

PROJETO DE RESTAURAÇÃO E INTERVENÇÃO COMO PROJETO DE ARQUITETURA: CESARE BRANDI E O NEUES MUSEUM BERLIN

PROYECTO DE RESTAURACIÓN Y DE INTERVENCIÓN COMO PROYECTO DE ARQUITECTURA:
CESARE BRANDI Y EI NEUES MUSEUM BERLIN

PROJECT OF RESTORATION AND INTERVENTION AS ARCHITECTURAL DESIGN:
CESARE BRANDI AND THE NEUES MUSEUM BERLIN.

EIXO 2 – O lugar da teoria, da crítica e da história no projeto.

Maria de Betânia Uchôa Cavalcanti Brendle

PhD em *Urban Design* (Oxford Brookes University). Professora Adjunta do Núcleo de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação em Arqueologia da Universidade Federal de Sergipe.

Resumo: Este artigo propõe como indivisível a relação entre o projeto de restauração e de intervenção no bem patrimonial e o projeto de arquitetura ressaltando a indissociabilidade entre a teoria e a práxis como processo metodológico de construção conceitual do projeto. Considerando a restauração como um campo disciplinar autônomo, e, portanto, possuidora de referenciais próprios que requerem posturas projetuais alicerçadas em procedimentos metodológicos e formulações teóricas voltadas para a preservação do bem arquitetônico patrimonial, este artigo: (1) demonstra a atualidade do pensamento brandiano nas intervenções na preexistência arquitetônica patrimonial, revelando os impactos destrutivos de projetos que não reconhecem o valor histórico e artístico da preexistência arquitetônica como condicionante conceitual e teórico do processo criador; e (2), aponta interfaces de princípios da teoria da restauração de Cesare Brandi no projeto arquitetônico do *Neues Museum Berlin* de autoria de David Chipperfield, comprovando uma rigorosa metodologia projetual tornada evidente em posturas projetuais respeitadas do bem cultural (ou obra de arte) associado à qualidade projetual das novas estruturas propostas para a recondução da funcionalidade original do edifício.

Palavras-chave: *Neues Museum Berlin*; Cesare Brandi; projeto de restauração; projeto de intervenção; projeto de arquitetura.

Resumen: En este trabajo se propone como indivisible la relación entre proyecto de restauración y de intervención en el patrimonio arquitectónico y proyecto de arquitectura, destacando que uno no puede disociar la teoría y la praxis como proceso metodológico de construcción conceptual de un proyecto. Teniendo en cuenta la restauración como una disciplina autónoma, y que por lo tanto posee referenciales propios que requieren posturas de proyecto basadas en procedimientos y formulaciones teóricas destinadas a la preservación del patrimonio arquitectónico, este artículo: (1) demuestra la aplicabilidad actual del pensamiento brandiano en intervenciones en el patrimonio arquitectónico preexistente, revelando los impactos destructivos de proyectos que no reconocen el valor histórico y artístico de la preexistencia arquitectónica como condicionante conceptual y teórico del proceso creador; y (2), apunta interfaces de principios de la teoría de la restauración de Cesare Brandi en el proyecto arquitectónico del *Neues Museum Berlin*, de autoría de David Chipperfield, comprobando una rigurosa metodología de proyecto hecha evidente en posturas de proyecto que respetan el bien cultural asociado a la calidad de proyecto de las nuevas estructuras propuestas para la reconducción de la funcionalidad original del edificio.

Palabras-clave: *Neues Museum*, Cesare Brandi, proyecto de restauración, proyecto de intervención; proyecto de arquitectura.

Abstract: This article proposes as indivisible the relationship between the restoration project and the intervention on the built heritage and architecture design emphasizing the inseparable link between theory and praxis as a methodological conceptual construction process of the project. Considering the restoration as an autonomous disciplinary field, and therefore requiring project attitudes based on theoretical formulations and procedures geared to the preservation of the architectural heritage, this article: (1) demonstrates the actuality of Cesare Brandi thought in the preexisting architectural heritage interventions reveals the destructive impacts of projects that do not recognize the historical and artistic value of the architectural preexisting built environment as a conceptual and theoretical condition of the creative process; and (2), appoints interfaces between a number of principles of Cesare Brandi theory

of restoration in the architectural design of the *Neues Museum Berlin* by David Chipperfield, illustrating a rigorous design methodology made evident in respectful attitudes to the cultural heritage (or work of art) associated to the design quality of the new proposed for reconstructing the building original functionality.

Keywords: *Neues Museum Berlin*; Cesare Brandi; restoration project; intervention project; architectural project.

O PROJETO DE RESTAURAÇÃO E INTERVENÇÃO COMO PROJETO DE ARQUITETURA: CESARE BRANDI E O *NEUES MUSEUM BERLIN*

INTRODUÇÃO

A restauração, como disciplina científica e autônoma possuidora de referenciais teóricos e metodológicos próprios, e a intervenção na preexistência patrimonial requer não só uma formação especializada à nível de pós-graduação, como argumenta Beatriz Kühl (2009, p.112), como também o exercício de uma prática projetual qualificada pela sensibilidade, conhecimento, respeito do arquiteto pelas estruturas pretéritas e seus significados históricos e artísticos e o domínio do campo da conservação e do restauro patrimonial.

O projeto de arquitetura ou *atto creativo* como Varagnoli (2007) e Kühl (2006; 2009) o conceituam, não é um arbítrio compositivo à revelia da preexistência. Um problema frequente da relação antigo-novo, **além da ignorância de princípios teóricos e recomendações formuladas nas Cartas Patrimoniais**, é a indiferença ao valor do antigo, além do valor histórico, artístico, documental e simbólico. (BRENDLE, 2013) (Grifo nosso).

O resultado é um *projeto* de restauração e/ou de intervenção que não considera a preexistência patrimonial como um condicionante conceitual e teórico do processo criador e cuja proposição projetual transfigura a evidência pretérita através de novas configurações espaciais e tectônicas deturpadoras e/ou reconstrutivas, tomando-a um simples plano de fundo para adições e transformações novas, como o *Ozeanum* de Stralsund (Alemanha) (Fig. 1) de autoria de *Behnisch Architekten*.

Figura 01: O *Ozeanum* inserido na preexistência de Stralsund (Alemanha), cidade listado pela UNESCO como Patrimônio Cultural da Humanidade, reduz a arquitetura portuária preexistente à um mero pano de fundo.





Fonte: Fotos realizadas por Betânia Brendle em março de 2013.

Falta hoje, mais do que no passado recente, a busca pela unidade de método entre restauração [intervenção] e projeto. Saverio Muratori, coerentemente com sua própria poética, argumentava que o arquiteto restaurador devia ser ainda mais arquiteto para poder ter a sensibilidade de dialogar com o passado, para **assegurar a conexão entre o projeto de arquitetura e o projeto de restauro**; [...] se se segue esta linha, **tornar-se diminuta a diferença entre aquele que projeta, tutela ou restaura, porque nenhuma dessas ações é livre em si e todas integram-se em um idêntico processo de transformação que constitui a essência da arquitetura.** (VARAGNOLI, 2007, p.838) (Grifo e tradução nossa).

A metodologia inerente ao projeto de restauração e de intervenção refere-se à adoção de princípios e posturas teóricas próprias estabelecidas ao longo da construção da teoria moderna de restauro iniciadas pelo debate irreconciliável e acirrado de posições extremamente antagônicas e/ou dialéticas do restauro estilístico leduciano (Viollet-le-Duc) e do idealizante anti-restauro ruskiano (John Ruski)), que ponderadas por Camillo Boito, antecedem e solidificam o desenvolvimento de formulações teóricas modernas que serão propostas por Cesare Brandi em sua *Teoria del Restauro* (1963) e verificadas nas obras realizadas sob sua coordenação no Instituto Central de Restauração (ICR), em Roma, entre 1939-1960.

Anterior à promulgação da Carta de Veneza (1964), documento de consenso internacional que reúne contribuições científicas de Cesare Brandi, Roberto Pane, Paul Philippot, entre outros, a teoria brandiana, oferece uma instrumentação de medidas para a intervenção na preexistência arquitetônica de valor patrimonial que constituindo princípios gerais da ação restaurativa a afasta do empirismo e da arbitrariedade. (KÜHL, 2009; BRENDLE, 2013).

Definindo a restauração como "crítica filológica, voltada a restituir o texto sobrevivente da obra de arte", (KÜHL, 2007, p.200), a *teoria* de Brandi é atual e não foi ultrapassada e nunca pretendeu ser unânime como erroneamente propagam os arquitetos propositores de refazimentos e complementamentos acríticos, estilísticos e fantasiosos e/ou os autores de projeto que ignoram totalmente o ambiente construído existente não se importando com "o que lá está"¹.

