

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Arquitetura

Bernardo Santiago Hauck Teixeira

Raffaello Berti:
arquiteto, *compagno immigrato*

Belo Horizonte
2020

Bernardo Santiago Hauck Teixeira

Raffaello Berti:

arquiteto, *compagno immigrato*

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de mestre em arquitetura.

Área de concentração: Análise crítica e histórica da Arquitetura

Orientador: Profa. Dra. Vanessa Borges Brasileiro

Belo Horizonte
2020

FICHA CATALOGRÁFICA

H368r Hauck, Bernardo Santiago Teixeira.
Raffaello Berti [manuscrito] : arquiteto, compagno immigrato /
Bernardo Santiago Hauck Teixeira. - 2020.
147 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Vanessa Borges Brasileiro.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Arquitetura.

1. Modernidade - Teses. 2. Arquitetura italiana - Teses. 3.
Arquitetura – Brasil - Teses. 4. Belo Horizonte (MG) - Teses. I. Brasileiro,
Vanessa Borges. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de
Arquitetura. III. Título.

CDD 720.92



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO



FOLHA DE APROVAÇÃO

“Raffaello Berti: arquiteto, *compagno immigrato*”

BERNARDO SANTIAGO HAUCK TEIXEIRA

Dissertação submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Aprovada em 8 de outubro de 2020, pela Comissão constituída pelos membros:

Profa. Dra. Vanessa Borges Brasileiro - Orientadora
EA-UFGM

Profa. Dra. Celina Borges Lemos
EA-UFGM

Prof. Dr. Marcos Tognon
UNICAMP

Belo Horizonte, 8 de outubro de 2020.

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001".

"This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001".

Para Deus, *ipsum esse per se subsistens*;
e em memória de Raffaello Berti.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha orientadora, Profa. Dra. Vanessa Borges Brasileiro, por haver confiado e investido em meu projeto e na subsequente jornada que culminou nesta dissertação, sendo minha mentora e coparticipante neste processo de descobertas e elaborações, sem nunca perder a leveza no trato. Agradeço ao Prof. Dr. André Dangelo e à Profa. Dra. Celina Borges Lemos, pela participação na banca de qualificação, onde proveram norteamentos essenciais ao desenvolvimento do trabalho, além das disciplinas ministradas, que me apresentaram novos matizes tanto sobre a questão da modernidade como da historiografia. Agradeço, como um todo, aos professores e funcionários do NPGAU e da Escola de Arquitetura pelo suporte estrutural, em especial à Paula, pela pronta disposição para resolver qualquer questão de caráter institucional.

Agradeço à equipe do Museu Histórico Abílio Barreto, em especial ao Christiano Quadros, responsável pela biblioteca, pela pronta recepção e apresentação do Acervo Raffaello Berti, além da solicitude no auxílio quando necessário. Agradeço também à equipe do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte pela dedicada atenção quando precisei.

Agradeço à toda minha família, meus pais Alessandro e Cláudia, meus irmãos Bruno e Marina, meus avós Carmen, Dorinha, Lis e Vital (*in memoriam*), meus tios e tias Daniel, Daniele, Marcus, Myrian e Paulo, por todo o amor, o apoio emocional, as orações, e encorajamentos no caminho. Isabela, tão doce, atenciosa e paciente, obrigado por cada momento nesta jornada.

“O acadêmico deposita seus materiais fora dos portais da literatura: como outras ofertas trazidas para consumidores desconhecidos, boa parte de seu trabalho acadêmico parece ser o produto de uma fé mais tocante do que qualquer outra coisa, às vezes apenas uma esperança de que um Messias crítico sintetizador do futuro ache-o útil.”

(FRYE, 1958, p. 120)

RESUMO

Raffaello Berti (1900 - 1972) é um dos arquitetos mais importantes da história de Belo Horizonte. Sua contribuição no projeto e construção de edifícios para a capital mineira possui poucos pares. No entanto, sua produção projetual, extremamente vasta, complexa e heterodoxa, é ainda um tema bastante inacessível e de pouca divulgação. Este trabalho busca apresentar este legado, por meio da exposição de seus projetos visando encontrar uma chave de leitura a esta complexidade, abordando o tema por meio da compreensão de modernidade de Berti, e por meio do importante fenômeno histórico do qual é parte: a imigração europeia para o Brasil e a formação das comunidades italianas nos centros urbanos brasileiros. Queremos demonstrar como Berti cria uma maneira de projetar, que terá uma fase inicial e um amadurecimento, este somente obtido por meio de um intenso e pragmático ritmo de trabalho, cujas fontes remontam à sua condição de imigrante. *Fare l'America!*

Palavras-Chave: Arquitetura Italiana, Imigração no Brasil, Arquitetura em Belo Horizonte, *Art Déco*, Modernidade.

ABSTRACT

Raffaello Berti (1900 - 1972) stands as one of the most important architects in the history of Belo Horizonte. His contribution on design and construction of buildings for the city is exceptional by all means. However, his design process, extremely vast, complex and heterodox, is still very inaccessible and poorly publicized. This work aims on presenting this legacy, by a close look into his projects, looking for a reading key to this complexity, approaching the matter through the comprehension of modernity in Berti, and through the important historical phenomena of which he is part of: the european immigration to Brazil and the formation of italian communities in brazilian urban centers. We want to demonstrate how Berti developed a way towards design, with an early phase, and a maturation, which is obtained only through an intense and pragmatic workflow, which sources go back to his immigrant condition.

Fare l'America!

Key words: Italian Architecture, Immigration in Brazil, Architecture in Belo Horizonte, *Art Déco*, Modernity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Retrato do passaporte de Raffaello Berti, 1922.....	13
Figura 2: BERTI, R. autorretrato, sem data.....	17
Figura 3: Quadro-Síntese da produção arquitetônica. Ver Apêndice A para um detalhamento deste quadro.....	20
Figura 4: BERTI, R. Fábrica e Tecelagem São José, 1936. Planta e estudo gráfico.....	37
Figura 5: GROPIUS, W. Fábrica Fagus, 1911. Planta.	39
Figura 6: BERTI, R. caderno de esboços arquitetônicos, 1920.....	40
Figura 7: BERTI, R. Fábrica e Tecelagem São José, 1936. Elevação e corte, e estudo gráfico.....	42
Figura 8: BERTI, R. Colégio Izabela Hendrix, 1938. Plantas.	45
Figura 9: BERTI, R. Colégio Izabela Hendrix, 1938. Estudo gráfico do Corte.....	45
Figura 10: BERTI, R. Colégio Izabela Hendrix, 1938. Estudo gráfico das plantas do Izabela Hendrix.	46
Figura 11: COSTA, L. e equipe. Ministério da Educação e Saúde, 1937. Plantas. ...	47
Figura 12: BERTI, R. Colégio Izabela Hendrix, 1938. Estudo gráfico da Fachada Principal.....	48
Figura 13: BERTI, R. Colégio Izabela Hendrix, 1938. Estudo gráfico da Fachada Principal.....	49
Figura 14: BERTI, R. Colégio Izabela Hendrix, 1938. Perspectiva.....	49
Figura 15: BERTI, R. Ampliação para o Colégio <i>Sacre Coeur de Marie</i> , 1938. Fachada.	50
Figura 16: Estudo gráfico indicando a simetria axial tripartida e a divisão entre base, corpo e entablamento, além do uso de colunas colossais.	50
Figura 17: BERTI, R. Desenhos de detalhes arquitetônicos de um caderno de estudos, 1920.....	52
Figura 18: BERTI, R. Agências Bancárias diversas projetadas para o interior de Minas Gerais, 1939-1941. Fachadas (projetos 297,320, 346, e 345).....	54
Figura 19: BERTI, R. Edificações de até três pavimentos diversas projetadas para o centro de Belo Horizonte, 1939-1944. Fachadas diversas. (projetos 291, 314,315, 337, 366, 388, e 403).	56
Figura 20: Estudo gráfico das fachadas que atesta a simetria axial tripartida e o uso	

de linhas de força.....	57
Figura 21: BERTI R. Edifício Nicolau Abras, 1939, e Edifício John Murray, 1944. Plantas e Fachadas.....	58
Figura 22: Sem autoria. Cine Metr�pole, sem data. Aquarela sobre papel.	61
Figura 23: Sem Autoria. Theatro Municipal, construído em 1909, Sem Data. Fotografia.	65
Figura 24: Sem autoria. Cine Metr�pole, 1983. Fotografia.....	66
Figura 25: BERTI, R. Cine Teatros projetados por Berti, 1939 – 1943. Fachadas. ...	67
Figura 26: BERTI, R. Cine Floresta, 1946. Fachada.	68
Figura 27: BERTI, R. Cine Floresta, 1946. Plantas.	69
Figura 28: BERTI, R. Santa Casa da Misericórdia, 1941. Perspectiva.....	73
Figura 29: BERTI, R. Santa Casa da Misericórdia, 1941. Diagrama de Usos.....	75
Figura 30: BERTI, R. Santa Casa da Misericórdia, 1941. Implanta�o.....	76
Figura 31: BERTI, R. Santa Casa da Misericórdia, 1941. Estudo gráfico de plantas.	77
Figura 32: BERTI, R. Santa Casa da Misericórdia, 1941. Estudo gráfico de cortes transversais.....	78
Figura 33: BERTI, R. Santa Casa da Misericórdia, 1941. Estudos gráficos da fachada principal.....	80
Figura 34: BERTI, R. Cine São Luiz, 1947. Perspectiva.	83
Figura 35: BERTI, R. Cine São Luiz, 1947. Implanta�o.....	85
Figura 36: BERTI, R. Cine São Luiz, 1947. Planta Térrea.	87
Figura 37: BERTI, R. Cine São Luiz, 1947. Estudo gráfico da fachada principal.	87
Figura 38: BERTI, R. Cine São Luiz, 1947. Estudo gráfico de plantas.....	89
Figura 39: BERTI, R. Cine São Luiz, 1947. Estudo gráfico de cortes.	90
Figura 40: BERTI, R. Cine São Luiz, 1947. Estudo gráfico de plantas.....	91
Figura 41: BERTI, R. Banco Nacional, 1949. Perspectiva.....	92
Figura 42: BERTI, R, Banco Nacional, 1949. Planta de subsolo. Estudo gráfico de análise da Casa Forte.	93
Figura 43: BERTI, R. Banco Nacional, 1949. Estudo gráfico de fachada.....	95
Figura 44: BERTI, R. Banco Nacional, 1949. Amplia�o de Perspectiva.....	95
Figura 45: BERTI, R. Banco Nacional, 1949. Fotografia do interior e corte.	97
Figura 46: Vista contemporânea do Banco Nacional, à esquerda, e do Banco Minas Gerais, à direita. Ambos projetados por Raffaello Berti.....	98

Figura 47: Certificado de conclusão de um curso de língua italiana promovido pela Società Nazionale Dante Alighieri	104
Figura 48: BERTI, R. Casa D'Italia, 1935. Plantas	107
Figura 49: BERTI, R. e SIGNORELLI, L. Aliança Alemã e Sede da Colônia Portuguesa, 1934 e 1939. Plantas	108
Figura 50: BERTI, R. e SIGNORELLI, L. Aliança Alemã. Fachada	109
Figura 51: BERTI, R. Casa D'Italia, 1935. Perspectiva.	109
Figura 52: Comparativo entre o ornamento frontal da Casa D'Italia e o <i>Fasce littorio</i>	110
Figura 53: ALFIERI, D. <i>Mostra della Rivoluzione Fascista</i> , 1932.....	111
Figura 54: BERTI, R. Sociedade de Beneficência e Mútuo Socorro, 1951. Fachada e planta.....	116
Figura 55: Orestes Barasciutti, serralheiro e amigo de Raffaello Berti, com o arquiteto na foto à direita.....	117
Figura 56: BERTI, R. Instituto Ítalo Mineiro Guglielmo Marconi, 1939. Implantação.	120
Figura 57: BERTI, R. Instituto Ítalo Mineiro Guglielmo Marconi, 1939. Planta.	121
Figura 58: BERTI, R. Instituto Ítalo Mineiro Guglielmo Marconi, 1939. Elevação e Fotografia.....	122
Figura 59: FUZZI, A. Instituto Tecnico Industriale Alessandro Mussolini, 1934. Fotografia.	125
Figura 60: BERTI, R. Hospital Felice Rosso, 1941. Fachada.....	128
Figura 61: BERTI, R. Hospital Felice Rosso, 1941. Fotografia (c. 1940).....	129
Figura 62: BERTI, R. Hospital Felice Rosso, 1941, Perspectiva.	129
Figura 63: BERTI, R. Hospital Felice Rosso, 1941. Plantas e estudo gráfico.	130
Figura 64: Correção da prancha para constar o nome correto da fundação	132
Figura 65: BERTI, R. Hospital Felice Rosso, 1941. Fotografia (c. 1940).....	132
Figura 66: Berti na varanda de sua sala de jantar em seu apartamento voltada para a Rua Carijós. No canto direito superior da foto, vemos o Banco de Minas Gerais, projeto do arquiteto.	134
Figura 67: BERTI, R. Edifício Alcazar, 1941. Fotografia e Fachada.....	135

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CREA	Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura
CCTMG	Companhia Cinemas e Theatros Minas Gerais
IEPHA-MG	Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais
MES	Ministério da Educação e Saúde
MHAB	Museu Histórico Abílio Barreto
PNF	Partito Nazionale Fascista

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	<i>RATIOCINATIO</i> E <i>FABRICA</i> EM FORMAÇÃO	35
2.1	Fábrica São José: tentativa de racionalização de projeto	36
2.2	Izabela Hendrix: racionalização purista versus composição clássica	43
2.3	O suporte formal como categoria de projeto	53
2.4	Cinemas, fantasia e a cultura modernizante: o Cine Metrópole.....	61
3	O AMADURECIMENTO DO <i>RATIOCINATIO</i> E DA <i>FABRICA</i>	71
3.1	A Santa Casa da Misericórdia e o Hospital Moderno	72
3.2	Cine São Luiz: cruzamento das categorias da modernidade	82
3.3	Banco Nacional: último dos grandes projetos	92
4	RAFFAELLO BERTI: <i>COMPAGNO IMMIGRATO</i>	101
4.1	<i>Benvenuto alla Casa D'Italia</i>	102
4.2	Instituto Marconi: <i>architettura fascista all'estero</i>	119
4.3	Hospital Felice Rosso, <i>l'ospedale della comunità</i>	126
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	134
	REFERÊNCIAS.....	138
	APÊNDICE A Quadro Cronológico de Projetos de Raffaello Berti.....	143
	APÊNDICE B Mapa da Obra Construída de Raffaello Berti	144

1 INTRODUÇÃO

A busca pelo sonho imigrante: *fabrica, ratiocinatio, fare l'America!*

Figura 1: Retrato do passaporte de Raffaello Berti, 1922.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO, 2019.

Este trabalho busca uma recuperação, uma memória, e uma interpretação de um nome negligenciado. Arquiteto de primorosa importância para o ofício em Belo Horizonte, Raffaello Berti (1900 - 1972) nunca recebeu o devido crédito e reconhecimento por sua contribuição, permanecendo invisível à historiografia da arquitetura mineira. Buscamos aqui, acima de tudo, prestar esta devida memória, por meio de uma interpretação de sua obra e sua vida, sempre comprometida com a veracidade dos fatos.

Nascido no pequeno vilarejo italiano de Collesalveti (atual província de Livorno), em

1900, o jovem Raffaello Berti será enviado pelo pai, Camillo, para estudar em Carrara, na *Accademia di Belle Arti*. A importância histórica das colossais reservas de mármore branco, tão visitadas por Michelangelo, não corresponde à relevância acadêmica da instituição no período em que Berti ali estuda. Pouco se conhece sobre sua escola, que parecia ter caráter provinciano frente às instituições romanas, milanesas e mesmo toscanas do mesmo período. Dentro da *Accademia*, opta pelo curso de Arquitetura, se formando em julho de 1921, recebendo o título de *Licenziato dal Corso Speciale di Architettura e Ornato* (CARRARA, 1921). Quase imediatamente, se apressa em acessar o ultramar, migrando para o Brasil a convite de sua irmã que já se encontrava no país há alguns anos, seguindo larga tendência entre a população italiana, que buscará novas oportunidades fora da Itália.

Seu passaporte (CARRARA, 1922), expedido em 27 de março de 1922, é utilizado uma única vez: a viagem de ida da Itália para o Brasil. O visto para a viagem é expedido no dia 6 de abril daquele ano, e no dia 28, parte do porto de Gênova. Este é o último registro de seu passaporte. Berti nunca mais retornou à sua terra natal, tampouco viajou para outro país que exigisse o uso de um passaporte, de acordo com sua documentação pessoal.

Chega ao Brasil em 31 de maio de 1922, no porto de Santos, e vai ao Rio de Janeiro, onde consegue sua primeira oportunidade de emprego com o notável arquiteto Archimedes Memória (1893 - 1960)¹. Memória se encontrava no clímax de sua carreira e bastante ocupado com as obras de pavilhões para a Exposição do Centenário da Independência em 1922. Berti permanece com Memória até 1926, participando ainda em outros projetos. Em 1928, casa-se com Aracy, carioca de nascimento, que será sua companheira para o restante da vida. Este é o único fato relevante registrado no período de 1926 a 1929 enquanto ainda estava no Rio de Janeiro. Aracy será sua parceira também na grande mudança que ocorre em 1929. Por convite de Luiz Signorelli (1896 - 1964), muda-se para Belo Horizonte, “[...] *Para realizar trabalho com duração de seis meses*” (INSTITUTO ESTADUAL DE

¹ Aos interessados na relação de Raffaello Berti com Archimedes Memória, seria necessária uma coleta de dados aprofundada nos acervos do Rio de Janeiro, uma leitura de todo o material, e uma análise comparativa entre ambas as carreiras analisadas. Demandaria um investimento de tempo e recursos que decidimos focar em outros esforços. Porém é um trabalho muito importante para explicar influências ainda não expostas nesta dissertação.

PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS, IEPHA/MG, 1997, p. 56), os quais acabariam por se estender pelo restante de sua vida. O convite, um provável gesto de camaradagem de um descendente direto de italianos para um italiano.

Com Signorelli permanecerá durante boa parte da década de 30, participando no desenvolvimento de mais de duzentos projetos. Apesar de Berti encontrar-se no Brasil desde 1922, somente assume projetos a partir de 1936, 14 anos depois. Isto se deve ao fato de Berti precisar validar seu diploma frente ao Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura (CREA), para poder assinar projetos. A cronologia encontra-se detalhada no diploma de Raffaello Berti. Nossa atenção se volta para uma sucessão de carimbos, tanto na frente como no verso do documento, que mostram o processo de autenticação e validação de seu diploma para o mercado de trabalho brasileiro. Em primeiro lugar, temos o carimbo do Ministério de Educação e Saúde Pública, em que se lê: “[...] *Registro de diploma: registrado à folha 245 do livro competente em 13 de novembro de 1935*” (CARRARA, 1921). Ao lado, um carimbo do Conselho Regional de Arquitetura e Engenharia, da 4ª Região, de 31 de janeiro de 1936: “[...] *registrado no livro número 3, folha 48*” (CARRARA, 1921). Este burocrático processo, concluído em janeiro de 1936, refere-se à autenticação e validação da formação de Raffaello Berti como arquiteto, para que pudesse exercer a profissão de maneira legalizada em território brasileiro.

Porém, como já mencionamos, Berti já se encontra trabalhando como arquiteto no Brasil há 14 anos, e é participante da sociedade belorizontina e em especial da comunidade italiana ali residente já havia seis, tempo suficiente, em seu caso, para estabelecer contatos, uma adaptação ao entorno, um conhecimento da dinâmica urbana, uma articulação com o campo da profissão, e uma carteira de clientes. Este longo processo de entrada e ambientação é, com certeza, fator relevante para entender a grande gama de projetos que recebeu Berti durante toda sua carreira. Sabendo disso, comentamos a seguir o pressuposto defendido pelo dicionário do IEPHA/MG (1999, p. 244): “[...] *Sabe-se que, no período de 1930 a 1938, [Signorelli] assinou projetos de autoria de seu sócio e amigo Raffaello Berti, que se encontrava impedido de assiná-los, devido a sua condição de imigrante não naturalizado.*”

Como tratado acima, já sabemos que Berti encontrava-se impedido desta assinatura de responsabilidade técnica, mas em primeiro lugar, devemos discordar da cronologia colocada pelo IEPHA/MG. Afirmamos que a limitação ocorre não até 1938, mas somente até 1936 de acordo com a documentação do acervo pessoal do arquiteto. Sabemos disso, além dos registros contidos no diploma, que há projetos, já em 1936, como o da Fábrica e Tecelagem São José (228)², que já possuem em prancha carimbo e assinatura de Raffaello Berti, que primeiramente se estabelece na Rua Rio de Janeiro, 463, nas proximidades da Praça Sete de Setembro.

Há projetos, dentre os quais se destacam a Feira Permanente de Amostras (001), em 1931; o Palácio da Municipalidade e o Palácio Arquiepiscopal (190), de 1935, que apesar de diversas vezes identificado como de autoria de Berti, encontram-se carimbados e assinados por Signorelli. Isso, no nosso entendimento, já limita bastante a credibilidade da autoria de Berti nestes projetos e em outros que seguem a mesma identificação.

Ao mesmo tempo, sabemos que Berti esteve no escritório de Signorelli realmente até 1938, pois tem em seu poder pranchas físicas de projetos assinados por Signorelli em 1938. Existem, inclusive, projetos que possuem autoria de ambos nos anos de 1937 e 1938, como o Colégio Batista (241), a Clínica Neurológica da Escola de Medicina da UMG (243), e o Minas Tênis Clube (245). Estes projetos possuem em suas pranchas, tanto carimbos e assinaturas de Berti quanto de Signorelli, o que nos impede de tratá-los como exclusivamente de um ou de outro.

Contudo, este trabalho se reserva quanto a uma análise de qualquer projeto de Signorelli ou de autoria duvidosa entre os dois. Não há nenhum critério específico, seja em pranchas, seja em documentos, que delimite onde termina o traço de Signorelli e onde começa o de Berti, tampouco um limite explicitado de quais eram clientes de um e quais eram do outro. Juntos desenvolveram, de 1930 a 1936, um total de pelo menos 215 projetos, em diversas linguagens de representação, compondo fascinante acervo que alimentaria um longo trabalho por si só. Mas este não é nosso objetivo aqui. É sim um entendimento de como a obra projetada de

² Os números entre parêntesis após os nomes dos projetos indicam o número respectivo do projeto no Acervo Raffaello Berti.

Raffaello Berti passa por um longo processo de formação e amadurecimento, e em como a comunidade e a cultura italiana teve influência neste. Portanto, optamos, por ser conservadores nesta seleção, tratando somente de projetos nos quais existe o carimbo do escritório, e a assinatura datada somente de Raffaello Berti. Fora disso, somente podemos atestar alguma autoria anterior a 1936 se devidamente amparados por um viés de confirmação. No desenvolvimento deste trabalho, somente temos um caso no qual atribuímos a autoria a Berti: a Casa D'Italia (158), de 1935.

Figura 2: BERTI, R. autorretrato, sem data.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO, 2019.

Formalmente habilitado profissionalmente em janeiro de 1936, Berti deixará o papel de coadjuvante no escritório do colega para assumir o protagonismo de sua carreira. A partir deste momento, há verdadeira explosão de demanda em seu escritório. Sua trajetória nunca viu escassez de trabalho, entregando 221 projetos até 1953, ano em que seu filho, Mário Berti, entra para a sociedade, e Berti aparentemente se afasta um pouco da produção projetual, voltando-se para a formação de seus alunos na Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, instituição da qual foi fundador em 1930, e onde permanece até pelo menos 1970, quando recebe a

honraria de professor emérito da instituição em 5 de agosto deste ano (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, 1970).

Na academia, foram inúmeros os convites como professor homenageado das Comissões de Formatura de diversas turmas junto às quais exerceu a prática docente. É bastante claro, pela longevidade na carreira como educador, nos diversos convites para homenagens em formaturas, na titulação como professor emérito da Universidade de Minas Gerais, e na póstuma homenagem na qual a Biblioteca da Escola de Arquitetura receberá seu nome em 1980, que Berti foi um professor bastante respeitado, querido, e lembrado tanto por colegas como por alunos. Ao mesmo tempo em que falta em publicações escritas, seu trabalho como acadêmico ascende ao verificarmos os engenheiros-arquitetos formados a cada ano sob sua tutoria e entregues à vida profissional, onde atuaram na formação da paisagem, na regulamentação urbana, no projeto e construção de edificações, no trato com o patrimônio, e mesmo na continuidade na formação da seguinte geração de profissionais ao retornar à universidade para exercer cargos docentes. Seus alunos³ possuíam a oportunidade de, uma vez terminadas as aulas na Escola de Arquitetura, experimentar, fossem como usuários ou como transeuntes, os edifícios projetados pelo seu professor por todo o centro de Belo Horizonte. Mais qualificados para falar sobre Berti são exatamente aqueles que experimentaram da maneira mais próxima esta personalidade: seus alunos, os quais, em uma dedicatória escrita por ocasião de uma formatura, enunciam:

*Raffaello Berti tinha uma visão de vanguarda do que era o ensino, no processo de criação que a arquitetura e o urbanismo requerem - a liberdade. Sempre nos passou um modelo de professor democrático, sensível, de um humor bem marcado através de suas colocações. Poderíamos até, sem muito perigo de errar classificá-lo como um **professor holístico**, com ares de uma filosofia de vida muito próxima do que hoje conhecemos como **globalizante**. Era um ser eminentemente emotivo e não se escondia desta emoção, latino de nascimento, carregava bem o espírito de sua terra natal, a Itália (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, Sem Data, grifos nossos).*

O termo “globalizante” refere-se ao “professor holístico”, ou seja, aquele que tem a visão racional do todo, mantendo uma ativa e progressiva compreensão de seu

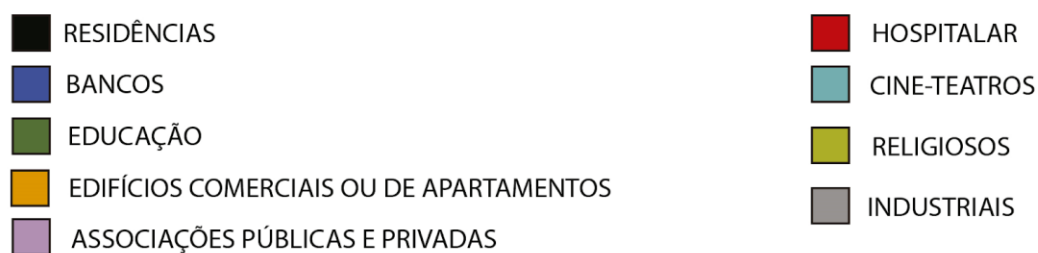
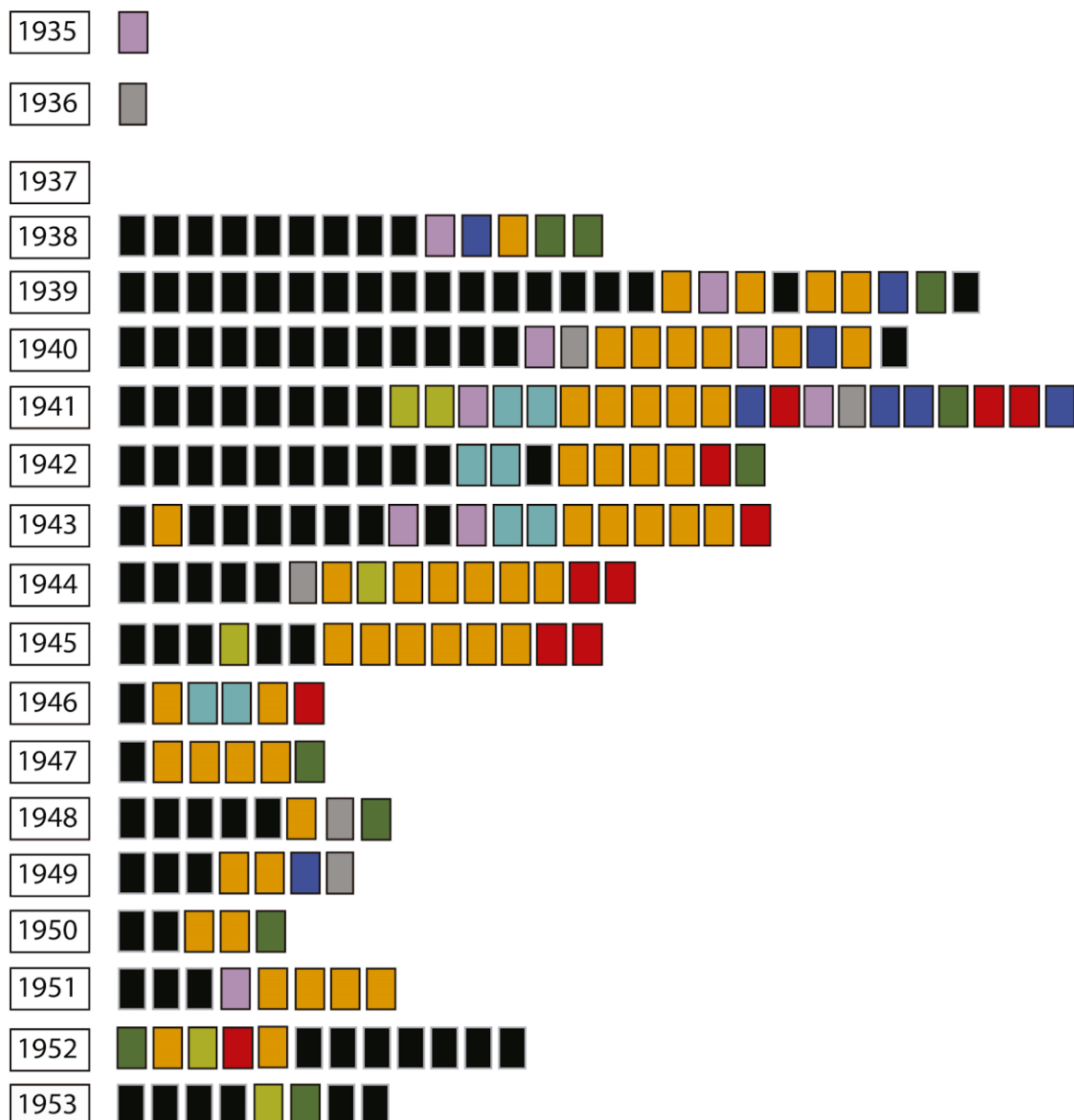
³ Para os que pretendem se aprofundar na carreira acadêmica de Berti, na qual forma gerações de arquitetos, ao mesmo tempo em que reformula e aprimora o ensino da Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, existe grande quantidade de dados disponíveis no Acervo Raffaello Berti, para melhor entender sua contribuição à docência e à criação de um plano pedagógico para a Escola.

entorno, visando estabelecer um repertório epistemológico capaz de dar suporte lógico às decisões de projeto. Berti leva para a sala de aula aquilo que exercitou em sua carreira como arquiteto de mercado, progredindo profissionalmente, tanto no corpo da experiência, como em sua racionalização, a cada projeto entregue. Desta maneira, entendemos estar Berti, no conceito vitruviano, trabalhando tanto sua *fabrica*, “[...] *preparação contínua no exercício da experiência, a qual se consegue manualmente a partir da matéria, qualquer que seja a obra de estilo cuja execução se pretende*”, como sua *ratiocinatio*, “[...] *demonstrar e explicar as coisas trabalhadas proporcionalmente ao engenho e à racionalidade*”. (VITRUVIO, 2007, p. 61). Os conceitos da *ratiocinatio* e da *fabrica* nos servirão de suporte para nossa análise da obra de Berti. Buscaremos esta concepção racional, engendrada mentalmente, com a qual opera o projeto por meio de uma práxis desenvolvida na produção da Arquitetura de Belo Horizonte e Minas Gerais, sendo responsável por imensa colaboração ao desenvolvimento da arquitetura no panorama mineiro, e na representação da sociedade do período, por meio deste processo essencialmente pragmático e racional.

O resultado deste processo é uma grande obra, cuja vastidão emana relevância. Relevância esta que é o principal motivador para o início de nossa pesquisa. Não seria exagero, mas sim digno reconhecimento, afirmar que Berti encontra-se em posição de destaque entre os profissionais arquitetos que, por meio de edifícios de sua autoria, moldaram de forma definitiva a paisagem de Belo Horizonte e de diversas cidades do interior de Minas Gerais. A obra de Berti é tão diversa quanto complexa, não nos permitindo sistematizações em caráter integralizador. Observamos que, dada a vastidão deste acervo nosso trabalho não esgota de maneira alguma a obra de Raffaello Berti. Realizaremos nosso recorte específico dentro de um grande espaço amostral, que pode ser abordado de muitas maneiras dado o volume de material existente.

Figura 3: Quadro-Síntese da produção arquitetônica. Ver Apêndice A para um detalhamento deste quadro.

QUADRO SÍNTESE DA PRODUÇÃO ARQUITETÔNICA



Fonte: Acervo Raffaello Berti Museu Histórico Abílio Barreto. Elaborado pelo Autor.

Em nossa averiguação, o arquivo das obras comprovadamente de Raffaello Berti possui 219 projetos, espalhados por dezesseis cidades: 105 residências, 55 edifícios comerciais e de apartamentos, 8 cinemas, 8 bancos, 10 edifícios educacionais, 11 edifícios hospitalares, 10 associações públicas ou privadas, 6 edifícios religiosos e 6 edifícios industriais. À exceção da Casa D'Italia, de 1935, e da Fábrica e Fiação São José, de 1936, todos estes projetos foram projetados do ano de 1938 ao ano de 1953. As cidades são as seguintes: Belo Horizonte, Nova Lima, Ibirité, Sete Lagoas, Barbacena, Divinópolis, Oliveira, Carangola, Curvelo, Uberaba, Uberlândia, Monte Carmelo, Ouro Fino, Três Corações, Teófilo Otoni e Capelinha. Não há registros de projetos fora do Estado de Minas Gerais.

Este admirável *corpus* claramente não surge por mero acaso, senão mediante um contínuo desenvolvimento ao longo de sua carreira por meio do exercício da *fabrica* e evolução de sua *ratiocinatio*. Portanto, eis a primeira questão que queremos tratar nesta dissertação: Como seu desenvolvimento foi o elemento-chave que permitiu a Berti a construção de um conceito de modernidade em sua arquitetura, por meio de uma contínua produção arquitetônica essencialmente pragmática?

Em contraponto a esta intensa produção, queremos ressaltar que Berti não segue uma tendência de escrita crítica, de problematização, e se diferencia de seus pares ao não nos deixar uma bibliografia escrita por ele sobre arquitetura, qualificando-se como um arquiteto empenhado no estabelecimento profissional por meio da intensa prática da projeção, do desenho, do acompanhamento de construção, e da continuada formação docente de, pelo menos, duas gerações de arquitetos mineiros. Diferente de arquitetos e artistas como Sylvio de Vasconcellos (1916 – 1979) e Aníbal Mattos (1886 – 1969), Berti pouco se interessou pelo estabelecimento de uma colaboração corporificada em trabalhos de teoria e pesquisa, tomando o caminho da construção de uma sólida carreira profissional primariamente como projetista aberto às demandas do mercado.

Este silêncio de sua parte nos leva a certo enigma relativo às suas opiniões em geral. Berti é teoricamente e ideologicamente bastante nebuloso e silencioso, mas não desinteressado da face da arquitetura em seu presente, pois vemos que a exerce prontamente conforme se requer. Encontramos uma resposta para esta

questão no desejo de se fazer a América (*fare l'America*), que é parte da essência do imigrante italiano:

O italiano é um povo que sofreu muitas desventuras e misérias, que sofreu injustiças e humilhações, mas que sempre trabalhou, fatigou, criou e inventou sem descanso, para si e para os outros, que molhou de suor áridos campos, que molhou com sangue todas as suas terras e os campos de batalha da Europa e da África, que percorreu, à procura de pão e glória, todas as estradas terrestres e marítimas do mundo. ("Italia Mia", PAPINI, 1939, *apud* CENNI, 2002, p. 224)

Ao mesmo tempo em que demonstra implacável afincamento para o projeto e construção, não demonstra o mesmo empenho no estabelecimento de um trabalho escrito de caráter teórico, apesar de tanto modificar a paisagem belorizontina por meio de seu traço e desenho. Daí surge sua complexidade que, podemos dizer, vem da própria identidade da vida de Berti. Sua origem italiana e seu salto imigratório o colocam em uma posição de estrangeiro, de alguém que precisa nadar contra a corrente para se estabelecer em um novo país. Alguém que precisa estabelecer um processo intelectual de constante aprimoramento e de reinvenção, por meio da constante prática de projeto. A *ratiocinatio* e a *fabrica* em seu cerne.

Tendo isto em conta, colocamos aqui o complemento à nossa hipótese: com pleno conhecimento e interesse no contexto formado na modernidade, Berti, como imigrante italiano que deseja produzir por seu trabalho, não se prenderá a modelos formais, abrindo-se ao mercado de arquitetura conforme cada demanda, em um processo intelectual de racionalização do projeto, alcançada por meio de um pragmatismo pelo qual ganhará a experiência e o amadurecimento profissional. Ao mesmo tempo, para nossa pesquisa, interessa profundamente o impacto do relacionamento com a comunidade italiana em Belo Horizonte para a arquitetura de Raffaello Berti. Dito isto, para a organização de nossa investigação, estabelecemos duas abordagens.

A primeira abordagem se refere à Berti como um pragmático arquiteto de mercado. Buscamos elucidar qual a postura arquitetônica de Berti na concepção de seus edifícios ao longo dos anos, por meio dos conceitos da *ratiocinatio* e da *fabrica*. Buscamos expor seus contatos com o contexto moderno de arquitetura e sua inerente heterodoxia, em um processo racional de formação e amadurecimento por

meio do exercício constante da experiência e preparação no projeto.

A segunda abordagem se refere a Berti como o *compagno immigrato* (companheiro imigrante), cujo maior objetivo é *fare l'America*. O italiano que, chegado a uma nova terra, para inaugurar uma nova vida, estabelece contatos dentro da própria comunidade de seu país, com outros emigrados ou descendentes, estabelecendo uma rede, e um conjunto de clientes que irão encomendar alguns de seus projetos mais importantes. Ao mesmo tempo, a posição política favorável ao fascismo de Mussolini⁴ presente dentro da comunidade, encontra lugar dentro da própria carreira do arquiteto. É neste cruzamento entre estas duas perspectivas que buscamos a rica amálgama de que é Raffaello Berti.

O Museu Abílio Barreto e o Acervo Raffaello Berti: Escolhas de Pesquisa

Cabe aqui uma apresentação, a título de inserção, sobre as fontes primárias que serão referenciadas, no qual fazemos breve comentário a respeito do que constitui a herança material documental do arquiteto e professor Raffaello Berti conservada em caráter de preservação, digna de nota.

Afortunadamente, graças ao empenho da família Berti e da equipe do Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), encontra-se em ótimo estado de conservação um acervo relativo à carreira e vida de Berti. Após a publicação de um projeto memória em 2000 (BERTI, 2000), todo o espólio guardado anteriormente pelos familiares foi doado ao MHAB, localizado em Belo Horizonte. Dentre os mais de 1500 itens, encontramos grande pluralidade de fontes: desenhos, pranchas técnicas, fotografias, documentos pessoais, documentos relativos à sua carreira docente, alguns títulos de sua biblioteca pessoal, e outros itens capazes de servir como evidências para nosso objeto de estudo.

Caso este excepcional na historiografia arquitetônica brasileira: é raríssimo encontrar um arquivo de dados desta vastidão sobre um único arquiteto, organizado,

⁴ Apesar de nosso trabalho contemplar a relação de Berti com o fascismo italiano, existe um segundo trabalho, de abrangência mais universal, no qual se estudaria as relações entre o governo italiano e brasileiro entre 1922 e 1939, e as escolhas formais de projeto dos arquitetos influenciados por este intercâmbio. Tal trabalho é de tal densidade que infelizmente transcende as possibilidades de tempo e recursos de nosso estudo.

categorizado, inventariado e aberto para consulta pública.

Engana-se, porém, aquele que crê ser somente sorte poder contar com um acervo tão abundante. Tal abundância envolve uma maior responsabilidade do pesquisador no cruzamento de fontes de maneira a optar por aquelas que melhor informam sobre o objeto. A responsabilidade de seleção documental passa de conforto historiográfico a dever intrínseco de lealdade à verdade, de gratidão e reconhecimento àqueles que souberam dar valor ao conceito de memória. Para esta seleção foi necessária, inicialmente, uma imersão do pesquisador no acervo do MHAB, buscando uma familiarização às fontes primárias como um todo. Verificamos haver uma divisão entre três categorias dentro do acervo: as pranchas técnicas, a biblioteca, e os documentos biográficos.

As pranchas⁵, em primeiro lugar, são o verdadeiro tronco pelo qual podemos entender a obra deste arquiteto, e compõem o principal tipo de fonte primária de nosso trabalho. Afortunadamente, Berti era homem organizado e dedicado a seu ofício, e trata cada um de seus projetos como parte de sua colaboração à Arquitetura, havendo guardado quase todas as pranchas produzidas durante sua vida. Pouquíssimas não foram conservadas, conforme se apreende pela numeração. Cada uma das pranchas encontra-se catalogada juntamente com seus projetos, numerados ano a ano.

Os projetos, apesar de numerados e seguirem uma cronologia anual, não se encontram exatamente em ordem temporal, podendo haver divergências de semanas ou meses entre a datação de um projeto e outro. Um exemplo, o projeto para a residência Oswaldo Mello Campos (323), está assinado em janeiro de 1941. O projeto 322, da residência Joviana Barbosa Otoni, apesar de vir numericamente antes do projeto 323, é de dezembro de 1941. Atestamos, após uma cuidadosa análise, que existem muitos outros exemplos deste tipo no acervo. Mas isso não

⁵ O acervo de pranchas foi digitalizado pelo MHAB e disponibilizado em meio digital ao pesquisador. Há leves desalinhamentos em algumas digitalizações que, apesar de não impossibilitar nossa análise, podem dificultá-la, como na análise do projeto do Izabela Hendrix (273), ou mesmo limitá-la em alguns pontos, como veremos no diagrama de usos da Santa Casa da Misericórdia, cujo texto está borrado. Fica, portanto, um aviso ao leitor sobre estas pequenas imprecisões que existem nas fontes. Asseguramos, porém, que não comprometem de maneira alguma a credibilidade das análises realizadas neste trabalho.

exatamente consta como um problema. É evidente que projetos, sejam de Berti ou de qualquer outro arquiteto, não possuem um dia específico de realização. Projetos são desenvolvidos de acordo com suas demandas, que podem ser simples ou complexas, podendo levar semanas, meses, ou mesmo anos para chegar à versão final, entre diversas revisões. Além disso, Berti tratava de diversos projetos simultaneamente, de diferentes categorias de uso, e deveria ser natural que muitos projetos ficassem por bastante tempo em sua prancheta, enquanto cuidava de prioridades de outros, ou mesmo estivesse mais afeito, em um dia de trabalho, a certo problema.

Por outro lado, o acervo de pranchas, apesar de completo e organizado, ainda se encontrava em um ponto de ordenação, por parte do MHAB, no qual uma consulta acadêmica ainda seria um processo bastante custoso. Logo, foi necessário um trabalho de personalização da organização do acervo ao nosso caso, antes que pudéssemos utilizá-lo e interpretá-lo. Nos servidores do Museu, os projetos estão numerados no formato Ano de projeto/ Número de Projeto/ Número de prancha, e divididos em pastas relativos à década de projeto. Por exemplo, o projeto do Edifício Miguel Abras Filho (337), encontrava-se na pasta “1940”, dividido em 3 arquivos em formato .TIF: 194033701, 194033702, 194033703, cada um correspondendo a uma prancha de projeto digitalizada. O projeto 337 é sucedido pelos arquivos .TIF do projeto 338, e assim por diante. Esta maneira de organização dificulta bastante realizar qualquer tipo de análise crítico-histórica sobre a carreira de Berti. A listagem de projetos existe somente impressa, em uma lista dentro do Projeto Memória. Portanto, é necessário possuir uma cópia impressa do livro em mãos para conseguir consultar o acervo. No nosso processo, facilitamos o acesso a este acervo, criando uma pasta por projeto, nomeando-os juntamente com a numeração já definida, o que dispensa a necessidade de uma lista impressa, e facilita a localização dos projetos com mais eficiência.

A já comentada quantidade e variedade de categorias abre ao pesquisador grande leque de possibilidades para o trabalho. Há conteúdo suficiente entre as pranchas deste acervo para diferentes linhas de aproximação à obra de Berti. A pesquisa poderia se centrar em alguma categoria de uso específica, como seus edifícios residenciais, seus projetos educacionais ou hospitalares, ou o grande número de

edificações de múltiplos pavimentos que, diferente de outros edifícios reconhecidamente de sua autoria, encontram-se completamente anônimos na paisagem belorizontina. O trabalho poderia focar também em uma janela temporal específica, como aquela na qual desenvolveu em conjunto com Memória e Signorelli os primeiros trabalhos de sua carreira ou com seu filho Mário os últimos. No nosso caso, temos nossa janela temporal: estamos interessados em seu trabalho desde o projeto da Casa D'Italia, de 1935, até o projeto para o Banco Nacional, em 1949, buscando tanto o amadurecimento de Berti ao longo de sua experiência, como as fontes para este amadurecimento.

Estabelecido o acervo de pranchas como nossa principal fonte primária dentro do acervo do MHAB, procedemos para a documentação que nos serve em caráter complementar durante todo o trabalho. Em primeiro lugar, a biblioteca.

O acervo do Museu Abílio Barreto possui uma biblioteca de 74 volumes pertencentes a Berti em vida, remanescentes de uma doação feita à biblioteca da UMG por Aracy Berti (BERTI, 1975) logo após a morte do marido. Como sabemos, Berti nunca mais saiu do Brasil, conforme nos conta seu passaporte, e nos permite inferir que toda influência externa ao contexto brasileiro virá por meio de fontes terceiras, como outros imigrantes, livros e periódicos. Certos livros remanescem, porém com leituras pouco demarcadas, sem muitos destaques ou comentários escritos em notas de rodapé por parte do leitor, o que complica bastante uma definitiva tomada de conclusões. A biblioteca, para nosso trabalho, mais nos serve para a formulação de indagações, de problemáticas, perguntas que nos impelem a perseguir certas vias de investigação. Assim, destacamos algumas verificações constatadas.

