

# Uma teoria, alguns princípios e muita arquitetura: a atualidade do pensamento brandiano no em intervenções arquitetônicas na Alemanha, Dinamarca e Itália

Betânia Brendle

---

BRENDLE, Betânia. Uma teoria, alguns princípios e muita arquitetura: a atualidade do pensamento brandiano no em intervenções arquitetônicas na Alemanha, Dinamarca e Itália. *Thésis*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 277-307, nov./dez. 2017

---

data de submissão: 16/10/2016

data de aceite: 25/06/2017

**Betânia Brendle** é PhD in Urban Design, Oxford Brookes University/Architectural Conservation (ICCROM); Planungsbuero architektur & anderes, Lübeck; betania\_brendle@baunetz.de

## Resumo

O contexto preexistente da cidade contemporânea tem sido frequentemente espoliado pela inserção da arquitetura autorreferente e de autor que cancela a presença do passado e transforma o ambiente construído em uma imagem antitética profundamente artificial e espetacularizada para atender exigências do mercado e do turismo. Há, entretanto, a prática responsável e ética da inserção da nova arquitetura na preexistência realizada com posicionamento crítico, fundamentado em conceituações teóricas válidas, com cautela e respeito pelo que lá e considerando a complexidade histórica da obra de arte que é a arquitetura e seu entorno. Este trabalho discute (1) intervenções projetuais contemporâneas de caráter integrativo-dialético entre o *novo* e o *antigo* na preexistência arquitetônica relacionando princípios formulados por Cesare Brandi em sua Teoria da Restauração e outros escritos, nos projetos realizados por David Chipperfield (*Neues Museum*, Berlin), BFM Architekten Berlin (*Meisterhäuser Bauhaus*, Dessau), Inger e Johannes Exner (Koldinghus, Kolding, Dinamarca) e Pier Luigi Cervellati (*Oratorio dei Filipini*, Bologna); bem como (2), o resultado da ausência de suas orientações referentes ao exercício crítico no preenchimento de lacunas e no restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, materializada na criação do grande vazio urbano resultado do congelamento das ruínas da Chiesa Madre, proposto pelo projeto de Álvaro Siza e Roberto Collovà na Piazza Alicia, em Salemi-Trapani, na Sicília.

**Palavras-chave:** Projeto contemporâneo. Ambiente construído. Cesare Brandi.

## Abstract

*The preexisting urban context of the contemporary city has been often spoliated by the insertion of self-referential architecture which cancels the presence of the past and changes the built environment into an antithetical image, profoundly artificial and spectacularized, to meet the market and media demands. There are, however, responsible and ethical practices of inserting new architecture into the preexisting environment carried out with critical attitude, supported by valid theoretical concepts with care and respect for what is still there and taking into account the historic complexity of the work of art which is the architecture and its surroundings. This work discusses (1) contemporary architectural interventions of dialectical-integrative approaches between the new and the old in the architectural preexisting built environment establishing a relationship with Cesare Brandi's Theory of Restoration and other works, in the projects carried out by David Chipperfield (Neues Museum, Berlin), BFM Architekten Berlin (Meisterhäuser Bauhaus, Dessau), Inger and Johannes Exner (Koldinghus, Kolding, Denmark) and Pier Luigi Cervellati (Oratorio dei Filipini, Bologna); as well as (2) the absence of his theoretical principles in the treatment of a lacuna and in the reestablishment of the potential unity of the work of art materialized in the great urban gap resulted from the freezing of the ruins of Chiesa Madre as proposed by Álvaro Siza and Roberto Collovà for Piazza Alicia, in Salemi-Trapani, Sicília.*

**Keywords:** city, body-space, capitalism, subjectivity.

### Resumen

El contexto preexistente de la ciudad contemporánea sigue siendo despojado a menudo mediante la inserción de la arquitectura autorreferente y de autor que extingue la presencia del pasado y transforma el ambiente construido en una imagen antitética profundamente artificial y hecha espectacular para satisfacer las exigencias del mercado y del turismo. Hay, sin embargo, la práctica responsable y ética de la inserción de la nueva arquitectura en la preexistencia, realizada con posicionamiento crítico, basado en conceptos teóricos válidos, con cautela y respeto por lo que allá esté y teniendo en cuenta la complejidad histórica de la obra de arte que es la arquitectura y su entorno. Este artículo discute (1) intervenciones proyectuales contemporáneas de carácter integrativo-dialéctico entre lo nuevo y lo antiguo en la preexistencia arquitectónica, relacionando principios formulados por Cesare Brandi en su *Teoría de la Restauración* y en otros escritos en los proyectos llevados a cabo por David Chipperfield (Neues Museum, Berlín), BFM Architekten Berlín (Meisterhäuser Bauhaus Dessau), Inger y Johannes Exner (Koldinghus, Kolding, Dinamarca) y Pier Luigi Cervellati (Oratorio del Filipini, Bolonia); y también (2) el resultado de la ausencia de sus orientaciones referentes al ejercicio crítico en llenar las lagunas y en el restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, materializada en la creación del gran vacío urbano resultado de la congelación de las ruinas de la Chiesa Madre, propuesto por el proyecto de Álvaro Siza y Roberto Collovà en la Piazza Alicia en Salemi-Trapani, en Sicilia.

**Palabras-clave:** Proyecto contemporáneo. Ambiente construido. Cesare Brandi.

### A diáspora da nova arquitetura na preexistência

Tendenciosamente irreflexiva, determinadamente profanadora, [...] **grande parte da moderna produção arquitetônica se apresenta em oposição à problemática do restauro** através de uma profunda e declarada antinomia (PANE, 2007, p: 69)<sup>1</sup>. (Grifo da autora).

O contexto preexistente da cidade contemporânea tem sido frequentemente espoliado pela inserção da arquitetura autorreferente e de autor que cancela e mutila a presença do passado transformando o ambiente construído patrimonial em uma imagem antitética profundamente artificial e espetacularizada para atender exigências do mercado, da mídia e do turismo. O presente é o tempo eleito como cenário da contemporaneidade. O *projeto* tornou-se hegemônico em relação à história e à história da arquitetura, e, impregnado pela ausência de referenciais teóricos e princípios basilares do restauro como *atto de cultura* (BONELLI, 1959), o arquiteto do futuro, como observa Pane (2004, p: 64), “move-se livremente em uma conquistada e definitiva liberdade de referências” em relação ao lugar, à paisagem e ao legado arquitetônico de tempos pretéritos.

Já em 1962, Cesare Brandi, em sua conferência *Il centro storico e lo sviluppo urbanístico*<sup>2</sup> argumentava que o princípio fundamental para o “centro histórico”

<sup>1</sup> As traduções dos textos em alemão, inglês e italiano foram realizadas pela autora.

<sup>2</sup> Conferência de Cesare Brandi publicada em *Il vecchio e il nuovo nella città antica*, na comemoração do centenário de seu nascimento (1906-1988) pela *Accademia Senese degli Intronato*, a cura de Roberto Barzanti.

da cidade era “respeitar o tecido conectivo da cidade” e, que sua tutela não era uma ação de defesa passiva de conservação ou de “repulsa ao futuro”, mas de integração urbanística. Brandi constrói um posicionamento marcadamente cauteloso em relação à inserção de novos extratos na preexistência afirmando que: “Se nós equipararmos o centro histórico de uma cidade a uma obra de arte é claro que como obra de arte, ela será respeitada e preservada, mas não alterada” (BRANDI, 2007, p: 31). E se ele reconhece a Arquitetura Moderna como obra de arte, ao mesmo tempo, se posiciona firmemente contra a sua inserção no centro histórico (BRANDI, 1956) pela “incongruência espacial entre as velhas e novas construções” e pela sua incompatibilidade com a preexistência por razões perspécticas, de composição e implantação (BRANDI, 1956). Como argumenta De Vita (2015, p: 203), “Brandi fundamenta o restauro como um ato do presente, da contemporaneidade, e aceita com muita cautela a criatividade moderna, mas somente, para o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte”.

