



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Igor Pires do Nascimento

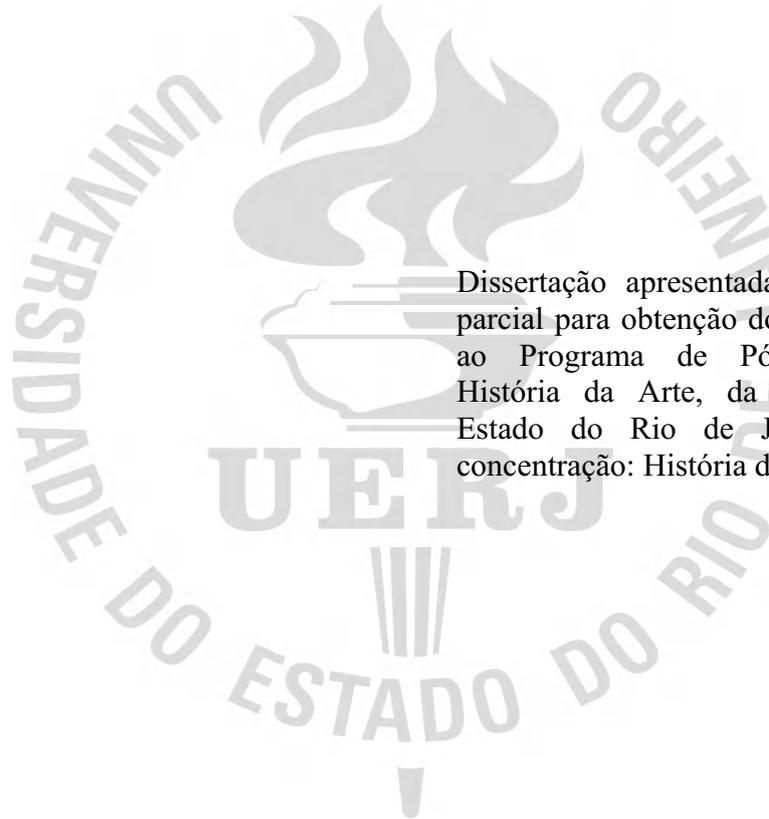
**Antonio Virzi: arquiteto e arquitetura migrantes**

Rio de Janeiro

2022

Igor Pires do Nascimento

**Antonio Virzi: arquiteto e arquitetura migrantes**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História da Arte Global.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Ragazzi

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

N244 Nascimento, Igor Pires do.  
Antonio Virzi: arquiteto e arquitetura migrantes / Igor Pires do  
Nascimento. – 2022.  
155 f.: il.

Orientador: Alexandre Ragazzi.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Artes.

1. Virzi, Antonio, 1882-1954 – Crítica e interpretação - Teses. 2.  
Arquitetos italianos – Teses. 3. Ecletismo na arquitetura - Teses. 4.  
Arquitetura – Rio de Janeiro (RJ) – Séc. XX - Teses. 5. Arte nouveau –  
Teses. 6. Decoração e ornamento (Arquitetura) – Teses. I. Ragazzi,  
Alexandre. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes.  
III. Título.

CDU 72.071.1(45)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Igor Pires do Nascimento

**Antonio Virzi: arquiteto e arquitetura migrantes**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História da Arte Global.

Aprovada em 12 de dezembro de 2022.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Alexandre Ragazzi (Orientador)

Instituto de Artes - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Vera Beatriz Siqueira

Instituto de Artes - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Sonia Gomes Pereira

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2022

## DEDICATÓRIA

A Maria, Conforto dos Migrantes.

A meu pai Jamilson do Nascimento (*in memoriam*), o pedreiro que me ensinou a amar os livros.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço o afeto, apoio e incentivo de minha esposa Mariana e de minha mãe Lúcia Helena. E, também, à minha sogra Maria de Lourdes e a todos os demais familiares que torceram pelo bom andamento de minha pesquisa.

Sou grato ao meu orientador Alexandre Ragazzi que acreditou no potencial da pesquisa sobre Antonio Virzi. Agradeço não apenas pela orientação que me deu, mas por sua contribuição pesquisando sobre Virzi na Itália. Acima de tudo, agradeço por sua disponibilidade e gentileza.

Agradeço a Dilza Alvim, chefe da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, que durante o lockdown em 2021 gentilmente me atendeu por e-mail disponibilizando-me fotos de partes da dissertação de Alberto Taveira sobre Antonio Virzi.

Minha gratidão à Biblioteca Nacional que disponibiliza em seu site um vasto e rico material para pesquisa. Sem os jornais e revistas digitalizados, disponíveis na Hemeroteca Digital, não teria sido possível escrever o segundo capítulo de minha dissertação.

Não posso deixar de agradecer aos vários amigos e familiares que me incentivaram ao longo da pesquisa: Alexandre Ikenami, Aline Nascimento, Bruno Costa, Daniel Daumas, Daniel Forain, Daniel Pêcego, Fabio Nunes, Guilherme Ferreira, Gustavo França, Gustavo Motta, Hugo Macedo, Igor Carvalho, Janaina Ayres, João Carlos Nara, Jorge Souza, Leandro Oliveira, Luciano Menegaldo, Magno Maciel, Mario Prada, Pe. Luis Madero López, Pe. Sergio Costa Couto, Pe. Valtemario Frazão, Renato Fonseca Júnior, Werner Lima e Ygor Mello. E também, às equipes de direção das escolas municipais de Duque de Caxias e Nova Iguaçu onde leciono: Rosângela Martins; Mariangela Soares; Ronaldo Santos; Maria Cristina Souza. É provável que eu tenha esquecido de mencionar algumas pessoas. Perdoe-me se você for uma delas. Contudo, agradeço a todos que me acompanharam com suas orações, apoio e incentivo durante o processo de escrita deste trabalho.

A chegada de pessoas diferentes, que provêm dum contexto vital e cultural distinto, transforma-se num dom, porque as histórias dos migrantes são histórias também de encontro entre pessoas e entre culturas: para as comunidades e as sociedades de chegada são uma oportunidade de enriquecimento e desenvolvimento humano integral para todos [...] se acolhe com todo o coração a pessoa diferente, permite-se-lhe continuar a ser ela própria, ao mesmo tempo que se lhe dá a possibilidade dum novo desenvolvimento. As várias culturas, cuja riqueza se foi criando ao longo dos séculos, devem ser salvaguardadas para que o mundo não fique mais pobre. Isso, porém, sem deixar de as estimular a que permitam surgir de si mesmas algo de novo no encontro com outras realidades.

*Papa Francisco*

## RESUMO

NASCIMENTO, Igor Pires do. *Antonio Virzi: arquiteto e arquitetura migrantes*. 2022. 155f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

O presente trabalho tem por objetivo contribuir com a pesquisa já iniciada por outros autores sobre a vida e a obra do arquiteto italiano Antonio Virzi, que migrou para o Rio de Janeiro em 1911. Para tanto, apresenta-se na primeira parte dessa dissertação uma pequena imersão no contexto carioca: a relação entre reforma urbana e arquitetura eclética; as origens do Ecletismo em arquitetura; sua manifestação na arquitetura carioca em alguns edifícios públicos, nas Exposições de 1908 e 1922 e em algumas residências. A partir daí, empreende-se no segundo capítulo uma tentativa de reconstituição biográfica da trajetória de Virzi em nosso país documentada por meio de notícias, textos, anúncios e outros documentos digitalizados ou fotografados. Por fim, no terceiro capítulo procura-se compreender melhor a pessoa e obra do arquiteto: voltando-se para o contexto italiano de sua alegada formação, mais especificamente, detendo-se de modo sucinto no movimento Liberty e no arquiteto italiano Ernesto Basile; considerando as raízes desse movimento em William Morris; apontando quais foram os modelos arquitetônicos italianos nos quais Virzi provavelmente se inspirou para a criação do Villino Silveira e da Basílica de Nossa Senhora de Lourdes (obras escolhidas para análise neste trabalho); a ornamentação Art Nouveau e Art Déco presente nessas duas obras; os modelos nos quais Virzi possivelmente se inspirou para criar essa ornamentação; e a provável influência da flora brasileira e da arte marajoara nos ornatos que ele criou.

Palavras chave: Antonio Virzi. Arquitetura eclética. Liberty. Ornamentação.

## ABSTRACT

NASCIMENTO, Igor Pires do. *Antonio Virzi: arquiteto e arquitetura migrantes*. 2022. 155f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022

This dissertation aims at contributing to the research in progress by other authors on the life and work of the Italian architect Antonio Virzi, who immigrated to Rio de Janeiro in 1911. For this purpose, the first part of this dissertation presents a small immersion in the context of Rio de Janeiro: the relationship between urban reform and eclectic architecture; the origins of Eclecticism in architecture; its manifestation in some Rio de Janeiro's public buildings' architecture, in 1908 and 1922 exhibitions and in some residences. Afterwards, the second chapter attempts at reconstructing Virzi's trajectory in our country, documented by news, texts, advertisements and other scanned or photographed documents. Finally, the third chapter aims at understanding better the person and works of the architect: turning to the Italian context of his alleged formation; more specifically, focusing briefly on the Liberty movement and the Italian architect Ernesto Basile; considering the roots of this movement in William Morris; pointing out what were the Italian architectural models in which Virzi was probably inspired for the creation of Villino Silveira House and Our Lady of Lourdes Basilic (works chosen for this work's analysis); the Art Nouveau and Art Decó presented in these two works; models in which Virzi possibly was inspired by in order to create those ornamentations; and the presumable influence of Brazilian flora and the art from Marajo Island (PA) on the ornaments he created.

Keywords: Antonio Virzi. Eclectic architecture. Liberty. Ornamentation.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Francisco Pereira Passos.....	18
Figura 2 –	A Avenida Central no sentido norte, 1903.....	20
Figura 3 –	Avenida Central (vista para o norte), 1906.....	21
Figura 4 –	Escola Nacional de Belas Artes, 1911-1920(?).....	30
Figura 5 –	Novo Louvre de Visconti e Leufel.....	31
Figura 6 –	Exposição Nacional de 1908.....	32
Figura 7 –	Entrada da Exposição do Centenário da Independência.....	33
Figura 8 –	Pavilhão da Itália na Exposição de 1922.....	34
Figura 9 –	Projeto da fachada da casa de José Ferreira, 1916.....	36
Figura 10-	Villa Nadir.....	37
Figura 11-	Antonio Virzi, arquiteto italiano.....	40
Figura 12-	“Currículo de Virzi”.....	41
Figura 13-	Pavilhão do Brasil na Exposição de Turim em 1911.....	43
Figura 14-	Registro Civil do Casamento de Virzi e Lúvia.....	44
Figura 15-	Registro Paroquial do Casamento de Virzi e Lúvia.....	45
Figura 16-	Registro Paroquial do Batizado de Ítalo Virzi.....	46
Figura 17-	Maquete do projeto para o Theatro Municipal em Salvador.....	56
Figura 18-	Charge sobre Virzi.....	59
Figura 19-	Exposição Henrique Bernardelli.....	62
Figura 20-	Encantadoras... Melindrosas.....	64
Figura 21-	Reportagem sobre o Palacete Martinelli.....	69
Figura 22-	Reportagem sobre o Palacete Martinelli.....	70
Figura 23-	Anúncio no Jornal Il Pasquino Colinale.....	73
Figura 24-	Anúncio no Jornal Il Moscone.....	73

Figura 25-	Registro da Carta do padre Battistoni.....	74
Figura 26-	“Palacete João Pessoa”.....	75
Figura 27-	Reportagem sobre o Salão de Belas Artes de 1928 (trecho).....	78
Figura 28-	Notícia sobre a reforma do Theatro Apollo.....	80
Figura 29-	Notícia sobre a reforma do Theatro Apollo.....	81
Figura 30-	Notícia sobre a reforma do Theatro Apollo.....	82
Figura 31-	Composição da Sociedade Brasileira de Belas Artes.....	83
Figura 32-	Notícia sobre Filomena Virzi.....	84
Figura 33-	Comunicado do Consulado Geral da Itália.....	85
Figura 34-	Registro de Estrangeiros.....	85
Figura 35-	Registro Civil de Óbito.....	86
Figura 36-	Villino Silveira.....	100
Figura 37-	Frentes sul e leste da Villa Vincenzo Florio (Villino Basile).....	102
Figura 38-	Elevação da parte traseira da Villa Lanza di Daliella.....	102
Figura 39-	Planta do Villino Silveira.....	103
Figura 40-	Portão de entrada e outros ornamentos do Villino Silveira.....	105
Figura 41-	Detalhe das maçanetas em forma de serpente no portão de entrada.....	106
Figura 42-	Ornamentação em estuque com inicial da família Silveira.....	106
Figura 43-	Estudos para construção de capitéis (projeto de E. Basile).....	108
Figura 44-	Capitéis de colunas geminadas do Villino Silveira.....	108
Figura 45-	Portão de entrada do Villino Silveira.....	109
Figura 46-	Tabela ilustrativa de serralheria (projeto de E. Basile).....	110
Figura 47-	Laçarotes triangulares (serralheria do Villino Silveira).....	110
Figura 48-	Texto sobre a exposição de Theodoro Braga na Biblioteca Nacional.....	112
Figura 49-	Motivos ornamentais, ilustrações de Correia Dias, 1919.....	114

Figura 50-	Projeto da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes, 1925.....	116
Figura 51-	Projeto da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes, 1928(?).....	117
Figura 52-	Fachada da Basílica de Nossa Senhora de Lourdes.....	118
Figura 53-	Igreja de São Francisco de Assis, Palermo.....	119
Figura 54-	Catedral de Messina.....	120
Figura 55-	Basílica da Santíssima Trindade, Palermo.....	120
Figura 56-	Fileiras de santos e beatos (fachada da Basílica de Lourdes).....	121
Figura 57-	Parte da fachada da Basílica de Lourdes.....	122
Figura 58-	Fachada da Igreja de Santa Rosalia, Palermo.....	123
Figura 59-	Escultura de Nossa Senhora de Lourdes.....	124
Figura 60-	Interior da Basílica de Nossa Senhora de Lourdes.....	127
Figura 61-	Interior da Igreja da Imaculada Conceição, Palermo.....	127
Figura 62-	Altars laterais da Basílica de Lourdes.....	128
Figura 63-	Altar lateral da Igreja da Imaculada Conceição, Palermo.....	129
Figura 64-	Análise estrutural de retábulo <i>Nacional Português</i> .....	130
Figura 65-	Altar lateral de Santa Bernadette, Basílica de Lourdes.....	131
Figura 66-	Nossa Senhora de Lourdes no altar-mor da Basílica.....	132
Figura 67-	Imagem de Nossa Senhora de Lourdes, Jornal <i>A Cruz</i> , 1925.....	133
Figura 68-	Altar lateral de São Miguel Arcanjo na Basílica de Lourdes.....	134
Figura 69-	Arcanjo São Miguel Derrotando Satanás, Guido Reni.....	135
Figura 70-	Primeira página de folheto comemorativo da Basílica.....	136
Figura 71-	Desenho da Coffea Arabica e sua aplicação decorativa.....	137
Figura 72-	Urna marajoara.....	137
Figura 73-	Motivos geométricos extraídos de cerâmica marajoara.....	137
Figura 74-	Medalhão representando a Basílica de Lourdes.....	137

Figura 75-	Detalhe da ornamentação de altar lateral da Basílica.....	138
Figura 76-	Detalhe da ornamentação do coro alto da Basílica.....	139
Figura 77-	Devaneio, litografia coloria, Alphonse Mucha.....	140
Figura 78-	Parede com altares laterais da Basílica.....	141
Figura 79-	Detalhe da ornamentação do coro alto da Basílica.....	141
Figura 80-	Porta de acesso ao Batistério, Basílica de Lourdes.....	142
Figura 81-	Arco-cruzeiro com brasão episcopal.....	143
Figura 82-	Decoração da porta de acesso à sacristia.....	144
Figura 83-	Detalhe de ornamentação: data do início da construção da igreja.....	145

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
1	<b>RIO DE JANEIRO, REFORMA URBANA E ECLETISMO</b> .....	16
1.1	<b>A Belle Époque carioca</b> .....	16
1.1.1	<u>A Reforma Urbana de Pereira Passos</u> .....	17
1.1.2	<u>O modelo: a Reforma Urbana de Paris com Haussmann</u> .....	21
1.2	<b>O Ecletismo na arquitetura</b> .....	24
1.2.1	<u>O Ecletismo na arquitetura carioca</u> .....	27
1.2.2	<u>O Ecletismo na arquitetura residencial</u> .....	35
2	<b>ANTONIO VIRZI: NOTÍCIAS DE UMA TRAJETÓRIA</b> .....	39
2.1	<b>A década de dez: “Arapucas Arquitetônicas”</b> .....	41
2.2	<b>A década de vinte: “A Virzilândia”</b> .....	65
2.3	<b>As décadas de trinta a cinquenta: “o engenheiro arquiteto prof. Virzi”</b> .....	78
3	<b>UMA ARQUITETURA MIGRANTE?</b> .....	88
3.1	<b>A obra de Virzi: possíveis influências e algumas abordagens</b> .....	88
3.2	<b>O Villino Silveira: uma residência migrante</b> .....	98
3.3	<b>A Basílica de Nossa Senhora de Lourdes</b> .....	115
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	147
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	152

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho de pesquisa sobre o arquiteto italiano Antonio Virzi começou de modo secundário na especialização em História da Arte Sacra que cursei na Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro. No início de 2019 concluí o curso com a monografia *A função religiosa da arte na fachada da Basílica de Nossa Senhora da Imaculada Conceição de Lourdes*. No segundo capítulo desse trabalho fiz um pequeno levantamento sobre a história da Basílica de Nossa Senhora de Lourdes e, por conseguinte, tive meu primeiro contato com a figura de Antonio Virzi, visto ser ele quem projetou a igreja.

Portanto, o que une aquela monografia com a presente pesquisa foi o conhecimento inicial que adquiri sobre a vida e a obra de Virzi na especialização. Durante a redação daquele segundo capítulo descobri as pesquisas e trabalhos de autores como Alberto Taveira e Augusto Ivan de Freitas Pinheiro. Mas, foi sobretudo após o ingresso no Mestrado deste Programa de Pós-Graduação em História da Arte na UERJ que pude conhecer as obras de outros pesquisadores que estudaram direta ou indiretamente a pessoa e o legado de Antonio Virzi, tais como: Irma Arestizábal e Piedade Epstein Grinberg, Olinto Gomes P. Coelho, Maria Helena da Fonseca Hermes, Suely de Oliveira Figueirêdo Puppi, Gabriel Botelho Neves da Rosa e Giulia Gobbi Fernandes Schiavini. Sem o trabalho desses pesquisadores e sem o apoio e incentivo do meu orientador Alexandre Ragazzi minha pesquisa não teria um início.

Pesquisar sobre a vida e a obra de um artista leva necessariamente ao estudo e a considerações sobre seu contexto, além do lugar que, digamos assim, lhe cabe na história da arte. No caso de um arquiteto, seu lugar na história da arquitetura nacional e (por que não?) internacional. Assim sendo, no primeiro capítulo deste trabalho há uma exposição sucinta sobre o clima cultural relacionado às reformas urbanas pelas quais passou o Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Visto que temos notícias da chegada de Antonio Virzi à então Capital Federal no ano de 1911, pode-se afirmar que ele testemunhou algumas das ações que pretendiam modernizar, higienizar e embelezar por meio de reformas urbanas a cidade do Rio, e, também, outras partes do país.

O modelo adotado para a icônica Reforma de Pereira Passos foi a realizada por Haussmann em Paris. A abertura da Avenida Central promovida pelo então prefeito, inspirada nos bulevares franceses, tornou-se o símbolo de seu projeto urbanístico e, também, de um período da história carioca. O modelo parisiense de urbanização não se limitou ao centro do

Rio, mas chegou a bairros como Vila Isabel, por exemplo, com seu Boulevard 28 de Setembro onde começou a ser construída na década de vinte a igreja projetada por Virzi.

Como veremos havia uma relação entre a adoção daquele modelo de urbanismo parisiense e a arquitetura eclética. Portanto, houve uma considerável transição de modelos arquitetônicos ecléticos franceses para o Rio de Janeiro. Isso pode ser verificado principalmente nos grandes edifícios encomendados pelo poder público, cuja inspiração em modelos franceses é notória, como no caso do Theatro Municipal. Mas, a adoção do ecletismo pode ser constatada, também, em muitas residências que foram construídas naquele período das grandes reformas urbanas e da expansão dos bairros cariocas.

Outra fonte de modelos arquitetônicos ecléticos da qual se beneficiou a paisagem urbana carioca foram as Exposições de 1908 e 1922. Esses eventos, o maior deles a de 1922, foram importantes para a ampliação da oferta do catálogo de tipologias e estilos arquitetônicos históricos. Essas numerosas opções de tipos e estilos serviram marcadamente aos interesses da iniciativa privada que buscava não apenas a estética arquitetônica eclética, mas, também, a adequação do edifício às normas de higiene e modernidade tais como: água encanada, luz elétrica, circulação de ar e conforto. As Exposições Universais – cuja importância na história da arquitetura constituiriam uma pesquisa à parte – serviram, portanto, como locais de circulação de tipologias, estilos, pesquisas, novos materiais e publicações sobre arquitetura, além de ricas oportunidades para os arquitetos criarem projetos de pavilhões nos quais podiam explorar novas soluções estéticas e técnicas. Não é à toa que a Exposição de Turim em 1910 parece ter sido o evento-ponte que possibilitou a vinda de Virzi para o Brasil.

Feitas algumas considerações sobre o contexto carioca e sobre a arquitetura eclética no primeiro capítulo, uma tentativa de reconstituição biográfica com base em notícias, textos e anúncios coletados em jornais e revistas digitalizados será proposta no segundo capítulo. Nele poderemos nos inteirar, por exemplo, a respeito do motivo pelo qual a atuação de Virzi como professor de arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) foi tão curta, durando menos de um ano. E, também, sobre outros fatos e registros – alguns talvez inéditos – como: o desabamento do Villino Silveira; os projetos para o Theatro da Bahia e um monumento a Rui Barbosa que não foram adiante; sua participação como professor num Curso Livre de Belas Artes; uma entrevista concedida ao jornal *A Rua* em 1920; o registro de uma residência para João Pessoa Albuquerque, Ministro do então Supremo Tribunal Militar, que parece não constar em nenhuma pesquisa realizada até o momento; a disputa pela cadeira de escultura de ornatos da ENBA; a morte prematura do filho Ítalo Virzi; a outra família que constitui com

Esther Bollini durante o casamento com Livia da Rocha Miranda; e as últimas décadas de vida em São Paulo, onde se casou com Regina Vacondio, escassamente documentadas.

Por fim, no terceiro capítulo há uma tentativa de análise mais detida sobre o contexto originário de Virzi, ou seja, sobre a influência que recebeu do movimento Liberty e de Ernesto Basile em sua formação e atuação inicial na Itália. Como este é o primeiro arquiteto com quem Virzi alegou ter trabalhado como colaborador, e, como a atuação de Basile enquanto professor e arquiteto se concentrou predominantemente em Palermo – identificada inicialmente por Virzi como sua cidade natal –, as possíveis influências e termos de comparação com a obra que ele desenvolveu no Brasil ficarão restritas basicamente às características gerais do Liberty, à pessoa e obra de Ernesto Basile e a alguns exemplares da arquitetura em Palermo.

Uma das propostas do último capítulo será perceber como o Villino Silveira e a Basílica de Nossa Senhora de Lourdes – por meio da analogia com a migração italiana que ocorreu para o Brasil – podem ser consideradas obras nas quais verificamos a migração de certa tipologia e elementos da arquitetura medieval siciliana e da arquitetura residencial Liberty para o Rio de Janeiro. Além de serem edifícios nos quais Virzi trabalhou com elementos arquitetônicos típicos de sua origem italiana, esses dois edifícios foram, também, criações nas quais ele revelou sua criatividade como designer e escultor de ornatos.

Sobre a ornamentação desses dois edifícios, veremos a hipótese de que parte da geometrização presente na serralheira do Villino Silveira pode ter sido inspirada na arte marajoara. É possível que ele tenha acompanhado o debate acerca da nacionalização das artes decorativas por meio da imprensa. E, como ficará mais evidente na análise de parte da ornamentação da Basílica, é provável que Virzi tenha feito contato com a pesquisa e a obra de Theodoro Braga sobre os motivos ornamentais retirados da flora e fauna brasileiras e da arte indígena. O Villino Silveira, hipoteticamente, e a Basílica de Lourdes, provavelmente, são portanto registros materiais de que Virzi, apesar de sua criatividade mal compreendida desde a sua chegada, não ficou alheio às questões sobre a nacionalização das artes decorativas levantadas durante o período de sua maior produção no Rio de Janeiro: as décadas de dez e de vinte.

## 1 RIO DE JANEIRO, REFORMA URBANA E ECLETISMO

Quando Antonio Virzi chegou à cidade do Rio de Janeiro, em 15 de julho de 1911<sup>1</sup>, o então Distrito Federal passava por mudanças econômicas, políticas e sociais que se faziam notar em seu espaço urbano. A República Federativa do Brasil, proclamada em 1889, demandava uma capital modernizada, embelezada e higienizada para sua melhor inserção no mercado internacional e aceleração de seu processo de industrialização ainda muito incipiente.

As grandes obras de melhoramento, embelezamento e saneamento da principal “cabeça urbana” do país atendiam necessidades imperiosas no que concerne às suas funções políticas de sede do Estado Nacional e às exigências de uma economia capitalista já consolidada, não obstante a “modernização” viesse apenas reafirmar, em escala ampliada, sua inserção na divisão internacional do trabalho como exportadora de gêneros agrícolas e – em particular no Rio de Janeiro – importadora de produtos industrializados e capitais (BENCHIMOL, 1992, p. 317).

Segundo a pesquisadora Annateresa Fabris a República Velha possuía lemas tais como: progresso, indústria, capital e modernização. “Neles inscreve-se uma noção de prosperidade que oblitera contrastes e conflitos, ao projetar nas criações culturais a vontade de mascarar ou cosmetizar as tensões que caracterizavam o período” (FABRIS, 1990, p. 136). Dentre as criações culturais que se tornaram símbolos privilegiados do desejo de melhorar ou embelezar a capital federal podemos destacar as obras arquitetônicas e urbanísticas cujas dimensões sempre causaram mais impacto. Urbanismo e arquitetura tornaram-se meios culturais privilegiados pelos quais o Rio de Janeiro das últimas décadas do século XIX e primeiras do XX tornou-se um dos símbolos da Belle Époque no Brasil.

### 1.1 A Belle Époque<sup>2</sup> carioca

---

<sup>1</sup> Conforme o Registro de Estrangeiros, Secretaria de Segurança Pública, Delegacia Especializada de Estrangeiros (SP), 1949, n. 1.300.100 (Figura 34, p. 87).

<sup>2</sup> Belle Époque – expressão usada para designar o período da história da França compreendido entre os anos 1880 e a Primeira Guerra Mundial, tendo seu apogeu em 1889, quando foi inaugurada a torre Eiffel, construída para a Exposição Universal. O termo celebrava o clima que então se vivia, marcado pela efervescência cultural, pela paz entre os países vizinhos e por grandes inovações tecnológicas, como a invenção do cinema, do automóvel e do avião. Nas artes, os movimentos que expressam esse clima, notadamente o impressionismo e o *art nouveau*, por vezes são caracterizados como estilo *belle époque* (BASSALO, 2019, p. 42)

A inspiração e grande referência cultural para a transformação da paisagem urbana carioca, desde a chegada da Missão Artística Francesa em 1816, ainda era a França. Historicamente a *belle époque carioca* situou-se no “momento inicial do período republicano, uma fase eufórica para os grupos beneficiados pelo novo regime[...] *grosso modo*, esse período abrangeria de 1900 a 1920...” (ROSTOLDO, 2018, p. 91). Mas cabe advertir, quanto ao uso do termo, que a expressão francesa *Belle Époque* era desconhecida na França no início do século XX de acordo com Rostoldo em seu artigo *Cultura material e consumo alimentar na belle époque carioca (1904-1914)*. Ela só teria aparecido após o fim da Primeira Guerra Mundial como expressão de saudosismo do período marcado por avanços tecnológicos, científicos, materiais e econômicos anterior ao conflito (ROSTOLDO, 2018, p. 92). Ou seja, a *Belle Époque carioca* inspirada na sua correspondente europeia, marcadamente a francesa, dizia respeito à uma mentalidade – alicerçada em ideais de *Progresso* e *Civilização* – que foi se difundindo no decorrer da segunda metade do século XIX.

A segunda metade do século XIX parece marcada por um otimismo que busca suas raízes numa nova fé laicizada: aquela que encontra no princípio do **Progresso** a explicação última da história, que legitima a necessidade do passado e a ordem presente na medida em que aponta para uma parúsia terrena em que todos os povos do globo seriam finalmente atraídos para a seara da **Civilização** (NEVES apud LEVY, 1998, p. 31)

Todavia, o que importa para a presente pesquisa é que o termo *Belle Époque* foi incorporado pela historiografia brasileira na descrição do ambiente cultural que caracterizou as primeiras décadas da República Velha no século XX. E, também, que “as intervenções urbanas na área central do Rio durante o governo de Pereira Passos” (ROSTOLDO, 2018, p. 92) tornaram-se um dos símbolos da *Belle Époque carioca*.

A Reforma Urbana de Pereira Passos modernizou o porto, alargou ruas e deixou os antigos becos e travessas vivos apenas na memória da população. Avenidas, bulevares e praças arborizadas abriram espaço para a proliferação de novos magazines, livrarias, cafés, teatros e cinemas. A intenção era transformar o Rio de Janeiro em uma “Paris tropical”. A Europa ainda era a grande referência cultural para o mundo e sua influência chegava de diferentes formas: na arte, na moda, na língua, no comportamento (ROSA & SCHIAVINI, 2017, p. 67).

Embora Antonio Virzi tenha chagado ao Rio de Janeiro após a gestão do prefeito Pereira Passos, o clima cultural marcado pelo desejo de embelezar, higienizar e modernizar a capital da República permanecia basicamente o mesmo. Sendo assim, analisar alguns aspectos da gestão e da figura de Pereira Passos pode ajudar a lançar mais luz sobre o contexto no qual se insere a chegada do arquiteto italiano.

### 1.1.1 A Reforma urbana de Pereira Passos

A atuação de Francisco Pereira Passos como prefeito da cidade do Rio de Janeiro ocorreu durante o governo do presidente Rodrigues Alves (1902 / 1906) que foi o quinto presidente da República desde a sua proclamação em 1889.

A presidência do Conselheiro Francisco de Paula Rodrigues Alves caracterizou-se por ter sido um período de intensas reformas administrativas e notável progresso do país, especialmente em sua capital, modernizada pelo Prefeito Francisco Pereira Passos, e saneada, contra a febre amarela e a varíola, pelo Diretor-Geral de Saúde Pública, Osvaldo Cruz... (VIANNA, 1966, p. 168).

Figura 1 – Francisco Pereira Passos



Fonte: Biblioteca Nacional. 1906. Fotografia. Augusto Malta.

Pereira Passos assumiu a prefeitura da cidade logo no início do governo de Rodrigues Alves. Foram-lhe concedidos poder e liberdade para legislar por meio de decretos (isto pelo menos nos seis primeiros meses de sua gestão). Eram benesses fundamentais para quem tinha a pretensão de realizar mudanças drásticas e rápidas em parte do tecido urbano da capital.

Nomeado diretamente pelo presidente da República, Francisco Pereira Passos tomou posse como prefeito do Distrito Federal em 30 de dezembro de 1902, recebendo o governo municipal das mãos do coronel Leite Ribeiro. Um dia antes fora promulgado o decreto Federal nº 939, que alterava a lei orgânica do Distrito Federal

(Lei nº 85, de 20 de setembro de 1892) e suspendia durante seis meses o Conselho Municipal, dando a Passos plena liberdade de ação para legislar por decretos, dispor discricionariamente do aparelho administrativo municipal e realizar operações de crédito sem a anuência do legislativo (BENCHIMOL, 1992, p. 268, 269).

A escolha de Pereira Passos para prefeito foi provavelmente motivada por sua formação e trajetória. Nascido em 29 de agosto de 1836, filho do Barão de Mangaratiba, foi criado numa grande fazenda de café em São João do Príncipe, no Estado do Rio de Janeiro. Quando alcançou a idade de estudar foi mandado para a Corte e frequentou o Colégio São Pedro de Alcântara. Depois se graduou em Matemática na Escola Militar (Escola Central) em Dezembro de 1856. Mas foi a formação que recebeu na França que se constituiu, provavelmente, num dos principais fatores que explica o modelo de reforma urbana que adotou para o Rio.

Como muitos outros filhos de grandes fazendeiros, Passos ingressou na carreira diplomática. Foi nomeado adido à legação brasileira em Paris, onde permaneceu de 1857 até fins de 1860. Nesse período, travou conhecimento com os engenheiros da École de Ponts et Chaussées e tornou-se assíduo frequentador de seus cursos, dedicando-se ao estudo de arquitetura, hidráulica, construção de portos, canais e estradas de ferro, direito administrativo e economia política [...] Presenciou, também, as obras empreendidas na capital francesa - na época com mais de um milhão de habitantes - sob a direção de Georges Eugène Haussmann, nomeado por Napoleão III prefeito do Departamento de Seine (1863-1870), as quais transformaram Paris no modelo de metrópole industrial moderna imitado em todo o mundo (BENCHIMOL, 1992, p. 192)

Quando regressou ao Brasil, em fins de 1860, Pereira Passos “dedicou-se durante muitos anos às construções de ferroviárias que se expandiam rapidamente em todas as províncias” (BENCHIMOL, 1992, p.194). Em 1870 assumiu o cargo de consultor técnico do Ministério da Agricultura e Obras Públicas, e, no ano seguinte, o governo o incumbiu de uma missão técnica e diplomática em “Londres como inspetor especial das estradas de ferro subvencionadas pelo governo...” (BENCHIMOL, 1992, p. 195). Logo que retornou travou contato com o Barão de Mauá e prestou-lhe serviços de estudos e projeto de um trecho ferroviário íngreme até Petrópolis. Em 1874 foi nomeado engenheiro do Ministério do Império, “cabendo-lhe acompanhar todas as obras de engenharia realizados no país, especialmente na Corte” (BENCHIMOL, 1992, p. 195). E de agosto de 1876 até 1880 foi diretor da Estrada de Ferro D. Pedro II.

Em 1880, viajou novamente para a Europa. Frequentou cursos na Sorbonne e no Colége de France e, em companhia do conselheiro Belisário de Sousa, visitou várias fábricas, companhias ferroviárias e de navegação, usinas siderúrgicas e obras públicas em geral, na Bélgica e Holanda (BENCHIMOL, 1992, p. 196).

Retornando ao Rio de Janeiro assumiu a presidência da Companhia de Carris de São Cristóvão. “Durante os seis anos em que dirigiu a empresa, reformou seu material e sua administração tornou-a novamente rentável” (BENCHIMOL, 1992, p. 196). Assim, em 1884, propôs aos trinta maiores acionistas da companhia a aquisição do projeto de uma grande avenida, elaborado pelo arquiteto italiano Giuseppe Fogliani, que fosse executado no centro do Rio de Janeiro. Esse projeto urbanístico e imobiliário era uma antecipação da futura Avenida Central “que seria realizada durante a gestão do próprio Pereira Passos como prefeito, quase vinte anos depois” (BENCHIMOL, 1992, p. 196). De fato, a Avenida Central se tornaria o símbolo dos anseios de modernização da época e o grande legado de Francisco Pereira Passos.

Figura 2 - A Avenida Central no sentido norte. (Prédios em construção, entre eles o Museu Nacional de Belas Artes e a Biblioteca Nacional. Morro do Castelo ao fundo).



Fonte: Biblioteca Nacional. 1903. Fotografia. Augusto Malta.

A nova avenida foi concebida nos moldes do urbanismo vigente então. Larga, retilínea, com canteiro central e amplos passeios, iluminada a gás e a luz elétrica, dotada de infraestrutura composta por redes de esgoto, gás, água potável, água pluvial e energia elétrica disponível para todas as construções a serem nela edificadas. Os prédios a serem construídos deveriam seguir o padrão de arquitetura internacional, originado na Academia Francesa de Belas Artes. Seriam dotados de todas as facilidades que a tão propagada vida moderna trazia para a sociedade, tais como: energia elétrica, luz artificial, água encanada, telefones, para a rápida comunicação entre as empresas, agilizando os negócios e instalações mecânicas, que diminuía o esforço físico e facilitavam o desenvolvimento das atividades produtivas. Em tempo recorde foi feito o arrasamento da malha urbana existente,

colocando abaixo centenas de casas assobradas e, em apenas um pouco mais de dois anos, a Avenida exibia sua feição, já com a maioria de seus prédios em funcionamento e os que ainda não estavam inaugurados, em processo de aceleradas obras. A Avenida Central encerrava as expectativas nacionais daquele momento histórico brasileiro, tornando-se o modelo para as demais intervenções ocorridas a partir de então em diversas cidades do país (ZAGARI-CARDOSO, 2008, p.20).

Figura 3 - Avenida Central (vista para o Norte).



Fonte: Biblioteca Nacional. 1906. Fotografia. Marc Ferrez.

### 1.1.2 O modelo: a Reforma Urbana de Paris com Haussmann

Para entender a reforma urbana realizada por Pereira Passos e as mudanças almeçadas pelas elites política e econômica da República Velha é necessário verificar alguns aspectos da reforma urbana que ocorreu em Paris durante o Segundo Império de Napoleão III, entre 1851 e 1870, protagonizada pelo barão de Haussmann. A França ainda era a grande referência cultural e fornecedora de modelos artísticos, e, também, nela Pereira Passos havia adquirido boa parte de sua formação.

Na França, como em outros países que estavam experimentando as mudanças advindas da Revolução Industrial, ocorreu conseqüentemente um novo impulso do *urbanismo* enquanto disciplina que estuda, planeja e oferece soluções para as demandas de uma cidade.

A disciplina que estuda a cidade e planeja seu desenvolvimento, o *urbanismo*, formou-se nos séculos XIX e XX; como ciência moderna, resultante da convergência entre diversas disciplinas (sociologia, economia, arquitetura)[...] Ela nasceu da necessidade de enfrentar metodicamente os graves problemas determinados pela modificação do fenômeno urbano, devido à “Revolução Industrial”, e pela conseqüente transformação da estrutura social, da economia e do modo de vida. O que antes parecia ser uma questão basicamente quantitativa (o rápido crescimento demográfico) revela-se uma questão qualitativa e estrutural; já os primeiros urbanistas reconhecem que a cidade pré-industrial não é capaz de se adequar às exigências de uma sociedade industrial (ARGAN, 1992, p. 183).