A característica mais patente são alguns grifos em alguns poucos livros, em especial de nomes, como por exemplo o pintor, escultor e professor de figura desenhada em Carrara Giulio Marchetti (1891 - 1957), que é grifado tanto no *Decennio de L'Accademia Belle Arti de Carrara* (ANGELI, 1934), como no *Sinfonia del Marmo* (ANGELI, 1935). Marchetti torna-se professor da *Accademia* logo depois da saída de Berti da Itália, assumindo a cátedra em 1922, permanecendo até 1939 (ARCHIVIO STORICO ARTISTI LUCCHESI, 2004). Logo, não lecionou ao arquiteto. Mas Berti, ao que indicam os grifos, o conhecia, senão pessoalmente, pelo menos

de nome, pois destaca o nome de Marchetti em dois volumes distintos. Marchetti era artista do agrado do fascismo italiano, tendo quadros comprados tanto pela *Galleria Nazionale* como pelo próprio Mussolini. Haveria possíveis intermediações, ou seja, laços remanescentes entre Berti no Brasil e sua escola? E teria o Fascismo alguma parte nesta relação? Aqui, um outro livro nos traz importantes indicativos.

Il risorgimento dell' Itália, de Gioacchino Volpe (VOLPE, 1934), possui uma dedicatória escrita em italiano, sem assinatura, o que nos leva a considerar que o livro foi entregue pessoalmente por algum membro da comunidade italiana afeito a Berti. Este livro nos conta a história da Itália no século XIX e XX, publicado sob a editora “Fasci italiani all'estero”, referência clara ao regime fascista de Mussolini. Não há evidência, porém, de que Berti tenha chegado a ler ou referenciar este livro. Podemos sim, afirmar devido a este presente, que Berti conhecia italianos ou descendentes de italianos que possuíam filiação direta aos fascistas. Berti manteve o livro em sua própria biblioteca, e a própria família, mesmo realizando uma doação póstuma à UMG, mantém este livro no acervo familiar até a doação ao MHAB. Esta relação de Berti com os fascistas será investigada neste trabalho, não por meio da biblioteca, mas sim por meio de outros documentos.⁶

Outra evidência de relações à cultura italiana: um exemplar da Divina Comédia de 1887 (ALIGHIERI, 1887), possui uma aparentemente insignificante nota ao final: “P. 557, Berti”. Ao chegarmos a página, evidencia-se um interessante cruzamento

*Bellincion Berti vid'io andar cinto
Di cuoio e d'osso, e venir la do specchio
La donna sua sanza 'l viso dipinto
(ALIGHIERI, 1887, P. 557)*

*Bellincion Berti eu vi andar trajado
De couro e osso e, do espelho ao chegar,
a sua mulher sem o rosto pintado.
(ALIGHIERI, 2014):*

O nome de um homônimo, grifado. Dante, ao escrever sua obra prima, utilizou

⁶ Com a pandemia do novo Coronavírus, as medidas de isolamento social tomadas pelos órgãos públicos, no qual se inclui o Museu Histórico Abílio Barreto impossibilitaram o acesso presencial ao acervo nos últimos meses de trabalho. Algumas fontes primárias, na qual destacamos o conteúdo dos livros da biblioteca, não puderam ser consultadas a partir de março de 2020, ou seja, durante a redação deste trabalho. Por outro lado, todas as pranchas de projeto e muitos dos documentos escritos, já haviam sido digitalizados anteriormente durante o período de coleta de dados.

nomes reais da nobreza florentina. Bellincion encontra-se citado no terceiro livro: o Paraíso. Motivo de alegria, de paz. Berti talvez visse aí um pertencimento em sua tradição religiosa. “Cristão de alma elevada”, diz Mário Berti (BERTI, 1980 *apud* BERTI, 2000), sobre o pai, no discurso de agradecimento à homenagem em que dá à Biblioteca da Escola de Arquitetura da UFMG seu nome, em 18 de novembro de 1980.

De cuoio e osso, de couro e osso, vestido de maneira simples e leve, mesmo pertencendo à nobreza. Aqui, situação bem semelhante à de Berti, ao sair de seu país “de mala e cuia”, como falariam os brasileiros. Ver o nome da família, mesmo sem comprovação de qualquer parentesco, cravado e bem quisto na maior obra literária da língua italiana provavelmente gerou um pertencimento e senso de dever à língua, e enquanto não se encaminha para a outra vida com esperança de ter o mesmo destino idealizado por Dante ao seu “ancestral”, torna-se membro da Società Nazionale Dante Alighieri, a qual representará por muitos anos no Brasil, difundindo a língua e cultura italiana em cursos de formação.

Portanto, apesar dos comentários escritos por Berti em sua biblioteca pessoal serem virtualmente inexistentes, ainda conseguimos evidências que emanam da própria posse de certos volumes, além de algumas breves, porém importantes indicações. Sua biblioteca nos fala do pertencimento que Berti ainda possuía com a própria terra, e que seu contato com o grupo italiano foi continuado, como veremos a posteriori, ao tratar da participação do arquiteto na Casa D'Italia.

Mas claro, em meio a fortuitas descobertas, temos também frustrações. Sem dúvida, o documento mais desapontador durante todo o processo de trabalho veio deste acervo bibliográfico: um compilado de descrição curricular dos cursos da *Real Accademia di Carrara*, publicado em 1934, que conta como foram estruturados os cursos de formação da *Accademia* desde 1924. (ANGELI, 1934).

Que preciosa fonte primária teríamos em nossas mãos, não fosse a prudência deste trabalho em não se comprometer metodologicamente, buscando sempre um verificador a mais. Por dois motivos, somos bastante comedidos em utilizar esta documentação. Primeiramente, é posterior à formatura de Berti, descrevendo um

decênio iniciado três anos após sua saída da *Accademia*. Não seria esta janela temporal tão grande entrave, claro, se houvesse a certeza de que a instituição se tivesse mantido semelhante ao que era na época de Raffaello, e três anos, estamos de acordo, é pouco tempo para em situações normais, se modificar todo o ensino de uma instituição.

Porém, neste intervalo, temos a ascensão do Fascismo na Itália, em 1922, e seguimos Benevolo (1976, p. 544), quando diz: “*A fim de compreender como se desenvolve o debate italiano na década entre 1920 e 1930, é preciso levar em conta o isolamento e a escassez de contatos com a Europa, acentuada pelo protecionismo cultural do regime*”.

O regime possuiu grande caráter isolacionista, em uma tentativa, típica do totalitarismo, de valorização da identidade nacional, da busca por uma coesão centralizada, e não é diferente no ensino de Arquitetura. Em 1923, ocorre uma reforma educacional na Itália que não vamos analisar, por não ser propósito deste trabalho. No entanto, já coloca interrogações suficientes para que, infelizmente, não possamos dar tanto crédito a este documento em nossa análise. Não podemos analisá-lo parte a parte, como se Raffaello Berti houvesse cumprido seus requisitos, correndo o grave risco do equívoco, e optamos por não entrar nas compatibilidades deste currículo, pois nos levaria tempo que poderia ser mais bem aproveitado em outras argumentações mais sólidas.

Retornando à questão do acervo bibliográfico, um segundo desapontamento. Após a morte do professor Raffaello, em 1972, sua esposa, Aracy, realiza a doação da maior parte da Biblioteca para a Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais (BERTI, 1975). Apesar de bastante acertada em tornar público um acervo bibliográfico à comunidade acadêmica, limita ainda mais qualquer definitiva conclusão sobre qual bibliografia se serviu Berti durante sua carreira, pois, após consulta com a Biblioteca da Escola de Arquitetura da UFMG, descobrimos não existir um inventário com a listagem destes livros. O que nos resta é não realizar uma análise definitiva do referencial bibliográfico, a qual seria impossível visto não sabermos qual a listagem completa de sua biblioteca. Temos, sim, evidências claras da relação de Berti tanto com a comunidade como com a cultura italiana, como

vimos anteriormente.

Por último, além da biblioteca e dos projetos, o acervo possui mais de 1800 outros itens documentais, no qual incluem-se cartas, comprovantes, documentos pessoais, programas de disciplina⁷, e mesmo ferramentas de desenho técnico pertencentes a Raffaello em vida. Estes documentos possuem grande valia em pontos específicos do trabalho, e serão resgatados e referenciados conforme demanda.

Por último, nesta Introdução, cabe o estabelecimento de uma metodologia histórica na qual buscaremos apoio para um maior rigor em nossa investigação.

A meta-história e a narrativa cultural

Como nos diz Argan (2014, p. 14), sobre a pesquisa histórica quanto à produção da obra de arte:

Ao contrário da análise empírico científica da obra de arte em sua realidade de coisa, (...), a pesquisa histórica nunca é circunscrita à coisa em si. Mesmo quando, como ocorre com frequência, se propõe como objetivo uma única obra, logo ultrapassa os seus limites para remontar aos antecedentes, encontrar os nexos que a relacionam a toda uma situação cultural (e não apenas especificamente artística), identificar as fases, os sucessivos momentos de sua formação. (ARGAN, 2014, p. 14)

Sendo a História o conjunto universal de informações emitidas por percepções e opiniões no espaço e tempo passado, resultado do conjunto de evidências, podemos definir que existem informações que se referem tanto ao coletivo, por exemplo, a história de nações, instituições, religiões e ideias, quanto ao individual: como certo indivíduo, situado em certo espaço tempo no processo histórico, age e reage, no mundo concreto, como nos interessa em Berti. O diálogo coletivo-individual é bem tratado pela escola dos *Annales* com base no conceito de mentalidade (*mentalité*), como define Pesavento (2002, p. 17):

⁷ Uma rápida observação, aqui, sobre os programas de disciplina. Acreditamos que compõem excelente fonte para um trabalho de mapeamento do ensino de Arquitetura em Belo Horizonte. Porém, o foco deste trabalho é um entendimento da obra projetada e construída, das possíveis circularidades, e da relação de Berti com a comunidade italiana por meio de sua obra projetada. Há grande número de programas de disciplinas, em especial da década de 1950 e 1960, porém, uma vez que a carreira acadêmica de Berti não compõe objetivo primário desta pesquisa, deixa-se o estudo do meio acadêmico na Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais para outra oportunidade.

A mentalidade era uma maneira de ser, um conjunto de valores partilhados, não racionais, não conscientes e, de certa forma, extraclasse. Falava-se de permanências mentais e de sentimentos que atravessam épocas e culturas, partilhados por diferentes extratos sociais, mas sem que houvesse um trabalho de aprofundamento teórico do conceito. (...) Em síntese, historiadores franceses dos Annales e historiadores ingleses neomarxistas trabalhavam, do final dos anos 1960 aos anos 80, com uma história social que avançava para os domínios do cultural, buscando ver como as práticas e experiências, sobretudo dos homens comuns, traduziam-se em valores, ideias e conceitos sobre o mundo.

Ou seja, é o estabelecimento da História como o estudo, na perspectiva materialista, do real, do sensível, desvinculando a história de um dever de representação metafísica e do desenvolvimento de uma argumentação ontológica, chegando à correta conclusão da impossibilidade do caráter totalizante do método científico histórico. É a história contada a partir “do solo”, escolhendo a perspectiva histórica não do excelso, senão do comum. Diz ainda Pesavento (2002, p.18):

Logo, tudo poderia ser história, não havendo portanto a História, mas as histórias, espécies de itinerários possíveis, que não dariam conta da totalidade ou da verdade, mas dariam explicações plausíveis. Enquanto narrativa, a história comportava uma intriga, algo aproximado ao drama ou romance, que expunha uma intriga a ser deslindada, mas tendo em vista que a realidade não era, em si, racional. Com isso, a História não poderia ser jamais total, pois nenhum historiador poderia dar conta de tudo, e nem o tempo era uma categoria essencial, sendo apenas um meio ou um lugar onde a intriga se desenrolava. (...) Tal como na criação literária, o historiador também organizava um enredo na composição da sua narrativa, com a diferença de que o romancista inventava os fatos e o historiador os achava nas crônicas e materiais de arquivo.

Estamos também nós abertos a este conceito de “meta-história”, ou seja, a história como tentativa de estabelecimento de uma versão narrativa dos fatos. “[...] Ora, com tais elementos fictícios, a história se aproxima do tipo de construção de intriga presente na narrativa literária, mas construindo uma ilusão controlada, pelos traços ou fontes e pela pretensão de verdade” (PESAVENTO, 2002, p. 20). Ao tomar a abordagem da História Cultural, nos afastamos da possibilidade de um simplismo. Estar preso somente à macro história, ou seja, ao panorama e contexto geral no qual insere-se a pessoa, e tentar entender a obra de Berti somente por este meio, seria uma abordagem determinista que acabaria por desembocar em uma causalidade muitas vezes vazia, em que muito pouco se fala do indivíduo, que é por fim o nosso principal objetivo. Via de mão única, na qual o contexto fala do objeto. Por outro lado, se somente tratássemos do indivíduo Raffaello Berti, somente com suas fontes primárias, correríamos o risco de nos colocar em um ambiente hermético e trataríamos o arquiteto como ser independente, incorrendo em uma falácia de pensamento ao não reconhecer o constante fluxo de informação suscetível ao

indivíduo, especialmente em uma época tão turbulenta como o século XX.

Se partíssemos unicamente de qualquer destes princípios, cairíamos em uma categorização e simplificação da obra de Berti que seria uma injustiça e ofereceria uma imagem totalmente inconsistente com a realidade. Berti se mostra bem mais diversificado do que se espera de um arquiteto moderno. Sua obra, de tantos projetos, é simplesmente muito vasta para um rótulo, para assentá-lo na composição de uma “escola”, de um movimento estilístico. Qualquer linha de raciocínio homogêneo que pareça levemente estruturada dentro de seu trabalho pode ser facilmente contra argumentada, visto a simultaneidade de maneiras de representação: Berti sente que não pode se submeter a um modelo se quiser se integrar na condição de imigrante, mantendo uma continuada heterodoxia. Por isso, é capaz de usar repertórios formais bastante distintos consecutivamente ou mesmo simultaneamente. É necessário, portanto, estabelecer a via de mão dupla, pendular, e abrir espaço na análise, simultaneamente para fluxos em que o contexto fala do objeto, e o objeto também tenha voz frente ao contexto. Aqui estará nossa ponte entre o macro e o micro, o universal e o específico. Nosso trabalho seguirá propositalmente esta narrativa, visando estabelecer ideias e conceitos do mundo: assim contamos tanto com extensa bibliografia, como fontes primárias, que permitem ao objeto de estudo “dialogar com o pesquisador”.

Um grande exemplo prático é o que Carlo Ginzburg (1939 -) busca estabelecer em sua concepção para a prática em um trabalho de História Cultural, e aqui servirá como referência das potencialidades de nosso escrito. Em seu livro, *“I Formaggio e i Vermi”* (GINZBURG, 1976). O historiador tem em mãos grande quantidade de acervo documental de dois processos de inquisição contra seu protagonista Menocchio, que afirmava ser o mundo originado por um processo de putrefação, processos estes que acabam levando a personagem à morte na fogueira. Um trabalho que se inicia estudando uma pessoa comum, visando progredir na descrição para encontrar uma tradição repetida não pelo indivíduo, senão pelo coletivo do qual faz parte: a cultura camponesa durante a Reforma Protestante. “[...] *Portanto, temos, por um lado, dicotomia cultural, mas, por outro, circularidade, influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica, particularmente intensa na primeira metade do século XVI.*” (GINZBURG, 1976, p.15)

Estas circularidades são o que queremos dizer, de maneira análoga, com o conceito previamente tratado de diálogos, que se iniciam com a “fala” do objeto de estudo por meio das evidências do acervo documental de Berti. Queremos achar estas pontes, o “influxo recíproco”. Cabe-nos por último estabelecer o uso da premissa da História como História Cultural para o nosso trabalho, pois ao assimilar nossa área com a maneira metodológica de Ginzburg, percebemos que nosso principal material de estudo são não só os escritos, senão também os projetos e desenhos do arquiteto.

Lê-se:

Ainda hoje a cultura das classes subalternas é predominantemente oral, e os historiadores não podem se pôr a conversar com os camponeses do século XVI (além disso, não se sabe se o compreenderiam.). Precisam se servir sobretudo de fonte escritas que são duplamente indiretas: por serem escritas e, em geral, de autoria de indivíduos, uns mais e outros menos, abertamente ligados à cultura dominante. Isso significa que os pensamentos, crenças, esperanças dos camponeses e artesãos do passado chegam até nós através de filtros e intermediários que os deformam. (GINZBURG, 1976, p. 13)

Aqui vemos a justificativa para o diálogo partir do objeto. A ausência de textos nos leva a voltar nossa atenção imediatamente a estes desenhos como fonte historiográfica. Devidamente assinadas e datadas, estas pranchas de desenho ganham fé documental e falam diretamente pelo nosso objeto de estudo. Nos tornamos inevitavelmente historiadores da arte ao analisar desenhos de arquitetura. Como nos diz Argan (2014, p. 22):

De fato, a história da arte é a única, entre todas as histórias especiais, que é feita na presença dos eventos e que, portanto, não deve evocá-los, reconstruí-los, ou narrá-los, mas somente interpretá-los. (...) O historiador político não tem à sua frente o evento/ ao contrário, afirma que não pode fazer a história dos fatos aos quais se assiste e dos quais se participa. (...) Mas a obra de arte que o historiador da arte tem diante de seus olhos não muda: ela é como sempre foi. E, se os acontecimentos e o tempo a desgastaram, o historiador evita aceitar esta alteração, esforçando-se, ao contrário, de todas as formas, para revertê-lo à condição original, ao momento de seu advento flagrante.

As pranchas de projeto de Berti sem dúvida compõem documentos que, apesar de nos darem informações em caráter primário, demandam um olhar além, em que buscamos as referências e circularidades que o levaram a tomar as decisões devidas para a apresentação e construção de seus projetos. É a busca da racionalidade na arquitetura, sobre a qual, nos diz Colquhoun (1987, p.67): “Entre todas as artes, a arquitetura é aquela em que é menos possível se excluir a ideia de

racionalidade. Uma construção tem de satisfazer critérios pragmáticos e construtivos, que circunscrevem, se não determinam, o campo em que opera a imaginação do arquiteto.” Portanto, analisando seu acervo de pranchas, em estudos de identificação da sua práxis, buscando deixar que as evidências provindas do objeto “falem”. Prosseguimos ao desenvolvimento de nosso trabalho, e o dividiremos em três capítulos:

No Capítulo 1, partindo do início da carreira independente de Berti, em 1936, buscamos o estabelecimento de uma leitura projetual de Berti que nos coloque características tangíveis de sua representação. Buscamos ver como, por um contínuo trabalho, estabelece uma *fabrica*, uma “preparação contínua no exercício da experiência”, visando a formação de um engendramento racional de projeto que vai se construindo como resultado desta produção, uma *ratiocinatio*. Buscamos esta experiência nos projetos para a Fábrica São José (228), de 1936; o Izabela Hendrix (273), de 1938; o suporte formal estabelecido para alguns usos, desde 1938; e o projeto para o Cine Metrópole (334), de 1941.

No Capítulo 2, buscamos o amadurecimento e consolidação desta *ratiocinatio*, na qual um estabelecido Raffaello Berti compreende o racionalismo, o trazendo cada vez com mais precisão para dentro de seus projetos, em resposta ao fenômeno da verticalização que chega efetivamente à Belo Horizonte no final da década de 30. Buscamos esta compreensão em três projetos específicos. São eles a Santa Casa da Misericórdia (350), de 1941; o Edifício São Luiz (428), de 1947; e o Banco Nacional (446), de 1949.

Por último, no Capítulo 3, buscamos destacar o impacto substancial que o contato com a comunidade italiana terá em sua vida, e como ocorreu a absorção de conceitos formais e ideológicos da representação fascista para os projetos da *comunità*: a Casa D’Italia (158); o Instituto Ítalo Mineiro Guglielmo Marconi (298); e o Hospital Felice Rosso (370).

2 RATIOCINATIO E FABRICA EM FORMAÇÃO

Antes do início do desenvolvimento deste trabalho, cabe recuperar os conceitos vitruvianos *da ratiocinatio* e *da fabrica*, fornecendo uma justificativa para seu uso em nossa análise nestes dois primeiros capítulos. Em primeiro lugar, nossa coleta de dados aponta que Raffaello Berti é um arquiteto que muito desenhou, em um traço que evolui racionalmente por meio de um processo de tentativa e erro, verificado ao longo dos anos em seus projetos, nos quais se utiliza de novas soluções cada vez mais atreladas a uma racionalização, de maneira diretamente proporcional ao estabelecimento de uma experiência. O cruzamento entre um embasamento teórico-racionalizante, e o estabelecimento de novos referenciais por meio da práxis serve de bom princípio para estabelecer um lugar comum para uma leitura, análise e interpretação da obra de Berti. Em segundo lugar, porque ambos os conceitos, trazidos em primeiro lugar por Vitruvius, são fonte pétrea de uma tradição teórica e tratadística da arquitetura ocidental, utilizada continuamente ao longo dos séculos por outros estudiosos da arquitetura, em suas elaborações que, de uma maneira ou de outra, derivam deste conceito.

Mas como todo tipo de regresso *ad fontes*, devemos, sob pena de anacronismo e incoerência, realizar uma adaptação dos conceitos à nossa realidade espaço-temporal, de maneira a torná-los mais tangíveis às complexidades apresentadas. O conceito original, abaixo, com a tradução em português:

Fabrica est continuata ac trita usus meditatio, quae manibus perficitur e materia cuiuscumque generis opus est ad propositum deformationis. Ratiocinatio autem est, quae res fabricatas sollertiae ac rationis proportione demonstrare arque explicare potest (VITRUVIUS, 1962, p. 9)

Fabrica é a preparação contínua no exercício da experiência, a qual se consegue manualmente a partir da matéria, qualquer seja a obra ou estilo que se pretende. Ratiocinatio visa demonstrar e demonstrar as coisas proporcionalmente ao engenho e racionalidade. (VITRUVIO, 2007, p.11).

Ou seja, a *ratiocinatio* representa o exercício da razão, a aplicação de regras estabelecidas mentalmente para a arquitetura em todas suas definições, por meio da tecnologia, da teoria, do conhecimento da representação arquitetônica: “*a arquitetura é o resultado da aplicação de regras gerais estabelecidas por uma operação da*

razão” (COLQUHOUN, 2004, p. 68). Já a *fabrica* torna-se, afinal, o corpo da experiência resultado do exercício desta intelectualidade, ou seja, a perícia de um profissional por meio da prática, que só pode ser obtida pelo exercício desta mesma experiência, continuamente, em um processo empírico que resulta em uma técnica. Cabe-nos agora, por meio da leitura descritiva do objeto, da análise tendo como base o contexto histórico no qual se encontra inserido, e da reflexão interpretativa, realizar a decifração destas representações por meio da *ratiocinatio* e da *fabrica* de Berti.

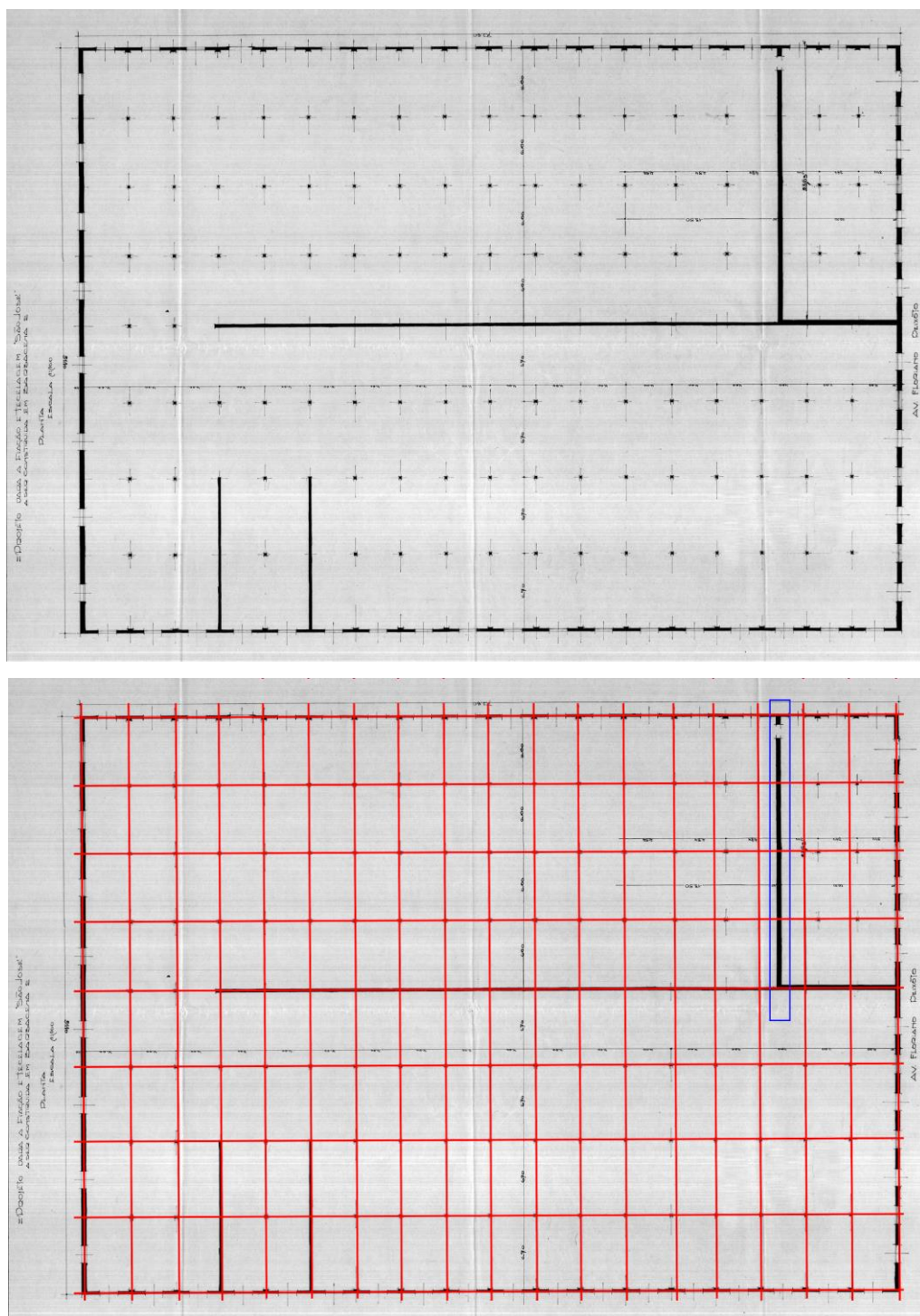
A seleção busca contemplar um caminho de maturação por meio de um exercício da *fabrica*, que leva a resultados oriundos destas tentativas para a instituição e equilíbrio com uma *ratiocinatio* nos projetos mais complexos. Os objetos escolhidos correspondem àqueles que mais nos parecem, após uma prévia análise individual de cada um, apresentar desde imprecisões em seus projetos iniciais, até inovações em seus projetos maduros, que coloquem Berti no caminho empírico de uma representação alinhada a uma racionalidade.

2.1 Fábrica São José: tentativa de racionalização de projeto

O primeiro projeto que Berti efetivamente assina, após sua autenticação profissional frente ao Governo Federal em janeiro de 1936, é a Fábrica de Tecelagem e Fiação São José (228), projetado para uma companhia têxtil de Barbacena. Por este projeto, que marca a inauguração de uma carreira individual, nos parece correto começar a análise.

Pelo fato da edificação não se encontrar implantada em nenhum terreno específico, estando somente voltada em um de seus lados para a chamada Avenida Floriano Peixoto, e não haver nenhum registro que Berti tinha consciência das medidas do terreno no qual seria conduzida a construção, e muito menos de um levantamento topográfico que evidenciaria peculiaridades do relevo que poderiam representar empecilhos, temos a hipótese de que o projeto seja um estudo preliminar, encomendado por um cliente interessado neste investimento, e que por alguma razão não tenha sido levado à frente. Em todo caso, nos dá algumas evidências do ponto de experiência de projeto no qual se encontra Berti em 1936.

Figura 4: BERTI, R. Fábrica e Tecelagem São José, 1936. Planta e estudo gráfico.⁸



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019. Adaptado pelo Autor.

A solução em planta (FIGURA 4) é aqui um elemento muito importante para a compreensão do processo de projeto seguido. Berti claramente estabelece para a

⁸ Em vermelho o grid estrutural proposto por Berti. Em azul, a parede irregular à retícula

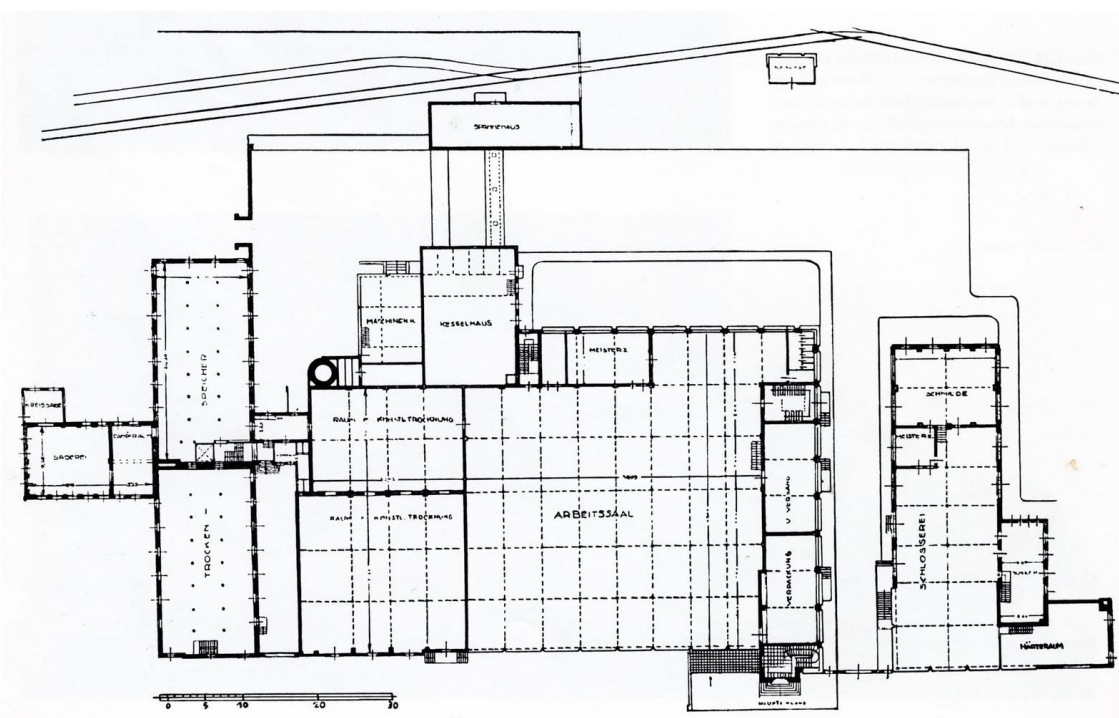
resolução da planta um *grid* estrutural, uma retícula, com modulação definida de 4 por 6 metros, *grid* este que irá nortear a distribuição de espaço no interior da edificação. Vê-se em planta a existência de diversas separações por paredes entre ambientes, em especial em um fechamento em um dos cantos da edificação, que poderia ser um escritório, área administrativa, ou outra função auxiliar. Aqui vemos a primeira inconsistência no uso da retícula: Berti não posiciona as paredes alinhadas ao sistema estrutural, ou a qualquer outro elemento, o que traz uma quebra, uma descontinuidade na modularização que não possui nenhuma justificativa quanto à solução dada em planta, que deveria estar livre de elementos estruturais para uma maior racionalização.

Devido a esta imprecisão, gostaríamos de trazer um projeto de mesmo uso para termos um elemento de comparação entre resoluções de projeto. A notável Fábrica Fagus, projetada na Alemanha em 1911, é bastante apropriada neste caso, pois mostra que temos aqui duas soluções bastante distintas empregadas a uma edificação de mesma função, com diferentes níveis de refinamento técnico entre as duas. Gropius é muito mais fluente na solução racionalizada, assumindo o *grid* estrutural com muito mais naturalidade e perícia que Berti, alinhando os fechamentos internos à estrutura, liberando os ângulos externos, e antecipando o conceito corbusiano de desvinculação da fachada da estrutura. Outro ponto em que a Fábrica Fagus se destaca é a solução da estrutura em concreto armado, enquanto Berti opta por conceber a estrutura em madeira, material mais barato e tecnicamente mais viável para a estrutura de cobertura, ainda não utilizando o concreto armado, que se encontrava em processo de adoção no Brasil desde a abertura das primeiras cimenteiras na década de 20, mas somente se consolidando por volta da década de 40 graças ao proselitismo e popularização do ideário modernista nos meios profissionais (SANTOS, 2008).

A Fábrica Fagus, de 1911 (FIGURA 5), foi projetada 25 anos antes da Fábrica São José, e ao compararmos ambas, percebemos o caráter pueril do projeto de Berti, que falha em diversos quesitos técnico-funcionais quando comparado ao projeto de Gropius. O projeto de Berti é um “galpão”, e não uma fábrica, concebido sem nenhum rigor relativo à função, ao sentido estrutural, e onde deveríamos verificar um complexo programa de necessidades típico de uma *Assembly Line*. Está bastante

afastado da perícia apresentada na Fábrica Fagus por Walter Gropius, mesmo quando o sucede em mais de duas décadas. Vemos um ainda despreparado Raffaello Berti do ponto de vista racionalista, evidenciando que pouco trouxe de sua formação neste quesito, ou mesmo das experiências com Memória e Signorelli.

Figura 5: GROPIUS, W. Fábrica Fagus, 1911. Planta.

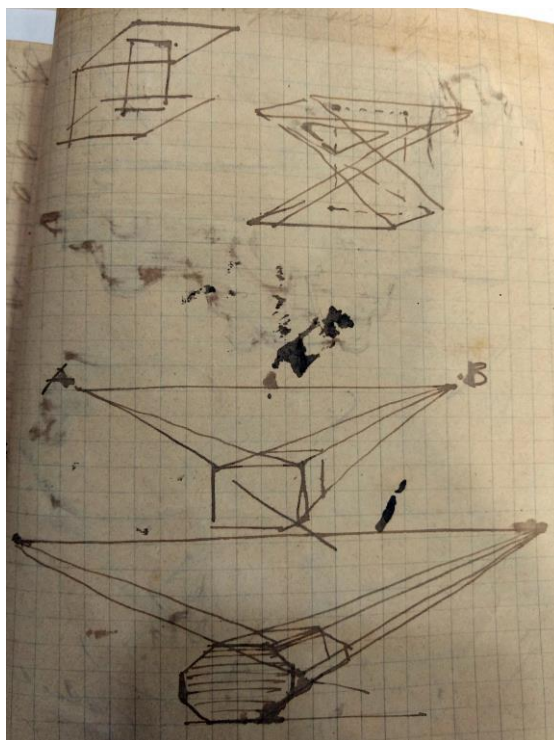


Fonte: PASCUCCI, 2018.

A maneira de concepção em grid, em Berti, presumimos vir das ideias de Jean Nicolas-Louis Durand (1760- 1835), que estabelece um princípio de esquematização do projeto arquitetônico pioneiro ao processo modular conhecido na modernidade. Em seu *Précis de Leçons D'Architecture données*, produzido entre 1802 e 1805, Durand estabelece serem princípios da arquitetura a solidez, a salubridade, e a comodidade. Queremos ressaltar em especial a solidez, que pede uma estrutura distribuída em distâncias iguais, para que cada uma receba uma quantidade igual de carga, gerando assim o conceito de retícula ou, se as dimensões em ambos os eixos de distribuição forem iguais, quadrícula. (DURAND, 2000). Apesar disso, todo o foco nestes elementos do arquiteto francês, que podem ser considerados tão inovadores e ligados à ideia de modernidade, ainda estava imerso em um sistema ligado às tradições. Afinal, mesmo o conceito de *grid*, em Durand, é oriundo do sistema clássico de construção: “Durand, embora ainda trabalhasse dentro da linguagem

formal do classicismo, justificava uma arquitetura racional respaldando-se em um suporte formal clássico.” (COLQUHOUN, 2004, p. 72)

Figura 6: BERTI, R. caderno de esboços arquitetônicos, 1920.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

Raffaello Berti muito provavelmente conhecia as ideias e o método apresentado por Durand. O exercitou em suas aulas em Carrara, que tinha a tratadística, incluso o *Précis* de Durand, como suporte de estudo acadêmico. Sabemos disso por termos acesso a um caderno de esboços da sua época de formação, no qual realiza em grande parte, desenhos despreziosos de detalhes arquitetônicos e figuras humanas, por meio de observação (BERTI, 1920). Como não possuem vistos de professores, podemos concluir ser um documento pessoal do estudante de arquitetura, que durante a formação é encorajado a sempre estar desenhando, em preparação para sua carreira. A questão mais importante neste documento para a argumentação é sem dúvida a presença de papel quadriculado (FIGURA 6), o qual como material de estudo o relaciona diretamente à tradição colocada por Durand, que é o responsável por instituir este material na academia (BIERMANN, 2005).

O *grid* é uma resposta imediata à estandardização como maneira de projeto. Durand

nos fala que o estabelecimento de uma unidade mínima à edificação traz a ordem de disposição, que é o maior propósito do arquiteto (DURAND, 2000). Toda a edificação deve responder à economia desta que, neste caso, é a produção de artigos têxteis da maneira mais rápida e econômica possível. Ao mesmo tempo, a planta em módulos facilita, em muito, a possibilidade de ampliação em período posterior, com a simples repetição do módulo existente. Estando ciente desta maneira de projetar, estaria Berti capacitado para realizar qualquer categoria de uso em um edifício, incluindo um uso específico como uma indústria têxtil? Bastante improvável, pois o número de fragilidades da concepção de Berti escapa largamente ao conceito de racionalização. Quase não há, apesar da tentativa, sistematização neste projeto, e isso mostra um ainda fraco entendimento do ideário de Durand, o qual deve ser extremamente sistematizado:

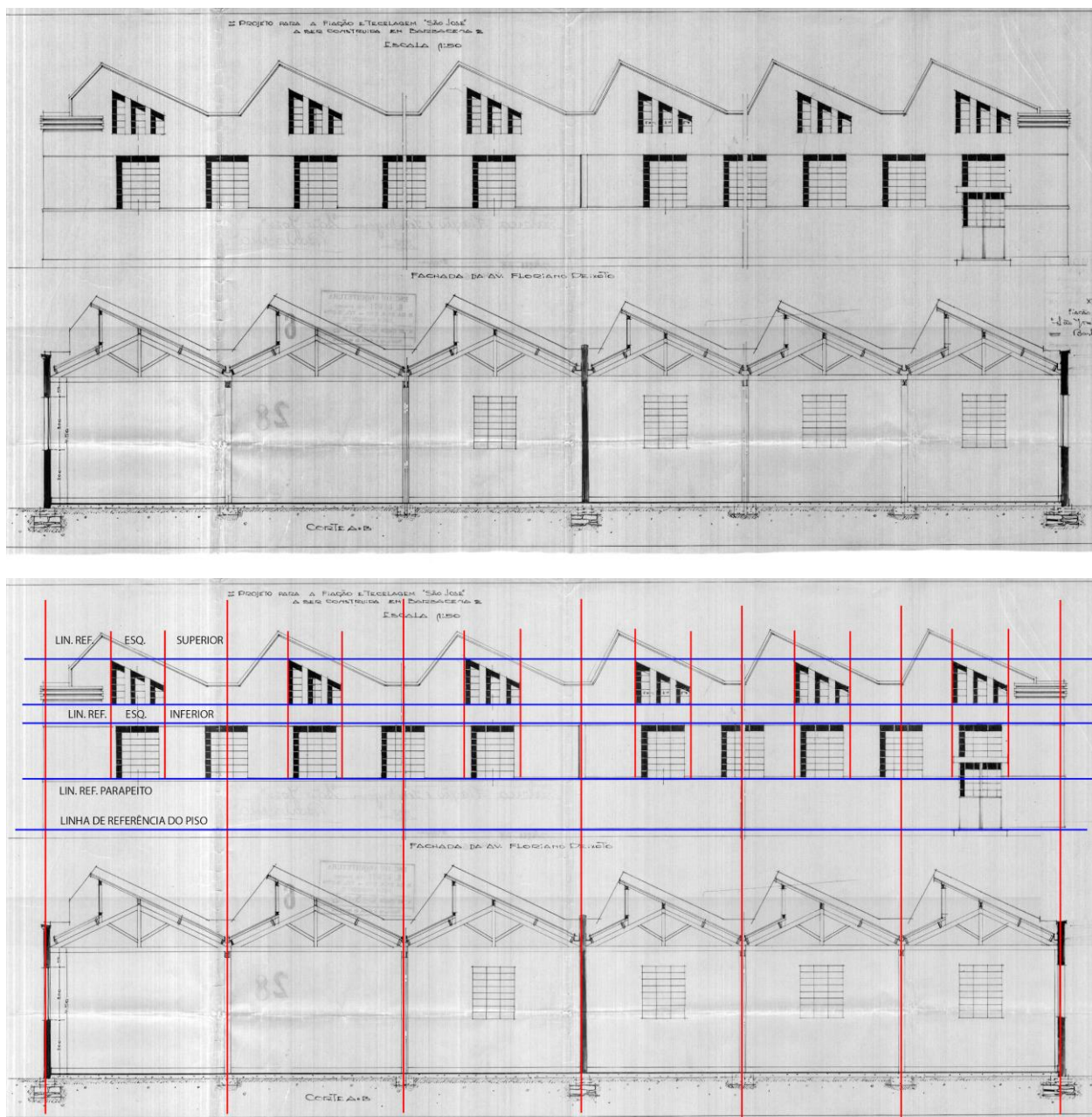
Para a tornar eficaz, Durand cria um método de projetar, sistematizado ao extremo, que fixa uma trama quadrada como base de disposição das paredes e partes da sustentação, as quais podem, à maneira de um jogo de construção, juntar-se em proporções ordenadas. A dimensão do espaço axial fundamental pode variar em função do programa, mas a trama de base determina sempre o sistema construtivo que pode ser composto de paredes, arcadas, corpos de edifício, pátios interiores, etc. (...) A estandardização permite sobretudo constituir uma base universal de elementos cujas combinações permitem conceber toda espécie de edifícios. (BIERMANN, 2005, p. 325)

Além da planta, existem outras deficiências que merecem ser contempladas (FIGURA 7). Podemos ver pelo corte que Berti dá uma solução em shed para prover luz natural a todo o ambiente. Dada a quantidade de aberturas, podemos concluir que a edificação, se construída, estaria muito bem provida de iluminação natural por todo o dia. Estando a solução de iluminação resolvida nos sheds, o restante das esquadrias na fachada tornam-se essencialmente elementos compositivos, e é nesta fachada que encontramos fragilidades, quando mostra certo desprendimento frente à composição buscada em planta.

Ao realizarmos uma leitura, podemos ver que, proporcionalmente, Berti divide a fachada em três alturas distintas: o parapeito, a esquadria inferior, e a esquadria superior, a qual é desenhada de maneira a romper com a horizontalidade a partir das inclinações sucessivas dos telhados. Verificamos imprecisões no desenho de corte e fachada em relação ao desenho de planta. Berti abre as esquadrias exatamente sobre os eixos estruturais, mostrando, com isso, que a estrutura não

assume, afinal, função preponderante em projeto, pensando a fachada de maneira dominante sobre a planta, mesmo que, nesse caso, signifique uma inconsistência de projeto nos quesitos técnicos e funcionais. O peitoril, desnecessariamente alto, com 2 metros de altura, impediria uma vista para o exterior dos trabalhadores da fábrica, o que poderia implicar um controle do operário ao o enclausurar na estrutura de produção. Ao mesmo tempo, há uma quebra na composição ao percebermos o não alinhamento das esquadrias inferior e superior, em uma distribuição praticamente aleatória.

Figura 7: BERTI, R. Fábrica e Tecelagem São José, 1936. Elevação e corte, e estudo gráfico.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019. Adaptado pelo Autor.

O projeto da Fábrica São José nos leva concluir que Berti encontra-se em 1936 em um ponto ainda iniciante quanto à lógica racionalista de projeto. Percebemos que nesta fase ainda não tinha entendido a lógica para o uso da retícula, ordenando de maneira ainda bem irregular seus ambientes sobre o *grid* estrutural, além de uma composição irregular na proporção da fachada que também nos mostra inconsistências. Por outro lado, Berti mostra ter um conhecimento básico da dinâmica fabril e do modelo da edificação necessária para tal, seguindo o método de Durand por meio do grid de retícula, em uma busca ainda pueril por eficiência e economia. Este projeto, que poderíamos definir como um “galpão”, que demanda grande rigidez neste processo de modulação, mesmo em um desenho preliminar, mostra-se difícil como prova para um arquiteto que ainda tem que se desenvolver na maneira racionalista de projeto.