Hoje a preexistência é um dos palcos preferenciais do *star-system* cujas proposições edilícias colocam em risco a integridade material e simbólica do legado urbano e arquitetônico que constitui heranças culturais da sociedade. Talvez por isso, Pierluigi Cervellati (2006) considera o centro antigo não como uma parte da cidade, mas como uma cidade que deve ser preservada e restaurada e onde deve ser “absolutamente proibido, drasticamente proibido” inserções ulteriores. Muitas injúrias e afrontas são cometidas na preexistência arquitetônica urbana e paisagística à guisa da liberdade estereométrica e a relação *antigo & novo*, não constituindo disciplina própria, é absorvida e mal resolvida genérica e superficialmente nas questões do projeto, ignorada, segundo Pane (2004, p: 68), pela “surdez da grande parte do ambiente acadêmico e profissional”.

O arquiteto deve se persuadir a não contribuir somente com uma história de formas, mas com a história do homem no mais amplo significado do termo. A história e a crítica da arquitetura deve assumir um papel mais complexo [do que] a mera comparação tipológica e descritiva da realidade histórica. Uma interpretação diferente reduz a história da arquitetura à cronologia e a arquitetura a um jogo geométrico desmotivado (PANE, 2004, p: 68).

Em *Storia e metaprogetto* (2004), Giulio Pane identifica intervenções contemporâneas de confronto que não intenciam misturar-se com o existente, nem

poupá-lo de sua ação desagregadora através do diálogo e procura de uma linguagem que não seja exclusivamente formal, invasiva e fragmentadora do que lá está. Entre outros, (1) a intervenção de Santiago Calatrava (*Notrufzentrale* KNZ, 1999), na área da Abadia de St. Gallen, Suíça (Século VIII), uma construção subterrânea cuja "atração" é a cobertura móvel de forma elíptica em aço e vidro que irrompe do solo bem próximo aos edifícios da Abadia medieval, Patrimônio Cultural da Humanidade da UNESCO (1983), com uma ruidosa e cintilante abordagem pretensiosamente escultural que compromete sua unidade estética, espacial e tipológica consolidada ao longo de vários séculos (Kanton St.Gallen Baudepartement - Hochbauamt, 2000); e,

(2) o *Auditorium* projetado por Oscar Niemeyer para Ravello, província de Salerno, Costa Amalfi motivada pela procura de um star de evidência midiática, que sem visitar a área e sem experiência de projeto na preexistência patrimonial, inseriu um volume de concreto de proporções gigantescas na paisagem amalfiana, ignorando e afrontando seu especial valor ambiental e a escala do lugar numa prática projetual estranha e indiferente ao contexto, suscitando inúteis protestos da *Italia Nostra* que não surtiram o menor efeito nas decisões de políticos e administradores locais. O projeto,

tem todas as características velhas e superadas de uma abordagem meramente gestual, por parte de quem ainda pensa a arquitetura como um *beau geste*, graciosamente ofertado pelo artista ao príncipe do momento, e não como um processo de meditada e justificada aproximação à solução formal. (PANE, 2004, p: 81).

Intervenções destrutivas no ambiente patrimonial se proliferam em todo mundo e o efeito *Bilbao* tornou-se o passaporte fácil e seguro (sic) para tentativas de resgate econômico através do turismo de massa que manipula inescrupulosamente arquiteturas pretéritas e paisagens culturais tornando-as reféns do jogo econômico que ignora regras urbanísticas e legislações estabelecidas. Há, segundo De Fusco (2006, p: 261, apud CARBONARA 2013, p: 18), "a vulgarização de uma produção arquitetônica que não conhece outro objetivo a não ser construir mais alto, mais retorcido, mais invasivo, mais colorido, talvez, mais barulhento", evidenciando a todo custo, ou ao custo da mutilação da preexistência, a hegemonia da expressão individual e a liberdade total de fantasias a cargo principalmente de arquitetos do star-system internacional, entre outros, Daniel Libeskind, *Militärhistorisches Museum der Bundeswehr*, Dresden (Figura 01), Herzog & de Meu-



ron, *Elbphilharmonie Hamburg* construído sobre o *Kaiserspeicher A*, porto de Hamburg, projeto de Werner Kallmorgen (1966) (Figura 02), Frank Gehry, *Ginger and Fred* (sic), Praga, Richard Meier, *Ara Pacis*, Roma, Jean Nouvel, *Opera de Lione* e o projeto de Arata Isozaki para o *Uffizi* em Firenze. Esses projetos possuem em comum o confronto com a imagem e substância histórica e esteticamente consolidada, e no caso de Bilbao, o preço de apostar na imagem como estratégia comercial da cidade foi a perda de sua identidade histórica e o risco de transformá-la em um parque temático (AQUILI e ALBERG 2006 apud CARBONARA 2013, p: 133).

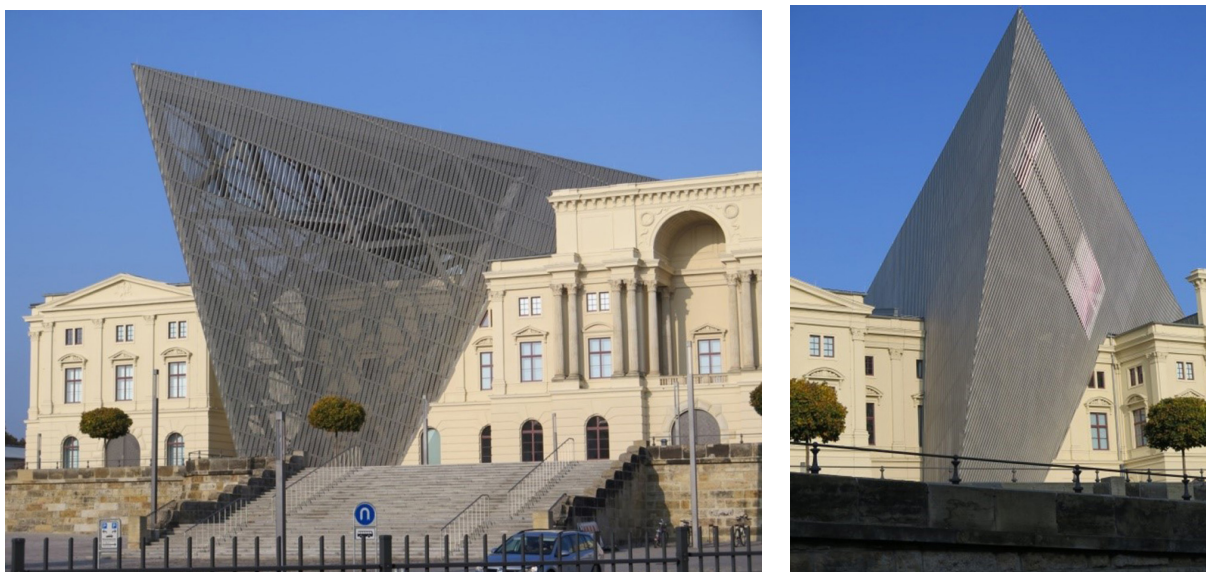


Figura 01  
Militärhistorisches Museum der Bundeswehr, Dresden, Daniel Libeskind.  
Fonte: Betânia Brendle, 2015



Figura 02  
Elbphilharmonie, Hamburg, Herzog & de Meuron, construída sobre o Kaiserspeicher A, Hamburg, integrante da Hamburgisches Denkmalschutzgesetz (Monumentos de Hamburg protegidos por lei), do qual foi parcialmente preservado somente a caixa mural, aumentada em 2m de altura. Internamente o edifício foi totalmente destruído  
Fonte: Betânia Brendle, 2016

Há, como argumenta Carbonara (2006, pp: 16-17), a ênfase da “valorização criativa e a livre projeção, que reduz o antigo a estímulo poético do arquiteto da vez, exemplificando o projeto de Frank O. Gehry para Modena, a poucas dezenas de metros da Catedral”. Essas intervenções são agraciadas com indulgências permissivas de prefeitos e gestores urbanos para “brindar” o contexto preexistente com um projeto arquitetônico desviado para o sucesso mediático e o consumo à revelia de sua integridade e de seu caráter cultural, histórico e estético. A nova arquitetura que se pretende acomodar no contexto antigo deve dialogar com a preexistência, mas o que se vê na prática é um confronto expresso “**na forma de desprezo, de grito, de contraste e de profanação**”. (PANE, 2004, p: 70) (Grifo da autora).