Recuando um pouco mais no tempo, ao final do século XVIII, já havia começado a surgir na França “a ideia de que a cidade... [é um] instrumento pelo qual a sociedade realiza e expressa seu ideal de progresso... [e que deveria possuir, portanto,] um asseio e um aspecto racionais” (ARGAN, 1992, p. 22). Essa urbanística, ainda não tão determinada pelas demandas do avanço da industrialização como no período de Haussmann, teve, segundo Argan:

[...] seu grandioso apogeu no ambicioso sonho napoleônico de transformar [...] as estruturas espaciais, as dimensões, as funções das grandes cidades do império: imensas praças, ruas longas, ladeadas por grandes edifícios severamente neoclássicos, quase sempre destinados a funções públicas (ARGAN, 1992, p. 23).

Embora *um asseio e um aspecto mais racionais* continuassem a fazer parte dos aspectos e objetivos da urbanização realizada no decorrer da segunda metade do século XIX na França, mais especificamente em Paris, eles já não eram apenas os únicos fatores em jogo na trama dos interesses de classe.

[...] executa-se rapidamente o plano de reforma do centro de Paris idealizado pelo barão de Haussmann, administrador de Napoleão III, como típica intervenção do poder sobre a imagem e funcionalidade urbana: consiste num cinturão de grandes artérias de tráfego (*boulevards*), obtidas com a demolição dos bairros populares. Melhoram o fluxo do trânsito viário, enriquecem a cidade com amplas perspectivas, mas respondem claramente a um interesse de classe. Os pobres continuam a viver amontoados em velhos bairros, que os *boulevards* isolam, mas não saneiam; em compensação, facilita-se às tropas a repressão dos movimentos operários e aos proprietários de imóveis a especulação dos terrenos (ARGAN, 1992, p. 186).

Parece que a Paris de Haussmann foi um exemplo típico (ou pelo menos um início) daquilo que Leonardo Benevolo chamou de “a cidade pós-liberal” em seu livro *História da cidade*. Nela o poder público e a iniciativa privada entraram em acordo procurando respeitar, pelo menos em princípio, as prerrogativas e limites de atuação de ambos. Para Benevolo esse

acordo é a primeira característica desse modelo de cidade e, portanto, desse modelo de urbanização.

A administração pública e a propriedade imobiliária entram em acordo: é reconhecido o espaço de pertinência de uma e de outra e o limite entre esses dois espaços é fixado com exatidão [...] A administração gerencia um espaço que é o mínimo necessário para fazer funcionar o conjunto da cidade: o necessário para a rede de percursos (ruas, praças, estradas de ferro etc.) e para a rede de serviços (aqueduto, esgotos, depois gás, eletricidade, telefone etc.). A propriedade administra o restante, isto é, os terrenos servidos por essa rede de percursos e instalações (tornados edificáveis, isto é, urbanizados)[...] (BENEVOLO, 2019, p. 683)

“Napoleão III e o barão Georges Haussmann deixaram uma marca indelével não apenas em Paris, mas também num grande número de cidades importantes [...] na Europa Central, que passaram por regularizações à Haussmann [...]” igualmente na segunda metade do século XIX (FRAMPTON, 2015, p. 17). Ainda segundo Frampton a reforma urbana de Haussmann deixou sua marca na capital francesa não apenas por suas dimensões, mas pelas mudanças operadas na arquitetura e no mobiliário urbano.

Durante a gestão de Haussmann, a prefeitura de Paris construiu cerca de 137 quilômetros de novos bulevares, consideravelmente mais bem iluminados dos que os 536 quilômetros de antigas vias que eles substituíram. Vieram com isso plantas residenciais padrão e fachadas regularizadas, além de sistemas padrão de mobiliário urbano – mictórios, bancos, abrigos, quiosques, relógios, postes de luz, placas, etc., desenhados por Eugène Belgrand e Alphand, engenheiros de Haussmann... Além disso, novos cemitérios e vários parques pequenos... foram criados ou melhorados dentro dos limites ampliados da cidade (FRAMPTON, 2015, p. 18).

Com relação à arquitetura desenvolvida durante a reforma de Haussmann parece que houve uma profunda inter-relação entre urbanismo e ecletismo. Luciano Patetta em *Considerações sobre o Ecletismo na Europa* aponta para a ocorrência da arquitetura eclética no contexto das reformas urbanas da segunda metade do século XIX:

[...] a historiografia do Ecletismo concentrou a atenção na linguagem arquitetônica, descuidando-se das referências dessa cultura na evolução da cidade, nos planos diretores e no projeto urbano. Ao contrário, o historicismo arquitetônico e o urbanismo do século XIX desenvolveram-se na mais perfeita simbiose. (PATETTA; FABRIS (Org.), 1987, p. 23)

Ainda segundo Patetta uma das características do urbanismo desse período era o isolamento dos monumentos do passado ou dos novos monumentos: “Ministérios, os Museus, os Teatros, etc... dominam a cena urbana, emergindo não tanto em virtude do estilo ou da qualidade arquitetônica, como pela grandeza e pela exaltação das três dimensões” (PATETTA; FABRIS (Org.), 1987, p. 23). Ele cita como exemplo desses novos monumentos de arquitetura “isolada” a *Ópera* parisiense de Charles Garnier (1862). Esta obra, eclética, na avaliação de Isabelle J. Gournay, pode ser considerada uma:

Antítese do desgastado neoclassicismo... [e] um momento de decisão estética e social na arquitetura francesa. Nela Garnier expressou o que ele chama de um estilo atual, de acordo com o espírito do tempo e que refletia o gosto pessoal do designer (GOURNAY; JONNES (Ed.), 2014, p. 296).

Neste ponto cabem algumas considerações sobre o ecletismo europeu, principalmente o francês e sua influência sobre a arquitetura brasileira no final do século XIX e início do XX. É importante verificar como se deu o trânsito de modelos arquitetônicos ecléticos que ocorreu entre Paris e Rio de Janeiro, especialmente durante a Belle Époque carioca, para uma melhor compreensão do caráter dissonante da arquitetura que Virzi produziu aqui para uma clientela ávida por novidades.

## 1.2 O Ecletismo na arquitetura

Eclético ou ecletismo, segundo o *Dicionário Oxford de Arte*, é um “termo aplicado na crítica de arte a um indivíduo ou estilo que combina características provenientes de fontes diversas” (Dicionário Oxford de arte, 2007, p. 170). Embora clara e didática essa definição mostra suas limitações quando consideramos os diversos edifícios que são classificados como ecléticos. As origens do ecletismo, segundo Denna Jones, remontam ao final do século XVIII e derivam da filosofia de Diderot:

O ecletismo na arquitetura evoluiu da filosofia de Denis Diderot (1751-1772), autor da *Enciclopédia*. A metáfora eclética de Diderot era a cidade. “A uniformidade dos edifícios”, ele escreveu, “daria à cidade inteira uma aparência triste e cansada”. Evidência, experiência e razão permitiriam que o “acadêmico eclético” criasse uma “filosofia própria”. Diderot previu com razão que o ecletismo se espalharia além da filosofia... (JONES (Ed.), 2014, p. 262).

Alguns autores como Wilfred Koch usam os termos ecletismo e historicismo como sinônimos. Em seu *Dicionário dos Estilos Arquitetônicos*, sob a nomenclatura do *Historicismo*, ele descreve como o ecletismo foi (ao que parece), mais que um estilo, um movimento amplo e complexo na arquitetura que surgiu no contexto do Romantismo:

No último trintênio do século XVIII tem início na Inglaterra, Alemanha e Suíça um movimento de reação ao Racionalismo, e ao Neoclassicismo, o Romantismo. Ele imprime à pintura, música e poesia novas formas estilísticas, partindo de uma diversa concepção da natureza e da história. No entanto, não dá origem a um novo estilo arquitetônico. Ao contrário, as formas arquitetônicas dos estilos precedentes são realçadas e classificadas. Como num jogo, seus elementos são extraídos das construções e recompostos em novos edifícios, ou segundo um estilo ‘puro’ (Viena), ou numa mescla eclética de estilos (Paris)... O século XIX é caracterizado pelo Neo-

Renascimento, pelo estilo romano da metade do século (derivado do Românico e do Renascimento italiano), pelo Neo-Românico e pelo faustoso Neo-Barroco..., mas também por elementos estilísticos mouriscos e egípcios. Contudo, o Historicismo é expressão de um profundo respeito pela pátria e pelos ‘antigos mestres’ e demonstra uma consciência religiosa e social (KOCH, 2009, p. 62 e 63).

Nikolaus Pevsner em seu livro *Panorama da Arquitetura Ocidental* afirma que, em se tratando de literatura, o Movimento Romântico teve origem na Inglaterra, mas com referência às demais artes e à arquitetura esse fato ainda precisa ser confirmado (PEVSNER, 2015, p. 361). Todavia, ele observa que a atitude romântica predominante no trato com o seu objeto, seja ele qual fosse, era a de nostalgia pelo passado.

Qualquer que fosse seu objeto, a atitude romântica é de nostalgia, isto é, antagonismo ao presente, um presente que, para alguns, era principalmente a frivolidade rococó, para outros, o racionalismo sem imaginação, e para outros ainda, um feio industrialismo e comercialismo (PEVSNER, 2015, p. 361).

Pevsner pondera que essa atitude nostálgica para com o passado que caracterizou o Movimento Romântico, em cujo contexto se desenvolveu o ecletismo, pode ser observada naquela “expressão arquitetônica mais popular do Romantismo – o ressurgimento das formas medievais – [que] iniciou-se muito antes do Movimento Romântico propriamente dito...” (PEVSNER, 2015, p. 361, 362). Ou seja, Pevsner observa que as origens remotas do Neogótico na Inglaterra se deram muito antes dele assumir o típico caráter romântico ou historicista que manifestou no século XIX. Na verdade, segundo ele “o estilo gótico nunca desapareceu completamente na Inglaterra” (PEVSNER, 2015, p. 362).

Além dessas mencionadas relações entre a origem do ecletismo em arquitetura com a mentalidade do “acadêmico eclético” de Diderot e com a nostalgia romântica pelo passado, pode-se destacar também a ênfase que foi dada à pesquisa histórica no ensino da arquitetura. Segundo Pevsner, o século XIX parecia “satisfazer-se enormemente com o digamos estudo histórico e comparativo das filosofias existentes[...] De modo semelhante, o ensino da arquitetura[...] concentrou-se na pesquisa histórica” (PEVSNER, 2015, p. 390). Ou seja, parece que muitos arquitetos assumiram uma postura arqueológica com vistas a catalogar e dominar o maior número possível de estilos.

Assim, no começo do século XIX, o baile de fantasias da arquitetura vai estar em plena agitação: clássica, gótica, italianizada, *old english*. Por volta de 1840, os álbuns de modelos para construtores e clientes incluíam muitos outros estilos: Tudor, Renascença francesa, Renascença veneziana, e outros. Isso não quer dizer, no entanto, que o tempo todo, durante o século XIX, todos esses estilos tenham sido realmente utilizados (PEVSNER, 2015, p. 392, 393).

Os clientes mencionados acima constituíram outro fator decisivo no desenvolvimento do ecletismo em arquitetura, ou seja, seus gostos e inclinações por determinados estilos foram

decisivos na morfologia do edifício encomendado. Esses clientes, geralmente “senhores do ferro e donos de fábricas” segundo Pevsner, faziam parte da nova burguesia pós Revolução Industrial.

O novo industrial [...] não tinha "boas maneiras" [comparado a um *gentleman* no contexto inglês] e era individualista convicto. Se, por qualquer razão, ele gostasse de um estilo arquitetônico, nada o impedia de realizar sua vontade e ter uma casa ou fábrica ou um edifício de escritórios ou um clube construído nesse estilo (PEVSNER, 2015, p. 389).

Segundo Luciano Patetta, em suas *Considerações sobre o Ecletismo na Europa*, especificamente acerca do quanto a clientela influía na arquitetura eclética, pode-se dizer que: “[...] era a cultura arquitetônica própria de uma classe burguesa que dava primazia ao conforto, amava o progresso[...] amava as novidades, mas rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto” (PATETTA; FABRIS (Org.), 1987, p. 13).

Elencados e considerados os fatores mencionados acima na origem e desenvolvimento do ecletismo na arquitetura, parece adequado elencar a classificação da cultura arquitetônica eclética, feita por Patetta, em três correntes principais. Embora toda categorização ou classificação possua seus limites, pois sempre há fenômenos que lhes desafiam, é pedagógica a tentativa do autor de resumir em três correntes principais as manifestações arquitetônicas que guardam alguma relação entre si – durante os mais de cem anos em que ocorreram.

A cultura arquitetônica deleitou-se, por mais de cem anos, com o fato de ter acolhido os mais variados elementos lexicais, extraindo-os de todas as épocas e regiões, recompondo-os de diferentes maneiras, de acordo com princípios ideológicos, nos quais podem ser distinguidos, pelo menos, três correntes principais: a da *composição estilística*, baseada na adoção imitativa coerente e “correta” de formas que, no passado, haviam pertencido a um estilo arquitetônico único e preciso (a esta corrente pertenceram as mais destacadas tendências neogregas, neo-egípcias e neogóticas); a do *historicismo tipológico*, voltado, predominantemente, a escolhas apriorísticas de cunho análogo que deviam orientar o estilo quanto à finalidade a que se destinava cada um dos edifícios, reencontrando, na Idade Média, os traços místicos da religiosidade para as novas igrejas; na Renascença, as características áulicas elegantes para os edifícios públicos, no Barroco, ou nos estilos orientais, a festividade exigida pelos equipamentos do lazer, no Classicismo pesado do coríntio romano, o caráter apropriado aos solenes edifícios do Parlamento, dos Museus e dos Ministérios; a dos *pastiches compositivos* que, com uma maior margem de liberdade, “inventava” soluções estilísticas historicamente inadmissíveis e, às vezes, beirando o mau gosto (mas que, muitas vezes, escondiam soluções estruturais interessantes e avançadas) (PATETTA; FABRIS (Org.), 1987, p. 14, 15).

Parece que a finalidade foi o critério escolhido por Patetta para essa classificação da arquitetura eclética em três correntes: a *composição estilística* seria determinada pela imitação de “um estilo arquitetônico único e preciso”; o *historicismo tipológico* faria analogamente essa imitação estilística, porém condicionado pela adequação do estilo à função do edifício; e, os *pastiches compositivos* pela liberdade criativa do arquiteto na busca de “soluções

estilísticas historicamente inadmissíveis”. Sobre a adequação do estilo à função do edifício, característica do *historicismo tipológico*, Denna Jones chama a atenção para o “caráter próprio” e o “simbolismo pragmático” da arquitetura eclética postulada por alguns arquitetos franceses:

A arquitetura eclética ficou associada com o que Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) descreveu como “caráter próprio” – os símbolos da política, da moral, da ciência, da literatura, da economia e do comércio [...] Jacques-François Blondel (1705-1774) defendeu o simbolismo pragmático: toscano para o militar; dórico para o religioso; jônico para casa de campo; coríntio para o rei e combinado para o público. O simbolismo “simples” evoluiu para o simbolismo intercambiável. O ecletismo estimulou a forma e o significado – as leituras sociais dos edifícios – para entrar na era moderna (JONES (Ed.), 2014, p. 263).

Esse “caráter próprio” ou o “simbolismo” da arquitetura eclética, relacionados a Ledoux e Blondel, parecem ser traços do que a historiadora da arte Sonia Gomes Pereira identifica por tipologia do edifício. Em seu artigo *A Historiografia da Arquitetura Brasileira no Século XIX e os conceitos de Estilo e Tipologia* ela afirma que a tipologia do edifício podia ser determinada, de acordo com as escolhas do arquiteto, pela relação entre estilo e forma.

[A arquitetura eclética] Seria uma verdadeira *architecture parlante*, em que sobretudo o ornamento teria um valor associativo, conotando certas linguagens a determinadas funções. Assim, um dos traços recorrentes da arquitetura historicista é a associação entre determinados programas e estilos, tais como os prédios religiosos e os estilos medievais; ou os monumentos públicos e o neoclássico ou o neorenascimento; ou os pavilhões voltados para o lazer e os estilos exóticos. Seria uma verdadeira tipologia definida pela relação entre estilo e função [...] é como se o arquiteto tivesse exposto diante de si toda uma tradição arquitetônica à sua disposição para ser reutilizada nos prédios contemporâneos. Mais do que imitar simplesmente o passado, trata-se de aproveitar de sua notável experiência (PEREIRA, 2007, p. 5, 6).

Com esse pequeno panorama da arquitetura eclética na Europa – no qual foram consideradas sua origem filosófica, a influência da atitude nostálgica do Romantismo para com o passado, a postura arqueológica dos arquitetos em catalogar os elementos dos diversos estilos arquitetônicos (para os usar de modo uniforme ou mesclado), a influência do gosto dos clientes na escolha de um “estilo mais puro ou de uma mescla eclética de estilos” (nos termos de Koch), bem como a adoção de tipologias baseadas na relação entre estilo e função – pode-se passar a uma consideração concisa sobre o ecletismo no Rio de Janeiro, que de certa forma se destacava na paisagem arquitetônica mais recente da Capital Federal quando Antonio Virzi aqui chegou.

### 1.2.1 O Ecletismo na arquitetura carioca

Uma primeira observação, que parece pertinente, a ser feita sobre o ecletismo na arquitetura carioca é que ele não foi simplesmente uma contraposição ao neoclassicismo, nem o estilo de um período rigidamente delimitado. Segundo Sonia Gomes Pereira, no mesmo artigo citado acima, pode-se observar que em boa parte da historiografia sobre a arquitetura brasileira há uma recorrência de divisões rígidas entre os estilos na apresentação do tema, ou seja, é comum uma exposição “ênfatizando a oposição entre barroco/rococó e neoclassicismo no início do século [XIX] e, depois, entre neoclassicismo e ecletismo no final do século XIX/início do XX” (PEREIRA, 2007, p. 1). Essa divisão rígida e simplificadora decorreria de uma outra noção equivocada muito difundida e reforçada na historiografia em questão: “a ideia de que há uma correspondência ‘natural’ entre linguagens artísticas e períodos históricos; assim o barroco predominaria na Colônia, o neoclassicismo no Império e o ecletismo na 1ª República” (PEREIRA, 2007, p. 1).

Estes esquemas redutores sobrevivem nesta historiografia tradicional, apoiados numa metodologia que está fundamentada basicamente na “pinçagem” de alguns fatos históricos relevantes, tais como a chegada da Missão Francesa e a abertura da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, ou de alguns arquitetos destacados, como Grandjean de Montigny, em torno dos quais toda a narrativa histórica é construída (PEREIRA, 2007, p. 1).

Já Yves de Bruand em seu livro *Arquitetura Contemporânea no Brasil* considera que sempre houve em nosso país o hábito de classificar como Neoclássico qualquer edifício no qual se possa observar o emprego de elementos arquitetônicos greco-romanos. Entretanto, o autor considera que muitos desses edifícios são, na verdade, uma forma de ecletismo inseridos no que ele denomina como “estilos classicizantes”.

No Brasil, costuma-se englobar sob o rótulo de “neoclássico” todos os edifícios onde se possam notar o emprego de um vocabulário arquitetônico cuja origem distante remonta à Antiguidade greco-romana. Portanto, o que se convencionou chamar de neoclassicismo, na realidade não passa de uma forma de ecletismo, onde é possível encontrar justapostos todos os estilos que utilizam colunas, cornijas e frontões, da Renascença italiana ao Segundo Império francês, passando pelo classicismo, pelo barroco e pelo verdadeiro neoclássico de fins do século XVIII e primeira metade do século XIX. Assim, nessa categoria de obras não existe qualquer unidade profunda, mas apenas certo parentesco, devido ao espírito acadêmico que marca as diversas construções desse tipo (BRUAND, 2018, p. 33)

O “verdadeiro neoclássico” nas palavras de Bruand foi introduzido no Rio de Janeiro pela Missão Artística Francesa que veio para o Brasil em 1816 (BRUAND, 2018, p. 33). Essa observação tem sua importância, pois o gosto pelo neoclássico influenciou as primeiras manifestações do ecletismo na arquitetura brasileira, sobretudo nas edificações encomendadas pelo poder público. Assim, para compreender melhor essa forma de ecletismo classicizante

apontada por Bruand é importante uma pequena consideração sobre o impacto do neoclassicismo na arquitetura brasileira do século XIX.

O arquiteto Grandjean de Montigny, fundador da escola de Belas-Artes do Rio e primeiro titular da cadeira de arquitetura, exerceu considerável influência, apesar da rivalidade que a princípio se estabeleceu entre ele e seus colegas. Aos poucos, ele foi imprimindo à arte oficial um neoclassicismo puro, construindo edifícios de qualidade (o mais importante foi o da Escola Imperial ou Academia de Belas-Artes) e dando a seus discípulos uma formação muito rígida, baseada nos princípios aplicados na França e na época da Revolução e do Império. Essa corrente neoclássica tardia prolongou-se, como é lógico, por muito mais tempo do que no resto do mundo e só começou a degenerar depois de 1860, quando outros estilos históricos vieram aos poucos nela se enxertar (BRUAND, 2018, p. 33 e 34).

O neoclassicismo, portanto, segundo Bruand, continuou exercendo sua influência na arquitetura brasileira do século XIX mesmo quando sua ocorrência começava a diminuir em outras partes do mundo. Além do prolongamento dessa “corrente neoclássica”, a influência cultural francesa continuou expressiva durante a segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do XX, conforme apontado acima nas considerações sobre o contexto carioca quando da chegada de Virzi.

No início do século XX predominava portanto no Rio de Janeiro a influência francesa[...] O prestígio de Paris, no auge, naquela época, contribuía significativamente para isso: as grandes obras de Haussmann (que tinham dado à capital francesa um novo aspecto, com a criação de grandes avenidas) obcecavam os espíritos e fizeram com que Francisco Pereira Passos, quando prefeito do Rio (de 1902 a 1906), destruísse parte do centro antigo para abrir amplas avenidas das quais a principal foi a Avenida Central (hoje Rio Branco) (BRUAND, 2018, p. 34).

Essa influência cultural intensa pode ser verificada obviamente, também, em muitos dos principais edifícios do início do século XX, porém, não mais segundo o neoclassicismo apenas, mas de acordo com o ecletismo francês. Um ecletismo marcado pelo emprego de elementos da arquitetura clássica, mas não composto exclusivamente por eles.

Não é de se espantar que, no momento em que se aplicava o princípio de Haussmann em matéria de urbanismo, também se tenha manifestado a influência da arquitetura do Segundo Império francês. Esta havia penetrado amplamente em toda a Europa e, por vezes, havia mesmo exercido em outros países uma influência mais profunda do que na França. Esse estilo chegou ao Rio de Janeiro com certo atraso, o que pode ser sentido principalmente nos edifícios públicos (BRUAND, 2018, p. 34).

O que Ives de Bruand classifica como *estilo Segundo Império* na arquitetura ocorre, segundo Robert Ducher em seu livro *Características dos Estilos*, quando a “atração pelas formas antigas beira a redundância no acúmulo e mistura de estilos” (DUCHER, 1992, p. 192). Ducher ao analisar a ornamentação usada no estilo segundo império observa que ele abriga em si – de acordo com as escolhas do arquiteto – algumas posturas mais arqueológicas e outras mais ecléticas.

A imitação dos estilos antigos, o gosto do aparato e do conforto, a redundância decorativa caracterizam a ornamentação sob o segundo império. Ao gosto da variedade acrescenta-se um ecletismo que copia todos os modelos e mistura uma profusão de motivos imitados servilmente ou agrupados de maneira arbitrária. De um lado, os clássicos, fieis ao espírito arqueológico, respeitam a destinação exata do ornamento. Do outro, os ecléticos, inversamente, o empregam sem respeitar sua função nem a natureza do material... Uns pretendem a lógica da distribuição, outros procedem por acumulação (DUCHER, 1992, p. 190).

Apesar dessas posturas conflitantes que tornam difícil uma definição do ecletismo, há um consenso entre alguns historiadores da arquitetura brasileira quanto à verificação de que o ecletismo carioca reflete a adoção de modelos ecléticos franceses. Essa averiguação foi expressa, por exemplo, por Ana Paula Martins em seu trabalho *O Patrimônio Eclético no Rio de Janeiro e sua preservação* ao citar, também, a historiadora Sonia Gomes Pereira:

No Rio de Janeiro, após a demolição de grande parte do casario colonial na parte central da cidade, a arquitetura eclética se instala nos prédios comerciais e nos prédios públicos, derivado em geral de protótipos parisienses, como no Museu Nacional de Belas Artes, na Biblioteca Nacional e no Teatro Municipal (GOMES apud MARTINS, 2009, p. 25)

O edifício do atual Museu Nacional de Belas Artes, obra do arquiteto Adolpho Morales de Los Rios, ex-aluno da Escola de Belas-Artes de Paris, segundo Yves de Bruand, é um exemplo do estilo Segundo Império cuja inspiração advém do Louvre de Visconti e Lefuel em Paris.

Pavilhões com coberturas em mansardas (retos na extremidade, convexos no centro), arcadas em arco-pleno flanqueadas por maciços pilares com ranhuras no pavimento térreo, ordem coríntia, cariátides no ático dos pavilhões, alternância de frontões triangulares e circulares (estes seccionados no centro), – todos estes elementos, essenciais na fachada do museu carioca, provêm diretamente de Paris, e, mais precisamente, do Louvre de Visconti e Lefuel. O parentesco entre os dois edifícios fica evidente à primeira vista apesar de algumas diferenças, como a da coluna do andar nobre existente no Rio e a falta de uma decoração em relevo tão abundante quanto a do edifício parisiense (BRUAND, 2018, p. 34).

Figura 4 - Escola Nacional de Belas Artes



Fonte: Biblioteca Nacional. 1911-1920(?).Fotografia. Autor não identificado.

Entretanto, essa transição de modelos arquitetônicos ecléticos entre Paris e Rio de Janeiro, observada principalmente nos edifícios públicos, não deve ser compreendida apenas como mera cópia ou adoção de protótipos. Havia, no contexto da modernização da Capital Federal brasileira, preocupações relacionadas ao conforto, à higiene, à circulação, à acústica e outras funcionalidades – atendidas pela arquitetura eclética francesa – que estavam sendo igualmente requisitadas aqui.

O Eclétismo surgiu na França por volta dos anos 1860 e é basicamente definido pela mistura de vários estilos históricos num mesmo prédio. Apesar desse traço, mais conservador, essa arquitetura lançou mão frequentemente de estruturas modernas de ferro e evidencia um grande cuidado com a funcionalidade, atenta a itens tais como conforto, higiene, circulação, aeração, acústica, entre outros (*Idem*, p. 25).

Figura 5 - Novo Louvre de Visconti e Lefuel.



Fonte: <http://parkscanadahistory.com/series/chs/24/chs24-1u.htm>.  
Acesso em: 12 ago. 2021

Além da influência da arquitetura eclética francesa constatada em alguns edifícios públicos e das necessidades relativas à modernização e higienização da capital federal, outro fator que também parece ter sido propulsor no desenvolvimento da arquitetura eclética carioca foi o papel das Exposições Universais na divulgação e circulação de modelos arquitetônicos. Segundo a museóloga Ruth Nina Vieira Ferreira Levy, em seu artigo *A Arquitetura de Exposições como Repertório de Formas e Tipologias*, desde a criação do “Palácio de Cristal (Londres, 1851), pavilhão único da primeira Exposição Universal... a arquitetura é o grande símbolo destas festas do Progresso” (LEVY, 2009, p.1).

A partir daí, cada exposição foi criando um número maior de prédios, e pelas dezenas e até centenas de construções dos mais variados portes, materiais e tipologias que as Exposições Universais produziam, elas representaram, de certo modo, a mais convincente exposição de arquitetura que se possa imaginar, servindo, neste sentido, de campo fértil para o debate arquitetural. Símbolo de progresso e modernidade, as exposições buscavam mostrar uma arquitetura ousada, arrojada e dotada de inovações técnicas. Mas a arquitetura de exposições não se limitava a isso. Lado a lado com a modernidade, cada vez mais foi se abrindo espaço para a reconstituição histórica, dentro do espírito enciclopédico que dominou o século XIX. Verdadeiras máquinas do tempo, numa busca de ressurreição do passado, as reconstituições ofereciam uma antologia arquitetônica que passeava por um repertório que ia da pré-história, passava pela Antiguidade e destacava momentos culminantes das diversas civilizações e nações, expondo sua cultura, seus hábitos, suas formas de viver (LEVY, 2009, p. 1, 2)

As Exposições Universais, que ocorreram em diversos países da Europa, e, também, nos Estados Unidos, Brasil e noutros países americanos, forneceram – além de um amplo repertório de materiais, modelos e tipologias arquitetônicas – uma ótima oportunidade para os arquitetos ampliarem seus conhecimentos e competências.

[...] além da arquitetura construída, as exposições eram fonte de conhecimento e aprendizado de arquitetura uma vez que, em muitas delas, existiram também as seções de exposições de desenhos e modelos de projetos, bem como eram realizados congressos de arquitetos durante os eventos. As exposições representavam também motivação para críticas nas revistas especializadas e debates acirrados sobre os caminhos que a arquitetura deveria trilhar, e a revista editada por César Daly é um ótimo exemplo e uma importante fonte que reafirma este aspecto. Para os arquitetos, era a ocasião de ter diante dos olhos formas e modelos de construção e de distribuição que apenas uma longa experiência em escolas e o contato com revistas especializadas podia oferecer. Os autores Aimone e Olmo dizem então que as exposições funcionavam como uma espécie de acelerador de circulação de iconografias e de soluções técnicas (LEVY, 2009, p. 6).

Figura 6 - Exposição Nacional de 1908.



Fonte: Biblioteca Nacional. 1908. Fotografia. Augusto Malta.

Quando em 1908 e 1922 ocorreram as exposições no Rio de Janeiro, embora a de 1908 em proporção e alcance menores que uma exposição universal, a arquitetura não deixou de ter seu papel simbólico nos pavilhões ecléticos que abrigavam os últimos e modernos exemplares da produção nacional, seja da agricultura ou da indústria. De acordo com Ruth Levy é

possível notar uma correlação “entre as diversas tipologias e os diferentes ‘estilos’ historicistas” (LEVY, 2009, p. 7) ligados aos modelos europeus propagados na Exposição Nacional de 1908 com a produção arquitetônica que se desenvolveu na Avenida Central e em outros pontos da cidade.

Figura 7 - Entrada da Exposição do Centenário da Independência.



Fonte: Instituto Moreira Salles. 1922. Fotografia. Thiele & Kollien.

[...] a Exposição Nacional de 1908 foi a primeira para a qual foi criado um espaço, um cenário, com a construção de prédios destinados especificamente à realização do evento. A variedade de estilos que aparece nas construções nos dá bem a dimensão do repertório eclético adotado. Como descrevem os guias e relatórios da época havia o Neoclássico do Palácio dos Estados, o Renascença do pavilhão da Bahia e da Sociedade Nacional de Agricultura, a “modernização do estilo clássico” do pavilhão do Distrito Federal, o estilo Manuelino do pavilhão Português, o Egípcio do coreto musical, a “pequena mesquita mourisca”, como é descrito o Pavilhão da Fábrica Bangu, ou mesmo a falta de qualquer rótulo possível, como no caso do pavilhão mineiro que “não tinha estilo definido”. É evidente que essa classificação estilística só faz algum sentido se entendida pela lógica daquele momento, quando os esforços classificatórios eram relevantes e dão conta da análise que era feita da arquitetura. A filiação arquitetural do que foi produzido está ainda intimamente ligada com o modelo europeu e através de seus exemplares é possível mapear e fazer correlações entre as diversas tipologias e os diferentes “estilos” historicistas que ali se manifestaram e que também marcaram a produção arquitetônica em outros pontos da cidade do Rio de Janeiro, como a Avenida Central (LEVY, 2009, p. 7).

A exposição de 1922, conhecida como Exposição do Centenário da Independência, teve uma proporção e um alcance maior do que a de 1908. Como dito acima, foi menor do que as grandes Exposições Universais em outros países, mas acabou obtendo um caráter internacional com a participação de países como França, Portugal, Estados Unidos, Inglaterra, Argentina, México, Itália, Bélgica, entre outros. Ocupou uma grande área do centro da cidade, delimitada por “duas portas monumentais e [constituída de] um grande número de palácios e pavilhões, tanto nacionais quanto estrangeiros” (LEVY, 2009, p. 8). Contudo, é nessa exposição de 1922 que a preocupação “com as tradições e o clima brasileiro”, ou seja, com a questão do nacionalismo, aparecerá na arquitetura do movimento neocolonial – prenunciando o início de um esgotamento do ecletismo na arquitetura.

Figura 8 - Pavilhão da Itália na Exposição de 1922



Fonte: Instituto Moreira Sales. 1922. Fotografia. Autor não identificado.

Nesta exposição, o ecletismo europeu continua presente, mas dividirá espaço com as manifestações da busca das raízes nacionais, através do movimento neocolonial. Num momento em que a inadequação da arquitetura eclética europeia em relação ao nosso clima e às nossas tradições já está no centro do debate entre pensadores e profissionais de arquitetura, alguns dos pavilhões da Exposição vão ter como exigência de edital serem projetados obedecendo “as linhas gerais da arquitetura da época colonial”. O início dos anos 1920 foi marcado por um certo esgotamento de uma maneira de conceber a arquitetura, levando alguns arquitetos à busca de um estilo mais ligado às tradições e ao ambiente brasileiro. A questão do nacionalismo, presente nos debates desde o século anterior, estava agora efervescendo, e sugeria a busca por raízes anteriores ao século XIX, impregnado de um estrangeirismo que

precisava ser combatido e superado. Entretanto, o ecletismo era ainda praticado com entusiasmo, estando presente em boa parte dos projetos (LEVY, 2009, p. 8).

Deve-se pontuar, contudo, que, antes desses sinais de desgaste da arquitetura eclética serem notados na Exposição do Centenário da Independência, o ecletismo era praticado com “entusiasmo”, também, na arquitetura residencial das primeiras décadas do século XX. E continuaria a sê-lo mesmo após a Exposição.

### 1.2.2 O Ecletismo na arquitetura residencial

Ana Maria Mendes de Figueiredo, em sua dissertação de mestrado intitulada *Residências Ecléticas em Santa Teresa: A Rua Joaquim Murtinho entre 1910-1920*, pontua como o ecletismo foi disseminado pelas construções da Avenida Central e pela Exposição de 1908 para a arquitetura residencial do período:

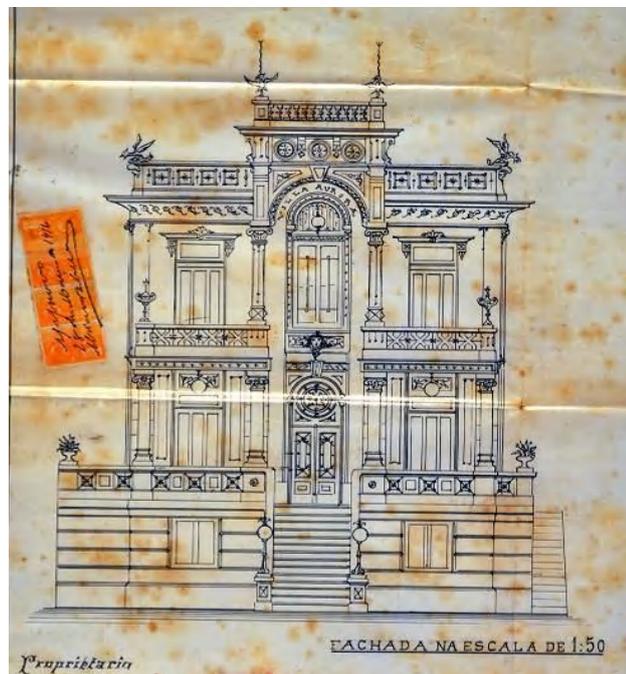
As construções da Avenida Central foram aclamadas pelas revistas ilustradas, as quais se transformaram em grandes defensoras do ecletismo e passaram a exercer um importante papel, de caráter educativo e orientador, na construção das residências burguesas cariocas. Poucos anos depois, a Exposição Nacional de 1908 também surgiu como vitrine para a nova arquitetura (FIGUEIREDO, 2011, p. 26)

Além da circulação de modelos arquitetônicos ecléticos propiciada pela Avenida Central e pela Exposição de 1908, podemos destacar o papel do comitente nesse processo de disseminação do ecletismo na arquitetura residencial. Vejamos como Ives de Bruandt explica e avalia o modo como o gosto das elites cariocas e paulistas foi determinante para a implementação do ecletismo nas construções particulares:

Os cariocas e paulistas abastados, que iam com frequência ao Velho Mundo, admiravam em seu contexto natural, os chalés suíços, as velhas casas normandas de estrutura de madeira aparente, as moradas rústicas da antiga França, os palácios florentinos ou venezianos, mas não compreendiam que o encanto dessas casas provinha de sua autenticidade, de sua perfeita adaptação às condições do meio e, não raro, de sua inserção num conjunto do qual não podiam ser desvinculadas. Assim, um notável mostruário de reproduções mais ou menos fiéis, e sobretudo verdadeiras miscelâneas de estilos históricos floresceram no Rio de Janeiro, em São Paulo e, em menor grau, nas demais grandes cidades do país. Esse fato era por si só suficiente para subtrair todo caráter a essas construções, justapostas de modo arbitrário, mesmo que tivessem algum valor estético (o que era raro). Portanto, o ecletismo que dominou então plenamente as construções particulares, em menor grau, os edifícios públicos era por sua própria natureza um fato profundamente negativo (BRUAND, 2018, p. 33)

Isto posto, não há dúvidas de que o ecletismo foi amplamente adotado em várias residências das primeiras décadas do século XX. Contudo, conforme observamos acima numa citação de Bruandt, grande parte dessas construções, incluindo residências, possuía “uma forma de ecletismo, onde é possível encontrar justapostos todos os estilos que utilizam colunas, cornijas e frontões, da Renascença italiana ao Segundo Império francês, passando pelo classicismo, pelo barroco [...]” (BRUAND, 2018, p. 33). Ou seja, podemos afirmar que muitas residências possuíam uma estética que alguns autores denominam como *ecletismo classicizante* (TAVEIRA, 2017, p. 165). Vejamos como exemplo disso o projeto da casa de José Ferreira Macedo Terra, construída em Santa Teresa, de autoria desconhecida, mas datado de 1916.

Figura 9 - Projeto da fachada da casa de José Ferreira, 1916



Fonte: FIGUEIREDO, 2011, p. 53

Note-se a simetria entre as duas laterais da residência separadas pela pequena escadaria, pela porta de acesso do primeiro pavimento, pela janela coroada em arco do segundo pavimento sobre a qual se elevam friso, cornija e balaustrada. Além desses elementos, estão presentes colunas adornadas com capitéis (que parecem jônicos) nos dois pavimentos. Trata-se, portanto, de um exemplo do tipo de ecletismo classicizante descrito por Brundt.

Outro exemplo de residência com esse tipo de ecletismo é a Villa Nadir, de 1928, situada na Rua Professor Alfredo Gomes, no bairro de Botafogo. Veja que se trata de uma obra do final da década de vinte, que serve como testemunha, portanto, do quanto essa estética permaneceu sendo solicitada. Nela se destacam elementos que remontam à arquitetura clássica como as colunas caneladas, capitéis com volutas, cornija principal com dentículas logo abaixo e acima um ático decorado.