2.2 Izabela Hendrix: racionalização purista versus composição clássica

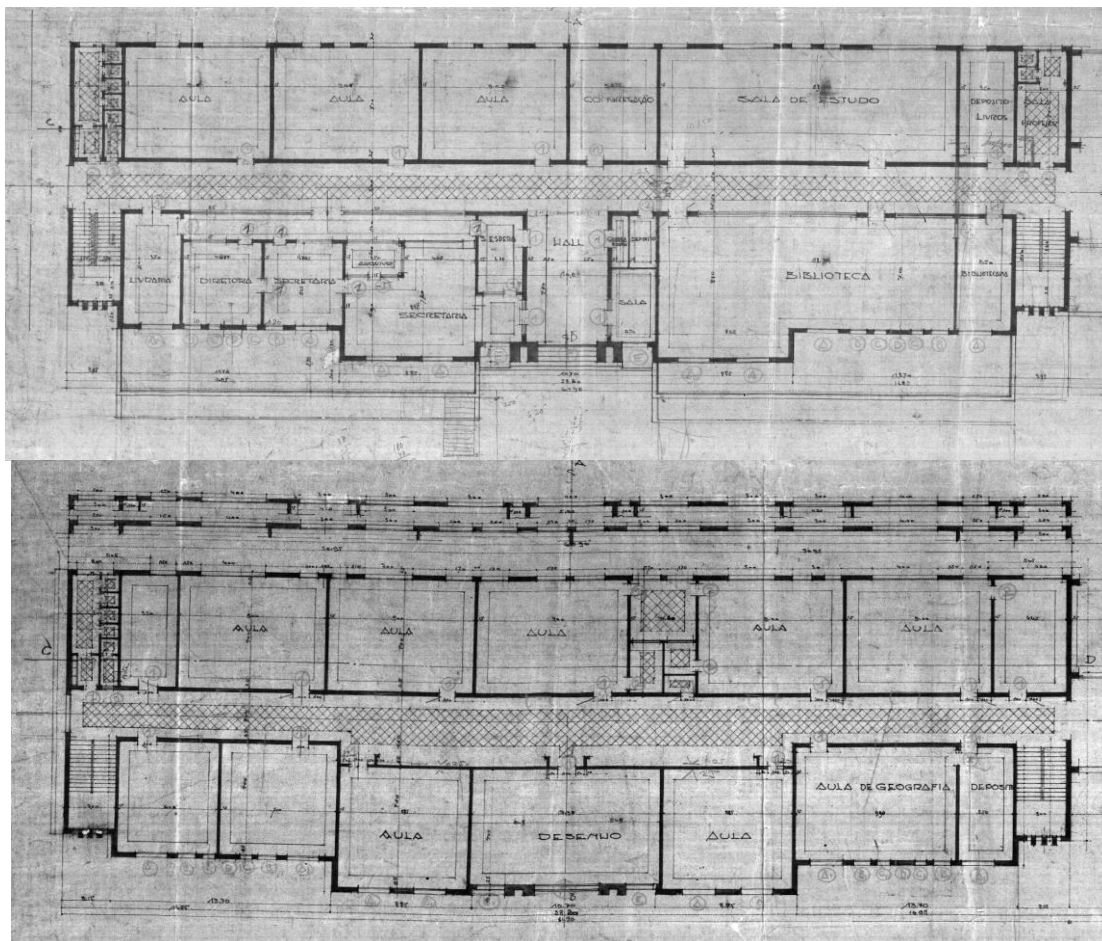
Dois anos depois do projeto para a Fábrica São José, Berti receberá o encargo para o projeto do Colégio Izabela Hendrix, projetado para a Rua da Bahia, nas proximidades da Praça da Liberdade. Berti mostra uma nova faceta para sua compreensão de projeto, se utilizando de outro elemento bastante presente em seu *ratiocinatio*: o uso da simetria como elemento compositivo para suas fachadas. Adiantamos esta característica, a ser verificada, pois podemos atestar, ao contemplar a coletânea de projetos, que a simetria é parte do processo de projeto do arquiteto em toda a extensão de sua carreira, e em diferentes categorias de uso. Desde 1938, quando o fluxo de projetos torna-se bastante volumoso, até 1953, quando Berti entrega os projetos para as igrejas matrizes para Divinópolis (463) e Capelinha (477), temos grande miríade de projetos marcados pelo elemento simétrico. O Colégio Izabela Hendrix (273), de 1938, visto ser um dos grandes projetos assinados por Berti no início de sua carreira, e o primeiro no qual, independente de Luiz Signorelli, é visível a simetria como característica formal, é aquele pelo qual gostaríamos de destacar o começo do traço inclinado à esta característica.

O projeto nos mostra um processo ainda deficiente de um bom entendimento da importância de um lançamento estrutural consistente, em um afastamento da característica racionalista. Uma análise de eixos⁹ lançados na planta (FIGURA 10) nos mostra que Berti organiza a parte interna em um raciocínio que não respeita a estrutura em muitos pontos. Seu lançamento estrutural é bastante pouco racional. Diversas paredes estão desalinhadas de pilares e vigas, e em alguns casos, certos eixos caem diretamente em esquadrias, tornando a solução estrutural bastante complicada. Por outro lado, ao verificar o corte (FIGURA 9), vemos claramente o sistema estrutural e a deliberada escolha por concreto armado em projeto, uma inovação que não é vista na Fábrica São José e já representa um fator a mais que mostra um avanço na *ratio cinatio* de Berti. Mas ainda sim, o concreto parece ser uma novidade ao arquiteto, pois ainda não o opera de uma maneira adequada.

São estas imprecisões no trato com a estrutura que acabam por trazer à tona o fato de que Berti não possuía ainda, neste período, a perícia adequada para apresentar um projeto arquitetônico em concreto armado. Tanto na Fábrica São José, na qual Berti nem mesmo chega a utilizar o concreto, como no Izabela Hendrix, existem deficiências que ainda necessitam ajustes por parte do arquiteto em sua *fabrica*. O arquiteto ainda não está preparado aqui para gerir adequadamente projetos alinhados à modernidade, diferente de seus pares profissionais no Rio de Janeiro onde, na mesma época, se encontrava em pleno exercício o uso do concreto armado. (BRUAND, 1968)

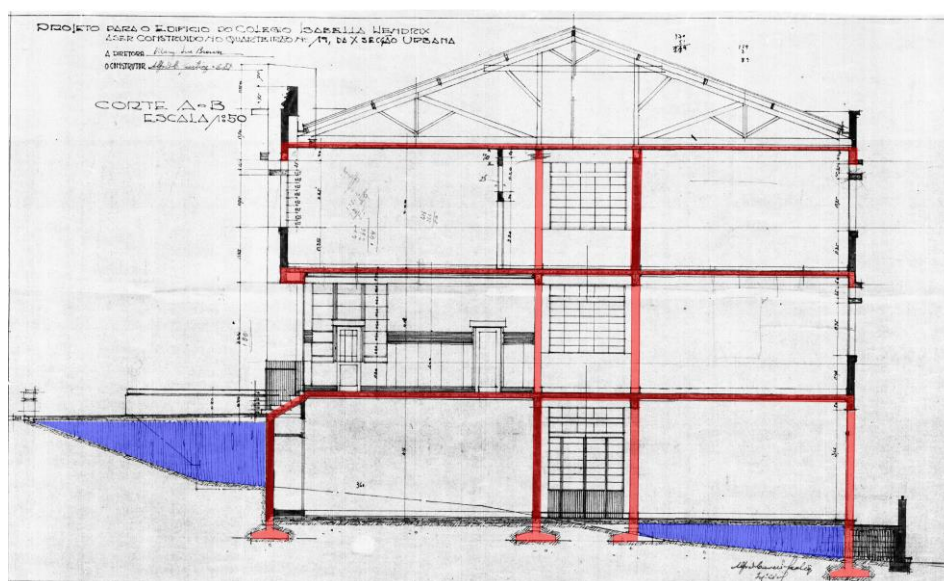
⁹ Conforme mencionado na Introdução, não temos uma qualidade de reprodução das plantas que nos dê uma exatidão gráfica. Porém, a verificação explicitada pode ser feita mesmo com as distorções.

Figura 8: BERTI, R. Colégio Izabela Hendrix, 1938. Plantas.



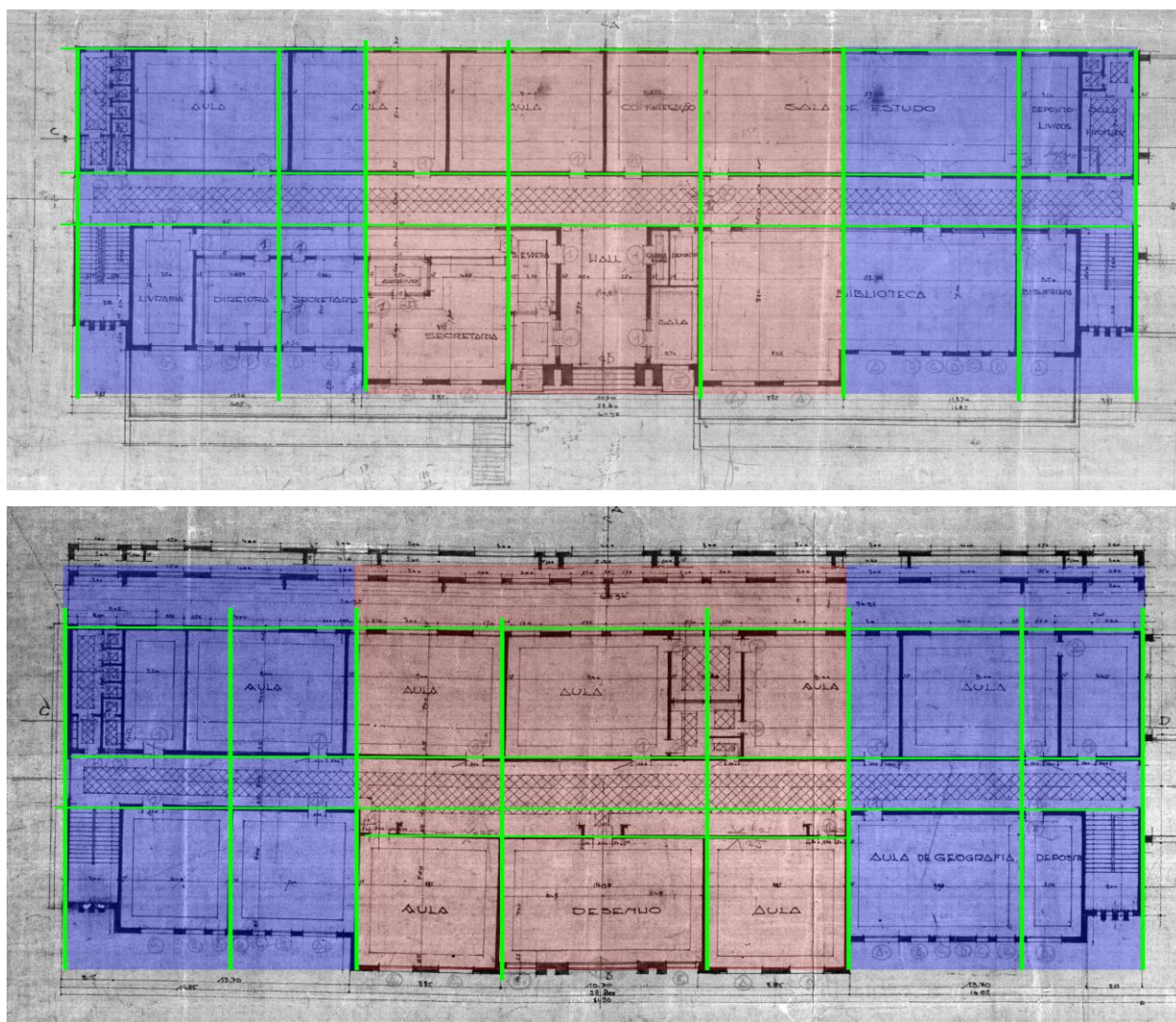
Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

Figura 9: BERTI, R. Colégio Izabela Hendrix, 1938. Estudo gráfico do Corte.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019. Adaptado pelo Autor.

Figura 10: BERTI, R. Colégio Izabela Hendrix, 1938. Estudo gráfico das plantas do Izabela Hendrix.

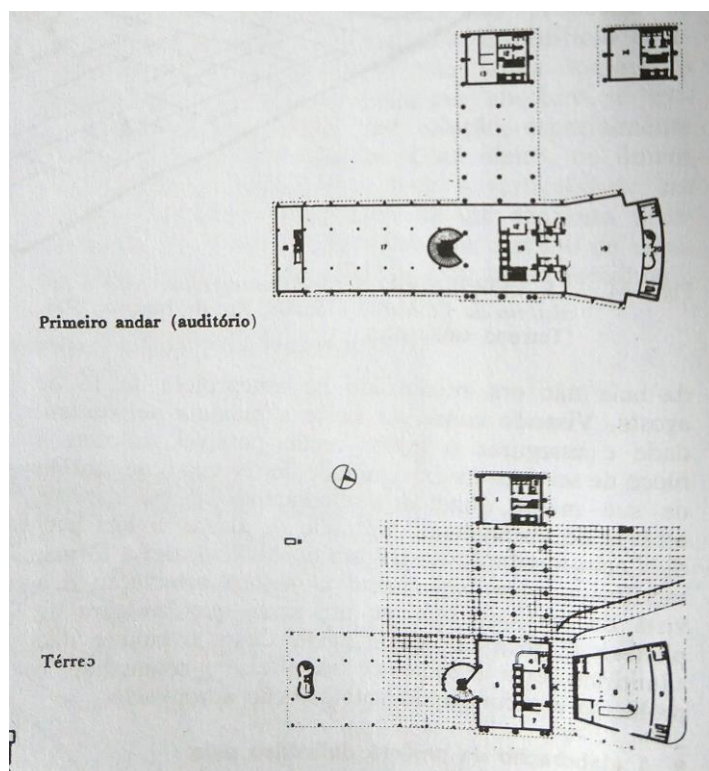


Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019. Adaptado pelo Autor.

O contexto histórico do período nos mostra que este modelo de representação pelo uso do concreto armado encontrava-se em voga no Brasil já na década de 30. No mesmo ano em que Berti entrega o projeto para o Izabela Hendrix, outra edificação, também vinculada de certa maneira ao sistema educacional, estava sendo desenvolvida no Rio de Janeiro no mesmo período. Referimo-nos, evidentemente, ao Ministério da Educação e Saúde (MES) desenvolvido com a consultoria de Le Corbusier (1887 - 1965), por uma equipe liderada por Lúcio Costa (1902 - 1998), e composta por diversos jovens arquitetos oriundos de um grupo vanguardista da Escola Nacional de Belas Artes, cujo membro mais notável será Oscar Niemeyer (1907 - 2012). O vencedor do concurso foi, curiosamente, o antigo empregador de Berti no Rio de Janeiro, Archimedes Memória, que apresentou um projeto em “Estilo

Marajoara”. Gustavo Capanema (1900 - 1985), Ministro da Educação no período, passa por cima da decisão dos jurados, e opta por um projeto no “*estilo racionalista europeu*” (BRUAND, 1968, p. 81). O projeto do MES (FIGURA 11), aberto seguidor dos ideários corbusianos sintetizados nos cinco pontos de arquitetura, nos mostra o rigorismo no qual um arquiteto realiza um lançamento estrutural rígido, desvinculado da fachada, com o propósito de “planta geradora”.

Figura 11: COSTA, L. e equipe. Ministério da Educação e Saúde, 1937. Plantas.



Fonte: BRUAND, 1968.

Porém, nosso objetivo com este exemplo, não é aproximar Berti à maneira de projeto de Memória, como poderia se interpretar. O que queremos é, ao contrário, afastar Berti do conceito de racionalismo da “escola modernista”, intimamente ligada à vanguarda purista europeia representada, em especial, por Le Corbusier. Mas, se Berti não está intimamente vinculado a uma racionalização de projeto por meio da estrutura, e muito menos vinculado a uma escola modernista, de onde podemos extrair sua *ratiocinatio* para realizar o projeto do Izabela Hendrix?

A leitura da fachada do projeto é a chave para este entendimento, pois nos traz uma diferente abordagem à maneira de concepção do edifício. Aqui, diferente da Fábrica

São José, Berti apresenta um desenho bastante sofisticado, detalhado, e de um maior refino no tratamento plástico (FIGURA 12). O desenho da fachada principal se destaca por sua complexa composição simétrica, e somos levados a crer, pelo maior cuidado empregado, que a fachada foi concebida antes da planta, pois Berti adequa interiormente as salas necessárias às esquadrias, e não o contrário, mantendo a proporção dos espaços conforme as possibilidades. Esta medida o afasta ainda mais da maneira racionalista de se pensar a planta do projeto, se voltando a um estudo de fachada mais detalhado.

Figura 12: BERTI, R. Colégio Izabela Hendrix, 1938. Estudo gráfico da Fachada Principal.



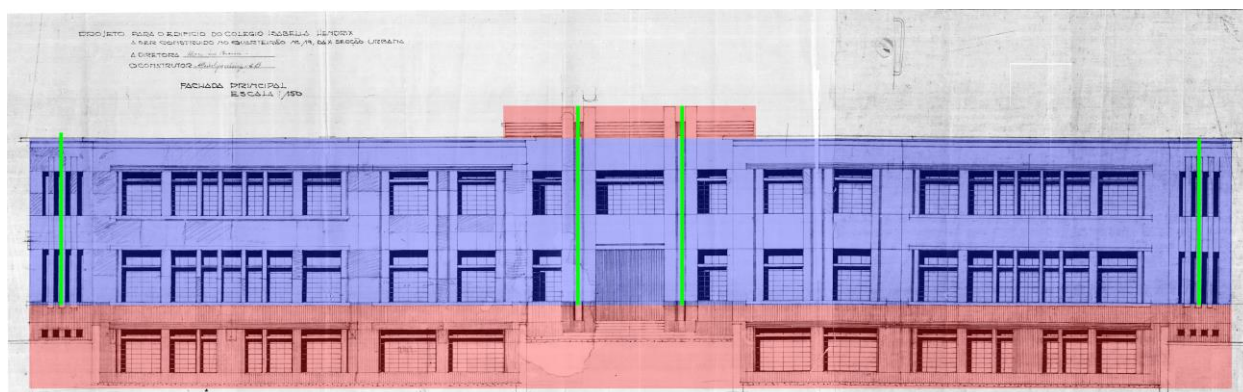
Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019. Adaptado pelo Autor.

A entrada permanece ao centro, visando trazer monumentalidade à edificação, também sendo reforçada pelo alteamento do corpo central, em uma clara tentativa de emulação do conceito de coluna colossal italiana. O elemento de coroamento, assim como a coluna colossal, é continuamente verificado em grande quantidade de projetos. Ao mesmo tempo, a simetria é não somente axial, senão também tripartida. Ou seja, a fachada não é somente dividida em duas por um eixo, senão também composta por três volumes distintos. No eixo vertical, a tripartição se repete. Podemos estabelecer uma divisão em base, corpo e coroamento da edificação (FIGURA 13). Esta possível divisão, aliada à simetria e à presença da coluna colossal, coloca Berti intimamente vinculado a uma maneira e uma linguagem de interpretação oriundas do classicismo.

Portanto, a análise das fragilidades da solução em planta, quando confrontada com a análise de um complexo desenho de fachada, coloca Raffaello Berti em um escopo muito mais ligado à matriz de composição clássica que ao racionalismo em

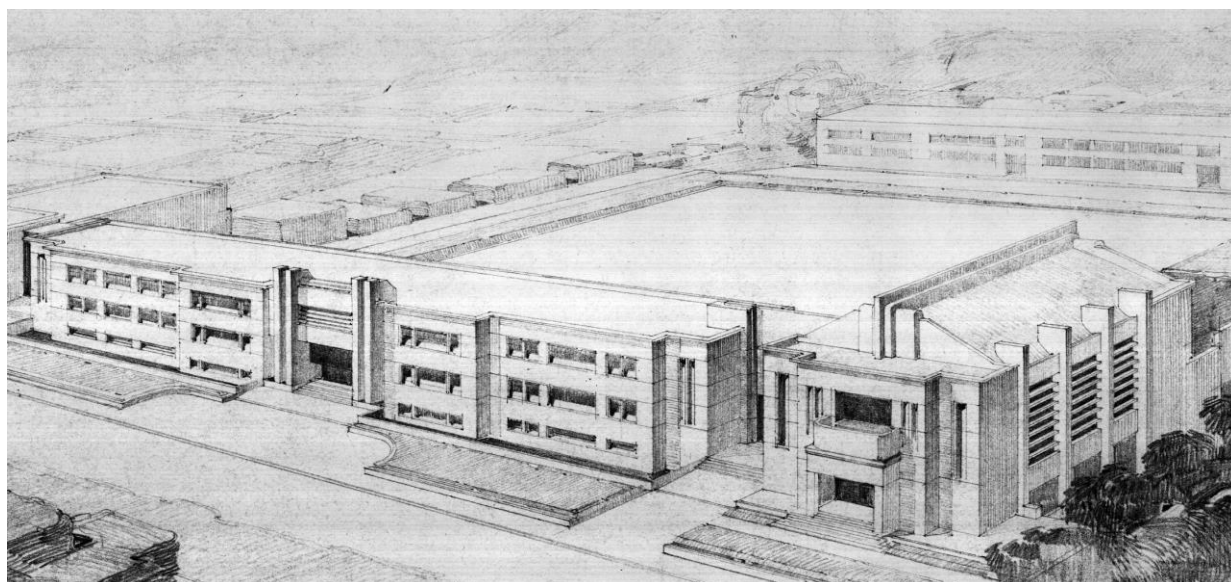
projeto. Composição esta que busca ordem, a qual, nas palavras de Giacomo Barozzi de Vignola (1507 - 1573): “*Na arquitetura a palavra Ordem significa a composição (no mesmo estilo) de um pedestal, uma coluna, e um entablamento, junto com sua ornamentação. Ordem significa uma perfeita e regular disposição de todas as partes em uma bonita composição; em uma palavra, ordem é o oposto da confusão*” (VIGNOLA, 1889, p. 5, tradução nossa)¹⁰.

Figura 13: BERTI, R. Colégio Izabela Hendrix, 1938. Estudo gráfico da Fachada Principal.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019. Adaptado pelo Autor.

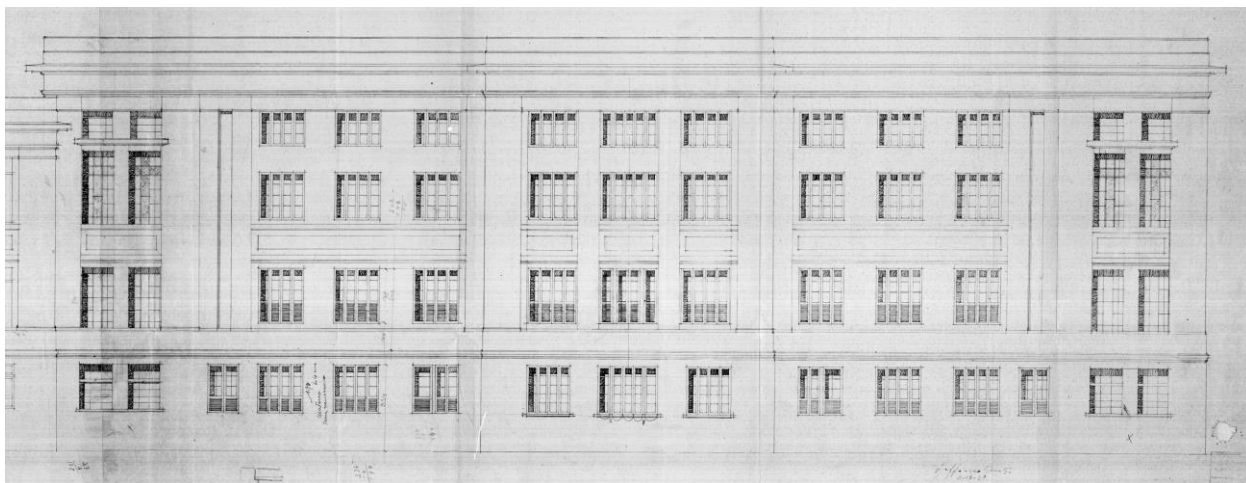
Figura 14: BERTI, R. Colégio Izabela Hendrix, 1938. Perspectiva.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

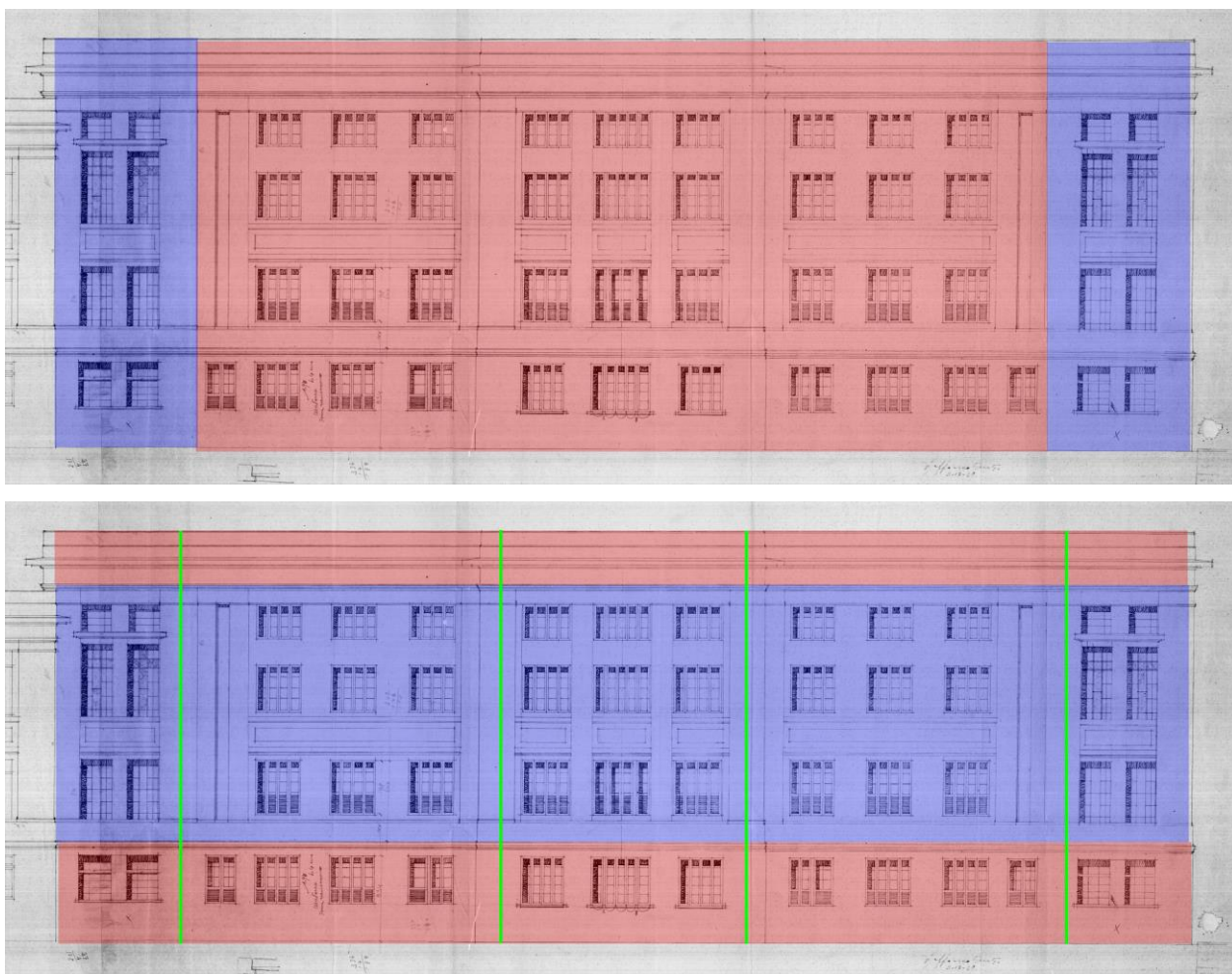
¹⁰ “In Architecture the word Order signifies a composition (in the same style) of a pedestal, a column, and an entablature, together with their ornamentation. Order means a perfect and regular disposition of all parts of a beautiful composition; in a word, order is the opposite of confusion.”

Figura 15: BERTI, R. Ampliação para o Colégio *Sacre Coeur de Marie*, 1938. Fachada.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

Figura 16: Estudo gráfico indicando a simetria axial tripartida e a divisão entre base, corpo e entablamento, além do uso de colunas colossais.



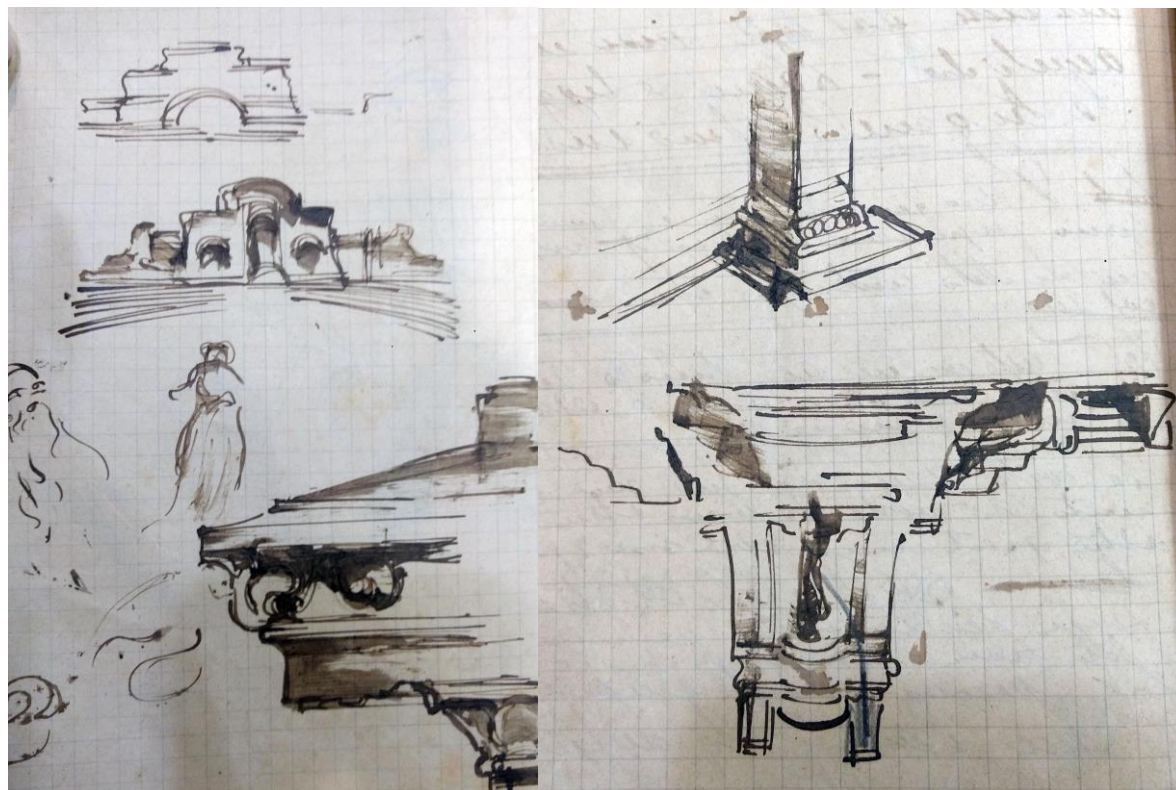
Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019. Adaptado pelo autor.

No mesmo ano, Berti dá uma solução muito semelhante àquela dada na fachada do Izabela Hendrix para outro projeto educacional: a ampliação para o Colégio *Sacre Coeur de Marie* (274). Percebe-se que o uso da simetria axial tripartida, e a divisão entre base, corpo e entablamento, além do uso de colunas colossais, são bem semelhantes. (FIGURA 16)

O distanciamento de sua terra, o já avançado abandono do uso das ordens arquitetônicas na década de 30, e o pragmatismo inerente à sua posição como arquiteto de mercado, demandam de Berti uma simplificação da ornamentação. Caso desejasse, o retorno às ordens arquitetônicas demandaria um proselitismo de sua parte no qual não queria se debruçar, e que iria contra toda sua atitude pragmática de projeto. Resta a ele o estabelecimento de uma maneira mais austera, mais palatável e mais conectada à sua contemporaneidade para realizar o projeto de suas edificações. Mas vemos, pelos esboços desenhados em seu caderno (BERTI, 1920), caderno este que trouxe da Itália e foi usado durante sua formação, que tinha pleno conhecimento destes detalhes classicizantes.

A relação de Berti com as proporções e composições clássicas está, em primeiro lugar, relacionada à sua terra de nascimento, e em segundo lugar, muito ligada à natureza de sua formação. Nascido em 1900, e formado em 1921, Berti, por 21 anos, cresce e estuda em meio à vasta cultura arquitetônica italiana, a qual desenvolve e populariza a representação clássica para o mundo. Tal influência irá moldar Berti de tal maneira que traz consigo muitas características de projeção oriundas do ensino da *Accademia di Belle Arti di Carrara*, que como sabemos, é de tradição *Beaux Arts*, onde também se formavam, pintores, escultores, peritos em cantaria para trato de mármore, etc. Tal influência e formação vê-se tanto no projeto para o Izabela Hendrix como para o *Sacre Couer de Marie*, ambos do ano de 1938. A dessincronização entre fachada e planta, e o maior cuidado com a fachada e sua simetria, composição e distribuição, apontam exatamente para os padrões esperados de um arquiteto mais alinhado a este modelo da escola de belas artes do que para uma inclinação ao modelo politécnico de projeto, tomado a partir da figura do engenheiro-arquiteto.

Figura 17: BERTI, R. Desenhos de detalhes arquitetônicos de um caderno de estudos, 1920.



Fonte Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019

Além disso, existe a hipótese de Raffaello Berti ter recebido uma formação incompleta em Carrara relativa à arquitetura. Em seu diploma (CARRARA, 1921), lê-se “[...] è stato licenziato dal corso speciale di architettura e ornato”. Berti nunca recebeu em Carrara a tradicional *laurea* que arquitetos recebiam ao se formar nas renomadas escolas de Roma ou Milão, e sim somente uma certificação de conclusão de um curso de arquitetura. Pelo caráter provinciano de sua escola, poderíamos mesmo aventar se sua formação é equivalente à de um arquiteto italiano e se a *Accademia* realmente oferecia um curso de arquitetura de qualidade. Esta formação deficiente também poderia ter parte nas fragilidades encontradas no projeto arquitetônico de Berti neste período em que recebe seus primeiros projetos.

Portanto, o projeto do Izabela Hendrix nos indica estar Berti em 1938 afastado de uma concepção projetual de planta dita modernista, conforme a chamada “Escola Carioca” executava no mesmo ano. Pelo contrário, os estudos gráficos nos indicam que Berti parte na contramão deste método, realizando um detalhado desenho de fachada cujas proporções e escolhas compositivas o aproximam muito mais do

conceito de razão entendido como clássico, e propagada pela tratadística europeia, em especial por Vignola e seu princípio de ordem, influência esta que recebe como tronco de formação na inclinação *beaux arts* da *Accademia* em Carrara. A Fábrica São José já havia nos mostrado que, mesmo quando o uso pede uma dinamização da planta e uma standardização, Berti não consegue dar seguimento a este processo de uma maneira eficiente que pudesse ser considerado parte de sua *ratiocinatio*, e o Izabela Hendrix vem como demonstração: neste período de sua carreira, quando o arquiteto tem a opção de se afastar da racionalização do projeto, o fará em prol do estabelecimento de uma linguagem muito mais alinhada à lógica classicizante de composição.

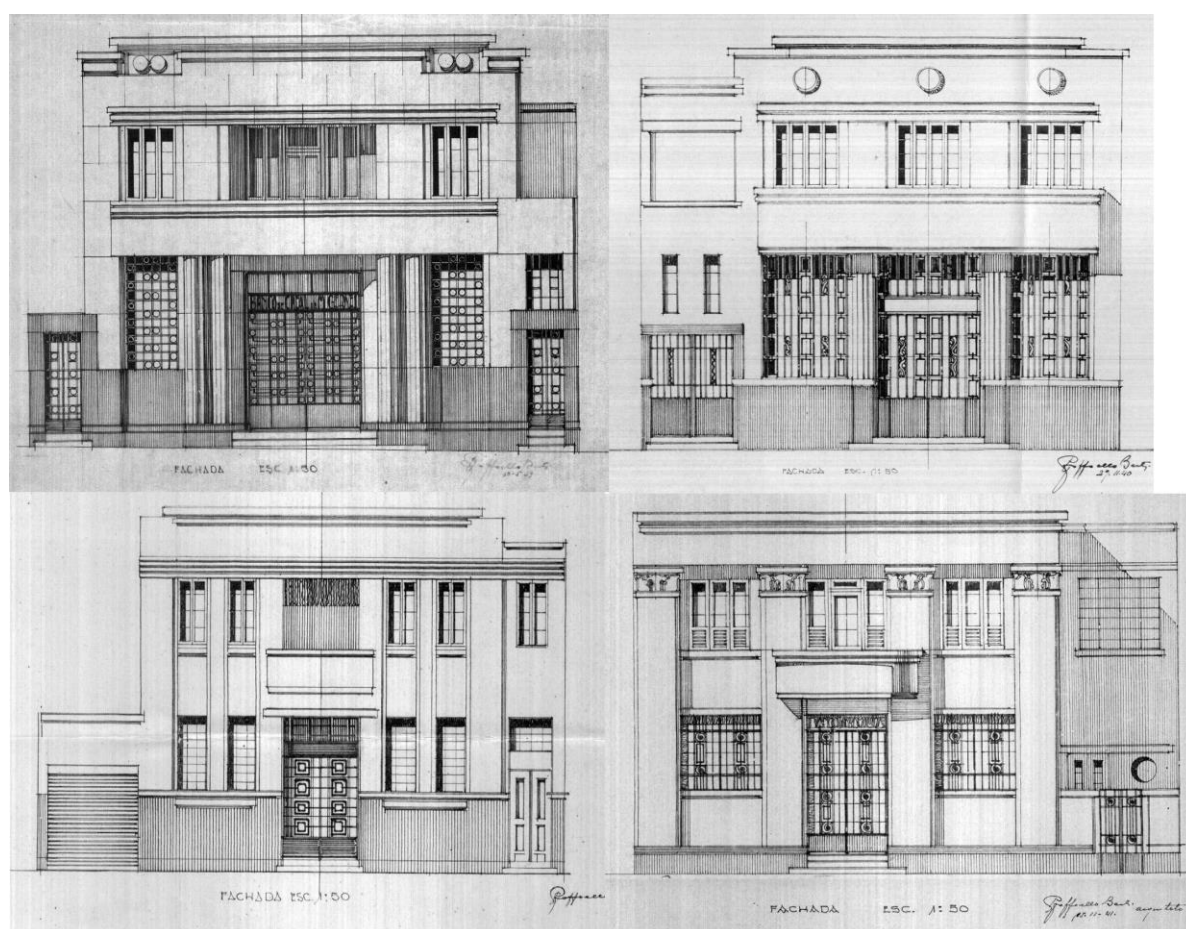
2.3 O suporte formal como categoria de projeto

Berti começa a ganhar notabilidade a partir de 1938, quando veremos um grande aumento de demanda: de 14 projetos, teremos 25 em 1939, 23 em 1940, e 29 projetos em 1941. A primeira conclusão tirada sobre este aumento de demanda implica que Berti não poderia gastar muito tempo dentro do mesmo projeto, pois outros devem ser resolvidos, e o tempo de trabalho é obviamente limitado. Esta questão leva a uma necessidade de aumentar a eficiência de sua maneira de projetar. Uma das soluções dadas foi, como veremos agora, a criação de um suporte formal para algumas categorias de uso, que Berti retira de Durand, que propõe ser o fim da arquitetura a utilidade pública e privada, a qual só pode ser atingida se a economia de meios for empregada (DURAND, 2000). O resultado obtido por Berti é uma maior eficiência nas decisões de projeto e a criação de uma identidade tipológica de projeto para certos usos.

Este grande volume de trabalho fará Berti tomar uma postura bastante alinhada à modernidade: um tipo de serialização de projeto para determinados usos, um “mínimo denominador comum”, por assim dizer, estabelecendo padronizações formais para projetos nos quais os programas mostram-se semelhantes. Em duas categorias, esta padronização se mostra patente, e nelas queremos ressaltar esta constante do trabalho de Berti. São elas: as agências bancárias projetadas para o interior de Minas Gerais, e os edifícios comerciais de até três pavimentos projetados para o centro de Belo Horizonte.

Começamos pelas agências bancárias (FIGURA 18). Berti realiza seis projetos desta categoria entre 1938 a 1941, sendo quase todos localizados no interior de Minas Gerais (Ouro Fino, Oliveira, Itajubá, e Monte Carmelo. Os projetos 297 e 320 não constam localização).

Figura 18: BERTI, R. Agências Bancárias diversas projetadas para o interior de Minas Gerais, 1939-1941. Fachadas (projetos 297,320, 346, e 345).



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

Tratemos da grande semelhança entre elas. Em primeiro lugar, todas possuem dois pavimentos, com altimetria total entre sete e oito metros, sendo o primeiro ocupado por uma agência bancária, com espaço para o público, expediente, setores de administração e arquivo, enquanto o segundo é ocupado por um apartamento de circulação independente à agência, cuja entrada ocorre sempre na lateral do edifício. Esta baixa altimetria é esperada: estando as agências no interior do estado, não há um processo ativo de verticalização que justifique um edifício em altura, assim como

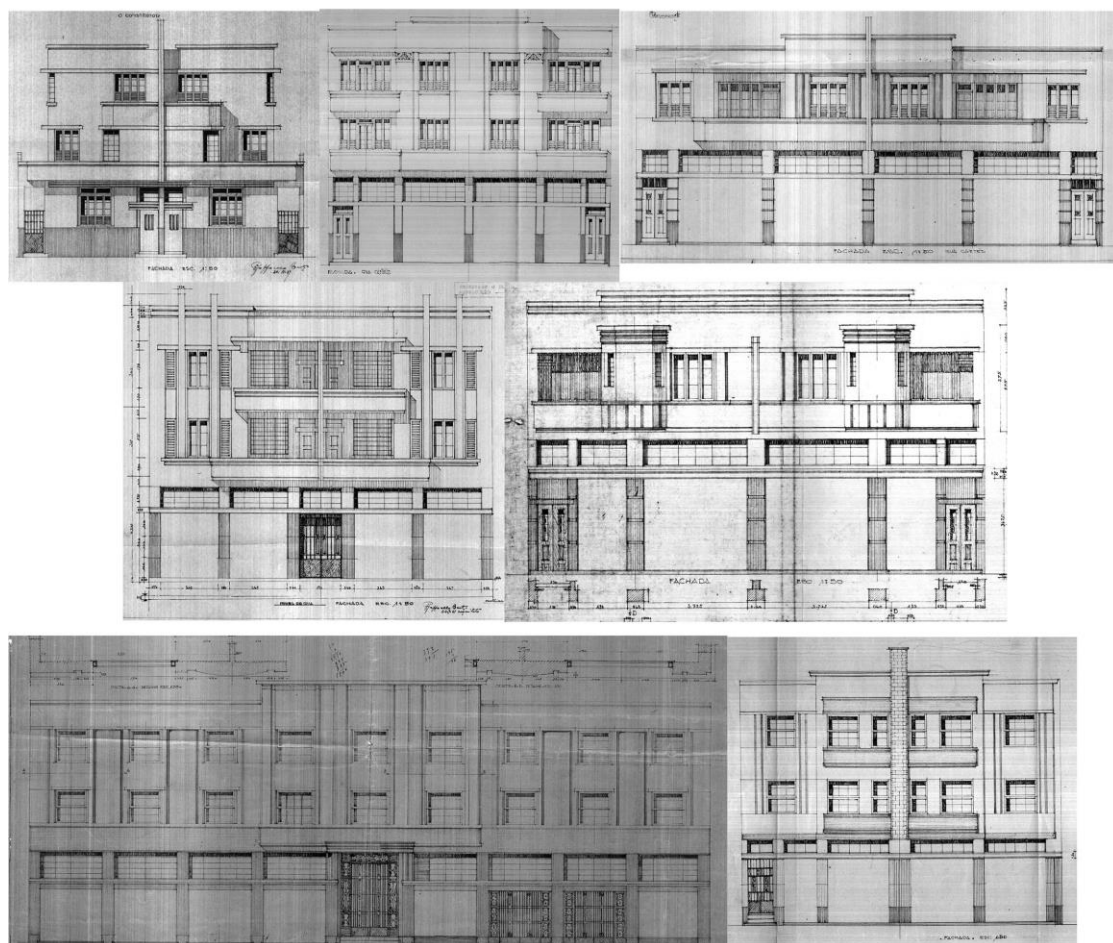
o fato de serem agências bancárias de atendimento ao público sem necessidade de extenso aparato administrativo. Estes dois fatores diferenciam largamente o projeto destas agências tanto do Banco de Minas Gerais (271), projetado em 1938, quanto da Matriz do Banco Nacional (446), que Berti irá projetar em 1949, as quais possuem uma maior complexidade.

Os projetos 297, 320, 345 e 346 possuem uma única fachada frontal e uma familiaridade formal mais aguda, enquanto os projetos 341 e 351, os quais estão em lotes de esquina, possuem sua entrada voltada não a uma rua específica, senão ao cruzamento para o qual foram projetados. No caso daqueles que não estão em lote de esquina, a simetria axial tripartida da fachada frontal é bastante nítida, salvo por pequenas interferências nos acessos laterais aos apartamentos, além da composição entre elementos ornamentais e de vedação, que, exceto por variações bastante sutis, são a mesma. Vemos claramente, para os quatro casos, a composição em base, coluna e entablamento, já verificada no Izabela Hendrix e caracterizado como uma solução oriunda do classicismo.

A ornamentação é um jogo geométrico de linhas horizontais e verticais, porém com o estabelecimento de platibandas frisadas que trazem um elemento mais clássico ao projeto. O projeto 345, em especial, é o exemplo mais patente da assumpção da identidade classicizante, pois não possui somente um lançamento de colunas colossais, como também culmina em um caracterizado capitel bastante próximo ao que entendemos como capitel coríntio. Berti claramente vê para todas estas agências uma mesma identidade, uma mesma tipologia, uma representação mais tradicional, alinhado ao conceito de instituição bancária, cujo decoro é um dos grandes elementos da economia de mercado, que tem nos bancos sua salvaguarda.

O segundo grupo que queremos frisar é um dos que Berti produziu em maior volume, que constantemente chegam ao seu escritório até 1952. São os edifícios comerciais e de apartamentos de até três pavimentos. Estes possuem uma familiaridade entre si, sempre com a simetria axial tripartida ordenando a fachada, e com semelhantes escalas e recursos decorativos. Aqui, Berti se abre a mais possibilidades compositivas que nas agências bancárias, porém sempre seguindo o princípio das linhas de forças horizontais e verticais para criar o efeito decorativo.