### **Architettura e Restauro: a abordagem crítico-conservativa contra o lapso teórico do projeto contemporâneo**

O conflito aparentemente irreconciliável da inserção da nova arquitetura no ambiente construído patrimonial é, em grande parte, decorrente da ausência de referimento teórico e de uma abordagem histórico-crítica que conduza a definição de princípios, posturas e critérios na formulação do projeto do novo na preexistência. Esta tem sido reduzida a cenários ou panos de fundo para a nova arquitetura, e as evidências preteritas, (Figura 03),

pesadamente manipuladas somente para veicular o novo projeto no interior de um contexto antigo [...] desse modo, a dialética entre passado e presente se restringe a uma relação de mera coexistência que **reduz a preexistência a um papel literalmente de pre-texto**. (VARAGNOLI, 2007, p: 837) (Grifo da autora).

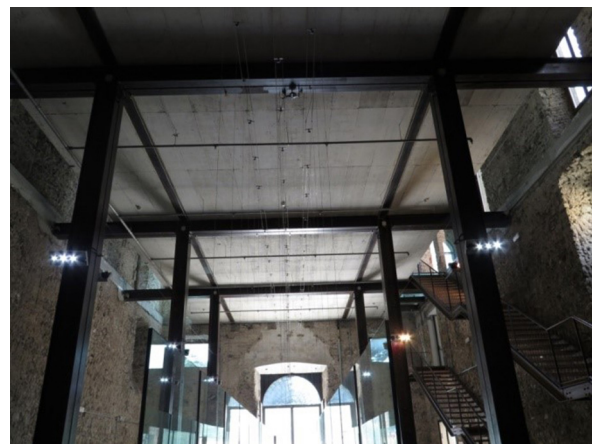


Figura 03  
Antiquarium Tuscolano na Scuderie Aldobrandini, Frascati, Massimiliano Fuksas.  
Fonte: Betânia Brendle, 2015

Falta hoje, como argumenta Carbonara (2013, p: 13), “mais que no passado recente, a pesquisa de uma unidade de método entre restauro e projeto”. Há uma grave omissão da dimensão histórica da arquitetura e da cidade, e de clareza e unidade nas abordagens metodológicas e teóricas do projetar do novo no antigo. Uma unidade teórica, que segundo Carbonara (2012, p: 16), reconheça alguns conceitos-chaves ainda “*validissimi*” de raízes brandianas, entre outros, a mínima intervenção como regra fundamental, a reversibilidade, pelo menos potencial, a distinguibilidade, a compatibilidade físico-química, e a “atualidade” e sinceridade expressiva como ato de nosso tempo e manifestação da cultura histórica e figurativa atual.

Distinguibilidade e legibilidade são condições necessárias, mas não suficientes, para conceituar e “resolver” o projeto da nova arquitetura na preexistência. Em muitos casos, como no *Kunstmuseum Moritzburg Halle* em Halle, Alemanha, (Figura 04), projeto de *Nieto Sobejano Architectos* (2008), manipula-se a “carcaça” aruinada através de inserções extravagantes que não se propõem a recompor nem o texto nem a espacialidade perdida, mas a estabelecer tensões e provocações estruturais desnecessárias, mas de impacto midiático, considerados diálogos formais (sic) à revelia da unidade potencial da obra de arte (BRANDI, 2004), nesse caso, a arquitetura ainda remanescente, embora mutilada e reconhecível.



Figura 04

Kunstmuseum Moritzburg Halle: a inserção do novo como figura e a preexistência transformada em pano de fundo de alegorias compositivas.

Fonte: Roland Halbe, 2010, 2013 (publicação autorizada pelo autor).

A intervenção no *Moritzburg Halle* se enquadra no que Varagnoli (2010, p: 7) define como “a tendência dos arquitetos de conceber a intervenção como a última estratificação na história do edifício” (Figuras 05, 06), e é similar ao *Museo San Telmo* em Armilla, Espanha,



(2011), de autoria dos mesmos arquitetos, cuja intervenção também invasiva, tem alegadamente “respeito pela arquitetura existente e interação com a paisagem circundante” (sic).

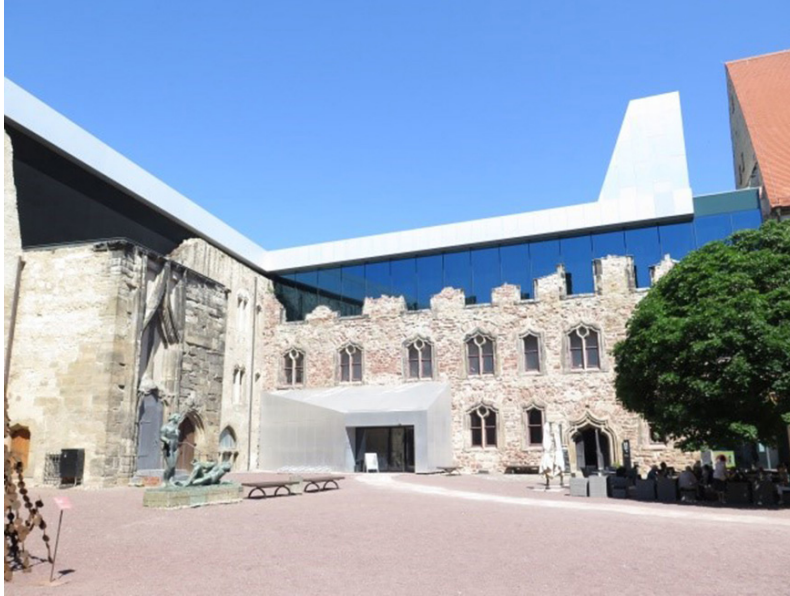


Figura 05  
Kunstmuseum Moritzburg Halle: a ruína como pano de fundo para o projeto autorreferente e ofensivo aos elementos originais ainda remanescentes.  
Fonte: Betânia Brendle, 2016



Figura 06  
Kunstmuseum Moritzburg Halle: a lacuna transformada em figura pelo não restabelecimento da unidade potencial ainda existente.  
Fonte: Betânia Brendle, 2016

O mais grave é que intervenções como essa reverberam rapidamente outras ações destrutivas pois a mídia as celebra inadvertidamente. De uma maneira geral, não há sequer, como afirma Carbonara (2007),

a pesquisa de um diálogo entre as razões livremente criativas do projeto de arquitetura e aquelas histórico-científicas da conservação arquitetônica, ou melhor, do projeto de restauro (pertinente ao território da arquitetura); [nem] a concepção de uma **terceira via** entre os dois extremos: da **imitação estilística e da oposição linguística explosiva, do ecletismo desprovido de método e da suposta liberdade absoluta**. (Grifos da autora).

Essa “liberdade absoluta” é consequência do silêncio teórico que produz restauros e intervenções sem preocupações com as razões culturais da preservação do patrimônio arquitetônico, como se bastassem adições formalistas e reluzentes que sequer reconstituem *mentalmente* o texto perdido e desvirtuam a tipologia remanescente com inserções de gosto pessoal e fantástico que afrontam o monumento (Figuras 07, 08, 09).



Figura 07  
Kunstmuseum Moritzburg Halle: composições arbitrárias e mal resolvidas projetualmente da nova arquitetura sem atenção à substância e códigos compositivos da preexistência.  
Fonte: Betânia Brendle, 2016



Figura 08 – Kunstmuseum Moritzburg Halle: o novo destrói a espacialidade potencial e camufla a ruína para forçar o edifício a acomodar um uso incompatível.  
Fonte: Betânia Brendle, 2016





Figura 09

Kunstmuseum Moritzburg Halle: a hegemonia do projeto do novo....a qualquer preço.

