architecture. Description et vocabulaire méthodique**. Paris: Éditions du patrimoine, 7ème éd., 2009.

ROWE, Colin. **The mathematics of the ideal villa, and other essays**. Cambridge, Mass., MIT Press, 1976

VELOSO, Maisa, ELALI Gleice Azambuja. Qualificar é preciso... Uma releção sobre a formação do professor de projeto arquitetônico. **Arquitextos**, n. 045.01, ano 4, fevereiro 2004. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.045/605>