Figura 10 - Villa Nadir



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/548172585894951429/> Acesso em: 15 ago. 2022

Esses exemplos de arquitetura residencial nos dão uma ideia do tipo de ecletismo classicizante que foi adotado em muitas residências cariocas nas primeiras décadas do século XX. A consideração desse tipo de ecletismo, por meio desses dois exemplos, é um contraponto fundamental para compreendermos o ecletismo adotado por Virzi e solicitado por seus clientes. Ou seja, suas obras atendiam a demanda por uma estética que fosse inovadora e destoasse de tudo ao redor. Para tanto, como veremos mais detalhadamente no terceiro capítulo, Virzi adotou, por exemplo, no Villino Silveira (uma residência que lhe foi

encomendada em meados da década de dez), elementos da arquitetura medieval mesclados com uma ornamentação criada por ele, numa fachada completamente assimétrica, que deram a essa obra uma estética absolutamente singular. Portanto, sua obra única e exótica, foi pensada justamente para se destacar e sinalizar o status social de quem a encomendava.

Esse panorama geral sobre a arquitetura eclética carioca (inserida no contexto mais amplo da arquitetura eclética europeia), e, sobre as reformas urbanas que ocorreram e continuariam ocorrendo durante a primeira metade do século XX na então Capital Federal, fornece alguns elementos importantes para a compreensão do contexto da chegada de Antonio Virzi em nosso país. Embora a arquitetura eclética estivesse começando a sofrer um processo de desgaste, ainda havia uma clientela entusiasmada por ela. Esse entusiasmo não se restringia apenas à arquitetura eclética, mas se estendia também às artes decorativas associadas a ela. A relação entre artes decorativas e arquitetura estava em alta naquele momento, principalmente a sua aplicação na arquitetura residencial, de modo que esta se constituiu num campo fértil para novos experimentos como se verá no terceiro capítulo.

Virzi conseguiu encontrar no Rio de Janeiro uma clientela ávida por novidade, por uma residência singular e exótica. Isso lhe proporcionou a oportunidade para desenvolver uma arquitetura marcada pelo entrosamento entre edifício, ornamentação e mobiliário. Como se verá adiante é provável que Virzi, transitando entre arquitetura, desenho de ornatos e designer de interior, tenha sido herdeiro das ideias de William Morris, principalmente da sua concepção do artista/artesão. Contudo, antes de nos determos sobre as possíveis influências que ele trouxe da Itália e sobre as características marcantes de sua obra, vamos empreender no capítulo seguinte uma espécie de reconstituição biográfica de Virzi baseada em notícias, textos e anúncios coletados em jornais e revistas digitalizados e disponibilizados pela Hemeroteca Digital no site da Biblioteca Nacional.

## 2 ANTONIO VIRZI: NOTÍCIAS DE UMA TRAJETÓRIA

As informações biográficas que temos sobre Antonio Virzi são poucas, esparsas e carentes de documentação oficial como, por exemplo, certidão de nascimento, diplomas ou certificados de qualificação profissional. Antonio ou Antonino Virzi nasceu “em Palermo em 13 de maio de 1882... filho de Henrique Virzi e Maria Bruno Virzi, segundo Arestizábal, ou de Francesco Paolo e Lo Verro, Filomena...” (HERMES apud PESSOA; MALTA (Org.), 2016, p. 256) segundo a pesquisadora Maria Helena da Fonseca Hermes. Contudo, em seu registro de óbito (Figura 24) consta que era natural de Messina e os nomes do pai e da mãe: Henrique Bruno e Maria Virzi.

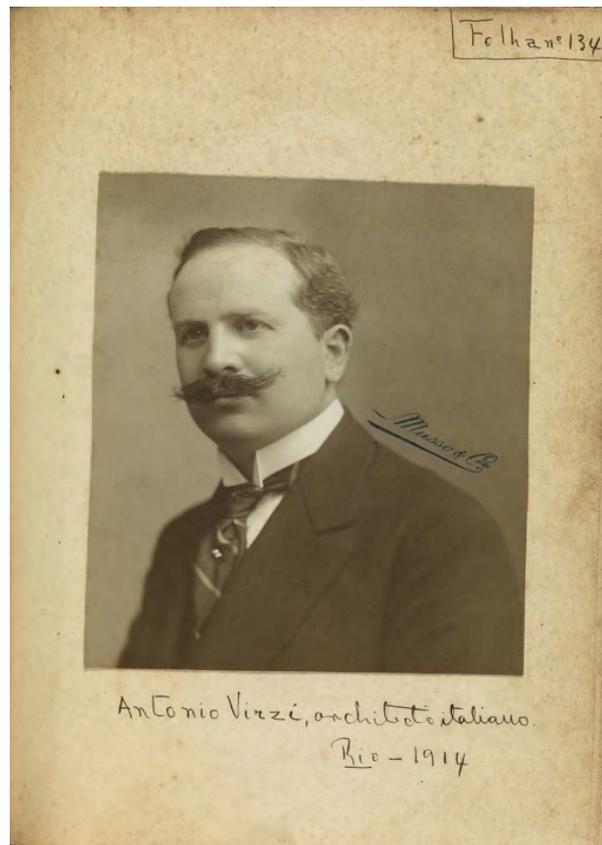
Dados sobre a formação profissional de Virzi e sua atuação como arquiteto na Itália estão registrados num documento manuscrito que se encontra no Museu D. João VI da atual Escola de Belas Artes da UFRJ, outrora Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) na qual lecionou por quase um ano como professor de arquitetura sob indicação do então diretor Henrique Bernardelli em 1911. Consta no documento que ele cursou “arquitetura no Instituto de Belas Artes em Nápoles, [fez] o curso especial de arquitetura clássica no Real Politécnico e um exame de habilitação no ensino da Escola de Belas Artes ‘Palácio Brera’ em Milão, além de um curso em cerâmica em sua juventude” (HERMES apud PESSOA; MALTA (Org.), 2016, p. 256). Consta no manuscrito, também, que ele fora premiado por alguns projetos e que teria sido colaborador de arquitetos italianos expressivos como Ernesto Basile, Gaetano Moretti e Dario Carbone. Não há informações nas pesquisas feitas sobre Virzi até o momento que atestem a existência de algum edifício de sua autoria construído na Itália ou noutro país.

Segue abaixo uma transcrição do manuscrito:

*Antonio Virzi, nasceu em Palermo. Itália. 1882. Fez seus estudos nos seguintes Institutos: Palermo. Curso ornamental. Escola superior de arte Industrial. Curso de Arquitetura. Instituto de Belas Artes. Nápoles. Curso de Arquitetura. Curso de Cerâmica e suas várias procedências. Roma. Curso de Arquitetura. Instituto de Belas Artes. Milão. Curso especial com exame de Arquitetura clássica no Real politécnico, exames final e láurea. Exames de habilitação no ensino da Escola de Belas Artes “Palácio Brera” obtendo o máximo dos pontos no colégio dos docentes. Concursos: concurso para o lugar de professor de arquitetura e decoração aplicada, na Escola noturna dos operários, ferreiros(?), escultores e pintores em [ilegível], Província de Milão, sobre 80 concorrentes, classificado em primeiro lugar. Concurso para professor de desenho ornamental e plástico na Escola de Arte*

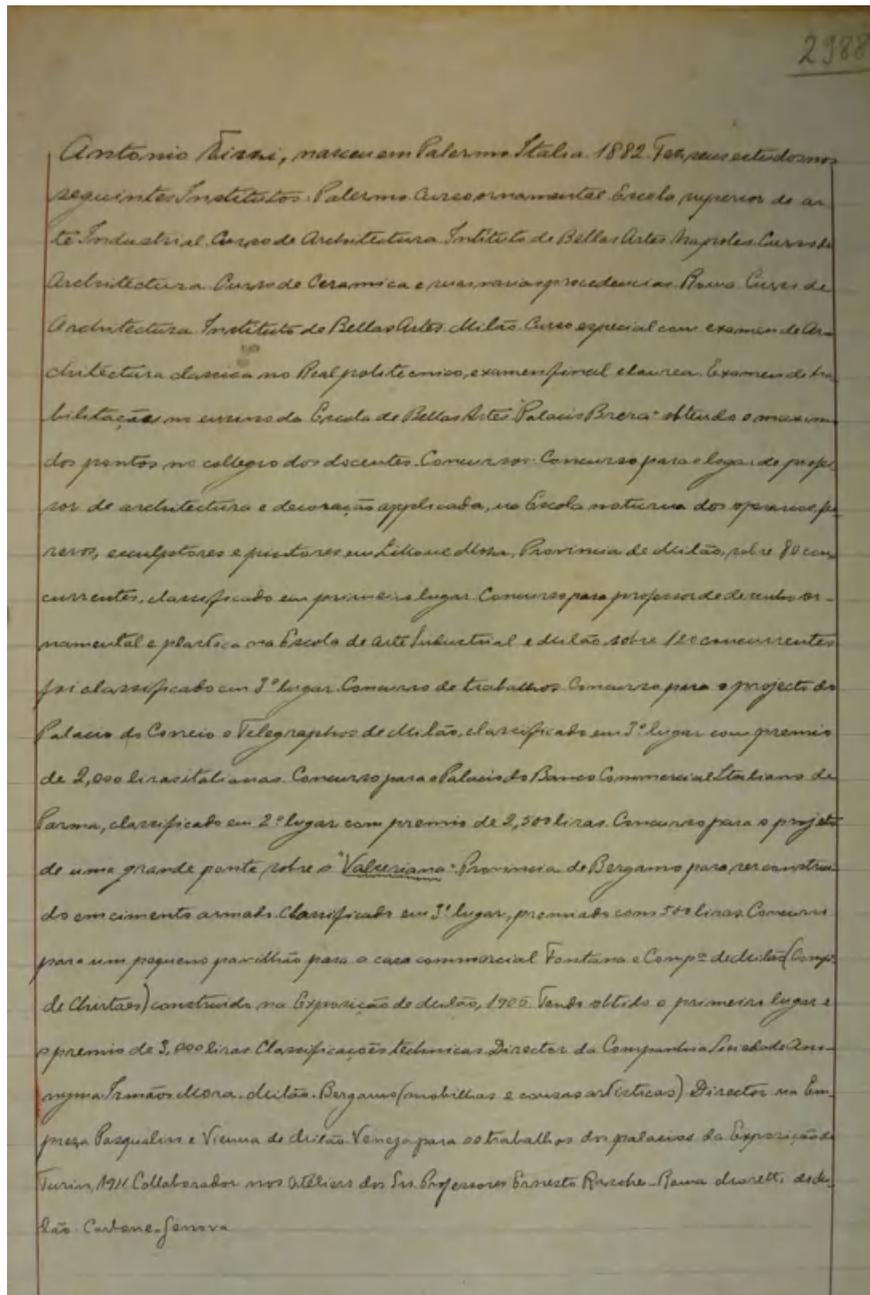
*Industrial e [de] Milão, sobre 120 concorrentes foi classificado em 2º lugar. Concurso de trabalhos. Concurso para o projeto do Palácio do Correio e Telégrafos de Milão, classificado em 3º lugar com prêmio de 2000 liras italianas. Concurso para o Palácio do Branco Comercial Italiano de Parma, classificado em 2º lugar com prêmio de 2500 liras. Concurso para o projeto de uma grande ponte sobre o “Valeriana”. Província de Bergamo para ser construído em cimento armado. Classificado em 3º lugar, premiado com 500 liras. Concurso para um pequeno pavilhão para a casa comercial Fontana e Cia de Milão (Cia de [ilegível]) construído na Exposição de Milão, 1906. Tendo obtido o primeiro lugar e o prêmio de 3000 liras. Classificações técnicas. Diretor da Companhia Sociedade Anônima. Irmãos Mora. Milão. Bergamo (móveis e coisas artísticas). Diretor na Empresa Pasqualin e Vienna de Milão. Veneza. para os trabalhos dos palácios da Exposição de Turim, 1911. Colaborador nos Ateliers dos Srs. Professores Ernesto Basile, Roma, Moretti, de Milão. Carbone, Genova.*

Figura 11 - Antonio Virzi, arquiteto italiano



Fonte: Autor não identificado. 1914.  
Fotografia. Biblioteca Nacional.

Figura 12 – “Currículo de Virzi”



Fonte: [http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/virzi/Virzi\\_doc\\_djvi.jpg](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/virzi/Virzi_doc_djvi.jpg). Acesso em: 15 ago. 2022

## 2.1 A década de dez: “Arapucas Arquitetônicas”

Antonio Virzi teria desembarcado no Rio de Janeiro em 15 de julho de 1911, segundo o Registro de Estrangeiros da Secretaria de Segurança Pública de São Paulo (Fig. 34). No

jornal *A Noite* do dia 02 de dezembro de 1911 há a informação de que ele tinha acabado de chegar da Europa e de ser nomeado como professor no curso de arquitetura, para a aula de composição, da Escola Nacional de Belas Artes. A reportagem afirma, também, que ele teria sido diretor da construção do pavilhão brasileiro em Turim. Contudo, como o Pavilhão do Brasil em Turim foi inaugurado 23 de julho de 1911<sup>3</sup>, oito dias após a chegada de Virzi em 15 de julho segundo o Registro de Estrangeiros, fica evidente o conflito de dados.

Ano 11 Rio de Janeiro, Sábado, 2 de Dezembro de 1911 N. 120

HOJE **A NOITE** HOJE

Os novos professores das Bellas Artes

PRIMEIRA EXPOSIÇÃO DE ARCHITECTURA

**Dr. Brant Paes Leme**

Entre as varias nomeações de professores para a Escola de Bellas-Artes, ha algumas que merecem um destaque especial pelo valor dos nomeados.

Uma dellas é a do Dr. Paes Leme, nomeado professor da cadeira de anatomia artistica, antigo lente da Faculdade de Medicina, e, um dos nossos mais eminentes cirurgões.

No curso de architectura, a aula de composição, ha muito tempo já que vinha sentindo a falta de um bom professor. Com a actual reforma foi nomeado para ella o architecto italiano professor **Antonino Virzi**.

E' um desconhecido ainda do nosso publico. Chegado ha pouco tempo da Europa, tem es-

tado a trabalhar no seu «atelier», preparando os desenhos e «maquettes» em gesso, com que brevemente fará a sua exposição.

Entre outros trabalhos apresentará alguns já construidos aqui no Rio de Janeiro, de propriedade do Sr. commendador Cunha Vasco e Dr. Alvaro Alvim.

Foi o director da construção do pavilhão brasileiro em Turim, como representante de Pasqualin e Vienna.

Obteve o 3º logar no concurso para o palacio dos Correios e Telegraphos de Milão, e outros concursos em que foi sempre classificado tirando varios premios.

**Professor Antonino Virzi**

No livro *Guia Oficial da Exposição Internacional de Turim* em 1911 há informações sobre os responsáveis pelo projeto do Palácio do Brasil e, também, sobre outros personagens envolvidos na representação do país na exposição. Mas, ao contrário do que afirma o jornal *A Noite*, o Guia não menciona a participação de Antonio Virzi.

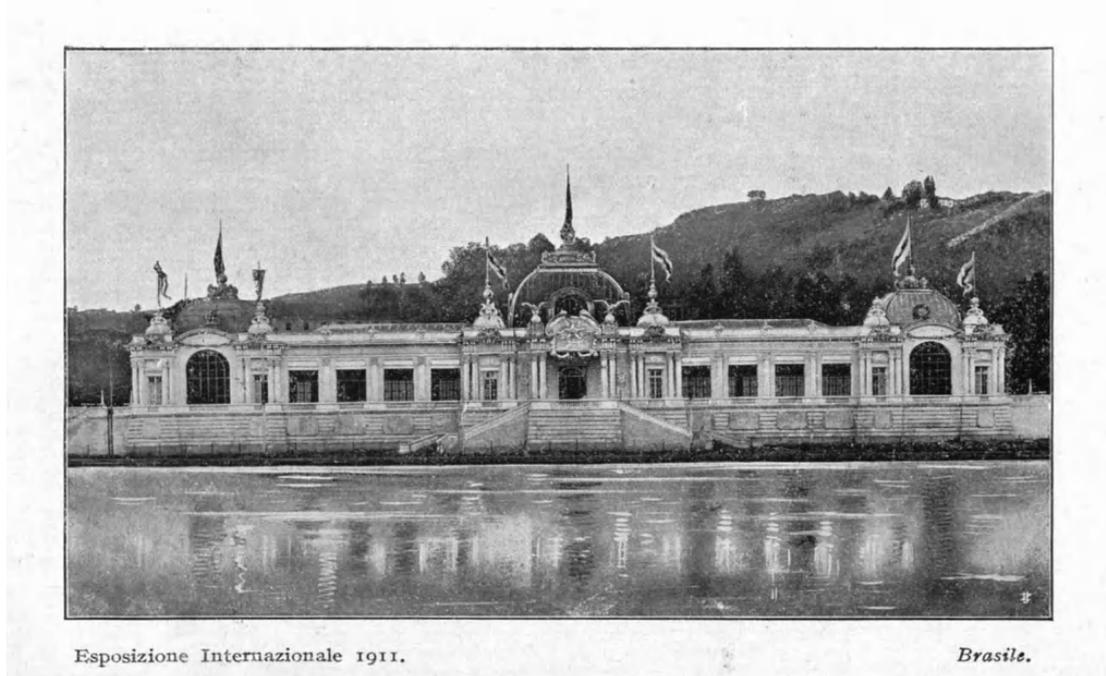
O palácio do Brasil, que cobre uma área de 8000 metros quadrados, com uma frente de 150 metros, destaca-se imediatamente pela elegância das linhas e pelo fastígio da decoração. Grupos de estátuas e uma verdadeira profusão de estuques tornam muito ricas e chamativas as fachadas dos dois pavilhões principais.

<sup>3</sup> Bispo, A.A.(Ed.).“Encenações e arquitetura: o pavilhão do Brasil em Turim, 1911- o neo-barroco, o Art Nouveau e a representação do Brasil republicano -“. Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira 159/12 (2016:01). [http://revista.brasil-europa.eu/159/Brasil\\_em\\_Turim.html](http://revista.brasil-europa.eu/159/Brasil_em_Turim.html). Acesso: 29 ago. 2022.

Os desenhos foram feitos no Rio de Janeiro pelos engenheiros Moraes Rege e Jayme Figueira, com a colaboração do desenhista [projetista, designer?] Júlio Antonio de Lima.

A participação do Brasil na Exposição foi desejada e dirigida com especial carinho pelo Dr. RODOLFO NOGUEIRA DE MIRANDA, ministro da agricultura, indústria e comércio (*Guia Oficial da Exposição Internacional de Turim*, 1911, p. 227).<sup>4</sup>

Figura 13 - Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional em Turim



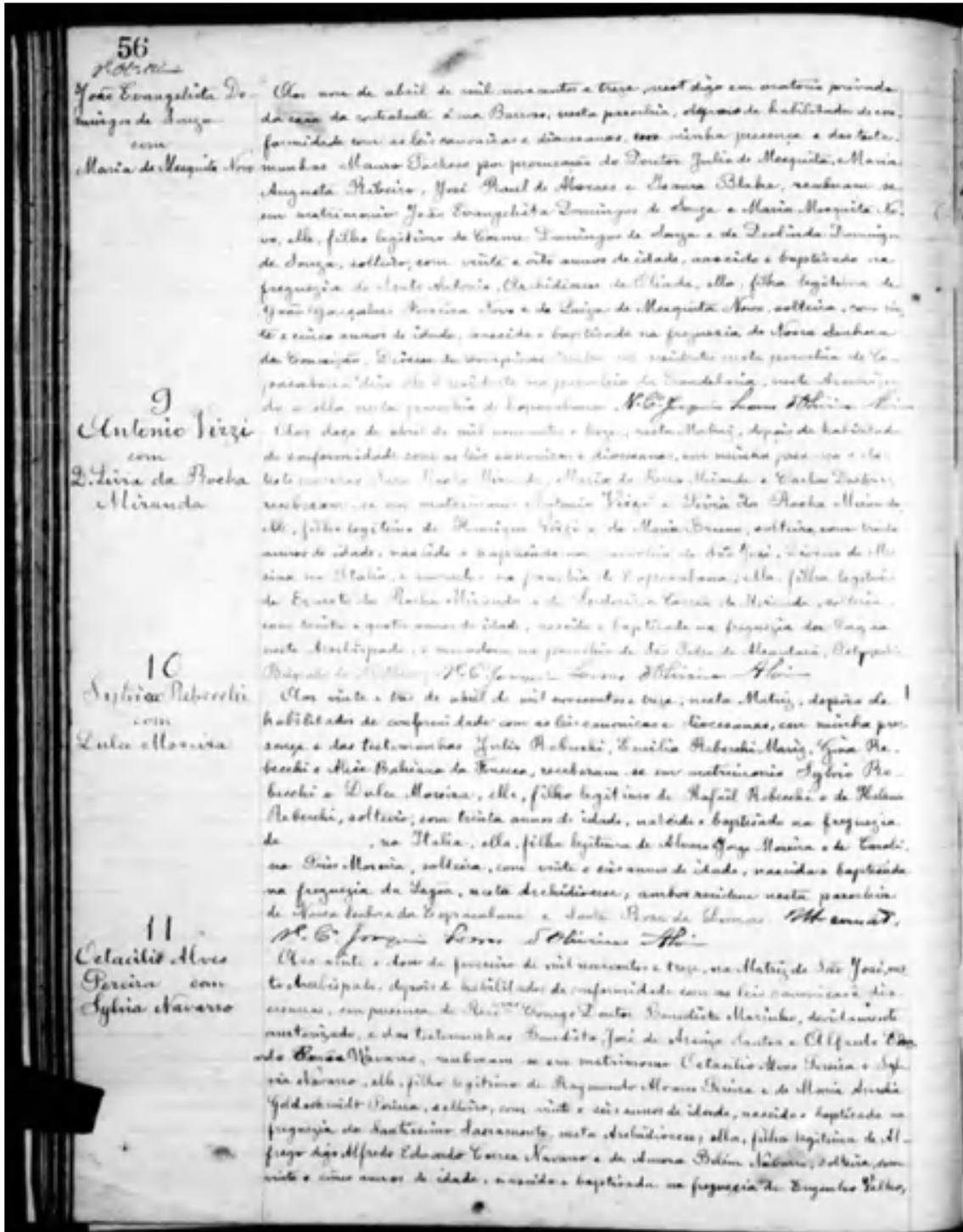
Fonte: Guida Ufficiale dela Esposizione Internazionale, Torino, 1911, p. 177

O fato é que parece ter havido realmente alguma relação entre a participação do Brasil na Exposição de Turim e a vinda de Virzi para o Brasil, pois pouco tempo depois de sua chegada aqui ele conheceu Livia da Rocha Miranda com quem se casou e teve um filho. Segundo publicação do Anuário do Museu Imperial, Livia era filha de Ernesto da Rocha Miranda (p. 47). O sobrenome Rocha Miranda talvez tenha impressionado Virzi, pois Rodolfo Nogueira da Rocha Miranda era Ministro da Agricultura, Indústria e Comércio. Virzi e Livia casaram-se no dia 12 de abril de 1913 conforme documento do Cartório de Registro Civil da 5ª Circunscrição da cidade do Rio de Janeiro (Fig. 14), registro paroquial (Fig. 15) e notícias do arcebispado do Rio de Janeiro divulgadas no jornal *O Paiz* (p. 47). O filho Ítalo Virzi nasceu em 11 de novembro de 1914, conforme o registro de batismo (Fig. 16).

<sup>4</sup> Tradução pessoal do trecho: Il palazzo del Brasile, che copre un'area di 8000 mq., con una fronte di 150 metri, si fa subito notare per l'eleganza delle linee e per la fastosità delle decorazioni. Gruppi di statue e una vera profusione di stucchi rendono molto ricche e appariscenti le facciate dei due padiglioni principali. I disegni furono eseguiti a Rio Janeiro dagli ingegneri *Moraes Rege e fayne Figueira*, colla collaborazione del disegnatore *Julio Antonio de Lima*. La partecipazione del Brasile all'Esposizione fu voluta e diretta con speciale amore dal dottor RODOLFO NOGUEIRA DE MIRANDA, ministro dell'agricoltura, industria e commercio.

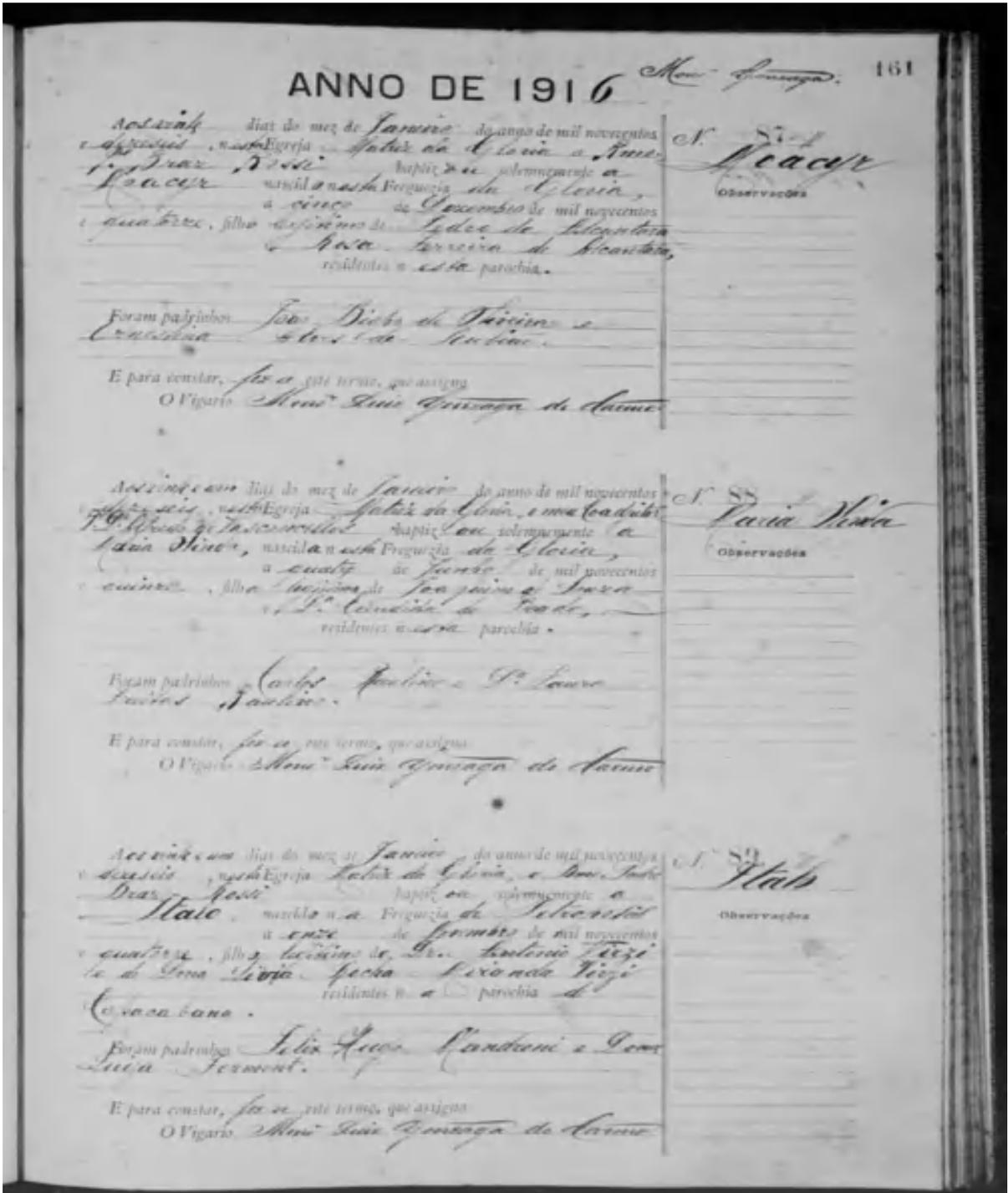


Figura 15 - Registro Paroquial do Casamento de Virzi e Lívia.



Fonte: Registro Paroquial da Igreja de Nossa Senhora de Copacabana e Santa Rosa de Lima (Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro), 1913, p. 56, n. 9: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8G-4SJZ>. Acesso em: 05 jul 2022.

Figura 16 - Registro Paroquial do Batizado de Ítalo Virzi.



Fonte: Registro paroquial na igreja de Nossa Senhora da Glória (RJ), 1916, p. 161, n. 89: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8J-ZD94>. Acesso em: 05 jul 2022.

**O PAIZ — DOMINGO, 6 DE ABRIL DE 1913**

**Expediente do arcebispado.**

5 de abril de 1913:

Manoel Antonio Morgado e Deolinda Theodora Avila — Como pedem, se o Revdmo. parcho verificar que entre os indentes não ha impedimento:

Honorio Alves de Carvalho e Holda Ottez Poppe — Como pedem;

Antonio Pereira Carvalho e Mariana Monteiro, José Clementino de Brito e Cecilia Maria da Silva, Elpidio Soares de Mattos e Maria Emilia Marques, Hippolyto Flores e Thertza Lopes Lemos, José Soares e Marciana Maria Loreto, José de Souza e Ephigenia de Figueiredo, e Rubem Teixeira e Maria da Nevoa — Como pedem;

Antonio Virzi e Livia da Rocha Miranda — Concedo as graças pedidas;

Maria Fortuna — Ao Revdmo. parcho, para o fim pedido, se verificar a veracidade do allegado;

Franklin José Correia e Adelaide Cabral — Como pedem.

3-5. Ana Leocádia da Cunha Moreira (Yayá), n. no Rio de Janeiro a 16-5-1826 e fal. ali a 26-7-1903. Casou-se no Rio de Janeiro a 15-12-1847 com Manoel da Rocha Miranda, n. na cidade do Pôrto, Portugal, a 6-6-1815 e fal. no Rio a 24-10-1874. Filho de João Antônio da Rocha Miranda e de Rita Clara da Silva.

Pais de:

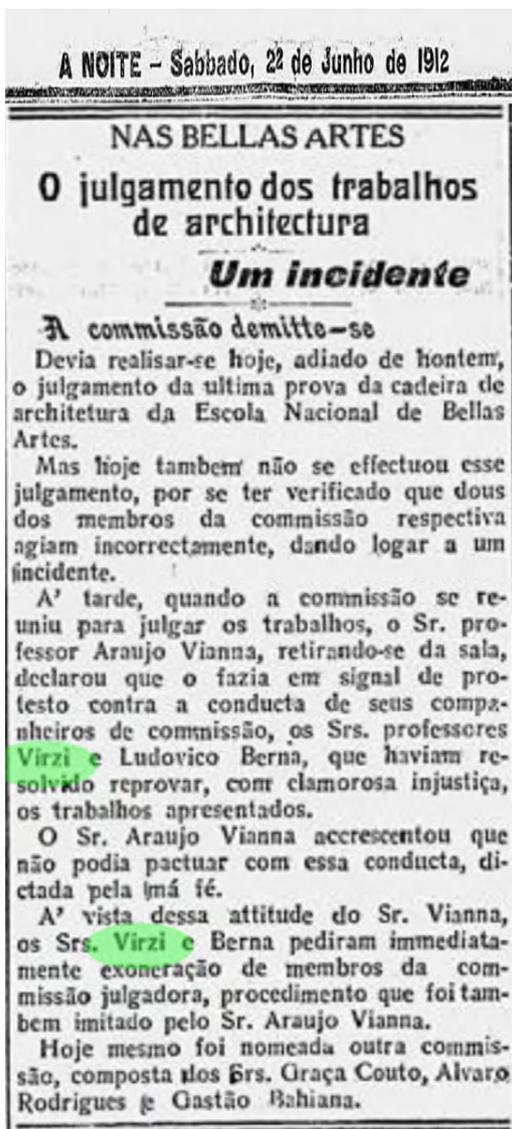
4-1. Ernesto da Rocha Miranda, n. no Rio de Janeiro a 14-2-1850 fal. Casou-se em Petrópolis com Ludovina Martins Correia (Bibique), fal. a 3-10-1946. Filha de José Martins Correia e de Ludovina Rosa do Espírito Santo.

Pais de:

5-1. Livia da Rocha Miranda, casou-se com Antônio Virzi, fal.

Pais de:

6-1. Italo Virzi, fal. menor.



Alberto Taveira, em seu artigo sobre Antonio Virzi, afirma que o casamento com Livia lhe abriu as portas para uma clientela rica e influente, pois a moça seria de uma das famílias mais influentes da sociedade carioca na época (TAVEIRA, 1998, p. 165). Essa mesma informação está presente no artigo *Antonio Virzi, arquiteto* de Maria Helena da Fonseca Hermes (HERMES, 2011, p. 01) e aparece também no trabalho de Gabriel Botelho Neves da Rosa e Giulia Gobbi Fernandes Schiavini sobre o arquiteto italiano (ROSA & SCHIAVINI, 2017, p. 68). Porém, o jornalista Henrique Pongetti, na *Revista Manchete* de janeiro de 1971, revela uma versão oposta, ou seja, a de que Livia era “uma jovem de modestas condições econômicas”:

[...] De repente surgiu um arquiteto revolucionário mordido pela tarântula da renovação. Chamava-se Virzi. Conheci-o pessoalmente em Petrópolis onde se casou com uma jovem de modestas condições econômicas, cujo sobrenome era idêntico ao de uma família de ricos, sobrenome que já parecia um dote (PONGETTI, Henrique. O Rio é um desafio titânico do homem para ser digno da generosidade de Deus. *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 91, 30 jan. 1971, Biblioteca Nacional).

Antes do casamento, porém, Virzi começou a obter certa notoriedade por sua indicação para a cadeira de arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes, conforme mencionado acima (p. 42). A atuação dele como professor teria começado por volta de dezembro de 1911 na instituição. Mas um incidente, noticiado no jornal *A Noite* em 22 de junho de 1912, acabaria gerando seu desligamento da escola. Virzi e Ludovico Berna, que compunham uma comissão avaliadora com outro professor, Araujo Vianna, decidiram reprovar os trabalhos de dois alunos, Armando Faria e Lothar Kastrup (mencionados na reportagem de *O Paiz*, 23 jun. 1912 [p. 49]) no julgamento da última prova da cadeira de arquitetura. Araujo Vianna, porém, não concordou com a decisão e se retirou da comissão em protesto. Seu gesto foi visto com simpatia pelos alunos reprovados e por outros estudantes da instituição.

Virzi, Berna e Vianna pediram exoneração da comissão avaliadora que acabou sendo substituída por outra. O ocorrido, entretanto, gerou uma representação dos alunos da ENBA endereçada ao Ministro da Justiça para que a instituição promovesse um concurso para a cadeira de Composição de Arquitetura e de outras cadeiras ocupadas por professores indicados. O objetivo era substituir Antonio Virzi por um professor concursado. Essa representação ou abaixo-assinado foi noticiado em 27 de junho de 1912 no jornal *A Noite* (p. 50) cuja matéria continha as seguintes acusações envolvendo o arquiteto: incompetência; ensino de desenhos de ornatos à mão livre e cópia de estampas, mas nenhum trabalho relacionado à composição de arquitetura, projetos completos e orçamentos.

O PAIZ — DOMINGO, 23 DE JUNHO DE 1912

ESCOLA DE BELLAS ARTES

Nesto estabelecimento de instrução deu-se, ante-hontem, um facto que não tem passado despercebido. Tratava-se do julgamento do concurso da aula de "Composição de architectura, seu desenho e orçamentos", actualmente a cargo do professor interino Sr. Antonino Virzi, de nacionalidade italiana, que se achava entre nós.

A habilitação nesta aula importa a conclusão do curso de architectura.

Entraram nesse concurso dois distinctos alumnos da escola, os Srs. Armando Faria e Lothar Kastrup, que, segundo nos informam, satisfizeram as exigencias do programma.

Faziam parte da commissão julgadora os professores ordinarios Dr. Araujo Vianna e Ludovico Berna e o interino Verzi.

Não concordando o Dr. Araujo Vianna com a opinião dos dois membros da mesa, que eram contrarios á habilitação dos dois alumnos, deixou inopinadamente a sala do julgamento, officinando ao director da escola, Sr. Bernardelli, que se considerava exonerado de tal commissão, e que nomeasse outro docente que o substituisse nesse julgamento.

Consta que o director nomeou outra commissão, da qual não fazem mais parte os dois acima mencionados.

A sympathica attitude do professor Dr. Araujo Vianna provocou manifestações as mais significativas de todos os alumnos da escola, que lhe endereçaram telegrammas de congratulações.

Dos concurrentes, Srs. Faria e Kastrup, foi o primeiro telegramma enviado nestes termos:

"Ao bom amigo Dr. Araujo Vianna, agradecemos pelo modo altivo e digno com que se portou, mostrando mais uma vez as altas qualidades moraes que o distinguem — Os discipulos muito gratos Faria e Kastrup."

Do curso geral recebeu outro do teor seguinte:

"Curso geral congratula-se altivez mestre em face julgamento concurso, revelando caracter justo e amisade sincera pelos discipulos."

Do curso de architectura é assim concebido:

"Felicitemos mestre attitude assumida perante concurso."

Sabemos que a nova commissão julgadora se reunirá amanhã, ás 2 horas da tarde.

## A NOITE --Quinta-feira, 27 de Junho de 1912

### NAS BELLAS ARTES

## Os alumnos dirigem ao ministro uma representação contra um lente

### O Sr. Virzi em apuros

A reforma por que passou a Escola de Bellas-Artes, em vez de trazer ao ensino artistico o progresso que o desenvolvimento de nossa civilização exige, parece-nos antes ter completado a anarchia que já de ha muito reinava nesse ramo do ensino publico.

Dos professores conhecidos como incompetentes nas materias que leccionavã, a reforma aproveitou todos, e, segundo dizem, outros elementos nas mesmas condições ali foram acolhidos.

A cadeira que mais tem soffrido com isso é a de Architectura.

Nesta classe a reforma não só desdobrou as aulas, como até inventou algumas. A cadeira de Direito e Legislação de Architectura, é uma verdadeira pilheria, pois nas nossas leis nada existe que trate sobre este assumpto.

Mas onde a questão assume uma certa gravidade é nas queixas que os alumnos fazem a certos professores, do que dá idéa uma representação assignada e entregue hoje ao Sr. ministro da Justiça e na qual pedem para pôr a cadeira de Composição de Architectura em concurso.

Parece-nos que essa attitudo dos estudantes será bem recebida por alguns membros da congregação; pelo menos o fazem prevêr algumas declarações de professores publicadas nos jornaes de hoje.

Não sabemos o que a congregação resolverá, mas se tiver de concordar com a representação dos alumnos, é de esperar que seja coherente, mandando que o concurso seja aberto não só na cadeira attingida pela representação, mas de todas quantas existem lá, cujos professores estão nas mesmas condições do Sr. Virzi.

O procedimento do Sr. Girardet, requerendo concurso para a sua cadeira, é um gesto que deve ser imitado por todos aquelles que como o citado professor não temem perder em concurso aquillo que parece ter-lhes sido dado como recompensa dos seus meritos.