Fonte: Betânia Brendle, 2016

Uma vertente a ser considerada na concepção do projeto arquitetônico em áreas patrimoniais é a abordagem do restauro crítico-conservativo, que segundo Carbonara (2016), “nasce da vontade de evidenciar a persistente validade das formulações do ‘restauro crítico’<sup>3</sup> e brandiano” e refere-se concretamente a uma diretriz “crítico-conservativa”.

**Conservativa** porque parte do pressuposto que o monumento deve em primeiro lugar ser perpetuado e transmitido ao futuro nas melhores condições possíveis; além disso, a atual consciência histórica e sua maior sensibilidade aos bens da “cultura material” acarreta conservar muitas mais “coisas” que no passado. **Crítica** porque afirma que cada intervenção é um caso em si não enquadrável em categorias, não respondente a regras prefixadas, e reestuda profundamente caso a caso sem assumir posições dogmáticas ou de alinhamento nos confrontos dos problemas e soluções que o restauro suscita (CARBONARA, 2012, p: 40-41) (Gri-fos da autora).

<sup>3</sup> O restauro crítico se alicerça em razões históricas e de juízo crítico, rejeita o reprimido estilístico e o embelezamento da obra a favor de sua transmissão ao futuro respeitando suas estratificações. Sem tons dogmáticos e regras fixas, reconhece que cada intervenção é um caso em si, e o restauro, como um momento dialético entre o ato criativo e o processo crítico. (BONELLI, 1959).

Sem dúvida uma reflexão teórica que repercute conceituações de *Maestri* do restauro como um “atto d’interpretazione critica”, como entendido por Paul Philippot em “substancial concordância com Cesare Brandi”, radicalmente distinto do *ripristino*, um ato voltado à reconstituição de uma continuidade formal interrompida através da releitura clara e legível do extrato perdido (CARBONARA e ANDREOLI, 2005, p: 63). O restauro crítico-conservativo oferece uma abordagem conceitual e teórica do projeto essencialmente direcionada à

<sup>4</sup> “No caso de Santa Chiara [Nápoles] a obra de arte eram duas: uma, a Igreja de Santa Chiara, a outra, a Piza de Gesù Nuovo [...]” (BRANDI, 1969, p: 288). Brandi considera o entorno como um atributo inseparável da arquitetura (Brendle, 2015c).

prática responsável e ética da inserção da nova arquitetura na preexistência realizada com posicionamento crítico, com cautela e respeito pelo que lá está. Brandi reconhece na arquitetura e no entorno que a contém o valor da obra de arte<sup>4</sup> e sua Teoria, como confirma Carbonara (2006), demonstra uma grande atenção aos componentes ambientais e à relação entre “construção e sítio”.

**não se deve crer que um conjunto urbano ou uma paisagem possa ser separado do tecido na qual lentamente foi formado:** assim, nem mesmo um monumento, nem mesmo uma obra de arte pode ficar independente daquilo que a circunda. (BRANDI, 1966, p: 151) (Grifo da autora).

Fundamental, é a inclusão de todas as expressões de arte e dos documentos de história, como as ruínas, os centros antigos e os traços do homem sobre o ambiente construído, considerados iguais sem diferenciação ou classificação seletiva. (CARBONARA, 2016). O restauro crítico-conservativo defende a máxima conservação das fases formadoras do edifício evidenciando o inequívoco respeito pelas estratificações históricas, percursos e marcas do tempo, e, o princípio brandiano da dialética entre as instâncias histórica e estética, além da cautelosa distinguibilidade e legibilidade das novas adições (Figura 10).



Figura 10  
Aula Ottagona, Terme di Diocleziano, Roma, Giovanni Bulian.  
Fonte: Betânia Brendle, 2015

Nos *Mercati di Traiano*, Roma, de autoria dos arquitetos Luigi Franciosini e Riccardo D’Aquino (Figura 11), a inserção de passarelas sobre as áreas de escavações arqueológicas para visitação e acessibilidade às ruínas

reflete preocupações conceituais com a respeitosa convivência do antigo e do novo que é resolvida crítica e esteticamente com um projeto de arquitetura sensível à dimensão histórico-documental do “lugar” e que se propõe a inserir extratos contemporâneos que primam pela qualidade do design, pela excelência dos materiais e dos detalhes construtivos e pela postura minimalista e não estridente da intervenção que não causa tensões estéreis às milenárias estratificações romanas.



Figura 11  
Passarelas de visitação nas ruínas dos Mercati di Traiano, Roma. Luigi Franciosini e Riccardo D'Aquino.  
Fonte: Betânia Brendle, 2015

As intervenções na *Aula Ottagona* e nos *Mercati de Traiano* são materializações da abordagem crítico-conservativa que superam a banalidade figurativa autorreferente para, delicada, tectônica e artisticamente, reverenciar o passado exaltando-o através da distinguibilidade e legibilidade inequívoca que “indaga” de maneira dialética a preexistência com reflexões teóricas e com a qualidade do projeto contemporâneo.

A visão unitária de Carbonara de “*architettura e restauro*” reafirma a estreita relação entre o projeto de intervenção e de restauração com o projeto de arquite-



tura, onde conservação e inovação compõem posturas projetuais contemporâneas sustentadas teoricamente por princípios e métodos derivados da abordagem crítico-conservativa como expressas na obra de arquitetos como Giovanni Bullian, Andrea Bruno, Franciosini e D'Aquino, Studio Nemesis, entre outros.

## Brandi e o projeto de arquitetura hoje

A teoria proposta por Brandi teve uma grande importância no âmbito arquitetônico porque postula, junto ao princípio da conservação da matéria, a possibilidade de restituir a unidade ainda potencialmente existente no edifício a ser restaurado, **através de uma intervenção do presente e segundo uma linguagem não invasiva e sem dúvida contemporânea**. (VARAGNOLI, 2010, p: 25) (Grifo da autora).

Cesare Brandi traçou caminhos científicos para a restauração de obras de arte (pintura, escultura, arquitetura) em sua *Teoria del Restauro*<sup>5</sup> introduzindo novos procedimentos de restauração como “atto crítico” respondendo às exigências de conservar ou restabelecer a imagem figurada da obra de arte sem cometer heresias de falsificações. Com isso, a restauração se distanciou do diletantismo, gosto e preferências subjetivas e pessoais de restauradores-artistas (sic) que realizavam práticas empíricas e arbitrarias de refazimento e repristino de obras de arte, em muitos casos danificando-as irreversivelmente. A Teoria estabelece a apreciação dialética das instâncias história e estética da obra de arte, para a definição de posturas projetuais de intervenção, rejeitando qualquer tentativa de “driblar” o tempo através do cancelamento arbitrário de acréscimos ou do refazimento nostálgico de perdas provocadas pela ação do tempo e/ou do homem. Em nenhum de seus escritos, Brandi propõe uma postura diferenciada para a arquitetura e muito menos um “estatuto autônomo”.

A arquitetura como arte (analogamente à pintura e escultura), ou, pela sua antiguidade como objeto de história, postula uma defesa sem exceção no campo do restauro. **Não é por acaso que Cesare Brandi em sua *Teoria del Restauro* (1963), nunca considera a arquitetura separadamente das outras expressões artísticas**, senão para recomendar diante do princípio de sua inamovibilidade, a atenção à tutela do seu espaço ambiente, que com ela forma uma unidade indivisível. [...] Mais precisamente se deve falar de unidade de método e de princípios [...] (CARBONARA, 2012, p: 86). (Grifo da autora).

A modernidade de Brandi está presente especialmente na sua visão unitária de contemporaneidade e restauro como um ato cultural do presente. Em sua conceituação para o projeto de Franco Minissi para a *Villa*

<sup>5</sup> A primeira edição da *Teoria del Restauro* foi publicada em 1963 pela *Edizioni di Storia e Letteratura*, Roma. No Brasil, foi publicada pela Ateliê Editorial em 2004 e traduzida por Beatriz Mugayar Kühl, com prefácio de Giovanni Carbonara.