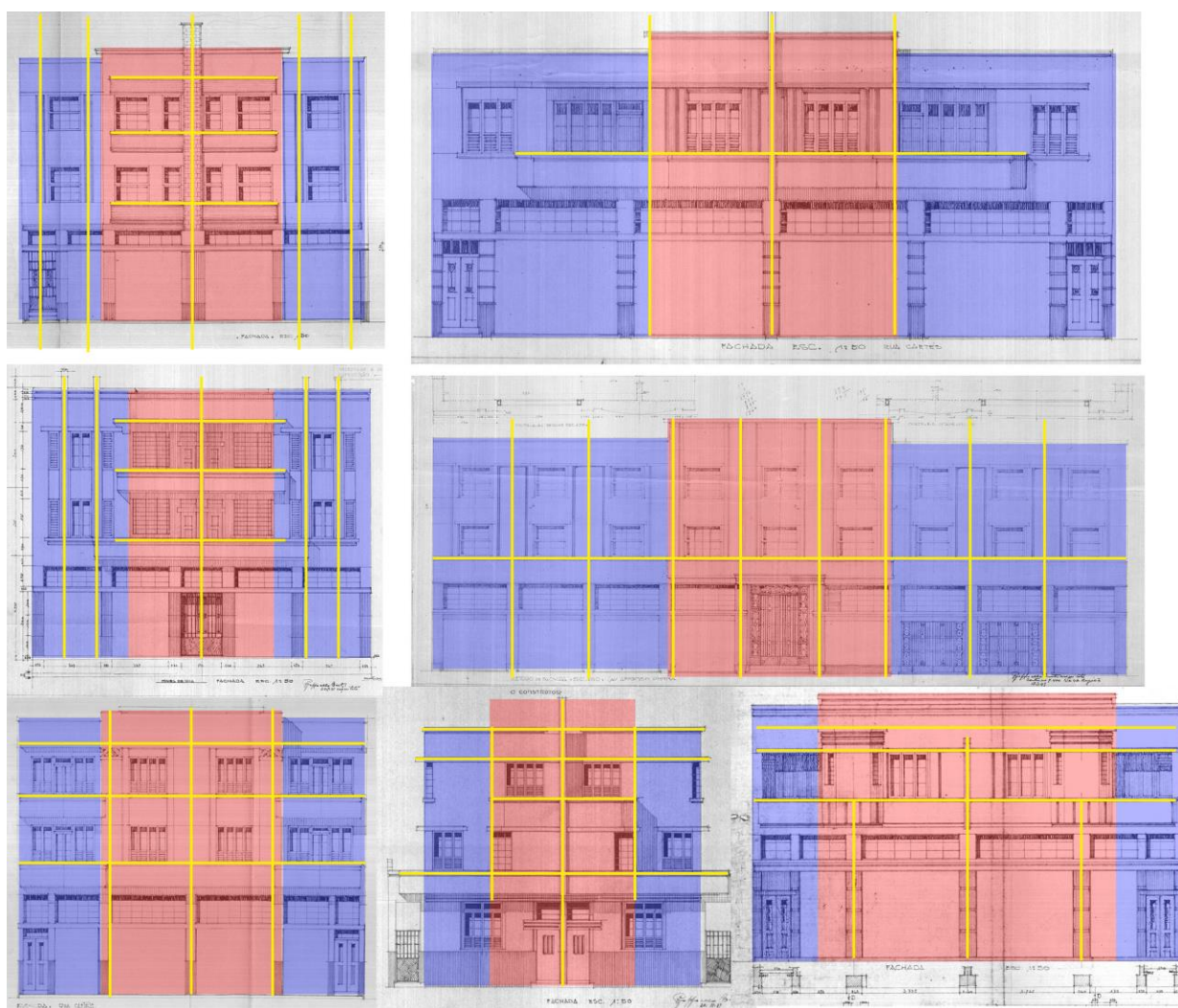
Figura 19: BERTI, R. Edificações de até três pavimentos diversas projetadas para o centro de Belo Horizonte, 1939-1944. Fachadas diversas. (projetos 291, 314,315, 337, 366, 388, e 403).



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

Por possuímos muitos exemplos desta constância, escolhemos sete que formam um grupo para uma análise mais próxima: são os edifícios Agostinho Colombo de Conti (291), Edifícios para Miguel Abras Filho (314 e 337), Edifício Nicolau Abras (315) Edifício Gaspar Stratmann (366), Edifício (388), e Edifício John Murray (403), todos projetados entre 1939 e 1944 (FIGURA 19). O olhar ao grupo de edifícios nos mostra uma postura de projeto que Berti busca seguir como parte de sua *ratiocinatio*. Há simetria axial tripartida em cada uma destas edificações (FIGURA 20). Berti está inclinado a organizar seus edifícios tanto com simetria axial como à tripartição compositiva quando é possível, sempre posicionando a entrada para a escada do pavimento superior ao centro ou duas entradas nas extremidades, sendo o restante do térreo composto por aberturas para lojas. O centro desta edificação simétrica estará, algumas vezes, ressaltado com algum tipo de ornamento em linhas verticais.

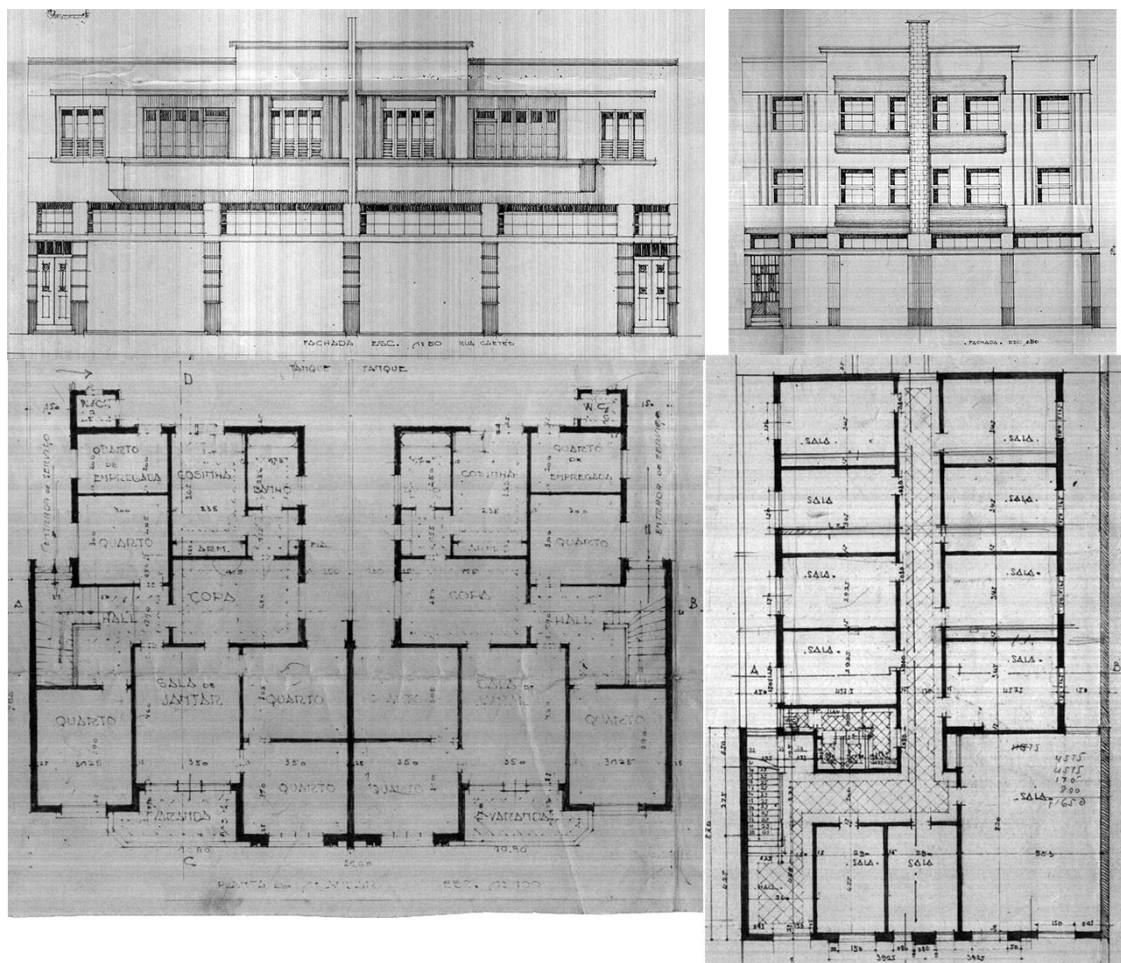
Figura 20: Estudo gráfico das fachadas que atesta a simetria axial tripartida e o uso de linhas de força.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019. Adaptado pelo Autor.

Um olhar mais internalizado nos mostra que, enquanto nos cinco primeiros (291 à 366) a simetria é resultado da planta, o mesmo não ocorre nos edifícios 388 e 403, posteriores àqueles. Ao verificar as plantas dos cinco primeiros, vemos que as plantas são, em uso, a mesma: são compostas por dois ambientes comerciais no pavimento térreo, um em cada lado da simetria axial, enquanto acima, temos dois apartamentos idênticos por pavimento, seguindo o mesmo raciocínio simétrico. Portanto, a simetria é fundamento para a planta, que é basicamente espelhada. A tripartição vem do avanço do pavimento para a rua, visando estabelecer uma varanda. Até este ponto, não vemos nenhuma imprevisibilidade.

Figura 21: BERTI R. Edifício Nicolau Abras, 1939, e Edifício John Murray, 1944. Plantas e Fachadas.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, Museu Histórico Abílio Barreto.

A situação se torna mais complexa, porém, ao analisarmos comparativamente a planta do edifício 388 e do Edifício John Murray (403), ambos de 1944 (FIGURA 21). Ao analisarmos a planta, vemos uma característica muito semelhante àquela verificada anteriormente no Izabela Hendrix: a planta, apesar de não apresentar uma simetria clara, é subordinada à fachada que segue o elemento simétrico. Um observador que olhar para o edifício John Murray, e o comparar com, por exemplo, o Edifício Nicolau Abras (315), estaria inclinado a dizer que cumprem exatamente o mesmo propósito. Porém, ao ver o programa do edifício mais recente, vemos que tem função estritamente comercial, com 24 salas para aluguel. Isso nos leva a acreditar que Berti, ao fim, tinha a simetria na fachada como uma prioridade, sempre que esta fosse possível, mesmo que implicasse na subordinação da planta. Ou seja, vemos aqui que a característica de priorização da fachada frente à planta persiste

ainda em alguns projetos, desde o Izabela Hendrix até, pelo menos, 1944.

Percebe-se, por meio do estudo das fachadas, que Berti encontra-se bastante associado a uma representação por meio de geometrias em sua composição, em uma predominância dos cheios sobre os vazios. Esta característica mostra-se aninhada sobre uma maneira de entendimento do contexto da sociedade da época, a qual, em sua representação formal em artes e arquitetura é o que entendemos como *Art Déco*, como define Castriota (1998, p. 138):

A recepção negativa que a historiografia reserva à arquitetura desse período, vem se juntar o quadro complexo que essa apresenta: de fato, nos anos 1930 e 1940, encontram-se convivendo na cena arquitetônica belo-horizontina os últimos avatares do eclétismo, o chamado 'estilo moderno', mais tarde conhecido como Art Déco - que se torna hegemônico - e os primeiros exemplares de uma variante do modernismo vanguardista.

Devemos aqui não buscar, porém, o estabelecimento de um repertório formal para o Déco, o qual possui uma “ausência de uma doutrina teórica unificadora (*manifestos, associações, publicações*) que ordenasse a produção segundo conceitos e paradigmas bem definidos e consensuais” (CZAJKOWSKI, 2000, p. 10). Berti não entende o *Art Déco* como seu próprio modo oficial de representação formal. O que Berti na verdade faz é responder ao fato que o *Art Déco* torna-se modelo de representação da burguesia e classe média ascendente na prosperidade industrial. Sua maneira de fazer isto é tornando sua representação mais palatável a uma leitura racionalista pelas linhas retas e ortogonais que representam um avanço da modernidade. Assim, Berti utiliza o *Art Déco*, movimento este que colhe os frutos do triunfo da tecnologia e vitória da autonomia do homem. É a síntese do movimento *Beaux Arts* do século XIX, na qual se encontram, de maneira amplamente diversa, a arquitetura, a arte, e o design. A evolução das linhas de força do Art Nouveau, em prol da geometria compositiva atrativa e da angulação ortogonal.

Na arquitetura, o *Art Déco* foi chamado “Zig Zag”, “Flamboyant”, “Streamline”, “Classic Modern”. “Estilo Moderno”, escolhido pelos brasileiros, mostra a influência francesa no período, pois é oriundo de seu nome francês, *style moderne*, também chamado de Paris 1925, em lembrança à *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, ocorrida na capital francesa naquele ano. (DEMPSEY, 2009, p. 135). É consenso na historiografia de que não há

acontecimento mais relevante para a caracterização formal e cultural do *Art Déco* que a *Exposition* de 1925. Daí, inclusive, vem seu nome mais famoso: elaborado pela historiografia britânica da década de 60, *Arts Décoratifs* torna-se *Art Déco*. (CASTRIOTA, 2011). As Exposições Universais tornaram-se, a partir do século XIX com a Exposição Universal de Londres em 1851, território de anúncio, propaganda, intercâmbio de ideias e locais para realização de negócios. Conforme define (BENEVOLO, p. 129): “As *Exposições de Produtos Industriais* dizem respeito à *relação direta que se estabelece entre produtores, comerciantes e consumidores depois da abolição das corporações.*”

No caso especial da exposição de Paris de 1925, temos o destaque da grande divulgação em nível internacional. A capital francesa, que vivia os chamados *Les Années Folles*, dada a impressionante efervescência cultural, encontrava-se em afirmada posição de centralidade do fluxo artístico mundial, como nos define Banham (1975, p. 343):

A cidade, enquanto capital artística do mundo, estava cheia de estudantes e artistas do ultramar, e muitas de suas figuras principais tinham backgrounds estrangeiros. (...) Porém, a maior influência externa sobre os arquitetos parisienses mais jovens nessa época foi sem dúvida a Exposition des Arts Décoratifs de 1925. Esta, em todo caso, tem seu lugar na história do gosto ocidental, como a fonte popular do estilo jazz-moderno berrante que por algum tempo rivalizaria com o Estilo Internacional.

Esta exposição em arquitetura trouxe experimentos formais de arquitetos franceses e estrangeiros para a representação tanto de pavilhões nacionais, como para pavilhões de organizações privadas. São notáveis os pavilhões dos *Grand Magasins* parisienses, *Lafayette*, *Printemps*, e *Bon Marché*, em especial, que tratam como prioridade o uso das artes decorativas em sua própria arquitetura. Ou seja, a característica plural da representação formal da Exposição já se via aqui: os estilos passados que persistiam no presente, e os indícios do futuro. Em conjunto com pavilhões ainda de persistência do passado, como o da Bélgica, temos pavilhões que anunciam as novas tendências, como o *L'Esprit Nouveau*, de Le Corbusier, o Pavilhão do Turismo, de Robert Mallet-Stevens (1886 - 1945), e o Pavilhão da União Soviética de Konstantin Melnikov (1890 - 1984). Estas discontinuidades coexistem sem nenhuma contradição de conteúdo, pois não havia absolutamente nenhuma unidade teórica na produção.

É, portanto neste espírito de celebração da cultura de consumo, da produção cultural resultante, e dos hábitos assumidos pela população que devemos observar o Déco em Berti. Nossa análise segue rumo à leitura de um de seus projetos mais icônicos, no qual vemos como teve de confrontar a situação na qual se encontrava a sociedade belorizontina neste período, em um grande dilema modernizante da troca do antigo pelo novo.

2.4 Cinemas, fantasia e a cultura modernizante: o Cine Metrópole

Figura 22: Sem autoria. Cine Metrópole, sem data. Aquarela sobre papel.



Fonte: CASTRIOTA, 1998

Diz Segawa (1998, p. 61):

O Art Déco foi o suporte formal para inúmeras tipologias arquitetônicas que se afirmavam a partir dos anos de 1930. O cinema (e por associação, alguns teatros), a grande novidade entre os espetáculos de massa que mimetizava as fantasias da cultura moderna, desfilava sua tecnologia sonora e visual em deslumbrantes salas no Rio de Janeiro, em São Paulo e algumas outras capitais em verdadeiros monumentos Déco.

A aquarela acima (FIGURA 22) muito bem representa este espírito de imanência em um destaque frente ao urbano, ressaltando a cenografia, o feérico, a classe mais abastada, o uso do automóvel. Um transcendente espírito de fantasia, no qual a alta sociedade, a burguesia e classe média ascendentes, se reúnem para o consumo da cultura e a imersão na ficção como entretenimento e, de certa maneira, fuga do material. Este fenômeno, no qual o imaginário da sociedade é produzido e reproduzido como cultura em películas plásticas, e vendido como produto de consumo em salas de cinema por meio de projetores, é um verdadeiro sintoma da modernidade, o qual, em muitos casos, trabalha não situações da vida cotidiana dos homens, senão verdadeiras construções mentais nas quais o espectador é levado a, por um par de horas, se conceber como uma identidade em uma possibilidade futura.

Fritz Lang (1890 - 1976), em *Metropolis*, de 1927, (METROPOLIS, 1927) é um dos exemplos mais característicos de uma verdadeira distopia construída em tela, na qual utiliza o avanço e a prosperidade industrial para criar uma sociedade amplamente tecnocrática, de grande polarização social. Esta possível realidade tecnocrática também é muito bem explorada em outra distopia, escrita por Aldous Huxley (1894 - 1963), *Admirável Mundo Novo*, em 1932, (HUXLEY, 2014) ambas contemporâneas a Berti, e que nos mostram um verdadeiro *insight* dos riscos morais de uma sociedade voltada à tecnocracia, desvinculada de qualquer tipo de tradição ou senso de significado. Os exemplos distópicos e ficcionais de Lang e Huxley são muito bem trabalhados hipérboles da situação do indivíduo de sua época, imerso e totalmente influenciado pelo avanço tecnológico e pelas possibilidades que a prosperidade capitalista permitem. “O utopismo de nosso tempo, que começa na fábrica-modelo e termina na ficção científica, é tecnológico” (ARGAN, 2000, p. 10). O gosto pela tecnologia e pelo que encontra-se em voga é um princípio típico da sociedade moderna, e o próprio lazer acaba por ser plena celebração resultante

deste mesmo fascínio pela tecnologia, que à época, era tanto o automóvel, redutor de distâncias e de grande complexidade mecânica, quanto a arte cinematográfica, para a qual pessoas se floream, se arrumam, com suas melhores roupas, para um verdadeiro evento de gala, como representado na aquarela.

Os Cine-Teatros tornam-se verdadeiros signos de ostentação da prosperidade da sociedade moderna. O exercício do imaginário por meio da peça teatral, da sinfonia romântica, ou do espetáculo cinematográfico, são o cenário simulado pelo qual se embasa e se populariza a cultura artística da civilização ocidental, permitindo uma celebração do progresso e do coletivo, criando identidades, arquétipos, e estabelecendo pontos comuns de cultura entre os indivíduos. Os edifícios, em si, tornam-se verdadeiros oásis em meio ao caudaloso ambiente urbano, no qual a cidade, enquanto ocorre o espetáculo, desaparece juntamente com todos os problemas, restando somente a imersão na fantasia proporcionada não só pelo espetáculo, senão também pela própria edificação, que constitui verdadeira armadura sensorial contra as influências do exterior. Esta realidade, este contexto, da troca do antigo pelo novo, e do cinema como refúgio urbano de fantasia e imaginação, é o contexto ao qual Berti terá que responder quando projeta Cine-Teatros.

Em Belo Horizonte, não existiu maior exemplo desta distinta simbiose que o antigo Teatro Municipal, tornado Cine Metrópole (334) na década de 40. Berti já havia trabalhado no projeto do Cine-Teatro de Nova Lima (363), em 1939, o que já havia dado a ele uma experiência prévia e o início de uma práxis para projetar um edifício para este uso. Verifica-se, em sua biblioteca, um exemplar do livro *Traité de la Construction des Théâtres*, de 1886 (GOSSET, 1886), que, após a verificação, nos mostra que Berti tinha noção técnica tanto das peculiaridades do projeto de um teatro, como de referências em exemplos anteriores desta arquitetura na História. Ao mesmo tempo, o tratado de 1886 não inclui as peculiaridades de um cinema nem os modelos de teatro desenvolvidos na primeira metade do século XX. O arquiteto poderia encontrar-se defasado tecnicamente se seguisse as especificações deste tratado.

O Cine Metrópole não foi uma proposta a ser construída do zero, mas sim uma

reforma da edificação existente, visando ser um substituto modernizante ao antigo Teatro Municipal, projetado em estilo eclético, e inaugurado em 1906. Juscelino Kubitschek (1902 - 1976), Prefeito de Belo Horizonte em 1941, pede pela modernização do teatro (SANTA ROSA, 1993), que teria, além do palco, uma cabine de projeção para a reprodução das películas. Localizado em uma das mais emblemáticas vias do município - a Rua da Bahia - e a menos de 100 metros do edifício que celebra o poder político - o Palácio da Municipalidade (164) – o Cine Metrópole já emana sua monumentalidade desde a implantação. Esta localização é um dos motivos pelos quais o prefeito opta pela reformulação do já conhecido espaço cultural. O título das pranchas de Raffaello Berti já evidencia isso: “*Projeto de Reforma do antigo ‘Teatro Municipal’ para a instalação do Cine-Teatro*”.

Aqui percebemos a lógica da modernidade, a substituição sistemática do antigo pelo novo. A renovação periódica da paisagem por meio de novos edifícios, edifícios estes que, no período de Berti, seguirão as plurais linguagens de representação formal do *Art Déco* e da manipulação plástica colocada pelo modernismo que aqui aporta na década de 40. Berti é protagonista neste cenário de modernização da cidade de Belo Horizonte. Mas não é o único. Estava integrado a diversos profissionais que também partilhavam deste senso modernizante. A própria fachada modernizada do Cine Metrópole é um desenho do arquiteto autodidata Érico de Paula (1903 - 2001), responsável também pelo projeto da Praça Raul Soares e do Instituto Padre Machado. Apresenta em 1938, juntamente com João Boltshauser (1902 - 1974), projeto de modernização do Teatro Municipal, “[...] *de acordo com o novo gosto arquitetônico então em voga, o Art Déco*” (IEPHA, 1997, P. 195). Berti utiliza o desenho de Érico para realizar a concepção de seu próprio projeto. Conforme nos conta o Projeto Memória: “*Convocado pelos proprietários do prédio para projetar a modificação, Berti não desprezou um estudo de fachada realizado por outro funcionário da prefeitura, Érico de Paula*” (BERTI, 2000, p. 131).

Figura 23: Sem Autoria. Theatro Municipal, construído em 1909, Sem Data. Fotografia.



Fonte: ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO, 2020.

Ao mesmo tempo, vemos novamente um ainda imaturo espírito moderno em Berti. Percebemos que na sua opção pela fachada desenhada por Érico de Paula, que é bastante semelhante em composição ao antigo teatro eclético (FIGURA 23), inclusive com a permanência das três arcadas no pavimento superior, Berti realiza o envelopamento em uma linguagem nova. A substituição encomendada para algo mais moderno é ainda bastante conservadora e semelhante ao anterior (FIGURA 24), com uma vontade de pertencimento a uma tradição que não parecia estar nos planos de Juscelino Kubitschek. O próprio Prefeito se desfez deste espaço, já em 1943, vendendo-o ao setor privado, à Companhia Cinemas e Teatros Minas Gerais, e optando por um novo lugar destinado às artes em Belo Horizonte: o Palácio das Artes, cujo projeto terá participação de um ainda jovem Oscar Niemeyer, que também por intercessão de Juscelino, no ano de 1942, realizou os projetos que inauguraram a Pampulha como distrito da cultura e das artes. Esta escolha por parte de Juscelino é somente reflexo da postura progressista do Prefeito relativa à modernidade que, quando Presidente do Brasil, resultará na construção de Brasília.

Esta vinda de Niemeyer a Belo Horizonte em 1942 inaugura uma “nova concorrência” no mercado, que chega após os sucessos empreendidos no Rio de Janeiro, tornada mundialmente famosa pelo Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939. Chega como um ponto chave no estabelecimento de uma nova linguagem para Belo Horizonte a partir da década de 40, como um verdadeiro símbolo desta questão modernizante.

Figura 24: Sem autoria. Cine Metr pole, 1983. Fotografia.

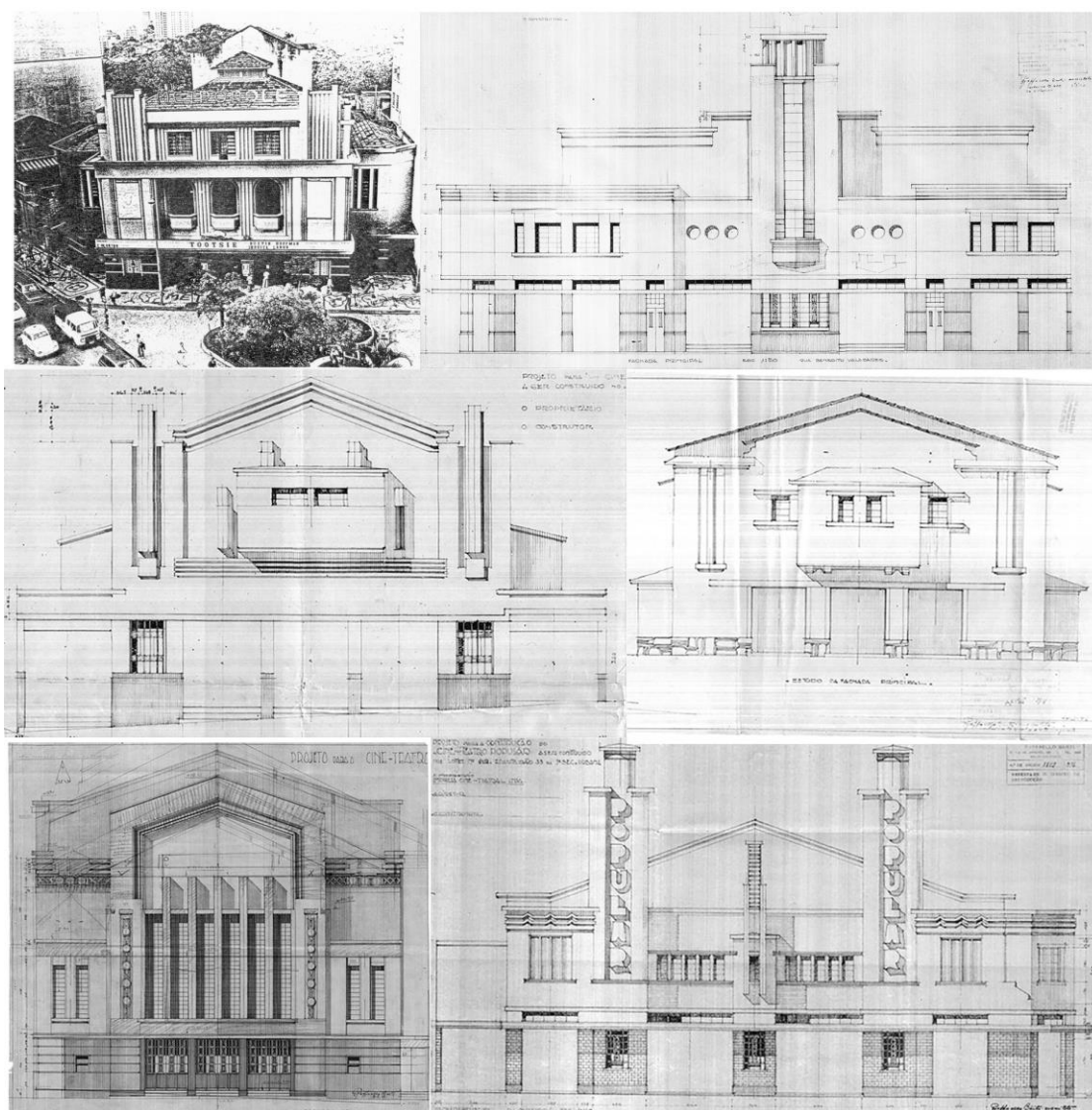


Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

Quase em uma ironia histórica, o Cine Metr pole também acabaria por ser demolido para a constru o de um edifício em altura. Até 1983, funciona como cinema, quando foi vendido para a constru o de nova edifica o, em um verdadeiro seguimento da substitu o sistemática do antigo pelo novo.¹¹

¹¹ Existe uma grande questão de natureza de Patrim nio Histórico, relacionada ao conflito relativo   demoli o do Cine Metr pole, realizado após seu fechamento em 1983, para a constru o de um edifício de oito pavimentos que existe até os dias de hoje. Porém, não é o enfoque de nosso trabalho aqui nos acercarmos da legitimidade da contenda. (Ver SANTA ROSA, 1993).

Figura 25: BERTI, R. Cine Teatros projetados por Berti, 1939 – 1943. Fachadas.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

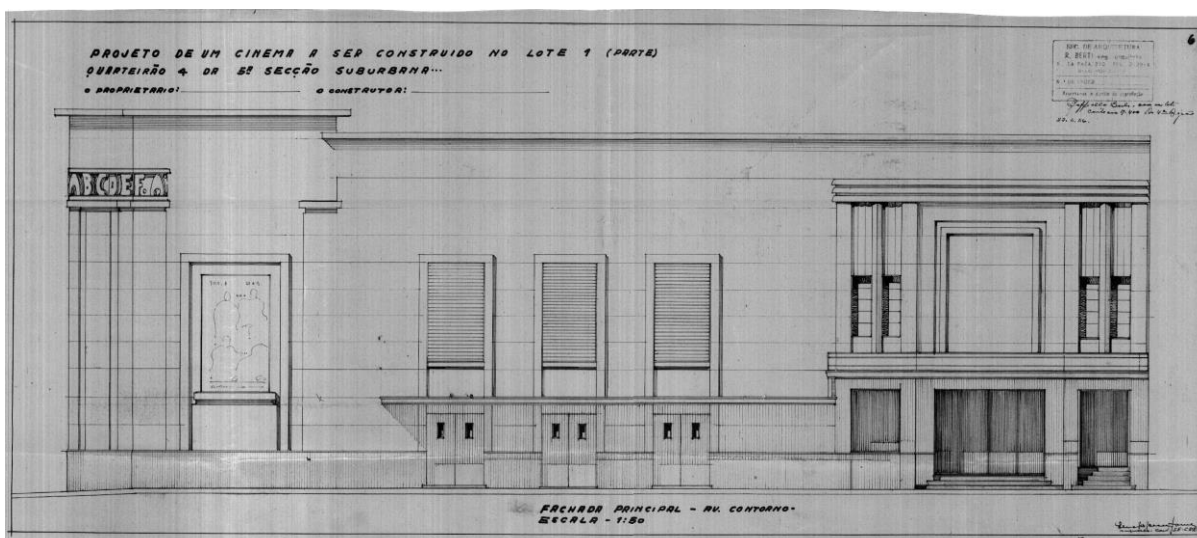
Além do Cine Metrópole. Berti ainda projetou alguns outros cine-teatros (FIGURA 25), como o já mencionado Nova Lima (363), e o Cine Vitória (364), em Teófilo Otoni, os quais, assim como o Metrópole, encontram-se bastante próximos da centralidade urbana. O cinema tornou-se uma infraestrutura essencial a qualquer município que almejava crescimento e tornar-se uma centralidade, pois reflete diretamente o refino cultural da sociedade na escala municipal.

As fachadas destes cinemas seguem também a característica da simetria axial, característica esta que já vimos ser parte do seu processo de projeto. Berti também traz aqui uma maneira comum de projetar que o coloca novamente próximo à

geração de um suporte formal para categoria de uso, contemplado na sessão anterior. Todos seguem a mesma função do Cine Metr pole, ou seja, compor um ambiente de celebração cultural t pico da modernidade. Além disso, uma característica comum é o uso do elemento vertical para a criação de monumentalidade, bastante notável em especial no Cine Popular (384) também conhecido como Cine México, que também inserem no elemento vertical, um exercício de tipografia, em uma tentativa de integração entre a Arquitetura e o Design, outra característica típica do Déco, e em especial, dos Cine-Teatros *Art Déco* (CZAJKOWSKI, 2000, p. 10).

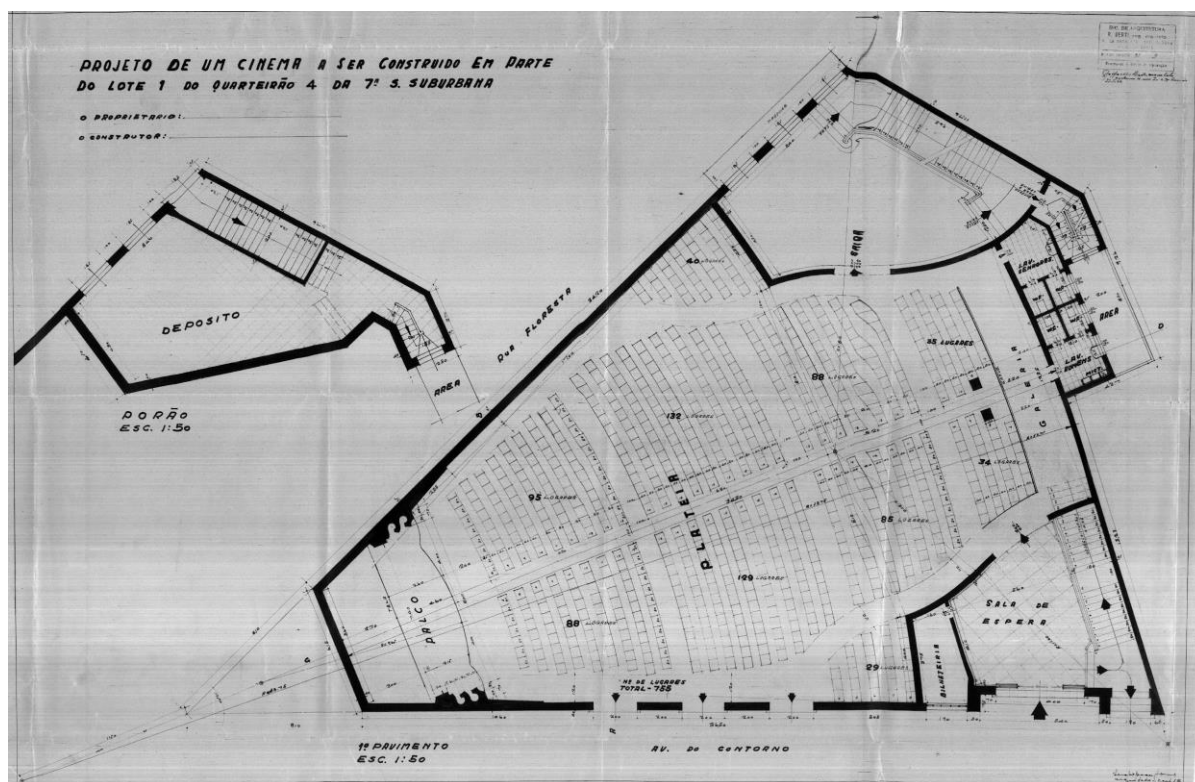
O  nico cine-teatro que não segue a característica simétrica é o Cine Floresta (423), que se localiza em um lote que complica bastante dar valor desta simetria. Berti opta por quebrar completamente a simetria nesta edificação, posicionando a entrada do cinema na extrema direita da fachada da Avenida do Contorno (FIGURA 26). Tal medida permite que os ocupantes entrem pelo fundo do cinema, e os acessos não atrapalhem as peças e sessões. O Cine Floresta mostra uma inteligente solução de planta (FIGURA 27), para um lote bastante complicado, no qual Berti utiliza a forma trapezoidal do terreno para formar exatamente a forma do auditório.

Figura 26: BERTI, R. Cine Floresta, 1946. Fachada.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

Figura 27: BERTI, R. Cine Floresta, 1946. Plantas.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

Em suma, neste primeiro capítulo, buscamos estabelecer elementos que, nos primeiros anos da carreira de Berti, compuseram um *modus operandi* para sua prática. Destacamos e analisamos quatro características patentes: com a Fábrica São José, vimos que possuía o conhecimento da maneira racionalista de projetar por meio da quadrícula e da modularização de projeto, apesar da forma precoce e imprecisa com a qual a emprega. Com o Izabela Hendrix, vimos a priorização da simetria axial tripartida da edificação como elemento primário na concepção de projeto, colocando-o em proximidade à representação clássica, que trouxe em especial da Itália e de sua formação vinculada à tratadística. Por meio das agências bancárias e dos edifícios até três pavimentos, vimos o estabelecimento de um suporte formal para certas categorias de uso.

Esta característica verificada na qual vemos uma situação de “padronização” de projetos de acordo com seu uso nos traz a um elemento muito importante desta *ratiocinatio* de Raffaello Berti: sua produção, seu engenho, sua racionalidade é essencialmente pragmática e produto de uma demanda volumosa e contínua por projetos ao longo de sua carreira que demandam soluções eficientes, dentre elas,

uma standardização em certos usos. Daí provém sua *fabrica*, sua técnica, sua práxis. Berti está aberto a todas as demandas, conforme sua posição de arquiteto de mercado. A percepção de Berti da adaptabilidade das representações formais do *Art Déco* poderia servir como meio de aproximação à população de Belo Horizonte nas demandas de projeto, e por isso, abre-se para o uso desta linguagem. Por último, por meio do Cine Metrópole, vemos um conhecimento do espírito *Art Déco* na sociedade moderna por meio das representações artístico-cinematográficas, que devem ser exploradas na arquitetura, por meio dos Cine-teatros, representação máxima do cultural e imaginário do período. Vimos também, como deve lidar com o ideário modernizante de sistemática substituição do antigo pelo novo. Fenômeno este no qual será tanto autor como, no futuro, vítima.

3 O AMADURECIMENTO DO *RATIOCINATIO* E DA *FABRICA*

No segundo capítulo, veremos como Berti avança nos aspectos funcionais, técnicos, e estéticos equilibrando sua *ratiocinatio* e sua *fabrica*. Para isso, colocaremos nosso olhar na questão da verticalização que ocorre em Belo Horizonte durante a década de 40, e como Berti responderá a ela. Conforme Castriota (1998, p. 135):

A segunda metade dos anos de 1930 foi marcada ainda por um notável incremento na construção de edifícios privados e, principalmente, pelo aparecimento de um novo modo de edificação - os edifícios em altura. (...) A construção de arranha-céus em Belo Horizonte iniciava, como prescreviam os urbanistas, uma ocupação mais densa do centro, contando, para isso, com o aval do poder público. (...) Já em 1922, a legislação urbanística da Capital havia sido mudada, passando a permitir a verticalização e um grande aproveitamento dos lotes da área central: os limites de altura máxima das edificações, que pelo Regulamento de 1901 era de três pavimentos, são elevados, passando-se a permitir edifícios com até 25 pavimentos nas vias de 25m de largura, 35 pavimentos nas avenidas de 35m e, na Avenida Afonso Pena, de 50m de largura, edifícios com até 50 pavimentos. (...) A partir de 1930 o quadro muda, iniciando-se o que à época ficou conhecido como o 'ciclo do arranha-céu', com grande repercussão na cidade, como se pode constatar pelas inúmeras apreciações do fenômeno registradas pela imprensa local.

O fenômeno de verticalização em Belo Horizonte traz ao escopo do arquiteto um novo caráter de complexidade dentro do projeto. O edifício em altura requer um programa de usos mais plural, um conhecimento de análise estrutural mais embasado, circulações destinadas a um maior fluxo de pessoas, além de uma construção de imagem da modernidade. No caso de Raffaello Berti, o arquiteto encontrava-se num ponto de sua carreira no qual era visto como apto para oportunidades em que se demandaria maior perícia técnica. Em 1941, quando recebe o projeto para a Santa Casa da Misericórdia, já havia assinado mais de 90 projetos em Belo Horizonte em diversos usos, além de ter trabalhado, antes disso, por quatorze anos para arquitetos de renome. Interessa-nos ver como Berti, ao se deparar com verdadeiros desafios de empreendimento arquitetônico, terá também que elaborar e refinar certos quesitos de sua *ratiocinatio* para conseguir responder a estas demandas, enriquecendo o exercício de sua experiência de projeto de uma maneira ainda não contemplada em sua carreira.

Importante frisar que, ao se deparar com as novas características do edifício em altura, Berti teve que obter a maneira de alcançá-las por fins essencialmente pragmáticos. Sua formação em Carrara, ocorrida na década de 10, ainda não teria

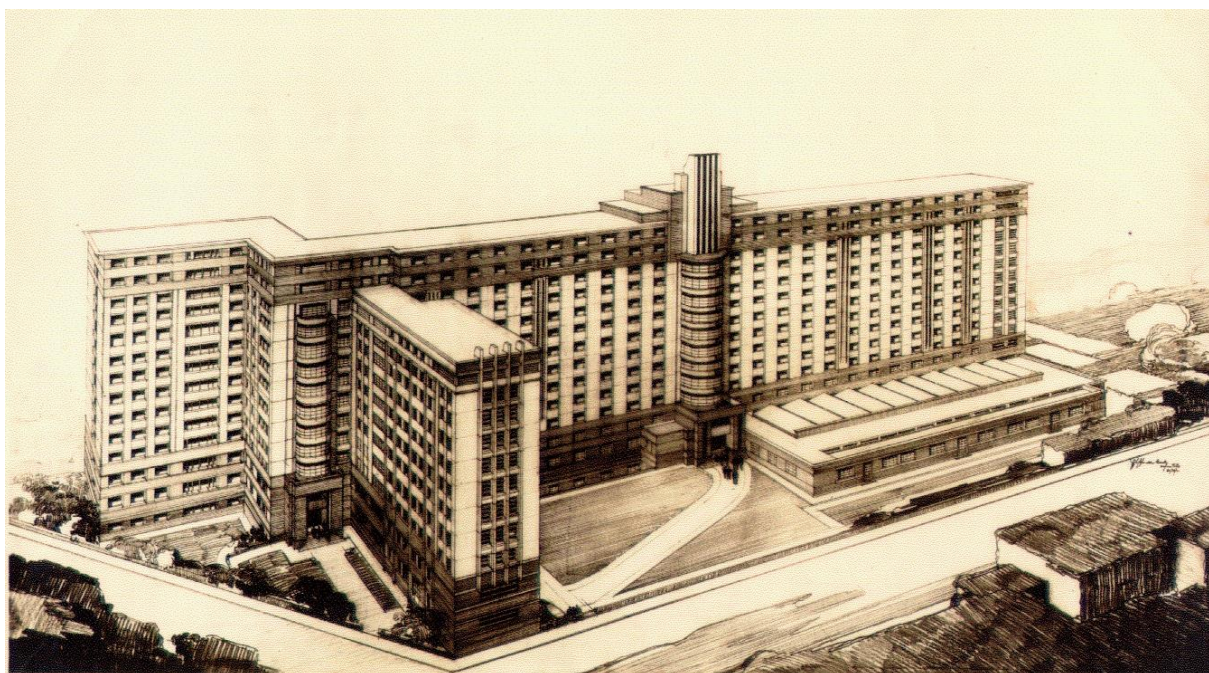
condições de abarcar as peculiaridades da verticalização. Ao chegar no Rio de Janeiro no início da década de 20, tampouco encontra um processo de verticalização patente, o qual somente veria seus primeiros prenúncios com a construção do edifício A Noite no início dos anos 30 (SEGAWA, 1998). Portanto, é em Belo Horizonte, ao final da década de 30, já devidamente estabelecido como arquiteto, que deverá se confrontar com estes projetos, em um processo essencialmente empírico de aprendizado.

Embora já tivesse ensaiado um método para resolver esta complexidade com os edifícios Paulo de Souza Lima (272), de seis pavimentos, em 1938, e um edifício de apartamentos (316), de oito pavimentos, em 1940, estes ainda são exemplos bastante simplificados para uma leitura de desenvolvimento das novas técnicas que lhe serão necessárias durante a década de 40. O grande projeto que marcará a promoção de Berti a um escalão superior no campo profissional será, sem dúvida, o emblemático projeto para a Santa Casa da Misericórdia, feito por um ainda jovem arquiteto de 41 anos de idade, e que acabaria por ser um dos maiores de sua carreira, e um divisor de águas para que pudesse assumir mais encargos de grande complexidade, em diversas categorias de uso. Veremos aqui, juntamente com o projeto para o Cine São Luiz (428), de 1947, e o Banco Nacional (446), de 1949, como o refino no *ratiocinatio* de Berti o leva a um novo patamar na concepção arquitetônica, em um equilíbrio com sua *fabrica*, em uma aproximação necessária à racionalização do projeto arquitetônico e da construção, para responder à demanda por meio de sua concepção da modernidade.

3.1 A Santa Casa da Misericórdia e o Hospital Moderno

O projeto foi feito pelo Prof. Raffaello Berti, que empregou todo seu esforço, todo seu saber, toda sua alma, na elaboração do mesmo, nos dando um trabalho arquitetônico que honra a Capital de Minas. É o maior hospital geral que está se construindo no Brasil. Prestará ele serviços inestimáveis à coletividade e servirá como escola de aperfeiçoamento médico. (...) A Santa Casa completará 50 anos de existência em maio de 1949 e fazemos um apelo a todos os seus amigos e irmãos para trabalharmos com energia para vermos terminada esta obra que marcará novos rumos à cultura médica como mostrará aos vindouros o grau de cultura que possuímos. (ALVARENGA, 1941, p. 21)

Figura 28: BERTI, R. Santa Casa da Misericórdia, 1941. Perspectiva.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

O edifício projetado e construído para abrigar a Santa Casa da Misericórdia de Belo Horizonte está entre os mais icônicos da história da cidade, e, pode-se dizer, consta como o projeto mais marcante e conhecido de Raffaello Berti. A razão para tal notabilidade vem, em primeiro lugar, de sua grande escala. Com 14 pavimentos, área total de 32.000 m², e capacidade para 1200 leitos, a edificação torna-se centralidade inerente quando implantada em meio à cidade, especialmente na década de 40. Um edifício deste porte automaticamente torna-se referência de infraestrutura não somente no nível municipal, senão também no regional. A verticalização como fenômeno, verificada no período, nos mostra que Belo Horizonte encontrava-se em franca expansão e crescimento populacional, o que demandaria uma infraestrutura para um sistema de saúde que ainda se encontrava em um estado deficiente. E é este contexto, esta demanda, que a Santa Casa busca preencher.