Intervir no ou restaurar o bem arquitetônico patrimonial deteriorado através de um procedimento metodológico que indique a necessidade da inserção de estruturas contemporâneas não significa ignorar sua atmosfera espacial e a dimensão construtiva e poética de elementos do passado. Em alguns casos, essas intervenções apresentam soluções arquitetônicas de caráter formal e/ou espacial que agridem e adulteram a preexistência mesmo quando possuem relativa qualidade projetual e construtiva. (Figs.2-3)

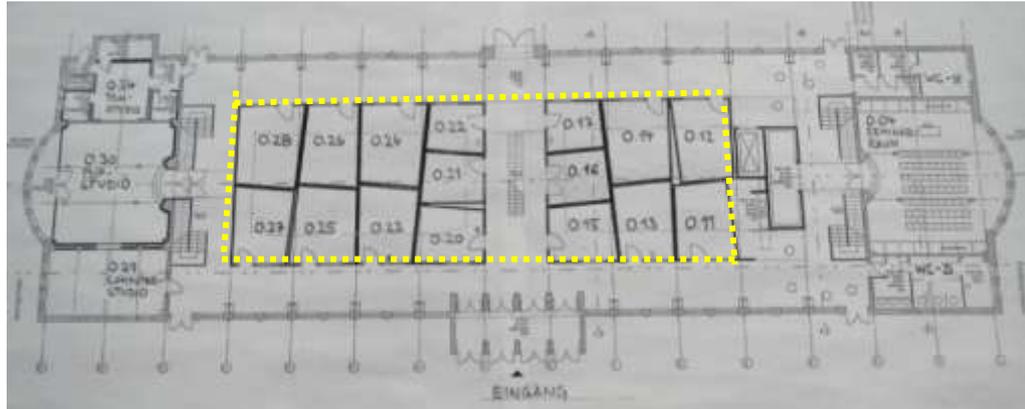
Figura 02 - St. Caterina Market, Barcelona (E. Miralles e B. Tagliabue, 2005); b) Gae Aulenti (2005) inserção da pista de patinação no Ginásio Palavela de Turim construído em 1961 (lado esquerdo).



Fonte: www.art.com; b) http://www.urbanfile.org/public/morganvale/104630_palavela.jpg; www.palavelatorino.it

Figura 03 - Acréscimo (em amarelo) de salas para ensaios e aulas da *Musikhochschule* Lübeck, no antigo *Holstentorhalle* (1926). De autoria do arquiteto Kuno Dannien (2007), ressalta-se a nova massa construída inserida no edifício que suprime a fruição espacial para o qual o edifício foi projetado: uma grande sala de esportes.

¹ Veja-se, por exemplo, como citado por Carbonara (2006), o projeto de Frank Gehry a poucos metros da Catedral de Módena.



Fonte: Fotos realizadas por Betânia Brendle em 2013.

No Brasil, é regra a ausência de procedimentos teórico-metodológicos em projetos de intervenção no patrimônio edificado em favor de posturas projetuais empíricas e arbitrárias, tanto nos órgãos oficiais de preservação como nos grandes escritórios de arquitetura. Há profissionais, que por ignorar e/ou desconhecer a singularidade da restauração e da intervenção, realizam projetos que causam a destruição da preexistência com intervenções disfarçadas de preservação patrimonial. (BRENDLE, 2009, 2011, 2013; VIEIRA e BRENDLE 2012).

Parte dessa situação é devida à falta de tradição de reflexão crítica e de formação de profissionais para a restauração no país, resultando na ausência de clareza conceitual e de meios apropriados para a intervenção. **Citam-se frequentemente Brandi e a Carta de Veneza, mas o resultado de várias operações mostra ou uma ignorância completa desses escritos, ou uma leitura pouco profunda, ou, ainda, um flagrante e intencional desrespeito às posturas neles consolidadas.** (KÜHL, 2009, p.113) (Grifo nosso).

É o caso, entre outros, da “reconstrução como restauração da imagem” (sic) da Capela São João Batista no Espírito Santo (COELHO, 2011, p.41-51), (Fig.4), onde, em nome de Cesare Brandi, pois sua teoria integra as referências bibliográficas do referido artigo, foi cometida mais uma heresia projetual que executou “a

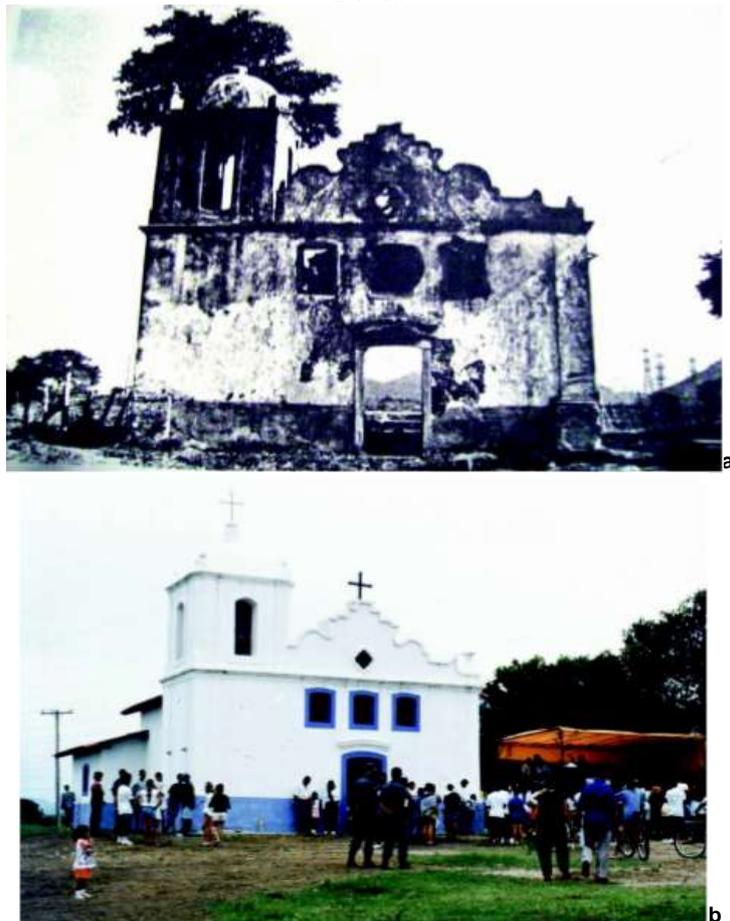
reconstrução integral de tudo que se havia perdido desde 1980” (sic). Trata-se de um flagrante desrespeito ao primeiro axioma da teoria brandiana: “Restaura-se somente a matéria da obra de arte”. (BRANDI, 2004, p. 31).

Falar que se filiou a Brandi em uma suposta operação de recuperação do patrimônio edificado é fácil – **isso não quer dizer que o arquiteto tenha, de fato, compreendido e transferido para o seu projeto o cerne do pensamento do crítico italiano.** (NERY e BAETA, 2013).

Brandi não deixa dúvidas sobre a postura metodológica e conceitual em relação à ruína, justamente o contrário do realizado.

Não basta *saber* como, mesmo se com a mais vasta e minuciosa documentação, a obra era antes de se tornar uma ruína. **A reconstrução, a repriminção, a cópia não podem nem mesmo ser tratadas como temas de restauração [...]** (BRANDI, 2004, p.66-67) (Grifo nosso)

Figura 04 – a) Ruína da Capela São João em 1990; b) A reconstrução rejeitada por Brandi.



Fonte: COELHO (2011)

Por fim, o sofisma da expressão contemporânea da arquitetura é presente em obras de grande apelo nostálgico-estilístico que na verdade constituem reproduções anacrônicas simplificadas com tímidas inserções modernas que comprometem a

prática do projeto de arquitetura comprometendo sua capacidade criativa ao se revestirem de um caráter reacionário contrário a evolução do tempo, como na Casa do Bispo em Mariana². (Fig.5)

Figura 05- Casa do Bispo, em Mariana. Arquitetos Éolo Maia, Jô Vasconcelos e Sylvio de Podestá. O mito da intervenção criteriosa: limite entre pastiche e “intervenção silenciosa” (sic).



Fonte: NERY e BAETA (2013).

Outro exemplo mistificado de uma intervenção *criteriosa* na preexistência arquitetônica patrimonial no Brasil é, entre outros, a Sala São Paulo (Nelson Dupré Arquitetura, 1999), que converte o antigo saguão do edifício administrativo da Estação Júlio Prestes, projetada por Samuel e Cristiano Stockler em 1930, numa sala de concertos.

Esta intervenção, entretanto, tem o aval de arquitetos e acadêmicos, entre outros, Andrade Júnior (2012), que constrói uma argumentação alicerçada na excelência acústica (aliás, inquestionável) da Sala São Paulo e no abandono em que o edifício foi relegado por mais de 50 anos como critérios científicos fundamentadores da intervenção. Não identificando aspectos intrínsecos do projeto de arquitetura que transfiguram sua legibilidade espacial e tectônica, Andrade Júnior não menciona o encobrimento das pretéritas estruturas e a composição das modinaturas e ornamentos monumentais do pátio (Fig. 6) que a nova funcionalidade acarreta *forçando* a preexistência a acolher um uso que dilacera e fragmenta sua essência arquitetônica.

2 NERY e BAETA (2013) a consideram como “feliz intervenção” (sic): “O edifício pós- moderno, com uma mole generosa, e **franca expressão contemporânea**, [sic] dialoga por continuidade com a preexistência”. (Grifo nosso).