A representação é a seguinte e está assignada por todos os alumnos da cadeira de Composição de Architectura:

«Os abaixo assignados, alumnos matriculados no Curso Especial de Architectura, vêm collectivamente representar aos M. D. membros do Conselho Docente desta Escola, contra o professor da cadeira de Composição de Architectura, seus desenhos e orçamentos, Sr. Antonino Virzi, pelo facto dos mesmos se julgarem prejudicados pela deficiencia da materia ensinada, visto não satisfazer ao fim para que foi creada a mesma cadeira. Para provar o que allegam, os abaixo assignados declaram que até á presente data nenhum trabalho têm elles feito que corresponda aos intuitos da aula e dos seus exames finaes, limitando-se tão sómente a fazer desenhos de ornatos á mão livre e copia de estampas, como poderá ser verificado na sala da aula. Quanto aos trabalhos propriamente de composição de architectura os alumnos nada tem feito até a presente época, fim do primeiro periodo e como os mesmos se verão obrigados pelo regulamento que ora rege esta Escola a fazer os concursos de todo e tão importante programma como sejam projectos completos, seus detalhes e orçamentos, pedem á M. D. Congregação que tome as providencias que julgar necessarias.»

Em matéria do dia 29 de junho de 1912 (p. 51), do mesmo jornal, consta a reacção e resposta de Virzi às acusações dos alunos, embora ao que pareça a publicação não tenha reproduzido fielmente a versão do arquiteto, mas uma interpretação dos acontecimentos. Seja como for, pelo que consta, ele dirigiu uma resposta ao diretor da Escola Nacional de Belas Artes classificando os alunos, que lhe haviam feito a representação desfavorável, de “ineptos incompetentes e ignorantes”.

# NOITE - Sabbado, 29 de Junho de 1912 3

ULTIMOS TELEGRAMMAS  
DOS CORRESPONDENTES  
ESPECIAES DA "A NOITE"  
DO INTERIOR E DO  
EXTERIOR, E SERVIÇO  
DA AGENCIA REPUBLICANA

ULTIMA HORA

ULTIMAS INFORMAÇÕES  
RAPIDAS E MINUCIOSAS  
DE TODA A REPORTEM  
DA "A NOITE"

---

**NAS BELLAS-ARTES**

## Um incidente com um professor

Hoje á tarde recebemos a seguinte comunicação:

«A insolencia dos termos da communicação feita pelo sr. Virzi ao director da Escola Nacional de Bellas-Artes injuriando os discipulos que em termos os mais cortezes se dirigiram em representação contra esse professor contrasta desagradavelmente, com a attitude digna d'estes estudantes.

Chamar estes de «ineptos incompetentes e ignorantes» nada prova em favor do sr. Virzi que não pôde ser juiz e parte n'esta questão.

Os juizes são os seus collegas do corpo docente daquella Escola e estes já demonstraram não estar ao lado do sr. Virzi.

O que o sr. Virzi vem propôr agora deveria elle ter pedido na reunião daquella congregação onde se tratou deste caso escandaloso e na qual o sr. Virzi brilhou pela sua ausencia.

Peça o sr. Virzi pelos canaes competentes que se faça syndicancia dos seus trabalhos como professor interino daquella Escola e tenha a certeza que não faltará quem lhe prove o erro em que está laborando e castigue a ousadia com a qual se dirige ao publico pleiteando a sua pretendida idoneidade que está muito longe de ter sido demonstrada até hoje.

O sr. Virzi poderá ser um escultor de ornatos com todos os merecimentos que elle á si proprio quizer reconhecer e é muito possivel que tenha querido ensinar essa materia aos seus alumnos: o sr. Virzi não é architecto que nos conste nem entende da materia e foi para ensiná-la que elle era professor interino da Escola.

aa Não desvirtuemos os factos!

Foi contra estes que em bôa hora protestaram os seus discipulos.

Estes, leccionados pela experiencia recente que se dera com dois outros discipulos daquella Escola aos quaes foi exigida materia que não foi dada pelo respectivo docente e que acompanhou o sr. Virzi no respectivo julgamento, teriam perdido os seus esforços se em boa hora o Conselho Escolar não tivesse nomeado uma commissão de competentes indiscutíveis que não sómente premiou o esforço desses dous estudantes como verberou o procedimento dos causadores desse desagradavel e injustificado incidente.

A razão estava nois do lado desses alumnos que o sr. Virzi insolentemente trata de ignorantes e de incompetentes.

Lembre-se o sr. Virzi da fabula «O sabio e o tolo» de La Fontaine e ao envez de injuriar esse rapazes que com tanta hombridade e delicadeza pugnaram pelos seus interesses dirija-se ao corpo docente da Escola que ha de ter sem dâvida resposta condigna ás suas bravatas de «Capitão-Fracasá».

Mas já que o sr. Virzi veio a publico trazer este incidente que para elle melhor seria que ficasse na penumbra permita que por um orgão desse publico, como o é a imprensa se lhe venha dizer que a sua attitude capadocia não concilia com outras particularidades da sua pessoa.

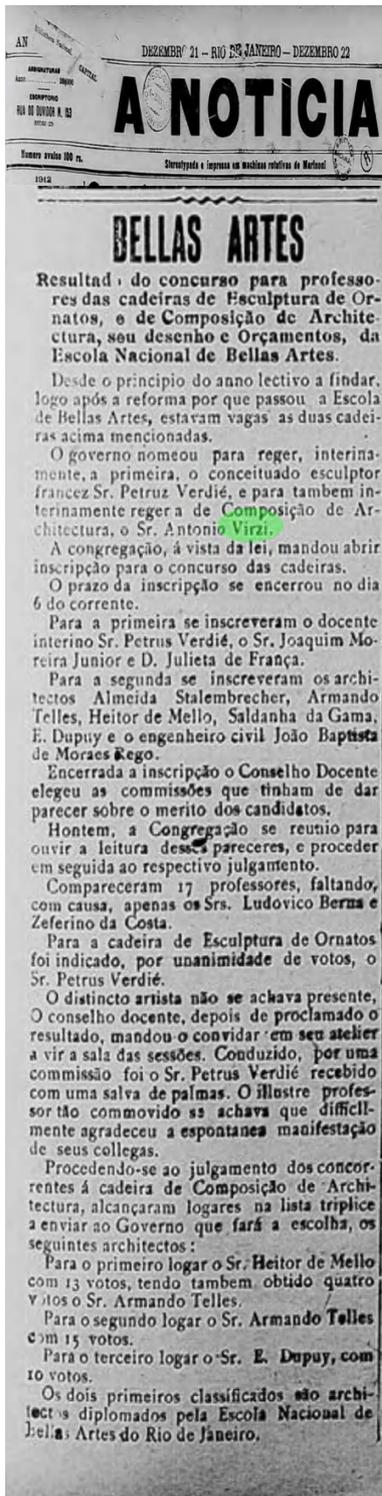
Efectivamente, recommendado para exercer um cargo de architecto no ministerio de Agricultura o sr. Virzi teve de abandoná-lo como «incompetente» e está hoje sendo ali substituido por um dos discipulos da sua aula a quem elle chamou de ignorante e incompetente.

Essa ignorancia no entanto não vae até aceitar sem protesto as sublimes theorias architectonicas do sr. Virzi. Nem elles, nem nós, nem o diabo comprehenderiam effectivamente como lecciona o sr. Virzi que «uma ponte apenas é trabalho digno de architecto na sua parte decorativa e que a sua construção e calculo devem ser confiados a um engenheiro.»

Na mesma publicação foi colocada em questão a competência de Antonio Virzi como arquiteto. Segundo o autor da matéria: “O sr. Virzi poderá ser um escultor de ornatos com todos os merecimentos... [mas] o sr. Virzi não é arquiteto que nos conste nem entende da matéria e foi para ensiná-la que ele era professor interino da Escola”. E para comprovar o que afirma, cita com ironia uma ideia atribuída ao arquiteto italiano: “uma ponte apenas é trabalho digno de arquiteto na sua parte decorativa e que sua construção e cálculo devem ser confiados a um engenheiro”.

Embora apresentada de forma jocosa no jornal, a ideia atribuída a Virzi – que parece realmente ter sido colocada em prática por ele como se pode depreender pelo uso que fez da ornamentação em sua obra – está em harmonia com ideias semelhantes que já circulavam entre os arquitetos europeus desde meados do século XIX. Esse lugar de destaque dado à

ornamentação na arquitetura é referido por Nikolaus Pevsner na exposição que faz sobre o Historicismo em seu livro *Panorama da Arquitetura Ocidental*:



Sir George Gilbert Scott (1811-1878), o mais reputado dos arquitetos vitorianos, declarou que o grande princípio da arquitetura era “decorar as construções”, e mesmo Ruskin, que deveria estar mais bem informado, diria: “a ornamentação é a parte principal da arquitetura” (PEVSNER, 2015, p. 397).

Retomando o incidente da reprovação dos alunos e da representação destes contra Virzi e outros professores interinos, os desdobramentos da querela acabaram gerando a saída do arquiteto italiano da Escola Nacional de Belas Artes. Em notícia de 09 de julho de 1912, pouco mais de quinze dias após a primeira divulgação da reprovação dos alunos, o jornal *O Paiz* publicou um comunicado da congregação da ENBA informando que havia sido aberta “inscripção para o concurso da cadeira de composição de arquitetura seu desenho e orçamentos”. A nota da congregação afirmava, ainda, que a abertura do concurso e a representação dos alunos contra Virzi apenas coincidiram e que o arquiteto não havia mais aparecido na escola. Além do mais, o documento declara que o então diretor da escola, Rodolfo Bernardelli, “[parecia] protelar, continuando vaga a cadeira, para fazer persuadir a alguém (talvez incautos), da incompetência dos nacionais, particularmente dos professores efetivos da escola e dos arquitetos por ela formados” (Autor desconhecido. Escola de Belas Artes. Jornal *O Paiz*, p. 8, 09 jul. 1912, Biblioteca Nacional).

Todavia, parece que Virzi permaneceu na escola, pelo menos formalmente como professor interino, nomeado pelo Governo, até o final do ano 1912 conforme publicação do jornal *A Notícia* de 21 de dezembro (p. 52). Consta igualmente na matéria que a congregação mandou abrir concurso para as cadeiras de Escultura de Ornatos e de Composição de Arquitetura. Esta última, ocupada até então interinamente por Virzi, estava sendo disputada por três candidatos que obtiveram a seguinte colocação: em primeiro lugar, Heitor de Mello com 13 votos; em segundo, Armando Telles com 15 votos; em terceiro, E. Dupuy com 10 votos. Chama a atenção o fato de que nessa lista tríplice (da qual o Governo faria a escolha do novo professor), elaborada com os votos que os candidatos receberam da Congregação de professores, apareça como primeiro indicado o candidato que recebeu menos votos que o segundo, e, como terceiro um estrangeiro. Este provavelmente era Emile Dupuy Tessin, um arquiteto francês a quem se atribui os projetos de arquitetura da Assembleia e do Palácio da Justiça no centro de Niterói, segundo o site do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC)<sup>5</sup>. Ainda sobre a lista, note-se como ela aparenta ser arbitrária, pois coloca o candidato com 13 votos na frente do que obtivera 15, e, em último lugar o estrangeiro (mesmo sendo este um francês) – escolha que sugere um certo “nacionalismo” com relação à cadeira de arquitetura – princípio que não foi mantido no concurso para a cadeira de Escultura de Ornatos para a qual foi escolhido, por unanimidade, o francês Petruz Verdié.

Em artigo denominado *Diferenças entre arte plásticas e arquitetura à época do salão de 1931* a professora e historiadora Sonia Gomes Pereira faz uma síntese da situação do Curso de Arquitetura abarcando as últimas décadas do século XIX até a década de trinta do XX:

O Curso de Arquitetura da antiga Academia Imperial de Belas Artes terminara o século XIX em péssima situação, com poucos ou nenhum aluno, esmagado pelo enorme prestígio da Escola Politécnica<sup>6</sup> e dos engenheiros nas discussões sobre os

<sup>5</sup> Conforme [http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/bens\\_tombados/detalhar/141](http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/bens_tombados/detalhar/141), acesso em: 12 de setembro de 2021.

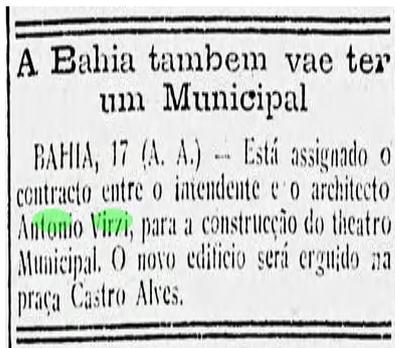
<sup>6</sup> “A Escola Politécnica teve sua origem na Academia Real Militar, criada pela carta de lei de 4 de dezembro de 1810, com o objetivo de formar oficiais de artilharia, engenharia, geógrafos e topógrafos habilitados aos estudos militares e práticos e a dirigir obras em minas, caminhos, portos, canais, pontes, fontes e calçadas (Academia..., 2011). Após a Independência teve seu nome alterado para Academia Imperial Militar, aparecendo também na legislação como Academia Militar do Império do Brasil ou, simplesmente, Academia Militar da Corte. Em 1832, esta instituição e a Academia dos Guardas-Marinhas foram unificadas e passaram a se chamar Academia Militar e de Marinha. A junção das duas academias foi breve e desfeita no ano seguinte (Academia ..., 2014)... Com a mudança de regime, o novo governo buscou promover, através de reformas educacionais, a disseminação dos valores republicanos. Nesse contexto foi criada a Secretaria de Estado dos Negócios da Instrução Pública, Correios e Telégrafos, pelo decreto n. 346, de 19 de abril de 1890, e a Escola Politécnica passou para sua órbita. Nesse mesmo ano, o decreto n. 1.073, de 22 de novembro, aprovou novos estatutos para a instituição, que passou a contar com um curso fundamental, comum a todos, e cursos de engenharia civil e engenharia industrial.” Louise Gabler. Disponível em: <http://mapa.an.gov.br/index.php/dicionario-primeira-republica/656-escola-politecnica-1891-1920>. Acesso em: 12 set 2021.

problemas urbanos e sanitários da cidade do Rio de Janeiro. As críticas eram muitas, algumas bastante radicais, como a do engenheiro Luiz Schneider, que propunha inclusive a sua extinção. Na última Exposição Geral do Império (1884), na Seção de Arquitetura, só havia dois expositores: o mesmo Luiz Schneider e Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá, que se formara na Bahia e depois ingressara na *École des Beaux-Arts* em Paris. Entre 1890 e 1900, já na nova Escola Nacional de Belas Artes, só se formaram três arquitetos. Essa situação foi revertida a partir da década de 1900 / 1910, com a grande reforma urbana de modernização da cidade, que se iniciou com o Prefeito Pereira Passos (1902/1906) e continuou com os prefeitos seguintes, tanto na complementação das obras na região central - como no desmonte do Morro do Castelo em 1922 -, quanto na ocupação e planejamento dos novos bairros à beira-mar, na zona sul da cidade. A grande demanda de obras revitalizou o campo profissional, incentivando as discussões em torno da definição de atribuições entre arquitetos e engenheiros, motivando a criação de associações de classes e a organização de congressos, facilitando a vinda de profissionais estrangeiros (como Morales de los Rios pai, Antônio Jannuzzi, Antonio Virzi, mais tarde Baumgarten, entre outros). A polaridade e também as trocas com a Politécnica favoreceram a questão do ensino, pois o Prof. Araújo Viana, engenheiro, editor da *Revista dos Construtores*, foi professor da ENBA, com uma atuação destacada nas discussões teóricas e historiográficas (PEREIRA, 2008, p. 30, 31).

Percebe-se, portanto, que o curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes já passava por dificuldades antes da nomeação de Virzi como professor da “cadeira de composição de arquitetura seu desenho e orçamentos”. Além disso, parecia haver certa tensão entre o diretor da ENBA, Rodolfo Bernardelli, “grande incentivador das novas tendências artísticas” (ARESTIZÁBAL e GRINBERG, 1989, p. 5) e alguns professores menos afeitos às inovações. “Rodolfo Bernardelli e seu irmão Henrique ficaram conhecidos por insurgirem-se contra o ensino na Escola Nacional de Belas Artes, reduto de professores reacionários, propondo uma reformulação” (ARESTIZÁBAL e GRINBERG, 1989, p. 27). Parece que Virzi se encaixava no perfil de alguém ligado às “novas tendências artísticas”, porém isso não foi suficiente para que conseguisse assegurar sua posição na instituição.

Apesar da curta carreira como professor na ENBA, Virzi teve seu trabalho como arquiteto requisitado com certa frequência nas décadas de dez e vinte, principalmente para projetar residências. Entre 1910 e 1920, primeira década de sua atuação aqui, ele projetou e construiu: a Villa Marinha (1912), três casa geminadas na Tijuca (1912), o Villino Silveira (1915), a Fábrica do Elixir de Nogueira (1915), a Casa Smith de Vasconcelos, a reforma do Palacete Martinelli e do Cinema América, estes últimos sem uma data precisa, mas na mesma década (ROSA & SCHIAVINI, 2017, p. 68). Consolidou, assim, certa fama entre uma clientela que desejava residências e edifícios que destoassem do ecletismo que predominava no período.

Virzi passou então a ter seus serviços solicitados por essa nova burguesia, avessa ao consagrado Ecletismo Classicizante que predominava à época e interessada em alardear seu poder econômico através de uma arquitetura exótica e extravagante (PUPPI, 2010, p. 68).

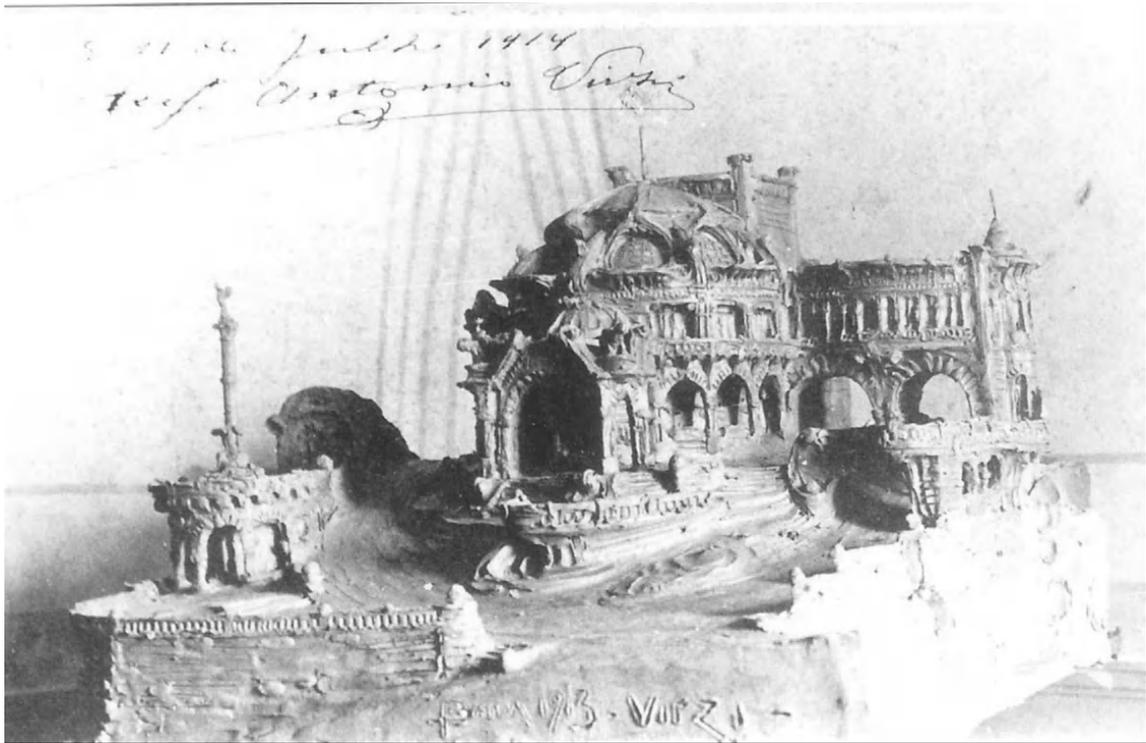


No jornal *A Noite* de 17 de setembro de 1913 consta a notícia de que Virzi foi contratado para a construção de um teatro municipal na Bahia. O edifício seria construído na praça Castro Alves. Segundo Suely Puppi, em seu artigo *Profissionais Italianos na Salvador Eclética*, o arquiteto chegou em Salvador em junho de 1913 e “teve inclusive um atelier no bairro da Barra onde eram fabricados blocos de cimento, balaustradas e peças em madeira” (PUPPI, 2010, p. 643).

De acordo com algumas notícias de jornais da época, o edifício projetado por Virzi seria entre as ruas dos Capitães e da Barroquinha, onde posteriormente foi construído o teatro Kursall-Baiano projetado também por um italiano, Filinto Santoro. Assim, voltando-se para a baía, o teatro de Virzi formaria um conjunto monumental, no qual prevaleceria uma composição em arcos e cúpula, aliados à construção de uma fonte na entrada. A intenção de valorização do edifício a partir de elementos naturais do sítio, criando uma obra cenográfica, como diversos exemplares europeus do final do século XIX, evidencia a produção da arte urbana por parte do arquiteto e em consequência a vinculação da experiência soteropolitana à realidade europeia [...] Segundo o próprio Virzi, a obra conjugaria o cimento armado com a estrutura metálica que receberia dos Estados Unidos. Porém, o edifício não foi construído, tendo apenas a fundação concluída. De acordo com as denúncias da imprensa da época, graves problemas financeiros e políticos envolviam naquele momento o empreendedor da obra, Júlio Viveiros Brandão, e o próprio Virzi. O arquiteto teria sido contratado pelo intendente sem uma concorrência pública prévia (PUPPI, 2010, p. 644).

A tentativa de empreender uma reconstituição da carreira de Virzi em nosso país, principalmente durante a década de dez, por meio das notícias dos jornais da época pode induzir a uma visão negativa de sua atuação profissional. Como mencionado acima, suas obras mais conhecidas são dessa primeira década, mesmo aquelas demolidas e que só conhecemos por fotos. Foi uma década de considerável produção. Todavia, na imprensa ficaram registrados, com certa frequência, apenas os fatos que o depreciavam profissionalmente, como seu desligamento da ENBA e o malfadado teatro municipal da Bahia que não saiu do projeto.

Figura 17 – Maquete do projeto para o Teatro Municipal em Salvador



Fonte: PUPPI, 2010, p. 654

Esses fatos negativos foram noticiados em 1912 e 1913. Dois anos após Virzi aparece novamente, entre as más notícias, na primeira página do jornal *A Noite* de 29 de abril de 1915 por causa do desabamento do Villino Silveira no dia anterior. Obra de sua autoria, trata-se de uma residência cujo endereço atual é a Rua do Russel, nº 734, Rio de Janeiro, e que pertencia a Gervásio Renault da Silveira, um dos herdeiros do Elixir de Nogueira, medicamento cujo edifício da fábrica também havia sido projetado por Virzi no mesmo ano. O desastre, sua causa e desdobramentos, foi muito bem explorado por outros jornais da época tanto no Rio de Janeiro quanto em outros estados: *O Paiz* (RJ), *Correio da Manhã* (RJ), *A Província* (PE), *A Federação* (RS) e outros.

Segundo a matéria do jornal *A Noite*, baseada na explicação dada por Virzi, alguns operários teriam relatado a queda de uma barrica cheia de cimento que atingiu uma pilastra principal. Essa teria sido a causa do desabamento. Mas é interessante notar como a notícia fornece alguns dados sobre a maneira com que o arquiteto lançava mão da técnica do concreto armado segundo seu depoimento: “Um prédio moderno, de armação toda de ferro, segundo as mais modernas disposições da técnica... As paredes eram todas guarnecidas de varões de ferro apertados por valentes parafusos” (p. 57).

Anno V. Rio de Janeiro — Quinta-feira, 29 de Abril de 1915. N.º 1.201

HOJE

# A NOITE

HOJE

OS MERCADORES — CANTAR, 22 1912 4  
12 12. Cont. 2500 e 2400.

## O desabamento de ontem

### O movimento durante a noite

#### A causa do desastre

O aspecto fêtrico da praia do Russell, com a aglomeração de gente, com os cordões de isolamento feitos por policias armados de carabinas, com os bombeiros, marinheiros, empregados da Limpeza Publica, todos armados de pás, de enxadas, de alvões, alcanço os escombros do paizete desabado, sob os clarões dos archotes, reflectindo aqui e ali, tremulando sombras, illuminando physionomias palidas e olhares anciosos, foi pela noite a dentro, pela madrugada, até o romper do dia.

As turnas foram substituidas e os trabalhos continuaram, agora mais methodizados.

Os commentarios sobre o desastre voltaram a ser assumpto dos que chegavam e que conheciam as obras ou que dellas tinham ouvido falar.

Só não se viam ali representantes das autoridades da Prefeitura, tomando as medidas do caso.

As autoridades policiaes, abrindo logo o inquerito, trataram de providenciar, nesse sentido, intimando a comparecer na delegacia do 6º districto o construtor Nirzi.

#### QUAL SERIA A CAUSA DO DESASTRE?

Procurámos o professor Nirzi. Devia-nos elle informar.

— Fiquei surpreso quando recebi a terrivel noticia. Não sei com firmeza a que attribuir o desastre. Sou muito escriptuloso no desempenho da minha profissão. Não deixo um dia de visitar as obras sob a minha responsabilidade. Verifico tudo, ando pelos andaimes, examino as argamassas e estou sempre exigindo o maior cuidado com tudo.

E falando-nos assim, o professor Nirzi procurava deixar perante nós bem feisado o cuidado que tinha sempre com as construções sob a sua responsabilidade.

— Construção de resistencia, naturalmente...

— Sem duvida. Um predio moderno, de armação toda de ferro, segundo as mais modernas disposições da technica.

— E a causa ou causas provaveis do desastre?

— Estive hontem na delegacia do 6º districto, onde disse que podia se attribuir o desastre a uma viangança, que, aliás, não temia porque não tenho inimigos, ou a uma deslocação de uma columna principal, o desequilibrio, portanto. Disseram-me que alguns operarios alludiram ao facto de ter uma barreira cheia de cimento deslocado e decido em vertiginosa carreira por uma taboa de um andaime a baixo, indo de encontro a uma pilastra principal. Ora, nesse caso haveria um choque de cerca de duzentos kilos brutos. Havendo um desequilibrio de um milimetro na base, haveria nada menos de cinquenta na parte superior de um predio daquella altura.

Ainda, como já lhe disse, a construção era fortissima. As paredes eram todas guardadas de varões de ferro apertados por valentes parafusos.

— Viu o predio depois do desastre?

— Na delegacia me prohibiram de enegar á obra hontem á noite, havendo uma intimação para lá ir hoje ao meio dia com o delegado do districto. Sei que foi nomeada uma commissão technica de peritos para o exame dos escombros.

— Onde se achava na hora do desastre?

— Fui de uma felicidade inaudita. A hora do desastre, costumava sempre visitar as obras. Hontem distrahi-me conversando com um fonecedor de ferros no meu escriptorio.

— E os prejuizos?

— Enormes. Tenho um prejuizo de cerca de quarenta contos, que é quanto tenho gasto até agora. A construção foi tratada por oitenta e quatro.

Insistimos depois no ponto principal que nos levou a ouvir-o.

— Mas não será possivel saber-se a causa mais provavel de um desastre dessa natureza, attendendo-se á construção moderna e resistente do predio, ao material empregado?

— Havia um homem que talvez pudesse informar, porque era um tecnico e estava á hora do desastre. Era o Belli. Mas esse foi uma das victimas...



O architecto Sr. Nirzi e o croquis do Villino Silveira, que ruiu hontem na praia do Russell

Ainda de acordo com o jornal *A Noite*, em notícias dos dias 29 e 30 de abril, o número de feridos e mortos no desabamento do Villino Silveira chegou a dez. Entre os mortos estavam Quirino da Silva, Biaggio Matta, Daniel Belli e Aristides Amancio. Percebe-se que entre esses mortos dois eram, provavelmente, migrantes italianos. A reportagem do dia 29 enumerava vinte e sete operários sob o comando do mestre Daniel Belli, provavelmente o *mestre-de-obras* e uma das vítimas fatais. Entre os nomes observa-se, igualmente, um considerável número de italianos. A relação dos seis pedreiros é, ao que parece, toda composta por italianos: Angelo Madaleno, Andrea de Biagi, Ernesto Mancini, Giuseppe Donate (esses dois nomes aparecem como um só na reportagem, mas deve

A NOITE — Quinta-feira, 29 de Abril de 1915

## O desabamento do villino Silveira

As notas do correr do dia

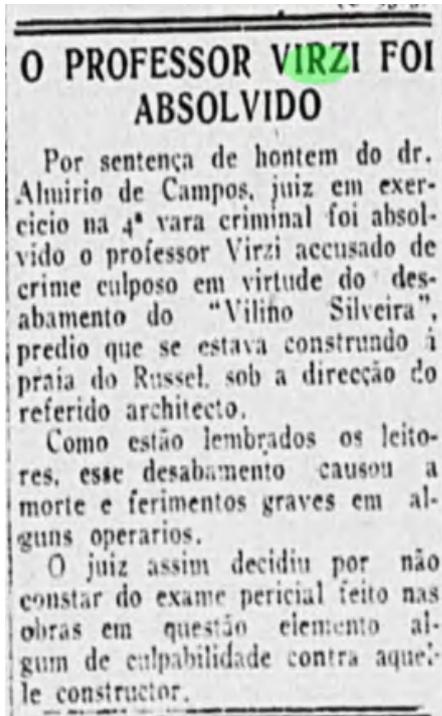


Nas obras do fatidico palacete da praia do Russell trabalhavam sob as ordens do mestre Daniel Belli, os seguintes operarios: Angelo Madaleno, Andrea de Biagi, Ernesto Mancini, Giuseppe Donate, Oello Lavatari, Biagi, Altino, pedreiros; Domenico Orlando, Enrico Lopes, Amancio Guiz, Romulo Lavatari, Aristides José Amancio Costa, Augustino da Silva, João Marro, Joatá Cogo, Avelino de Almeida, Ernesto Luciano, Camillo Amansio, José Lopes, Antonio Floriano, Quirino Silva, José Augusto, recentes; Roberto Guiz, vigia; Augusto Duarte, Manoel Pereira, Adolpho Ferreira, carpinteiros; Grajjan, esculptor e o mecenar Lealzinho.

Dentre todos esses homens um pequeno numero não havia ido trabalhar no dia de hontem e um dos mais assíduos ao serviço, do qual não nos foi possivel saber o nome, retirou-se ao meio dia.

OS QUE TRABALHAVAM NO PALACETE — MORTOS E FERIDOS

ter havido um erro gráfico), Otello Lavatori e Biagi Mutuo. Essa notícia corrobora a afirmação de Suely Puppi sobre a importância dos italianos, marcadamente dos mestres-de-obras, no desenvolvimento e consolidação da arquitetura eclética no Brasil.



O triunfo dos mestres-de-obras na produção do ecletismo foi um fenômeno universal. No Brasil, foram inúmeras as obras arquitetônicas idealizadas e construídas por profissionais particularmente italianos durante a primeira República, profissionais cujos dados biográficos são muitas vezes desconhecidos (PUPPI, 2010, p. 640).

O desabamento do Villino Silveira foi uma espécie de mancha na carreira de Virzi que durou enquanto a imprensa explorou a tragédia e seus desdobramentos. Em notícia de 03 de junho do jornal *A Noite* consta que o arquiteto foi apontado como culpado pelo delegado

J. J. Seabra Filho. A reportagem transcreve parte do relatório do caso: “Houve incontestavelmente, por parte do Sr. Virzi a ‘omissão de medidas técnicas, que não deveriam escapar à atenção do profissional e são reclamadas pela natureza da profissão’ (acordam citado)”. Na revista *O Malho*, de 08 de Maio de 1915, Virzi e o desabamento do Villino Silveira tornaram-se tema de charge.



Figura 18 - Charge sobre Virzi



Fonte: Biblioteca Nacional - *Revista O Malho*, 08 mai. 1915 - Autor não identificado.

As matérias e brincadeiras com o ocorrido foram desaparecendo até que em 13 de março de 1919 saiu no jornal *Correio da Manhã* a notícia de que Virzi havia sido absolvido (p. 58). O juiz, Dr. Almirio de Campos, segundo a matéria, “assim decidiu por não constar do exame pericial feito nas obras em questão elemento algum de culpabilidade contra aquele construtor”. Como se poderá perceber por outras notícias do final da década de dez e, mais ainda, pelas da próxima década, a carreira de Virzi não foi totalmente abalada. Ao contrário, a quantidade de anúncios de divulgação de seus escritórios de arquitetura sugere que ele continuou a ter clientela interessada não somente em seus projetos, mas também, em decoração interior de sua lavra, conforme anúncio que veremos adiante (p. 63, 83).

A década de dez, portanto, não foi marcada apenas pelo desabamento do Villino. Em 1915 saiu a notícia no jornal *A Noite* de que seria criado um *curso livre de belas-artes* que teria entre seus professores Antonio Virzi na cadeira de desenho de ornatos (p. 60). O incidente com os alunos reprovados por ele em 1912 no curso de arquitetura da ENBA não lhe havia tirado totalmente, ao que parece, o prestígio como professor. Ainda de acordo com a matéria, uma das motivações para a criação do Curso Livre seria o estado de animosidade entre os partidos que haviam se estabelecido na ENBA e que levaram o Governo algumas vezes a cogitar o seu fechamento. Outra motivação, segundo o jornal, seria “fundar entre nós um curso-livre com o intuito de favorecer as classes pobres”. A comissão constituída para

Rio de Janeiro — Sexta-feira, 18 de Junho de 1915

# A NOITE

## Vamos ter um curso livre de bellas-artes

### A idéa já entrou no terreno pratico



O local em que deve ser instalado o Curso Livre de Bellas-Artes.

Os partidos que se estabeleceram na nossa Escola Nacional de Bellas Artes haviam naturalmente de dar máo resultado. Cada caso que surgia era uma complicação e houve época em que o governo teve de tomar a resolução de fechar a escola. Diante disso, havia o receio de ficarmos de um momento para outro privados do ensino de bellas artes, embora provisoriamente. Talvez pensando nesse inconveniente foi que uma idéa grandiosa tomou logo vulto e dentro em breve será uma realidade. Um grupo de amadores das bellas artes lembrou-se de fundar entre nós um curso livre com o intuito de favorecer as classes pobres. Foi, então, constituída a comissão que se compo: dos Srs. Luiz de Rezende, Bastos D. Alberto de Faria, Rego Barros, José V. Vilhoz, A. Bevilacqua, Fernando L. e Azeredo Coutinho, que iniciou logo os trabalhos no sentido de arranjar um prédio onde pudesse ser instalado o novo curso.

Encontraram um, em boas condições, na entrada da Chacara da Floresta, bem proximo da Avenida. A comissão está em negociações com o proprietário no sentido de adquiril-o. Mas não é somente isso que a comissão já fez. Discutindo o assumpto deliberou ella que o ensino de bellas artes no curso livre deve começar muito modestamente e ser tornado o mais pratico possível. O curso será iniciado com tres cadeiras apenas: desenho em geral, desenho de ornato e pintura. Já foram convidados e prometteram leccionar no novo curso, os professores Henrique Bernardelli, Antonio Virzi e Eugenio Latour. O professor Rodolpho Bernardelli foi também convidado, mas declinou o convite. A comissão pensa também organizar, além do curso diurno, com o qual começará, o curso nocturno. A matricula não é gratuita, mas tem procurado a comissão tornal-a o mais barato possível, para que possa ficar ao alcance das mais modestas bolsas.

O fim a que se destina o curso livre é difundir o ensino das bellas artes entre nós, tornando-o acessivel até aos proprios operarios.

A idéa que parece vencedora no curso nocturno é de ser a matricula feita por semanas e não por anno. Parece mesmo que essa matricula não excederá de cinco mil réis, semoana, de modo que em aluuno possa frequentar o curso nocturno com pouca despesa, ficando ainda com a vantagem de frequentar tantas semanas quantas permittam as suas posses.

Será eleito presidente dessa comissão o Sr. Dr. Alberto de Faria. Foram enviados tres convites a tres outros amadores para fazerem parte da comissão, mas a ainda não deram resposta. Foram essas as informações que colhemos a respeito do novo curso livre de bellas artes, que será em breve inaugurado aqui no Rio.

A NOITE — Sabbado, 28 de Agosto de 1915

### Curso de Bellas Artes

Dirigido pelo professor Henrique Bernardelli

Acha-se aberta a inscripção das aulas diurnas e nocturnas deste curso. As aulas diurnas funcionarão das 8 ás 12 horas e constam de desenho, pintura e desenho e modelagem de ornatos. As aulas nocturnas funcionarão das 20 ás 22 horas, e constam de aquarela, desenho de modelo vivo. As aulas de desenho, pintura, aquarela e desenho de modelo vivo, são regidas pelos professores Henrique Bernardelli, Eugenio Latour, e a aula de desenho de modelagem de ornatos pelo professor Antonio Virzi. As aulas serão inauguradas em setembro proximo futuro. Para a inscripção e mais esclarecimentos queiram dirigir-se á sede do Curso de Bellas Artes, rua Nona, por detrás do edificio da Escola de Bellas Artes.

organizar o curso tinha como meta criar turmas de turnos diurno, inicialmente, e, posteriormente, noturno. O valor da matrícula seria “o mais barato possível, para que [pudesse] ficar ao alcance das mais modestas bolsas... tornando [o curso] acessível até aos próprios operários”.

Nesse contexto, se as informações do currículo de Virzi, transcrito acima, forem verídicas, ele havia participado na Itália do *Concurso para professor de desenho ornamental e plástico na Escola de Arte Industrial [de] Milão*, o que lhe teria dado alguma experiência nesse tipo de ensino artístico aberto às questões relacionados ao mercado de trabalho, por assim dizer. O fato é que ele realmente se tornou professor da nova instituição conforme notícias subsequentes sobre a abertura de inscrições para alunos e a instalação do Curso Livre de Belas Artes, nome este dado à iniciativa de acordo com matéria publicada no jornal *A Noite* em 29 de agosto de 1915 (p. 61).