*del Casale* em Piazza Armerina, Sicília (1957-1963), (Figura 12), Brandi (1957) critica a repriminção de Pompéia, Ostia e Herculano como “*um grave errore*” e propõe diretrizes para uma intervenção projetual crítica considerando a leitura e preservação do sítio e da paisagem, sua estrutura remanescente, materiais e elementos decorativos, total visibilidade de sua estrutura e dos elementos restaurados, enfatizando a rejeição de qualquer tentativa de reconstrução.



Figura 12  
Minissi e Brandi: *Villa del Casalle*, Piazza Armerina.  
Fonte: Betânia Brendle, 2015

Sua fundamentação teórico-conceitual do projeto de arquitetura de Minissi constituirá a espinha dorsal para a proteção dos mosaicos da *Villa del Casalle* recentemente destruída para abrigar uma repriminção anacrônica e superada: “Nós não duvidamos que esta **solução integralmente moderna e integralmente modesta será exemplar**” (BRANDI, 1957, p: 98) (BRENDLE, 2015a, 2015b). (Grifo da autora).

Hoje, no projeto do novo na preexistência faltam referenciais teóricos e de método. O processo projetual é muitas vezes regido por um profundo desprezo por qualquer metodologia científica que transforma o projeto arquitetônico em uma operação impregnada de atitudes conceituais empíricas sem o domínio do campo disciplinar do restauro. Há, entretanto, a prática responsável e ética da inserção da nova arquitetura na preexistência realizada com posicionamento crítico, fundamentado em conceituações teóricas válidas, com cautela e respeito pelo que lá está, e deferência pela complexidade histórica da “obra de arte que é a arquitetura e seu entorno”. Sem confrontações estéreis, sem ignorar escalas, dimensões, proporções e o caráter do lugar e deixando, como propõe Brandi



(2004), “explícitas as reintegrações e o respeito pela pátina na sedimentação visível do tempo sobre a obra” (CARBONARA, 1997, p: 308).

## Princípios da Teoria de Brandi no projeto contemporâneo

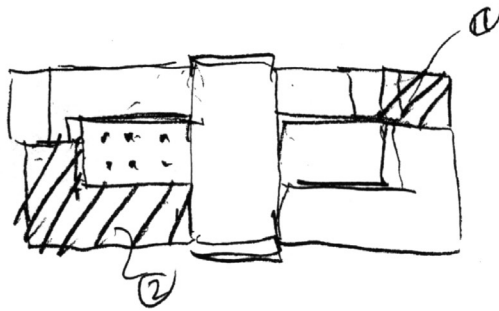
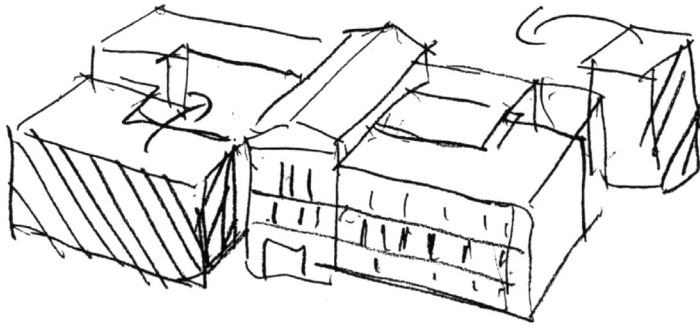
Existe hoje, segundo Carbonara (2006) e Brendle (2015a, 2015c), o restauro arquitetônico de claro cunho brandiano e intervenções projetuais contemporâneas de caráter integrativo-dialético entre o novo e o antigo na preexistência urbana e arquitetônica que relacionam princípios formulados em sua Teoria del Restauro e demonstram a atualidade de seu pensamento.

No *Neues Museum Berlin (David Chipperfield Architekten)* (Figura 13), a contemporaneidade da teoria brandiana é demonstrada em posturas projetuais 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, e tem o limite da intervenção restrito à ação sobre a sua matéria.

Sem desejar imitar nem invalidar o tecido arruinado restante [...] nossa preocupação foi motivada pelo desejo de proteger e reparar as partes remanescentes, criar uma configuração compreensível e **reconnectá-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 na procura de continuidade.** (CHIPPERFIELD, 2009, p: 56) (Grifos da autora).

A intervenção confirma o princípio brandiano da realidade unitária da obra de arte que não é composta de partes isoladas e sim de um inteiro, e que mesmo fragmentada, ainda existe potencialmente. (Figura 14). Ela ilustra 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 da autora).



RE-ESTABELECIMENTO DE FORMA + FIGURA

Figura 13

"O restabelecimento da forma e da figura" ou ...da unidade potencial da obra de arte, no Neues Museum Berlin.

Fonte: Cortesia David Chipperfield Architekten Berlin (publicação autorizada pelo autor).



Figura 14

Neues Museum Berlin: reconstituição espacial e tipológica do edifício.

Fonte: Betânia Brendle, 2013

A restauração da matéria da obra de arte não deve interferir na representação mental concebida pelo artista que constitui seu estado conceitual. Qualquer ação interpretativa de recomposição da imagem perdida através da subjetividade, que na verdade é uma fantasia pessoal, constitui segundo Brandi (2004, p: 60), "a mais grave heresia". A intenção de continuidade não significou em nenhum momento para Chipperfield, "o refazer como era antes", pois isto resultaria numa reconstrução histórica e na supressão e destruição do material original na tentativa de torná-los *novos de novo* e isto também foi rejeitado por Brandi (BRENDLE, 2013) (Figuras 15, 16).



Figura 15

Neues Museum Berlin: reconstituição volumétrica da cúpula da ala sul.  
Fonte: Betânia Brendle, 2013



Figura 16

Neues Museum Berlin: o não refazimento do estado conceitual.  
Fonte: Betânia Brendle, 2013



A recomposição das partes faltantes do edifício, que Chipperfield (2009, p: 59) define como “continuidade e completamento através da construção de novos volumes simples e superfícies de tijolo e concreto”, é metodologicamente uma referência à formulação teórica brandiana da recondução de dados espaciais/ambientais de edifícios severamente danificados. (Figura 17).

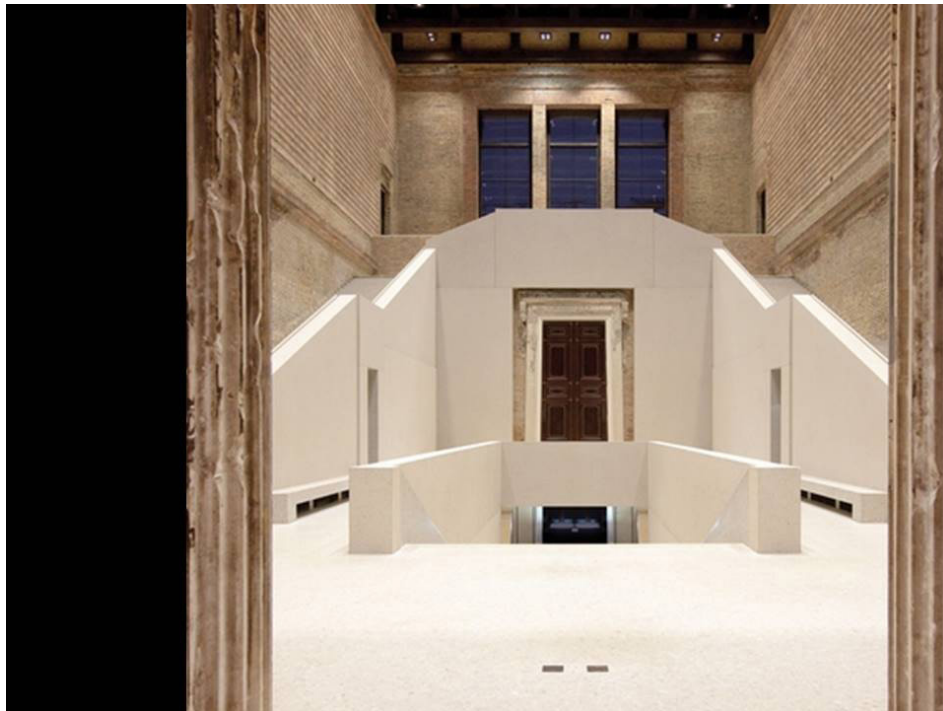


Figura 17  
*Neues Museum Berlin*: escadaria principal: restituição espacial-tipológica.  
Fonte: Betânia Brendle, 2013