Esta postura diante do bem cultural foi estabelecida desde 1964 com a promulgação da Carta de Veneza que em seu Art. 5º determina:

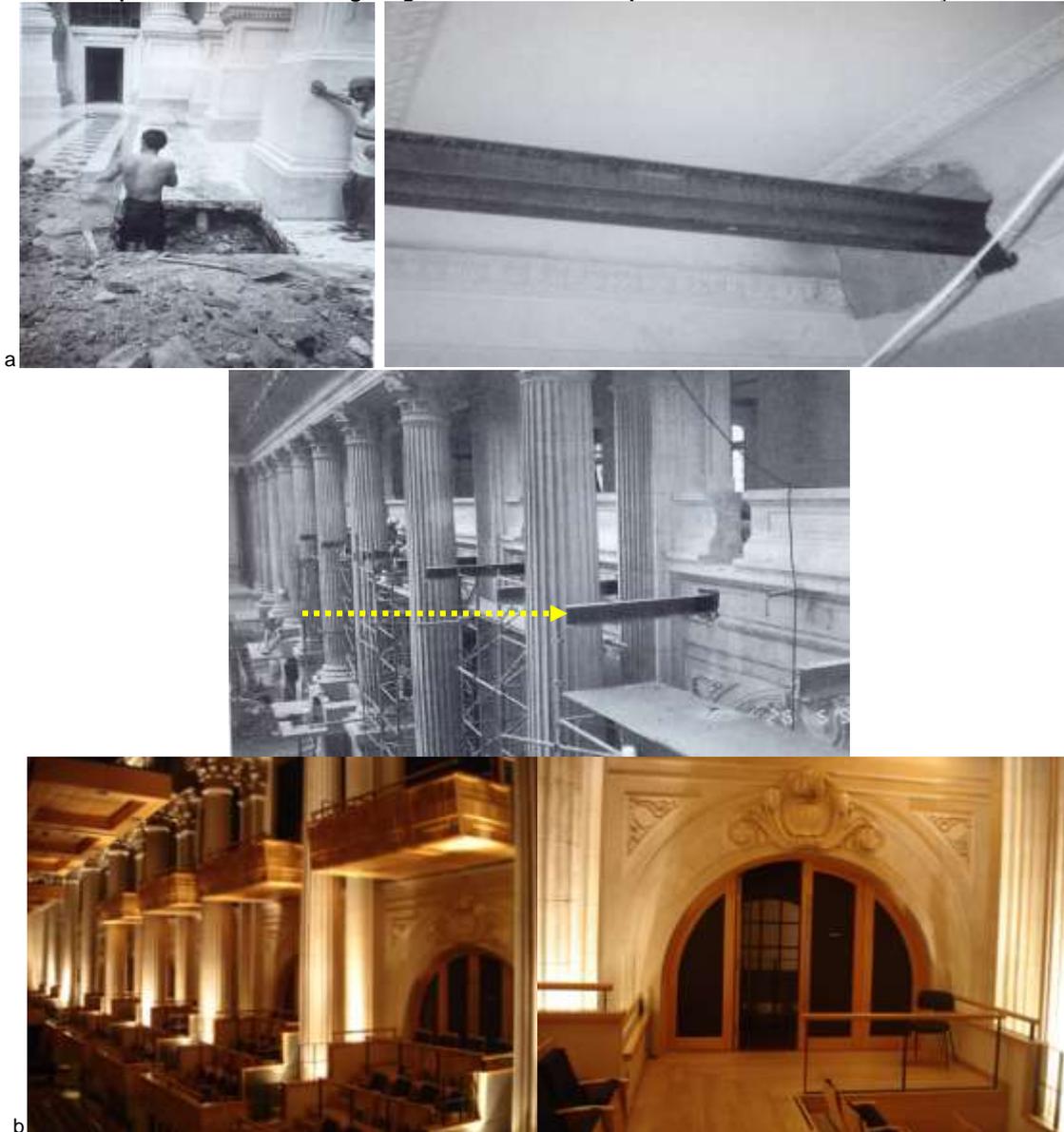
A conservação dos monumentos é sempre facilitada pela sua utilização para fins sociais úteis. **Esta utilização, embora desejável, não deve alterar a disposição ou a decoração dos edifícios. É apenas dentro destes limites que as modificações que seja necessário efetuar poderão ser admitidas.** (Grifo nosso)

Figura 06 – a) Saguão da Estação Júlio Prestes antes da intervenção; b) durante as obras de conversão para a Sala São Paulo: adulteração espacial resultante do rebaixamento da cota do piso; c) após a intervenção: o projeto oculta as modinaturas, o espaço da arquitetura e a integridade tipológica.



Fonte: a) Marco e Zein, 2001; b) Foto elaborada por Betânia Brendle em 2005.

Figura 07 – Sala São Paulo: a) a intervenção *altamente* destrutiva e invasiva no edifício preexistente; b) a ilegibilidade espacial e tectônica o antigo saguão transformado em pano de fundo da nova intervenção.



Fonte: a) Marco e Zein, 2001; b) Fotos elaboradas por Betânia Brendle em 2005.

Além de não reconhecer a destruição que este projeto veicula, observa-se no artigo de Andrade Júnior uma interpretação reducionista de formulações da teoria brandiana, ao afirmar que Brandi propõe “separar os bens culturais que devam ser preservados” de acordo com uma idealização de seu valor artístico. Na verdade, Brandi (2006, p. 27) se refere ao “reconhecimento da obra de arte como obra de arte”, inclusive da arquitetura, não descartando o valor histórico, entre outros, para formular princípios teóricos da restauração de acordo com a instância estética e histórica para afirmar que “só se restaura a matéria da obra de arte”. (BRANDI, 2006, p.31). Aos que procuram frestas para criticar recorrente e epidermicamente, na teoria brandiana, o reconhecimento da obra de arte no bem cultural ou

monumento³ como premissa da intervenção e/ou restauração, produzindo falácias que tentam imputar a Brandi um pretensão desinteresse por qualquer bem que não seja obra de arte, uma leitura menos apressada e com mais exame crítico revelará,

[...] que o restauro de obras de arte era, nas intervenções do segundo pós-guerra, uma questão pungente e o livro [Teoria da Restauração] é a consubstanciação de seu pensamento, com base em sua atuação no ICR. **Isso não significa, porém, que a teoria brandiana não possa ser aplicada a outros tipos de manifestação cultural, inclusive a objetos recentes e industrializados que passaram a ser considerados bens culturais.** Sobre essas questões se detiveram em tempos recentes, e detêm-se na atualidade, variados autores, com elaborações teóricas voltadas a estender a unidade conceitual e metodológica de Brandi para temas dos quais ele não se ocupou e problemas não colocados quando elaborou seu livro. (KÜHL, 2007: 202). (Grifo nosso).

O projeto da Sala São Paulo ignora este procedimento metodológico da teoria brandiana e não trata o antigo saguão da estação Júlio Prestes como obra de arte nem como bem cultural ao não reconhecer o seu valor artístico e violar sua preexistência ao inserir cópias que cancelam os traços do tempo e se confundem com os elementos originais, postura projetual anacrônica há muito rejeitada pelo Art. 12º da Carta de Veneza:

Os elementos destinados a substituírem as partes que faltam devem integrar-se harmoniosamente no conjunto e, **simultaneamente, serem distinguíveis do original por forma a que o restauro não falsifique o documento artístico ou histórico.** (CURY, 2000) (Grifo nosso)

No diário de obras (MARCO e ZEIN, 2001, p. 167) vê-se a retórica da intervenção, demonstrando o total desconhecimento da teoria do restauro como fio condutor do projeto de intervenção que alegada e equivocadamente afirma ter sido elaborado “de maneira a não haver perda do valor cultural do edifício existente” (sic).

Sancas, molduras e todos os acabamentos em gesso que se apresentavam danificados **foram substituídos por elementos novos, também em gesso, fabricados de acordo com os parâmetros originais.** [...] novas maçanetas e espelhos **idênticos às originais**, foram disponibilizados pela mesma empresa fornecedora da época da construção original. (MARCO e ZEIN, 2001, p.160; 164)

A restauração como ato de responsabilidade cultural não deve causar a destruição do que se intenciona preservar. (Fig.7) Há que haver uma preocupação ética na

³ “Nesse ponto se deve especificar que por monumento entendemos qualquer expressão figurativa, seja arquitetônica, pictórica, escultórica e também qualquer complexo ambiental que seja particularmente caracterizado por monumentos singulares ou simplesmente pela qualidade do tecido edilício de que é formado, mesmo se não relacionado a uma só época”. (BRANDI, 1975, p. 308, apud KÜHL, 2007, p. 203)

proposição do *uso*, e Brandi, ao contrário do que Andrade Júnior (2012, p.66) afirma, não considera a funcionalidade “pouco relevante” nem tão pouco com “desprezo”, mas argumenta que o uso não será hegemônico na restauração em detrimento de outros critérios.

Mas, quando se tratar, ao contrário, de obra de arte, mesmo se entre as obras de arte haja algumas que possuam estruturalmente um objetivo funcional, como as obras de arquitetura e, em geral, os objetos da arte aplicada, claro estará que o restabelecimento da funcionalidade, se entrar na intervenção de restauro, representará, definitivamente, só um lado secundário ou **concomitante**⁴, e jamais o primário e fundamental que se refere à obra de arte como obra de arte. (BRANDI, 2006, p. 26) (Grifo nosso).