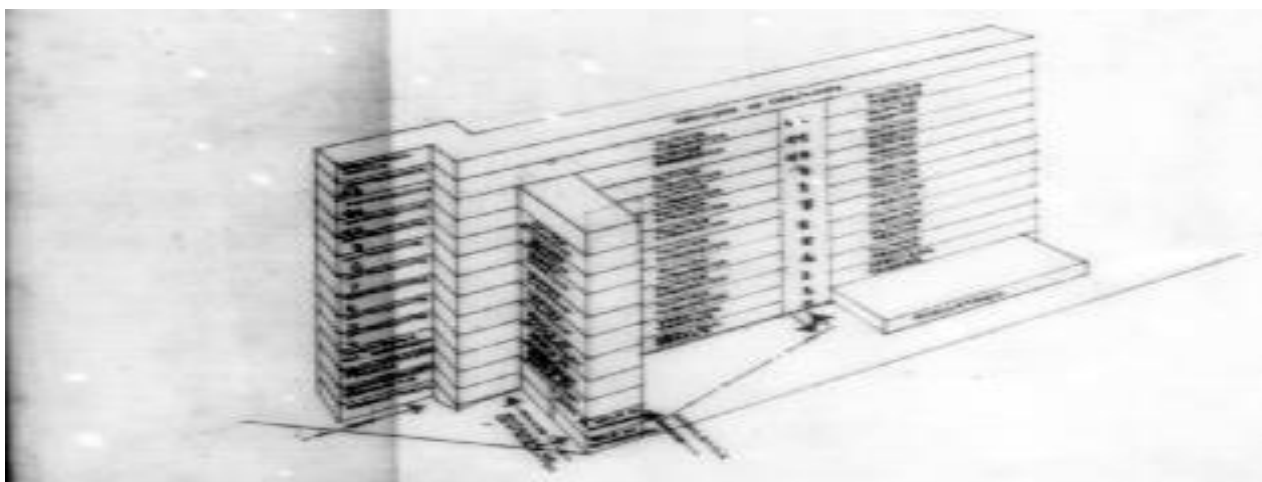
Diz-nos o Dr. Ernesto de Sousa Campos, que atua como consultor técnico para Raffaello Berti no projeto, sobre a necessidade da demolição das edificações existentes, para a construção de um novo empreendimento do zero:

[É uma] **Era de renovação hospitalar**. Razões de sobra têm os ilustrados clínicos que redigiram o parecer sobre as condições da Santa Casa. Esta necessita urgentemente de **novas e modernas instalações**. A criação de outros pavilhões é impossível visto que toda a área de terreno está coberta por construções. Além disso o problema não seria resolvido só como aumento da capacidade razoável de número de leitos, como também permaneceriam as edificações antiquadas a clamarem por uma remodelação. De forma alguma seria possível transformar o que existe atualmente em **edificações razoáveis para hospitalização moderna**. Seria empreendimento oneroso e inútil, como oneroso e inútil seria manter os barracões primitivos ao tempo em que se tornaram imprestáveis. (ALVARENGA, 1941, p.22. grifos nossos)

As antigas edificações da Santa Casa, instituição que se encontra em Belo Horizonte desde 1899, já não condizem com as demandas da década de 40. É bastante claro, por seu parecer técnico, que vê a necessidade de modernização que acompanhe o processo já existente na esfera urbana da cidade. Seu tom progressista, modernizante, é bastante evidente em suas afirmações, e nos mostra como estava a própria sociedade aberta aos avanços tecnológicos em todas as suas perspectivas, incluindo na infraestrutura hospitalar. Berti, assim como faz no mesmo ano de 1941 com o Cine Metrôpole ao substituir o antigo Teatro Municipal, torna-se elo condutor da sociedade para a revelação de uma face criada da modernidade, por meio da substituição sistemática do antigo pelo novo.

O doutor Alvarenga nos conta, em seu comentário, que o projeto “ [...] não se destina a um serviço médico de especialização, pertence ao tipo de hospital geral.” (ALVARENGA, 1941, p. 22) É uma infraestrutura, podemos entender pelo número de leitos, de abrangência estadual, permitindo receber pacientes do interior, e torna BH centralidade no campo da saúde. Devido a isso, o próprio programa torna-se bastante complexo, com parâmetros bastante específicos e detalhados a serem considerados no projeto. Há de se ter, além de uma vasta área de atendimento, área para exames, para terapia, para fornecimento de produtos, além de uma circulação por demais complexa para descarte de resíduos, para lavanderia, esterilização, entre outros. No programa, como nos conta o Dr. Alvarenga, também há uma Escola de Enfermagem que, por si só, já é um grande empreendimento que demanda uma infraestrutura educacional.

Figura 29: BERTI, R. Santa Casa da Misericórdia, 1941. Diagrama de Usos.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

Um curioso elemento no projeto de Raffaello Berti é estabelecer um diagrama de usos e circulação que antecipa o projeto executivo (FIGURA 29). Hospitais são edificações de grande custo para implantação e para manutenção, demandando que já exista um prévio planejamento funcional decidido em anteprojeto (NEUFERT, 2004). As circulações devem ser amplas, e pensadas de acordo com a relação entre departamentos, posicionando áreas que se relacionam, como por exemplo radiografia e terapia intensiva, próximas e com boa ligação. Isso demanda não somente boa organização horizontal, senão também boa organização vertical, a qual encontra-se prevista na parte central da seção direita no diagrama de uso. Assim, toda a volumetria de organização da planta da edificação encontra-se subordinada a um pleno funcionalismo, visando a eficiência necessária à preservação de vidas. Isso vem de uma verdadeira impossibilidade de não ser um funcionalista no projeto de um hospital, especialmente de um exemplar de múltiplos pavimentos, que tanto depende da circulação vertical assim como a horizontal para sua eficiência. Este diagrama também nos mostra uma teorização do processo gráfico de projeto, no qual a simplificação do desenho isométrico a sólidos geométricos indica uma abstração por parte de Berti plenamente em consonância ao exercício modernizante do projeto arquitetônico, colocando-se como uma novidade à sua *ratiocinatio*. Berti não somente utiliza a consultoria técnica do Dr. Sousa Campos, como compreende a dinâmica funcional do hospital, sendo capaz de se exprimir graficamente a respeito.

Berti também teve grande atenção à implantação, dada a escala da projeção, que

ocupa praticamente todo o quarteirão envolvendo um verdadeiro plano diretor para a região. Separará as três grandes divisões da infraestrutura em três blocos distintos: o hospital geral, a Escola de Enfermagem, e o ambulatório, o qual se encontra somente em andar térreo, enquanto a entrada do pronto socorro ocorre entre o ambulatório e o bloco da Escola de Enfermagem. Bastante interessante perceber que Berti prevê uma entrada para as ambulâncias sob a edificação no pavimento térreo, além de uma conexão e escoamento de rápida saída, o que indica um conhecimento de sistema viário e uma abertura ao conceito do automóvel transitando por baixo da edificação, que nos recorda, evidentemente, os pontos da arquitetura corbusiana. O desenho de implantação nos evidencia um *masterplan* ainda maior que envolveria a abertura de uma via interna à quadra na parte de trás da Santa Casa (FIGURA 30). Este procedimento de tratar a edificação não somente como limitada ao lote, senão como parte orgânica do funcionamento da cidade e da urbanidade, é também uma nova característica que Berti ainda não havia demonstrado em sua carreira, e compõe-se aqui como primeira experiência para o entendimento da arquitetura como intimamente vinculada à dinâmica urbana.

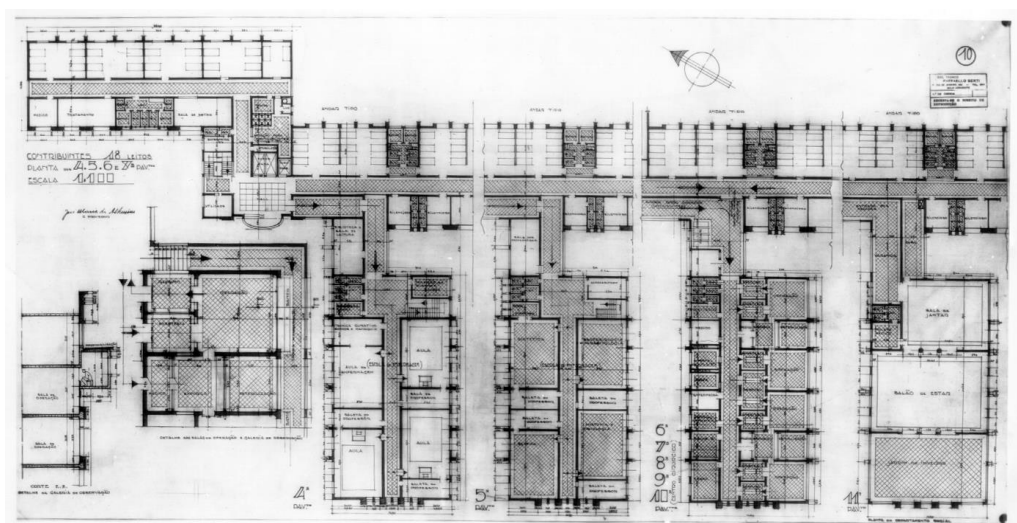
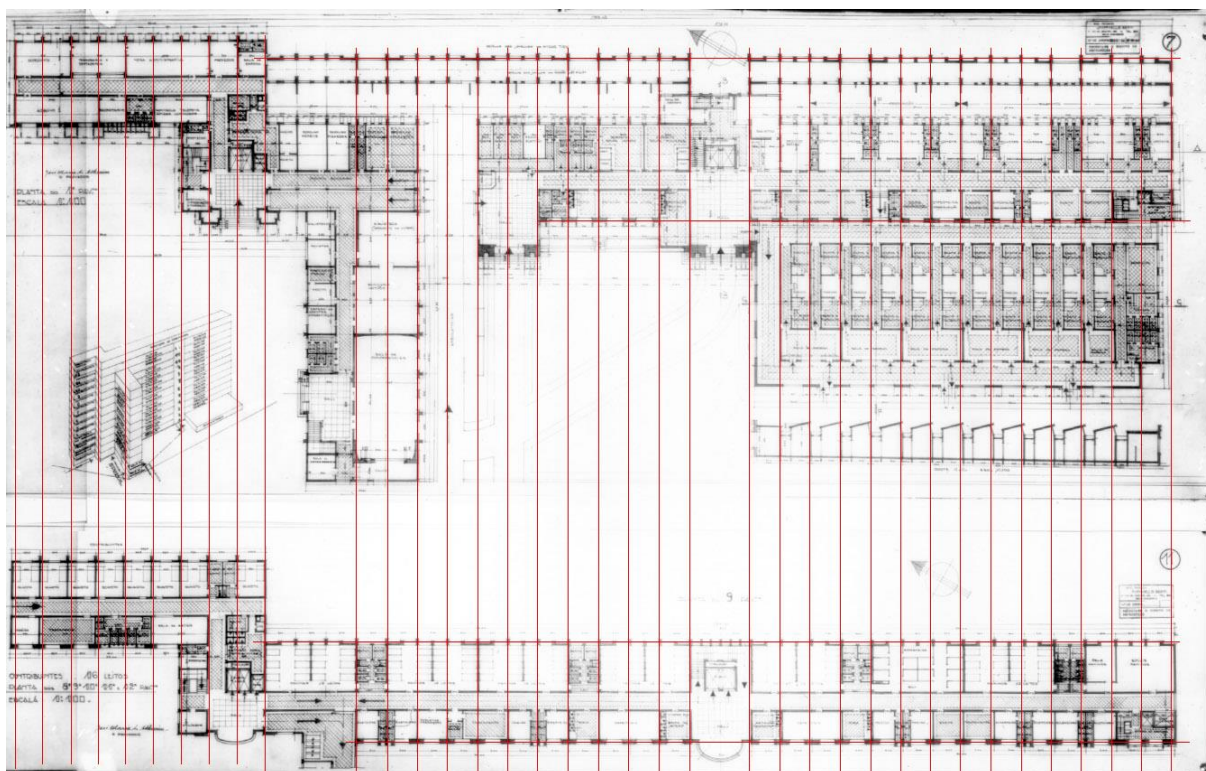
Berti é obrigado, devido aos limites do terreno na Rua Ceará, a romper com a linearidade do bloco do hospital, de maneira a ganhar mais área. Assim, atende à demanda de área e um trabalho de refinamento de planta que comanda o projeto, secundarizando a composição de fachada, de maneira bem diferente do que faz, anteriormente, no Izabela Hendrix. A planta se torna um elemento de maior atenção que a própria fachada, dada a racionalidade inerente à funcionalidade.

Figura 30: BERTI, R. Santa Casa da Misericórdia, 1941. Implantação.¹²



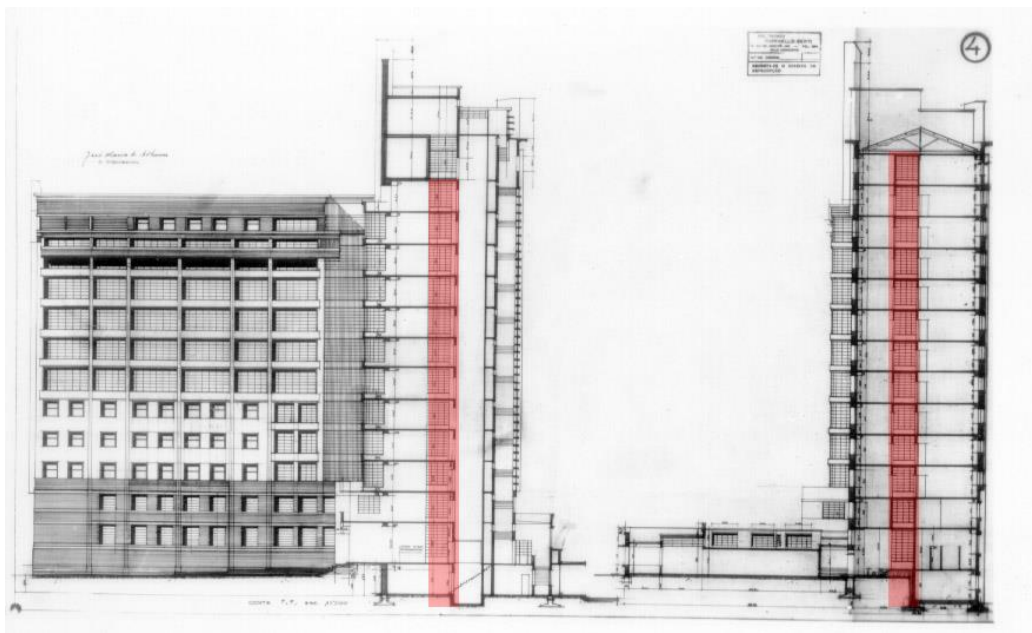
¹² Em verde, temos o bloco do hospital; em amarelo, a Escola de Enfermagem; em roxo, o Ambulatório.

Figura 31: BERTI, R. Santa Casa da Misericórdia, 1941. Estudo gráfico de plantas.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019. Adaptado pelo Autor.

Figura 32: BERTI, R. Santa Casa da Misericórdia, 1941. Estudo gráfico de cortes transversais.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019. Adaptado pelo Autor.

As plantas e cortes (FIGURAS 31 e 32) também nos mostram uma coerência do sistema estrutural projetado. Percebemos em nossos estudos que Berti, diferente de projetos anteriores, marca de maneira muito mais clara o posicionamento de pilares em planta e de vigas em corte, alinhando os ambientes sobre os eixos estruturais, e posicionando as esquadrias entre os eixos. Além disso, concentra as vigas nas circulações, como podemos ver no corte transversal, na circulação, permitindo uma maior flexibilidade para os ambientes hospitalares. Esta medida nos coloca em outro nível de compreensão da estrutura da edificação, diferente do que já havíamos verificado, por exemplo, na Fábrica São José. Ao mesmo tempo, podemos ainda identificar uma deficiência ao verificarmos o bloco da Escola de Enfermagem, que não se alinha estruturalmente como um todo à edificação principal, nos levando a pensar que o bloco foi concebido posteriormente ao bloco do hospital, visto o relaxamento quanto ao lançamento estrutural, sem haver justificativa para este desalinhamento a alguém que já se dedicou tanto ao rigorismo estrutural em projeto no hospital geral.

Infelizmente, dada a baixa qualidade das digitalizações presentes no acervo, há uma ilegibilidade do nome dos ambientes, o que impede uma interpretação direta da distribuição funcional. Porém, há detalhes que conseguem ser aferidos apenas a

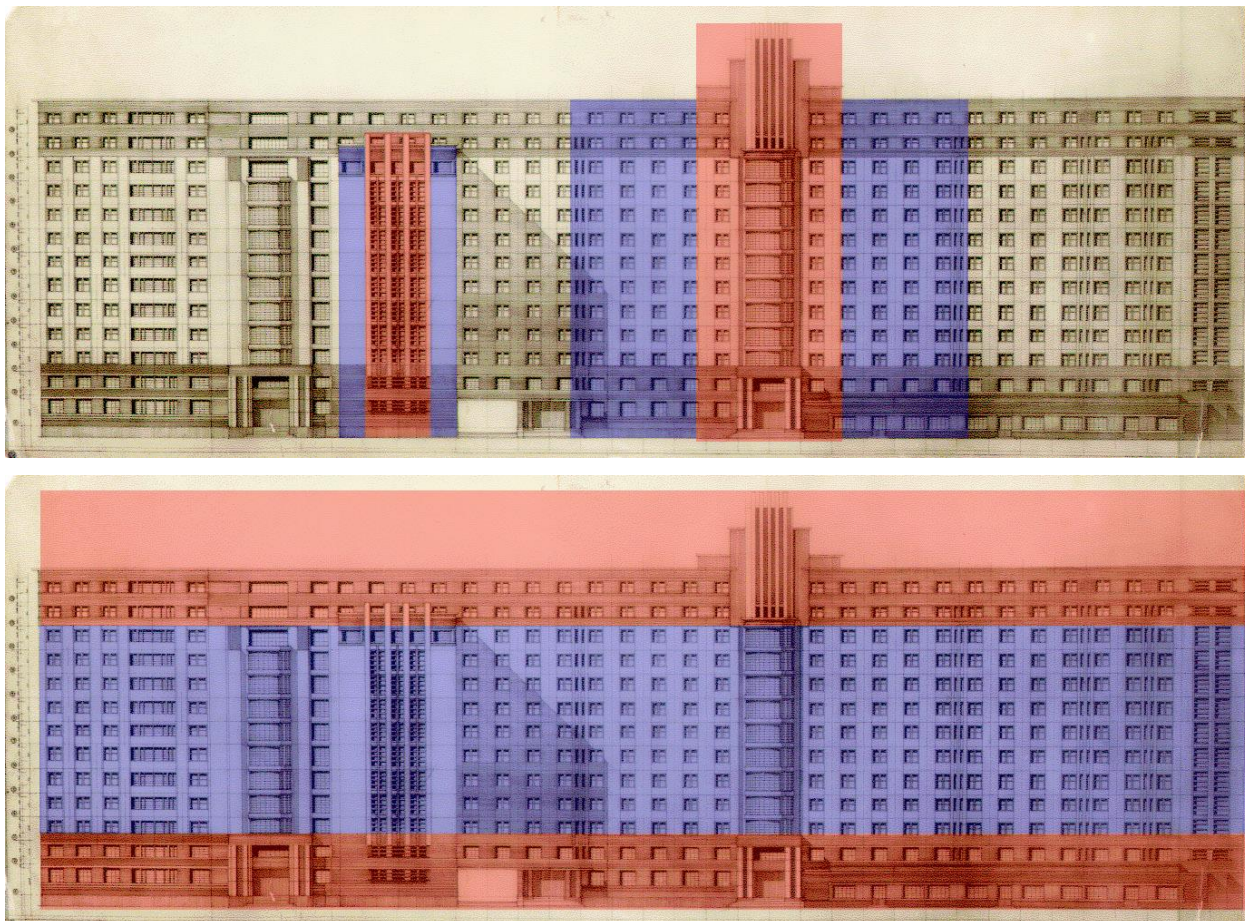
partir da leitura formal de projeto. Vemos, por exemplo, que as salas destinadas a leitos de enfermagem e recuperação intensiva, identificadas graças à marcação de layout, estão voltadas para a fachada nordeste, que é uma boa orientação para iluminação natural de ambientes de longa permanência, e indica estar Berti atento a questões de conforto e iluminação natural.

As fachadas desenhadas por Berti mostram como um dos efeitos da maturidade é a secundarização do conceito de simetria axial tripartida, o qual, antes compondo a linha mestra do traço de Berti, aqui vem à reboque de outra disposição mais alinhada aos princípios funcionalistas requeridos pelas demandas da Santa Casa. A própria implantação da edificação impossibilita uma tentativa de simetrização para toda sua extensão. Talvez tenha percebido que o bloco da edificação possui uma horizontalidade na qual seria inviável o tratamento simétrico. Ao mesmo tempo, percebe que deve contrabalancear esta horizontalidade, utilizando elementos verticais para a compensação na proporção desta fachada. No aspecto plástico, o projeto de Berti é bastante elaborado, seja na caixa de escada com tijolo de vidro, seja no coroamento vertical, ou no embasamento, utilizando diversos elementos para construir uma linguagem. Podemos dizer que está explorando, experimentando possibilidades compositivas para além do clássico, sem abandonar por completo esta representação.

Há uma divisão da fachada horizontalmente (FIGURA 33), de menor êxito que nas escolas de 1938, em uma tentativa de divisão entre base, corpo e coroamento. O equilíbrio compositivo à edificação por meio de colunelos, além de uma quebra no coroamento principal pelos traços verticais e por aberturas em tijolo de vidro, destaca o volume da entrada e aproxima Berti novamente da linguagem do *Art Déco*, em especial com o uso deste material para o fechamento. Por último, as entradas, ladeadas por colunas duplas que terminam em um largo entablamento, se dão por escadarias, em uma reminiscência da linguagem clássica. Aqui vemos que, mesmo em um projeto que demanda uma grande atenção ao funcionalismo e ao racionalismo, Berti ainda não se desliga totalmente de suas escolhas compositivas, secundarizando o purismo ou qualquer outra escolha estética presumivelmente de vanguarda para o hospital. Está avançando na sua concepção de modernidade, por meio de um enriquecimento de seu *ratiocinatio*, sem colocar-se sintonizado a

vanguardismos.

Figura 33: BERTI, R. Santa Casa da Misericórdia, 1941. Estudos gráficos da fachada principal.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB. Adaptado pelo Autor.

Por fim, o Dr. Alvarenga qualifica em seu texto a arquitetura da Santa Casa como “[...] de tipo construtivo monobloco”. (ALVARENGA, 1941, p. 24) A afirmação é pouco clara sobre seu significado, e nos parece buscar dizer que o conjunto de funções hospitalares encontra-se somente em uma única edificação. Segue, logo depois de afirmar a característica monobloco: “[...] o tipo monobloco permite grande economia na construção e administração”. (ALVARENGA, 1941, p. 24) Ou seja, na visão da comissão técnica, as escolhas para a Santa Casa buscam ser objetivas e racionais, visando prioritariamente a eficiência, o racional na construção, a economia de custos, e o progresso. Uma outra afirmação relaciona o projeto ao conceito de módulo e quadrícula: “[...] o Professor Sousa Campos adotou o sistema de unidades construtivas para cada divisão mínima de cada elemento funcional do hospital.” (ALVARENGA, 1941, p. 24) Aqui, vemos com todas as letras que o projeto segue

um sistema modular de unidade construtiva mínima, característica tomada por Berti em projeto após ouvir a palavra de seu consultor técnico, que o aconselha a uma abordagem abertamente funcionalista e que, podemos assumir, é parte fundante da maneira de projetar do arquiteto, que aqui o exercita e o aperfeiçoa para seu repertório de projeto. Além disso, o sistema construtivo, em concreto armado, já mostra o quanto Berti evolui no uso do material desde o começo de sua carreira, com um consciente lançamento estrutural, como verificamos.

A Santa Casa é, portanto, um grande desafio para Raffaello Berti, e é um empreendimento que demandou não só uma grande atenção do arquiteto à técnica, às peculiaridades do programa, à grande escala da edificação, senão a toda uma comissão técnica de profissionais da medicina, capazes de orientar nosso profissional, em caráter multidisciplinar, a realizar um grande feito, que teve, e ainda tem, incontáveis frutos à municipalidade. Ao mesmo tempo em que as dificuldades se apresentaram, Berti soube utilizar de sua própria identidade de projeto e de seu próprio entendimento da modernidade.

Este entendimento, no projeto da Santa Casa pode ser sintetizado em três fatores: o primeiro é a abertura à multidisciplinaridade como parte inerente do projeto arquitetônico, aqui aplicada ao ouvir o conhecimento técnico de um profissional da medicina, que culmina no entendimento da questão por meio de uma abstração contida no diagrama de uso; o segundo é o entendimento da arquitetura como parte da dinâmica urbana, ao inserir este grande edifício de relevância regional; o terceiro é a racionalização estrutural do projeto para adequação ao modelo demandado pela verticalização. Por outro lado, diferente do Izabela Hendrix, no qual esteticamente ainda vemos um arquiteto bastante alinhado aos recursos compositivos e decorativos trazidos de uma tradição classicizante com elementos identificáveis com a tendência do *Art Déco*, aqui vemos quase o oposto. Vemos um arquiteto que toma o *Art Déco* para a linguagem de sua edificação de uma maneira mais patente, mas ainda com certos resquícios de uma tradição classicizante.

Sabemos que Berti realizou um ótimo e reconhecido trabalho aqui, pois após a Santa Casa é contratado para o projeto de mais sete hospitais: o Felício Rocho (370), de 1942, que trataremos mais à frente no texto e, além deste, o Hospital da

Cruz Vermelha (390), em 1943; o Hospital Vera Cruz (405) e a maternidade Odete Valadares (406), em 1944; o Hospital São José (419) e o Hospital do Triângulo (420), em 1945; e finalmente, o Hospital Odilon Behrens (426), em 1946. Ou seja, somente cinco anos depois do projeto da Santa Casa, Berti já assinava mais de um projeto por ano somente para uso de hospitais. Isso nos leva a duas conclusões. A primeira é que Berti conseguiu se provar como um excelente arquiteto de projetos complexos como o de hospitais, graças ao seu conhecimento da técnica, ao sua *ratiocinatio*, para o exercício do projeto em caráter multidisciplinar. A segunda é que a experiência obtida no projeto da Santa Casa, fortalecendo sua *fabrica*, o permite seguir em frente para obter o merecido renome neste setor.

3.2 Cine São Luiz: cruzamento das categorias da modernidade

A Santa Casa da Misericórdia servirá como um expressivo portfólio na carreira de Berti, no qual pode se apoiar para galgar encargos mais ambiciosos e projetos maiores. Assina o projeto do hospital aos 41 anos, e o restante da sua década de 40 será preenchida de trabalho. Assinará muitos edifícios em altura neste período. Exemplos mais notáveis são, em 1941, o Alcazar (340) e o Aliança Minas Gerais (386); o Vitória (400), em 1944; o Barbacena (414), o Mantiqueira (415), o Edifício da Companhia de Teatros (417) o Hotel Itatiaia (418), estes de 1945; e o Hotel Panamericano (425), em 1946. A carreira de Berti já se encontra devidamente consolidada, com um grande renome, e com uma abordagem de projeto mais complexificada, tendo realizado edifícios em diversas tipologias, usos, escalas. Aos 47 anos, já era conhecido como um dos grandes arquitetos de Belo Horizonte

Aqui, Berti recebe um dos grandes desafios de carreira: em 1947, a Companhia Cinemas e Theatros Minas Gerais (CCTMG), mesmo cliente que compra o Cine Metrópole (334) após o projeto de Berti, em 1943, e também requerente do projeto edifício Cinemas e Theatros Minas Gerais (417), de 1945, dois anos antes, encomenda a Berti não só um cinema de alto padrão, como no mesmo programa um edifício de 18 pavimentos de salas comerciais no centro de Belo Horizonte. O relacionamento com a CCTMG nos mostra que Berti também adquire renome no projeto de cine-teatros, pois além da experiência consolidada nos cine-teatros projetados por Berti já mencionados, temos aqui um empreendimento que é de

grande relevância para a Companhia, demandando um grande investimento e, graças ao seu conhecimento acumulado, à sua *fabrica*, a Berti é confiado este projeto. Infelizmente, o projeto não foi construído, mas se qualifica como um grande experimento de projeto na carreira do arquiteto.

Figura 34: BERTI, R. Cine São Luiz, 1947. Perspectiva.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

A perspectiva do Cine São Luiz (FIGURA 34) nos indica o lote exato para o qual o projeto foi concebido. O edifício do Banco do Brasil no lote adjacente é existente, estando no cruzamento da Rua Espírito Santo com Carijós, nas proximidades da Praça Sete de Setembro. Esta agência bancária permanece até hoje com as mesmas características formais, apesar de não ser projeto de Berti, o arquiteto toma o cuidado de o representar, para melhor qualidade do desenho e melhor inserção de seu projeto. Ao mesmo tempo, o arquiteto optou deliberadamente por não representar o Edifício Acaiaca, projeto de Ângelo Murgel, de 1943, localizado no lote

vizinho, à direita na perspectiva. Sendo um edifício de 25 pavimentos, e icônico no imaginário do belorizontino, com as célebres esculturas *Art Déco* de origens indígenas faceadas à Avenida Afonso Pena, acreditamos que Berti opta por não o representar buscando trazer a atenção ao seu projeto, que era de menor altura. Assim, sombreia a fachada cega do edifício, e não faz nenhuma menção à presença da edificação vizinha, que se destacaria muito mais na paisagem ao se trafegar pela Rua Espírito Santo. Outro edifício não representado é o Banco de Minas Gerais (271), que encontra-se à esquerda do Banco do Brasil, do outro lado da Rua dos Carijós. É também um projeto de Raffaello Berti, de 1938, e assim como o faz com o Acaiaca, opta por não o representar em perspectiva.

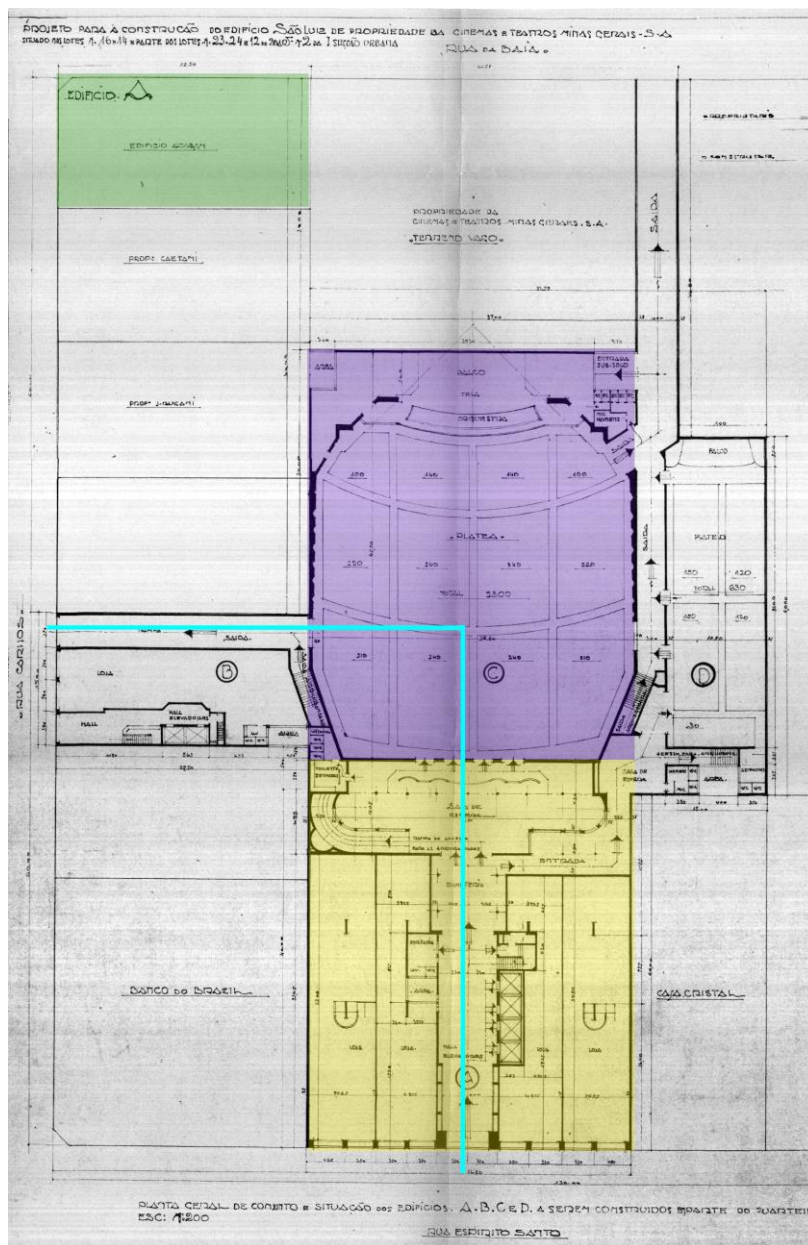
Isso evidencia certa postura publicitária por parte de Berti, em prol de um destaque de seu projeto, característica esperada de um arquiteto de mercado, que quer receber o encargo. Inclusive, ao realizar uma comparação com a fachada, que veremos nesta análise, verificamos haver uma grande dissonância entre ambas, tanto do ponto de vista compositivo, como na proporção, a qual parece bastante distorcida em perspectiva. Não nos parece ser o mesmo projeto desenhado.

Procedamos, após a análise do entorno, ao terreno. A implantação (FIGURA 35) é a primeira característica que queremos contemplar. O fato da proximidade do terreno à Praça Sete de Setembro, maior centralidade de Belo Horizonte, mostra sua relevância municipal, sua visibilidade, e a circulação diária que poderia vir a abarcar. O quarteirão, podemos verificar, possuía uma grande faixa de terreno de propriedade do Cine Theatro, que começava na Rua Espírito Santo e terminaria na rua da Bahia, com um lote de acesso cuja testeira encontra-se voltada para a Rua dos Carijós. O projeto porém, deixaria o lote faceado com a Rua da Bahia sem uso imediato, colocando a edificação somente aberta às duas outras ruas.

Interessante notar, como podemos ver na imagem abaixo, é que no mesmo quarteirão encontrava-se o Edifício Alcazar (340), projeto de Raffaello Berti, e residência do arquiteto desde sua realização, em 1944. Berti encontrava-se, portanto, realizando um projeto ao lado de sua casa, em uma região que muito bem conhecia e por onde, diariamente, transitava. Berti já havia assinado diversos outros projetos nas proximidades, como o Banco de Minas Gerais (271) em 1938, o Hotel

Itatiaia (418) em 1945.

Figura 35: BERTI, R. Cine São Luiz, 1947. Implantação.¹³



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019. Adaptado pelo Autor.

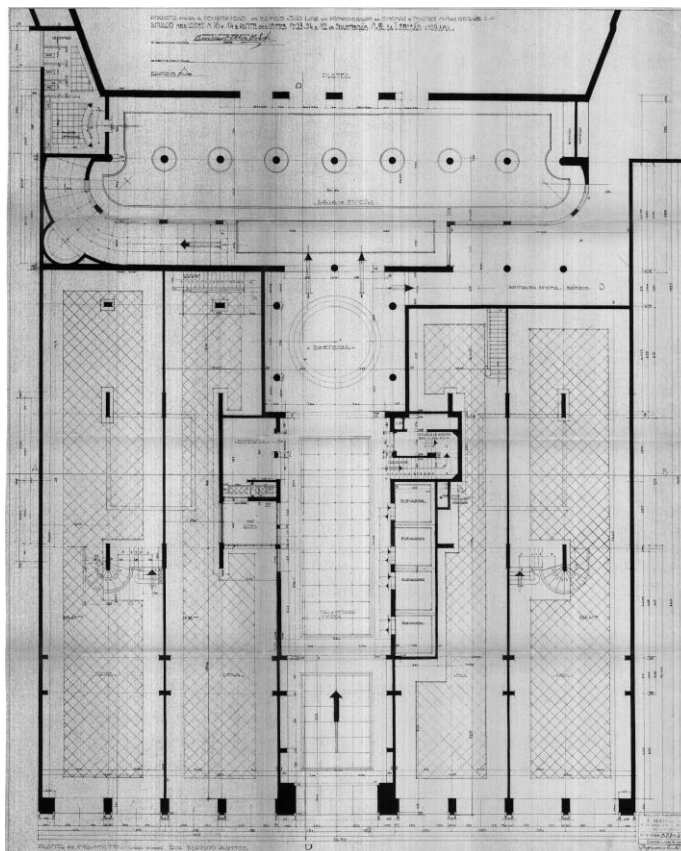
A planta térrea da edificação nos surpreende: o edifício de 18 pavimentos comporta um cine-teatro logo em sua entrada. Sendo um empreendimento da CCTMG, isso já era esperado, vide o modelo de negócio da empresa. Porém, a grande inovação é, com certeza, a hibridização do uso, ou seja, ao mesmo tempo em que possuímos

¹³ Em Roxo, a platéia, em amarelo, a planta da bilheteria e do térreo, em azul, o caminho de entrada, pela Espírito Santo, e a saída pela Carijós. Por último, em verde, o Edifício Alcazar, projeto e residência de Raffaello Berti.

um cine-teatro, a edificação se eleva em grande altura, num diálogo entre a já discutida celebração da tecnologia por meio do entretenimento e da cultura, com a adição da superação em altura dos limites de um edifício, conquista veementemente técnica. Há também um aspecto especulativo indissociável da verticalização, no qual se explora ao máximo o potencial construtivo do terreno para um maior retorno econômico de espaços. O projeto não somente deve estar resolvido em seu caráter funcional, técnico e estético, como também deve ter uma justificação econômica para sua execução, visando gerar lucro ao investidor, neste caso, a CCTMG.

O projeto para o cinema é, pelo que indicam os desenhos, bastante refinado e suntuoso. A entrada ocorria pelo centro do térreo (FIGURA 36), entre os quatro ambientes comerciais disponíveis nas laterais para o aluguel. O hall de acesso, que passa pelos quatro elevadores que davam acesso aos andares superiores, dá diretamente na ampla bilheteria em forma circular. Há um problema de fluxo de pessoas aqui, pois, o hall será utilizado simultaneamente tanto pelas pessoas que entram e saem dos elevadores durante todo o expediente, como por aqueles que estiverem acessando o cinema. Após a compra dos ingressos, segue-se à sala de espera, onde se aguarda o início da sessão, em um suntuoso ambiente de pé direito duplo, de quase 7 metros de altura, com largos pilares circulares, onde podemos especular sobre os possíveis revestimentos de um salão nobre, representando verdadeira pujança em uma plena celebração da alta sociedade belorizontina. Claramente, temos aqui o exemplar de um cinema de alto padrão, e um empreendimento que visa ser atrativo à burguesia e classe média ascendentes. Retornamos, aqui, a recordar o relacionamento de Berti com o *Art Déco*. Berti, durante a década de 40, projeta diversos edifícios que seguem traços alinhados à maneira de representação, como vimos no primeiro capítulo. Porém, aqui, encontra-se em um momento no qual sua criação é de um arquiteto que já desenvolveu sua própria maneira de projetar por 25 anos, utilizando-se de artifícios em projeto acumulados que irão transcender qualquer rotulação ou filiação a um grupo específico.

Figura 36: BERTI, R. Cine São Luiz, 1947. Planta Térrea.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

Figura 37: BERTI, R. Cine São Luiz, 1947. Estudo gráfico da fachada principal.

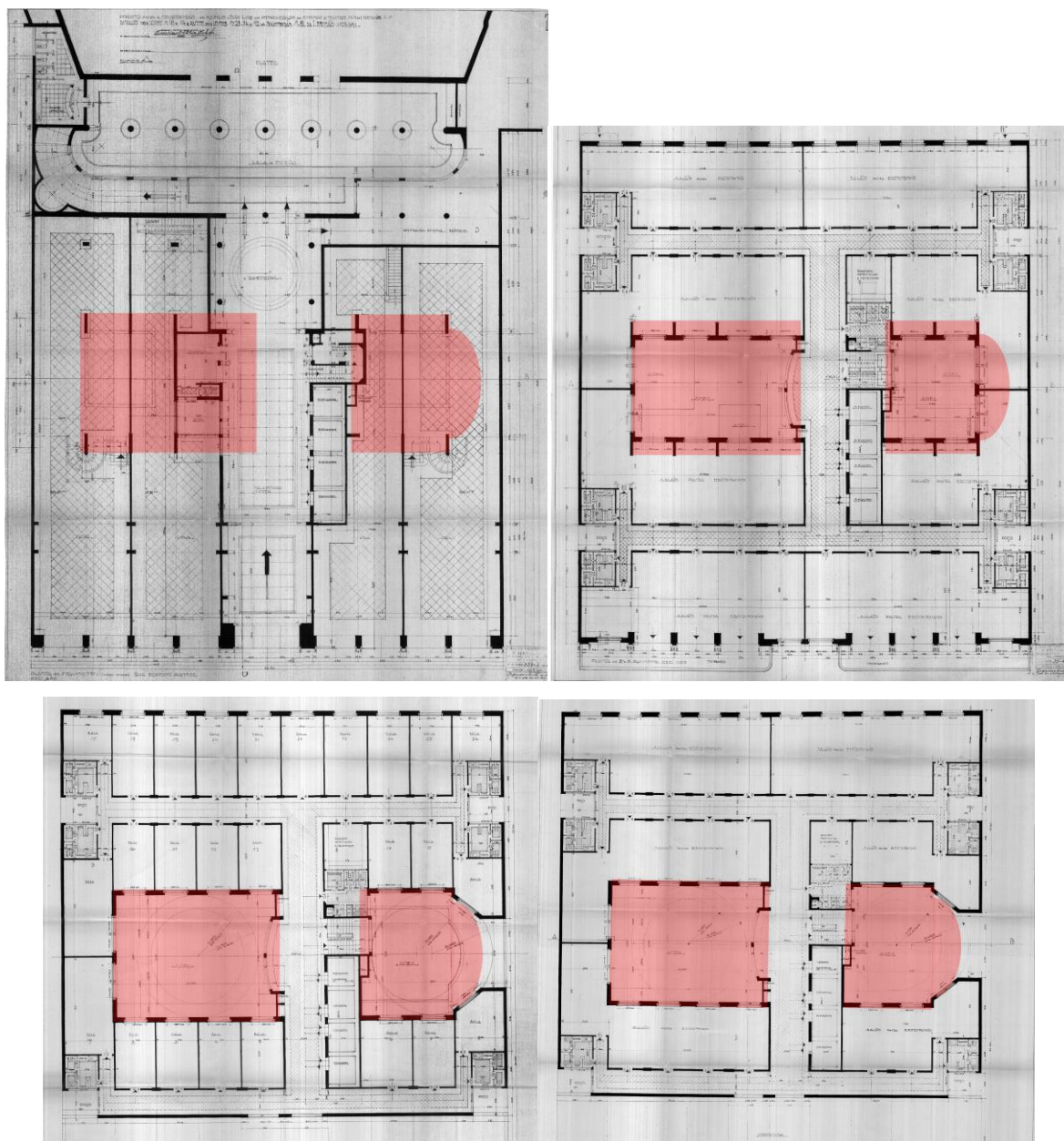


Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019. Adaptado pelo Autor.

Ao contrário do exemplo da Santa Casa, a perspectiva e a fachada principal do Cine São Luiz (FIGURA 37) possuem algumas diferenças claras em sua composição e em sua proporção, o que pode ser justificado dado o tom propagandístico da perspectiva artística de Berti, cujo objetivo era, em caráter comercial, apresentar o projeto à CCTMG. A fachada principal, por outro lado, já desenhada tendo como base a planta projetada, nos traz a verdadeira proposta do edifício a ser construído, pois alinha-se perfeitamente com o restante dos desenhos. Aqui Berti não teve problema em compor a fachada em simetria axial tripartida, marcada, em especial, pelo hall de entrada do cinema que torna-se, nos outros pavimentos, o hall de elevadores. A fachada possui, também o largamente verificado raciocínio de base, embasamento, e coroamento, sendo o embasamento a marcação dos pavimentos relacionados ao cinema. Um curioso elemento da fachada é, o sinal luminoso, no qual lê-se “Cine São Luiz”, e corresponde claramente ao elemento publicitário da edificação. Mais uma vez, podemos colocar ambas as características no escopo do *Art Déco*. Embasamentos revestidos em granito, entradas por hall, e iluminação feérica, em especial quando manifesta desde as perspectivas, são todas características desta modernidade (CZAJKOWSKI, 2000).

Acima do cinema, as plantas tornam-se pavimentos-tipo, racionalizadas de maneira a tornarem-se espaços para escritórios e outros ambientes comerciais (FIGURA 38), Berti deve buscar nos pavimentos superiores o máximo aproveitamento de espaços para um maior retorno econômico à CCTMG, o que só pode ser obtido por meio de uma perita racionalização. Temos dois (2º e 3º) pavimentos com oito grandes salas comerciais, nove pavimentos (4º ao 12º) de salas comerciais, com 34 salas menores cada uma, e mais 4 pavimentos (13º ao 16º) com 6 grandes salas comerciais cada. Temos um total de 346 salas comerciais, portanto, para as quais a circulação esperada para o dia excede milhares de pessoas, que por ali passariam tanto para o horário comercial, para os escritórios, como a noite para o entretenimento provido pelo cine-teatro. Isso nos remete novamente à questão da falha circulação, que poderia tornar-se imbróglia àqueles que por ali transitam ao longo do dia.

Figura 38: BERTI, R. Cine São Luiz, 1947. Estudo gráfico de plantas.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019. Adaptado pelo Autor.

A solução para ventilação e iluminação (FIGURAS 38 E 39) deste número de pavimentos é típica do fenômeno de verticalização de Belo Horizonte: abrem-se dois fossos ao centro de cada lado da edificação, o qual segue vazio, por todos os 14 pavimentos até terminar na laje de cobertura dos primeiros pavimentos. Assim, se criam condições de permanência para um edifício que se encontra geminado a outras edificações, em especial para os primeiros pavimentos. Perceba-se, também, que a estrutura da edificação é projetada em concreto armado e é concentrada em torno desses fossos, de forma a liberar a planta e permitir maiores vãos para o

ambiente comercial e corporativo.