Na reconstrução “evocativa” das *Meisterhäuser Bauhaus* em Dessau (Brendle, 2016) (Figura 18), a postura projetual e os pressupostos teóricos e conceituais que conduziram os projetos revelam na prática princípios teóricos brandianos. O conjunto foi bastante danificado na Segunda Guerra Mundial: da casa de Gropius somente o porão sobreviveu e a de Moholy-Nagy, conjugada com a de Feininger, desapareceu totalmente. As residências projetadas por Gropius foram arbitrariamente reformadas por seus ocupantes que a descaracterizam profundamente, e em 1956, uma anômala construção foi erigida sobre o porão da casa de Gropius inserindo um elemento bizarro que rompeu totalmente a unidade e integridade do conjunto comprometendo suas qualidades tipológicas, espaciais e paisagísticas.

O *BFM Architekten* (Pier Bruno, Donatella Fioretti e José Gutierrez Marquez) adotou como conceito essencial o *Prinzip der Unschärfe* (em português, turvo, desfocado, embaçado, vago) que compõe o cerne do projeto que reconstrói *brandianamente* os dados ambientais das residências de Gropius e Moholy-Nagy, suas volumetrias e escalas evocativas recuperando a unidade potencial da obra de arte, ou seja, o conjunto das *Meisterhäuser Bauhaus-Dessau*, Patrimônio Cultural da Humanidade desde 1996. Como revela Fioretti e Marquez (2014),

A substituição dos elementos faltantes deveria proporcionar ao observador a percepção do conjunto o mais próximo possível de como ele foi originalmente concebido. [...] **deveria estabelecer uma clara diferença entre os elementos novos e os preexistentes.** A reconstrução [exata] não era uma alternativa não só porque aboliria a diferenciação da arquitetura original, mas principalmente porque, como toda cópia, colocaria em dúvida a legitimidade dos elementos originais. **Quando reconstruímos, a memória é colocada em coma artificial.** (Grifos da autora).

No conjunto, a legibilidade entre o velho e o novo é acentuada pelos materiais e texturas e por uma drástica redução de detalhes construtivos. Uma suave passagem do existente para as inserções contemporâneas com contraste discreto é a estratégia projetual para evocar e trazer para a contemporaneidade a arquitetura de Walter Gropius. (Figura 19).

A nova estrutura deve proporcionar ao visitante **a percepção do conjunto como foi originalmente concebido.** Ao mesmo tempo ele poderá **diferenciar** os vestígios históricos das novas inserções reparativas (Fioretti e Marquez, 2014, p: 28) (Grifos da autora).





Figura 18

Foto original da *Haus Gropius*, Dessau 1926 / Reconstrução evocativa da *Haus Gropius*.

Fonte: bpk / Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Photothek Willy Römer / Walter Stiehr / Betânia Brendle, 2015 (publicação autorizada pelos autores).



Figura 19

Reconstrução evocativa da *Haus Moholy-Nagy*.

Fonte: Betânia Brendle, 2015

A restauração de Koldinghus (Figura 20), o castelo real de Kolding (1268), Dinamarca, teve um papel muito importante no debate sobre a restauração arquitetônica no país, até então impregnado por posturas que defendiam a “reconstrução de tempos passados”.



Figura 20  
Reconstrução evocativa da *Haus Moholy-Nagy*.  
Fonte: Betânia Brendle, 2015

O edifício passou por longo período de arruinamento desde um incêndio em 1845 (Figura 21) e o projeto original de Inger e Johannes Exner (1972) contrário ao refazimento, propondo a intocabilidade das ruínas e utilizando materiais modernos aparentes e legivelmente distinguíveis causou uma forte rejeição da população e autoridades locais. (Figura 22). Os Exner, temendo uma solução ainda pior (a reconstrução estilística desejada por seus opositores), realizaram a pedido, alternativas projetuais que resultaram em mudanças no projeto original, no tratamento da reconstituição volumétrica, na composição das aberturas da fachada sul e o uso de materiais tradicionais no preenchimento das lacunas com lâminas de madeira (em vez de aço corten) e o telhado em telha cerâmica (Figura 23). Johannes Exner era conhecedor de Sir Gilbert Scott, William Morris e John Ruskin e compartilhava os princípios do *anti-restoration movement*. Considerava o edifício “histórico” como um organismo vivo com um ciclo de vida contínuo e “aspectos eternos” que deviam ser respeitados.



Koldinghus [Figura 20] é como uma bonita velha senhora com adoráveis rugas e um sorriso. Ela era sábia e tinha vivido sua vida. Se eu restaurá-la para que ela tenha 17 anos novamente devendo manter sua sabedoria ela passaria a ser sinistra, abominável e horrenda. Então nós concluímos que, se nós fizéssemos isso, toda a sabedoria que Koldinghus representa hoje se perderia<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Depoimento de Johannes Exner extraído pela autora em 2015 de um documentário exibido no Koldinghus.

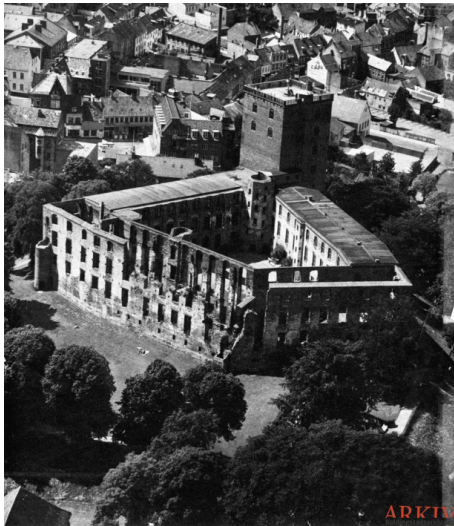


Figura 21  
Koldinghus antes da restauração.  
Fonte: Betânia Brendle, 2015

**Nós sugerimos deixar as ruínas intocáveis [...]** um espaço gigante seria criado entre os muros arruinados, sustentados por um guindaste ou por uma grade estrutural de ferro. **Uma grade gigante, simples e transparente que claramente separava o velho e o novo.** Uma grade de ferro coberta por um telhado de fibrocimento **que mais tarde poderia ser removida.** (Exner, 1994, p: 11) (Grifos da autora).



Figura 22  
Koldinghus antes da restauração.  
Fonte: Koldingstadsarkiv (publicação autorizada pelo autor).



Figura 23  
Koldinghus depois da restauração de Inger e Johannis.  
Fonte: Betânia Brendle, 2015

Uma estrutura de colunas autoportantes de madeira sustenta o telhado, as passarelas de visitação e a grande estrutura da caixa mural da ala sul, pois as ruínas não podiam ser usadas como apoio. As colunas são encimadas por pirâmides com a forma de abóbada estelar invertida de linguagem expressiva e funcionam também como refletores de luz. Como revela Exner (1994, p: 12), "os problemas funcionais e técnicos foram resolvidos através de adições novas e necessárias, claramente separadas, visível e fisicamente, da antiga substância [arquitetônica]" (Figura 24) Reversibilidade e distinguibilidade são princípios brandianos presentes em toda a intervenção.



Figura 24  
Novo e velho se completam com uma funcionalidade respeitosa: colunas autoportantes, passarelas e ruínas dialogam com o design crítico de boa qualidade  
Fonte: Betânia Brendle, 2015



A intervenção no Koldinghus (Figura 25) é o que Carbonara (2013, p: 122-123) define como uma relação dialética / reintegração da imagem de acompanhamento conservativo, constituindo uma *"vera espressione d'un concetto critico-conservativo"*.