O que Brandi formula é que o *novo uso* não deve causar a destruição do bem que se objetiva preservar e por isso, é “secundário ou concomitante”, não hegemônico. Esta postura projetual torna-se internacionalmente consensual um ano após a publicação em 1963 da primeira edição da *Teoria del Restauro*, na promulgação em 1964 Carta de Veneza (Carta Internacional sobre a Conservação e o Restauro de Monumentos e Sítios). Se o projeto de arquitetura para conversão da Estação Júlio Prestes na Sala São Paulo tivesse avaliado os impactos da adequação funcional do edifício aos requerimentos técnicos exigidos para uma moderna sala de concertos e/ou, considerado o Artigo 5º da Carta de Veneza, sua preexistência poderia ter sido preservada e não ter se tornado um pano de fundo para a inserção contemporânea como um projeto de autor transformado em *figura* do conjunto. (BRANDI: 2004, p.41-51). (Fig.6)

Diante dessas evidências, concordamos plenamente com a argumentação da Prof^a. Beatriz Kühl em sua acurada crítica ao projeto, ao afirmar com domínio teórico e observação analítica do projeto, que

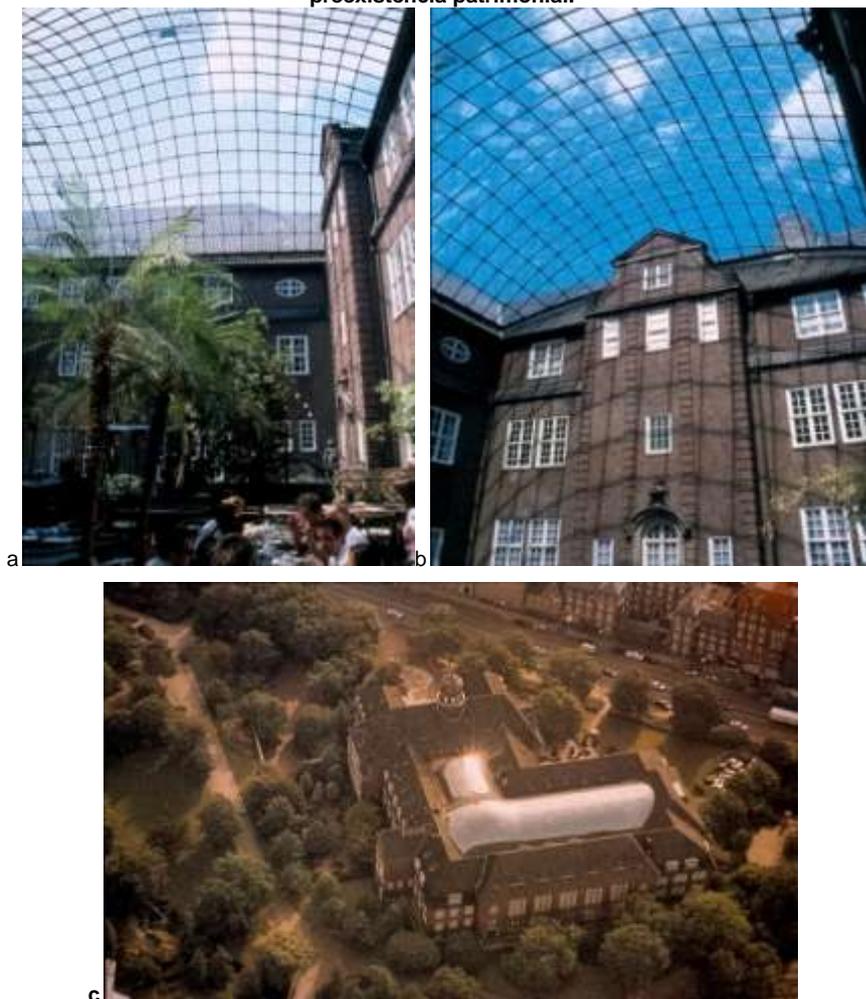
[...] as consequências da proposta para o organismo do edifício (Estação Júlio Prestes] como um todo, como concretizada, não parecem ter sido analisadas em profundidade, pois alterou de maneira veemente sua própria essência, ou seja, seu espaço central aberto, a partir do qual se articulava, e para o qual se abria, todo o restante da edificação. [...] **Por que propostas menos invasivas não foram também analisadas com maior acuidade?** O fato de ter, em potencial, qualidades acústicas excepcionais justifica tal alteração do espaço original, uma vez que essas qualidades poderiam ser construídas em outro lugar? [...] **Escolhas devem ser feitas, mas têm de ser fundamentadas em critérios consistentes, oferecidos pelas vertentes teóricas da restauração, que são baseadas nas razões por que se preserva.** (KÜHL, 2009, p. 179) (Grifo nosso)

⁴No Dicionário Houaiss, concomitante significa “o que coexiste indivisamente com outra (s) coisa (s)”.

Há no entanto projetos respeitosos da preexistência patrimonial onde o novo uso proposto respeita o limite da integridade da substância arquitetônica, tipológica e espacialmente. É o exemplo do *Museum für Hamburgische Geschichte* (Figs.8-10) que ilustra uma alternativa à intervenção na Sala São Paulo ao demonstrar que o projeto de arquitetura pode compartilhar criativa e respeitosamente o espaço da preexistência sem transfigurá-la através de uma nova funcionalidade, uma das condições mais importantes para a contínua preservação do bem arquitetônico. De acordo com os autores do projeto, o escritório *von Gerkan, Marg and Partners*,

[...] **somente uma pequena alteração do edifício histórico foi realizada.** Esta restrição **conduziu ao conceito** de uma leve estrutura, transparente e robusta, oferecendo proteção suficiente às condições climáticas e atendendo ao uso do pátio interno para exposições. (von Gerkan, Marg und Partners, 2013)⁵(Grifo e tradução nossa).

Figura 08 – *Historisches Museum Hamburg*: o projeto de intervenção considera os extratos espaciais e tipológicos da preexistência patrimonial.



Fonte: a e b) Fotos elaboradas por Betânia Brendle em 2003; c) *Hamburg Bauarchiv*.

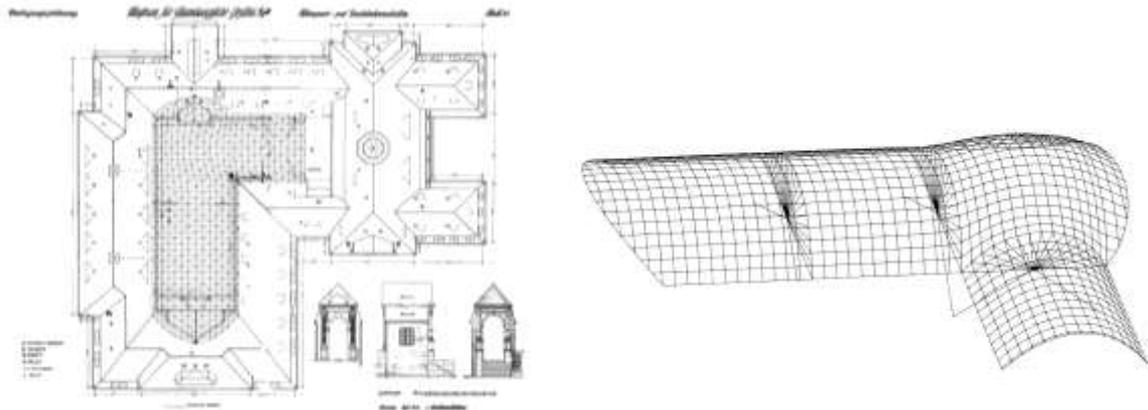
⁵ Disponível em www.gmp-architekten.de

Figura 09 - *Historisches Museum Hamburg*: compromisso com a preservação e integridade da preexistência e a mínima intervenção na inserção do novo.



Fonte: <http://www.gmp-architekten.com/projects/museum-of-hamburg-history-glass-roof.html>

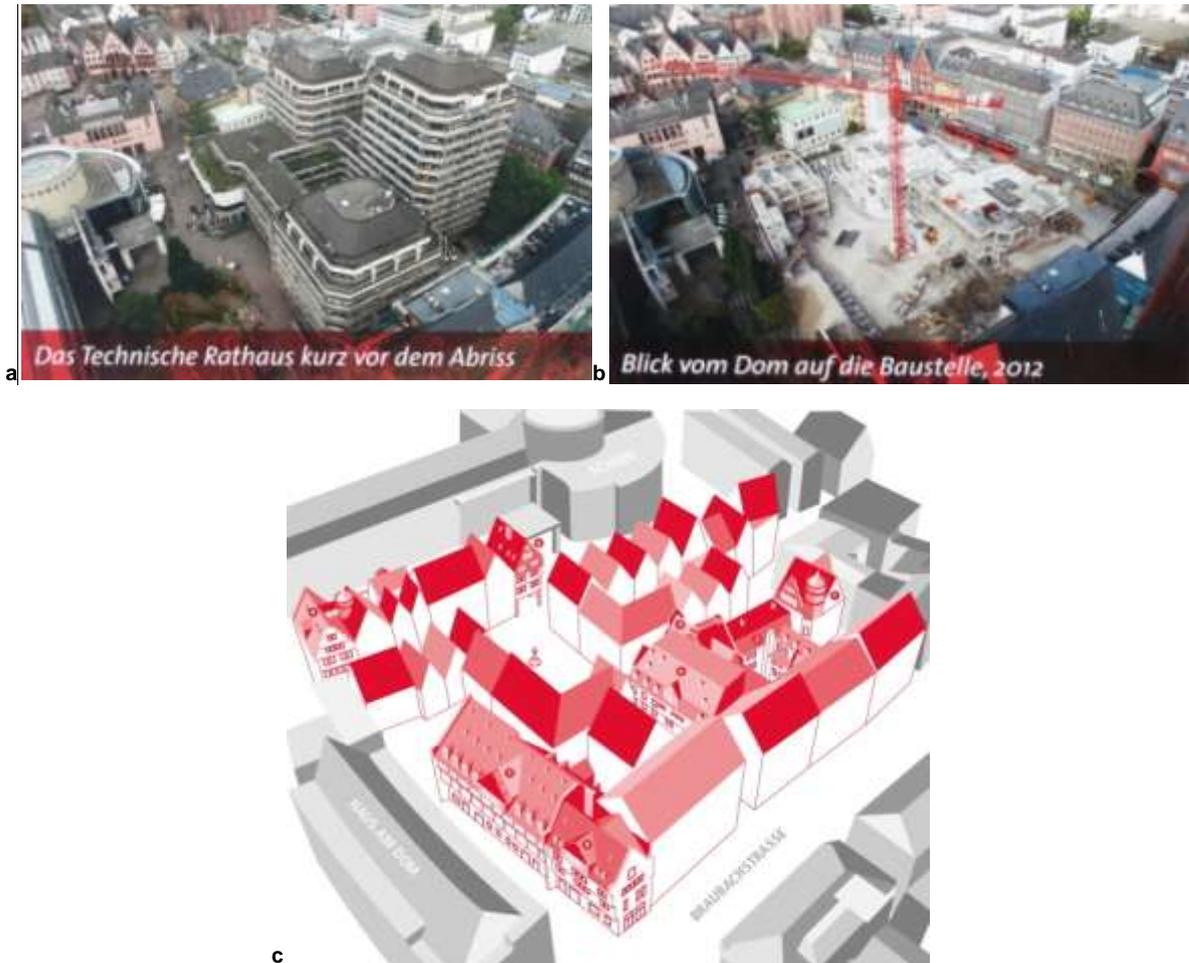
Figura 10 – *Historisches Museum Hamburg*: a reversibilidade no projeto da nova cobertura.



