

## **RAPHAELLO BERTI: tradição e racionalidade na arquitetura**

Leonardo Barci Castriota

"Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela." (Walter Benjamin)

Existe um encontro marcado entre as gerações precedentes e a nossa: nosso olhar – que nunca é neutro – percorre as etapas da história, estabelecendo afinidades eletivas com outros olhares que nos respondem. O tempo não é homogêneo nem vazio, e sim, como anota o filósofo Walter Benjamin, saturado de “agoras”, sendo a história “objeto de uma construção a ser empreendida“ (1). Apropriar-se do passado não significa, pois, articulá-lo historicamente como ele de fato foi – ilusão de um historicismo que, na busca de objetividade, termina por cair num subjetivismo tanto mais funesto quanto mais inconsciente –, mas exercer uma atividade salvadora, recuperando conteúdos esquecidos que estão a espera da frágil força messiânica reservada a cada geração.

O fato é que, negligenciadas durante muito tempo, nos últimos anos vêm ressurgindo com força as imagens de uma outra arquitetura, de uma outra modernidade, contemporânea àquela do Movimento Moderno, e que marcaram profundamente a cena arquitetônica brasileira entre os anos 1930 e 1960. Que tal reaparecimento tenha se dado apenas a partir dos anos 1980 não é fortuito: as imagens do passado vão apresentar aquilo que Benjamin denomina “índice histórico”, que significa não só que elas pertencem a uma determinada época, como também que só se tornam legíveis num dado contexto. Após o arrefecimento do Movimento Moderno, cuja arquitetura vem sendo submetida a duras críticas, é como se nosso olhar ficasse disponível para recuperar outras possibilidades expressivas que o precederam ou com ele competiram – assim, o ecletismo, o *art nouveau*, o neocolonial vêm sendo lentamente resgatados do esquecimento.

Não deve causar estranheza também o fato do "estilo moderno", do modernismo *déco*, ser o último a ser recuperado: durante algumas décadas ele parecia também o único a poder se contrapor às propostas vanguardistas, disputando-lhes a hegemonia. Identificadas ambas, à época, com a modernidade, com os novos tempos que pareciam se aproximar com a urbanização acelerada e a industrialização do país a partir dos anos 30, essas duas variações da arquitetura moderna vão ter "fortunas críticas" bastante distintas: enquanto a arquitetura das vanguardas é incensada pela historiografia e amplamente documentada e discutida, o *déco* é visto, até há pouco tempo, como uma variante sem maior importância para a compreensão da arquitetura brasileira, ficando, via de

regra, relegado ao esquecimento. Nos últimos anos, no entanto, tal quadro tem sido revertido e a historiografia começa a reservar a esta outra modernidade o seu lugar de direito.

### **A modernidade *déco* e o "estilo moderno"**

O termo *art-déco*, hoje largamente utilizado para se referir a um estilo arquitetônico e de design característico dos anos 30 a 50, é recente – aparece nesta acepção apenas a partir do final da década de 1960, quando Bevis Hillier o populariza com a publicação de seu livro *Art Déco of the 20s and 30s* (1968) – e controverso – muitos autores não o consideram propriamente um estilo, ou o utilizam com muita cautela. Remete à "Exposição de Arte Industrial e Decorativa Moderna", acontecida em Paris em 1925, e à ideia de um "estilo moderno", que foi a tônica desse evento. Em contraposição à Exposição anterior, de 1900, a de 1925 não pretendia mais ser historicista, mas voltada para o futuro, e, como anunciava o seu catálogo, "aberta para todos os fabricantes cujo produto é artístico no caráter e mostra claramente tendências modernas". Assim, nos pavilhões da exposição patrocinados pelas grandes lojas de departamento francesas – *Les Grands Magazins du Louvre*, *Bon Marché*, *Les Galeries Lafayette* e *Le Printemps* – expuseram-se objetos que refletiam o novo estilo, que pretendia ser, ao mesmo tempo, artístico, industrial e moderno. O *déco* enfrenta, assim, a mesma problemática colocada pelo *art nouveau* do final do século anterior – a relação arte/tecnologia, procurando resolvê-la também com a criação de um "estilo" da civilização industrial, no qual aos produtos industrializados seria justaposto um componente "artístico" – ou pelo menos "ornamental". Na Exposição de 1925, pretende-se explicitamente reunir arte e técnica, passando o ornamento dos motivos orgânicos característicos do *art nouveau* de duas décadas atrás a uma linguagem geometrizada, que incorpora temas da *Sezession* vienense, do neoplasticismo e do expressionismo. Mais interessante ainda é perceber, nos pavilhões construídos, a influência difusa de temas da vanguarda arquitetônica da virada do século: ausência de motivos clássicos, simplificação de formas, ortogonalidade, jogo com volumes. Se ainda não aceitava de todo a crítica radical das vanguardas, a tradição nem suas formulações plásticas ascéticas, o período do entre-guerras também já não se sentia mais ligado ao passado ou a linguagem clássica, sentindo a necessidade de, nas palavras de Segre, "tornar a propor um novo sistema de signos identificadores da alta burguesia, mas que se inserissem ao mesmo tempo nos parâmetros estabelecidos pela estética da máquina, sem renegar os supostos valores universais da cultura clássica (3)". Assim, com o *art-déco* logra-se, como bem resume Aracil:

“...uma síntese figurativa que, incorporando soluções formais de vanguarda, consegue criar um amplo repertório de imagens de fácil assimilação entre várias camadas da população, proporcionando objetos e decorações de refinada qualidade e luxuosos ecletismos capazes de se

vincular às orientações do mercado em busca de um gosto manipulado em seus efeitos e de ampla incidência social par sua cômoda adaptação a um consumo de massa de seus produtos.”  
(4)

Essa arquitetura, que chega a Belo Horizonte nos anos 1930 e que rapidamente se impõe, vai coexistir aqui com os últimos avatares de um ecletismo pitoresco e os primeiros exemplares de uma variante do modernismo vanguardista. Neste período parece-nos possível identificar, muito mais que uma oposição frontal entre estilos e perspectivas antitéticas, um *leque de atitudes*, em que as áreas de interpenetração entre uma e outra paleta constituem o que há de mais característico. Aproximação, superposição, diluição – ideias que nos permitem pensar um período de experiências em que a única certeza era o esgotamento do academicismo e do ecletismo classicizante do início do século, que em nosso continente coincide também com o esgotamento dos esquemas do liberalismo econômico e sua disfarçada ditadura política e social. No entanto, entre o ecletismo e a assimilação dos códigos formais do racionalismo, com a presença generalizada do Movimento Moderno – que acontece definitivamente nos anos 1950 – parece haver um território de indistinção em que nos movemos. É nesse sentido que um historiador da arquitetura latino-americana como Ramón Gutierrez aproxima fenômenos aparentemente tão díspares que marcam o período, como o *art nouveau*, as "restaurações nacionalistas" como o neocolonial, e o *art-déco*, que teriam como traço comum uma atitude de "ruptura com o academicismo", "ainda que seus planos de conflito não sejam similares, oscilando entre uma dialética conceitual e uma disputa sobre modelos formais" (5).

### **Lições italianas: uma modernidade clássica em Belo Horizonte**

Falar da arquitetura do "estilo moderno" em Belo Horizonte é falar da obra de Raffaello Berti, arquiteto italiano que aqui chega em 1929, permanecendo até 1972, ano de sua morte. A sua intensa produção de mais de 500 projetos marca de forma definitiva a configuração arquitetônica da capital mineira: hospitais, igrejas, cinemas, colégios, sede de clubes, repartições públicas, prédios comerciais e residenciais de sua autoria difundem o estilo moderno pelo centro da cidade e pelos seus bairros. Neles, uma marca comum: ao lado de soluções e estilemas modernos, a permanência do classicismo; que, mesmo nos exemplares mais arrojados, articula, como é característico do "estilo moderno", um claro compromisso entre tradição e modernidade.