De acordo com a publicação (p. 61) o Curso Livre de Belas Artes ficava próximo à ENBA, em local identificado como Chácara da Floresta. Outra matéria de 27 de maio de 1916 do jornal *A Noite* identifica-se o endereço como sendo a “rua Nova, com entrada... pelo portão que fica entre os edificios Derby Club e Escola de Belas Artes [...]”. Pelo que se pode deduzir

das poucas notícias sobre o Curso Livre, parece que teve curta duração. Ganhou alguma notoriedade porque abrigou uma exposição de pintura de Henrique Bernardelli cuja inauguração teria se dado em 02 de junho de 1916 (fig. 19). Assim, de acordo com as notícias, o Curso Livre de Belas Artes: iniciou suas atividades em 1º de setembro de 1915 com aulas diurnas das 08h às 12h; inaugurou turmas noturnas no mesmo mês, dia 13, no horário das 20h

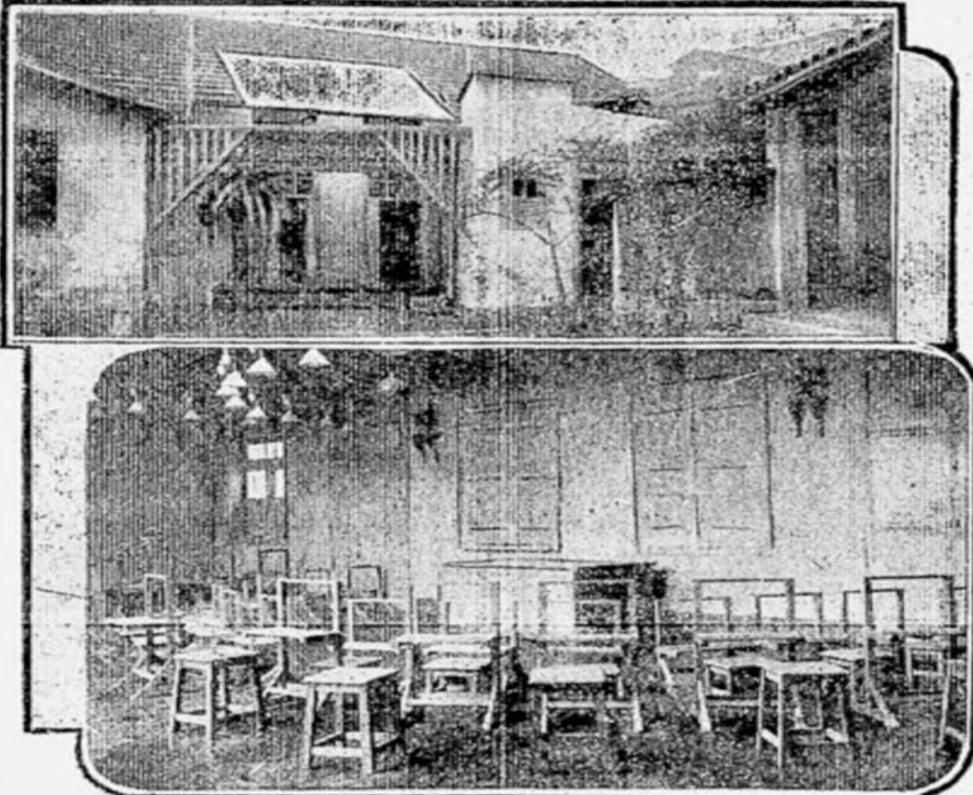
às 22h; e, após a referida exposição de junho de 1916, sumiu das páginas dos jornais, do que se pode deprender o fim de suas atividades.

Rio de Janeiro — Domingo, 29 de Agosto de 1915

# A NOITE

UMA BELLA IDÉA QUE SE REALISA

## Temos já uma escola livre de bellas artes



*Em cima a entrada do Curso Livre de Bellas Artes e em baixo a sala de desenho e pintura*

Acaba de ser installada nesta capital, como ainda ha pouco publicámos, a Escola Livre de Bellas Artes, de iniciativa dos Srs. Alberto de Faria, Rego Barros, J. Darcy, Luiz de Rezende, Annibal Bevilacqua, Fernando Duval, Bastos Dias, A. Velloso, Vasco Ortigão, Azevedo Coutinho e José Prestes.

Este novo estabelecimento de artes, entre nós, está modestamente installado nas proximidades da Escola Nacional de Bellas Artes, na Chacara da Floresta. Funciona em um edificio aproveitado a um velho barrileiro,

dispondo de grandes salões, com todas as condições hygienicas indispensaveis a um estabelecimento de tal genero.

Nos salões da Escola Livre encontra-se todo o material necessario ao ensino das bellas artes.

A Escola já é frequentada, durante o dia e á noite, por um numeroso corpo discente. Quanto ao seu corpo docente, é elle formado pelos professores Henrique Bernardelli, E. Latour e A. Virzi.

A inauguração official da Escola Livre de Bellas Artes está marcada para o proximo dia 1º de setembro.

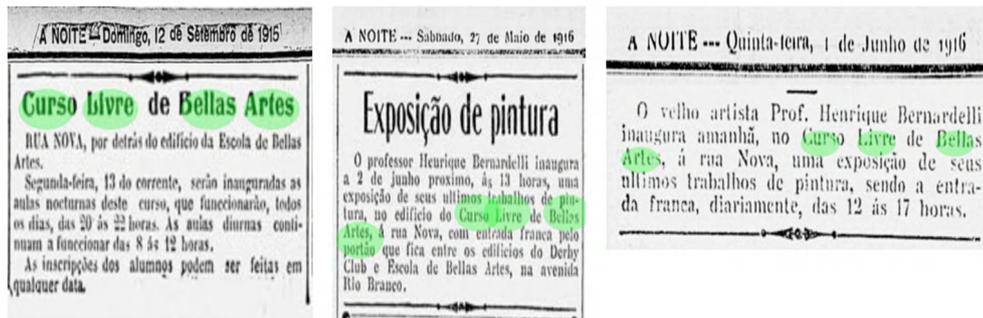


Figura 19 – Exposição H. Bernardelli



Fonte: Biblioteca Nacional - *Revista da Semana*, 10 jun. 1916 - Autor não identificado.

Ainda na década de dez, registrado em notícia do jornal *A Noite* 22 de agosto de 1916 (p. 63), Virzi teria sido contratado para criar parte de um monumento em homenagem ao senador Ruy Barbosa (cuja morte só ocorreria em 1º de março de 1923) por uma comissão organizadora da obra. O monumento ficaria numa praça pública e seria constituído por um busto e decorações, ambos de bronze, assentados em granito. Virzi ficaria encarregado de projetar essa parte arquitetônica em granito. De acordo com a publicação, o arquiteto estava empenhado em apresentar composição nova e absolutamente original em arquitetura. Todavia, parece que o monumento nunca foi construído.

Tudo indica que foi uma boa década no estabelecimento de Virzi como arquiteto e construtor na então Capital Federal. Como vimos acima foram pelo menos cinco residências, uma fábrica e um cinema – além das atuações como professor e das contratações para alguns projetos que não se concretizaram, como o teatro municipal da Bahia e o monumento a Ruy Barbosa, mas que lhe renderam certa visibilidade e confirmaram a fama de arquiteto *original*.

A julgar pela quantidade de anúncios no jornal *A Noite* divulgando o que deveria ser seu escritório na Avenida Rio Branco (abaixo), Virzi encerrou sua primeira década no Brasil – e iniciou a seguinte – projetando novas obras e buscando novos clientes. Mas ainda assim, não deixou de ser tema de piada na revista *O Malho* em 1919 (Fig. 20, trecho em destaque) por causa do desabamento do Villino Silveira em 1915.



Figura 20 - Encantadoras... Melindrosas

**O MALHO**

*Encantadoras e...  
Melindrosas*



**PENTEADOS**

Nada ha que mais me aborreça  
E mais me irrite do quê  
Ver, ornando uma cabeça  
Graciosa, leve, travessa,  
Um penteado demodé.

Ha mulheres que, pacientes,  
Levam mezes a estudar  
Com vinte escovas e pentes,  
Como os poetas decadentes  
Manciras de se pentear.

Algumas de poucos pellos  
Arranjam de modo tal,  
Que nos causam pesadellos...  
São cabellos e cabellos  
Numa matta tropical.



Uma certa amiga minha  
Põe-nos em asa p'ra traz.  
Tal e qual uma andorinha...  
Desfructavel, coitadinha,  
Não sabe nunca o que faz!

Hontem, na festa dos Diarios,  
No calôr do thé tango,  
Por entre penteados varios,  
Loira como a dos canarios  
Uma cabeça assomou.



A mais linda, a que me engana  
Com seus encantos sem fim,  
Usa, trefega e leviana,  
O penteado á americana  
E fica mais bella assim.

Menina! nunca se esqueça  
De, na cabecinha pôr  
O menos que lhe pareça:  
Quanto mais leve é a cabeça  
Melhor pensa e é mais avessa  
A's cousas graves do Amôr...

JOÃO DA AVENIDA

Era estranha a architectura:  
Tres andares: um torreão  
De obrigar a creatura  
A perder a compostura  
E jogar tudo no chão.

Puzera o Virzi a harmonia  
De mil torreões a subir.  
Ao vel-o, a sala sorria  
E eu gritei: Virzi Maria  
Que o castello vae cahir.

São gôstos. E' um vinho, um môsto,  
Cada qual toma o que quer.  
Mas o certo é que o mão gôsto.  
Não foi feito p'ra mulher.





## 2. 2 A década de vinte: “A Virzilândia”

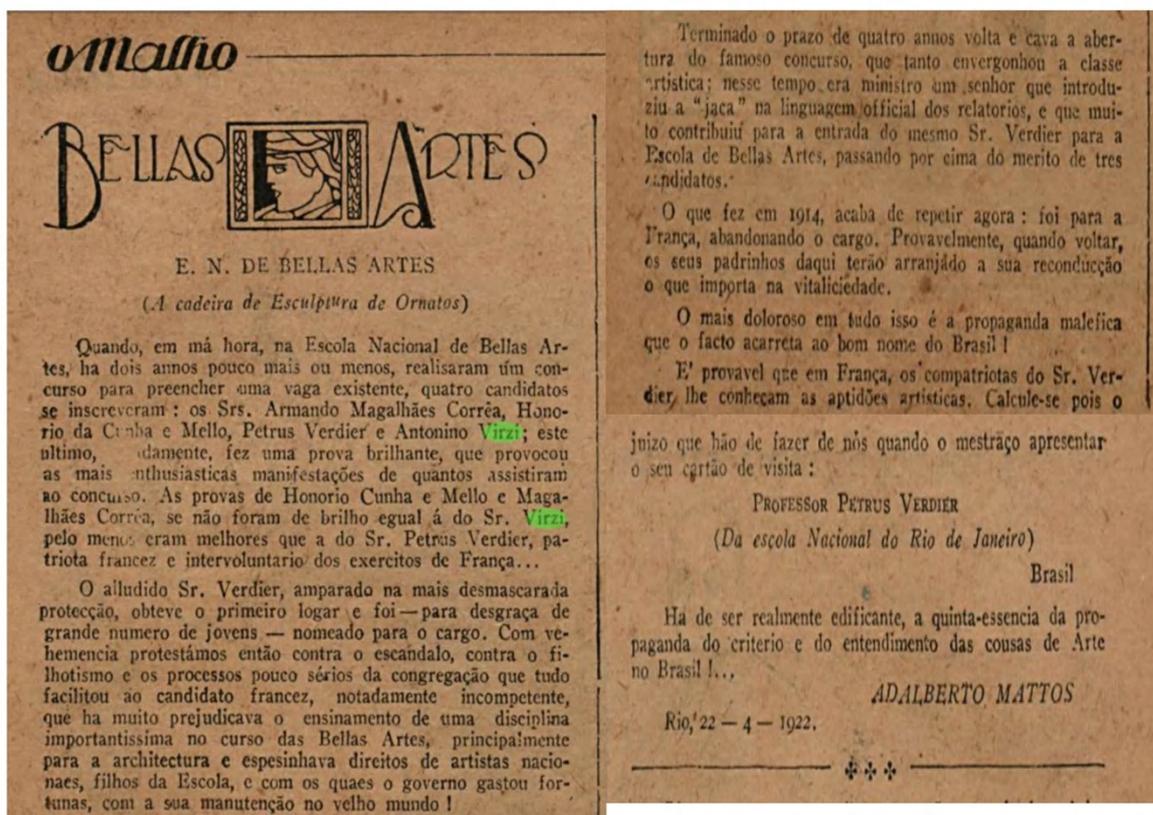
A década de vinte iniciou-se com uma disputa entre Petrus Verdier e Antonio Virzi para o cargo de professor de escultura de ornatos da ENBA. O concurso, cujo processo e resultado foi noticiado por alguns jornais da época, ocorreu durante o início de março de 1920. Parece que a primeira parte do processo eliminatório foi uma prova de desenho entre os dois candidatos. Esta primeira prova foi julgada pela congregação no dia 02 de março, segundo matéria de *O Paiz*. Ainda segundo o jornal os candidatos deveriam comparecer na ENBA para “declarar, por escrito, qual o material que [necessitariam] para as provas restantes”. No dia 05 seria realizada a segunda prova do concurso. O resultado final, divulgado no jornal *A Noite* de 07 de maio, foi a conquista da cadeira de escultura de ornatos por Petrus Verdier (Paul Verdier segundo este jornal). Ainda de acordo com a matéria, a disputa não teria ficado apenas entre Verdier e Virzi, mas participaram, também, Cunha Mello e Magalhães Corrêa. Segundo a revista *Dom Quixote* de 30 de junho de 1920, Virzi teria feito a melhor prova (Terra de Senna. O Arco do Presunto. Revista *Dom Quixote*, Rio de Janeiro, p. 13, 30 jun. 1920, Biblioteca Nacional).



Numa espécie de artigo de opinião na revista *O Malho* de 22 de abril de 1922 (p. 66) o autor, Adalberto Mattos<sup>7</sup>, dá alguns detalhes do concurso ocorrido dois anos antes, além de

<sup>7</sup> Adalberto Pinto de Mattos (1888-1966) foi artista e crítico de arte. Estudou na Escola Nacional de Belas Artes no início do século XX. Além da revista *O Malho* teve textos publicados também em *Ilustração Brasileira*. (BANCO de dados de documentos de instituições artísticas, críticas de arte, catálogos de exposições, textos de artistas, correspondências e reproduções de obras. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/txt\\_artistas/ra](http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/ra)

fazer uma série de críticas a Petrus Verdier. De acordo com a publicação, Virzi teria feito “uma prova brilhante, que provocou as mais entusiásticas manifestações de quantos assistiram ao concurso” e, inclusive, que os trabalhos dos outros dois concorrentes, Honório Cunha e Mello e Magalhães Correia, eram melhores do que o de Verdier. Este, segundo o autor, teria obtido o primeiro lugar “amparado na mais desmascarada proteção”. Ao que parece a crítica era motivada, entre outras causas, pela partida de Verdier para a França deixando sem professor a cadeira de escultura de ornatos. Não era a primeira vez que o artista voltava para sua terra natal e deixava de lecionar. Segundo o crítico, em 1914 Verdier já havia feito a mesma coisa.



Retomando o início da década, em 1920 o governo federal lançou um edital com vistas à construção do Palácio da Justiça. O prazo para a apresentação de projetos era de sessenta dias. Em publicação do jornal *A Rua* de 12 de maio daquele ano há o registro de comentários de Virzi sobre o edital (p. 67). Trata-se, talvez, da única matéria que contenha um tipo de entrevista com o arquiteto. Nela pode-se ver algo do conhecimento e opiniões relacionadas ao seu labor, emitidas por ele mesmo. Sobre o prazo estipulado pelo edital do concurso para a elaboração e apresentação de projetos concorrentes, Virzi era da seguinte opinião: “dois meses para a organização de um projeto de tal monta, com estudos complicados, cortes,

fachadas, resistências, instalações de água, luz, etc., é um absurdo. Só a fachada consome mais de um mês”. Portanto, segundo ele: “esse concurso [havia sido] feito por formalidade ou para mascarar alguma coisa já resolvida. Suponho que já exista algum projeto e que se queira dar preferência a ele, criando-se a impossibilidade de aparecerem outros concorrentes”.

## NÃO É POSSIVEL!

### O Palacio da Justiça vae ficar escondido ?

# Fala a arte nacional

**PROJECTOS ELECTRICOS PARA UMA OBRA GRANDIOSA**

Já se passaram alguns dias, dos assenta que o governo determinou para apresentação de propostas de projectos da construção do Palacio da Justiça e, até agora, ao que nos consta, nem um só dos architectos de renome em nosso meio, se dispoz a alistar-se entre



**O professor Antonio Virzi**

os que deveriam aspirar a autoria do estudo de um palacio que em todos os paizes é uma das obras maximas de arte.

Temos reproduzido aqui, as opiniões dos mais conceituados technicos e todas ellas se uniformizam deante da impraticabilidade desse trabalho. Vamos continuar a demonstração que encetamos e oxalá que esse clamor que se levanta possa calar no espirito do Sr. Ministro da Justiça, de modo positivo, para que não se condene a inutilidade, um palacio que deveria servir de orgulho á nossa architectura.

**Uma opinião valiosa**

Desnecessario se torna fazer a apresentação do professor Antonio Virzi, e dos seus conhecimentos artisticos, tal a série de serviços de que se tornou credor em nossa capital, que se orgulha dos trabalhos que seu espirito tem creado.

Pois o conhecido architecto não teve duvidas em dizer o que pensa da construção do Palacio da Justiça, quando o visitámos, pela manhã de hoje.

— Fiquel surprezo e, tanto mesmo, com a leitura do edital do concurso. Palavra, que nada ou quasi nada entendi, tal a falta de elementos que all se observa. Uma verdadeira complicação! Tirei-me de meus cuidados e fui visitar diversas repartições, para ter uma idéa do que é a vida dos tribunales e, confesso, que a elaboração do projecto é um problema arduo demais. Não ha no edital nada absolu-

populosa zona do 2º districto ao Sr. Adolpho Bergamini, na qual quem solicitará dos seus amigos a continuação do valioso auxilio.

Para a vaga do Dr. Caire na Camara, será apresentado o nome do Intendente Azevedo Lima que terá o apoio dos elementos da



**O Sr. Azevedo Lima**

quele conhecido politico suburbano e mais os do Dr. Bergamini que são indiscutivelmente de grande monta.

Em substituição do Dr. Azevedo Lima, no Conselho Municipal, será indicado o Dr. Adolpho Bergamini que, contando com a sua força eleitoral e sendo amparado em virtude do conchavo, hontem realizado, pela Allianca Republicana, estará positivamente eleito.

Perguntamos ao Dr. Caire, com quem es-



**O Sr. Adolpho Bergamini**

tivemos e de quem ouvimos as informações supra, qual seria a sua posição na Parochia?

— Passo a chefe do Meyer ao Bergamini, responder-nos, de quem serel cabo eleitoral.

— E o Hektor Arcjas? indagamos.

— E' chefe no Engenho Novo.

E sempre galhofeiro, o Sr. Caire despediu-se de nós, prometendo que mais do que nunca vae agora trabalhar eleitoralmente.

improprio e affirmo isso porque o conheço bem. Quando o professor Bernardelli precisou construir a crypta da Oesiro, na praça 15 de Novembro, verificou que o terreno é de tabatinga pura e precisou fazer uma estacada, porque a agua apparece a poucos centimetros do solo. Póde-se calcular o trabalho que terá de ser despendido no terreno da Cadeia Velha, com uma estacada para solidificar a sua resistência e tudo isso por quatro mil contos. "Si non é vero"...

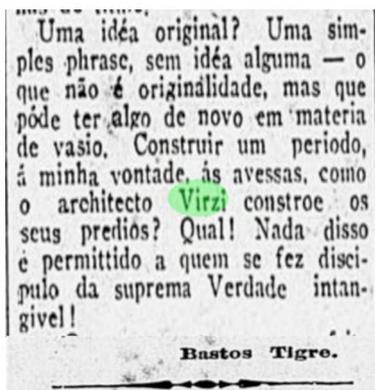
A julgar pela quantidade de propagandas e textos onde Virzi é mencionado, seja em termos cordiais seja em ásperas críticas, tudo indica que o exótico artista continuou a ter seus trabalhos requisitados. Sua fama como construtor parece ter se consolidado ao longo da

década passada e dessa que se iniciava. Apesar de algumas críticas que seu *estilo* sofreria ao longo da década de vinte, há consideráveis registros sobre sua fama como arquiteto e decorador. É o que podemos ver em matéria da *Revista da Semana* sobre o Palacete Martinelli em 1921 (Fig. 21 e 22). Embora a obra não tenha sido projetada por Virzi, ele praticamente remodelou o palacete de inspiração neogótica com uma quantidade de ornamentos que parece beirar ao absurdo.

Além dessa joia de matéria na *Revista da Semana*, única por sua extensão e riqueza de detalhes, outros pequenos registros impressos nos ajudam a ter uma noção mais clara do lugar que Virzi ocupou no decorrer dessa década entre outros arquitetos e escultores de ornatos. Exemplo disso é uma propaganda de *cimento armado*



na *Revista Brasileira de Engenharia*, em janeiro de 1921, na qual ele aparece entre os construtores para os quais a empresa prestava serviços.



*colonial*.

Seja num artigo de opinião em 1920 sobre um tema não relacionado à arquitetura, assinado por Bastos Tigre<sup>8</sup>, seja numa cobertura da Exposição do Centenário em 1922, ambas publicadas no jornal *Correio da Manhã*, percebe-se a dificuldade para encontrar categorias nas quais enquadrar a obra arquitetônica de Virzi. Ao mesmo tempo percebe-se um certo desgaste de sua figura e da arquitetura eclética. Isso pode ser verificado em publicações que defendiam o *estilo*

<sup>8</sup> “Manuel Bastos Tigre, filho de Delfino da Silva Tigre e Maria Leontina Bastos Tigre, nasceu em Recife, PE, em 12 de março de 1882, e faleceu no Rio de Janeiro, em 2 de agosto de 1957. Jornalista, poeta, humorista, compositor, bibliotecário e publicitário [...] Em 1906, no Rio de Janeiro, formou-se engenheiro civil, pela Escola Nacional de Engenharia. Começou a trabalhar como jornalista em 1902, colaborando na revista humorística *Tagarela*. Colaborou também nos principais órgãos da imprensa carioca como: *A Noite*, *Gazeta de Notícias*, *A Rua*, *Careta*, *O Malho* [...] Trabalhou na Biblioteca Nacional, Museu Nacional, na Biblioteca da Associação Brasileira de Imprensa e Biblioteca Central da Universidade do Brasil. Em homenagem ao seu nascimento, o dia 12 de março foi escolhido como o dia do Bibliotecário. É autor de uma extensa obra literária” (BASTOS TIGRE *apud* FANGUEIRO. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/personagens-periodicos-literatura/bastos-tigre/>>. Acesso: 26 mar. 2022).

Figura 21 – Reportagem sobre o Palacete Martinelli



Figura 22 – Reportagem sobre o Palacete Martinelli



Essas críticas e a defesa do neocolonial veiculadas pela imprensa da época reforçam a observação de Ruth Levy sobre o esgotamento do ecletismo no início da década de vinte, mencionada no final do capítulo anterior acerca da arquitetura eclética e da Exposição do Centenário. Vejamos um trecho de “Uma visita às obras da Exposição: o estado em que elas se acham, através das impressões do nosso repórter” na referida cobertura feita pelo jornal *Correio da Manhã* em 1922:

O nosso decantado estilo colonial português somente aparecia em um ou outro artigo de *magazine* e em raros *sueños* de jornais. O sr. Carlos Sampaio teve, porém, a resgatar seus erros, a feliz inspiração de reviver, no ano em que festejamos a nossa independência, a beleza grave e majestosa desse estilo, tão injustamente maltratado pelos admiradores do sr. Virzi, por exemplo... E assim é que todos os nossos pavilhões foram adaptados ao velho modelo, cuja imponência adquiriu uma graça nova nas mãos hábeis dos adaptadores (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 1, 26 jul. 1922, Biblioteca Nacional).

Um ano antes, na primeira página de *O Jornal* em 03 de julho de 1921, em matéria reivindicando um caráter mais nacional das artes decorativas, criticando os excessos da arquitetura eclética e noticiando duas exposições de pintura, Ronald de Carvalho incluía Virzi entre os responsáveis pela *maionese arquitetônica* que podia ser observada no Rio de Janeiro. Todavia, a crítica parece não ser completamente justa, pois como poderemos ver nalgumas obras que serão analisadas no capítulo seguinte, o arquiteto italiano teria ouvido essa demanda por uma arte decorativa inspirada em motivos ornamentais nacionais.

[...] Quem por uma clara manhã estival, demandar em aeroplano o Rio de Janeiro, terá surpresas infáveis. Nessa matéria, nossa capital é bem um resumo do universo! Da sua barquinha, o expectador, espantado, verá desfilar todas as civilizações passadas e presentes, sem esquecer as futuras, tão dignamente representadas nos treponemas arquitetônicos do ilustre Virzi! Já basta, entretanto, o que temos. O compêndio está completo. Da Índia à Grécia, da Escandinávia ao Japão, do Haiti à Virzilândia, tudo percorreu o engenho caprichoso dos nossos construtores. Cumprenos, agora, desde que ninguém ousará disputar-nos o título de campeões da ‘maionese’ arquitetônica, variar o ‘menu’ com outro manjar mais discreto. Por que não aproveitam os nossos artistas os motivos ornamentais da fauna, da flora, e da riqueza indumentária nacional? Seria, sem dúvida, erro imperdoável, abandonar a lição fecunda e imortal dos antigos, mas combina-la, adapta-la, fundi-la, ajusta-la ao nosso ambiente seria criar realmente o que todos nós desejamos, isto é, uma arte verdadeiramente brasileira (CARVALHO, Ronald de. Duas exposições de pintura. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 1, 03 jul. 1921, Biblioteca Nacional).

As menções a Virzi em artigos assinados por personalidades como Bastos Tigre e Ronald de Carvalho são, igualmente, indícios de que sua pessoa e obra não passavam despercebidas. Era, ao que parece, um personagem inserido no cenário artístico e urbano carioca das primeiras décadas do século XX. Ainda que mal compreendido, seu nome era

conhecido e continuava sendo vinculado ao que era confuso e risível. Isso pode ser observado numa crítica feita a um deputado publicada no jornal *A Província* de Recife em 1923:

Os leitores não conhecem o Virzi. É um arquiteto que existe no Rio. É o deputado Cincinato da arquitetura, como o deputado Cincinato é o Virzi das nossas finanças. Num prédio do Virzi não há duas linhas que combinem. São como dois períodos do ilustre deputado paulista (MAIA, Gonçalves. Uma nova economia política. *A Província*, Recife, p. 1, 09 jan. 1923, Biblioteca Nacional).

Vioento incêndio destruiu completamente, na madrugada de 6 de Junho findo, o Theatro São João, da Bahia, que era a mais antiga casa de espectáculos do Brasil. Erguido numa elevação pittoresca da praça Castro Alves, o velho São João teve a sua edificação começada em 1808, abrindo solennemente as suas portas quatro annos depois, a 14 de Junho de 1812, com o drama "A escosseza".

Construido sob os moldes da colonia, durante o governo do conde dos Arcos, com grande muralha de segurança ao longo de sua banda occidental, com espaçoso foyer, salões e amphitheatro, servido de quatro ordens de camarotes, o São João abrigou no seu palco todas as summidades scenicas que aportaram á Bahia. Ali, saudada nelo verbo inspirado de Muniz Barreto, o famoso poeta repentista, representou Emilia das Neves, a grande tragica portugueza, "A dama das camelias", "Joanna, a doida", todas as heroínas do seu repertorio. Tambem pisou as suas taboas João Caetano, o principe dos nossos artistas dramaticos. Até a inauguração do Polytheama, no São João trabalharam todas as companhias de drama e opereta, quer aqui organizadas, quer procedentes do estrangeiro. Ha pouco, o engenheiro Virzi lembrou varias alterações na fachada do theatro e mesmo na sua parte interna, quebrando o rigor das suas regras, e a Secretaria da Agricultura do Estado pensava em levar a termo algumas reformas, dando-lhe um terraço elegante, envidraçado, estabelecendo uma "marquise" para o transito das carruagens na occasião das chuvas. O tradicional theatro ardeu quando soffria reparos para funcionar nos festejos commemorativos do centenario de 2 de Julho.

A década de vinte prosseguiu para Virzi, a despeito dessas incompreensões, como um período de considerável realização profissional. Num texto da revista *América Brasileira: Resenha da actividade Nacional*, sobre o incêndio do Theatro São João na Bahia em 1923 (e contendo um apanhado histórico do mesmo), o autor não identificado registra que o arquiteto italiano teria feito ou acompanhado algumas interferências na fachada e no interior do edifício: "Há pouco, o engenheiro Virzi lembrou várias alterações na fachada do teatro e mesmo na sua parte interna, quebrando o rigor de suas regras [...]" (Autor não identificado. O Theatro São João, *América Brasileira: Resenha da actividade Nacional*, Rio de Janeiro, p. 14, jul. 1923, Biblioteca Nacional). Embora essas alterações possam ter sido realizadas na década anterior quando Virzi trabalhou na Bahia e projetou

um novo teatro como mencionado acima (fig. 17), nota-se que de alguma forma seu nome ainda permanecia conhecido e associado ao Theatro São João nos primeiros anos da década de vinte.

No jornal *Correio Paulistano* de 08 de dezembro de 1924 aparece uma evidência do início da atuação de Antonio Virzi no estado de São Paulo. A nota não assinada informa que o

arquiteto é “autor de numerosas obras que embelezam nossa capital” e que havia se oferecido para executar “projeto do pavilhão Itália, que, com o valioso concurso da colônia italiana de São Paulo, em breve, certamente se erguerá na praia do Guarujá” (abaixo).



Em 1925 aparecem nos jornais *Il Moscone - Operazione di Credito Commerciale Agricolo e Popolare* e *Il Pasquino Coloniale* propagandas dos serviços de arquitetura, construção, serralheria e carpintaria oferecidos por Virzi. Tratam-se de jornais em italiano destinados a circular entre os colonos italianos em São Paulo. Nota-se, pelo destaque dado ao nome de Virzi nos anúncios, como os serviços oferecidos estavam atrelados à sua personalidade. Esses anúncios são uma evidência de sua atuação não apenas como arquiteto, mas também como

o designer responsável pela criação de serralheria e mobiliário próprios.

Figura 23 - Anúncio no jornal *Il Pasquino Coloniale*



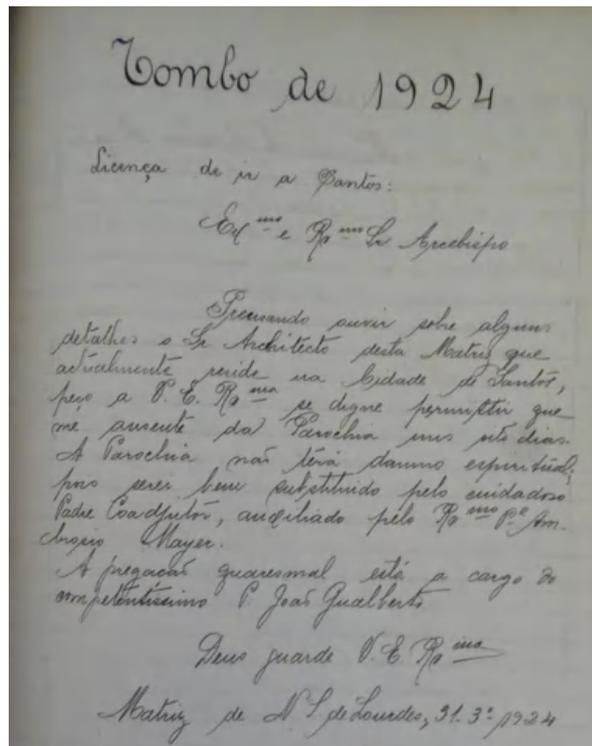
Fonte: Biblioteca Nacional, 1925.

Figura 24 - Anúncio no jornal *Il Moscone*



Fonte: Biblioteca Nacional, 1925.

Figura 25 - Registro da carta do Padre Battistoni, 31 mar. 1924



Fonte: O autor, 2022. Fotografia. Livro de Tombo da Igreja.

Uma carta registrada no livro de Tombo da Basílica de Nossa Senhora de Lourdes (fig. 25), no bairro de Vila Isabel, Rio de Janeiro, corrobora a informação de que Antonio Virzi estava residindo em São Paulo, mais especificamente em Santos, desde 1924 pelo menos. Na carta de 31 de março do referido ano, o então pároco da igreja, Mons. Jaime Sabba Battistoni pede licença ao Arcebispo da Diocese do Rio de Janeiro para ir a Santos “ouvir sobre alguns detalhes o Sr arquiteto [da] Matriz que atualmente reside na cidade de Santos...”. Vê-se, portanto, pela carta e pelos anúncios, que Virzi teria começado a residir e atuar em São Paulo seguramente desde a metade da década de vinte.

É de 1924, também, o registro de uma obra de Virzi na revista *Vida Doméstica: Revista do Lar e da Mulher* (fig. 26). Trata-se de uma residência que não é mencionada, ao que parece, em nenhum trabalho publicado sobre o arquiteto até o momento. O edifício foi um *palacete de residência* construído no Rio de Janeiro provavelmente no início da década de vinte ou no final da década anterior e teve como comitente João Pessoa<sup>9</sup>, um ministro do então Supremo Tribunal Militar.

<sup>9</sup> João Pessoa Cavalcanti de Albuquerque (1878-1930): “[...] assumiu interinamente, em julho de 1919, o cargo de Ministro do então Supremo, atual Superior Tribunal Militar, em substituição ao Ministro Vicente Neiva,

Figura 26 - Palacete João Pessoa



Fonte: Biblioteca Nacional - *Vida Doméstica: Revista do Lar e da Mulher*, 1924 - Autor não identificado

Destaca-se no texto da revista *Vida Doméstica* a tentativa do autor não identificado de avaliar e descrever positivamente a obra de Virzi. Logo no início ele pontua que no Rio “[...] pelos seus bairros, existem... numa dissonância simpática de conjunto, bellos palacetes, cuja originalidade de estilo logo denuncia o autor. Não é preciso dizer de uma construção que ela é projeto do arquiteto Virzi” (autor não identificado, *Residências Elegantes do Rio de Janeiro. Vida Doméstica: Revista do Lar e da Mulher*, Rio de Janeiro, p. 83, maio de 1924, Biblioteca Nacional). O autor do texto prossegue, então, numa mistura de análise generalista das formas e de propaganda, o texto:

A originalidade das linhas, a esquisite sempre elegante em harmonia com as conveniências do conforto, dizem, por si mesmas, a mão que as traçou, a mente que as idealizou [...] o engenho arquitetural deu à enorme variedade de linhas dispares uma composição harmônica, em que se não sabe o que mais sobressai, se o arranjo esplêndido dos compartimentos ou se o interesse de beleza que nunca pôde o artista

---

sendo efetivado nessa função em 10 de dezembro de 1920, quando houve uma reforma na Justiça Militar” (BANCO de dados da Memória da Justiça Militar. Disponível em: <[www.arquimedes.stm.jus.br/index.php/joao-pessoa-cavalcanti-de-albuquerque](http://www.arquimedes.stm.jus.br/index.php/joao-pessoa-cavalcanti-de-albuquerque)>. Acesso em: 23 mai. 2022).

abandonar (autor não identificado, Residências Elegantes do Rio de Janeiro. Vida Doméstica: Revista do Lar e da Mulher, Rio de Janeiro, p. 83, maio de 1924, Biblioteca Nacional).

Esta residência, que podemos chamar de *Palacete João Pessoa*, um dia compôs a *Virzilândia* – para usar a expressão de Ronald de Carvalho –, ou seja, aquele conjunto de edificações projetadas e construídas por Virzi cujo número não podemos precisar com certeza, mas que podem ter sido bem mais numerosos do que os poucos edifícios que ainda estão de pé somados àqueles acerca dos quais temos notícias da demolição.

É na arquitetura residencial que Virzi continuou se destacando no decorrer da década de vinte. Seu nome se consolidava como relacionado ao que era extravagante e *idealista*. Tal relação pode ser constatada num texto intitulado *O Novo Rico* da Revista *Vida Moderna*, em 1925, assinado por *Conde dos Arcos*. Vejamos como o autor descreve o *novo rico*, além de alguns personagens que enquadra nesta categoria e a relação desta com a obra de Virzi:

O ‘novo rico’ é o negociista audaz e sem entranhas, que aproveitou [o] momento da tragédia para matar à fome os irmãos em casa e sangrar o povo com a exorbitância dos preços de sua mercadoria. Multiplicaram-se as necessidades, improvisaram-se novas fontes de renda. Ele explorou e enriqueceu. Não é um patriota, dirão. Amanhã, entretanto, terá o bastante para impor sua honestidade e a nobre estirpe. Tem o dinheiro e, com ele, a sedução, o manancial inexorável das honrarias, o crédito no comércio e na sociedade, as viagens e o resto [...] – Sei de um ‘novo rico’ que faz mais de mil contos vendendo feijão bichado. – E um outro levou um ano com o charque preso num armazém e acabava vendendo-o, podre, por dez vezes o custo. – E o Ignacio Pinho, só o palacete da Lapa anda por volta de seiscentos contos ganhos em especulações, fora as mobílias e os tapetes, os quadros, as fainças, os bronzes... – A casa é um arrojo idealista do Virzi! – A mobília é amarela e as paredes vermelhas... (Conde dos Arcos, *O ‘Novo Rico’*. *A Vida Moderna*, São Paulo, p. 16 e 17, 28 fev. 1925, Biblioteca Nacional).

Já num texto de 1927 do jornal *Correio da Manhã* o autor não identificado denuncia a “falta de unidade arquitetônica” que podia ser observada pelos bairros da cidade do Rio de Janeiro. Como exemplo disso e do que classificava como “atentados contra a estética” cita uma das obras de Virzi situada na Avenida Atlântica número 680. Tratava-se do Palacete que pertencia ao Barão Jayme Smith de Vasconcellos.

Não há quem percorra o Rio, vindo de fora, nacional ou estrangeiro, que não se impressione com a nossa falta de uniformidade arquitetônica... Bairros novos existem, inutilizados já de saída, porque a fantasia dos construtores e proprietários tem perpetrado os maiores atentados contra a estética. A Avenida Atlântica, por exemplo, possui dois exemplares genuínos da liberdade arquitetônica existente no Rio: uma casa em forma de C, por chamar-se Cícero o seu proprietário, e a joia paradoxal idealizada pelo professor Virzi, para residência do barão Jayme de Vasconcellos... (Autor não identificado, *Problemas Esquecidos*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 4, 29 jul. 1927, Biblioteca Nacional).

No mesmo ano de 1927 há o registro no jornal *O Paiz* de um drama familiar. Em 15 de janeiro daquele ano, Ítalo Virzi, filho de Antonio Virzi e Livia da Rocha Miranda Virzi, foi enterrado no Cemitério São João Batista. O menino era aluno do Colégio Pedro II e a causa da morte não consta na notícia sobre o enterro.

Em outra nota fúnebre, um pouco anterior, de 03 de janeiro de 1927 o nome de Virzi aparece junto ao de Esther Virzi e Romolo Virzi. Tratava-se da Missa de um ano de falecimento de Carlos Dell'acqua Rivolta<sup>10</sup>. Ao que tudo indica Antonio Virzi e Esther Bollini Virzi mantiveram um relacionamento, mas não se casaram formalmente. Tiveram dois filhos: Romulo Virzi e Carlos Virzi<sup>11</sup>.

No Salão de Belas Artes de 1928 o arquiteto italiano

Architectura — “Medalha de bronze”: Antonino Virzi.

obteve medalha de bronze em arquitetura. Tratava-se do projeto da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes (fig. 51 [provavelmente]), no bairro de Vila Isabel, Rio de

Janeiro. A menção ao prêmio consta na Revista *Para Todos* de 08 de setembro daquele ano. Arestizábal em seu artigo *Antonio Virzi* afirma que:

Antonio Virzi recebe medalha de bronze no Salão de 1928, pelo projeto da Igreja de N. Sra. de Lourdes – Av. 28 de setembro nº. 200 – concedida em Ata da Sessão do Conselho Superior de Belas Artes, realizada no dia 28 de agosto de 1928 (ARESTIZÁBAL e GRINBERG, 1989, p. 06).