Fonte: <http://www.gmp-architekten.com/projects/museum-of-hamburg-history-glass-roof.html>

Outras posturas destrutivas da autenticidade e integridade do patrimônio edificado que se propaga na contemporaneidade são os projetos nostálgicos de manipulação de histórias e lembranças de tempos passados através da reconstrução mimética da arquitetura que pretende colocar “o tempo como reversível e a obra de arte reproduzível à vontade”. (BRANDI, 2004, p.89) Vestígios do transcurso do tempo podem ser registrados e lembrados, mas não inventados ou recriados pela cópia do que lá já não mais existe, como a reconstrução do *Dom Römer* (Fig.11), uma simulação urbana e arquitetônica que pretende reproduzir a imagem da cidade antes da Segunda Guerra Mundial no centro de Frankfurt e da *Frauenkirche Dresden* e de seu entorno (*Neumarkt*) (Fig.12)

Figura 11 - A reconstrução do *Domrömer*, Frankfurt: a) a área de intervenção com o conjunto da Prefeitura (*Technische Rathaus*) pouco antes de sua demolição; b) após a demolição; e c) simulação digital do projeto.



Fonte: a e b) Fotos elaboradas por Betânia Brendle em 2009 no canteiro de obras ; c) www.baunetz.de

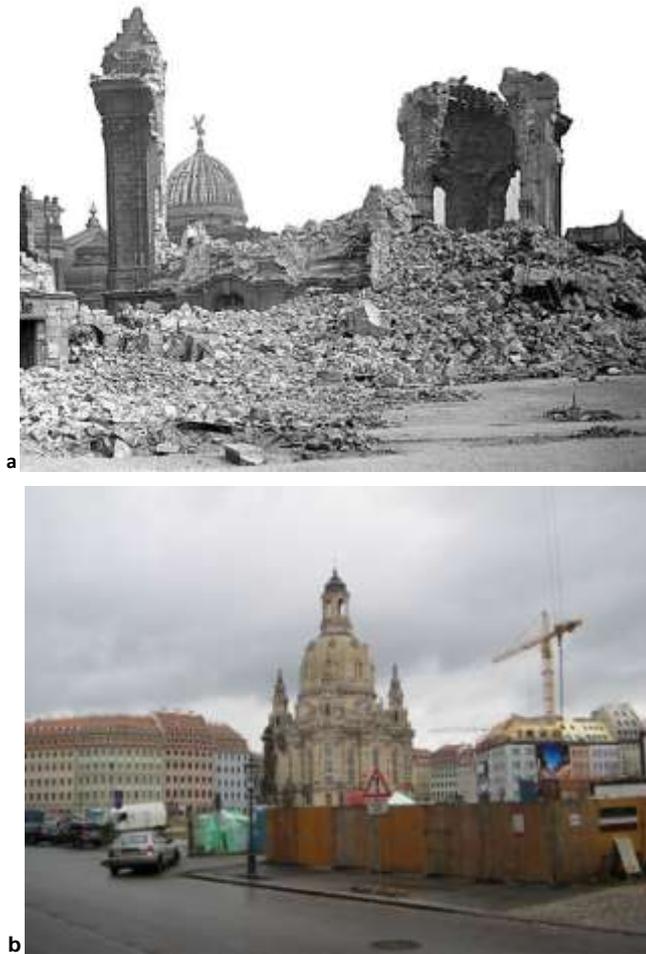
Estes exemplos⁶ demonstram intolerância à expressão contemporânea da arquitetura no ambiente construído patrimonial e disseminam mais “uma ofensa à história e um ultraje à estética”. (BRANDI, 2004, p.89).

O refazimento pretende replasmar a obra, **intervir no processo criativo de maneira análoga ao modo como se desenrolou o processo criativo originário, refundir o velho e o novo de modo a não distingui-los** e a abolir ou reduzir ao mínimo o intervalo de tempo que aparta os dois momentos. (BRANDI, 2004, p.73). (Grifo nosso).

A restauração, empreendida como uma imitação ou cópia de algo que já não mais existe, retira o conteúdo simbólico do edifício ou ruína comprometendo as verdades histórica e estética que integram uma cadeia de valores (artístico, documental, memorial, identitário, simbólico, afetivo, rememoração, entre outros) que deverão ser considerados e ponderados no ato restaurativo.

⁶ No Brasil tem-se, entre outros, a reconstrução estilística do casarão da Praça Tiradentes em Ouro Preto e das igrejas de Paraitinga, São Paulo.

Figura 12 – Ruínas da *Frauenkirche Dresden*; b) Após a reconstrução integral da igreja e do *Neumarkt*.



Fonte: *Dresden Bauarchiv*; b) Foto elaborada por Betânia Brendle em 2005.

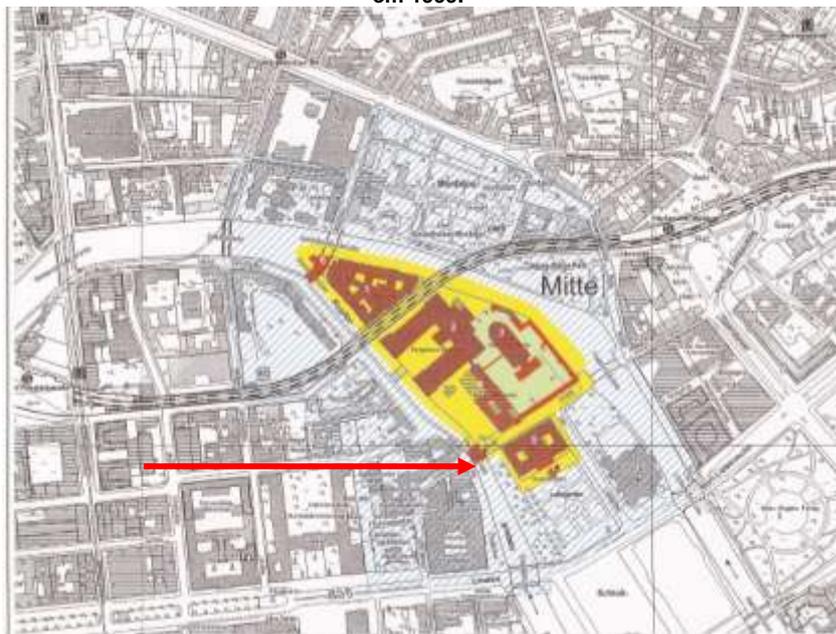
O projeto de restauração é, portanto, um projeto de arquitetura alicerçado pelo entendimento da história do edifício, pelas revelações que a arqueologia poderá desvendar nas antecedentes e obrigatórias escavações arqueológicas, o respeito pela pátina e pelas diversas fases que o edifício passou no transcurso do tempo e pelas manifestações da cultura imaterial que se entrelaçam e às vezes se confundem ou se completam na materialidade arquitetônica.

Por isso a **restauração deve seguir princípios gerais através de metodologia e conceitos consistentes (e não regras fixas)**, para as várias formas de manifestações culturais mesmo na diversidade dos meios a serem empregados para se enfrentarem os problemas particulares de toda obra. [...] É importante salientar que esse processo não é óbvio; ao contrário, **é procedimento necessariamente multidisciplinar - justamente para minimizar os riscos de atitudes individualistas, parciais e deformadoras** – que requer estudos e reflexões aprofundadas, não admitindo aplicações mecânicas de fórmulas, exigindo esforços de interpretação caso a caso e não aceitando simplificações. (KÜHL, 2006, p.25) (Grifo nosso).

INTERFACES DA TEORIA DE CESARE BRANDI NA CONDUÇÃO DO PROJETO DE RESTAURO DO *NEUES MUSEUM BERLIN*.