É patente em sua obra a presença da cultura arquitetônica italiana do início do século: a manutenção de um classicismo vigoroso, com a cuidadosa revisitação dos elementos arquitetônicos

clássicos, alia-se na Itália daquele período a uma genuína atenção ao modernismo europeu (em particular aos módulos estilísticos da *Sezession* vienense). Além disso, não podemos nos esquecer de que, desde a primeira década do século XX, também se desenvolvia naquele país uma alta tecnologia de concreto armado, que colocava à disposição de arquitetos e construtores novas possibilidades de expressão. A sólida tradição acadêmica vai servir, assim, naquele país mediterrâneo como uma espécie de pano de fundo, que assimila as novidades técnicas ou formais da cena moderna europeia, integrando-as numa tradição secular. Dessa maneira, em sua própria formação acadêmica, obtida na *Real Academia dei Belle Arti* de Carrara, Berti já trazia certamente elementos da nova arquitetura, o que pode explicar, por exemplo, a diferença de impostação entre a sua arquitetura e a de Luiz Signorelli, sócio e amigo, cuja formação se dera na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Se a sua educação italiana o distanciava, por um lado, de um classicismo conservador, por outro, impedia também que Berti assimilasse de forma imediata e acrítica as ideias da vanguarda europeia que aportavam por aqui. A nosso ver, vai ser justamente esta "assimilação mediata", esta filtragem a que a cultura arquitetônica italiana submetia as ideias modernas que explica porque arquitetos como um Rino Levi em São Paulo e um Raffaello Berti em Belo Horizonte vão sofrer uma menor influência direta das ideias de Le Corbusier que causavam tanto furor entre os arquitetos mais jovens. Não havia necessidade de se aderir programaticamente aos "cinco pontos" da arquitetura, ou a qualquer outra fórmula: o classicismo racionalizado da cultura italiana já lhes fornecia as ferramentas para a projeção moderna.

Nos primeiros anos de sua atuação em Belo Horizonte, Berti foi certamente um dos poucos defensores da renovação formal e técnica da arquitetura que aqui se produzia, caracterizada, nas palavras sarcásticas do cronista Carlos Drummond, por "enfeites e bordados inconfessáveis" ou por construções com "forma geral de um dromedário, de um pagode chinês ou simplesmente de um par de botas, como há tantas por aí, nesses infelizes bairros belo-horizontinos, que Santa Efigênia proteja, e de que Santo Antônio tenha piedade..." (7). No entanto, diferentemente dos modernistas da próxima geração, o arquiteto não se dedicou ao proselitismo e à difusão de seus ideais por meio de manifestos ou artigos. (Esta parece, de resto, a atitude dominante entre os profissionais –Luiz Signorelli, Romeo de Paoli, Érico de Paula – que adotavam o "estilo moderno" na capital mineira: preocupados em construir sólidas carreiras profissionais e exercer plenamente a arquitetura como um ofício – suas ideias se expressam mais em suas numerosas obras que em seus poucos escritos.) Não é de se estranhar, portanto, que a arquitetura de "estilo moderno" vá ser sistematicamente

ignorada ou tenha uma recepção negativa na historiografia da arquitetura: afinal, vão ser os modernistas vanguardistas da geração seguinte que constroem esta história, impregnando-a com a sua pregação sistemática contra a modernidade que os precedera. Identificando o decorativismo do *decó* ao historicismo, descartam, sem mais, os seus antecessores diretos, referindo-se pejorativamente à sua arquitetura como arquitetura cúbica, futurista ou estilo “caixa de fósforo”.

No entanto, esse não vai ser o gosto do público: essa nova forma de construir, identificada aos novos tempos que pareciam se anunciar, espalha-se rapidamente, difundindo-se entre todas as camadas e exercendo um grande fascínio no imaginário popular e na arquitetura comercial (8). A razão disso nos parece residir, como já indicamos, no papel de transição desempenhado pelo *déco*: enquanto as vanguardas racionalistas prescreviam um ascetismo figurativo de difícil aceitação, essa arquitetura trazia um novo sistema de signos, que, embora identificado à modernidade, ainda se apresentava – tradicionalmente – como linguagem ornamental, tendo, portanto, uma recepção facilitada (9). Solução de compromisso, o estilo moderno terminava desempenhando efetivamente, como anota Pignatari, uma função intermediária entre as propostas de vanguarda e amplas camadas da população, com sua capacidade de integrar um novo repertório – moderno, mas ainda ornamental – à vida cotidiana (10).