É nesse período, final da década de vinte e início da seguinte, que a atividade de Virzi no Rio de Janeiro parece se encerrar. Surgem algumas menções de sua presença e atividade em São Paulo na década de trinta, mas são cada vez mais raras. Ao que tudo indica ele se fixou definitivamente em São Paulo nessa década e manteve residência nesse estado até a sua morte em 1954. É no início da década de trinta que se percebe o longo ocaso do arquiteto.

Enterros.  
Realizou-se hontem, ás 16 horas, no cemiterio de S. João Baptista, o sepultamento do inditoso menino Italo Virzi, alumno do Collegio Pedro II, filho do architecto Antonio Virzi e de D. Livia de Miranda Virzi.  
O feretro do joven estudante saiu da casa mortuaria, á rua Tavares Bastos n. 27, com grande acompanhamento, para aquella necropole. Sobre o coche funebre foram collocadas muitas coroas e palmas com carinhosas inscrições.

Carlo dell'Acqua Rivolta  
A viuva Ida Rivolta, seu filho Rodolpho, Mario Rivolta prof. Antonio Virzi, Esther Virzi e Romolo Virzi convidam os seus amigos para assistir á missa de 1º anniversario, que mandam celebrar pela alma do seu esposo, pae, irmão, cunhado e tio  
CARLOS DELL'ACQUA RIVOLTA  
sexta-feira proxima 6 do corrente, ás 10 1/2 horas, no altar-mór da igreja de N. S. de Copacabana, antecipando seus agradecimentos.

<sup>10</sup> Carlo dell'Acqua Rivolta era gerente do Copacabana Palace, onde morreu (em 06/01/1927); era marido de Ida Bollini, pai de Rodolpho. Trata-se da missa de um ano da morte de Carlo dell'Acqua Rivolta (esposo de Ida [Bollini], pai de Rodolpho, irmão de Mario Rivolta e tio avô de Esther Lopes Virzi). Esther e Antonio Virzi tiveram dois filhos: Romulo Virzi e Carlos Virz (FAMILYSEARCH. Disponível em: <[www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:7M18-YPN2](http://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:7M18-YPN2)>. Acesso em: 14 jul. 2022.

<sup>11</sup> Nos jornais das décadas de 40 e 50 podemos encontrar algumas notícias sobre Romulo Virzi relacionadas à sua carreira militar na aeronáutica. Também há algumas sobre Carlo Virzi e sua atuação no ramo imobiliário.

Figura 27 - Reportagem sobre o Salão de Belas Artes de 1928 (trecho)



Fonte: Biblioteca Nacional - *Revista Para Todos*, 08 set. 1928 - Autor não identificado

### 2. 3 As décadas de trinta a cinquenta: “o engenheiro arquiteto prof. Virzi”

Em 1930 o nome de Virzi aparece associado a outros nomes na propaganda de um estúdio de engenharia e arquitetura no *Almanak Laemmert: Studio de Engenharia e Architectura de Virzi, Machado & Kaulino Ltda.* O estúdio ficava na Rua do Rosário nº 86, Rio de Janeiro. Na mesma publicação, no ano seguinte, o nome de Virzi aparece como primeiro tesoureiro da Sociedade Brasileira de Belas Artes (Fig. 31) (fundada em 1910 pelo pintor Aníbal Mattos), que

1.º—Studio de Engenharia e Architectura, de Virzi, Machado & Kaulino Ltda., eng. architectos, 3-3517.

Virzi (A.), arch. constructor, r. Rosario, 86, 1º, 3 3517. Virzi, Machado & Kaulino Ltda., engenheiros, r. Rosario, 86, 1º, 4-6828.

tinha como presidente (em 1931) o professor Marques Junior<sup>12</sup>, e, cuja sede provisória ficava na Escola Nacional de Belas Artes. Percebe-se, portanto, que no início dessa década Virzi ainda mantém alguma atividade no Rio de Janeiro.

Em outubro de 1934 o arquiteto aparece, agora em São Paulo, em notícias dos jornais *Correio de São Paulo* e *Correio Paulistano* como o responsável por uma reforma no Theatro Apollo<sup>13</sup>. Esse teatro parece ter sido inaugurado em 1913 e anteriormente era conhecido como Theatro Casino. Foi local de apresentação de vários tipos de espetáculos. A reforma executada por Virzi, ao que tudo indica pelas notícias sobre modernizações referentes a ampliação de lugares e instalações elétricas, tinha como um dos objetivos torná-lo também um confortável e moderno cinema.

---

<sup>12</sup> Augusto José Marques Júnior (Rio de Janeiro RJ, 1887 - *apud*, 1960) foi um destacado aluno da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (ENBA), durante as primeiras décadas do século XX. Em 1916, conquistou o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro oferecido pela Escola, o que permitiu que se estabelecesse em Paris, onde permaneceu até o início dos anos 1920. De volta ao Rio, além de atuar como expositor e membro de instituições como a Sociedade Brasileira de Belas Artes e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Marques Junior desenvolveu uma importante carreira como professor (BANCO de dados de documentos de instituições artísticas, críticas de arte, catálogos de exposições, textos de artistas, correspondências e reproduções de obras. Disponível em: <[www.dezenovevinte.net/txtartistas/txtartistasmj.htm](http://www.dezenovevinte.net/txtartistas/txtartistasmj.htm)> Acesso em: 23 jun. 2022).

<sup>13</sup> O site *Inventário da Cena Paulistana* o nomeia como Theatro Apollo (II) com início da construção em 1909 e data de inauguração em 1913, localizado na Rua Dom José de Barros, 8. Estas informações parecem coincidir com a de Antonio Ricardo Soriano em seu blog *SALAS DE CINEMA DE SÃO PAULO: RESGATE HISTÓRICO DOS CINEMAS DE SÃO PAULO*. Soriano complementa a informação sobre a localização acrescentando que havia uma entrada pela Rua 24 de Maio, 40, o que condiz com a notícia do jornal *Correio de São Paulo* de 01 de outubro de 1910 (INVENTÁRIO DA CENA PAULISTANA. Disponível em: <[www2.eca.usp.br/cdt-inventario/exibe\\_teatro/126](http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/exibe_teatro/126)> e <[www.cinemasdesp2.com.br/2014/12/apollo-sao-paulo-sp.html](http://www.cinemasdesp2.com.br/2014/12/apollo-sao-paulo-sp.html)>. Acesso em: 26 jun. 2022).

Figura 28 - Notícia sobre reforma do Theatro Apollo

## O DIA DA ESTRE'A DE DULCINA NO APOLLO

A temporada Dulcina-Odilon, tão esperada pelo publico paulistano, já tem data fixada para seu inicio no Theatro Apollo: será a 8 de novembro proximo. E para o reaparecimento da grande interprete de "Amor", se reservam tres acontecimentos de sensação na vida theatral da Paulicéa: a inauguração de um theatro quasi novo, estrea de uma companhia nova e "premiere" de uma peça nova.

O theatro, que a arte do professor Virzi tornou completamente diferente dos demais da capital, está um encanto. Da companhia, basta dizer-se que foi organizada e ensaiada por Oduvaldo Vianna e que della fazem parte Durães e Aristoteles Penna, além de Dulcina e Odilon. Com referencia á peça de estrea, ella é uma das de maior successo do repertorio. Accrescente-se ainda a isso a participação, nos espectaculos de "Os 8 ursos brancos", o curioso numero russo de musica, baile e canto, que Dulcina nos trará para a sua temporada do corrente anno. Não ha duvidar, pois, de que o Apollo seja pequeno para conter o grande publico admirador da arte de Dulcina e de seus compa-  
nheiros de elenco.

Fonte: Biblioteca Nacional - *Jornal Correio de São Paulo*, 01 out. 1934 - Autor não identificado

Figura 29 - Notícia sobre reforma do Theatro Apollo

## Melhoramentos introduzidos no Theatro Apollo

Conforme já tem sido noticiado o theatro Apollo está passando por grandes reformas de modo a torná-lo um centro de diversões atrahente e confortavel.

As obras, que foram confiadas ao engenheiro architecto prof. Virzi, estarão concluidas dentro em breve.

A antiga "boite" da rua 24 de Maio vae apresentar-se ao nosso publico, dentro em pouco, completamente remodelada. A platéa poderá acomodar confortavelmente 1.200 espectadores; a sala de espera foi augmentada, toda a iluminação obedece aos mais modernos processos de luz indirecta, systema que tem dado os melhores resultados em todas as casas de espectaculos em que tem sido introduzido.

O palco, por sua vez, soffreu modificações radicaes que lhe facultarão a facil montagem das modernas e luxuosas onscenações do repertorio que Oduvaldo Vianna preparou para a representação de Dulcina Moraes, no Rival theatro do Rio de Janeiro, e com o qual virá inaugurar, em Novembro proximo, o novo Apollo.

Fonte: Biblioteca Nacional - *Jornal Correio de São Paulo*, 16 out. 1934 - Autor não identificado

Figura 30 - Notícia sobre reforma do Theatro Apollo

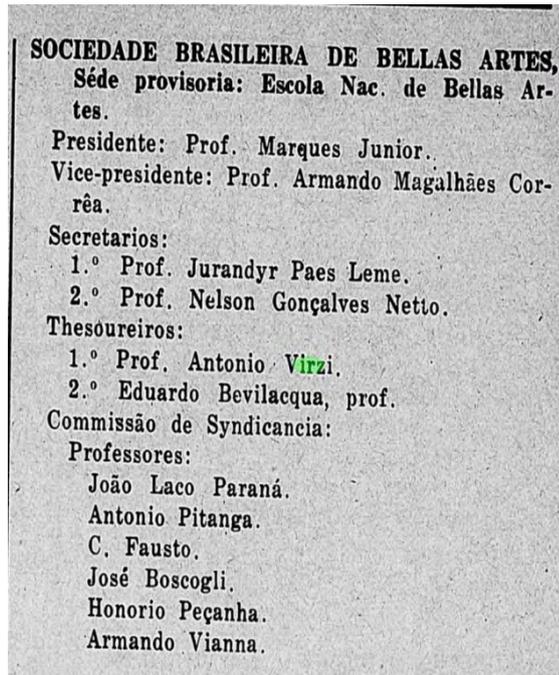
## ODUVALDO VIANNA E A TEMPORADA DULCINA-ODILON

E' esperado amanhã, nesta capital, pelo "Cruzeiro do Sul", o illustre escriptor e director artistico da temporada Dulcina-Odilon, a iniciarse em principios do proximo mez no Theatro Apollo.

Oduvaldo, vem a chamado do engenheiro architecto que dirigiu as grandes reformas effectuadas no Apollo, prof. Virzi, afim de assentarem os ultimos detalhes das modificações introduzidas no palco, que foi adaptado no sentido de poder receber as grandes montagens do repertorio que Dulcina-Odilon vão apresentar na sua proxima temporada paulista e, conforme já tem sido noticiado, foi todo seleccionado, montado e ensaiado pelo proprio Oduvaldo.

Fonte: Biblioteca Nacional - *Jornal Correio de São Paulo*, 23 out. 1934 - Autor não identificado

Figura 31 - Composição da Sociedade Brasileira de Belas Artes



Fonte: Biblioteca Nacional – *Almanak Laemmert*, 1931

Após essas menções ao trabalho de Virzi no Theatro Apollo em São Paulo na primeira metade da década de trinta, o nome do arquiteto é encontrado novamente em 12 de outubro de 1940 nos classificados do *Jornal do Brasil*. Trata-se da venda de um palacete com uma preciosa informação: *decoreção Virzi*. O anúncio pode ser considerado um sinal do processo de esquecimento da pessoa e da obra do arquiteto italiano nas décadas seguintes: “BOTAFOGO – Belo palacete, estilo florentino, com amplas acomodações para família de fino trato e alto gosto, todo em pedra, decoreção Virzi, terreno de 17x70, garage para dois carros [...]” (Bolsa de Imóveis. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 15, 12 out. 1940, Biblioteca Nacional).

Em 30 de setembro de 1945 é publicada no jornal carioca *Diário de Notícias* uma história relacionada à vida pessoal de Antonio Virzi intitulada: *Para que o pai “se comova e lhe escreva”* (Fig. 32). Tratava-se de uma carta enviada ao jornal por Filomena Virzi in Trentocosta, na qual a moça alegava ser filha do arquiteto. Segundo a matéria Virzi teria sido casado na Itália com Maria Concetta Silvestri. Além de Filomena, o casal teria tido outro filho: Paolo.

No final da década de quarenta, em 10 de fevereiro de 1949, aparece no *Jornal de Notícias*, de São Paulo, um comunicado do cônsul-geral da Itália solicitando notícias de vários cidadãos italianos (Fig. 33). O nome de Virzi aparece como último na listagem. No mesmo ano, em 10 de maio, é feito o registro de Virzi na Delegacia Especializada de Estrangeiros (Fig. 34). No documento o arquiteto declara-se viúvo. Outra informação que chama a atenção é que no campo profissão declara-se apenas desenhista. No mesmo documento encontra-se também a data de seu desembarque no Rio de Janeiro.

Figura 32 - Notícia sobre Filomena Virzi

**Para que o pai “se comova e lhe escreva”**

Escreve-nos, da Itália, a sra. Filomena Virzi in Trentacosta — O engenheiro Antonio Virzi foi visto, há alguns anos, nesta capital



O engenheiro Antonio Virzi, numa antiga fotografia, e sua filha como é atualmente

Datada de 18 de julho do corrente ano, recebemos, ante-ontem, de Turim (Itália), uma carta da senhora Filomena Virzi in Trentacosta, pedindo-nos divulgar as informações que adiante expomos, no sentido de vir a ter notícias do seu pai, o eng. Antonio Virzi, atualmente com 64 anos de idade, e nascido em Palermo (Sicília). Em 1910, deixou a Itália, com destino vago: a América, e nunca mais deu notícias suas.

A esposa, Maria Concetta Silvestri, veio a falecer, inconsolável, — como diz a missivista. A família compõe-se, agora, de Filomena e do seu irmão Paolo, servindo, no momento, na Cruz Vermelha.

A senhora Filomena veto a saber que o pai residia no Rio de Janeiro, bairro do Leme, pelo maestro Gino Marinuzzi. O maestro,

um dia, em Copacabana, indagou quem construira determinado edifício de apartamentos. Responderam-lhe:

— O engenheiro Antonio Virzi. Logo o sr. Marinuzzi, conhecido da família Virzi, quis avistar-se com o engenheiro, mas este, informaram-no, estava ausente da capital.

Sobreveto a guerra, e o maestro não retornou ao Rio.

Alimenta, a missivista, a esperança de que o pai, vendo-lhe a fotografia, “se comova e lhe escreva”.

Presume, também, que o engenheiro constituiu nova família, aqui no Brasil.

O endereço da senhora Filomena Virzi in Trentacosta é o seguinte: “Via Peroşa, n. 23, Torino (Itália).”

Fonte: Biblioteca Nacional - *Jornal Diário de Notícias*, 30 set. 1945 - Autor não identificado

Figura 33 - Comunicado  
do Consulado  
Geral da Itália



Fonte: Biblioteca  
Nacional - *Jornal  
de Notícias*, 10  
fev. 1949

Figura 34 - Registro de Estrangeiros, Secretaria de Segurança Pública, Delegacia Especializada de Estrangeiros (SP), 1949, n. 1.300.100

N.º _____ SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA DELEGACIA ESPECIALIZADA DE ESTRANGEIROS		Observações: Desembarcou no Rio de Janeiro em 15-7-1911. JNV/
<b>REGISTRO DE ESTRANGEIROS</b>		
NOME: ANTONIO VIRZI		
Admitido em território nacional em caráter: PERMANENTE (Art. 150, §1º)		
Nacionalidade: ITALIANA		
Data de nascimento: 13-5-1882	Estado civil: VIUVO	
Pai: HENRIQUE VIRZI	Mãe: MARIA BRUNO VIRZI	
Profissão: DESSEQUISTA		
Registro Geral N.º 1.300.100	Carteira N.º 300.867 (Exp. 27-4-49)	
Residência: RUA DOMINGOS LAGOA Nº 204 - VILA CLEMENTINO		
Emprego: RUA 7 DE ABRIL Nº 252 - 12º ANDAR		
Local: ***		
10-5-49	<i>[Assinatura]</i>	
T. D. I. - Mod. III	DELEGADO ESPECIALIZADO DE ESTRANGEIROS	

Fonte: FAMILYSEARCH, disponível em: [www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QKDR-F4S2](http://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QKDR-F4S2). Acesso em: 14 jul. 2022.

Figura 35 - Registro Civil de Óbito

N.º ~~1115~~ Pág. 194  
154

**ÓBITO (N.º 1115)**

CERTIFICO que, a fls. 20, do livro N.º 22, de registro de óbitos, foi feita hoje, o assento de Antonio Paulo Virzi, falecido a 20 de julho de 1954, às 16 horas e 30 minutos, no prédio N.º 1121 a Rua Bartira, do sexo masculino, de cor branco, profissão engenheiro, natural de Assisima Itália, domicílio em \_\_\_\_\_ e residente em nesta subdiócese, com 72 anos de idade, estado civil casado, filho de Benigno Bruno, profissão \_\_\_\_\_, natural de \_\_\_\_\_ e residente em \_\_\_\_\_ e de D. Benia Virzi, profissão \_\_\_\_\_, natural de \_\_\_\_\_ e residente em \_\_\_\_\_

Foi declarante Vicente Eduardo Lima, sendo o atestado de óbito firmado por Dr. Plínio Gonide que deu como causa da morte Hemorragia cerebral, e o sepultamento será feito no cemitério de Araçá

Observações: \_\_\_\_\_

O referido é verdade e dou fé.

São Paulo, Perdizes, 21 de julho de 1954

O OFICIAL  
José Manoel de Almeida

Fonte: FAMILYSEARCH, disponível em:  
[www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6XZL-DGSQ](http://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6XZL-DGSQ). Acesso em: 14 jul. 2022.

Além disso, no mesmo ano de 1949, em 02 de Julho, casou-se com Virgina Renata Vacondio. Com ela teria constituído a terceira família – ou quarta se a história de Filomena, sua filha deixada na Itália, for verdadeira. A história dessas famílias que Virzi deixou são tão obscuras e cheias de lacunas quanto sua atuação como arquiteto, construtor e desenhista a partir da década de trina até a sua morte.

Ele faleceu em 20 de julho de 1954, cinco anos após o casamento com Virginia Renata Vacondio. Na certidão de óbito (Fig. 35) ele está registrado como Antonio Paulo Virzi. Segundo o documento a causa da morte foi uma hemorragia cerebral. Foi sepultado no cemitério do Araçá, Sumaré, São Paulo.

Como pôde ser visto há pouquíssimas informações sobre Virzi a partir do início da década de trinta até a sua morte em 1954. Além da reforma no Theatro Apollo, não há informações nos jornais digitalizados pela Biblioteca Nacional sobre sua atuação em São Paulo. Contudo, as notícias, propagandas e textos das décadas de dez e vinte oferecem um panorama que parece inédito na pesquisa feita sobre ele até o momento. Embora, atualmente, seu nome seja mais conhecido entre estudantes de história da arquitetura ou do patrimônio material carioca, fica notório pelo que foi exposto ao longo desse capítulo o quanto Virzi era atuante e reconhecido no Rio de Janeiro dessas duas décadas. Foi nelas que Virzi conseguiu desenvolver a maior parte de seu trabalho como arquiteto, escultor de ornatos e designer. Atuou como designer, muito provavelmente, pelo que indicam as propagandas da serralheria e carpintaria que teve em São Paulo e pelo anúncio da venda de um palacete no Rio que possuía “decoreção Virzi” (p. 83).

A partir da década de trinta até a sua morte, como vimos, não há relatos ou vestígios de outras obras de sua autoria. O que nos restou, aparentemente, foram apenas aquelas notícias sobre a reforma do Theatro Apollo em São Paulo em 1934 e a publicação de 1945 sobre a filha que teria deixado na Itália. Esse período em São Paulo, portanto, permanece obscuro.

Tentei conseguir mais informações para esta pesquisa entrando em contato com uma neta do arquiteto que mora em São Paulo, descendente do casamento de Virzi com Renata Vacondio, mas ela informou que tudo o que possuíam sobre ele foi doado ao Museu Dom João VI da UFRJ. Com outro neto, que atualmente mora em Portugal, filho de Carlos Virzi, também não obtive nenhum outro dado novo sobre sua obra ou sua vida. A impressão que ficou desses contatos que fiz com os dois netos, descendentes das duas famílias, foi a de que nenhum deles deseja desenterrar nada do passado. Se há histórias sobre o arquiteto nesse período obscuro, talvez elas estejam na memória de algum filho de Virzi e Renata que ainda esteja vivo ou na de alguns netos. É provável que alguns dramas familiares não resolvidos continuem impondo silêncio sobre as últimas três décadas da vida de Virzi em São Paulo.

### 3 UMA ARQUITETURA MIGRANTE?

Parece que a primeira menção de cunho acadêmico a Antonio Virzi e sua obra apareceu no jornal *Correio da Manhã* em 15 de Junho de 1951. Trata-se de um texto do arquiteto Lúcio Costa intitulado *Muita Construção, Alguma Arquitetura e um Milagre*. Nesse escrito o arquiteto faz uma espécie de resumo crítico da história da arquitetura no Brasil desde a primeira metade do século XIX até a década de cinquenta. Em determinada altura da publicação sobre a arquitetura carioca no primeiro pós-guerra, Lucio Costa menciona Virzi e sua obra nesse contexto:

Com o primeiro após guerra, outras tendências vieram a manifestar-se. O sonho do ‘art-nouveau’ se desvanecera, dando lugar à ‘arquitetura do barro’, modelada e pintada por aquele prestidigitador exímio que foi Virzi, artista filiado ao ‘modernismo’ espanhol e italiano de então, ambos igualmente desamparados de qualquer sentido orgânico-funcional e, portanto, destituídos de significação arquitetônica. Contudo não se deve ajuizar da obra dessa ovelha negra da crítica contemporânea, pela fama de mau gosto que lhe ficou e pelo aspecto atual das construções lamentavelmente despojadas, pelos moradores, ao que parece envergonhados, dos complementos originais indispensáveis: as folhagens entrelaçadas às caprichosas volutas de ferro batido do Pagani, e, principalmente, o elaborado desenho da pintura decorativa da sábia composição cromática que a recobria, atribuindo ao conjunto a aparência irreal de um fogo de artifício do dia (Lúcio Costa, *Muita Construção, Alguma Arquitetura e um Milagre*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 09, 15 jun. 1951, Biblioteca Nacional).

#### 3.1 A obra de Virzi: possíveis influências e algumas abordagens

Lúcio Costa, como vemos acima, associava Virzi ao modernismo espanhol e italiano. Essa afirmação de alguma forma se coaduna com a formação que Virzi alegou ter logrado em instituições de ensino de arquitetura na Itália e, principalmente, como colaborador nos ateliers de Ernesto Basile, Gaetano Moretti e Dario Carbone. Embora essas afirmações sobre sua formação nas instituições de ensino mencionadas e sua colaboração com os citados arquitetos careçam até o momento de comprovação documentada na Itália<sup>14</sup>, elas nos ajudam a

---

<sup>14</sup> Em consulta feita pelo professor Alexandre Ragazzi junto ao Arquivo histórico da Academia de Belas Artes de Roma nenhum registro do nome Antonio Virzi foi encontrado no período de 1900 a 1910. Em correspondência mantida por e-mail com a arquivista Barbara de Iudicibus do referido arquivo, ela afirma que o período em questão não é totalmente documentado. Além da busca na Academia de Roma, a arquivista entrou em contato com o Instituto Real de Belas Artes em Palermo, mas o nome de Virzi também não aparece nos registros dessa instituição entre 1900 e 1908. Barbara, por fim, levanta a hipótese de que ele poderia ter feito cursos livres por

compreender quais eram as suas referências, principalmente, se considerarmos a menção aos três referidos arquitetos italianos. Ou seja, um olhar sobre as origens da alegada formação e atuação inicial como arquiteto na Itália podem auxiliar na tentativa de compreender algumas de suas obras.

Para observar suas escolhas, estendemos nosso olhar em direção às obras dos arquitetos com os quais Virzi alega ter colaborado, verdadeiros expoentes do ‘Liberty’ na Itália, como Ernesto Basile, Gaetano Moretti e Dario Carbone, como forma de tentar compreender melhor seu trabalho, forma de projetar, palheta e escolhas inovadoras, reveladoras do caráter do arquiteto, e também, do gosto de sua seleta clientela (HERMES, 2011, p. 2).

A afirmação de Lúcio Costa sobre a filiação de Virzi ao modernismo encontra algum paralelo com a descrição inicial que Ettore Sessa faz da obra de Ernesto Basile num artigo do mesmo nome contido no catálogo *Collezioni Basile e Ducrot Mostra documentaria degli archivi*. Para ele o arquiteto Ernesto Basile é protagonista de um ecletismo inserido num “período de transição para o modernismo”, conforme citação abaixo:

Ernesto Basile (Palermo 1857-1932) arquiteto, professor de Arquitetura Técnica nas universidades de Roma e Palermo, é um dos principais protagonistas do longo período do modernismo italiano. Aluno de seu pai Giovan Battista Filippo, ele interpreta de forma problemática a ‘busca do novo’ que distinguiu sua obra no contexto da cultura arquitetônica italiana no intervalo de tempo entre o declínio dos novos estilos e do romantismo e a maturidade do ecletismo. O próprio Ernesto Basile será um dos protagonistas italianos mais interessantes deste último no período de transição para o modernismo<sup>15</sup> (MAURO; SESSA, 2014, p. 29, tradução nossa).

Essa descrição da obra de Basile num contexto de “maturidade do ecletismo” e de “transição para o modernismo” encontra o seu equivalente na literatura acadêmica brasileira sobre a obra de Virzi. Como veremos adiante, alguns pesquisadores o consideram como “o nosso arquiteto da travessia do século” (PINHEIRO, 2009, p. 257) e sua obra como “uma importante transição do Ecletismo em direção ao Modernismo” (ROSA; SCHIAVINI, 2017, p. 66). Contudo, nesse momento, é necessário lançar “nosso olhar em direção” (HERMES, 2011, p. 2) ao Liberty e suas origens e sobre Ernesto Basile. Este arquiteto será nosso único

---

breves períodos – por exemplo: a “Scuola Libera del Nudo” – como aluno ouvinte. Tudo isso, portanto, faz com que continue em aberto a comprovação oficial da formação em arquitetura que Virzi alegou ter recebido na Itália. É provável que tenha sido apenas aluno ouvinte nas instituições que menciona em seu *Curriculo* descrito no início do capítulo anterior.

<sup>15</sup> O texto em italiano é: Ernesto Basile (Palermo 1857-1932) *architetto, docente di Architettura Tecnica presso gli Atenei di Roma e di Palermo, è uno dei principali protagonisti della lunga stagione del modernismo italiano. Allievo del padre Giovan Battista Filippo interpreta con problematicità quella «ricerca del nuovo» che ne aveva distinto l'operato nell'ambito della cultura architettonica italiana dell'arco temporale compreso fra il tramonto dei neostili e del romanticismo e la maturità dell'eclettismo. Di quest'ultimo lo stesso Ernesto Basile sarà uno dei più interessanti protagonisti italiani nella stagione di transizione verso il modernismo.*

expoente do movimento Liberty com o qual compararemos a atuação de Virzi e suas duas obras analisadas adiante. Escolhemos apenas Basile porque no seu “currículo” Antonio Virzi declara que teria nascido em Palermo (embora na sua certidão de óbito conste Messina como cidade natal [Fig. 35]), feito o “Curso ornamental” na mesma cidade, além de mencionar Ernesto Basile como o primeiro dos arquitetos com o qual teria trabalhado como colaborador. Ettore Sessa afirma que Ernesto Basile esteve no Rio de Janeiro em 1888 para realizar o projeto da “Nova Avenida da Libertação” (MAURO; SESSA, 2014, p. 43). Contudo, não oferece detalhes sobre essa estadia no Rio, nem sobre o projeto. Caso Virzi tenha realmente sido colaborador de Ernesto Basile, este pode ter falado sobre o Rio de Janeiro e, quem sabe, influenciado em sua decisão de vir para cá. Essas referências parecem sugerir uma primazia de Palermo e de Basile na sua formação e atuação iniciais.

No livro *Dispar et Unum : 1904-2004. I cento anni del villino Basile*, editado por Eliana Mauro e Ettore Sessa, sobre um dos primeiros villinos de Ernesto Basile, – e que se tornou um dos ícones do Liberty – numa introdução escrita por Nicola Giuliano Leone, há uma conceituação do Liberty que pode nos ajudar a compreender as influências que Virzi trouxe da Itália:

[...] Pessoalmente, penso que o Liberty é a expressão máxima com que se realiza uma evolução do ecletismo do oitocentos, um ecletismo que, na adaptação extrema de todos os estilos e ao obter das artes figurativas o domínio máximo das suas possibilidades expressivas, desemboca numa Arte Nova que vai ao encontro dos materiais da era moderna, do ferro ao vidro, ao concreto-armado, e os transforma com luxuriante indiferença, misturando-os com os materiais do passado, estuque, cerâmica, pedra, alabastro, etc<sup>16</sup> (LEONE *apud* MAURO; SESSA, 2006, p. 27, tradução nossa)

Como se pode perceber na descrição de Leone a arquitetura Liberty na Itália foi marcada pelos desdobramentos do ecletismo e pela incorporação e adaptação das artes figurativas e dos materiais modernos realizada pelos arquitetos expoentes desse movimento. Parece que é nesse sentido, ou seja, de adaptação da arquitetura eclética aliada às possibilidades expressivas das artes figurativas e da mescla de materiais modernos e antigos, que se deve compreender o “modernismo” apontado por Lúcio Costa ou “o período de transição para o modernismo” destacado por Ettore Sessa. Portanto, o que havia de moderno no Liberty e, conseqüentemente, na obra de Antonio Virzi, era essa incorporação e adaptação

---

<sup>16</sup> O texto em italiano é: “[...] Personalmente penso che il Liberty sia la massima espressione che si compie come evoluzione dell’eclettismo dell’Ottocento, un eclettismo che nel montaggio estremo di tutti gli stili e nel guadagnare dalle arti figurative il massimo della maestria delle espressioni possibili declina un’Arte Nuova che incontra i materiali dell’epoca moderna, dal ferro al vetro, al cemento armato, e li trasforma con rigogliosa indifferenza declinandoli con i materiali del passato, gli stucchi, la ceramica, la pietra, l’alabastro, ecc”.

das artes figurativas e dos materiais e técnicas modernas e antigas mescladas num ecletismo tardio.

A propósito dessa relação entre arquitetura eclética e as artes figurativas, cabe ressaltar que a partir de meados do século XIX ocorreu um movimento crescente de valorização do design e das artes decorativas. Ettore Sessa destaca a relação entre arquitetura e design no referido livro sobre o Villino Basile, originalmente conhecido como Villino Vincenzo Florio:

Cem anos após a sua construção, a vila Basile é um dos exemplos sobreviventes desta constelação rarefeita, mas incisiva, de estúdios, ou simplesmente de residências, daqueles expoentes da cultura 'moderna' do design ocidental que, em meio ao ecletismo, o historicismo, o modernismo, a déco, o proto-racionalismo e o racionalismo fizeram da cultura do viver o fulcro de suas pesquisas para uma 'nova arquitetura' e, por último, mas não menos importante, para uma nova sociedade<sup>17</sup> (MAURO; SESSA, 2006, p. 24, tradução nossa).

Essa “constelação rarefeita” de residências que resultaram na tentativa de criar uma “nova arquitetura” – que na Itália se concretizou na arquitetura Liberty –, foi, de alguma forma, a resposta dada por alguns arquitetos aos apelos e ideias de William Morris que se irradiaram da Inglaterra para outras partes da Europa. Pode-se dizer que o Liberty foi a resposta italiana às ideias de Morris.

O grande impulso nos campos da renovação estética e social veio da Inglaterra, e tem como centro a figura gigantesca de William Morris, poeta, panfletista, reformador, designer – formado um pouco na universidade, um pouco na arquitetura, um pouco na pintura – e acabando por se tornar industrial e comerciante, embora com um caráter muito especial [...] Não era revolucionário. Amava a Idade Média, a natureza e o campo, odiava as grandes cidades [...] Os artistas [na concepção de Morris] eram simplesmente trabalhadores, ‘homens comuns’, que trabalhavam ‘na bigorna’ ou ‘na madeira’ com ‘um sorriso de prazer’. As coisas que hoje são peças de museu, “eram coisas comuns naqueles dias”. E a razão disso era que na Idade Média “o trabalho diário era suavizado pela criação diária de Arte”. E, assim, Morris chegou à sua definição da arte como a ‘expressão, pelo homem, de seu prazer no trabalho’ (PEVSNER, 2001, p. 19 e 20).

As ideias de Morris concretizaram-se, a princípio, no design e na criação, por parte dele e de seus amigos, de “papeis de parede, mobília e louça” (PEVSNER, 2001, p. 21). Embora sua concepção de arte pareça favorecer o homem pobre e simples, na prática, porém, seu trabalho nasceu marcado pela incoerência, pois seus produtos não eram acessíveis ao povo devido ao alto custo. Apesar disso, as ideias de Morris fizeram com que “jovens pintores

<sup>17</sup> O texto em italiano é: *A cento anni dalla sua costruzione il villino Basile è uno degli esempi superstiti di questa rarefatta, quanto incisiva, costellazione di case-studio, o semplicemente di dimore, di quegli esponenti della 'moderna' cultura del progetto d'occidente che, fra eclettismo, storicismo, modernismo, déco, prorazionalismo e razionalismo, fecero della cultura dell'abitare il fulcro delle proprie ricerche verso una nuova architettura e, non ultimo, verso una nuova società.*

e arquitetos de todos os países se voltassem para o artesanato e para o design, isto é, orientou-os no sentido de ajudar as pessoas em sua vida cotidiana” (PEVSNER, 2001, p. 21).

“A menos que se tenha optado”, disse ele [Morris], em 1880, “por uma arquitetura boa e racional, é [...] inútil pensar qualquer espécie de arte”. Sabia que “o grande arquiteto” de seu tempo vivia uma vida zelosamente “afastada dos problemas comuns do homem comum”. O que ele queria dizer com isso é que os principais arquitetos do século XIX despendiam suas horas úteis de trabalho projetando igrejas, edifícios públicos e casas de campo e mansões para os ricos. Essa atitude mudou muito gradualmente. A primeira etapa dessa mudança ficou conhecida como English Domestic Revival (Renascimento Doméstico Inglês), uma guinada de alguns arquitetos da geração de Morris para o campo da arquitetura doméstica, de forma completa, e ao mesmo tempo, para o trabalho em escala menor e com maior delicadeza de detalhe (PEVSNER, 2001, p. 27 e 28).

Contudo, no campo da arquitetura percebe-se, também, um paradoxo, pois suas ideias ficaram muito restritas aos comitentes mais ricos. Ettore Sessa chama a atenção, ainda, para uma peculiaridade que pode ser observada na Inglaterra com relação a aplicação das ideias de Morris: a auto-comitência, ou seja, ele pôde colocar suas ideias em prática numa residência projetada e construída para si. Na Itália, ao contrário, percebe-se que os arquitetos foram mais dependentes do comitente rico que financiasse os novos experimentos na arquitetura residencial. Parece que o mesmo ocorreu com Virzi no Brasil. Todavia, a residência de Morris pode ser considerada como aquela que originou a aplicação de sua teoria estética no campo da arquitetura doméstica.

[...] é preciso dizer que o fenômeno da auto-comitência não era, afinal, particularmente difundido [na Itália]. E isso apesar do exemplo da Red House, construída em 1859 em Kent por Philip Webb com a ajuda de um proprietário excepcional como William Morris (designer do mobiliário). A própria casa e mesmo a 'ação' artística e teórica de Morris deram início àquela reforma da cultura do viver que foi um dos principais gatilhos, e, mais tarde, o motor do desejo de uma "reorganização geral do visível" que dava substância ao impulso estético-ideológico dos mais entusiasmados protagonistas do Art Nouveau em seus vários ramos nacionais ou regionais [...] <sup>18</sup> (MAURO; SESSA, 2006, p. 22, tradução nossa).

Para Nikolaus Pevsner, em seu livro *Panorama da Arquitetura Ocidental*, William Morris lançou as bases do Movimento Moderno por meio de sua *teoria estético-social* e de seu trabalho. “Em vez de tornar-se pintor ou arquiteto, abriu uma firma de confecção de

<sup>18</sup> O texto em italiano é: “[...] va detto che il fenomeno dell'auto committenza non era, in fin dei conti, particolarmente diffuso. E questo nonostante l'esempio della Red House, realizzata nel 1859 nel Kent da Philip Webb con il concorso di un proprietario d'eccezione come William Morris (autore degli arredi). Proprio la casa e la stessa 'azione' artistica e teorica di Morris avevano avviato quella riforma della cultura dell'abitare che era stata uno dei principali inneschi, e in seguito il motore, della volontà di generale 'riorganizzazione del visibile' che sostanzia le pulsioni estetico-ideologiche dei più motivati protagonisti dell'Art Nouveau nelle sue varie filiazioni nazionali o regional [...]”

mobílias, tecidos, papel de parede, carpetes, vitrais, etc [...]” (PEVSNER, 2015, p. 405). Desse modo, Morris colocou em prática sua convicção de que todo artista deveria se tornar “de novo um artesão e o artesão um artista” e, assim, salvar a arte da ameaça de aniquilamento pela máquina (PEVSNER, 2015, p. 405).

A teoria estético-social de Morris, que aparece nas conferências e discursos proferidos a partir de 1877, garante o seu lugar na história. Ao tentar reviver a velha fé no trabalho a serviço da sociedade, ao denunciar a arrogante indiferença dos arquitetos e artistas contemporâneos pelo atendimento das necessidades cotidianas, ao creditar toda arte criada por gênios individuais destinada a um pequeno grupo de *connoisseurs*, ao proclamar incessantemente que as formas artísticas só têm importância “se todos podem dela partilhar”, Morris lançou as bases do Movimento Moderno (PEVSNER, 2015, p. 405 e 406).

Pode-se dizer que a Art Nouveau surgiu como uma resposta concreta ou como uma consequência das ideias e do trabalho de Morris. De acordo com Pevsner, em seu livro *Origens da arquitetura moderna e do design*, a estética Art Nouveau teria surgido na estampa da folha de rosto de um livro sobre igrejas: “Arthur H. Mackmurdo, um jovem e rico arquiteto e designer escreveu em 1883 um livro sobre as igrejas de *Sir Christopher Wren* [...] e deu-lhe uma folha de rosto totalmente Art Nouveau” (PEVSNER, 2001, p. 43).