O *Neues Museum Berlin* foi projetado pelo talentoso aluno de Schinkel, Friedrich August Stüler, que veio a se tornar o arquiteto mais famoso da antiga Prússia durante o classicismo tardio do século XIX. O edifício integra a *Museuminsel* ou a Ilha dos Museus no Rio Spree localizada no Bairro Mitte (Centro de Berlin), formada pelo *Bode Museum* (1), *Pergamon Museum* (2), *Nationalgalerie* (3), *Neues Museum* (4) e o *Altes Museum* (5), este último, de autoria do próprio Schinkel e primeira construção do conjunto concebido como “um santuário para arte e ciência”. (MAAZ, 2009,p. 22) (Fig.13)

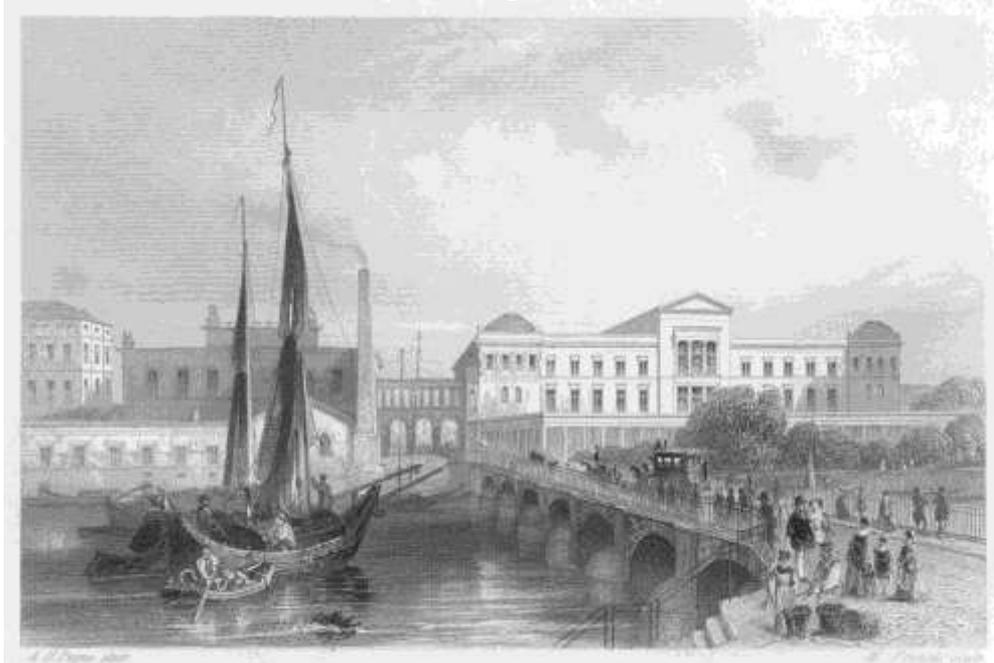
Figura 13 – *Museuminsel Berlin*: 1- Bode Museum, 2- Pergamon Museum, 3- Nationalgalerie, 4- Neues Museum (seta vermelha), 5- Altes Museum. Em amarelo, o limite da área declarada Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO, em 1999.



Fonte: *Landesdenkmalamt Berlin*.

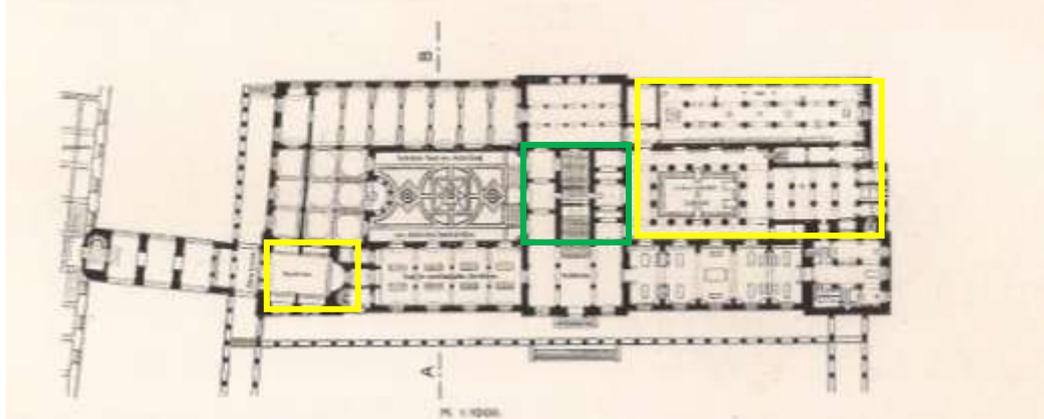
O *Neues Museum* é composto de três níveis que acomodam diversas e valiosas coleções de arqueologia (clássica e egípcia), história e arte, além de pinturas, desenhos e esculturas. (Fig.14-15) Um dos elementos estruturadores do edifício é a monumental escadaria que compõe o hall de entrada. Segundo Maaz (2009, p.25), a escadaria projetada por Stüler é mais que um espaço de circulação e suas paredes abrigavam os celebrados murais de Wilhelm von Kaulbach (1847-1866) considerado o “mais impressionante tema de arquitetura de interiores do historicismo alemão”. (Fig.22).

Figura 14 – O *Neues Museum* visto da *Friedrichsbrücke* em 1850. Mostrando a cúpula da ala sul (à esquerda) destruída nos bombardeios da Segunda Guerra Mundial.



Fonte: Desenho de Henry Albert Payne (1850).

Figura 15 – *Neues Museum*: planta baixa original do pavimento térreo mostrando a conexão original com o *Altes Museum*. Em amarelo as áreas destruídas na Segunda Guerra Mundial; em verde a escadaria monumental de Stüler.



Fonte: Zentralarchiv der SMB

Não há referências a Cesare Brandi no texto conceitual do projeto de David Chipperfield - *The Neues Museum Architectural Concept* (2009), mas sua rígida e substancial metodologia e fundamentação conceitual revelam um projeto de intervenção patrimonial que é um projeto de arquitetura com claro comprometimento conceitual e filosófico com a verdade estética e histórica, entre outros princípios da *Teoria del Restauro*. A contemporaneidade da teoria brandiana é demonstrada em posturas projetuais definidoras da intervenção no *Neues Museum* reveladas nas operações de consolidação e/ou reintegração de lacunas, na ausência de complementos ou refazimentos estilísticos, na exposição crua e sem retoques da

pátina e de outras marcas do tempo e do evento humano, na falta de interferência na materialidade da obra de arte, tanto de arquitetura como, entre outros, murais, pinturas, pisos, mosaicos e frisos.

O *Neues Museum*, como obra de arte, e como bem arquitetônico patrimonial, tem, de acordo com Brandi, o limite de sua intervenção restrito à ação sobre a sua matéria. A partir deste reconhecimento, vários princípios brandianos conduzem o processo restaurativo de “reconstituição do texto autêntico da obra”:

A unidade potencial da obra de arte

O restauro para Cesare Brandi (2004, p.12) depende que “ocorra o reconhecimento ou não da obra de arte como obra de arte” e o *Neues Museum* é uma obra de arte integrante da *Museuminsel Berlin* reconhecida pela UNESCO em 1999 (Fig.16), como Patrimônio Cultural da Humanidade, seguindo os critérios II, IV e VI da *Operational Guidelines for the Implementation of the World Convention Heritage*:

A Ilha dos Museus é um conjunto de edifícios composto por museus individuais de **excepcional importância histórica e artística** situado no coração da cidade [...] (UNESCO, 1999) (Grifo e tradução nossa).

Figura 16 – A *Museuminsel Berlin* (em amarelo).

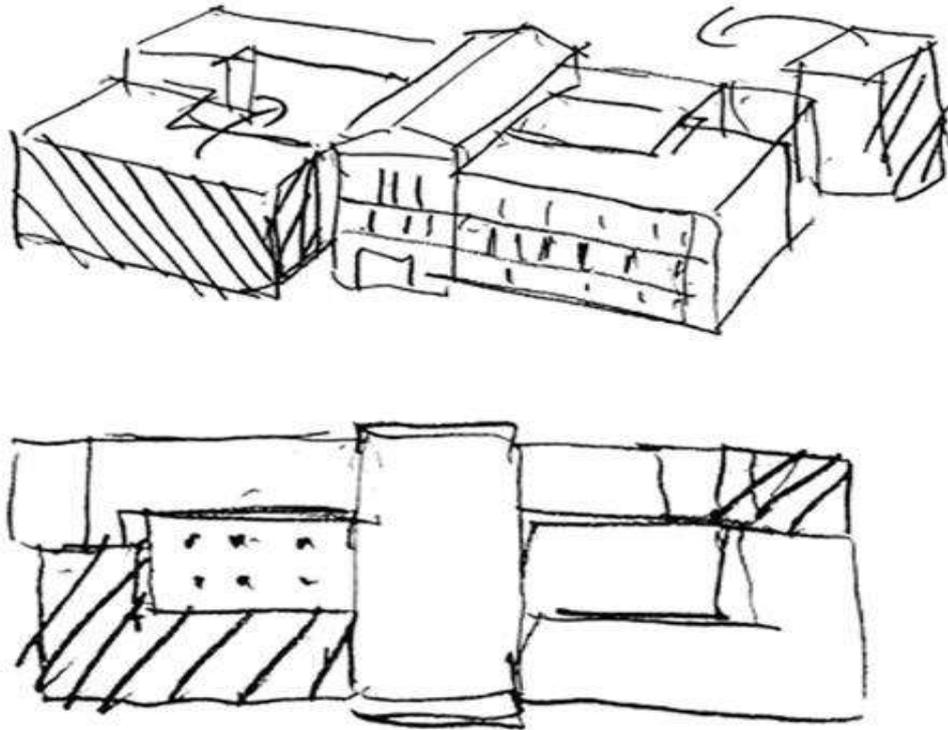


Fonte: http://www.port-au-prince.diplo.de/Vertretung/portauprince/de/06/Bildergalerie_Kultur_de.html

Sem desejar imitar nem invalidar o tecido arruinado restante, uma estrutura de tijolos e fragmentos arquitetônicos piranesianos, nossa preocupação foi motivada pelo desejo de proteger e reparar as partes remanescentes, criar uma configuração compreensível e **reconectá-las de volta em um conjunto arquitetônico inteiro**. O projeto exigiu a construção de grandes

seções destruídas e o reparo e consolidação de elementos restantes. **Nosso objetivo foi integrar essas duas atividades em uma abordagem projetual única, o novo e o antigo se fortalecendo não em um desejo de contraste mas a procura de continuidade.** (CHIPPERFIELD, 2009, p.56) (Tradução e grifos nossos).