Assim, ao se analisar a obra de Raffaello Berti, não devemos nos concentrar apenas em sua produção impressionantemente rica: a Prefeitura de Belo Horizonte, a sede do Minas Tênis Clube, a Casa d'Itália, o Palácio Episcopal, a Feira de Amostras, o Cine Metrópole, os cinemas México, Santa Tereza, Renascença e Floresta, os colégios Marconi, Sion, *Sacré Coeur de Marie*, Santa Maria, Batista, Izabela Hendrix e São Paulo, a Santa Casa de Misericórdia, os hospitais Felício Rocho, Vera Cruz, Odilon Behrens, São Geraldo, Santa Clara, Odete Valadares, as igrejas São Francisco das Chagas e Santo Afonso, os edifícios Indaiá, Teodoro e Capixaba são apenas algumas das centenas de projetos construídos em Belo Horizonte e no interior do Estado. Não podemos perder de vista principalmente o *efeito* que esta obra provoca na cena construtiva da capital mineira, com a assimilação e releitura, por parte da população, dos estilemas e soluções técnicas e formais propostas por Berti. Basta caminhar pelas ruas da cidade, e reencontraremos muitos testemunhos da recepção desta outra modernidade, à qual a historiografia oficial da arquitetura brasileira tem reservado tão pouco espaço.

Não é de se estranhar que essa modernidade tenha sido extensamente documentada no acervo do Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos, da Escola de Arquitetura da

UFMG, da qual Raffaello Berti foi um dos fundadores e um dos mais atuantes professores, respondendo como catedrático das disciplinas “Composição Decorativa” e “Grandes Composições” desde 1933 até os anos 1970. Seguindo a sua dinâmica de registrar a cena arquitetônica contemporânea, o Laboratório vai ter em seu acervo centenas de fotos feitas nos anos 1950 e 1960, tanto das obras de Raffaello Berti quanto de exemplares de arquitetura vernacular no Padre Eustáquio, Lagoinha, Carlos Prates, Santo Antônio e dezenas de bairros de Belo Horizonte, que mostram bem como o “estilo moderno”, de fato, cai no gosto popular, ultrapassando os limites da cidade oficial de Aarão Reis, a Avenida do Contorno, espalhando-se pela cidade como sinal dos novos tempos.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. *Crônicas* (1930-1940). Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 1987.

ARACIL, Alfredo; RODRIGUEZ, Delfin. *Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Istmo, 1982.

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas*. v. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften* V. 1. Das Passagen-Werk. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1983.

GUTIERREZ, Ramón. *Arquitectura y Urbanismo em Iberoamerica*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1984.

PIGNATARI, Décio. Um neolítico do consumo. In: *RIO DÉCO*. Introdução de Luciano Figueiredo e Oscar Ramos. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

SEGRE, Roberto. *América Latina*. Fim de milênio. Raízes e perspectivas de sua arquitetura. São Paulo: Studio Nobel, 1991.

VASCONCELOS, Sylvio de. "Contribuição para o estudo da arquitetura civil em Minas Gerais IV". *Arquitetura e Engenharia*. Belo Horizonte, n. 5, set/out /1947.

---

**NOTAS:**

1) BENJAMIM, 1985, p. 222.

2) BENJAMIN, 1983, p. 577/578.

3) SEGRE, 1991, p. 109.

4) ARACIL, 1982, p. 333.

5) GUTIERREZ, 1984, p. 533.

6) Idem, Ibidem.

7) ANDRADE, 1987, p. 90.

8) Esta predileção não é compreendida pelos modernistas vanguardistas, que, por exemplo, reclamam nas páginas da revista *Arquitetura e Construção*: "Cabe aqui estranhar que esta inovação, esta arte moderna tão fraca de 1930 nunca teve tantos opositores (e com mais razão devia ter), como a nossa atual arquitetura moderna, muito mais ligada à tradição, mais serena e muitíssimo mais bela. (...) Não me lembra tivessem tido tantos opositores quanto a nossa famosa Pampulha. E a razão disto ainda não atinei com ela. Logo que a achar, prometo espalhar". (VASCONCELOS, 1947, p. 81.)

9) Segre chama a atenção para a dificuldade de se impor, de uma vez, as novas concepções estéticas das vanguardas "baseadas na valorização de formas puras e no abandono da decoração na arquitetura", apesar de todos os ataques contra a persistência da figuração tradicional. (SEGRE, 1991, p. 111.)

10) PIGNATARI, 1980.