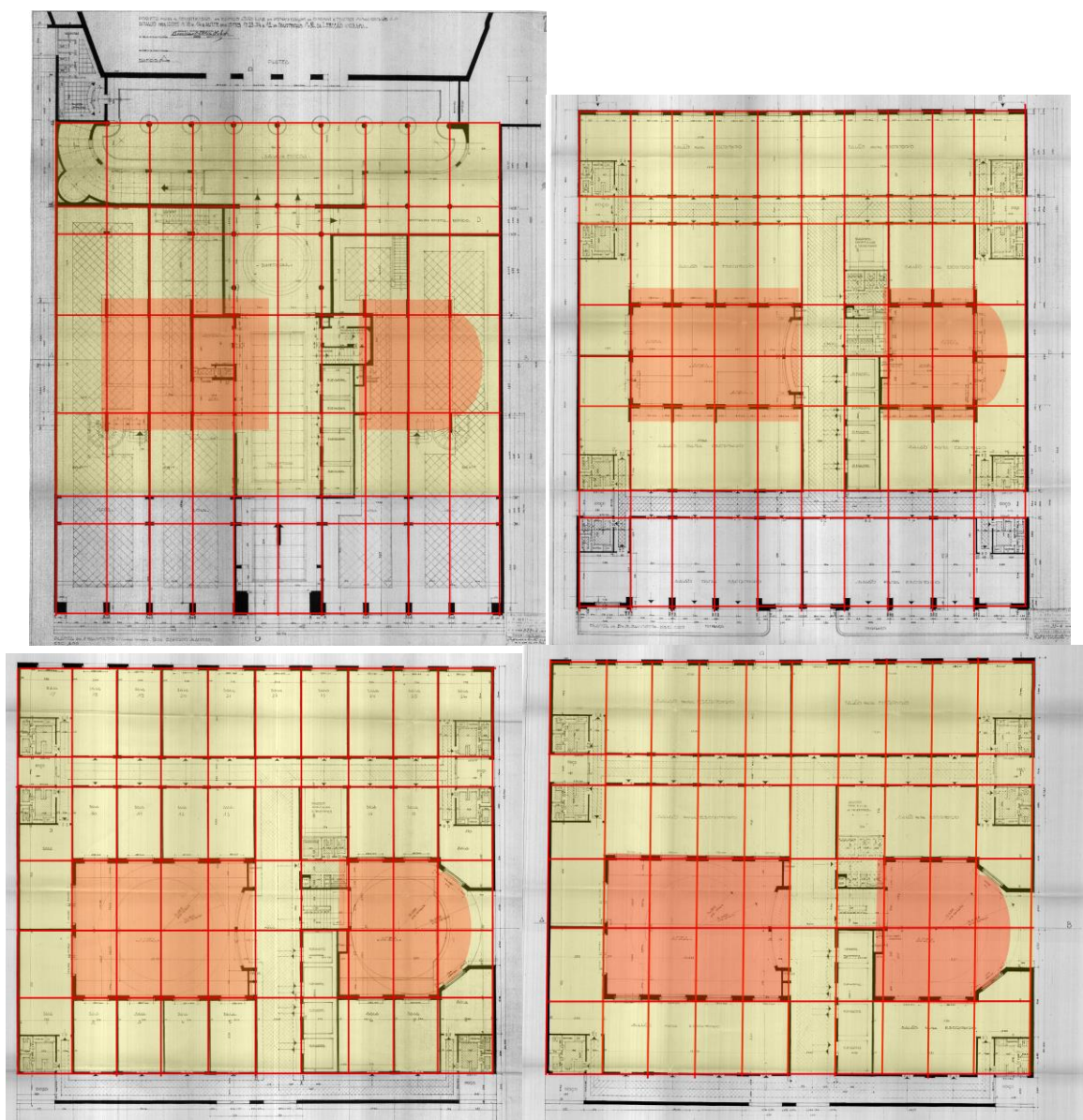
Figura 39: BERTI, R. Cine São Luiz, 1947. Estudo gráfico de cortes.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019. Adaptado pelo Autor.

A análise das plantas dos pavimentos superiores (FIGURA 40) nos mostra um grande aperfeiçoamento do *ratiocinatio* do arquiteto na concepção estrutural, exemplo de rigorosa racionalização por meio da retícula. Berti alinha perfeitamente as salas comerciais superiores com as lojas de térreo e com os pilares do salão de espera. Além disso, obtém salas e vãos maiores nos pavimentos superiores graças à solução estrutural. Verificamos por outro lado, ao olhar a projeção verticalizada, que o cinema é um bloco independente do bloco de 16 pavimentos. A solução para alocar um auditório abaixo de um edifício verticalizado já havia sido resolvida 50 anos antes, quando Louis Sullivan (1856 - 1924) realiza o projeto do Auditorium Building em Chicago, em 1889. Ao não buscar este tipo de solução estrutural para posicionar mais salas acima do cinema, Berti perde grande área útil, o que pode ter sido uma das razões para o projeto não ter sido realizado.

Figura 40: BERTI, R. Cine São Luiz, 1947. Estudo gráfico de plantas.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019. Adaptado pelo Autor.

Ao fim, Berti estabelece aqui não só sua capacidade de projetar um edifício em altura com sua própria complexidade. Consegue também amalgamar duas tipologias, dois símbolos da modernidade, em uma só edificação: o símbolo técnico da verticalização, e o símbolo cultural do cinema *Art Déco*. Aqui, com 47 anos e 25 anos de carreira como projetista, encontra-se em um ponto bastante maduro de sua *ratiocinatio*, no qual, apesar de poucas falhas já apontadas, já consegue exercer os princípios de uma racionalização de projeto alinhada à função e à técnica, sem perder suas características estético-formais alinhadas com sua formação.

3.3 Banco Nacional: último dos grandes projetos

O último projeto que queremos tratar neste capítulo é também o último projeto de Berti que excederá a altimetria de dez pavimentos e, podemos dizer, é também o último cronologicamente que lembrará a complexidade da Santa Casa da Misericórdia ou do Cine São Luiz. Aos 48 anos de idade, receberá o encargo para a nova sede do Banco Nacional de Minas Gerais, a ser construído no mesmo cruzamento do Cine São Luiz: a Rua Espírito Santo com Carijós, em frente ao Banco de Minas Gerais (271) também projetado por Berti, em 1938, dez anos antes. Este cruzamento também possui mais duas agências bancárias: a do Banco do Brasil e a do Banco da Lavoura, constituindo, estando nas vizinhanças da Praça Sete de Setembro, o grande pólo financeiro da cidade de Belo Horizonte na década de 40, tendo Berti projetado metade deste conjunto.

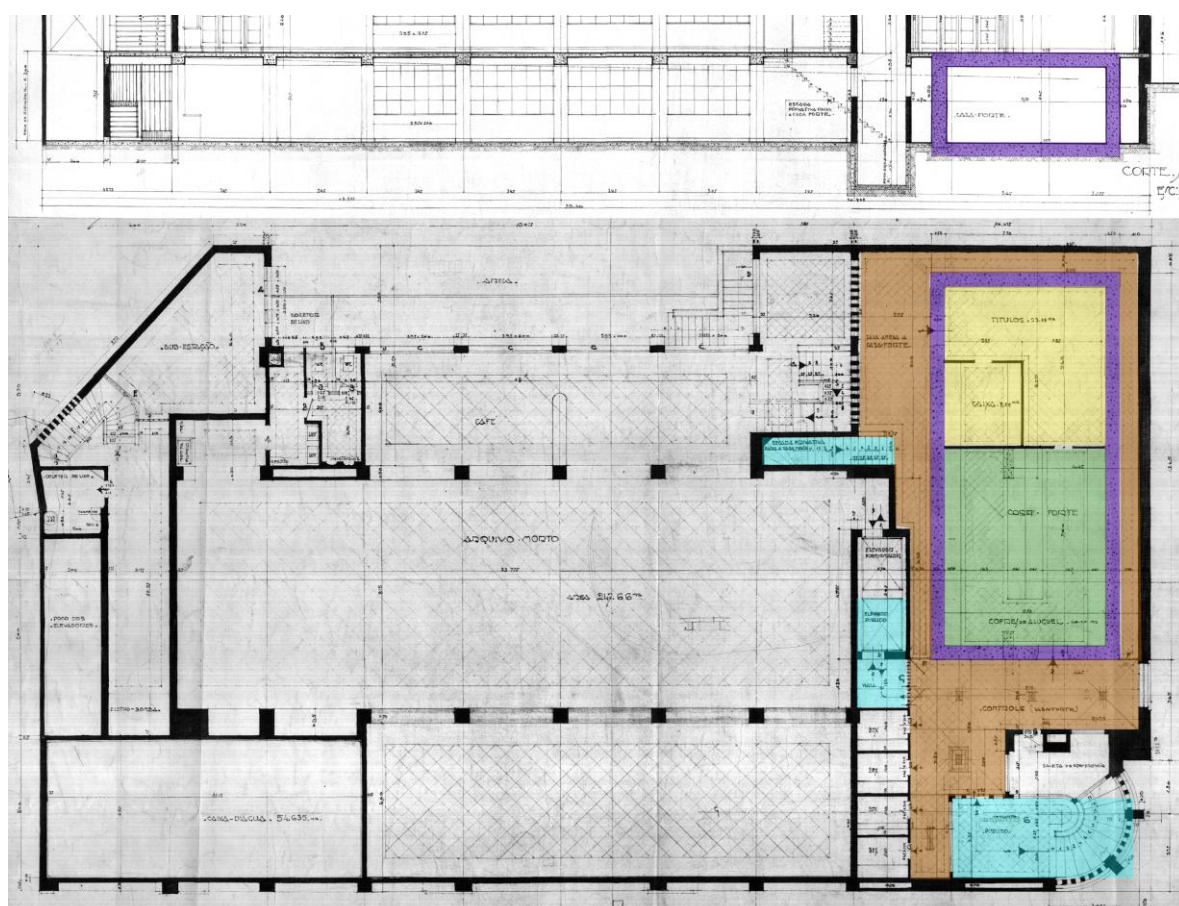
Figura 41: BERTI, R. Banco Nacional, 1949. Perspectiva.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

As soluções em planta se apresentam em grande parte como bem semelhantes às discutidas em diversos pontos até aqui. Com uma área total de 13.000m², distribuído por 16 pavimentos, teremos uma grande sede bancária, do subsolo ao 7º pavimento, e do 8º ao 16º pavimento, salas comerciais, cujo acesso é feito pela parte esquerda da edificação, separado do banco. Já vimos esta organização antes, em uma escala menor, quando tratamos das agências bancárias com uso misto, modelo este exercido por Berti anteriormente no interior, aqui colocado em uma maior escala. A distribuição de salas comerciais também é elemento repetido, visto por exemplo no Cine São Luiz e no Edifício John Murray, e já natural ao processo de projeto do arquiteto.

Figura 42: BERTI, R, Banco Nacional, 1949. Planta de subsolo. Estudo gráfico de análise da Casa Forte.¹⁴



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019. Adaptado pelo Autor.

¹⁴ Limites da casa forte, em roxo. Em verde e amarelo, as áreas recomendadas pela Mosler, em ciano e bege, as circulações recomendadas,

Uma questão que queremos tratar relativa à planta, e que compõe uma novidade que Berti nunca projetou, é o detalhe arquitetônico necessário para a infraestrutura e segurança da agência bancária. Referimo-nos à Casa Forte (FIGURA 42) e às previsões colocadas por Raffaello Berti relativas à segurança dos cofres do banco. Uma correspondência, datada de 18 de abril de 1948, ao Dr. Paulo Auler, diretor superintendente do Banco (e cliente de Berti desde o projeto de sua residência, em 1944), nos mostra um estudo preliminar feito pelo engenheiro Walter Braun, da Mosler Safe Company, renomada empresa americana de Casas Forte, que nos mostra a complexidade do aparato de segurança:

as paredes, piso e teto da Casa Forte deverão ter no mínimo 50 cms de espessura em concreto armado. Neste estudo ele (Eng. Walter Braun) sugere que a Casa Forte seja dividida em duas Casas Fortes por meio de uma parede de aço com uma porta de emergência entre as duas a fim de permitir, em caso de emergência, a passagem de uma para outra. Cada uma das portas a serem usadas nas entradas dessas duas Casas Fortes serão de 7" ou 10" polegadas de espessura em aço maciço. (...) A seção de cofres de aluguel teria aproximadamente 40m². A caixa, separada da seção de títulos, teria aproximadamente 8 m², e a seção de títulos, 23 m² (MEYER, 1948)

O documento prossegue com diversas outras recomendações técnicas, prontamente seguidas pelo nosso arquiteto. A planta da Casa Forte final, desenhada por Berti, quando comparada aos estudos do engenheiro Walter Braun, nos mostra que o arquiteto segue à risca cada uma das recomendações: a espessura de 50 cm em volta de toda a Casa Forte, a separação entre cofres de aluguel, caixa e títulos, com as respectivas áreas recomendadas marcadas em planta, e as circulações julgadas necessárias. Raffaello aqui basicamente acata seu engenheiro, seu especialista técnico, sem nenhuma alteração, da mesma maneira que havia feito na Santa Casa com o Dr. Sousa Campos, respeitando a ciência, a perícia técnica, e o conhecimento da tecnologia, em um campo tão específico como segurança bancária, que foge aos domínios naturais de um profissional de arquitetura. Esta característica patente na personalidade profissional de Berti, ou seja, o pronto atendimento às demandas colocadas pelos especialistas mostra uma prudência e respeito ao conhecimento científico-racionalista típico da modernidade.

Figura 43: BERTI, R. Banco Nacional, 1949. Estudo gráfico de fachada.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019. Adaptado pelo autor.

Figura 44: BERTI, R. Banco Nacional, 1949. Ampliação de Perspectiva.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

A fachada da edificação (FIGURA 43) também mostra a síntese desta maturidade de Berti, e como prontamente utiliza suas características formais estabelecidas anteriormente. Em primeiro lugar, é quase redundante dizer que a simetria axial tripartida novamente aparece no ponto de destaque da edificação, ou seja, a entrada pela Rua Carijós da agência bancária. Mas ao mesmo tempo, esta simetria é quebrada, tanto pela entrada para a portaria e elevadores para as salas comerciais, como pela caixa de escadas do Banco Nacional. O que era experimentado nas agências bancárias discutidas anteriormente, ou seja, uma escolha por um repertório clássico, com o posicionamento das partes privadas na extremidade da fachada, torna-se aqui um grande elemento. Podemos verificar na perspectiva (FIGURA 44) que Berti não só desenha uma detalhada base para a edificação, como dois expressivos capitéis coríntios, seguindo um raciocínio muito semelhante ao suporte formal que utiliza nas agências bancárias alguns anos antes. Ao mesmo tempo, a representação do automóvel mostra que Berti abraça a modernidade típica do *Art Déco* como elemento a ser representado em seus projetos.

No corpo da edificação, há uma ornamentação vertical com dois elementos cilíndricos que se elevam por diversos pavimentos, o que novamente poderia nos recordar o conceito de coluna colossal, já empregado em diversas outras edificações. Estes ornatos encontram-se revestidos em material de cor avermelhada, provavelmente granito, para resistir às intempéries, elementos estes que se destacam frente às pastilhas cor bege que revestem o restante da edificação. A escadaria é o grande elemento de cisão com a simetria: em formato helicoidal, seu fechamento é feito em tijolos de vidro até o sexto pavimento, gerando um interessante elemento de destaque, em especial na parte externa da edificação, na qual se torna uma quebra na composição exatamente na esquina da Rua Carijós com Espírito Santo. Esta quebra de simetria é muito importante, pois não era de maneira alguma necessária para o projeto. Berti deliberadamente a quebra em prol do destaque à caixa de escadas, em uma decisão que caminha na contramão do que verificamos até aqui em sua carreira. O Banco Nacional marca um rompimento com a ortodoxia simétrica.

No interior da edificação, a escada torna-se elemento compositivo que traz riqueza e

monumentalidade ao ambiente bancário. Na foto (FIGURA 45), tirada próxima à época da execução, constante nos arquivos do acervo de Berti, nos mostra que o ambiente era revestido por mármore, buscando o resgate de um suntuoso elemento da riqueza e do capital, por ser material caro e atrativo, além de forro emoldurado por cornija de frisos. Em contraposição, as luminárias são em desenho moderno, nos mostrando que o banco não necessariamente buscava uma identidade tradicional, estando aberto às inovações tecnológicas assim como seus clientes.

Figura 45: BERTI, R. Banco Nacional, 1949. Fotografia do interior e corte.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

O último elemento que queremos destacar é o material utilizado para o embasamento da edificação na parte externa, pois sua justificação está ligada muito mais ao fator da paisagem do cruzamento. Nos referimos, com isso, ao diálogo do edifício do Banco Nacional com o já mencionado Banco de Minas Gerais, projetado por Berti 10 anos antes (FIGURA 46), sendo inclusive um dos primeiros grandes encargos de sua carreira independente, em 1938. A característica do embasamento nobre do edifício em altura já havia sido vista no Cine São Luiz, mas aqui a escolha de material é importante, o granito vermelho, pois é um material que busca emular o embasamento do Banco de Minas Gerais. O diálogo entre as duas edificações é bastante patente ao nos colocarmos na Rua Espírito Santo. Berti claramente pensa nas duas edificações em conjunto, conciliando sua obra mais recente à sua obra mais antiga.

Figura 46: Vista contemporânea do Banco Nacional, à esquerda, e do Banco Minas Gerais, à direita. Ambos projetados por Raffaello Berti.



Fonte: GOOGLE MAPS. Acesso em 31 de março de 2020.

Portanto, antes dos 50 anos de idade, chegamos a um arquiteto que já havia alcançado um ponto em sua carreira de estabelecimento e sucesso e, podemos dizer a posição de topo no contexto municipal e mesmo estadual. Um arquiteto que muito desenha, muito aprende, avançando empiricamente nas técnicas de racionalização de projeto, no entendimento da prioridade da função, e nas escolhas estéticas mais condizentes. Um arquiteto de *ratiocinatio* madura e preparado para qualquer encargo.

Mas curiosamente, mesmo ainda vivendo e produzindo arquitetura, independentemente ou com seu filho, Mário Berti, até 1958, nunca mais produzirá um edifício da complexidade do Banco Nacional, do Cine São Luiz, ou da Santa Casa da Misericórdia. Consideramos esta questão paradoxal: um arquiteto aos 50 anos ainda encontra-se em plena atividade, assumindo encargos cada vez maiores. No entanto, Berti, que vinha respondendo por projetos de grande complexidade desde o ano de 1941, após o projeto do Banco Nacional, somente assume mais 33 projetos até Mário entrar na sociedade em 1953, dos quais nenhum excederá cinco pavimentos, ou terá algum complexo programa como um hospital, um cinema, ou a sede de um banco. Podemos destacar, entre os projetos assinados após 1949, o Colégio Santa Maria (452), a Società de Beneficenza (456), a Casa de Saúde Santa Clara (462), que nunca foi construída, e as já mencionadas matrizes de Divinópolis

(463) e Capelinha (477). De resto, assinará residências e edifícios de apartamentos de até três pavimentos. A caracterização formal e compositiva das edificações que se seguiram ao Banco Nacional nos mostra uma cisão com o modelo exercitado anteriormente. Vemos que à exceção das igrejas matrizes, os edifícios propostos se afastam definitivamente da simetria, e as linhas de projeto ganham uma maior austeridade, com menor ornamentação e menos espaço à composição clássica ou as linhas do *Art Déco*.

Não é objetivo deste trabalho avançar sobre as razões pelas quais Berti dá esse passo rumo ao mais austero em sua carreira, mas somos levados a elaborar uma breve hipótese, a qual não temos intenção de comprovar ou refletir, mas que cabe em viés de problematização: acreditamos que o arquiteto mantém sua postura de arquiteto de mercado, respondendo à demanda. Demanda esta que começa a se abrir para o modernismo que aqui desembarcou no início da década de 40, quando Niemeyer projeta o Complexo da Pampulha, nos colocando em um caminho sem volta na adoção da linguagem modernista vinda do Rio de Janeiro, que será acolhida pela nova e muito capaz geração de jovens arquitetos, que irão começar a aderir a esta nova maneira de projetar. Pela interpretação de seus encargos, que minguavam ano a ano, nos parece que Berti teve dificuldades nesta adaptação e começa a entrar em um segundo plano no mercado de trabalho, o que poderia ser motivador para sua saída tão precoce da prática de arquitetura, voltando-se ao ensino na Universidade de Minas Gerais. Hipóteses à parte, não é neste contexto que queremos entrar no terceiro e último capítulo.

Queremos, sim, buscar as fontes da obra que observamos até aqui, desta modernidade de matizes clássicos, de compreensão do espírito *Art Déco*, e pragmática o suficiente para estar aberta a todas as demandas, em um processo de aprendizado. Queremos ir às raízes deste *ratiocinatio* que descrevemos nos dois primeiros capítulos, retornando à segunda metade da década de 30 para olhar Berti por outra perspectiva: olhamos até aqui para o arquiteto que produz, que exerce a *fabrica*, e evolui com esta produção por meio de um refino de sua racionalidade aplicada à construção de uma modernidade. Agora, no terceiro capítulo, queremos tratar da outra face do arquiteto que, além de moderno, era imigrante, formado e intimamente relacionado à sua terra natal, a Itália, e à comunidade italiana, com

quem convive e para quem constrói alguns de seus mais icônicos projetos em Belo Horizonte.

4 RAFFAELLO BERTI: *COMPAGNO IMMIGRATO*

Não é mais o exclusivo produto da mistura de três grupos raciais: o índio o africano e o português (...) O italiano, o alemão, o eslavo e o saxão trouxeram a máquina para a nossa economia. A vida tornou-se mais ativa, mais vertiginosa, mais cosmopolita, menos conservadora, enfim. (CARVALHO, 1955).

Nos dois primeiros capítulos, nos ocupamos de uma detalhada leitura dos projetos e desenhos de Raffaello Berti desenvolvidos ao longo da década de 30 e 40, para a averiguação de um progresso da *ratiocinatio* e da *fabrica* em um processo essencialmente pragmático no qual, a cada projeto, incorpora mais elementos da práxis racionalista ao seu corpo de experiência. Neste último capítulo, mudamos a nossa perspectiva, buscando agora as fontes deste amadurecimento de Berti. Acreditamos que este amadurecimento possui uma relação direta com a formação do arquiteto por meio da cultura italiana, assim como do contexto desta cultura à época, ou seja, a política de infiltração do regime fascista liderado por Benito Mussolini em território brasileiro. Bertonha (1998, p. 12) nos deixa claro em sua tese, na qual detalha esta influência do ideário fascista italiano sobre a *comunità* de imigrantes estabelecidos no Brasil: “[...] Durante um período de quase 20 anos (1922 - 1942), de fato, a coletividade italiana de São Paulo e de outros estados brasileiros foi sacudida por um intenso esforço do governo fascista para retomar os laços com os italianos e seus filhos presentes no Brasil”. Estes esforços alcançarão, obviamente, a Casa D'Italia em Belo Horizonte e nosso objeto de estudo, o arquiteto Raffaello Berti, que teve uma relação bastante próxima com a *comunità* durante a segunda metade da década de 30 e início da década de 40.

Para realizar acepções relativas a esta relação de Berti com a *comunità*, uma fonte bastante confiável à nossa disposição são os documentos pessoais do arquiteto. Foi necessário um levantamento documental capaz de explicar a situação de Berti com a comunidade italiana posterior à sua chegada em Belo Horizonte em 1929. Alguns documentos nos dão importantes informações que merecem análises e cruzamentos. Os documentos e pranchas que vamos utilizar de maneira especial são os seguintes: as correspondências relativas à nomeação de Berti como *Cavaliere Della Corona Italiana* (VITTORIO EMANUELLE III, 1936), o estatuto de fundação da Casa D'Italia, de fevereiro de 1935 (BELO HORIZONTE, 1935), o

projeto para o edifício da Casa D'Italia do mesmo ano (158), e a ata de reconstituição das reuniões de setembro de 1941 e 1942 (BELO HORIZONTE, 1959), nas quais o Conselho de Direção define pela alteração dos estatutos e reorganização da Casa, e posteriormente pelo seu fechamento. Estes servirão como nossa base para buscar um entendimento desta instituição e sua influência na vida e nas relações de Raffaello Berti.

4.1 *Benvenuto alla Casa D'Italia*

Cabe, inicialmente, contemplarmos o que era a instituição conhecida como Casa D'Italia, cujo objetivo geral, à época, foi abrigar todas as associações italianas na escala municipal, incluindo aquelas vinculadas ao regime fascista, em diversas cidades do Brasil no período (BERTONHA, 1998). Em estatuto lavrado no cartório Jero Oliva, em 15 de fevereiro de 1935, vemos os detalhes sobre a fundação da Casa D'Italia de Belo Horizonte. Neste, assim se definem os objetivos:

Estatuto de sociedade denominada 'Casa D'Italia', com sede nesta cidade de Belo Horizonte, tendo por fins: 1) Congregar as sociedades e instituições suas associadas em uma mesma sede que terá o nome 'Casa D'Italia'; 2) aproximar todas as sociedades e instituições italianas, ou de fins de italianidade, existentes ou que venham a existir em Belo Horizonte; 3) prestigiar as autoridades italianas; 4) respeitar as leis brasileiras 5) estabelecer e manter, entre seus associados, a mesma harmonia e uniformidade de sentimentos e ideais; 6) fortalecer sempre, cada vez mais, o espírito e italianidade dos seus associados e em geral dos italianos residentes fora da pátria; 7) proporcionar, na sede, a cada sociedade ou instituição associada, instalação condigna e independente, tanto quanto possível, das dos outros associados, havendo, entretanto, certas instalações comuns a todos; 8) desenvolver a instrução, os esportes, e a assistência, como especialidade a assistência médica. A casa D'Italia é apolítica. (BELO HORIZONTE, 1935).

Primeiramente, portanto, é a Casa D'Italia um local físico que serve de estrutura para receber a *comunità* italiana como um todo. É um lugar de coesão cultural, um local de diálogo que visa o bem e a promoção da comunidade italiana por meio de diversas instituições, reunida em torno da nacionalidade que se encontrava à época representada pelo regime fascista. Relativo a estas sociedades italianas, e suas origens no movimento imigratório, nos define Cenni (2002, p. 298): “[...] em qualquer lugar onde se juntassem poucas dezenas de peninsulares logo surgia uma Associação, quase sempre de caráter assistencial beneficente e patriótico.”

É importante refletir sobre a última parte da citação: “[...] A Casa D'Italia é apolítica”,

pois esta afirmação não reflete o que ocorreu na realidade, visto quem eram os membros fundadores. Em 1935, os fascistas já se encontravam há 13 anos no poder na Itália, e neste mesmo ano encontravam-se empenhados nas frentes de expansão internacionais, cujo expoente mais belicoso, na Etiópia, culmina na Guerra da Abissínia em outubro no mesmo ano. Uma citação desta, constante desde a fundação, mostra o escamoteamento dos fundadores no envolvimento político institucionalizado de qualquer tipo por meio da Casa. Mas, na prática, no dia-a-dia, no convívio entre a comunidade italiana, é bastante improvável que este apolitismo haja ocorrido, pois três associações fundadoras possuíam uma declarada associação política intimamente alinhada ao regime fascista. Sobre os fundadores, conforme o estatuto: “[...] São sócios fundadores da ‘Casa D’Italia’: *Il Fascio*, a *Società Italiana de Beneficenza*, também chamada *Società Italiana di Assistenza*, a *Associazione del Dopolavoro*, a *Associazione Nazionale Combattenti*, e a *Società Italiana Dante Alighieri*” (BELO HORIZONTE, 1935).

Evidentemente, sendo membros fundadores da Casa D’Italia a *Il Fascio* e a *Dopolavoro*, respectivamente os braços político e sindical do Partido Nazionale Fascista (PNF), e a *Associazione Combattenti*, organização de viés nacionalista composta pelos veteranos da Primeira Grande Guerra, existe um peso destas associações sobre as decisões administrativas, além de um conteúdo de viés político, alinhado ao regime, na produção cultural desenvolvida dentro da Casa. Afinal, apesar de a instituição possuir instalações independentes para cada associação, conforme nos conta o estatuto, é inevitável um intercâmbio de ideias entre os membros, e uma influência política entre a comunidade visando um alinhamento aos interesses italianos. Outro fator muito importante para a politização da casa foi, sem dúvida, o fato de o Consulado Italiano ter se instalado na Casa, conforme referido no Projeto Memória (BERTI, 2000, p. 72). Obviamente, era o Consulado porta voz direto dos anseios do Estado italiano e, portanto, do PNF. O Cônsul, inclusive, como nos diz o estatuto, assume a posição de coordenação geral sobre as associações:

A administração da Casa D’Italia será exercida por um ‘Conselho de Direção’, composto do Real Cônsul Italiano em Belo Horizonte; dos presidentes ou representantes legais das sociedades ou instituições associadas à Casa D’Italia. O Conselho será presidido pelo Real Cônsul da Itália. (BELO HORIZONTE, 1935)

Ou seja, era o Representante oficial italiano em Belo Horizonte não somente membro de direção, como presidente desta, constituindo expressiva posição de autoridade dentro da Casa, em nome do governo italiano. Era, portanto, uma associação que, apesar de se declarar apolítica, possuía uma estrutura de funcionamento intimamente relacionada às posições e interesses do fascismo italiano, por meio de seu diplomata e de instituições alinhadas.

Figura 47: Certificado de conclusão de um curso de língua italiana promovido pela Società Nazionale Dante Alighieri



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

Berti é um membro fundador da Casa D'Italia, sendo vice-presidente da Società Italiana Dante Alighieri quando da fundação. Sabemos disso tanto pelo estatuto, como por correspondência de 1937, com o consulado italiano, datada de 14 de janeiro, no qual se identifica como tal, representando o *comitato* da Società de Belo Horizonte. Fundada em 1889 na Itália, a Associação existe até os dias de hoje, e é referência na divulgação da língua e cultura italiana globalmente. Estando Berti vinculado desde a fundação da Casa a uma associação sem um aparente interesse político, e de inclinação cultural, podemos dizer que, pelo menos inicialmente, não se encontrava vinculado pessoalmente nem ao *Fascio*, nem à *Dopolavoro*. Berti possivelmente tinha um grande interesse na difusão da língua italiana dentro da

Casa. Nos arquivos pessoais, há um certificado-modelo (FIGURA 47) de um curso de língua italiana a ser preenchido àquele que concluisse o curso, o qual possivelmente Berti ajudou a gerir sendo o vice-presidente da Società Dante Alighieri.

Fundada a Casa em caráter institucional, torna-se necessário um local físico para o pleno funcionamento. Este será na Rua Tamoyos, entre a Avenida Amazonas e a Rua Rio de Janeiro, a somente uma quadra da Praça 7 de Setembro e no lote lindeiro à Capela Nossa Senhora do Rosário. Logo, estará a Casa localizada em uma grande centralidade do município. O projeto será de Berti, que o entrega em 1935. Como sabemos, ainda encontrava-se legalmente inabilitado para a assinatura do projeto. Porém, é o único projeto anterior à sua certificação que não só não possui o carimbo e assinatura de Luiz Signorelli, como se lê no canto inferior direita da perspectiva apresentada “Berti”, confirmando sua autoria. Berti não irá, no futuro, assinar seus projetos desta maneira, optando sempre por utilizar seu nome completo. Há certa informalidade neste trato, o que indica uma proximidade com seus pares italianos.

Olhemos agora, para o projeto da Casa ‘D’Italia, buscando uma leitura descritiva de nosso objeto projetado, e visando um melhor entendimento das escolhas formais e situacionais de Berti. Lê-se em matéria do Jornal “L’Italiano”, jornal publicado em Belo Horizonte na década de 30 sobre o projeto de Raffaello Berti (tradução nossa):

Questo, steso dall'ing.architetto Raffaello Berti, dello Studio Signorelli, prevede la ricostruzione parziale e la sopraelevazione di un piano inferiore otto locali che unitamente ai cortili saranno riservati interamente alla Scuola che potrà così contenere dai 300 ai 350 alunni, in aule vaste, areggiate e rispondenti ai requisiti della più moderna edilizia scolastica. Al piano superiore un vastissimo salone d'onore com palcoscenico ed impianto cinematografico e della capacità di 400 a 500 persone. Sempre al piano superiore la Segretaria delle varie Istituzioni, la Biblioteca e sala per il bar. Un complesso veramente organico che risponde a tutti i bisogni della Collettività Italiana che potrà trovare nella Sede della Casa d'Italia tutto quello che le potrà occorrere, dalla Scuola per i suoi figli, alla Biblioteca per la cultura dello spirito ai sani divertimenti dopo il lavoro. (CASA D'ITALIA apud BERTI, 2000, p. 72.)

Este [projeto], do engenheiro arquiteto Raffaello Berti, do Studio Signorelli, prevê a reconstrução parcial e a construção, no pavimento inferior, de oito salas, as quais, juntamente com o pátio, estarão inteiramente reservadas à Escola, que poderá abrigar 300 a 350 alunos, em salas grandes, arejadas e condizentes aos requisitos da mais moderna construção de edifícios educacionais. No pavimento superior um amplo salão de honra com palco teatral e equipamento cinematográfico, com capacidade para 400 a 500 pessoas. Ainda no plano superior, as respectivas secretarias para as várias instituições, para a biblioteca e a sala para o bar. Um complexo verdadeiramente

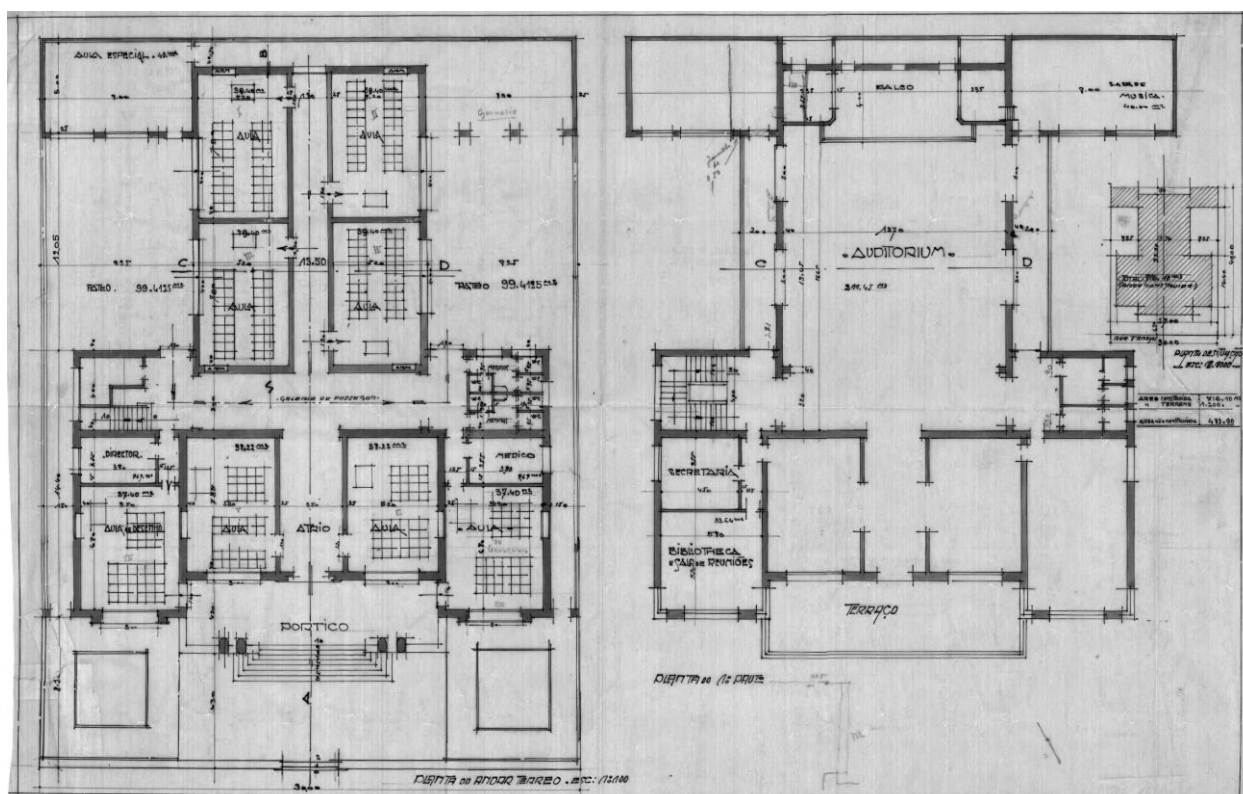
orgânico que responde à todas as demandas da Coletividade Italiana, que poderá encontrar na Sede da Casa D'Italia tudo aquilo que desejar, da escola para seus filhos à biblioteca para a cultura do espírito e o são divertimento após o trabalho.

Em primeiro lugar, é um importante indicativo perceber que havia um canal de imprensa prioritariamente voltado para a comunidade italiana em Belo Horizonte, cujas reportagens e artigos eram publicados na língua nativa dos imigrantes. Isso nos mostra uma tentativa por parte da comunidade italiana da assumpção de sua própria cultura como elemento integrador de suas vidas, mesmo afastados de sua pátria natal. Semelhante iniciativa ocorre em 1925, no Rio de Janeiro, quando Gregori Warchavchik (1896 - 1972), que vem de uma formação italiana em arquitetura, publica seu célebre manifesto "*Acerca da Arquitetura Moderna*" no dia 1º de novembro no jornal *Correio da Manhã*. Porém, o mesmo manifesto já havia sido publicado, em italiano, quase quatro meses antes, na edição de 14 de junho do jornal *Il Piccolo*, onde prenuncia aquele que é considerado pela historiografia o primeiro manifesto da arquitetura modernista no Brasil. Esta tendência de uma quase reconstrução dos instrumentos difusores da cultura da terra natal terá reflexos no próprio projeto da Casa D'Italia, que não era somente um local de fins recreativos, senão um centro de educação para os filhos da comunidade italiana. Bertonha (1998) nos afirma que esta escola era o Grupo Escolar Benito Mussolini, que, posteriormente, será transferido para o Instituto Ítalo-Mineiro Guglielmo Marconi, também por um projeto de Berti, que veremos mais à frente no texto.

A descrição do jornal "L'Italiano" é bem precisa quanto à planta da Casa (FIGURA 48). No pavimento inferior um pórtico elevado faceado com a rua Tamoyos é a única entrada, que recebe a todos os membros, desde os pequenos estudantes, até aqueles que ali vão para assistir a uma peça teatral ou para uma taça de vinho no bar após um dia de trabalho. As oito salas de aula, sendo uma delas de desenho, além de uma sala de música localizada no pavimento superior, mostram que a infraestrutura poderia abarcar o ensino de diversas disciplinas às famílias italianas, em um ensino verdadeiramente holístico e completo para a formação cultural dos pequeninos *bambini*, filhos dos imigrados, que ali teriam o contato com sua tradição, da qual os pais nunca perderam o pertencimento. O auditório, na parte superior, com capacidade máxima para "400 a 450 pessoas", apesar de ter somente aproximadamente 200 m² e ser chamado "*salone d'onore*", mostra que a

comunidade não possuía problema em aglomerar-se fraternalmente, em uma informalidade que era parte deste convívio coletivo. Por outro lado, o jornal pode ter optado por inflar este número de público, em uma exaltação à Casa por meio do anúncio de imprensa. As secretarias, que são salas totalmente separadas uma das outras, mostram também haver uma clara independência entre cada uma das associações fundadoras.

Figura 48: BERTI, R. Casa D'Italia, 1935. Plantas

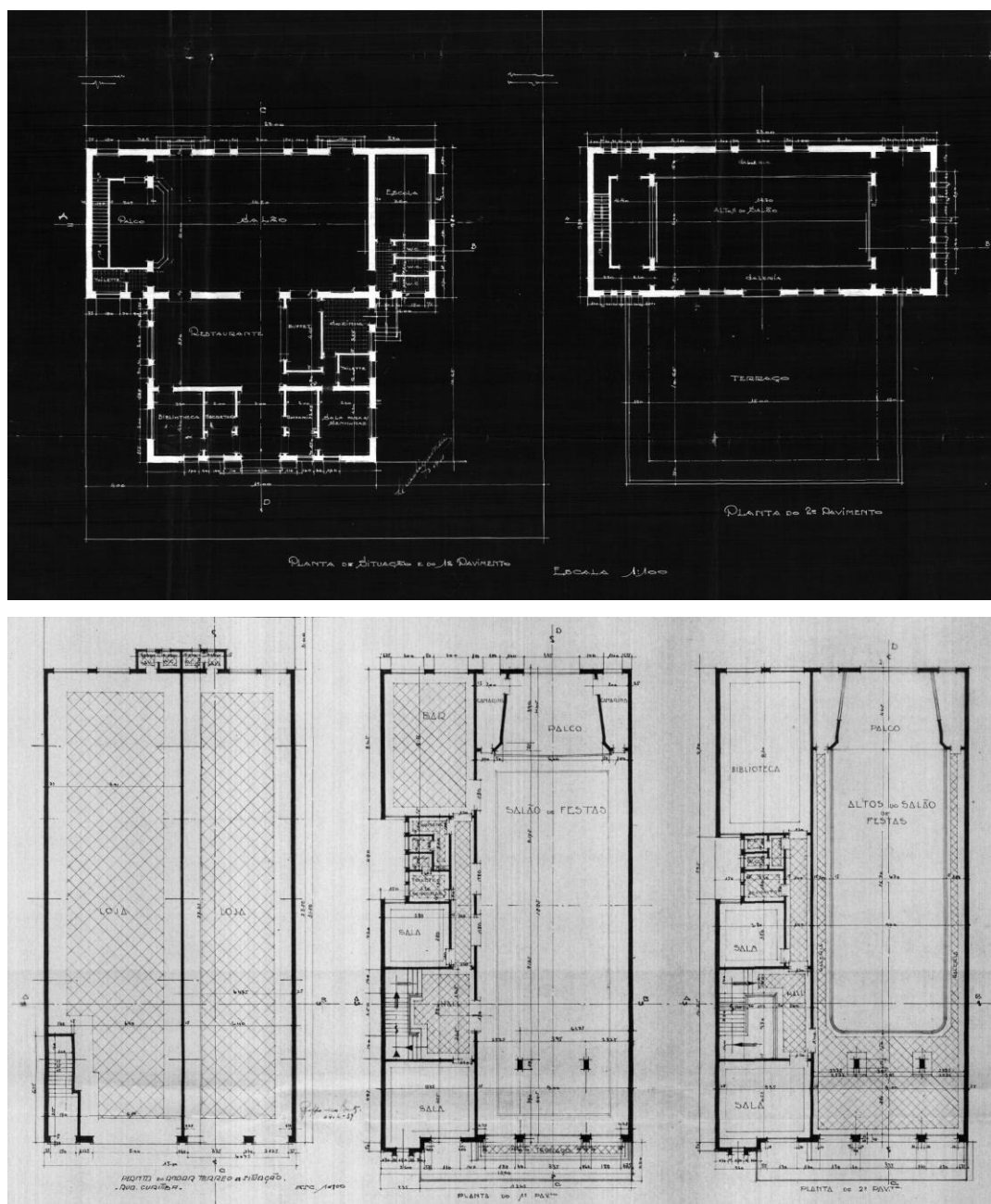


Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

A organização de uma associação de caráter educativo, e de organização política, é uma característica bastante peculiar à Casa D'Italia, ao compararmos esta associação com outros grupos imigrantes que também se organizam em Belo Horizonte no mesmo período. Berti realiza, além do projeto para sua própria comunidade, o projeto para os edifícios das comunidades alemã, em colaboração com Signorelli, (144 e 270) e portuguesa (292). Em ambos os casos, verificamos ser o programa do edifício destinado prioritariamente a fins recreativos (FIGURA 49). Na Aliança Alemã, vemos a maior parte da planta ocupada por um restaurante e um salão de pé direito duplo. enquanto na Sede da Colônia Portuguesa, o salão de festas em pé direito duplo ocupa a maior parte da planta da edificação. Era um local

prioritariamente voltado, como nos indica o programa, a confraternização da comunidade. A Casa D'Italia difere deste objetivo, sendo ao mesmo tempo uma escola, um ambiente educacional, e uma sede oficial. Percebe-se na planta que seria perfeitamente possível o uso simultâneo da Casa para nove ou dez grupos distintos para atividades de fins educacionais e culturais, enquanto nas associações alemãs e portuguesas não há meios para este fim.

Figura 49: BERTI, R. e SIGNORELLI, L. Aliança Alemã e Sede da Colônia Portuguesa, 1934 e 1939. Plantas



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

Figura 50: BERTI, R. e SIGNORELLI, L. Aliança Alemã. Fachada



Fonte: Acervo Raffaello Berti, Museu Histórico Abílio Barreto

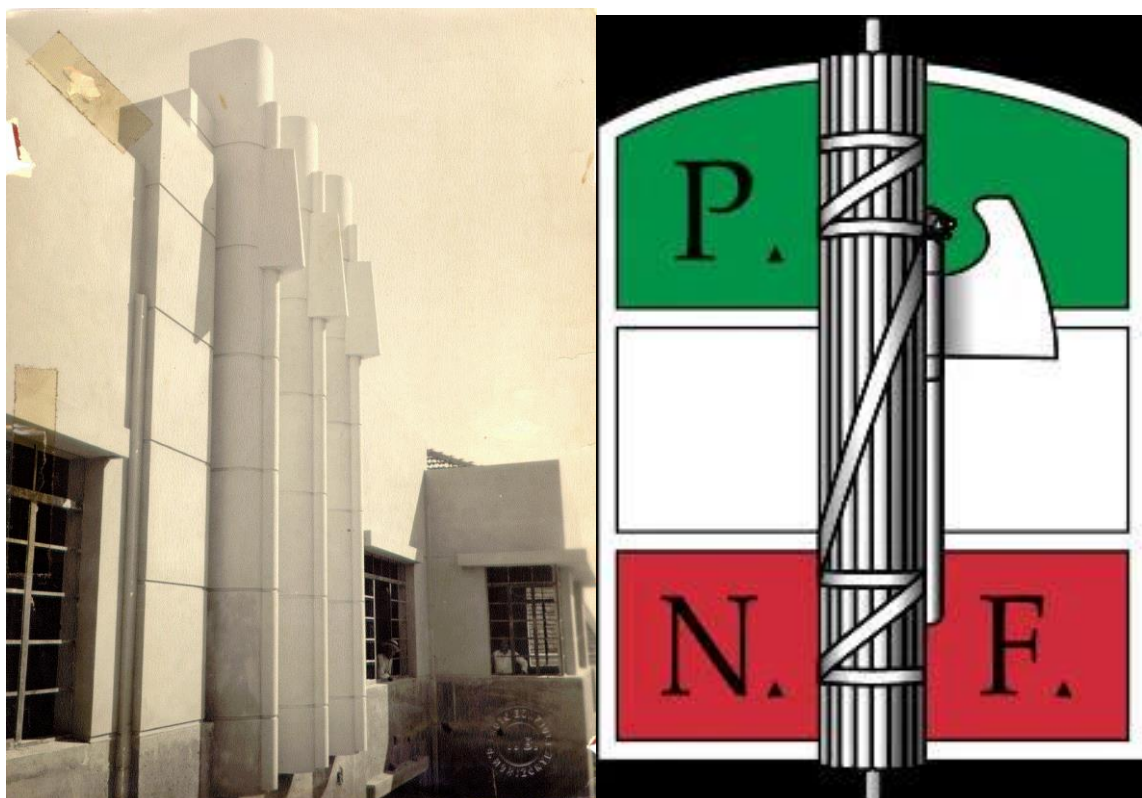
Figura 51: BERTI, R. Casa D'Italia, 1935. Perspectiva.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

A fachada frontal da Aliança Alemã (FIGURA 50) recordará bastante a composição da fachada principal da Casa D'Italia (FIGURA 51), tanto em escala e altimetria, como em simetria. Aqui a tripartição da fachada ocorre em ambos os casos, com um pórtico de entrada. A diferença primária entre as duas fachadas é, evidentemente, o elemento que coroa a Casa D'Italia em seu centro. Ao analisarmos este elemento específico, temos um dos grandes indicadores de um relacionamento com o regime fascista italiano instaurado desde a década de 20 na terra natal. Há uma tentativa de representação, no elemento, do *Stemma* do PNF à época, ou seja, o *Fasce littorio*, ferramenta oriunda da época imperial romana, que representava poder e jurisdição no contexto imperial, e recuperada pela ala ideológica do PNF como símbolo de representação.