Figura 17 – O conceito da intervenção no *Neues Museum* por David Chipperfield.



Fonte: DAVID CHIPPERFIELD ARCHITECTS

A intervenção de Chipperfield (Fig.17) demonstra que a obra de arte não é composta de partes isoladas e que mesmo fragmentada ainda existe potencialmente, ilustrando na prática projetual, o que Brandi propõe como os “termos da restauração para regular uma práxis”, sustentando que,

[...] se a “forma” de toda obra de arte singular é indivisível, e em casos em que, na sua matéria, a obra de arte estiver dividida, **será necessário buscar desenvolver a unidade potencial originária** que cada um dos fragmentos contém, proporcionalmente à permanência formal ainda remanescente neles. (BRANDI, 2004, p.46) (Grifo nosso)

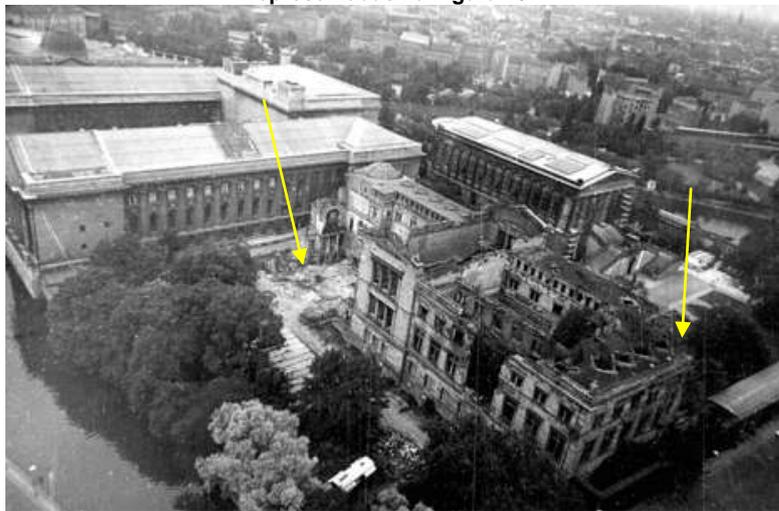
Restaura-se somente a matéria da obra de arte.

Segundo Giovanni Carbonara (1978), a ideia do artista é uma realidade pura, incorruptível, mas a matéria se degrada. Assim, a restauração da matéria da obra de arte não deve interferir na representação mental concebida pelo artista. Qualquer

ação interpretativa de recomposição da imagem perdida através da subjetividade que é um tipo de fantasia constitui, segundo Brandi (2004, p.60), “a mais grave heresia”. A intenção de continuidade não significou em nenhum momento, “o refazer como era antes”, pois isto, segundo Chipperfield, resultaria numa reconstrução histórica e na supressão e destruição do material original na tentativa de torná-los novos de novo e isto foi rejeitado por Brandi.

[...] é possível negar que se possa intervir na obra de arte mutilada e reduzida a fragmentos por *analogia*, porque o procedimento por *analogia* exigiria como princípio a equiparação da unidade intuitiva da obra de arte como uma unidade lógica e com a qual se pensa a realidade existencial. (BRANDI, 2004, p.46-47).

Figura 17 – O Neues Museum Berlin antes da restauração. Em amarelo as seções faltantes do edifício representadas na Figura 15.



Fonte: Das Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin.

A recomposição das partes faltantes do edifício (Figs.15-17), que Chipperfield (2009, p.59) define como “continuidade e completamento através da construção de **novos** volumes simples e superfícies de tijolo e concreto” (Fig.18), é metodologicamente uma referência à formulação teórica de recondução de dados espaciais/ambientais de edifícios severamente danificados. Para a conservação do sítio histórico de um monumento e do monumento como elemento desse sítio, Brandi (2004, p.135) propõe a reconstrução espacial do ambiente construído danificado:

[...] Se os elementos desaparecidos tiverem sido em si obras de arte, está absolutamente fora de questão que se possam reconstituir como cópias. **O ambiente deverá ser reconstituído com base nos dados espaciais e não naqueles formais do monumento que desapareceu.** Assim, deveria ter sido reconstruído um campanário em São Marcos em Veneza, mas *não* o campanário caído; (BRANDI, 2004, p.136-137) (Grifo nosso).

Figura 18 – A reconstituição dos dados espaciais do *Neues Museum*: a) em amarelo, a ala sudeste; (b) os detalhes da simplificação formal dos novos elementos; (c) em laranja, os elementos originais remanescentes que não foram reproduzidos.



Fonte: Fotos elaboradas por Betânia Brendle em 2013.

Nem na sede histórica, nem na sede artística se pode legitimar a substituição com uma cópia.

Chipperfield restabelece, nas áreas de destruição integral (ângulo sudeste e ala norte) (Fig.15-17), a volumetria e modinatura originais sem reproduzir formalmente os elementos compositivos e ornamentais, que como inserção contemporânea se diferencia tanto no aspecto material como na imagem figurativa que simplificadamente reinsere a potencialidade artística dos componentes tectônicos legitimando a inteireza do *Neues Museum* como obra de arte.

Ao propor a inserção de elementos novos como elos de ligação entre superfícies originais e os vazios faltantes do edifício, Chipperfield rejeita o *falso histórico* e a *falso estético* e edifica uma *ponte* que conecta os fragmentos destruídos em um inteiro. Para as grandes lacunas onde os danos foram em escala maior, como a ala sudeste (Fig.18), a cúpula da ala noroeste (Figs.19-21), a escadaria e hall

monumental de Friedrich Stüler (Figs.22-24) e a ala Egípcia (Fig.25), o projeto considerou a abordagem da simplificação formal insuficiente. É quando entra em cena o *atto creativo*, ou seja, o projeto de intervenção da preexistência patrimonial com metodologia, princípios e fundamentação teórica próprios.

Figura 19 – *Neues Museum*: estado de arruinação da *Südkuppelsaales* (cúpula da ala sul) em 1984.



Fonte: ONAR, 1984.

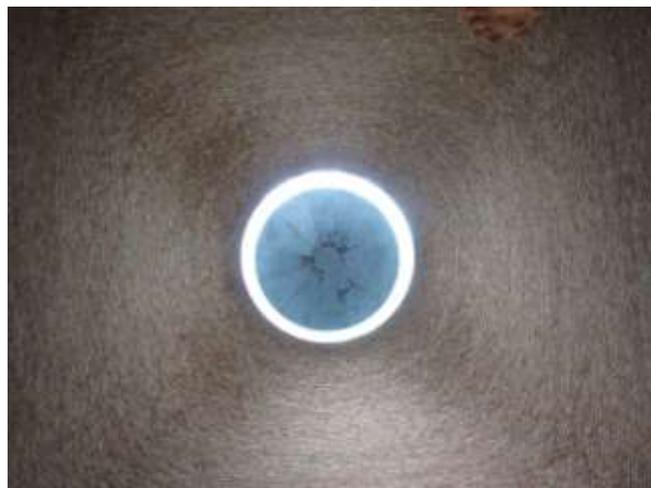
Figura 20 – Vista exterior da reconstrução volumétrica da ala e cúpula sudeste do *Neues Museum*.



Fonte: Fotos elaboradas por Betânia Brendle em 2013.

Internamente, na ala sudeste, o tratamento material das novas estruturas parietais inseridas é desprovido de qualquer citação figurativa do esplendor passado e reconduz serenamente a espacialidade perdida disponibilizando a fruição espacial do edifício como um inteiro. *Uma nova cúpula é construída remetendo-se tipológica e espacialmente aos extratos originais perdidos sem fingimentos estilísticos em sua estrutura e elementos artísticos (Fig.21). A nova construção é despojada de adornos e lá está para completar a alma do edifício e nele deixar penetrar luz nas obras do Museu, como originalmente concebido por Stüler.*

Figura 21 – a) Cúpula da ala sudeste do *Neues Museum* em 1862; b) Situação após a reconstituição espacial.