Figura 25  
Koldinghus: antes e depois da intervenção dos Exners.  
Fonte: *Koldingstadsarkiv* / Betânia Brendle, 2015 (publicação autorizada pelos autores).



Pierluigi Cervellati sempre se alinhou com a reprimatinação filológica dos monumentos sem acenar para um compromisso projetual contemporâneo como deixa claro na sua defesa da reconstrução do Teatro Galli em Rimini (2014): "Cada época deixou sua marca, a nossa também tem o direito e o dever de manifestar-se". (Cervellati, 2007, p:4). Porém, essa marca para ele é o refazimento daquilo que não existe mais. Sua intervenção no *Oratorio Filippo Neri*, Bologna (1999) significaria então um hiato em sua abordagem projetual repriminatória à favor da convivência do passado e do presente? O projeto considera todas as estratificações da história da igreja barroca (1733), os danos causados pelo bombardeio de 1944 e a primeira intenção restaurativa por Alfredo Barbacci (1948-1953). Está tudo lá como uma narrativa clara e inequívoca do ciclo de vida do edifício cujo projeto conserva o mais possível o existente sem recorrer à imitações ou falsificações. (Figura 26).



Figura 26  
- Intervenção de Cervellati no *Oratorio San Filippo Neri*, Bologna.  
Fonte: Betânia Brendle, 2015

Ele utiliza claros conceitos brandianos no preenchimento das lacunas, como o recurso do *rigatino* desenvolvido por Brandi no ICR, na restituição da geometria das abóbadas e da cúpula, recuperando sua volumetria e tipologia através de estruturas de lâminas circulares de madeira que se acomodam com uma liguagem moderna nos extratos barrocos remanescentes e nas marcas de dilaceração da Guerra. Sem dissimulações, a intervenção de Cervellati é uma narrativa corajosa e verdadeira que conecta a contemporaneidade às "feridas bélicas" através da qualidade e sensibilidade projetual do presente (Figura 27).



Figura 27

Intervenção de Cervellati no *Oratorio San Filippo Neri*, Bologna. Detalhe das novas estruturas em madeira que restituem a unidade potencial da obra de arte sem cometer um falso histórico nem um falso artístico.

Fonte: Betânia Brendle, 2015

A ausência de reflexões sobre as formulações brandianas nas no preenchimento da lacuna gerada pela demolição da *Chiesa Madre*, na Piazza Alicia, em Salemi-Trapani, na Sicília (Figura 28), danificada pelo terremoto de 1968, resultou na criação artificial de um grande vazio urbano resultado do congelamento das ruínas da *Chiesa Madre*, proposto pelo projeto de Álvaro Siza e Roberto Collovà.

Salemi é uma cidade siciliana de origem árabe (século IX) que a exemplo de Gibellina e Poggioreale foi devastada pelo terremoto de 1968. Na década de 1980, uma lenta operação de recuperação do centro antigo teve início com o projeto dos arquitetos Álvaro Siza e Roberto Collovà. Embora danificada pelo terremoto a *Chiesa Madre* ainda apresentava certa estabilidade estrutural e poderia ter sido restaurada. O projeto transformou profundamente a Piazza Alicia, sua forma original, tipologia e escala urbana. Após a consolidação estrutural das ruínas restantes o que sobrou da *Chiesa Madre* foi usado como um pano de fundo para a criação da nova praça, onde fragmentos de colunas e elementos decorativos salvos da demolição lhe foram inseridos sem, entretanto, lhe devolver a visão unitária de sua relação com seu entorno.

Quando a lacuna interfere na unidade potencial da obra de arte, aqui ilustrada pela *Chiesa Madre* e a Piazza Alicia, Brandi estabelece procedimentos teóricos que transformados em posturas projetuais podem reduzir a presença dominante do vazio urbano através da minimização da relação figura-fundo. No caso em questão, a ruína tornou-se a figura e o vazio urbano gerado como praça, o fundo. (Figuras 29, 30) A Teoria admite a reintegração de um elemento arquitetônico que altera profundamente os dados espaciais em con-

seqüência de seu desaparecimento. O projeto poderia ter sido orientado para a reintegração urbana da *Chiesa Madre* na Piazza Alicia e esta postura é sustentada teoricamente por Cesare Brandi.



Figura 28  
Piazza Alicia, Salemi: a ruína espetacularizada e seu vazio, uma lacuna urbana em exposição.  
Fonte: Betânia Brendle, 2015



Figura 29  
Piazza Alicia, Salemi - o não preenchimento da lacuna transforma o vazio urbano em figura e as ruínas da *Chiesa Madre* em fragmentos desconectados que não restituem a unidade potencial da obra de arte.  
Fonte: Betânia Brendle, 2015



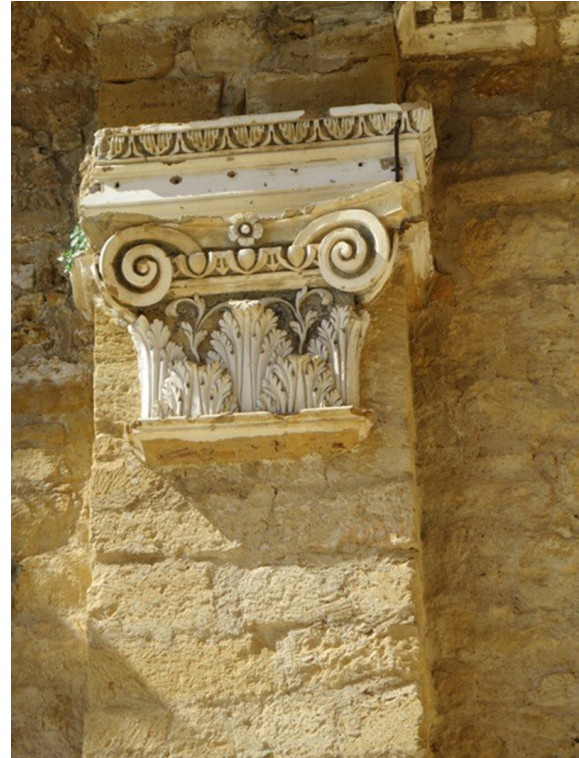


Figura 30  
Piazza Alicia, Salemi: a ruína reduzida a fragmentos desconectados apesar da excelência do design minimalista de Álvaro Siza.  
Fonte: Betânia Brendle, 2015

Se os elementos desaparecidos tiverem sido obras de arte, está totalmente 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** (BRANDI, 2004, p: 136) (Grifo da autora).

## E assim falou Cesare Brandi...

A discussão sobre a superação da *Teoria* de Cesare Brandi é estéril e não vai além, como afirma Carbonara (2016) de "caminhos equivocados percorridos por aqueles que não param para pensar ou que querem emergir como inovadores sem muito trabalho e sem profundidade de pensamento". (CARBONARA, 2016). Inspiradora e construtiva é a materialização de seus escritos e a vigência de suas formulações teóricas em posturas e procedimentos projetuais contemporâneos

que visam se aproximar da preexistência patrimonial, de conviver respeitosamente com o passado, com a história e com a história da arquitetura, continuando -a através da *nova arquitetura* que rejeitando falsificações e imitações se insere não como a última, mas como uma estratificação contemporânea adicionando e agregando valores tectônicos, culturais, memoriais e simbólicos ao tecido antigo da cidade. Em todas as intervenções discutidas há um grande silêncio em relação à Cesare Brandi, mas em todas elas (à exceção de Salemi, onde se identificou o efeito da ausência de seus princípios), seus postulados e proposições estão presentes e conduzem a intervenção na preexistência na prática projetual contemporânea, que assim se afasta do empirismo, do projeto de autor e de gosto pessoal, para incorporar a investigação científica, o posicionamento crítico e criativo e a dimensão dialética histórica e artística da arquitetura e da cidade, como pressupostos teóricos e conceituais do projeto de arquitetura na preexistência. Essa é a atualidade da contribuição de Cesare Brandi para a conceituação do projeto arquitetônico na preexistência patrimonial. Assim, façam minhas as palavras do Prof. Giovanni Carbonara<sup>7</sup>,

<sup>7</sup> Brandi e a restauração arquitetônica hoje (2006).