O que justifica essa afirmação? A área interna à moldura é preenchida por um padrão de tulipas não-repetidas e assimétricas, vigorosamente estilizadas em forma de chamas. À direita e à esquerda, cortados pelas margens, estão dois galos, levados à delgadeza e comprimento excessivos. As características que estão presentes sempre que se fala em Art Nouveau são as formas assimétricas derivadas da natureza e manipuladas com obstinação e vigor, e a recusa em aceitar qualquer ligação com o passado [...] Ele [Mackmurdo] deve ter se inspirado em Morris [...] (PEVSNER, 2001, p. 43).

Em pouco tempo a Art Nouveau se tornou um estilo internacional. Ainda segundo Pevsner ela durou pouco tempo, pois a partir de 1905 manteve-se apenas em alguns países (PEVSNER, 2001, p. 67). Contudo, é possível afirmar que esse estilo não originou uma “arquitetura Art Nouveau” porque ficou praticamente restrito à decoração. “Art Nouveau é, de fato, em grande parte, uma questão de decoração tanto que alguns têm negado sua validade como estilo arquitetônico – e é, mais ainda, uma questão de decoração de superfície” (PEVSNER, 2001, p. 67).

Essa observação da restrição do Art Nouveau à decoração faz sentido ao se observar alguns edifícios típicos do Liberty. Vê-se que é na decoração e no ornato, caracterizado por “formas assimétricas derivadas da natureza” (PEVSNER, 2001, p. 43), que se manifesta a influência Art Nouveau. No caso da obra de Antonio Virzi, é no Villino Silveira, por

exemplo, que se pode perceber a presença desse estilo na ornamentação realizada com a serralheria e com o estuque. Sobre a origem e adesão do Art Nouveau na Itália, Leonardo Benevolo em sua *História da Arquitetura Moderna* faz um breve e didático resumo que pode auxiliar-nos a ter uma visão panorâmica do contexto da formação de Virzi:

Em 1901, Giuseppe Sommaruga (1867-1917) constrói em Milão sua primeira obra inspirada na art nouveau, o Palacete Castiglioni. Ernesto Basile (1857-1923), na Exposição Agrícola de Palermo, aceita os mesmos motivos. Em 1902, Raimondo d'Aronco (1857-1923) constrói os pavilhões para a Exposição de Turim, inspirando-se francamente na Secessão vienense e especialmente em Olbrich. No mesmo período, a Sociedade Humanitária de Milão, fundada em 1893, estende suas atividades para as artes aplicadas e confia a supervisão de suas escolas-laboratório a um aluno de Baita, Gaetano Moretti (1860-1938), que apresenta na Exposição de Turim algumas decorações condignas (BENEVOLO, 2001, p. 322).

Ainda sobre a Itália e o contexto de formação de Antonio Virzi, e, retomando algumas considerações sobre a arquitetura eclética, percebe-se que as técnicas e a estética do ecletismo são mantidas pelos expoentes do Liberty. Porém, como observou Maria Helena da Fonseca Hermes, trata-se de um ecletismo marcado por um certo regionalismo e por alguns elementos da arquitetura medieval. É o que a pesquisadora expõe em suas observações sobre o Villino Basile ( ou Villino Vincenzo Florio, como foi designado originalmente ) obra do arquiteto de Palermo:

Ao observarmos as imagens do *Villino Florio* notamos a influência da linguagem brotada do esquema fortificado do medievo revigorada por uma aproximação *Regionalista*, como também fizeram à época outros arquitetos na Europa (HERMES, 2011, p. 3)

Para esta pesquisadora, em seu artigo *Gosto arquitetônico italiano nas residências cariocas finisseculares*, a obra de Ernesto Basile pode ser compreendida pelo binômio “*struttura e ornamento*” (HERMES, 2016, p. 258). Ela entende que essa estrutura era aquela já fornecida pelas “técnicas do período eclético” e que o ornamento era o sinônimo da busca pela renovação, pela “exteriorização do novo”. Ou seja, pode-se dizer que a arquitetura Liberty foi uma manifestação do ecletismo (com sua peculiar utilização de materiais modernos como vidro, aço, concreto armado, etc., e, com a adoção de certas tipologias medievais), cuja decoração, tanto externa quanto interna, estava em sintonia com o design ornamental moderno, com a Art Nouveau. Para retomarmos a definição do Liberty dada por Nicola Giuliano Leone, podemos dizer que ele “é a expressão máxima com que se realiza uma

evolução do ecletismo do oitocentos” (LEONE *apud* MAURO; SESSA, 2006, p. 27, tradução nossa) aliado ao Art Nouveau e, posteriormente, ao Art Déco, conforme veremos adiante.

No entanto, um outro dado importante a respeito da obra de Ernesto Basile lança luz sobre as particularidades do Liberty e, conseqüentemente, sobre a formação e atuação de Virzi: foi a parceria que houve entre Basile e o designer Vittorio Ducrot. Este possuía uma empresa que projetava e executava móveis e objetos de decoração. “[...] Ernesto Basile, especialmente a partir de 1902-03, estabelece uma estreita e frutífera relação de colaboração com a empresa de Vittorio Ducrot [...]”<sup>19</sup> (MAURO; SESSA, 2014, p. 76, tradução nossa). De acordo com Ettore Sessa, a empresa de Ducrot teve, a partir de 1906-7, um Gabinete Técnico responsável pela pesquisa de design, sendo dotado de um eficiente arquivo, uma seção de modelos e “[...] uma biblioteca equipada com todas as mais qualificadas revistas italianas e estrangeiras sobre arte decorativa alinhadas com o melhor da cultura modernista”<sup>20</sup> (MAURO; SESSA, 2014, p. 76, tradução nossa).

Em atividade desde a década de 1870 até 1970, estendendo-se gradualmente de Palermo às principais cidades da Itália e depois a várias áreas do Mediterrâneo, a fábrica assumiu o nome de Ducrot, Móveis e Artes Decorativas, uma sociedade anônima desde 1907 [...] com sede e oficinas em Palermo na via Paolo Gili, no distrito de Olivuzza<sup>21</sup> (MAURO; SESSA, 2014, p. 75, tradução nossa).

Percebe-se que na arquitetura feita por Basile, portanto, não era apenas o ornato externo da residência, alinhado ao “novo”, que possuía importância, mas, também, a criação de móveis e objetos de decoração interna que traduzissem aquela busca por um alinhamento com “o melhor da cultura moderna”. Outro ponto importante, conforme observa Ettore Sessa, é a relação entre a parceria de Basile/Ducrot e os grandes comitentes. Entre 1902 e 1909, Basile assumiu a direção artística da fábrica de Ducrot, projetando inclusive os móveis para a produção corrente. Basile também coordenou os trabalhos de pintores e escultores que decoraram as residências projetadas por ele. A partir dos desenhos de Basile, a fábrica de Ducrot realizou móveis, adornos e decorações em madeira para: casa Lemos (Palermo, 1903), casa de Vincenzo Cervello (Palermo, 1904), casa Basile e Villa Delietta (Palermo, 1906),

---

<sup>19</sup> O texto em italiano é: “[...] Ernesto Basile, soprattutto a partire dal 1902-03, instaura un serrato e fecondo rapporto di collaborazione con l’impresa di Vittorio Ducrot [...]”

<sup>20</sup> O texto em italiano é: “[...] una biblioteca fornita di tutti i più qualificati periodici italiani e stranieri di arte decorativa allineati con la migliore cultura modernista.”

<sup>21</sup> O texto em italiano é: “Attiva fin dagli anni Settanta del XIX secolo fino al 1970, estendendosi gradualmente da Palermo alle maggiori città d’Italia e poi a diverse aree del Mediterraneo, la fabbrica assume la denominazione Ducrot, Mobili e Arti Decorative, Società Anonima per Azioni a partire dal 1907 [...] con uffici anche in piazza Piccapietra n. 83 a Genova.”

Grand Café Faraglia (Roma, 1906), etc., incluindo aí a Aula dei Deputati e a ampliação do Palazzo di Montecitorio (Roma, 1908). Em 1909, a empresa de Ducrot faz sua última parceria oficial com Basile na VIII Esposizione di Venezia. (SESSA, 2010, p. 37-38).

É impossível, portanto, não perceber os paralelos entre o fenômeno italiano e o inglês liderado por Morris anos antes. Contudo, de acordo com as informações dadas por Ettore Sessa sobre a empresa de Ducrot, o impulso romântico original – que ecoava os ideais estéticos e sociais de Morris inclinados aos “problemas comuns do homem comum” (PEVSNER, 2001, p. 27) – também foi engolido pelo mercado.

No período entre 1902 e 1909 a empresa [...] tinha passado de 200 trabalhadores e 20 máquinas para uma dimensão e uma articulação do ciclo produtivo de modo a constituir uma das mais fortes concentrações industriais do sector a nível europeu, o mais conhecido no contexto italiano<sup>22</sup> (MAURO; SESSA, 2014, p. 77, tradução nossa).

Conforme vimos no capítulo anterior, Virzi possuiu uma serralheria e uma carpintaria em São Paulo em meados da década de vinte (p. 73, fig. 23 e 24). Parece que a empresa teve pouca duração. Contudo, esse fato aponta para uma concepção de arquiteto e de fazer arquitetura que ele herdou de sua origem italiana. Ou seja, sua atuação não se limitou apenas a projetar os edifícios residenciais, mas também sua ornamentação externa e interna. Portanto, à semelhança do que ocorria no processo de criação de uma residência típica do Liberty, muito provavelmente Virzi também se ocupou em projetar os móveis e a decoração interna de algumas das suas encomendas. Basta lembrar o anúncio da venda de um palacete em Botafogo (p. 83), nos classificados do *Jornal do Brasil*, conforme registrado no capítulo anterior, cuja descrição possuía “decoração Virzi”.

Mas retornemos ao ponto de semelhança entre a obra de Basile e de Virzi mencionado no início desse capítulo: a caracterização da obra de Ernesto Basile como inserida num período de transição para o modernismo também é aplicada à obra de Virzi nalguns dos trabalhos acadêmicos que foram escritos sobre ele. Num artigo de 2017 intitulado *Arquitetura em risco: um estudo sobre a obra de Antonio Virzi no Rio de Janeiro e sua importância como patrimônio de uma moderna arquitetura carioca*, os autores descrevem a obra de Virzi caracterizada como uma transição para modernismo: “Pioneiro na construção de uma estética inovadora em consonância com o espírito de um novo tempo, seus projetos realizaram [...] uma importante transição do Ecletismo em direção ao Modernismo” (ROSA & SCHIAVINI,

<sup>22</sup> O texto em italiano é: “Nel periodo compreso fra il 1902 e il 1909 l’impresa [...] era passata dai 200 operai e dalle 20 macchine ad una dimensione ed una articolazione del ciclo di produzione tale da costituire uno dei più forti concentramenti industriali del settore a livello europeo, il più noto in ambito italiano.”

2017, p. 66). Contudo, convém ponderar que essa “estética inovadora” despontou como uma novidade em nosso país devido à nossa história arquitetônica colonial e neoclássica/eclética. Eram novidades tanto a estética ornamental quanto os modelos arquitetônicos medievais adotados por Virzi, conforme os exemplos que analisaremos adiante. Ao passo que na Itália a obra de Basile pode ser considerada uma novidade quanto à ornamentação e decoração, mas do ponto de vista da adoção de tipologias medievais na sua arquitetura residencial, ao contrário, ela pode ser considerada conservadora.

Uma concepção sobre a obra de Virzi, não apenas inserida num período de transição, mas como um sinônimo de transitoriedade, também foi adotada por Augusto Pinheiro em seu artigo *Virzi, Antônio, Arquiteto: o espaço em trânsito*.

[...] Antônio Virzi foi o nosso arquiteto da travessia do século, da transição da arquitetura eclética em direção ao modernismo. O homem-rótula que, sem medo e, talvez, sem saber, articulou dois tempos quase inconciliáveis não houvesse sido ele o mago da passagem, o articulador hábil de percursos. O homem da luz que guia a arquitetura em direção ao sentimento. Da ponte entre o romantismo e o modernismo. Único. Sem seguidores nem antecessores. Solitário navegador entre dois séculos, tão próximos mas tão diferentes. Homem-arco onde as pontas da história se encontram sem precisar voltar à sua Palermo natal (PINHEIRO, 2009, p. 257)

Vê-se, portanto, que tanto a época de Virzi – provavelmente as décadas de dez e de vinte nas quais mais produziu – quanto a sua obra são compreendidas por alguns autores como duas realidades em transição. Em termos formais essa compreensão de sua criação arquitetônica e ornamental como algo em constante mudança é apresentada por alguns pesquisadores como a sucessão de três estilos. Assim, “primeiramente com o *art nouveau*, seguido dos *Proto-art déco* e *art déco*, Virzi será um dos arautos dos novos tempos arquitetônicos no Brasil” (TAVEIRA, 2017, p. 165) – eis a compreensão de Alberto Taveira sobre o legado do arquiteto italiano.

A sucessão de estilos que caracterizariam sua obra também está presente no artigo *Antonio Virzi* de Irma Arestizábal e Piedade Epstein Grinberg publicado na *Arquitetura Revista* em 1989. É provável que Alberto Taveira tenha adotado essa forma de compreender a obra de Virzi por influência dessas autoras:

Observando a sua produção de mais de uma década no Rio de Janeiro passamos de um primeiro grupo de ‘villinos’ com elementos ‘art nouveau’, que, pouco a pouco vão cedendo espaço a uma estilística medieval até culminar com a ‘neo-gótica’ casa Martinelli, que traduz vagamente uma afinidade com arte de Gaudí (Igreja da Sagrada Família) para em seguida dedicar-se a uma orientação proto-Art Deco e Art Deco, com a presença de elementos geometrizes e estilizantes que chega ao seu auge na residência Villiot (1926) na qual se respira uma atmosfera similar ao do

Hotel de Tokio de Frank Loyd Wrighth (ARESTIZÁBAL & GRINBERG, 1989, p. 5).

Outra maneira de compreender o caráter transitório da arquitetura de Virzi é a consideração de sua clientela. É provável que o gosto do comitente tenha sido um critério determinante na elaboração de seus projetos. Mais do que a encomenda de uma nova residência, encomendava-se “um signo de ascensão social [...] destinado a poucos que podiam se dar ao luxo de possuir edificações diferenciadas e ricas” (HERMES, 2011, p. 5). “Ele será procurado por uma nova burguesia, ávida em demonstrar seu poderio, utilizando-se, para isto, de uma sintaxe formal avançada para cada momento específico, sempre avessa ao consagrado ecletismo classicizante (TAVEIRA, 2017, p. 165). Ou seja, havia uma clientela interessada nas villas e villinos projetados por Virzi, cuja decoração estava em sintonia com o que se considerava moderno e que, portanto, destoavam daquele ecletismo contido e de influência francesa mencionado no primeiro capítulo.

Considerados alguns aspectos da influência que Virzi recebeu na Itália, do Liberty, – um ecletismo tardio e marcado pela adoção de alguns elementos tipológicos do medievo italiano; a adoção de uma estética Art Nouveau na decoração interna e externa das residências; e a importância de um comitente rico que bancasse as novidades *da cultura do viver* – poderemos ver como o Villino Silveira é, ao que parece, o resultado da migração de alguns desses aspectos que caracterizaram o movimento italiano do qual Basile foi um dos grandes expoentes.

### 3. 2 O Villino Silveira: uma residência migrante

Antes de abordarmos o Villino Silveira propriamente dito, é importante uma breve consideração sobre alguns aspectos que caracterizam o tipo arquitetônico conhecido como *villino*. Renato Menegotto em sua tese de doutorado *Cultura arquitetônica italiana na construção de residências em Porto Alegre: 1892-1930* apresenta um resumo conciso e didático sobre esse tipo de residência:

O tipo arquitetônico conhecido como ‘villino’, constituiu boa parte das produções dos arquitetos renovadores. Tratava-se de habitação de maior escala, prevista para ser implantada em paisagens predominantemente campestres, mas que acabou sendo proposta em territórios urbanos, especialmente em áreas das cidades destinadas à

expansão. Em geral, encomendada por clientela de médio e de maior poder aquisitivo, era um modelo de habitação que possibilitava aos arquitetos a realização de experimentos formais não permitidos em outras situações de uso, ou para outros destinatários da arquitetura. Originalmente, conforme salienta Derenji, o termo estava relacionado ao modelo de villa renascentista utilizado para moradias, ainda no Século XIX. Com o tempo, a referência clássica passou a incorporar outros léxicos arquitetônicos, do medievo inclusive, e o tipo arquitetônico acabou sendo identificado como eclético. O fato é que, não raro, são encontrados exemplares em que a tônica compositiva – quanto à volumetria e quanto à ornamentação de superfícies – é composta de devaneios estilísticos inventivos e excessivos, muitas vezes expressando uma atitude revivalista relacionada a referências diversas (MENEGOTTO, 2011, p. 111 e 112)

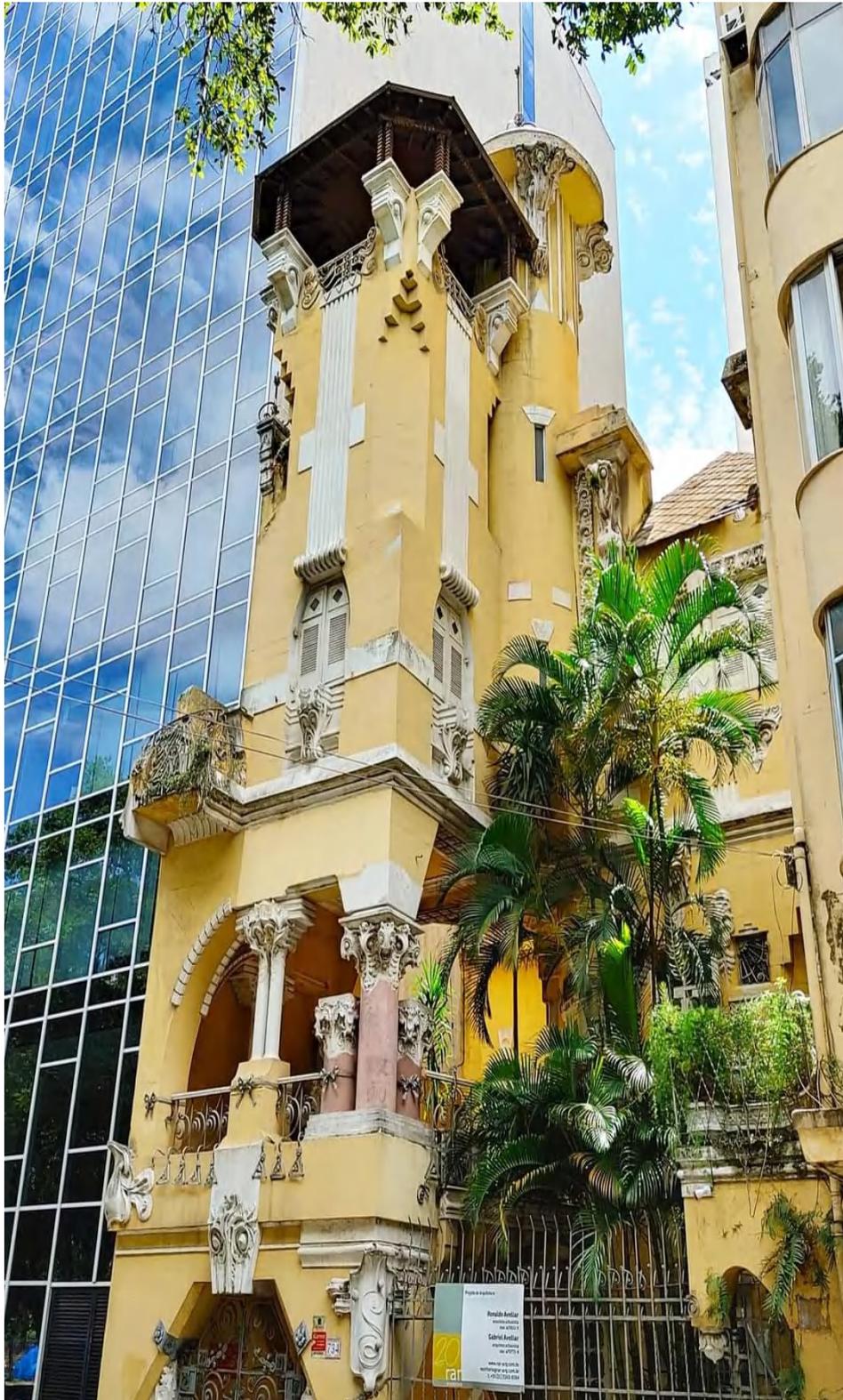
O Villino Silveira, portanto, é uma residência, alinhada a essa prática de “experimentos formais” e “adoção de léxicos arquitetônicos do medievo” (MENEGOTTO, 2011, p. 111), que foi projetada por Virzi para Gervásio Renault da Silveira, um dos proprietários do Elixir de Nogueira<sup>23</sup> cujo edifício da fábrica no Rio de Janeiro também fora projetado pelo mesmo arquiteto. Gervásio, gerente da Fábrica do Elixir de Nogueira, era filho do então falecido químico e farmacêutico João da Silva Silveira, o criador do elixir que teve “uma enorme aceitação nos meios médicos” [da época] (GOMES, 2017, p. 145). Essa residência, que ainda hoje subsiste, está localizada na Rua do Russel, nº 734, no bairro da Glória, cidade do Rio de Janeiro. Trata-se de um edifício:

[...] composto por três pavimentos e caracterizado por sua verticalidade e assimetria. Formas orgânicas e suaves somam-se ao surpreendente jogo de volumes da fachada, criando uma obra espetacular que buscou materializar o espírito de uma nova época, mesclando a abstração de formas orgânicas e medievais ao imaginário inventivo de seu criador (ROSA & SCHIAVINI, 2017, p. 74).

---

<sup>23</sup> Para uma compreensão da importância e finalidade desse medicamento, vejamos o que escreveu sobre ele Olinto Gomes P. Coelho em seu artigo *Arquitetura perdida: elixir de nogueira: o sucesso do grande depurativo do sangue*, deve-se ao desconhecimento que, em sua época, a população tinha quanto à existência de microrganismos causadores de doenças, acreditando-se que tais enfermidades eram causadas pelas impurezas no sangue, e que poderiam ser curadas com ‘depurativos’. Atribuía-se ao Elixir de Nogueira a capacidade de curar notadamente, a sífilis e purificar o sangue, o que, até hoje não é confirmado pela literatura farmacêutica. Sua fórmula continha geralmente de 20% a 50% de álcool, proveniente dos extratos de plantas medicinais usados em sua composição, como os extratos de nogueira, salsa, caroba e guáiaico. Era usado para o tratamento de doenças várias, como reumatismo crônico de origem sifilítica, glândulas no pescoço, úlceras ou feridas, gonorréias, empigens, afecções de útero e de fígado, espinhas, eczemas, manchas de pele, flores brancas, dertos, escrófulas e outras moléstias de origem sifilítica”(GOMES, 2017, p. 152).

Figura 36 - Villino Silveira



Fonte: Rafael Bokor. <https://lulacerda.ig.com.br/rio-antigo-por-rafael-bokor-a-casa-na-gloria-icone-do-art-nouveau-brasileiro/>. Acesso em: 03 out. 2022.

Segundo Arestizábal e Grinberg, o projeto dessa residência data de janeiro de 1915 (ARESTIZÁBAL & GRINBERG, 1989, p. 5). Sabemos que o início de sua construção se deu no mesmo ano por causa da notícia de seu desabamento noticiado no jornal *A Noite* de 29 de abril, mencionada no capítulo anterior (p. 56 a 59). Décadas mais tarde, de acordo com as autoras, já em 1989 notavam-se algumas descaracterizações na residência:

Salva da especulação imobiliária pelo tombamento do SPHAN a casa está imersa, como tantos outros ‘monumentos’ sobreviventes, num processo de mudanças de equilíbrios e valores na sua relação com o ambiente urbano. Como a construção tem perdido o seu equilíbrio original (aparece hoje mal repintada, privada portanto, de sua magistral relação cromático-matérica e impressada entre dois arranha-céus) para sua leitura devemos reconstruir com a imaginação a sua policromia e o seu entorno original (ARESTIZÁBAL & GRINBERG, 1989, p. 6).

Todavia, o Villino Silveira ainda possui as características arquitetônicas e ornamentais que refletem as soluções que podemos observar em algumas residências típicas do Liberty italiano. Principalmente em suas duas torres que lembram muito as tipologias medievais usadas por Ernesto Basile nalguns de seus villinos, e, na serralheria e estuque em estilo Art Nouveau. Vejamos a descrição e análise que Ives de Brunad fez do Villino Silveira em seu livro *Arquitetura contemporânea no Brasil*:

Uma habitação cujo traço dominante é a verticalidade; a inspiração medieval é claramente visível nessa verdadeira torre que lembra as soluções adotadas em certas cidades italianas; o coroamento do terraço, coberto por um telhado sustentado por finos pilares de madeira geminados e assentados sobre suportes de pedra muito salientes, tem um ar de fortificação de opereta que não é fruto do acaso; as arcadas que contornam três lados do minúsculo pátio, como se fosse um pequeno claustro, a abundância de arcos, as colunas geminadas encimadas por capitéis, os vários ornatos em relevo, o volume saliente do segundo andar do edifício recuado, e vários outros detalhes, também contribuem para uma aproximação com a arquitetura da Idade Média. Por outro lado, as formas originais, estranhas e não raro irregulares, adotadas principalmente no traçado dos arcos, a fantasia total que reinou na justaposição e superposição de volumes, a abundância de grades e balcões de ferro forjado onde se destaca o jogo linear das diagonais e das volutas, pertencem ao espírito e ao vocabulário art nouveau (BRUAND, 2018, p. 50-51).

Note-se que as duas torres do Villino Silveira (Fig. 36) – tanto a quadrada que “tem um ar de fortificação” segundo Bruand, quanto a circular que contém o para-raios – parecem inspiradas nas torres de tipologia medieval usadas por Basile nos seus villinos. No Villino Basile (originalmente conhecido como Villino Vincenzo Florio [Fig. 37]), por exemplo, podemos ver que o arquiteto de Palermo lançou mão desses dois tipos de torres nessa residência que se tornou um dos ícones do Liberty (Fig. 37). A torre quadrada aparece, também, num projeto de Basile para a Villa Lanza Deliella (Fig. 38) em 1902.

Virzi, todavia, utilizou esses dois tipos de torres no Villino Silveira para criar um jogo de volumes bem diferente das soluções adotadas por Basile. Esse jogo volumétrico – com duas torres tão distintas, mas tão unidas – acentuando a verticalidade apenas em uma parte da fachada e produzindo uma destacada assimetria com o restante é, talvez, um dos motivos pelos quais o arquiteto recebeu o título de “papa do grotesco e do exótico” (TAVEIRA, 2017, p. 169).

Figura 37 - Frentes sul e leste da Villa Vincenzo Florio (Villino Basile), Palermo, 1902.



Fonte: MAURO; SESSA, 2014, p. 62

Figura 38 - Elevação da parte traseira da Villa Lanza di Daliella.



Fonte: MAURO;  
SESSA, 2014, p. 65

Embora o emprego dessa tipologia de torres possa dar a impressão de não se adequar à finalidade de uma residência, trata-se de uma percepção equivocada. Ainda que possua uma “organização espacial [...] pouco convencional” (ROSA & SCHIAVINI, 2017, p. 23), segundo Gabriel Rosa e Giulia Schiavini, percebe-se na planta do Villino Silveira desenhada por eles e na identificação dos cômodos o quanto Virzi conseguiu adaptar o edifício à sua finalidade residencial.

Com relação a organização espacial do Villino, é importante destacar a moderna e pouco convencional disposição dos cômodos, responsável por gerar um equilíbrio assimétrico no jogo de volumes das fachadas. A planta original do primeiro pavimento é composta por pórtico, hall, sala, sala de estudos, quarto, banheiro, despensa, uma escada central e outra helicoidal aos fundos para acesso à copa e cozinha; no segundo, de uso mais social, há a varanda, sala de jantar, sala de visita, sala de música, banheiro, copa, cozinha e mais um quarto; no terceiro, de uso íntimo, há cinco quartos e um banheiro, além da varanda e das passagens (ROSA & SCHIAVINI, 2017, p. 23 e 24)

Figura 39 - Planta do Villino Silveira (elaborada por Gabriel Rosa e Giulia Schiavini com base em plantas encontradas no arquivo do IPHAN-RJ e no Guia da Arquitetura Eclética do Rio de Janeiro. P- Pórtico; S – Sala; H – Hall. E – Estudos; Q – Quarto; D – Despensa; V – Varanda; SJ – Sala de Jantar; B – Banheiro; C – Copa e Cozinha; Q – Quarto).



Fonte: ROSA & SCHIAVINI, 2017, p. 24.

Muito provavelmente a preocupação em adequar a tipologia do edifício à finalidade de uma residência e, conseqüentemente, às necessidades de uma família, reverberam na obra de Virzi o objetivo perseguido por Ernesto Basile nos seus villinos e villas: que essas obras fossem realmente o produto de uma cultura da arquitetura residencial nas quais se concretizavam as primeiras manifestações de um modernismo em arquitetura que, concomitantemente, primava pelo conforto. Ettore Sessa, no seu livro *Dispar et Unum: 1904-2004. I cento anni del villino*, editado por ele e Eliana Mauro, ao comentar a relação entre a distribuição das partes de um villino e a busca pelo *conforto de vida*, reproduz as palavras de Ernesto Basile sobre um plano ideal do *arranjo interno* de uma residência:

É na simplicidade lógica do sistema de distribuição, livre de articulações e interpenetrações volumétricas controladas, marcadamente modernista (especialmente no que diz respeito aos quartos de pé-direito duplo com varanda), de seus projetos residenciais do início do século XX (villino Florio, villino Fassini e Monroy e villa Deliella), em que Basile confia para alcançar uma modernidade racional que garanta o conforto de vida. Ele esboça suas características ideais em 1909 num breve comentário, em seu habitual estilo desapegado e lacônico, que apareceu na revista 'La Casa': 'Imaginei minha casa pensando primeiro no arranjo interno para a conveniência de uso, depois na construção e finalmente no ornato, que deve ser uma consequência lógica da ordem e da estrutura, não confirmado previamente com preconceitos de estilo ou partidos estéticos especiais. A moradia moderna admite a casa distribuída em vários pisos: um piso parcialmente subterrâneo para os serviços; o piso superior para salas de estudo, salas de recepção, salas de jantar, etc ....; o primeiro andar para os quartos e seus anexos; mezaninos para empregados. E assim está disposta a minha casa'<sup>24</sup> (MAURO; SESSA, 2006, p. 35, tradução nossa).

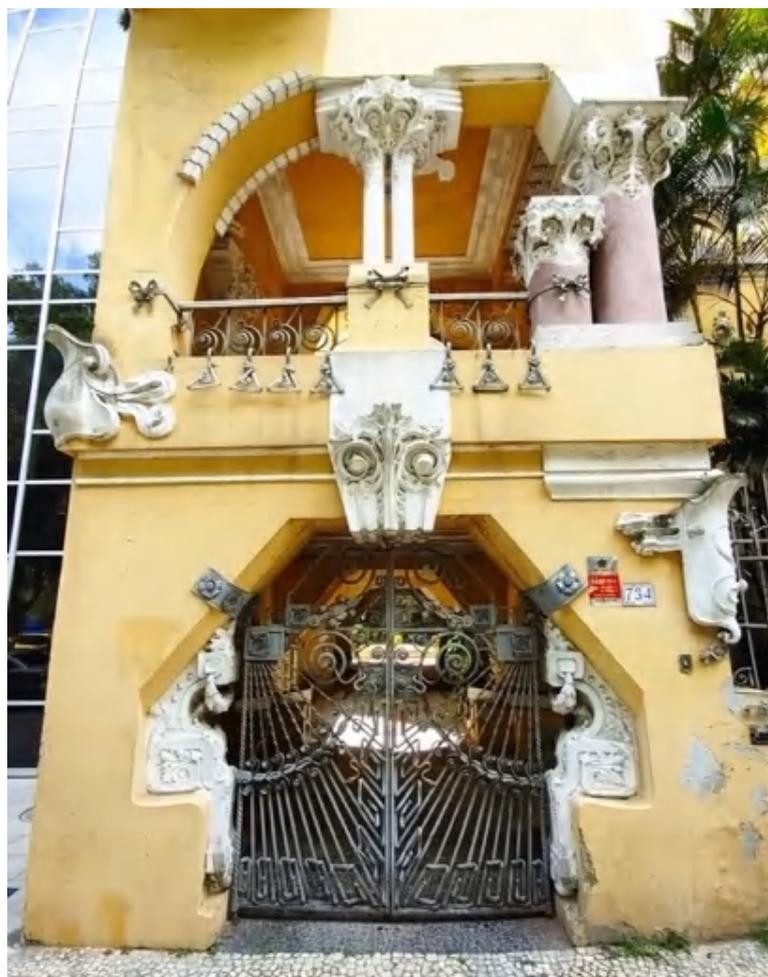
Além da tipologia das torres e da distribuição dos cômodos em três pavimentos (que tinha como sua razão de ser o alcance do conforto), outra semelhança entre o Villino Silveira e os villinos italianos era o uso da estética Art Nouveau nos ornatos da residência. Talvez o que destoe o villino de Virzi dos equivalentes italianos seja a profusão de ornamentos espalhados pelo edifício. O Villino Basile (Fig. 37), por exemplo, parece bem mais comedido nesse quesito. Vejamos uma descrição desses ornamentos no Villino Silveira (Figuras 40, 41 e 42):

---

<sup>24</sup> O texto em italiano é: "È nella logica semplicità dell'impianto distributivo, esente dalle pur controllate articolazioni e compenetrazioni volumetriche, marcatamente moderniste (soprattutto per quanto riguarda gli ambienti a doppia altezza con ballatoio), dei suoi progetti di residenze del primo lustro del Novecento (villino Florio, villini Fassini e Monroy e villa Deliella), che Basile confida al fine di conseguire una razionale modernità garante del comfort abitativo. Ne delinea i caratteri ideali nel 1909 in un breve commento, nel suo solito stile distaccato e laconico, comparso sulla rivista 'La Casa': 'Ho immaginato la mia casa pensando dapprima all'ordinamento interno per le comodità dell'uso, poi alla costruzione, infine all'ornato, che deve essere logica conseguenza dell'ordinamento e della struttura, non affermato preventivamente con preconcetti di stile o di speciali partiti estetici. Il villino moderno ammette la casa distribuita in vari piani: un piano in parte sotterraneo per i servizi; il piano sopra elevato per le sale di studio, da ricevere, da pranzo, ecc...; il primo piano per le camere da letto e i loro annessi; ammezzati per la servitù. E così è disposta la mia casa".

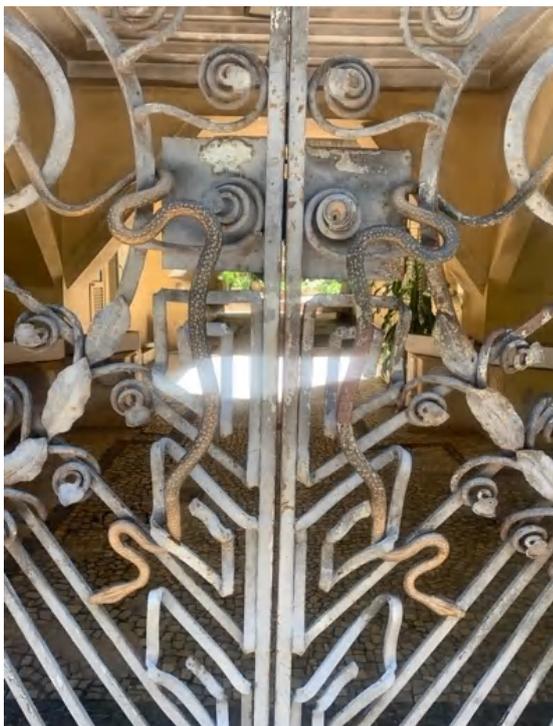
No jogo volumétrico da fachada principal nota-se a presença de colunas geminadas, mísulas, capitéis e elementos de serralheria em forma de laçarotes e volutas. O portão de ferro fundido, executado por Pagani, é caracterizado por linhas orgânicas e geométricas que dão uma sensação de movimento e vitalidade. A maçaneta dourada em forma de serpente e a cabeça de lagarto presente na dobradiça do portão merecem destaque ao resgatar a característica medieval de retratar animais em seus ornamentos [...] O trabalho em ferro de Pagani no gradeamento dá vida às ideias de Virzi e colabora com a composição das fachadas. Laçarotes, rosetas, arabescos, volutas e florões compõem a ornamentação das colunas, janelas e sacadas. Formas espirais e triangulares em estuque completam esse mosaico inusitado de formas tradicionais, gerando um resultado original e surpreendente (ROSA & SCHIAVINI, 2017, p. 25).

Figura 40 - Portão de entrada e outros ornamentos do Villino Silveira



Fonte: Rafael Bokor, <https://lulacerda.ig.com.br/rio-antigo-por-rafael-bokor-a-casa-na-gloria-icone-do-art-nouveau-brasileiro/>. Acesso em: 05 ago. 2022

Figura 41 - Detalhe das maçanetas em forma de serpente no portão de entrada



Fonte: O autor, 2022.

Figura 42 - Ornamentação em estuque com a inicial da família Silveira.



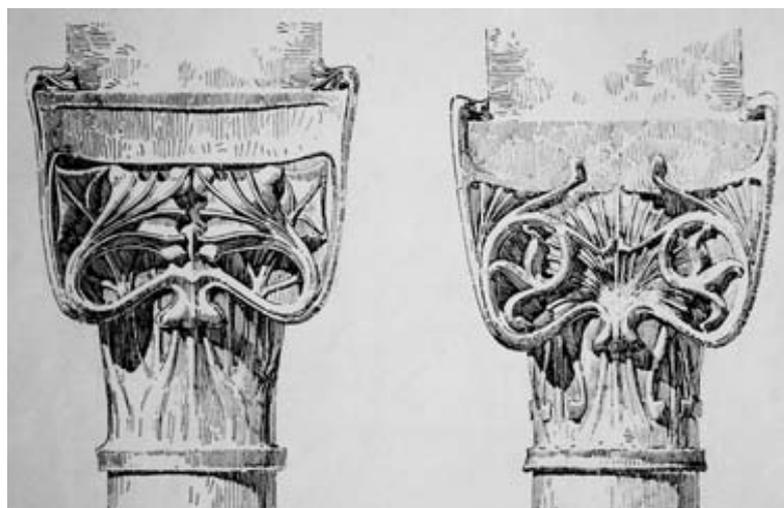
Fonte: O autor, 2022.