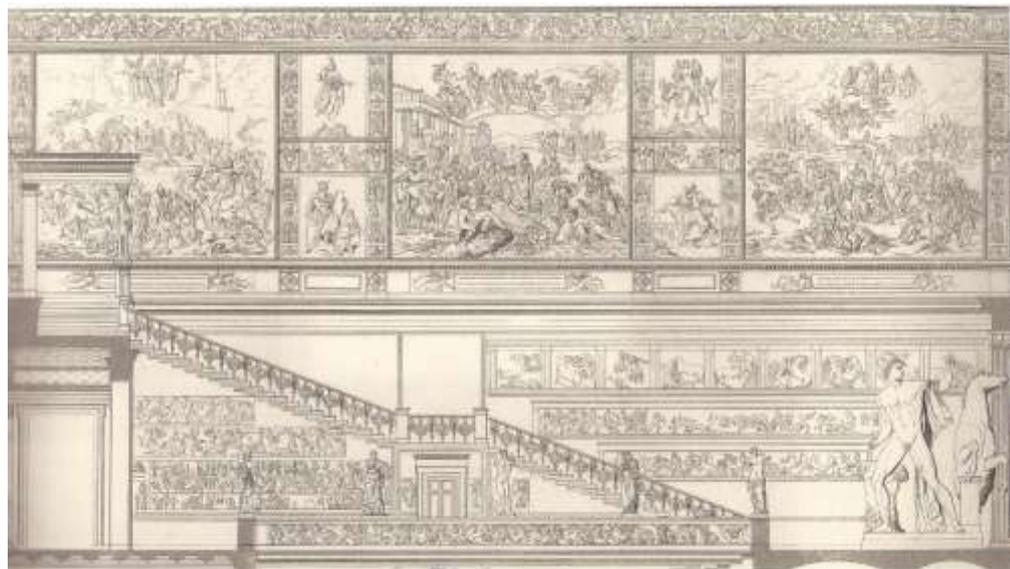


Fonte: a) *Das Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin*; b,c) Fotos elaboradas por Betânia Brendle em 2013.

O ambiente deverá ser reconstituído com base nos dados espaciais e não naqueles formais do monumento que desapareceu

A intervenção na escadaria principal severamente devastada pelos bombardeios (Fig. 23) reinsere *uma* nova escada em concreto polido que mantendo a concepção original projetada por Stüler (Fig. 24) e rejeita a ornamentação imitativa. Fragmentos de painéis decorativos originais são recuperados e reconduzidos à caixa mural numa postura projetual que respeita os vazios, assume a perda de sua integridade pictórica e recusa o completamento fantasioso. Marcas de eventos humanos da história alemã difícil e recente não foram apagadas e reconstruídas de maneira idealizante, mas consolidadas e corajosamente reveladas em uma nudez e verdade históricas nitidamente percebidas. (Fig.25)

Figura 22 – Murais de Wilhelm von Kaulbach na escadaria do hall principal (b) do *Neues Museum* projetada por Stüler.



Fonte: *Das Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin.*

Figura 23 – A escadaria de Friedrich Stüler antes (a) e depois da destruição de 1945.



Fonte: *Das Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin.*

Figura 24 – A intervenção de Chipperfield.



Fonte: Fotos elaboradas por Betânia Brendle em 2013.

REFLEXÕES FINAIS

Para muitos visitantes, talvez choque a nudez da verdade da intervenção e a rejeição a qualquer tentativa de reconstruir mimeticamente os vestígios desaparecidos no *Neues Museum Berlin*. Há uma distância ética e metodológica entre a exposição corajosa no projeto de David Chipperfield de marcas do passado e de eventos e fatos humanos da história alemã recente (Fig.25) e, os projetos, tremulamente apoiados no cancelamento dos extratos do tempo, na reconstrução e na falsificação histórica e artística da obra de arte e/ou do bem arquitetônico patrimonial. Seu projeto de intervenção no *Neues Museum Berlin* é um projeto de arquitetura que não se propõe a camuflar ou violentar a história nem imitar as fabulosas obras de arte perdidas para sempre.

Figura 25 – Ala egípcia: Consolidação de perdas e lacunas sem complementamentos fantasiosos.



Fonte: Fotos elaboradas por Betânia Brendle em 2013.

A perda, representada pelo que não está mais lá, pelas marcas físicas devastadas e deformadas, mas íntegras e verdadeiras, gera uma fruição estética muito forte e plural de significados e insere a contemporaneidade no deleite do espaço de memória. Isto proporciona ao pesquisador uma experiência de rara reflexão sobre a atualidade do pensamento brandiano que nunca se propôs a ser unânime, nem uma cartilha dogmática de regras fixas, e muito menos a “única via” (NERY e BAETA, 2013). A Teoria da Restauração de Cesare Brandi, estabeleceu princípios filosóficos e éticos para combater o empirismo e a arbitrariedade da intervenção no bem arquitetônico patrimonial submetido a “atitudes individualistas, parciais e deformadoras”. (KÜHL, 2006, p.25). Mais uma vez, o *Neues Museum Berlin*, no mostra que, como argumenta Carbonara (2006, p. 38),

...não existe nada de mais consumado e repetidamente experimentado do que a *Teoria* brandiana:

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Paulo Ormino de. **A restauração arquitetônica entre o passado e o presente.** RUA - Revista de Arquitetura e Urbanismo, N° 8. Salvador: EDUFBA, 2003.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. São Paulo: 2004.

BRANDI, Cesare. **Struttura e architettura**. Torino: Einaudi Editore, 1975.

BRENDLE, Maria de Betânia Uchôa Cavalcanti e VIEIRA, Natália. **Cais do Sertão Luiz Gonzaga no Porto Novo do Recife. Destruição travestida em ação de conservação**. Arqtextos 150.03, ano 13, nov.2012. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/13.150/4460>

BRENDLE, Maria de Betânia Uchôa Cavalcanti. **Peter Zumthor... Sustentável leveza, sublime intervenção: Poética e tectônica no Kolumba Museum**. Anais do II ENANPARQ II Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Natal: UFRN, 2012^a.

BRENDLE, Maria de Betânia Uchôa Cavalcanti. **Conflitos projetuais entre a Academia e o IPHAN em Laranjeiras (SE). Fundamentação teórica no projetar da nova arquitetura em áreas patrimoniais & a re-edição da prática destrutiva e arbitrária do estilo patrimônio (sic)**. Anais do V Projotar. Processos de projeto: Teorias e Práticas. UFMG, 2011.

BRENDLE, Maria de Betânia Uchôa Cavalcanti e VIEIRA, Natália. **Ruína não se restaura. A reinvenção do Quarteirão dos Trapiches de Laranjeiras**. Rio de Janeiro: Anais do III Congresso Internacional na Recuperação, Manutenção e Restauração de Edifícios. 2010.

BRENDLE, Maria de Betânia Uchôa Cavalcanti. **Cidade antiga e Contemporaneidade. Teoria e projeto na inserção de novas arquiteturas no Bairro do Recife**. São Paulo: Anais do IV PROJÉTAR, 2009.

CARBONARA, Giovanni. **Brandi e a restauração arquitetônica hoje**. In: Desígnio. Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo, N.6, pp.11-18. São Paulo: Anna Blume Editora/FAU-USP, 2006.

COELHO, Cristina. **Capela de São João Batista - Carapina Grande, Serra – ES. Reconstrução como restauração da imagem**. In: PESSOTTI, Luciene e RIBEIRO, Nelson Pôrto. **A construção da cidade portuguesa na América**. (Orgs.). Rio de Janeiro: POD Editora, 2011.

DVOŘÁK, Max. **O catecismo da preservação dos monumentos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização. Problemas Teóricos de Restauo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Cesare Brandi e a teoria da restauração**. Revista Pós - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, Nº21. São Paulo: junho 2007.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Restauração hoje: método, projeto e criatividade**. Desígnio. Revista de História da rquitetura e Urbanismo, Nº 6, 19-34. São Paulo: Anna Blume Editora/FAU-USP, 2006.

MARCO, Ana Regina di, ZEIN, Ruth Verde. **Sala São Paulo de Concertos. Revitalização da Estação Júlio Prestes: o projeto arquitetônico**. São Paulo: Alter Market, 2001.

NERY, Juliana Cardoso, BAETA, Rodrigo Espinha. **Do restauro á recriação: as diversas possibilidades de intervenção no patrimônio construído**. Anais do ARQUIMEMÓRIA 4. Encontro Internacional sobre Preservação do Patrimônio Edificado. Salvador: 2013.

PESSOTTI, Luciene e RIBEIRO, Nelson Pôrto. **A construção da cidade portuguesa na América**. (Orgs.). Rio de Janeiro: POD Editora, 2011.

UNESCO. Text of the Museum Island application to be listed as World Heritage, published under the nomination file <http://whc.unesco.org/en/list/896/documents/>, 1999.

VARAGNOLI, Claudio. **Antichi edifici, nuovi progetti. Realizzazioni e posizioni teoriche dagli anni Novanta ad oggi**. In: A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino (a cura di), Antico e Nuovo. Architetture e architettura, atti del convegno internazionale (Venezia 31 marzo - 3 aprile 2004). Padova: Il Poligrafo, 2007a.

VARAGNOLI, Claudio. **Il patrimonio ferito: quattro progetti in Abruzzo e in Molise**. In: GIANNATTASIO, Caterina (Org.) Antiche ferite e nuovi significat. Permanenze e trasformazioni nella Editore, 2007b.