é possível afirmar com razão que não existe nada de mais consumado e repetidamente experimentado do que a Teoria Brandiana.

### **Agradecimentos Especiais**

Sinceros agradecimentos a Giovanni Carbonara, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"; Claudio Varagnoli, Università degli Studi G.D. Annunzio Chieti Pescara; Giulio Pane, Università degli Studi di Napoli Federico II; Martin Reichert, Director David Chipperfield Architekten Berlin; Giovanni Bullian, Roma; Klaus Brendle, University of Applied Sciences Lübeck; e a Natália Vieir, Universidade Federal de Pernambuco.

## Referências

- AQUILI, L., ALBERG, E. *Landmarks urbani*. In: *L'industria italiana delle costruzioni*. XL, 2006, 390, pp:50-55.
- BONELLI, R.. *Architettura e restauro*. Venezia: Neri Pozza Editore, 1959.
- BRANDI, C. *Una perla nel golfo della Spezia: Panigaglia*. In: *Il Patrimonio Insidiato. Scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte*, 1966, pp: 150-152. Roma: Editori Riuniti, 2001.
- BRANDI, C. *L'isolamento di Santa Chiara*. In: *Il Patrimonio Insidiato. Scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte*, 1957. pp: 288-291. Roma: Editori Riuniti, 2001.
- BRANDI, C. *Processo all'architettura moderna*. *L'Architettura*. Cronache e Storia. Nº 11, settembre, 1956, pp:356-360.
- BRANDI, C. *Archeologia Siciliana*. In: *Bollettino dell' ICR*, n.28, pp:93-10, 1957, Roma.
- BRANDI, C. *Il vecchio e il nuovo nella città antica*. Siena: Accademia Senese degli Intronati e Betti Editrice, 2007.
- BRANDI, C. *Teoria da Restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- BRENDLE, B. *Uma incompleta e vaga lembrança: a reconstrução "evocativa" das residências dos Mestres da Bauhaus em Dessau*. In: *Anais do 11º SEMINÁRIO NACIONAL DO DOCOMOMO BRASIL*. Recife: DOCOMOMO\_BR, 2016.
- BRENDLE, B. *A Teoria de Restauração de Cesare BRANDI aplicada na Arquitetura: o Neues Museum Berlin*. Pesquisa de Pós-Doutorado realizada na TU-Dresden com Bolsa Capes. Dresden: *Technische Universität Dresden / Institut für Baugeschichte, Architekturtheorie und Denkmalpflege*, 2015a.
- BRENDLE, B. *Cesare Brandi e Franco Minissi: a expressão moderna do restauro arquitetônico e arqueológico na Sicília*. In: *Anais do 4º Seminário Ibero-Americano Arquitetura e Documentação* Belo Horizonte, novembro, 2015b.
- BRENDLE, B. *Um olhar brandiano ano em Peter Zumthor: Arquitetura e Intervenção*. In: *Revista In Situ*, vol.1, n. 1, 2015c.  
Disponível em <http://www.revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/situs/article/view/276>
- BRENDLE, B. *Projeto de restauração e intervenção como projeto de arquitetura: Cesare BRANDI e o Neues Museum Berlin*. In: *Anais do VI Projetar*, Salvador, novembro, 2013.
- CARBONARA, G. *Depoimento por e-mail à autora*. Roma, 2016.
- CARBONARA, G. *Architettura d'oggi e restauro. Um confronto antico-nuovo*. Milano: UTET, Scienze Tecniche, 2013.
- CARBONARA, G. *Restauro architettonico: principi e método*. Roma: M. E. Architectural Book and Review, 2012.
- CARBONARA, G. *Antico e nuovo a confronto. L'innesto del nuovo sull'antico: un quadro di riferimento*. In: *Cesare Brandi e l'Architettura*. Convegno. Fondazione Bruno Zevi, 2007. Disponível em [http://www.fondazionebrunozevi.it/BRANDI/interventi/BRANDI\\_CARBONARA.htm](http://www.fondazionebrunozevi.it/BRANDI/interventi/BRANDI_CARBONARA.htm)
- CARBONARA, G. *Brandi e a restauração arquitetônica hoje*. *Desígnio*, 2006, n.6, p:35-47.
- CARBONARA, G.; ANDREOLI, G. *Paul Philippot (1925)*. In: Torsello, Paolo. *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*. Venezia: Marsilio Editori, 2005, pp: 59-63.



CARBONARA, G. *Avvicinamento al Restauro. Teoria, Storia, Monumenti*. Napoli: Liguori Editore, 1997.

CARBONARA, G. *Restauro fra conservazione e ripristino: Note sui più attuali orientamenti di método*. In: Palladio, 1990, III, N. 6, pp:43-76.

CERVELLATI, P. *Il restauro del teatro progettato da Poletti e' il segno della nostra modernità*. In: *Il ripristino filologico Garzillo-Cervellati (2004)*. In: L'Arengo (Rimini), maggio 2007, pag.4). Disponível em: <http://www.riminicittadarte.it/il-brutto-che-avanza/item/103-il-ripristino-filologico-garzillo-cervellati-2004.html>

CERVELLATI, P. *Da periferia a città. Entrevista a Giovanni De Pascalis*. In: Italia Nostra, 2006, 416, pp: 1619.

CHIPPERFIELD, D. *The Neues Museum architectural concept*. In: Staatliche Museum zu Berlin et all. *The Neues Museum Berlin. Conserving, restoring, rebuilding within the World Heritage*. Leipzig: E. A. Seemann, 2009.

DE FUSCO, R. *Il futuro della critica*. In: *La città nuova italia-y-26 invito a VEMA (La Biennale di Venezia, 10)*. Bologna: Editrice Compositori, 2006.

DE VITA, M. *Architetture nel tempo Dialoghi della materia, nel restauro*. Firenze: Firenze University Press, 2015.

EXNER, J. *Koldinghus*. København: Arkitektens Forlag, 1994.

FIORETTI, D., MARQUEZ, J.-G. *Präzision der Unschärfe – Wie die Meisterhäuser Gropius und Moholy-Nagy neu entstehen sollen. Interview von Ingolf Kern mit Donatella Fioretti und José Gutierrez Marquez für die Stiftung Bauhaus Dessau*. 2014. Disponível em: <http://www.bauhaus-dessau.de/index.php?die-natur-des-erinnerns> Acessado em 28/03/2016.

KANTON ST.GALLEN BAUDEPARTEMENT - HOCHBAUAMT. *Kantonale Notrufzentrale KNZ St.Gallen Neubau*. St. Gallen: 2000, Hochbauamt.

PAGLIA, A. *Il restauro dell' Oratorio de San Filippo Neri*. In: La città del secondo Rinascimento, N.38, Apr. 2010. Disponível em <http://www.lacittaonline.com/index.php?q=node/1063>

PANE, G. *Storia e metaprogetto nell' incontro fra antico e nuovo*. In: *Antico e nuovo. Architetture e architettura*. Atti del Convegno, Venezia 2004. Padova: Il Poligrafo, 2007, pp:63-84.

PURINI, F. *La bellezza utile dell'architettura*. In: Malfona, Lina. *Per una definizione del progetto*. Roma: Kappa, 2010.

SOBEJANO, E. *You have to find a balance. Interview conducted by David Cohn*. In: SPEECH Tchoban & Kuznetsov, 11/2013, pp:198-225.

TORSELLO, P. *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*. Venezia: Marsilio Editori, 2005.

VARAGNOLI, C. *Il culto dei monumenti*. In: XX1 secolo. Appendice della Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti, IV vol. Gli spazi e le arti. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010, pp:403-413

VARAGNOLI, C. *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, 2007.

VARAGNOLI, C. *Restauro. Una storia italiana*. In: Progetto & Pubblico, 13/2004, Aprile, pp:30-34.