Figura 52: Comparativo entre o ornamento frontal da Casa D'Italia e o *Fasce littorio*



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019. Wikipedia Commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:National_Fascist_Party_logo_2.svg. Acesso em 22 jan. 2020.

A escolha do ornamento torna-se um sólido indicador das inclinações políticas da instituição, e dada a grande semelhança, nos leva a uma breve comparação com o Pavilhão da *Mostra della Rivoluzione Fascista*, de 1932. É evidente a mesma escolha ornamental e compositiva, na qual se posicionam *Stemmas* na fachada em

destaque para se ressaltar, abertamente, o simbolismo propagandístico utilizado pelo PNF em sua abordagem totalitária de gerência do poder.

Figura 53: ALFIERI, D. *Mostra della Rivoluzione Fascista*, 1932.



Fonte: Journal Of Contemporary History. Acesso em 19 de outubro de 2020. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/002200949302800202?journalCode=jcha>

Tendo em vista as personagens associadas aos fascistas que também participam da fundação da instituição, o desejo de expressão da identidade nacional da Casa, e a representação do *Fascio Littorio* na fachada como elemento de destaque, podemos dizer com certa segurança que existe um elemento político na administração da associação, além da promoção da cultura italiana. As evidências nos mostram um claro alinhamento da associação com o regime fascista italiano e, por conseguinte, à sua matriz ideológica:

O elogio do fascismo vinha sendo feito abertamente em Belo Horizonte, sem qualquer constrangimento. Podemos percebê-lo nos projetos arquitetônicos do italiano Raffaello Berti para a Casa de Itália, com a presença do fascio na fachada, e Colégio Marconi, cuja forma lembra a da águia, elemento presente na simbologia fascista. Na mesma casa funcionava o grupo escolar 'Benito Mussolini'. (MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO, 2004, p.90)

Apesar de não haver registro de exibição de demonstração política explícita de sua parte, Berti coaduna com a ideia de representar o símbolo fascista na fachada da associação, a qual, como já verificamos, possuía um elo condutor com o PNF, tanto por meio das instituições que a compunham, como por meio da autoridade diplomática que presidia o Conselho de Direção. Acreditamos que o projeto da Casa D'Italia teve um largo reconhecimento tanto do cônsul, Tulio Grazioli, como do governo italiano pois, em 8 de dezembro de 1936. Berti recebe um telegrama de Grazioli (GRAZIOLI, 1936) informando sobre um "*concessale dal nostro Augusto Sovrano*" uma condecoração do governo fascista italiano em nome de Vittorio Emmanuelle III (1869 – 1947), na qual é nomeado *Cavaliere dell'Ordine della Corona D'Italia*. A condecoração muito provavelmente possui relação direta com a fundação e o projeto do edifício da Casa D'Italia, grande colaboração à *comunità*, e coloca Berti em uma posição de alinhamento e colaboração com o regime de Mussolini. Acreditamos que foi reconhecido por seu trabalho, e se utilizou deste reconhecimento para galgar ascensão profissional.

Infelizmente, uma análise mais aprofundada da Casa D'Italia é dificultada ao olharmos para um detalhe da documentação: os registros e documentos que narram as atividades desenvolvidas pela Sociedade foram destruídos, em um claro movimento de proteção de informações que, se viessem a público, poderiam acarretar represálias e consequências. Conforme que relata em 1959 as reuniões acontecidas em 1941 e 1942:

"Os artigos, papéis e documentos da Casa D'Italia assim como das demais associações italianas foram destruídos quando foi declarado o estado de guerra entre Brasil e Itália, tendo, na ocasião, o governo do Estado ocupado o prédio onde tinham, até então, funcionado aquelas associações." (BELO HORIZONTE, 1959)

O documento da reunião do Conselho de Direção da Casa D'Italia de setembro de 1941 nos mostra que a associação sofreria as consequências pelos "abertos" posicionamentos políticos favoráveis ao PNF. É evidente que uma associação

publicamente posicionada em alinhamento a esta aliança deveria buscar um revisionismo de posições, seja por questões morais, seja por interesses socioeconômicos, pelos membros da comunidade italiana quando da revelação dos macabros desvios exercidos por ambos os regimes. Em Ata Reconstitutiva de Reunião realizada em 1941, recuperada em 1959, com o carimbo do cartório Jero Oliva, conta-se de maneira clara como ocorre o início do fim da Casa D'Italia como associação (negritos nossos):

*“À reunião comparecerem: pelo Dopolavoro, o Sr. **Artur Savassi**; pelo Fascio, o Dr. **Biagio Gaetani**; pela Dante Alighieri, o seu presidente, professor **Rafael Berti** e o seu tesoureiro **Benedito Lucciola**; pela Società de Beneficência e Mútuo Socorro, o seu presidente **Júlio Brunetta**, o seu tesoureiro **Benedito Lucciola** e o seu conselheiro **Lorenzo Stanziona**; pela Casa D'Italia, o cônsul italiano, senhor **Tranquilo Bianchi**; a Associazione Nazionale Combatenti não se fez representar por se ter dissolvido dias antes, por falta absoluta de associados. (...) Pediram a palavra, na ocasião, os representantes do Fascio e do Dopolavoro e declararam que, em vista da situação internacional, não querendo de forma alguma criar qualquer embaraço, se retiravam da sociedade e desde logo consideravam dissolvidas as duas entidades. Declarou o Sr. presidente que a reunião tinha por fim principal a reforma dos estatutos da Casa D'Italia, os quais deviam ser alterados como pouco antes tinham sido modificados os da Sociedade Italiana de Beneficência e Mútuo Socorro e da Dante Alighieri, os quais antes eram escritos em italiano, foram vertidos para o português. Com a dissolução da Associazione Nazionale Combattenti e da retirada das associadas Il Fascio e Dopolavoro, permaneceram apenas como associações fundadoras a Sociedade Italiana de Beneficência e Mútuo Socorro também chamada Società Italiana de Assistenza e a Sociedade Dante Alighieri.” (BELO HORIZONTE, 1959, grifos nossos)*

Podemos perceber aqui o tom constrangido com o qual o *Fascio*, representado por Biagio Gaetani, e a *Dopolavoro*, representada por Artur Savassi, buscam evidenciar. Existe um claro desconforto no relato por parte dos membros, que praticamente assumem o equívoco de ambos na participação neste sistema que viria a causar a morte de milhões de pessoas, incluindo centenas de milhares de compatriotas, tanto italianos quanto brasileiros. Naturalmente, isso implicará no voluntário apagamento de tais entidades tanto do organograma da casa, como das instituições em si. Permanecerão portanto tanto a Società de Beneficência e Mútuo Socorro, presidida por Júlio Brunetta, e a Società Dante Alighieri, da qual Berti agora, era o presidente.

Perceba-se, e sabemos disso pelas maneiras com as quais os participantes assinaram as atas, que tanto no caso de Arturo Savassi, Benedetto Lucciola e Giulio Brunetta, como no caso de Raffaello Berti, os nomes italianos foram aportuguesados. Vemos também na ata que existe uma “[...] reforma dos estatutos da Casa D'Italia, os quais deviam ser alterados como pouco antes tinham sido

modificados os da Sociedade Italiana de Beneficência e Mútuo Socorro e da Dante Alighieri, os quais antes eram escritos em italiano, foram vertidos para o português”. Isso indica uma coerção, por parte do Estado Novo, para uma conformação a uma identidade brasileira, em uma tentativa governamental de supressão das origens italianas em prol de uma afirmação nacionalista. Esta opressão sobre os idiomas nativos dos imigrantes como meio de expressão dentro da civilização brasileira, parte do nacionalismo, já se via desde o início do Governo Vargas. Campos (2006) realiza uma expressiva pesquisa na qual detalha a supressão da língua alemã nas colônias do sul do país. Sobre a abordagem do Governo Vargas, afirma na introdução de seu trabalho:

A atitude política drástica adotada nos anos 1930 pelo projeto nacionalista do governo ditatorial de Getúlio Vargas, ao proibir aos estrangeiros, imigrantes e seus descendentes, o uso do idioma de seus países de origem, constitui um dos temas mais complexos e sensíveis da história do Brasil na primeira metade do século XX. No cerne dessa decisão, estava o amplo Projeto de Nacionalização formulado pelo Estado Novo, um projeto autoritário que dava ênfase à unidade nacional com base em um governo central forte e no uso exclusivo da língua portuguesa. (CAMPOS, 2006, p. 13)

A afirmação nacionalista, que posteriormente será relacionada ao flerte varguista com a ideologia do nacional-socialismo, toma forma por meio da elevação da língua portuguesa à única maneira possível de expressão. Era reconhecido o caráter opressivo e ditatorial da abordagem de Vargas como estadista. Como nos diz Fausto (1975, p. 333):

As medidas centralizadoras do governo provisório surgiram desde cedo. Em novembro de 1930, ele assumiu não só o Poder Executivo como o Legislativo, ao dissolver o Congresso Nacional, os legislativos estaduais e municipais. Todos os antigos governadores, com exceção do novo governador eleito de Minas Gerais, foram demitidos e, em seu lugar, nomeados interventores federais. Em agosto de 1931, o chamado Código de Interventores estabeleceu as normas de subordinação destes ao poder central. Limitavam também a área de ação dos Estados, que ficavam proibidos de contrair empréstimos externos sem a autorização do governo federal.

Assim, a intervenção realizada em 1941 reduz o número de instituições participantes da Casa a somente duas: a Società de Beneficência e Mútuo Socorro e a Dante Alighieri. No entanto, as complicações para a associação se tornaram ainda mais graves. Em documento de 27 de fevereiro de 1959 “[...] para fins de averbação no registro de pessoas físicas de Belo Horizonte” (BELO HORIZONTE, 1959), vemos que o processo de dissolução iniciado em 1941 se completa, ou seja, temos o fim definitivo da Casa D’Italia e também da Sociedade Dante Alighieri, devido à entrada

do Brasil na guerra contra a Itália em 1942:

Os infrassinados, últimos membros componentes do Conselho de Direção da Casa D'Italia, declaram:

1º - Que a Casa D'Italia, segundo a alteração de seus estatutos, já averbada, feita em outubro de 1941, compunha-se de dois únicos associados: a Sociedade Italiana de Beneficência e a Sociedade Italiana Dante Alighieri.

2º - Que seu conselho diretivo era composto de Artur Savassi, presidente; Júlio Brunetta, tesoureiro; e professor Raffaello Berti, secretário.

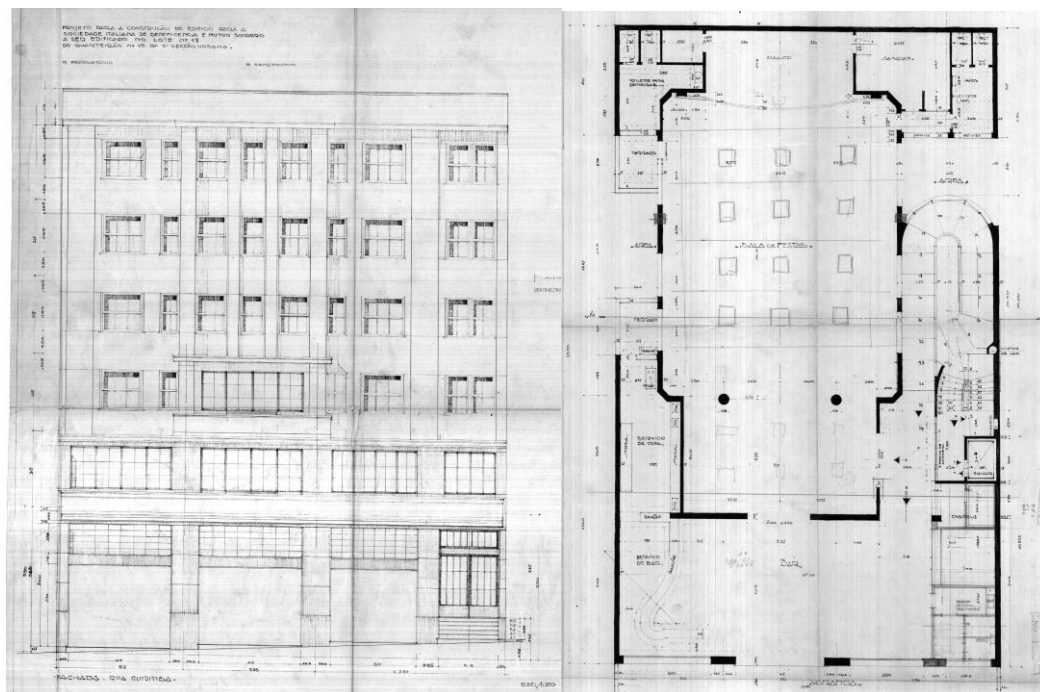
3º - Que, com a declaração do estado de guerra entre o Brasil e a Itália, em 1942, dissolveram-se, deixando de existir, a Sociedade Casa D'Italia e a Sociedade Italiana Dante Alighieri, permanecendo vigente a Sociedade Italiana de Beneficenza e Mútuo Socorro que, assim, se tornou, nos termos do artigo 10 dos estatutos da Casa D'Italia a sucessora universal desta. (BELO HORIZONTE, 1959)

O documento é assinado pelos três membros citados: Berti, Savassi, e Brunetta, e atestam uma verdadeira reestruturação da comunidade devido à situação de guerra, que trouxe enormes contratempos aos italianos. Sobre isso, cabe se recordar a conhecida ocorrência na qual o Sr Artur Savassi sofreu grandes prejuízos, tanto materiais quanto morais, com o aumento das hostilidades à comunidade italiana. Em 19 de agosto de 1942, sua célebre padaria, que dá nome ao bairro, localizada na Praça Diogo de Vasconcellos, foi depredada e incendiada por manifestantes (WERNECK, 2012), assim como diversos estabelecimentos italianos, alemães, e japoneses, em represália pelo ataque aos cargueiros Baependi, Araraquara, Aníbal Benévolo e Itagiba pelo submarino alemão U-507, em 15 de agosto. Estes eventos serão decisivos para a entrada do Brasil na guerra, em 31 de agosto. “*Daremos resposta à altura de nosso brio*”, diz a manchete do jornal Monitor Mineiro de 23 de agosto de 1942. “*Constantemente se ouvia ‘Guerra ao Eixo’, e ‘Morra o Eixo’*” (DAREMOS..., 1942), lê-se na reportagem do mesmo jornal, e repetidamente em outras manchetes de todo o Brasil. A situação tornou-se, sem dúvida, bastante delicada para a comunidade italiana, em especial para as sociedades, que possuíam anseio de valorização nacional e grande reverência patriótica com um, agora, declarado inimigo brasileiro.

A Sociedade de Beneficência e Mútuo Socorro torna-se a única remanescente das instituições da *comunità*. Berti irá, quase dez anos depois da dissolução, projetar a sede para a Sociedade, em 1951. Nas palavras do Sr. Ernesto Cícero, presidente da Sociedade à época, em correspondência de 19 de setembro de 1951: “*foi V.S.*

nomeado engenheiro fiscal da citada obra com poderes para resolver, deliberar, orientar todos os casos de caráter técnico que durante a construção se apresentarem. (...) aproveitamos o ensejo para apresentar-lhe os protestos da mais alta estima e distinta consideração” (CÍCERO, 1951).

Figura 54: BERTI, R. Sociedade de Beneficência e Mútuo Socorro, 1951. Fachada e planta.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

O projeto (FIGURA 53), um edifício de 6 pavimentos localizado na rua Curitiba, segue as características observadas no período posterior ao já mencionado Banco Nacional. A simetria é novamente secundarizada em fachada, em prol da planta, a qual, dadas as datas de assinatura das diversas pranchas, espalhadas de 1951 a 1961, mostram que o processo de projeto foi bastante longo. É um projeto bem maior do que o da antiga Casa D'Italia, com a Sociedade ocupando o segundo e o terceiro pavimentos, enquanto o restante é composto por salas e lojas comerciais para aluguel. A estrutura funcional da Sociedade nos mostra uma grande ampliação dos espaços de lazer, com uma área para bar, bilhar e um grande auditório e sala de festas. Em 1955, nos parece que há uma intenção de projeto para a instalação de uma de uma representação consular italiana, para o quinto pavimento. O governo italiano, porém, já se encontrava avesso ao passado fascista.

Em suma, ao contemplar a história da Casa D'Italia, vemos que pode ser sintetizada em uma livre associação de instituições italianas de diferentes facetas, porém com um relacionamento bastante próximo com as estruturas políticas que comandavam o destino italiano à época. Esta relação, que ao mesmo tempo servia de suporte para a criação de uma unidade dentro da Casa, viria a ser o principal motivo para a decisão de seu fechamento. De 1935 a 1942, porém, muito foi feito relativo à produção e evolução da identidade italiana em Belo Horizonte dentro da associação, e relações definitivas foram estabelecidas entre membros da Casa e nosso arquiteto, Raffaello Berti, que tinha função de liderança dentro da comunidade, como nos indicam os documentos estatutários.

Figura 55: Orestes Barasciutti, serralheiro e amigo de Raffaello Berti, com o arquiteto na foto à direita.



Fonte: BERTI, 2000

Estas relações proverão uma contínua demanda dentro do escritório de Berti, realizando projetos para membros desta comunidade. Tanto o Sr. Artur Savassi como o Sr. Júlio Brunetta, presentes quando ocorre o fim da Casa, realizarão projetos com Berti. Brunetta realiza um projeto de edifício localizado na Avenida Augusto de Lima, em 1942 (367), ou seja, no ano de encerramento das atividades

da Casa. Já Artur Savassi contrata Berti anos depois da dissolução, em 1953, para realizar o projeto de ampliação e reforma de sua residência (474) localizada no cruzamento da Avenida Afonso Pena com a Avenida Brasil. Outros dois membros da família Savassi também realizarão projetos com Berti: os sobrinhos de Artur, Hugo e Benito, farão respectivamente um conjunto de residências (326), em 1941, no cruzamento da Avenida Amazonas com Rua Alvarenga Peixoto, e um edifício comercial de três pavimentos (457), em 1951, no cruzamento da Avenida Paraná com a Rua dos Tupinambás. Outros clientes da comunidade italiana incluem o projeto para seu serralheiro de confiança e amigo pessoal, Orestes Barasciutti (FIGURA 54), de um pequeno edifício de dois pavimentos (317), projetado em 1940 para a Avenida Augusto de Lima, e o projeto para a residência da família Falci (373 e 375), projetado em 1943 na Avenida Bias Fortes.

Esta popularidade entre os italianos colocará Raffaello Berti como uma natural escolha para os projetos mais importantes da *comunità*. Já havia sido a opção para a Casa D'Italia, notadamente reconhecido por ela, e também será o arquiteto para os dois mais notáveis projetos de iniciativa italiana em Belo Horizonte à época: o Instituto Ítalo-Mineiro Guglielmo Marconi (297), de 1938 e o Hospital Felice Rosso (340), de 1941. Ambos de fundação e administração realizadas pela comunidade italiana, compondo importantes infraestruturas para o município de Belo Horizonte. No restante deste capítulo, buscamos estabelecer, por meio de uma análise dos projetos desenhados por Berti para estes dois edifícios, a busca por uma identidade italiana alinhada ao que se produzia na Itália no mesmo período, sob a égide da busca empreendida pelo PNF por uma *arte di stato*.

Sabemos, pelas comprovações atestadas na análise documental da Casa D'Italia, que no período de 1935, até pelo menos 1941, quando um recuo por parte das instituições fascistas marca o início da derrocada da associação, houve uma clara influência política do ideário fascista dentro da Casa, a qual, liderada pelo Consulado Italiano, possuía um constante contato com as representações da terra natal. Isso implica em um intercâmbio de informações sobre a produção cultural italiana propagandeada pelo governo fascista, que buscará "*regular do alto cada aspecto da vida nacional e, portanto, também a arquitetura*" (BENEVOLO, 2016, P. 540). A arquitetura italiana desenvolvida na década de 20 e década de 30, cujos maiores

expoentes são, sem dúvida, Giovanni Muzio (1893 - 1982), em Milão, e Marcello Piacentini (1881 - 1960), em Roma, terá algum tipo de influência na arquitetura brasileira e na arquitetura de Raffaello Berti. Apesar da notabilidade de Muzio, Piacentini irá se tornar face mais conhecida do Novecento, assumindo sua “liderança”, em especial durante a década de 30, após a consolidação de um grupo nacional em 1931. Conforme nos conta Frampton (2008):

Um conflito entre modernidade e tradição impregnou a ideologia arquitetônica do movimento fascista italiano, entre a marcha de Mussolini sobre Roma, em outubro de 1922, e em 1931, quando o Sindicato de Arquitetos, apoiado pelo governo, retirou seu apoio ao recém-fundado Movimento Italiano per l'Architettura Razionale (MIAR) e cerrou fileiras, sob a liderança de Marcello Piacentini, em apoio à causa de reconciliar as facções antagônicas em uma única formação ideológica, o Raggruppamento Architetti Moderni Italiani.

Em uma verdadeira oposição ao MIAR, tentativa de organização formal da vanguarda conhecida como *Gruppo 7*, o *Raggruppamento* acaba por consolidar-se como instituição que ditará os rumos da arquitetura italiana ao longo da década de 30, e a liderança de Piacentini será reconhecida tanto na Itália, sempre estando encarregado de algum projeto pelo regime fascista, como no Brasil. As notícias do projeto para a nova Cidade Universitária de Roma, projetado em 1932 sob a liderança de Piacentini, chegam à América do Sul, que demandava tal infraestrutura. Em agosto de 1935, a convite de Gustavo Capanema, que segue uma indicação do Dr. Aloísio de Castro, da Faculdade de Medicina da Universidade do Rio de Janeiro (CAPANEMA, 1985), Piacentini vem ao Brasil para prestar serviços relativos à construção da Cidade Universitária da Capital Federal. Esta visita teve repercussões na imprensa, sendo anunciada pelos periódicos à época, e terá repercussões no campo profissional. Com certeza esta visita não passa batida nem para o organismo cultural da Casa D'Italia, nem para seu arquiteto.

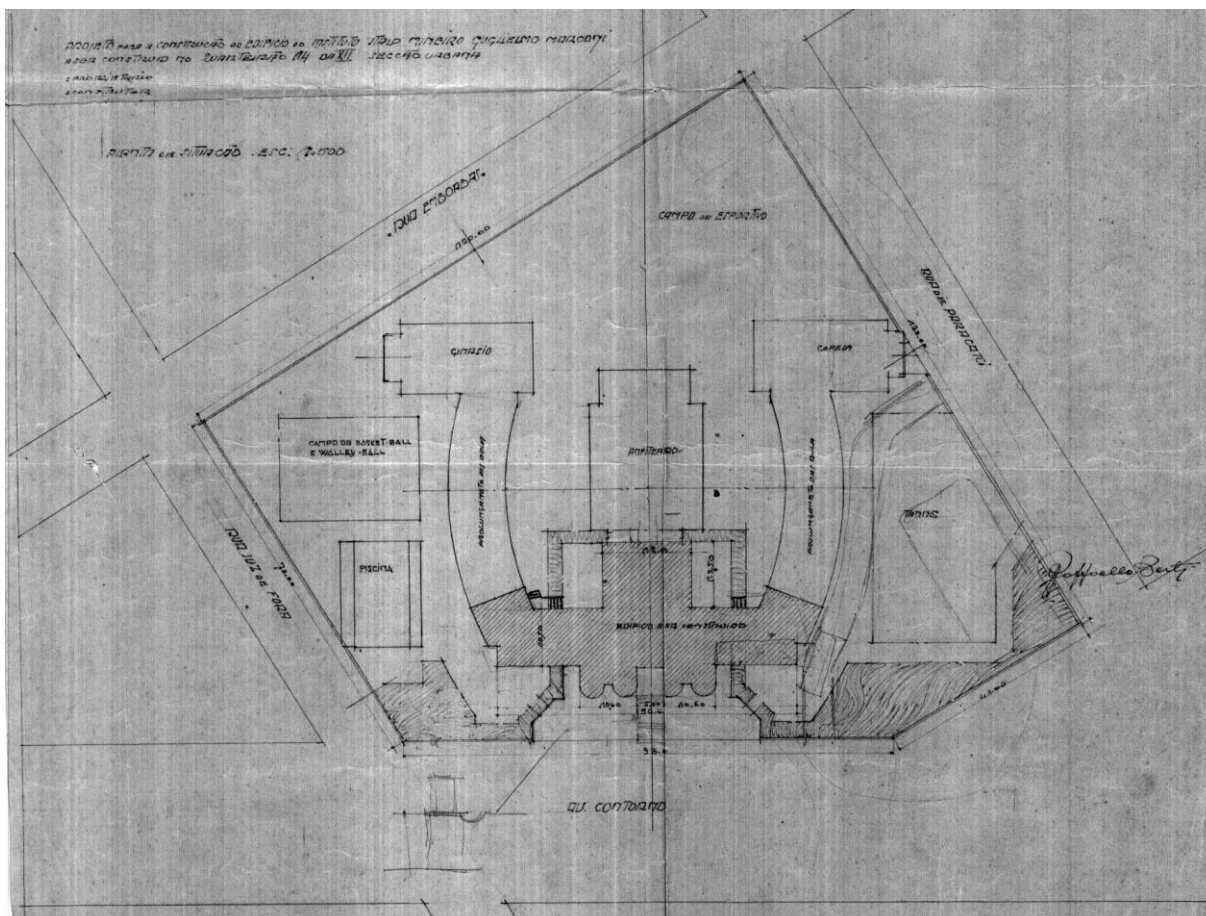
4.2 Instituto Marconi: *architettura fascista all'estero*

“O Colégio Marconi, cuja forma lembra a da águia, elemento presente na simbologia fascista. Na mesma casa funcionava o grupo escolar ‘Benito Mussolini’” (MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO, 2004, p. 90)

Construído para abrigar o já mencionado grupo escolar Benito Mussolini, composto pelos filhos de imigrantes italianos, e que anteriormente ocupava a Casa D'Italia, o

Instituto Ítalo Mineiro Guglielmo Marconi (297, que aqui chamaremos, para fins de simplificação, Instituto Marconi) vem como a estrutura definitiva para a educação da comunidade italiana.

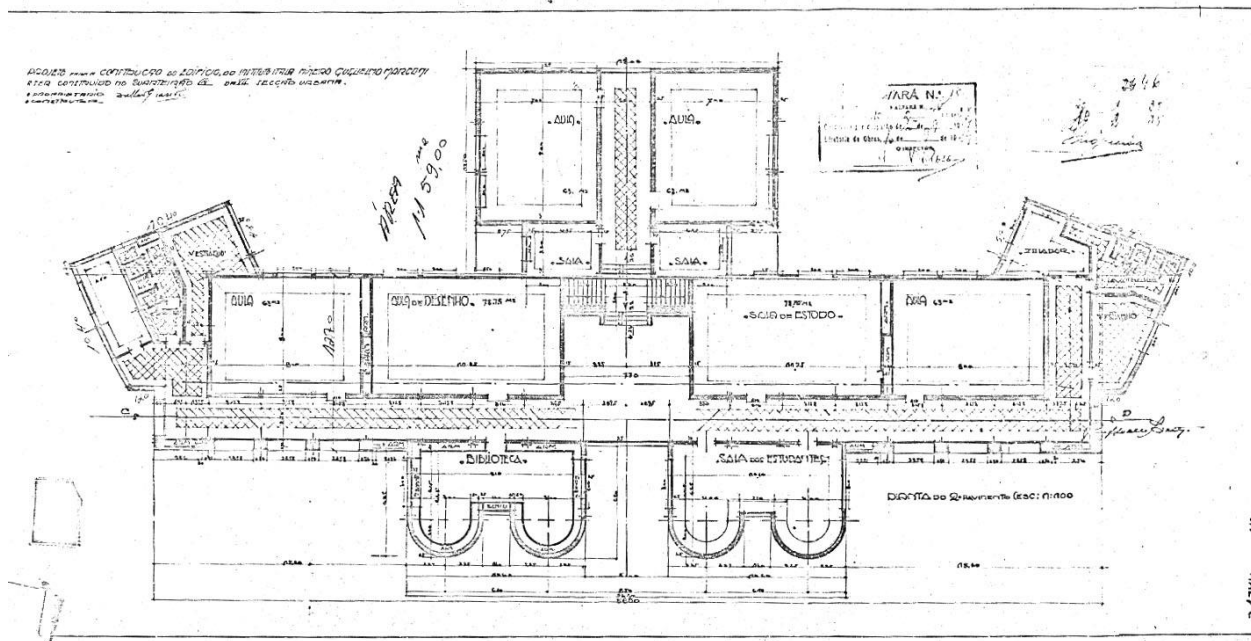
Figura 56: BERTI, R. Instituto Ítalo Mineiro Guglielmo Marconi, 1939. Implantação.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

Foi projetado em 1938, para uma quadra localizada na Avenida do Contorno, nas proximidades do cruzamento com a Avenida Amazonas, no Bairro Santo Agostinho. A implantação do edifício principal (FIGURA 55), que contém as salas de aula, mostra que havia, também, a previsão para a posterior construção de mais dois blocos (sem hachura), destinados a mais salas de aula, a uma capela e um ginásio. A expansão também prevê um anfiteatro ao centro do conjunto. Em volta, o espaço é preenchido por uma piscina e quadras poliesportivas. Quanto à citação que abre o tópico, que relaciona a forma do colégio a uma águia, não há evidências suficientes para afirmar esta semelhança.

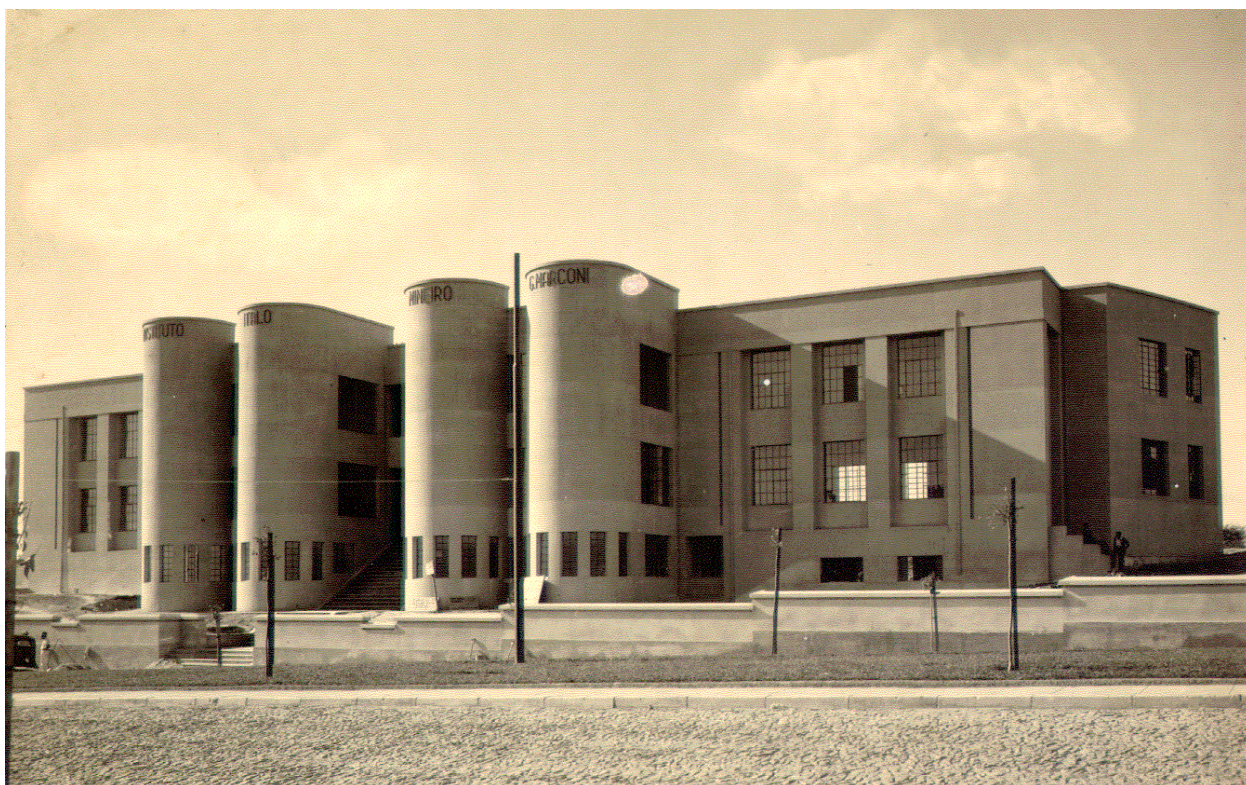
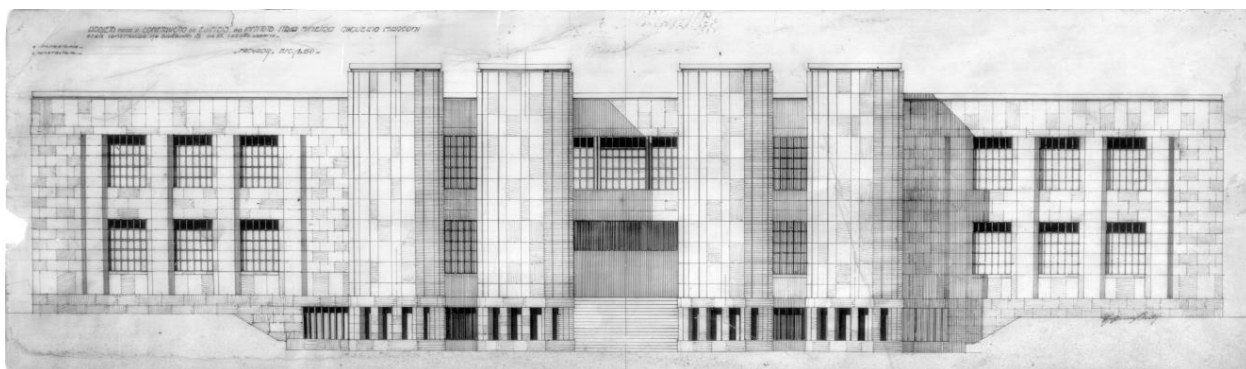
Figura 57: BERTI, R. Instituto Ítalo Mineiro Guglielmo Marconi, 1939. Planta.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

Um argumento favorável à semelhança é, sem dúvida, a quebra da ortogonalidade de planta (FIGURA 56) que se verifica nas pontas da edificação, bastante pouco prática tanto do ponto de vista técnico, como do ponto de vista funcional. A única justificativa para tal quebra seria estético-compositiva, e então a argumentação pela forma de águia se tornaria uma explicação plausível, tanto no bloco construído, no qual pode se assemelhar a uma águia em vôo vista de cima, como na implantação, na qual se verifica uma planta curvilínea, o que nunca será um tema nos projetos de Berti e, portanto, pode ter relações tanto com o *fascio* italiano como o nazifascismo alemão. Por outro lado, há o argumento de que muito do que poderia vir como inspiração, se torna crítica. As representações da águia como símbolo do PNF são reais, porém bastante difíceis de se encaixar em um modelo de planta de maneira precisa. Há a possibilidade desta tentativa, devido às quebras da planta da edificação, porém não há comprovação e não nos parece ser aqui o caso. Muitas das acusações podem ser de oportunidade, onde certas pessoas escolhem ver o que querem para reforçar a acusação que se origina no *Fascio Littorio* da Casa D'Italia. Pode ser somente o construto de uma crítica, feita de maneira leviana.

Figura 58: BERTI, R. Instituto Ítalo Mineiro Guglielmo Marconi, 1939. Elevação e Fotografia..



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

Diferente da acusação da forma de águia, a fachada do Instituto Marconi é um exemplo evidente de influência novecentista. Vê-se, apesar da composição clássica, já vinculada anteriormente à educação de Berti, um completo esvaziamento na decoração do edifício. Não há frisos, capitéis, ou jogo de linhas horizontais e verticais, como visto no projeto do Izabela Hendrix, que é contemporâneo a este. Mesmo tão semelhante no caráter funcional do programa, na escala e na altimetria, é formalmente muito diferente. Os quatro volumes ao centro da edificação trazem peso, tectônica, uma estabilidade de forma que dá substância à edificação. Há ao fim verdadeira simplificação, mais que isso, uma *“linha de arquitetura decisiva enquanto definidora da geometria das formas, a purificação e aprimoramento da*

forma como dado visível controlado e estável na sua construção plástica” (TOGNON, 1993, P. 50). Conforme nos diz Tognon (1993, p. 50-51, grifos nossos):

*As linhas da arquitetura do Novecento serão cada vez mais decisivas enquanto definidoras de uma geometria das formas; as ‘forme squadrate’ serão sínteses das pretensões visíveis da arquitetura da construtibilidade formal: hierarquia estrutural clara, definição de cada um dos componentes da composição, precisão da matéria na polidez dos volumes. Aqueles dados pitorescos da pedra rústica, de certas texturas que elencavam uma tradição inglesa, medieval ou mesmo do Renascimento, que foram argumentos importantes para obras de Piacentini entre outros, seria abandonada **em função de uma purificação, aprimoramento da forma como dado visível controlado e estável na sua construção plástica.** (...) Este seria um caminho comum, das ‘simplificações’ da linguagem plástica levada às várias instâncias do projeto; **a arquitetura do Novecento respondia a uma maior atualidade proposta pelos racionalistas, mas ainda fiéis à história, à tradição.** (...)*

*Nos anos 30, Muzio e Piacentini se afirmariam a frente das duas correntes mais ‘positivas’, inclusive em termos europeus, para uma arquitetura do ‘**retorno à ordem**’; pelas superfícies, pelos volumes, pela técnica e para a cidade, as obras de ambos arquitetos seguiram **um caminho rumo à ‘purificação’ de suas linguagens arquitetônicas.** Com Piacentini, Muzio, e sequazes, consolidava-se a filiação à uma tradição, a um legado ideal, a um estatuto transhistórico da própria arquitetura italiana assim entendida: **o clássico enquanto um caráter, uma latência imanente a regência do código formal arquitetônico.***

Esta questão, do “*clássico enquanto um caráter, uma latência imanente à regência do código formal arquitetônico*”, se repete continuamente em Raffaello Berti. Criado e educado em uma tradição clássica, sua maneira de compreender a modernidade encontrava-se indissociável de uma fidelidade a uma tradição. Mesmo em projetos de sua maturidade, no qual deveria seguir alguns rigorismos referentes ao projeto, devido à impossibilidade de uma negação do funcionalismo, como a Santa Casa da Misericórdia, Berti ainda tenta, ainda resiste em suas lembranças da história, ao insistir nos elementos clássicos no pórtico de entrada, ou no uso de colunelos, por exemplo. A mesma inclinação se repete na entrada do Banco Nacional, ou na reformulação empreendida no Cine Metrópole. Berti, apesar de ser demandado no caráter racionalista do projeto, e haver aprendido a utilizá-lo, por meio do *grid* estrutural, pela adaptação à chegada do concreto armado, pela consulta à perícia técnica das autoridades em seus respectivos domínios, possui uma raiz bastante sólida na matriz clássica, que se repetirá continuamente em sua carreira, por meio da composição por base, corpo, e coroamento, por meio da simetria axial tripartida, por meio do uso da ordem coríntia.

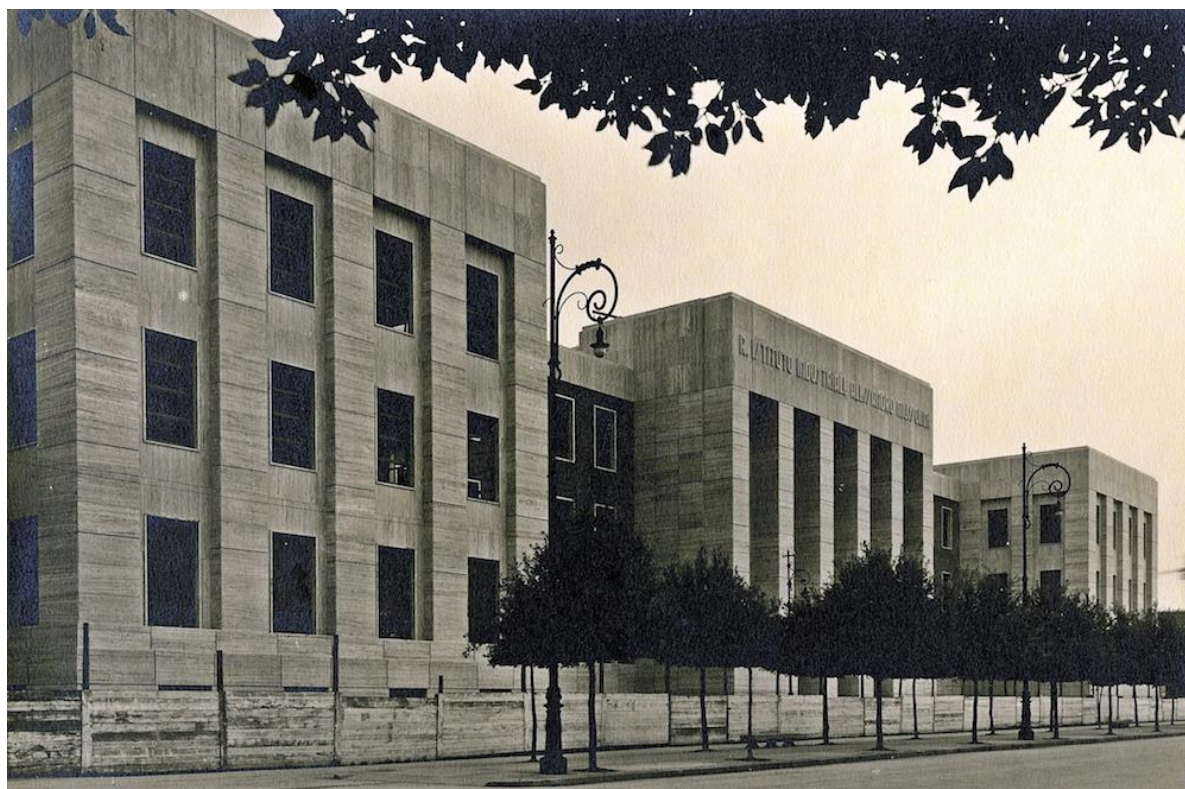
Aqui, no Colégio Marconi, no qual o repertório formal poderia e deveria ser italiano,

não hesita em recorrer às fontes da arquitetura predominante no regime naquele período. Aqui experimenta a arquitetura fascista, pois lhe é permitido e talvez mesmo encorajado, pela clientela. Berti não retorna à Itália e não vê *in loco* esta arquitetura, mas tem acesso a periódicos, ouve relatos, vê fotografias. Assim como os novos filmes (mas não da Itália) chegam regularmente aos cinemas projetados por ele, também chegam as novidades em arquitetura: vê o que é produzido em território italiano, e anseia pelo expansionismo e sucesso do *Fascio* na condução de sua pátria. “*Era um ser eminentemente emotivo e não se escondia desta emoção, latino de nascimento, carregava bem o espírito de sua terra natal, a Itália*” (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, Sem Data), diziam seus alunos na homenagem trazida na introdução desta dissertação. Berti era um italiano, que torcia pela prosperidade do país onde nasceu, e onde ainda possuía familiares e amigos. Ao mesmo tempo em que executa uma composição clássica, com temas *Art Déco* em diversos edifícios para se tornar mais palatável à burguesia belorizontina, também se utilizará do repertório formal do Novecento italiano com sua própria comunidade, que também mantinha laços pessoais com a terra natal.

Não temos evidências que Berti tinha alguma reflexão relativa às raízes artísticas e filosóficas deste movimento, cujos expoentes (ARGAN, 1995) são a filosofia da estética como ciência da representação de Benedetto Croce (1866 - 1952) e a pintura metafísica de Carlo Carrà (1881 - 1966) e Giorgio de Chirico (1888 - 1978). No entanto, podemos realizar uma comparação entre as características formais entre a estética de representação escolhida pelos italianos neste período e compará-la àquela escolhida por Raffaello Berti.

Escolhemos para esta comparação o Istituto Tecnico Industriale Alessandro Mussolini (que, ironicamente, chama-se na atualidade Instituto Guglielmo Marconi), é projetado por Arnaldo Fuzzi (1893 - 1974), que também projeta em Predappio a Casa del Fascio do município em 1937. É bastante curioso, apesar de não haver uma correlação explícita, perceber as semelhanças de composição com outro edifício educacional, projetado e construído em Forlì, vizinha de Predappio, cidade de nascimento de Mussolini.

Figura 59: FUZZI, A. Istituto Tecnico Industriale Alessandro Mussolini, 1934. Fotografia.



Fonte: Portal Resistenza Mape Emilia Romagna. Acesso em 27 de junho de 2020. Disponível em: http://resistenzamape.it/forli/fc_architettura_fascista/ex_istituto_tecnico_industriale_alessandro_mussolini

O Istituto Alessandro Mussolini é projetado em 1934 e concluído em 1941, portanto é de criação contemporânea ao Instituto Marconi. Vê-se na edificação a limpeza completa do ornamento, e uma exaltação da estrutura, com um leve recuo das esquadrias em relação ao plano de fachada. Há uma frontalidade que gera a impressão monumental assim como no Instituto Marconi. Mesmo as fontes tipográficas que identificam ambos os institutos são semelhantes e posicionadas ao topo da edificação. Esta definitiva semelhança entre ambas, verificada justamente em um edifício para a comunidade italiana, e somando-se ao *Fascio Littorio* colocado na fachada da Casa D'Italia, mostra que Berti toma decisões de projeto que deliberadamente subordinam a plástica, a uma hierarquia política que busca a afirmação da Itália como nação por meio da arquitetura.

Estabelecida esta relação, gostaríamos de recordar que o projeto para o Instituto Marconi é de 1938, um ano antes do início da Segunda Grande Guerra, e ano em que a Casa D'Italia ainda encontrava-se em atividade, estando sua crise ainda por

vir. Agora, avançamos para 1941, onde contemplaremos um projeto desenvolvido simultaneamente a esta crise.

4.3 Hospital Felice Rosso, *l'ospedale della comunità*

Queremos tratar neste último tópico de nosso capítulo do talvez maior empreendimento de iniciativa da *comunità* na história de Belo Horizonte, no qual Berti terá seminal importância como o arquiteto do empreendimento. Antes de tratar do projeto, retornamos à inauguração da instituição chamada Fundação Felice Rosso, em homenagem ao notável empresário do setor hoteleiro que, ao fim de sua vida, entrega parte de seus bens para a construção de um hospital para o tratamento dos mais vulneráveis. Lê-se:

A história que ficou na memória e nos registros da Instituição diz que, em 24 de março de 1937, Felice Rosso recebe em sua sala, no Hotel Avenida, o tabelião do Cartório Oficial de Pessoas Jurídicas de Belo Horizonte, Ferreira de Carvalho. Na presença de Américo Gasparini, Dona Mariazinha, cônsul Tulio Grazioli, cônsul honorário Conde Belli di Sardes, Dr. Braz Pellegrino, Antônio Falci, Rafael Gagliardi, Arthur Savassi, Dr. Paulo Diniz Carneiro e José Nunes Pereira, assinou a escritura de doação de parte de seus bens para a Fundação Ítalo-Brasileira Felice Rosso. Felice Rosso desejava criar serviços hospitalares para cuidar dos necessitados e desamparados.

O fato teve grande repercussão social, tendo sido, amplamente, divulgado nos jornais. Anotações da época contam que, desde fevereiro de 1937, Gasparini e seus amigos 'interessados na organização da Fundação Ítalo-Brasileira Felice Rosso se reuniam, ora em sua casa à Av. Tocantins, 273, ora na Casa D'Italia, à Rua dos Tamoios, 341, e tomavam as primeiras decisões relativas ao cumprimento da vontade do amigo. Esse primeiro grupo era formado pelo Cônsul da Itália, Tullio Grazioli, pelos médicos Braz Pellegrino e Paulo Diniz Carneiro, médico do Instituto Ezequiel Dias e o próprio Gasparini. Esse grupo trabalhava informalmente, pois a escritura de doação determinava que 'em vida do instituidor, será ele o administrador da Fundação, podendo nomear auxiliares que julgar necessários'.

Essas primeiras decisões referiam-se a incontáveis tarefas, como elaborar, cuidadosamente, o anteprojeto do Hospital, escolhendo os mais conceituados profissionais para fazê-lo. A comissão responsável por essa tarefa foi composta por Braz Pellegrino, médico, Raffaello Berti, arquiteto e Lincoln Continentino, engenheiro sanitário. O engenheiro de estruturas, Alfredo Carneiro Santiago, também foi consultado" (HOSPITAL FELICIO ROCHO, 2019)

Assim, vemos novamente a ação da *comunità* italiana em uma ação conjunta na produção de uma infraestrutura para a cidade de Belo Horizonte. Nesta reunião de cessão dos bens no Hotel Avenida, vemos a presença de figuras já mencionadas como lideranças da comunidade como o cônsul Túlio Grazioli e o presidente da *Dopolavoro*, Artur Savassi, o que nos mostra uma proximidade da Fundação Ítalo Brasileira Felice Rosso à Casa D'Italia, reforçada pelo fato que a associação foi local

para as reuniões de planejamento e construção deste hospital desde fevereiro de 1937, reuniões estas que levariam anos para chegar a um consenso. O próprio Felice Rosso irá falecer no mesmo ano de 1937, deixando a administração da fundação e a solução da questão nas mãos da *comunità*. A querela parece haver sido resolvida em 1941, pelo que nos conta uma correspondência de Savassi ao “*Sr Architecto Rafael Berti*” (SAVASSI, 1941), de 9 de setembro de 1941, na qual o confirma como o arquiteto responsável pelo projeto do novo Hospital Felice Rosso:

Confirmando a combinação verbal de V.S. com nosso Diretor Technico Braz Pellegrino - estamos de accordo com o seguinte:

1º - V.S. fará os detalhes da construção do Hospital desta Fundação que forem exigidos pela nossa fiscalização;

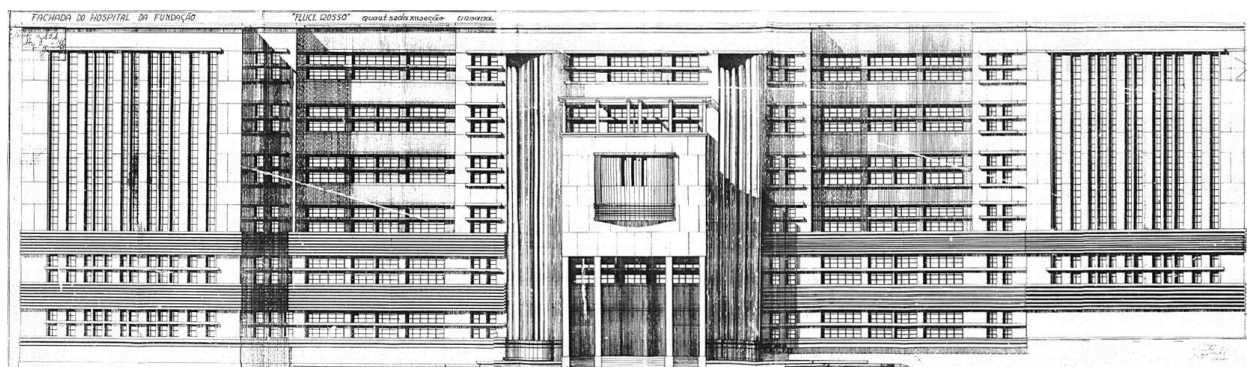
2º - Esta fundação pagará a V.S., por este serviço, a importância de 10:000\$000 (dez contos de réis) e lhe fornecerá os materiaes necessários para os desenhos.

Aqui verificamos que, assim como no projeto para a Santa Casa da Misericórdia, quando Berti contou com a consultoria do Dr. Sousa Campos, novamente Berti ouvirá a perita opinião de um especialista em seu projeto. Neste caso, será o consultor o Dr. Braz Pellegrino, filho de italianos, nascido em São Pedro do Pequeri, nas proximidades de Juiz de Fora. Pellegrino, porém, forma-se em Medicina na Itália, realizando cursos e estágios em Roma, Nápoles, e Pádua. Era também um polímata, sendo um dos fundadores da Faculdade de Filosofia da Universidade de Minas Gerais em 1939, onde lecionou a disciplina de Língua e Literatura Italiana (ACADEMIA MINEIRA DE MEDICINA, 2017). O Dr. Pellegrino possuía, portanto, uma larga bagagem social e cultural adquirida em território italiano, não somente de conhecimentos médicos, senão de assuntos ligados ao que era produzido em outras disciplinas, incluindo a própria arquitetura. Isto sem dúvida terá peso na formulação do projeto do Hospital Felice Rosso. Pellegrino assinará juntamente com Berti em co-autoria. O médico é, inclusive, um admirador do trabalho de Berti, tendo o contratado para o projeto de sua casa de campo (324), na Pampulha, meses antes do início do projeto do hospital, em abril de 1941. Os dois, portanto, já se conheciam e já haviam trabalhado juntos em um projeto, o que com certeza facilitou o trabalho em equipe.

Tratemos agora do projeto e do edifício concebido. Localizado na Avenida do Contorno, em quadra lindeira ao então 12º Regimento de Infantaria, no bairro Barro

Preto. O edifício está somente há um quilômetro de distância do Instituto Marconi. A fachada (FIGURA 59) da Avenida do Contorno possui quase 100 metros de comprimento ocupando toda a testeira da quadra, marcando grande frontalidade e monumentalidade, em especial pelo fato de haverem ainda poucos edifícios em altura na região nesta época. A simetria axial tripartida vem como elemento natural de projeto regendo o conjunto, simetria bem demarcada pelos blocos nas extremidades, e pelo bloco do auditório ao centro. Com uma orientação para oeste, é inevitável para Berti ter de trabalhar com brises para evitar o sol poente, que traz sérias complicações relativas à entrada de iluminação intensa no fim da tarde. O auditório, com a cabine de projeção, gera um volume ao centro da edificação, sobre a entrada principal do hospital. Nas laterais do auditório, as caixas de escada geram volumes semicirculares em cada lado, semelhante ao que foi feito na Santa Casa da Misericórdia. Em cada uma das extremidades, os blocos construídos possuem uma representação bastante distinta do que efetivamente foi projetado. Vemos, tanto em planta quanto em perspectiva, uma representação formal muito mais alinhada a uma representação com elementos classicizantes.

Figura 60: BERTI, R. Hospital Felice Rosso, 1941. Fachada.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

Figura 61: BERTI, R. Hospital Felice Rosso, 1941. Fotografia (c. 1940).



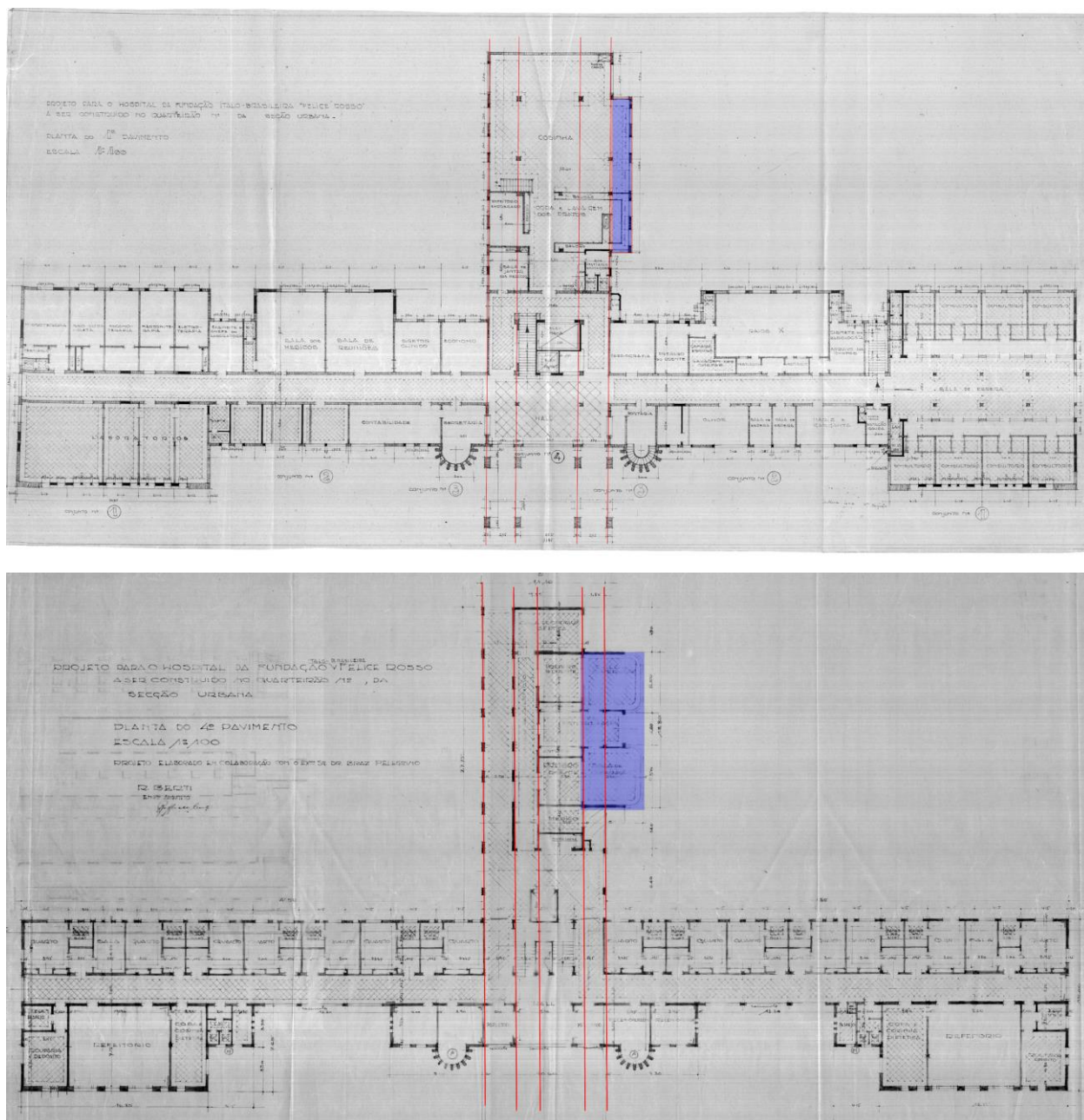
Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

Figura 62: BERTI, R. Hospital Felice Rosso, 1941, Perspectiva.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

Figura 63: BERTI, R. Hospital Felice Rosso, 1941. Plantas e estudo gráfico.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019. Adaptado pelo Autor.

A perspectiva (FIGURA 61) deixa esta intenção bastante patente, em um desenho mais artístico, de anteprojeto, onde as pendências executivas não são ainda tão demandantes, o que permite uma maior criatividade do arquiteto. Berti realiza um desenho bastante peculiar, no qual representa os blocos da extremidade como verdadeiros emuladores de um racionalismo italiano, com as devidas modernizações e limpezas ornamentais verificadas no *Novecento* do período na Itália, em um verdadeiro processo de purificação da imagem. Ao centro, nota-se a

ausência do auditório, que viria a ser inserido posteriormente, com um grande impacto na fachada planejada na perspectiva em anteprojeto. Percebe-se que o pórtico desenhado nada tem de ornamento, estando presente somente o conjunto coluna-entablamento. O clássico aqui se torna, novamente, “*latência imanente à regência do código formal arquitetônico*” (TOGNON, 1993, p.51). Ao mesmo tempo, percebe-se alguns estudos para ampliação funcional, que não se refletem nas plantas apresentadas. A perspectiva possui uma área muito maior que o projeto efetivamente apresentado por Berti.

O projeto possui uma altimetria e área total menor que a Santa Casa da Misericórdia, produzida simultaneamente no escritório de Berti. O Felice Rosso possui somente 6 pavimentos, com um área construída total de aproximadamente 9500m², inicialmente. Durante os anos que se seguiram, algumas ampliações foram empreendidas ao monobloco projetado por Berti e Pellegrino, por outros arquitetos. Quanto à planta da edificação (FIGURA 62), a acusação do formato de águia poderia ser mais uma vez apontada, ao haver a proposta de uma solução que poderia se assemelhar à solução dada no Instituto Marconi. A aproximação ainda fica mais evidente ao verificarmos, no bloco mais ao fundo, uma injustificada quebra da simetria e da racionalização estrutural em prol de um ganho ínfimo em área. A solução é somente aumentada nos pavimentos superiores, formando agora dois blocos que podem lembrar o formato de um bico da ave.

No caráter funcional, Berti busca posicionar, assim como havia feito na Santa Casa da Misericórdia, os quartos e enfermarias, os quais são leitos de permanência prolongada, para nordeste. O monobloco do hospital possui capacidade para atendimento de pronto socorro, cirurgia, terapia intensiva, obstetrícia, parto e maternidade, inclusive com espaço destinado ao dormitório para freiras que poderiam exercer funções de parteira e enfermagem. Importante lembrar estar o Hospital nas vizinhanças do Colégio Monte Calvário, o qual também é de origem italiana.

Por fim, cabe-nos lembrar que quase simultaneamente à correspondência de Savassi para a admissão de Berti como arquiteto, a complicada situação de desmembramento da Casa D'Italia começa a ocorrer, e em 1946, quando o projeto

do Felice Rosso é concluído, sendo erigido enquanto os horrores da guerra se desenrolavam pelo mundo, o fôlego da comunidade começa a se exaurir, em um processo que poderia ser descrito como de derrota. O próprio nome Hospital Felice Rosso, em uma orgulhosa e merecida homenagem ao filantropo que auxilia na criação do edifício para aqueles que precisam, será aporuguesado, em uma imprecisa adaptação para o nome de “Felício Rocho”, deformando a tradição italiana presente na instituição.

Figura 64: Correção da prancha para constar o nome correto da fundação



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

Figura 65: BERTI, R. Hospital Felice Rosso, 1941. Fotografia (c. 1940).



Fonte: HOSPITAL FELICIO ROCHO, 2020.

O projeto do Hospital Felice Rosso, coincidindo com o colapso da Casa D'Italia, marca um triste fim para uma associação que trazia uma franca coesão entre indivíduos que, apesar da distância da pátria, poderiam encontrar o conforto fraternal

do *compagno immigrato*. Após os constrangimentos e desembaraços vividos devido aos horrores causados pelo regime fascista, em especial pelo PNF, em nome da nacionalidade italiana, seria bastante complicado um pleno retorno à celebração nacional verificada entre 1935 e 1941. Outros caminhos terão de ser tomados. Na década de 50 a Sociedade de Beneficência e Mútuo Socorro assume a liderança da comunidade. Porém, a imigração italiana já via sinais de um esfriamento no pós-guerra, e os imigrantes que viram os dias da Casa D'Italia começam a envelhecer e a falecer. Os jovens da segunda geração italiana já são brasileiros, e o senso de pertencimento toma meandros mais moderados. Para Berti, este período de celebração da cultura italiana serve como exercício de prática da arquitetura, assistindo o que se desenvolvia no Novecento italiano e aprendendo uma nova linguagem de representação. No entanto, a crise na comunidade italiana não só cessa os projetos pela *comunità*, como reduz em muito os clientes interessados neste repertório. Logo, a arquitetura verificada na Casa D'Italia, no Colégio Marconi, ou no Felice Rosso não se repetirá. Berti se voltará à linguagem do *Art Déco*, demandado por clientes brasileiros, os quais estão vendo o avanço da complexidade da edificação, e portanto deve se preparar por meio de um amadurecimento na racionalização de projeto.

Porém, como já vimos em quase todos os projetos analisados, mesmo em projetos cujos princípios devam seguir esta racionalização, ainda se esforçará para trazer as características clássicas simplificadas, seja a sua característica simetria axial tripartida, seja a concepção de base, corpo e coroamento. Um arquiteto que se viu levado a aceitar o racionalismo dos tipos e estruturas para sobreviver, mas que nunca abandonou a tradição clássica “*dos códigos formais passíveis de significados que se constituíam historicamente*” (TOGNON, 1993, p. 58). Este pertencimento o traz para mais perto de sua saudosa terra natal: a Itália, verdadeira fonte de seu trabalho, lugar para onde nunca voltou, mas ao mesmo tempo de onde nunca saiu. Até o fim da vida, terá um coração italiano em terras brasileiras. Suas obras sobrevivem para nós, pois foram feitas para durar uma eternidade, assim como as obras gregas e romanas que tanto estudou e recordou por toda a vida.

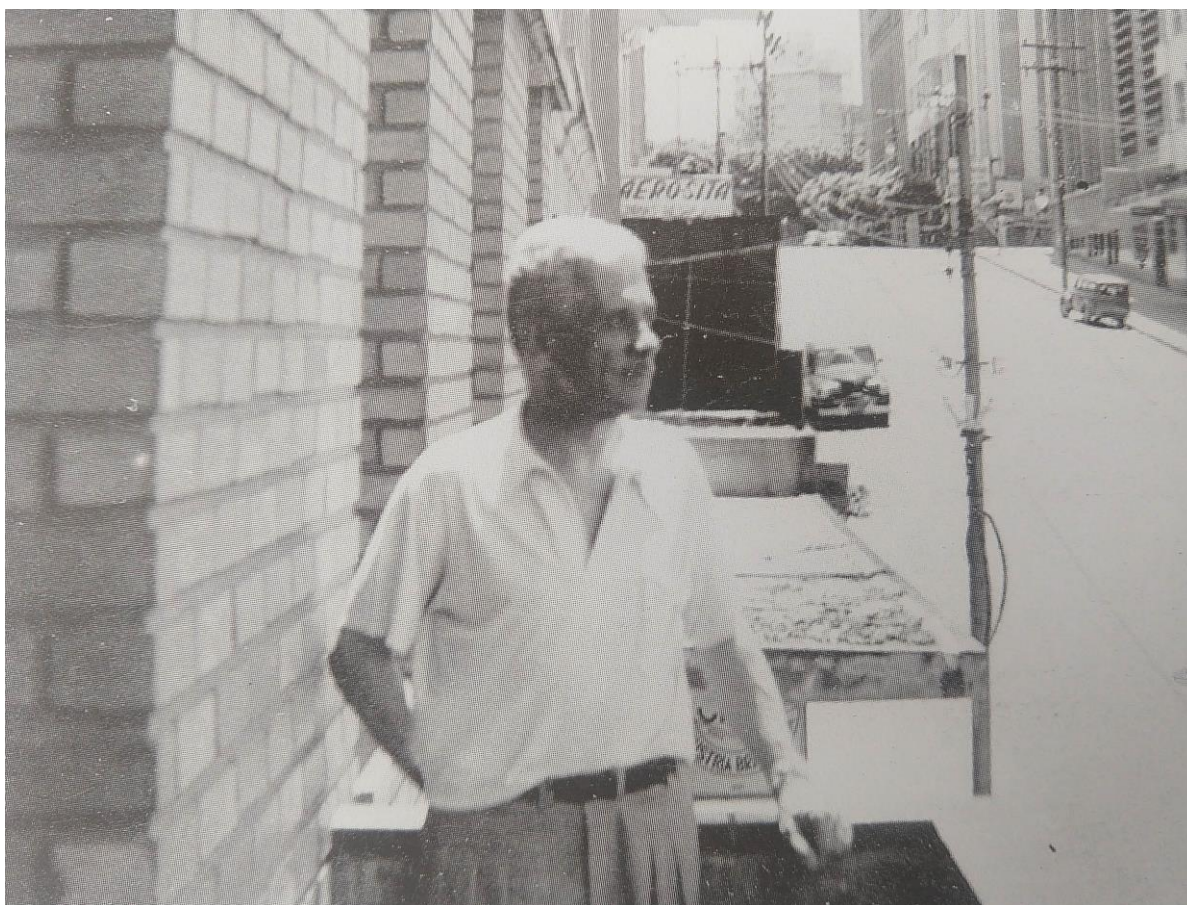
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Signor Raffaello Berti, In nome di Nettuno Dio del mare ti ammetto a parte della grande famiglia marinara, nel regno delle onde avrai il nome di Cavalluccio Marino.

Viaggio Nº 79, ao cruzar a linha do Equador em 9 de maio de 1922

A distância percorrida por Raffaello Berti entre a comuna de Collesalvetti a Belo Horizonte é de, aproximadamente, 10 mil quilômetros. Esta foi a extensão percorrida para buscar e estabelecer uma memorável vida e carreira. No dia 9 de maio de 1922, cruza a Linha do Equador pela primeira e última vez. Nunca mais fez o caminho de volta. Estava sempre ocupado. Sempre tinha um encargo em sua prancheta. Prancheta esta que era um ambiente de sua própria casa.

Figura 66: Berti na varanda de sua sala de jantar em seu apartamento voltada para a Rua Carijós. No canto direito superior da foto, vemos o Banco de Minas Gerais, projeto do arquiteto.

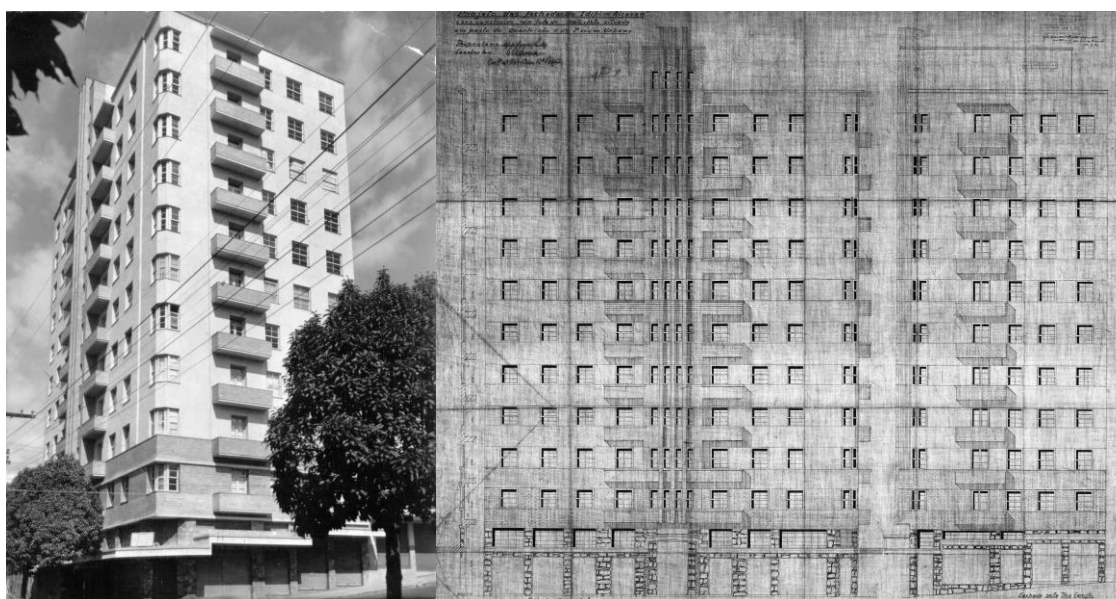


Fonte: BERTI, 2000.

Em 1944, Berti transfere seu escritório do endereço da Rua Rio de Janeiro, nas cercanias da Praça 7 de Setembro, para a Rua da Bahia, número 570. Este

endereço refere-se ao Edifício Alcazar (340), projetado em 1941, que possui uma relação íntima com o arquiteto. Berti projetou, residiu e trabalhou neste edifício, em um apartamento de 156 m², com três quartos, duas salas de refeição, e seu escritório adjacente, totalizando ao final uma área de 205 m² para residência e trabalho. De sua varanda, via o Banco de Minas Gerais, o Banco Nacional, o Hotel Itatiaia, e precisava andar poucas quadras em qualquer direção para encontrar algum projeto que tenha entregue em anos passados.

Figura 67: BERTI, R. Edifício Alcazar, 1941. Fotografia e Fachada.



Fonte: Acervo Raffaello Berti, MHAB, 2019.

Este zelo com o ofício, que já percebemos vir de um profundo anseio de fazer sua própria história, em um país que deu uma oportunidade ao imigrante italiano, resulta em profundo resultado, pois não houve arquiteto que tanto projetou e construiu em Belo Horizonte. Chegou e se adaptou de maneira rápida, já se empregando com o maior arquiteto da Capital Federal. Depois, prontamente se movimenta, muda de estado, *de cuoio e d'osso*, como Bellincion Berti na Divina Comédia, para trabalhar com um dos maiores arquitetos de Belo Horizonte. Aqui, ao mesmo tempo em que colabora incessantemente com Signorelli, cria seu espaço, pois sabe que está destinado a liderar, e mesmo antes de poder assumir formalmente um encargo, já assume o grande projeto da *comunità*. A sede da nação, a Casa D'Italia.

De 1935 a 1941, trabalha para os italianos em projetos expressivos, onde conhece e

pratica a arquitetura de seus compatriotas, em uma emulação do Novecento, ideário que traz o senso de italianidade do *immigrato*. Ao mesmo tempo, percebe que a simplificação de formas clássicas não está ocorrendo somente como uma modernização da tradição, senão também como uma descoberta da abstração geométrica como elemento de força, alinhado à prosperidade da sociedade por meio da tecnologia e da cultura de consumo. Vê o imaginário por trás do *Art Déco* e o assimila em projetos para novos clientes que apareciam na comunidade belorizontina. Não podia parar, sempre possuía um projeto em sua prancheta. Sua *ratiocinatio* visa estabelecer esta via pragmática, buscando o estabelecimento de uma *fabrica*, de uma técnica que o faria galgar êxito no cenário belorizontino.

O projeto para a Santa Casa, de 1941 - um grande desafio em sua carreira, coincidindo com a crise da comunidade italiana - o força a um desprendimento de sua própria comunidade e a uma maior atenção às técnicas de racionalização de projeto, a uma maior atenção à verticalização empreendida, em uma incorporação de novas ideias à sua *ratiocinatio*, para assumir encargos cada vez maiores e mais alinhados à modernidade. Assim irá, ininterruptamente, seguir realizando complexos projetos de edifícios em altura, até 1949, com o Banco Nacional, conclusão do estabelecimento do mais impressionante dos legados arquitetônicos. Anos de muito trabalho. Não podia parar.

Mas de repente, percebeu que não era mais tão jovem. Viu o filho Mário e uma nova geração de arquitetos, que também abrangia nomes como Sylvio de Vasconcellos e Raphael Hardy Filho, olharem para as linhas curvas que chegam com as representações de Niemeyer para a Pampulha em 1942 e influenciam a formação dos jovens arquitetos e o imaginário belorizontino. Berti provavelmente percebeu que não conseguia mais avançar em seu processo de reinvenção, incorporando mais elementos à sua *ratiocinatio*. Simplesmente já tinha uma técnica, uma práxis, uma *fabrica* que não mais teria espaço entre seus clientes. Chegava a hora de uma passagem de bastão a seu *bambino* e, a partir de 1953, começa a co-assinar os projetos com o filho, não assinando mais nada por conta própria a partir de 1955, se voltando exclusivamente à sua carreira docente.

Por fim, terminamos nosso trabalho dando o devido espaço a um dos que mais conviveu e amou Raffaello Berti. Seu filho, Mário, o “Bertinho”, assim o definia:

“O homem intransigente com o dever, o estudioso nunca satisfeito de conhecimentos, o cristão de alma elevada, o professor cuja lembrança não se afastará de nossa memória. Assim era meu pai. Durante a vida ensinou a prática do bem, porque o bem é aquilo que deve ser praticado. Obedecia a lei porque era bom e cumpridor dos deveres, e não pelo constrangimento das sanções, e definia sempre esta conduta como modo de ser de um cristão autêntico.” Em 18/11/80, na inauguração do nome de Raffaello Berti na Biblioteca da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. (BERTI, 2000)

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA MINEIRA DE MEDICINA. **Braz Pellegrino é o patrono da Cadeira 37**. Disponível em: <http://www.acadmedmg.org.br/ocupante/cadeira-37-patrono-braz-pellegrino/>. Acesso em 29 de junho de 2020.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2014. 3 vol.
- ALIGHIERI, Dante. **La divina commedia**. Milão: Edoardo Sonzogno Edítore, 1887. 679p.il. 23cm x 33,5cm.
- ALVARENGA, Antônio de Mello. Novo Hospital Santa Casa com 14 pavimentos e capacidade para 1200 leitos. **Arquitetura e Engenharia**, p. 21-24, Sem Edição, 1941.
- ANGELI, Adolfo. **R. Accademia di Belle Arti Carrara: il decennio dal 1924 (II) al 1934 (XII)**. Carrara: Cartoleira, 1934. 154p.
- ANGELI, A (Ed). **Sinfonia del marmo**. Carrara: Istituto Editoriale Facista Apuano, 1935. 272p.
- ARCHIVIO STORICO ARTISTI LUCCHESI: **Giulio Marchetti**. Fondazione Centro Studi Sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, 2004. Disponível em: http://artistilucchesi.fondazioneragghianti.it/artisti_dettaglio.php?id_artista=59. Acesso em 17 mai. 2020.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 709p.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014. 280p.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino**. São Paulo Ática, 2000. 334 p.
- ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. **Fachada do Theatro Municipal de Belo Horizonte**. [Sem Data]. 1 fotografia, preto e branco. Disponível em http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=115. Acesso em 27 mai. 2020.
- BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da maquina**. São Paulo: Perspectiva, 1975. 519p.
- BELO HORIZONTE (MG). Cartório de Registro Civil de Pessoas Jurídicas de Belo Horizonte. **Estatutos da Sociedade denominada Casa D'Italia**. Registro em 15 fev. 1935.
- BELO HORIZONTE (MG). Cartório de Registro Civil de Pessoas Jurídicas de Belo Horizonte. **Ata Reconstitutiva da que foi lavrada sobre o que ocorreu na reunião do conselho de direção da sociedade Casa D'Italia**. Registro em 25 jan. 1959.

BENEVOLO, Leonardo. **Historia da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1976. 813p.

BERTI, Aracy. **[Correspondência]** Destinatário: Diretor da Escola de Arquitetura da UMG: Belo Horizonte, 02 set. 1975.

BERTI, Raffaello. **Caderno de anotações em papel quadriculado**. 1920.

BERTI, Silvia Mendes. **Raffaello Berti: Projeto Memória**. Belo Horizonte: AP Cultural, 2000. 270p.

BERTI, Mário. **Discurso de homenagem proclamado na cerimônia de nomeação da Biblioteca Professor Raffaello Berti da Escola de Arquitetura**. 1980. *Apud* BERTI, Silvia Mendes. **Raffaello Berti: Projeto Memória**. Belo Horizonte: AP Cultural, 2000. 270p.

BERTONHA, João Fabio. **Sob o signo do Fascio: o fascismo, os imigrantes italianos e o Brasil, 1922-1943**. 1998. 424p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280749>>. Acesso em: 27 jun. 2020.

BIERMANN, Veronica. **Teoria da arquitetura: do Renascimento até aos nossos dias**. Koln: Taschen, c2015. 845 p. (Bibliotheca universalis).

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. 397p.

CAMPOS, Cynthia Machado. **A política da língua na era Vargas: proibição do falar alemão e resistências no Sul do Brasil**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2006. 351 p.

CAPANEMA, Gustavo. **Depoimento sobre o edifício do Ministério da Educação**. Revista Módulo. Número 85, P. 28-32, maio de 1985, Rio de Janeiro. *Apud* XAVIER, A (ORG). **Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma geração**.^{1ª} Edição. São Paulo: Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura: Fundação Vilanova Artigas, 1987. 389p.

CARRARA. Regno d'Italia. Reale Accademia di Belle Arti in Carrara. **Certificado de Conclusão dal Corso Speciale di Architettura [de] Raffaello Berti**. Registro em 09 jul. 1921.

CARRARA. Regno d'Italia. Reale Questura di Massa e Carrara. **Passaporto per L'Esterio [de] Raffaello Berti**. Registro em 27 mar. 1922.

CARVALHO, Ronald de. **Pequena História da Literatura Brasileira**. 5.ed. São Paulo: F. Briguet & Cia, 1955 *apud* XAVIER, Alberto (ORG.). **Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração**. 1. ed. São Paulo: Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura: Fundação Vilanova Artigas, 1987. 389p.

CASA D'ITALIA. **Jornal L'Italiano**. Belo Horizonte: 23 de outubro de 1934. *apud*

BERTI, Silvia Mendes. **Raffaello Berti: Projeto Memória**. Belo Horizonte: AP Cultural, 2000. 270p.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Raphaello Berti: tradição e racionalidade na arquitetura**. In: Leonardo Barci Castriota. (Org.). *Arquitetura em Belo Horizonte: Novas perspectivas*. 1ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG / IBDS, 2011, v. , p. 202-212

CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Arquitetura da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG: Instituto de Arquitetos do Brasil - Departamento MG, 1998. 309 p.

CENNI, Franco. **Italianos no Brasil: Andiamo In Merica**. 3. ed. São Paulo: EdUSP, 2002. 535p.

CÍCERO, Ernesto. **[Correspondência]** Destinatário: Raffaello Berti. Belo Horizonte, 19 set. 1951.

CZAJKOWSKI, JORGE; RIO DE JANEIRO (RJ). **Guia da arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro**. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000. 161p. (Guia da arquitetura do Rio de Janeiro.)

COLQUHOUN, Alan.; BRITO, Christiane. **Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-87**. São Paulo: Cosac & Naify, c2004. 253 p.

DAREMOS Resposta à altura de nosso brio. **Monitor Mineiro**. Belo Horizonte, ano 42, nº 1507, p. 1, 23 ago. 1942. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=849243&pesq=19%20agosto%201942&pasta=ano%20194&pagfis=4607>. Acesso em 23 jan. 2020.

DURAND, Jean Nicholas. **Précis of the lectures on architecture** ; with, Graphie portion of the lectures on architecture / ; translation by David Britt. Publicado por Getty Research Institute. Texts & documents.

FAUSTO, Boris (ORG). **História Geral da Civilização Brasileira: O Brasil Republicano**. 1ª Edição. São Paulo: Difuso Editorial, 1975. 411p.

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 529p.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica: Quatro Ensaios**. São Paulo: É Realizações, 2014. 583p.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes : o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Cia das Letras, 2006. 309p

GOSSET, Alphanse. **Traité de la construction des Théâtres**. Paris: Librairie Polytechnique Baudry, 1886. 140p.

GRAZIOLI, Túlio. **[Correspondência]** Destinatário: Raffaello Berti. Belo Horizonte: 8 de dezembro de 1936.

HOSPITAL FELICIO ROCHO. **Fundação**. Disponível em: <https://www.feliciorocho.org.br/fundacao>. Acesso em 08 out. 2019.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. 22. ed. São Paulo: Globo, 2014. 306 p.

Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. **Dicionário Biográfico de Construtores e Artistas de Belo Horizonte: 1894-1940**. 1ª Edição. Belo Horizonte: IEPHA/MG, 1997. 315p.

LEMME, Arie Van de. **A guide to art deco style**. North Dighton: JG Press, 1996. 128 p.

METROPOLIS. Direção de Fritz Lang. Produzido por Erich Pommer. Potsdam: UFA, 1927.

MEYER, Aphonso. **[Correspondência]** Destinatário: Paulo Auler. Belo Horizonte, 18 abr. 1948.

MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO. **De outras terras, de outro mar: experiências de imigrantes estrangeiros em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2004. 116 p.

NEUFERT, Ernest. **Arte de projetar em arquitetura: princípios, normas, regulamentos sobre projeto, construção....** 17.ed., rev. e ampl. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. 618p.

PAPINI, Giovanni. **Italia Mia**, 1939. *apud* CENNI, Franco. **Italianos no Brasil: Andiamo In Merica**. 3. ed. São Paulo: EdUSP, 2002. 535p.

PASCUCCI, Denim. **"AD Classics: Fagus Factory / Walter Gropius + Adolf Meyer"** 24 Oct. 2018. Disponível em: <https://www.archdaily.com/612249/ad-classics-fagus-factory-walter-gropius-adolf-meyer>. Acesso em 20 Mai. 2020.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 130 p (História & -- reflexões; 5).

SANTA ROSA, Eleonora. BELO HORIZONTE (MG). **Metrópole : a trajetória de um espaço cultural**. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte, Secretaria Municipal de Cultura, 1993. 130 p.

SANTOS, Roberto Eustaáquio dos; OLIVEIRA, Bernardo Jefferson de UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. **A armação do concreto no Brasil : história da difusão da tecnologia do concreto armado e da construção de sua hegemonia**. 2008. 329 f., enc. : Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.

SAVASSI, Arturo **[Correspondência]** Destinatário: Raffaello Berti. Belo Horizonte, 09 set. 1941.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil, 1900-1990**. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1999. 224p.

TOGNON, Marcos. **Marcello Piacentini**: arquitetura no Brasil. 1993. 237f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280824>>. Acesso em: 18 jun. 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (MG). Escola de Arquitetura. **Título de Professor Emérito expedido ao professor Raffaello Berti**. 05 ago. 1970.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (MG). Escola de Arquitetura. **Uma Visão de Alunos [sobre o] professor Raffaello Berti**. Sem Data [1950 – 1970].

VIGNOLA, Giacomo Barozzi. **The Five Orders of Architecture**. Traduzido por Tomasso Juglaris. Norwood Press, 1889. Digitalizado em 2013. Disponível em: <https://www.chenarch.com/images/arch-texts/1562-Vignola-Five-Orders.pdf>. Acesso em 15 jun. 2020.

Vitruvio.; MACIEL, M. Justino. **Vitrúvio**: tratado de arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 556 p. (Coleção Todas as Artes.).

Vitruvius Pollio. **De Architettura**. Cambridge: Harvard University Press, 1962.. (The Loeb Classical Library).

VITTORIO EMANUELLE III. **Decreto de Nomeação de Cavaliere**. Nomeia Raffaello Berti *Cavaliere della Ordine della Corona d'Italia*. Roma: *Corona D'Italia*, 1936.

VOLPE, GIOACCHINO. **Il risorgimento dell' Itália**. Roma: Arti Grafiche Alfierie Dacroix, 1934. 425p.

XAVIER, Alberto (ORG.). **Arquitetura Moderna Brasileira**: depoimento de uma geração. 1. ed. São Paulo: Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura: Fundação Vilanova Artigas, 1987. 389p.

WEBER, Eva. **Art Déco**. 1. ed. Nova York: Gallery Books, 1989.

WERNECK, Gustavo. Padaria símbolo da Savassi resiste ao tempo. **Estado de Minas**, 10 dez. 2011. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2011/12/10/interna_gerais,266632/padaria-simbolo-da-savassi-resiste-ao-tempo.shtml. Acesso em 26 jun. 2020.

APÊNDICE B: MAPA DA OBRA CONSTRUÍDA DE RAFFAELLO BERTI EM BELO HORIZONTE E MINAS GERAIS



RESIDÊNCIAS

- 266 - Residência Hugo Torres: Av Brasil 1305
- 299 - Residência Antônio Loureiro de Sá: Rua Mármore 813
- 326 - Residência Arthur Savassi: Av Amazonas, 2357. Demolida
- 356 - Residência Thomas Naves: Av Brasil, 1285
- 360 - Residência Carlos Norder: Rua Espírito Santo, 1996
- 374 - Residência Albert Scharle Weis: Rua Ceará, 1851
- 427 - Residência Rafael Mariani: Rua Machado 66
- 434 - Residência Thiry: Rua Eduardo Porto, 200
- 453 - Residência Antônio de Mello: Rua Marques de Maricá, 347
- 466 - Residência Vincenzo Spinelli: Rua Visconde de Taunay, 240
- 468 - Residência Geraldo Braga: Rua Dante, 200
- 471 - Residência Francisco Franqueira: Rua Sertões, 50
- 474 - Residência Arthur Savassi (reforma): Rua Afonso Pena, 2193



EDIFÍCIOS COMERCIAIS E DE APARTAMENTOS

- 293 - Edifício Carmo e Fábio Couri: Av Augusto de Lima 1323. Demolido.
- 295 - Edifício de Escritórios: Av Olegário Maciel 216
- 296 - Hotel Metrópole: Rua da Bahia 1023
- 315 - Edifício Nicolau Abras: Rua dos Caetés, 632
- 316 - Edifício de Apartamentos: Av Afonso Pena, 394
- 319 - Edifício Carmo e Fábio Couri: Av Paraná, 99
- 337 - Edifício Miguel Abras Filho: Rua Tupinambás 856
- 340 - Edifício Alcazar: Rua da Bahia, 570
- 367 - Edifício Júlio Brunetta: Av Bias Fortes 990
- 386 - Edifício Aliança de Minas Gerais: Rua dos Goitacazes, 15
- 387 - Edifício Gaspar Stratmann: Av do Contorno 11530
- 388 - Projeto para a construção de um Edifício: Av Afonso Pena 1170
- 398 - Edifício Indaia: Av Bias Fortes 1158
- 400 - Edifício Vitória: Praça Raul Soares 85
- 401 - Edifício Paul Dardot: Rua Tamoyos, 320
- 416 - Edifício Comercial: Rua Carijós, 115
- 418 - Hotel Itatiaia: Rua da Bahia, 187
- 422 - Rede Mineira de Viação: Rua Tapuias, 49
- 438 - Edifício João Batista Vianna: Rua Bonfim, 12
- 444 - Edifício Mário de Medeiros: Av Augusto de Lima 1323. Substitui 293
- 457 - Edifício Benito Savassi: Av Paraná 106
- 459 - Edifício Paul Dardot: Av Amazonas 459. Próximo ao 401.



HOSPITAIS

- 342 - Empresa Funerária da Santa Casa, Av Bernardo Monteiro, 367
- 350 - Santa Casa da Misericórdia: Av Francisco Sales, 1111
- 370 - Hospital Felício Rocho: Av do Contorno, 9530
- 390 - Hospital da Cruz Vermelha: Rua dos Otoni, 772
- 405 - Hospital Vera Cruz: Av Barbacena, 653
- 406 - Maternidade Odete Valadares: Av do Contorno, 9494
- 419 - Acréscimo Hospital São José (Univ. Ciências Médicas): Rua dos Aimorés, 2826
- 426 - Sanatório dos Ferrovários (Odilon Behrens): São Cristóvão, Belo Horizonte



BANCOS

- 271 - Banco de Minas Gerais: Rua dos Carijós, 166, BH
- 341 - Banco de Crédito Real de Minas Gerais: Rua Treze de Maio, 557, Ouro Fino, MG
- 345 - Banco da Lavoura: Rua Doutor Coelho de Moura 209, Oliveira, MG
- 351 - Banco de Crédito de Minas Gerais: Rua Raul Soares, 94, Monte Carmelo, MG
- 446 - Banco Nacional: Rua dos Carijós, 218, BH



EDUCAÇÃO

- 273 - Colégio Izabela Hendrix. Rua da Bahia, 2020
- 274 - Ampliação para o Colégio Sacre Couer de Marie. Rua Prof. Estevão Pinto, 400
- 298 - Colégio Marconi. Av do Contorno, 8476
- 452 - Colégio Santa Maria. Rua Jacuí, 237
- 461 - Acréscimo ao Instituto dos Cegos Mudos. Av do Contorno 9384



CINE THEATROS

- 334 - Cine Metrópole, Rua da Bahia, 951 (Praça Alberto Deodato), BH. Demolido.
- 335 - Cine Santa Teresa, Rua Estrela do Sul, 89, BH
- 363 - Theatro Municipal Nova Lima: Rua João de Deus, 343, Nova Lima
- 364 - Cine Vitória: Avenida Getúlio Vargas, 512, Teófilo Otoni
- 384 - Cine Theatro Popula / México: Rua Oiapoque, 202, BH
- 423 - Cine Floresta: Av do Contorno, 1669, BH



ASSOCIAÇÕES PÚBLICAS E PRIVADAS

- 158 - Casa D'Italia: Rua dos Tamoyos, 357, BH. Demolido
- 164 - Palácio da Municipalidade: Av Afonso Pena, 1212, BH.
- 456 - Sociedade Italiana de Beneficenza e Mútuo Socorro: Rua Curitiba, 697, BH.



RELIGIOSOS

- 332 - Capela do Rosário: MG040, Fazenda do Rosário, Ibirité
- 399 - Igreja Matriz Vila Renascença: Praça Muqui, 109, BH
- 410 - Casa Paroquial São Sebastião: Ao lado da Rua Paracatu 472, BH
- 463 - Matriz de Divinópolis: Praça Dom Cristiano 241, Divinópolis
- 477 - Igreja N.S. da Graça: Rua Capitão Domingues Pimenta, Capelinha



INDUSTRIAIS

- 228 - Fábrica de Fiações São José: Rua Floriano Peixoto, Barbacena.