A ornamentação do Villino Silveira, portanto, pode ser considerada, segundo Giulio Argan em seu livro *Arte moderna*, uma: “Expressão típica do espírito modernista [que] é o gosto ou ‘estilo’ que recebeu o nome de *Art Nouveau* (ARGAN, 1992, p. 199). Essa afirmação fica mais clara quando comparamos a descrição dos ornatos, feita acima, com as características do Art Nouveau enumeradas por Argan:

Independentemente das variações de tempo e espaço, o *Art Nouveau* tem certas características constantes: 1) a temática naturalista (flores e animais); 2) a utilização de motivos icônicos e estilísticos, e até tipológicos, derivados da arte japonesa; 3) a morfologia: arabescos lineares e cromáticos; preferência pelos ritmos baseados na curva e suas variantes (espiral, voluta etc), e, na cor, pelos tons frios, pálidos, transparentes, assonantes, formados por zonas planas ou eivadas, irisadas, esfumadas; 4) a recusa de proporção e equilíbrio simétrico, e a busca dos ritmos ‘musicais’, com acentuados desenvolvimentos na altura ou largura e andamentos geralmente ondulados e sinuosos; 5) o propósito evidente e constante de comunicar por *empatia* um sentido de agilidade, elasticidade, leveza, juventude e otimismo (ARGAN, 1992, p. 199-202).

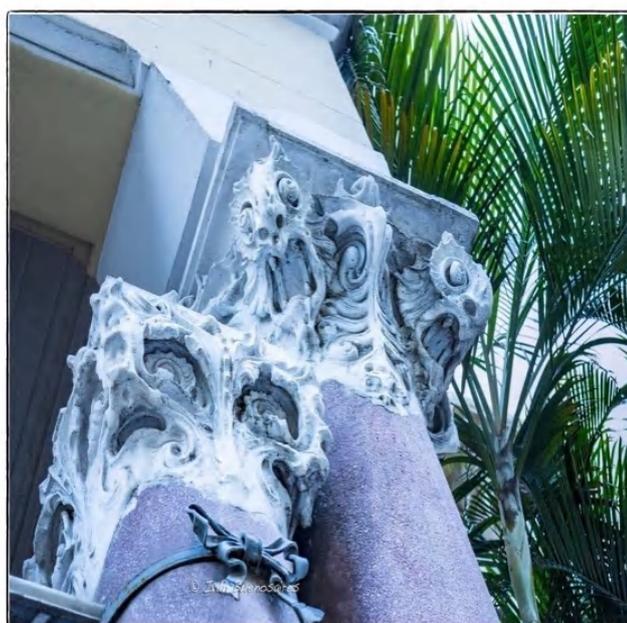
Nos capitéis das colunas geminadas presentes na varanda do segundo piso podemos ver a liberdade com a qual Virzi trabalhou o estuque. Exemplificam bem a primeira e a terceira das características da Art Nouveau elencadas por Argan: a temática naturalista (flores e animais); e os arabescos lineares baseados na curva e suas variantes (espiral, voluta, etc.). Podemos verificar também que, além das volutas e espirais, esses capitéis contêm faces de animais oníricos ou fantásticos (Fig. 44), com os seus olhos, narinas e bocas escancaradas, que nos trazem reminiscências das gárgulas presentes em algumas igrejas medievais. Essa liberdade criativa na invenção de capitéis parece encontrar paralelo no trabalho de Ernesto Basile (Fig. 43).

Figura 43 - Estudos para a construção de capitéis (Projeto de E. Basile), Palermo, 1900 (de *L'Arte Decorativa Moderna*, I, 9, 1902).



Fonte: MAURO; SESSA, 2014, p. 63

Figura 44 - Capitéis das colunas geminadas do Villino Silveira.



Fonte: <https://art.nouveau.world/villino-silveira>.  
Acesso em: 06 ago. 2022

Outra semelhança entre a obra de Virzi e de Basile encontra-se no design da serralheria. Como se pode observar nas imagens abaixo, os desenhos projetados por Basile (Fig. 46) para a serralheria possuem linhas curvas que sugerem formas orgânicas. Todavia, na serralheria do Villino Silveira percebe-se, além da linha curva, o uso recorrente da forma

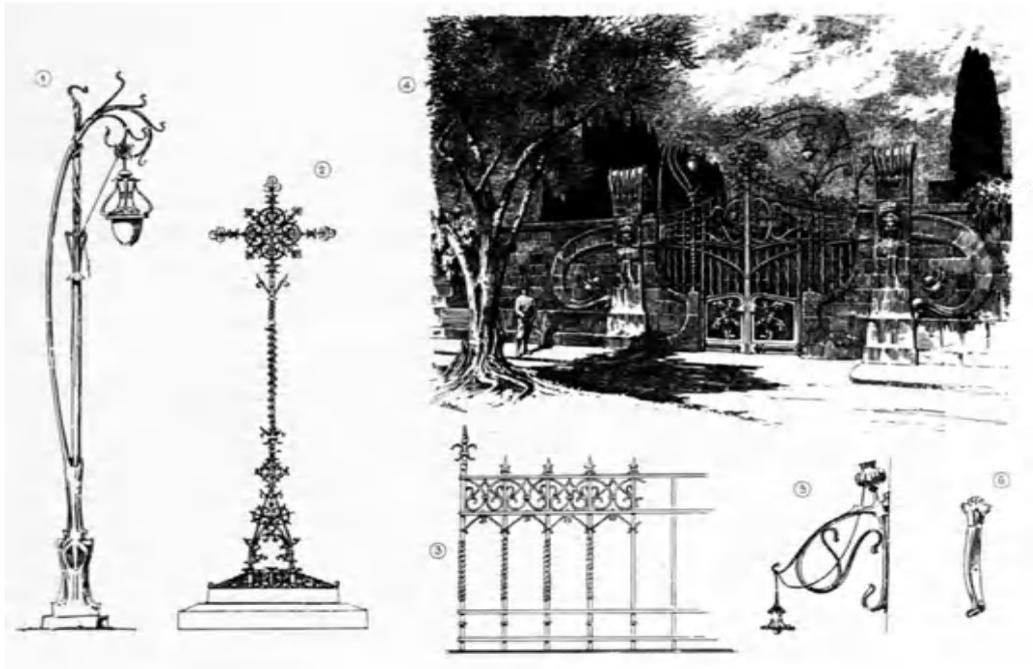
espiral e de outras formas geometrizadas. Essa geometrização fica evidente no portão (Fig. 45) e nos laçarotes triangulares (Fig. 47) que *caem* da pequena varanda no segundo piso.

Figura 45 - Portão de entrada do Villino Silveira.



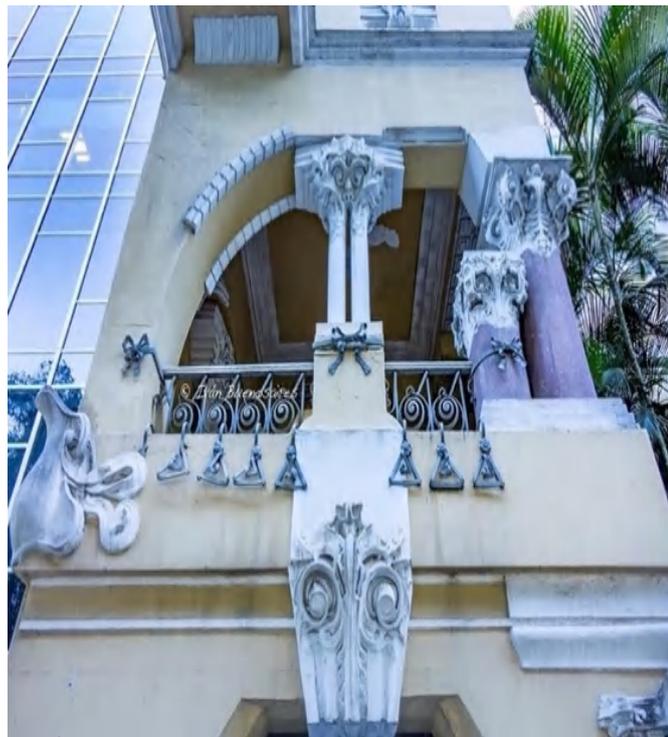
Fonte: <https://art.nouveau.world/villino-silveira>. Acesso em: 06 ago. 2022

Figura 46 - Tabela ilustrativa de serralheria (projeto de E. Basile), 1907.



Fonte: MAURO; SESSA, 2014, p. 60

Figura 47 - Laçarotes triangulares (serralheria do Villino Silveira)



Fonte: <https://art.nouveau.world/villino-silveira>.  
Acesso em: 06 ago. 2022

Conforme vimos no capítulo anterior sobre a notícia do desabamento do Villino Silveira em 1915, um número expressivo de profissionais italianos trabalhava na construção da residência. É provável que alguns desses profissionais – ou outros que trabalhavam em oficinas de serralheria e carpintaria, conforme os anúncios de 1925 em São Paulo (Fig. 23 e 24) – fossem colaboradores mais próximos de Virzi, sendo eles os responsáveis por executar em estuque e na serralheria os desenhos projetados por ele. Profissionais que ficaram majoritariamente no anonimato, mas que com seus trabalhos parecem ter encarnado a figura do artista-artesão idealizado por Morris. Todavia, pelo menos um deles é conhecido até hoje. Trata-se do serralheiro Pagani cujo nome aparece no já mencionado texto de Lúcio Costa publicado em 1951. A importância de sua habilidade para concretizar em ferro batido os projetos ornamentais de Virzi também é mencionada no trabalho de Areztizábal e Grinberg em 1989:

De altíssima qualidade são os citados ferros forjados onde se destaca o jogo linear das diagonais e volutas, materializado por Pagani que os realizou com uma impostação muito vizinha às formas das construções dos engenheiros do ferro, enfeitando portas, sacadas e janelas, com limpas estruturas quase totalmente abstratas. Na abstração do portão, a ‘Asa de Borboleta’ [Fig. 45], tão amada pelo Art Nouveau, aparece ladeada por figuras similares às da escada da casa Smith de Vasconcelos (ARETZIZÁBAL & GRINBERG, 1989, p. 6).

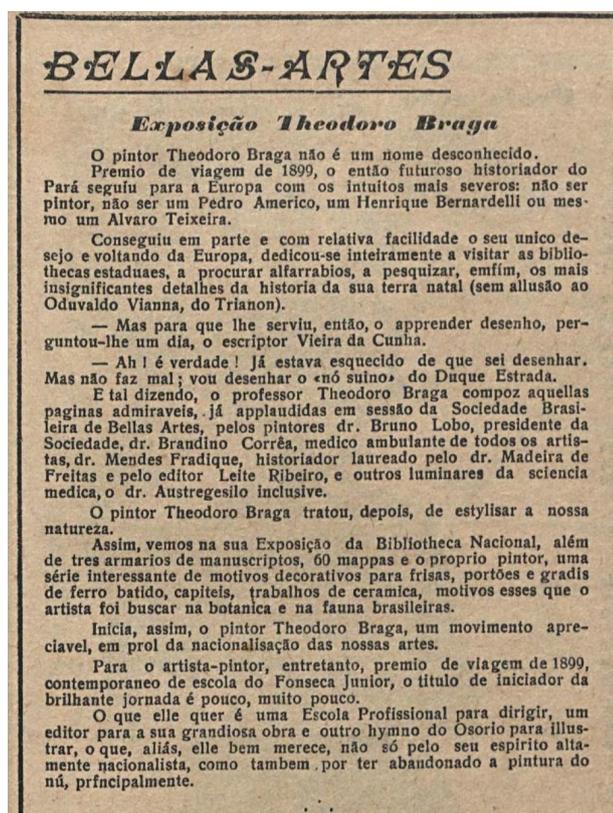
Neste ponto é importante lembrar que desde o início do século XX já havia no Brasil debates e trabalhos que visavam impulsionar as artes decorativas. Esse impulso estava atrelado, entre outras questões, a uma busca pela nacionalização da arte cujas raízes se estendem às últimas décadas do século XIX. A professora e pesquisadora Patrícia Bueno Godoy em seu artigo *Theodoro Braga e a Obra de Nacionalização da Arte Brasileira*, destaca as figuras de Eliseu Visconti e Theodoro Braga nesse contexto:

Embora o debate moderno sobre o ornamento, assim como a reabilitação do artista-artesão, tenha sido conduzido na Europa a partir da segunda metade do século XIX – por artistas como John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1894) – no Brasil foi impulsionado nos primeiros anos do século XX com a contribuição artística de Eliseu Visconti e Theodoro Braga (GODOY, 2012, p. 1480)

A geometrização de alguns ornamentos no Villino Silveira pode ser entendida, talvez, como a adoção de uma tendência estética que já havia começado na Europa e prenunciava o Art Déco, mas, também, como o reflexo de um possível contato de Virzi com a obra de Theodoro Braga, por exemplo, cuja pesquisa sobre a arte indígena antecipava de igual modo um Art Déco de caráter nacional.

Não há como comprovar, até o momento, que Virzi teve contato pessoal com Theodoro Braga ou acesso à sua *Obra de Nacionalização da Arte Brasileira* cuja compilação começou em 1905. A primeira seção dessa obra compreende o período de 1905 a 1914, e, tem como título *Arte Decorativa – Inspirada na Flora, na Fauna e nos Motivos de Cerâmica dos Índigenas Brasileiros* (Adquirida pela Municipalidade de São Paulo) (GODOY, 2012, p. 1482). Portanto, não seria absurda a hipótese de que haja algum reflexo do debate e das pesquisas sobre uma *arte decorativa brasileira* na geometrização de parte da serralheria que ornamenta o Villino Silveira.

Figura 48 - Texto sobre a exposição de Theodoro Braga na Biblioteca Nacional, 1921.



Fonte: Biblioteca Nacional - *Revista D. Quixote*, 1921.

Após 1905 [Theodoro Braga] criou uma linguagem nova, abandonou os motivos ornamentais curvos das composições dedicadas à fauna e à flora, e adotou a geometria, tendência desenvolvida naqueles mesmos anos na Europa. Por volta de 1910, Charles Jacquau (1885-1968) realizava desenhos geométricos para joias, às vezes, utilizando como fonte de inspiração a obra de Owen Jones, *A gramática do ornamento*, repertório ornamental publicado em 1856. Ele revisitou os motivos geométricos da arte chinesa e da arte persa, criando motivos ornamentais que apontavam para um pré-art déco. No Brasil, Theodoro Braga prenuncia o art déco

com a adoção dos elementos ornamentais indígenas realizados entre 1907 e 1914, como indicam seus apontamentos (GODOY, 2012, p. 1487-1488).

Outra possibilidade é que Antonio Virzi possa ter acompanhado os debates e pesquisas sobre uma arte decorativa de caráter nacional por meio da imprensa (Fig. 48). Edilson da Silveira Coelho em sua tese intitulada *O Nacionalismo em Theodoro Braga: Posturas e inquietações na construção de uma arte brasileira* afirma que a imprensa da época registrava a pesquisa de Theodoro Braga na ilha de Marajó:

O valor dessa obra [*A planta brasileira*<sup>25</sup>], reconhecido não apenas quando apresentada, em 1905, estendeu-se gradativamente, à medida em que imprensa escrita registrava a pesquisa do artista na ilha de Marajó, e, também, na exposição individual dessa obra na Biblioteca Nacional, em 1921 (COELHO, 2009, p. 79).

Não podemos deixar de destacar a parte do texto *Exposição Theodoro Braga* da Revista *Dom Quixote* (Fig. 48) na qual o redator informa que o artista apresentou “uma série interessante de motivos decorativos para frisas, portões e gradis de ferro batido, capiteis, trabalhos de cerâmica [...] [inspirados] na botânica e na fauna brasileira”.

Outro exemplo desse registro feito pela imprensa é o texto *O Nacionalismo na Arte* de Vieira da Cunha<sup>26</sup>, com ilustrações de Correia Dias, publicado na *Revista Nacional* em agosto de 1919. Além de defender e incentivar a criação de motivos ornamentais inspirados na flora, fauna e cerâmica nacionais, o autor cita Chrispim Amaral e Theodoro Braga como exemplos desse trabalho de nacionalização das artes decorativas. Na próxima página (p. 114) seguem alguns exemplos que ilustram o texto.

Note-se a semelhança do *Motivo índio (1)* (Fig. 49), uma espécie de espiral quadrada e estilizada, com a parte inferior do portão de entrada do Villino Silveira (Fig. 45). Embora não

<sup>25</sup> “O manuscrito *A Planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, está organizado em cinco seções, como consta em inscrição realizada pelo por Theodoro Braga no verso da capa: Este álbum, intitulado ‘A Planta Brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação’ de composição e execução originais, tem 53 folhas que se distribuem do modo seguinte:

\_\_\_ a frente do Album.

\_ I a XIX \_ prefacio.

\_ 0 a 32 \_ Flóra e applicações.

\_ 33 a 38 \_ Fauna e applicações.

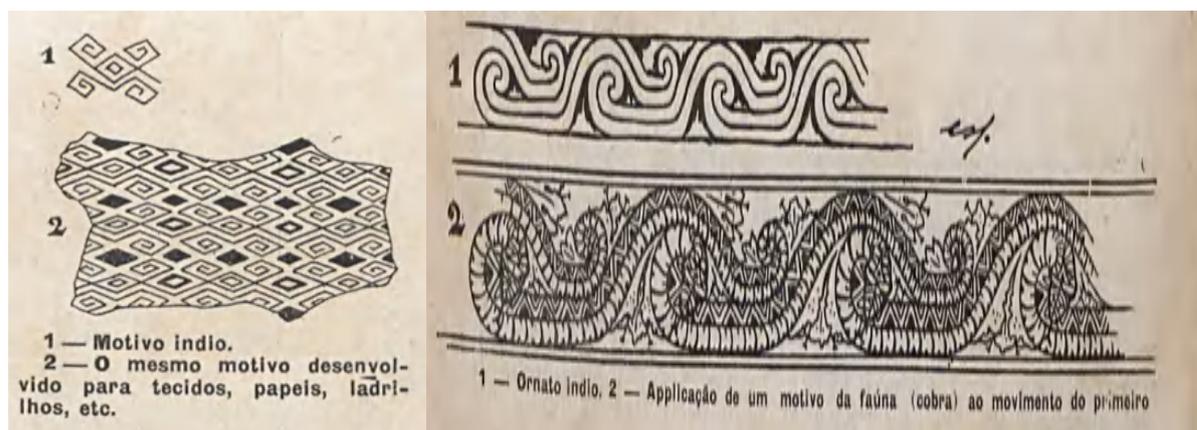
\_ 39 a 42 \_ Motivos indigenas e applicações.

Todas estas folhas estão assignadas com a rubrica do autor Theodoro Braga” (GODOY, 2012, p. 1483-1484)

<sup>26</sup> “Antônio Belisário Vieira da Cunha era artista, jornalista e caricaturista. Em 1912 transfere-se para o Rio de Janeiro, ligando-se a Carlos Drummond de Andrade, com o qual trabalhou na Biblioteca Nacional, na seção da Enciclopédia brasileira, do Instituto Nacional do Livro. Seu mordaz senso de observação e captação de tudo que acontecia ao seu redor permitiu rapidamente sua inserção no contexto jornalístico da cidade como caricaturista e crítico de arte para vários jornais e revistas como *A Tribuna*, *A Manhã*, *O Dia*, *Gazeta de Notícias*, *Diário de Notícias*, *A Nação*, *A Rajada*, *D. Quixote*, *Revista Nacional* entre outros” (VASSOLER, 2016, p. 71)

haja como comprovar que essa geometrização observada em parte da serralheria da residência seja realmente inspirada nos motivos ornamentais da cerâmica marajoara, podemos verificar que esse tipo de arte indígena já estava sendo estudado. Além do mais, vemos que a criação de motivos ornamentais inspirados na flora, fauna e arte indígena nacionais era tanto divulgado quanto incentivado por parte da imprensa.

Figura 49 - Motivos ornamentais, ilustrações de Correia Dias, 1919.



Fonte: Biblioteca Nacional - *Revista Nacional*, 1919.

Seja como for, o villino projetado por Virzi permanece como uma obra que possui um número considerável de aspectos semelhantes aos villinos italianos. Nesse sentido o Villino Silveira pode ser considerado uma residência migrante, pois nele constatamos migrações de elementos e características importantes e típicas do Liberty tais como: tipologias medievais, planta, ornamentação e perfil de clientela. Todavia, o que talvez o torne singular seja o jogo assimétrico de volumes da fachada e a profusão de ornamentos na serralheria e nos estuques. Por fim, pode ser que Virzi tenha projetado todo o mobiliário dessa residência, mas por enquanto não foram encontrados registros que atestem essa hipótese.

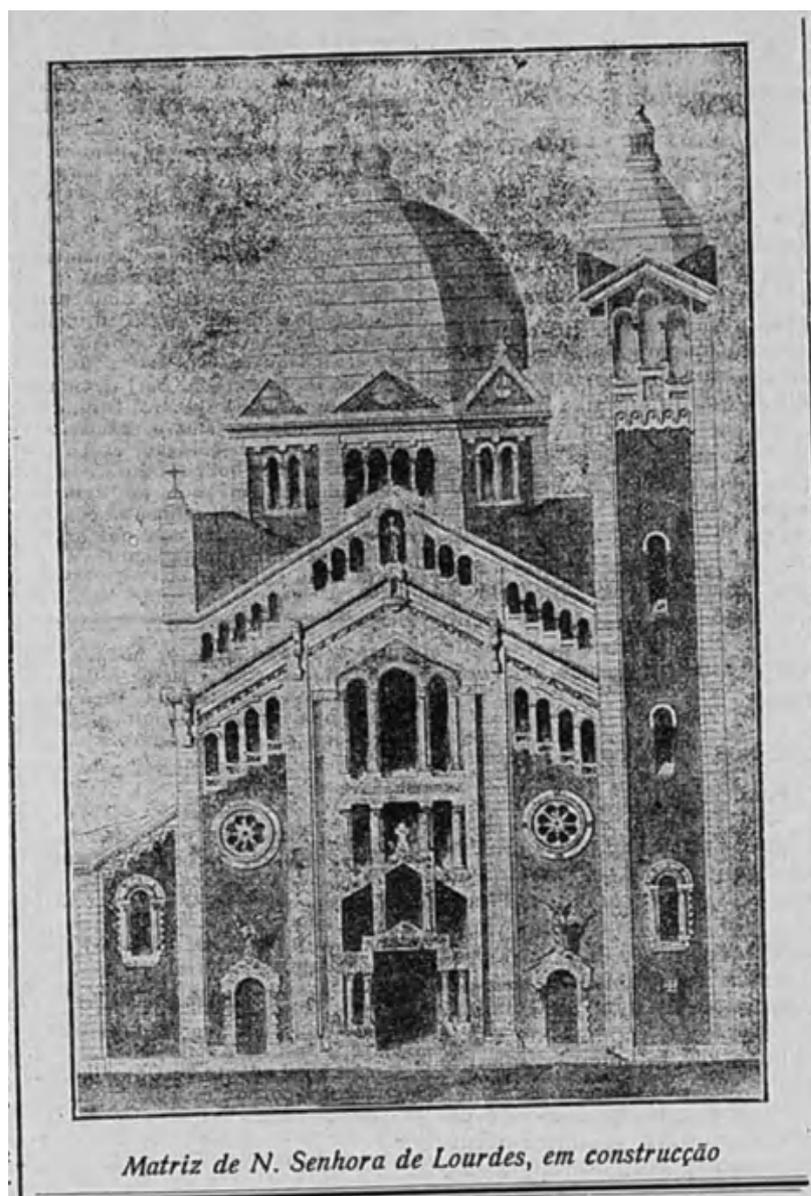
Outra obra de Virzi que simboliza uma verdadeira migração de elementos arquitetônicos da Itália para o Brasil é a única igreja que ele nos deixou. Trata-se da Basílica de Nossa Senhora de Lourdes no bairro de Vila Isabel, Rio de Janeiro. Como vimos no capítulo anterior, o projeto dessa igreja lhe rendeu uma medalha de bronze no Salão de Belas-Artes de 1928.

### 3. 3 A Basílica de Nossa Senhora de Lourdes

Esta é uma obra de Virzi que também possui uma tipologia medieval. Como poderemos verificar adiante é possível que ele tenha se inspirado em algumas igrejas românicas da Sicília, principalmente nalgumas de Palermo e Messina. Isso ficará mais claro quando observarmos os paralelos entre a fachada da Basílica de Nossa Senhora de Lourdes e as fachadas de algumas dessas igrejas românicas da terra natal de Virzi. Seja na fachada, seja no seu interior com o altar-mor em formato de gruta, a imagem em destaque na Basílica é a da aparição de Maria que teria ocorrido numa gruta em Lourdes, França. Cabe destacar também que oito dos dez altares-laterais que compõem o interior da igreja foram erguidos graças às doações de pessoas e famílias cujos nomes aparecem nesses altares. Portanto, os santos presentes nesses altares-laterais podem ter sido escolhidos de acordo com a devoção dos doadores. Por fim, veremos como esse interior – composto por nave, altar-mor, dez altares laterais, batistério e coro – foi profusamente ornamentado de acordo com diferentes possibilidades de influências: o estilo Nacional-Português de alguns dos altares barrocos brasileiros; o Art Nouveau; e os motivos ornamentais da flora brasileira e da cerâmica marajoara.

A história da Basílica remonta a 19 de agosto de 1900 quando a então Capela de Nossa Senhora de Lourdes foi desmembrada da paróquia de São Francisco Xavier do Engenho Velho e criada a freguesia de Vila Isabel pelo então Arcebispo Dom Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti. Nessa ocasião a igreja estava localizada na antiga Praça 07 de Março, atual Praça Barão de Drummond. Em 07 de maio de 1914 foi erigida a nova matriz. Porém, só em 20 de dezembro do referido ano é que foi lançada a pedra fundamental da igreja pelo Arcebispo Dom Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti no Boulevard 28 de Setembro, número 200. Portanto, as obras da igreja teriam começado aproximadamente quatorze anos antes da premiação de seu projeto no Salão de 1928.

Figura 50 - Projeto da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes



Fonte: Biblioteca Nacional - *Jornal A Cruz*, 1925

Notícias do jornal *A Cruz*, de 26 de abril de 1925, informam que a igreja estava em construção por essa data, ou seja, de acordo com um projeto que parece ter sido modificado. Assim sendo, a igreja vinha sendo edificada de acordo com um projeto que só foi premiado três anos depois. Nota-se na fotografia do projeto (Fig. 50), divulgada pelo referido jornal, que a igreja seria mais alta, teria uma grande cúpula e uma torre sineira numa disposição diferente da atual. Todavia, numa reprodução, talvez da maquete com que Virzi ganhou o prêmio no Salão de 1928 (Fig. 51), também prevendo a cúpula, percebe-se uma configuração mais semelhante a atual, pois em ambas a torre sineira está recuada.

Figura 51 - Projeto da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes (1928?)



Fonte: FACEBOOK. Disponível em:

<https://web.facebook.com/basilicanslourdes/photos/pb.100064478000598.207520000./2091493191007108/?type=3>. Acesso em: 02 out. 2022

Figura 52 - Fachada da Basílica de Nossa Senhora de Lourdes



Fonte: O autor, 2019

Portanto, pelo que se pode depreender da notícia, o projeto da igreja havia sido encomendado pelo então pároco padre Jaime Sabba Battistoni pelo menos desde 1925 ou pouco antes. Battistoni também era italiano como Virzi. Assim, parece ter vindo igualmente da Itália a inspiração ou a tipologia da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes em Vila Isabel. Mesmo que Virzi não tenha nascido em Palermo, mas em Messina (se for exata a informação que consta em seu documento de óbito), tudo indica que ele usou uma tipologia medieval presente na Sicília para projetar a Igreja de Lourdes. De qualquer modo, ele deve ter se transferido ainda jovem para Palermo com a intenção de estudar, pois lá estava situada a *Accademia di Belle Arti*, onde Ernesto Basile era professor desde 1890. Isto posto, há na fachada da igreja de Vila Isabel uma visível reminiscência das fachadas medievais da Igreja da Santíssima Trindade (século XII), da Igreja de São Francisco de Assis (século XIII), ambas em Palermo (Fig. 53 e 55), e, da Catedral de Messina (Fig. 54), por exemplo. Ainda que esta última tenha sido reconstruída por volta de 1945, percebe-se que foram mantidos os traços medievais típicos daquela região.

Nota-se, portanto, que a fachada da Basílica de Lourdes guarda certa correspondência formal com as três igrejas sicilianas do período medieval ilustradas abaixo. Estas por sua vez podem ser consideradas como parte de uma categoria geral denominada de período ou estilo

românico. Ou seja, a igreja de Vila Isabel foi projetada com base numa tipologia regional do românico.

[...] Na superfície, o termo [românico] fornece uma designação conveniente para edifícios que compartilham um vocabulário comum de arcos arredondados e espessa alvenaria de pedra [...] Um problema, no entanto, é que o termo engloba um vasto leque de variações regionais, algumas com laços mais estreitos com Roma do que outras. Deve-se também notar que a distinção entre a arquitetura românica e seus antecessores e seguidores imediatos não é de todo clara [...] No entanto, 'românico' continua a ser uma palavra útil, apesar de suas limitações, porque reflete um intenso período de atividade de construção que preservou alguma continuidade com o passado clássico, mas que livremente reinterpretou formas antigas de uma maneira nova e distinta (FOZI *apud* JONES, 1014, p. 132-133).

Figura 53 - Igreja de São Francisco de Assis, Palermo



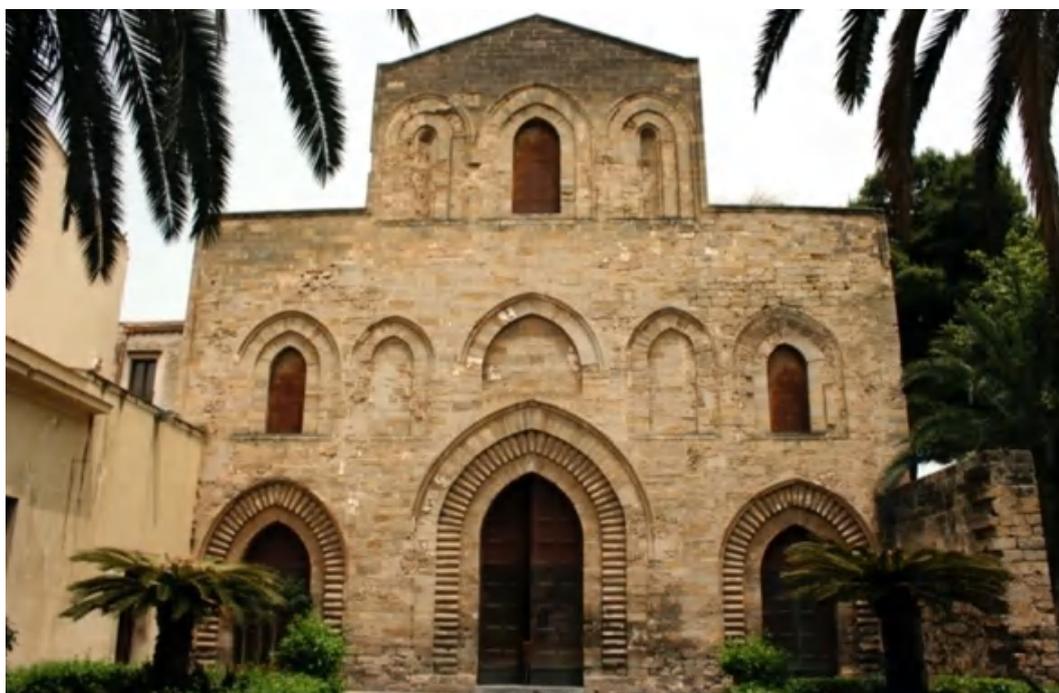
Fonte: <https://www.arte.it/guida-arte/palermo/da-vedere/chiesa/chiesa-di-san-francesco-d-assisi-3245>. Acesso em: 03 out. 2022

Figura 54 - Catedral de Messina



Fonte: <https://www.messinarte.it/thecathedral-of-messina/>. Acesso em: 03 out. 2022

Figura 55 - Basílica da Santíssima Trindade, Palermo



Fonte: [https://it.wikipedia.org/wiki/Basilica\\_della\\_Santissima\\_Trinità\\_del\\_Canceliere](https://it.wikipedia.org/wiki/Basilica_della_Santissima_Trinità_del_Canceliere). Acesso em: 03 out. 2022

Outra semelhança que pode ser observada entre a igreja de Vila Isabel e algumas igrejas medievais é o emprego de esculturas nas fachadas. Seja nas igrejas medievais ou na Basílica de Lourdes o emprego dessas esculturas está relacionado ao caráter pedagógico da arte sacra, pois seu objetivo principal não é decorar, mas ensinar ou relembrar algum ensinamento da Igreja Católica. No caso da igreja projetada por Virzi, as fileiras de santos e santas em ordem ascendente (Fig. 56) se relacionam de algum modo com o dogma católico da *Imaculada Conceição* de Maria que teria sido ratificado por ela na sua aparição em Lourdes na França. Aliás, foi nesse país que, segundo Gombrich, as igrejas românicas começaram ter fachadas “decoradas” com esculturas. Contudo, isso não significa que Virzi tenha se inspirado nas igrejas românicas para inserir as esculturas na fachada da Basílica, pois essa inserção está mais presente nas igrejas góticas.

Foi na França que as igrejas românicas começaram a ser decoradas com esculturas, embora a palavra “decorar”, também neste caso, seja um tanto enganadora. Tudo o que pertencia à igreja tinha sua função definida e expressava uma ideia precisa, relacionada com os ensinamentos da Igreja (GOMBRICH, 1999, p.176).

Figura 56 - Fileiras de santos e beatos (fachada da Basílica de Lourdes)



Fonte: O autor, 2019.

Ladeando o conjunto de vitrais mais próximo do topo que representam a queda e expulsão do primeiro casal do jardim do Édem vemos duas fileiras de esculturas de santos e beatos identificados nominalmente em latim. Do lado esquerdo em ordem ascendente estão dispostos: B. SCHOTUS - Beato João Duns Scoto; S. ANTONIUS - Santo Antônio de Pádua; B. BEATRIX - Santa Beatriz da Silva (canonizada em 1976, depois da construção da Basílica); S. ANDREAS - Santo André. E do lado direito também em ordem ascendente: B. BELARMINUS - São Roberto Belarmino (embora canonizado em 1930 consta como beato na inscrição); S. ALFONSUS - Santo Afonso Maria de Ligório; S. AUGUSTINUS - Santo Agostinho; S. JOANNES - São João Evangelista.

Figura 57 - Parte da fachada da Basílica de Lourdes



Frontão formado apenas pela *sima*

*Frisos* decorados com anjos e padrões geométricos

*Mísula*

Colunas em torno dos vitrais e do brasão episcopal com diferentes tipos de capitéis

Fonte: O autor, 2019.

Embora haja uma semelhança tipológica entre as fachadas da Basílica de Lourdes e das igrejas românicas sicilianas mencionadas, é na ornamentação e na mescla de elementos arquitetônicos estranhos ao românico que a igreja de Vila Isabel revela os traços inventivos do seu arquiteto (Fig. 57). O topo do edifício tem o formato de um frontão. Contudo, é um frontão que possui apenas a *sima*, ou seja, não possui o *geison* na base. Além do mais, esse frontão é decorado com três frisos que, numa configuração clássica, estariam num entablamento entre as colunas e o frontão. Por fim, outros elementos arquitetônicos de caráter decorativo que estão presentes na fachada são as mísulas e pequenas colunas com diferentes tipos de capitéis.

É interessante verificar que na Igreja de Santa Rosalia em Palermo (Fig. 58), projetada por Ernesto Basile, também encontramos na solução adotada para a fachada uma alusão à tipologia românica regional combinada com o frontão clássico que contém apenas a *sima*. Segundo Ettore Sessa foi construída entre 1928 e 1931 (MAURO; SESSA, 2014, p. 74). Outro paralelo que podemos observar entre a fachada dessa igreja e a de Vila Isabel é a inscrição em latim presente em ambas. Na igreja de Palermo há uma inscrição latina alusiva à Santa Rosalia (*DIVAE ROSALIE SERVATRICI*) e na Basílica de Lourdes duas frases

relacionadas à mariologia (*INIMICITAS PORAM INTER TE ET MULIEREM* e *DONA MIHI POPULUM MEUM O REX*).

Figura 58 - Fachada da Igreja de Santa Rosalia, Palermo.



Fonte: <https://www.lasiciliainrete.it/directory-tangibili/listing/chiesa-di-s-rosalia-palermo/>.  
Acesso em: 05 out. 2022

Pode-se afirmar que, de modo geral, tudo na fachada da Basílica, em Vila Isabel, converge para a escultura que está em seu topo, ou seja, para a imagem de Nossa Senhora de Lourdes (Fig. 59). Trata-se de uma imagem com todos os traços iconográficos característicos

dessa aparição mariana: “Maria de pé, vestida de uma túnica branca e um véu da mesma cor, que lhe cobre a cabeça e cai nas costas até os pés, tem as mãos juntas ou cruzadas sobre o peito. Na cintura usa uma faixa azul e de seu braço direito pende um rosário” (MEGALE, 1979, p. 270). Embora a escultura da fachada seja monocromática, percebem-se nela os elementos descritos.

Figura 59 - Escultura de Nossa Senhora de Lourdes



Fonte: O autor, 2019.

A Basílica de Lourdes possui uma planta cujos traços típicos remontam não apenas às igrejas românicas, mas às basílicas romanas da Antiguidade. Ou seja, ela tem uma planta retangular que se compõe basicamente de uma nave longitudinal que conduz à uma abside. Uma nave única e livre de colunas. Nisso ela difere das basílicas romanas e de muitas igrejas do período românico que possuíam uma nave central delimitada por colunas que a separavam de alas laterais.

[As basílicas] consistiam principalmente em vastos salões elípticos, com compartimentos mais estreitos e mais baixos ao longo das laterais mais espaçosas,

divididos do corpo central por colunatas. Na extremidade oposta à entrada havia frequentemente espaço para um estrado semicircular (ou abside), onde o presidente da assembleia ou o juiz podia sentar-se. A mãe do imperador Constantino erigiu uma dessas basílicas para servir de igreja, e por isso o termo foi instituído e oficializado para igrejas desse tipo. O nicho semicircular ou abside seria usado como altar-mor, para o qual os olhos dos fieis deviam ficar dirigidos. Essa parte do edifício, onde se situava o altar, passou a ser conhecida como ‘o coro’. O corpo central, onde a congregação se reunia, passou a ser chamado, mais tarde, de ‘nave’, que na verdade significava (e significa) ‘navio’, enquanto os compartimentos laterais foram chamados “alas”, um sinônimo de ‘asa’ (GOMBRICH, 1999, p. 133).

A nave única e livre de colunas da Basílica de Lourdes (Fig. 60) é um aspecto que vale a pena ser ressaltado. Igrejas próximas que foram construídas na Tijuca e no Grajaú mais ou menos no mesmo período – também com tipologias medievais – como a Basílica dos Capuchinhos, a Igreja de Santo Afonso, a Igreja dos Sagrados Corações e a Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, todas possuem colunas em seu interior. Virzi conseguiu projetar uma igreja com um pé direito monumental quando comparado aos das igrejas mencionadas, e, com uma nave livre de colunas que garante ao fiel a visibilidade do altar-mor em qualquer ponto dela. É provável que o pé direito tenha sido projetado com altura acentuada por causa da cúpula que vemos no projeto original acima. Contudo, segundo o pároco atual, essa cúpula não foi construída porque o terreno não oferecia a sustentação adequada.

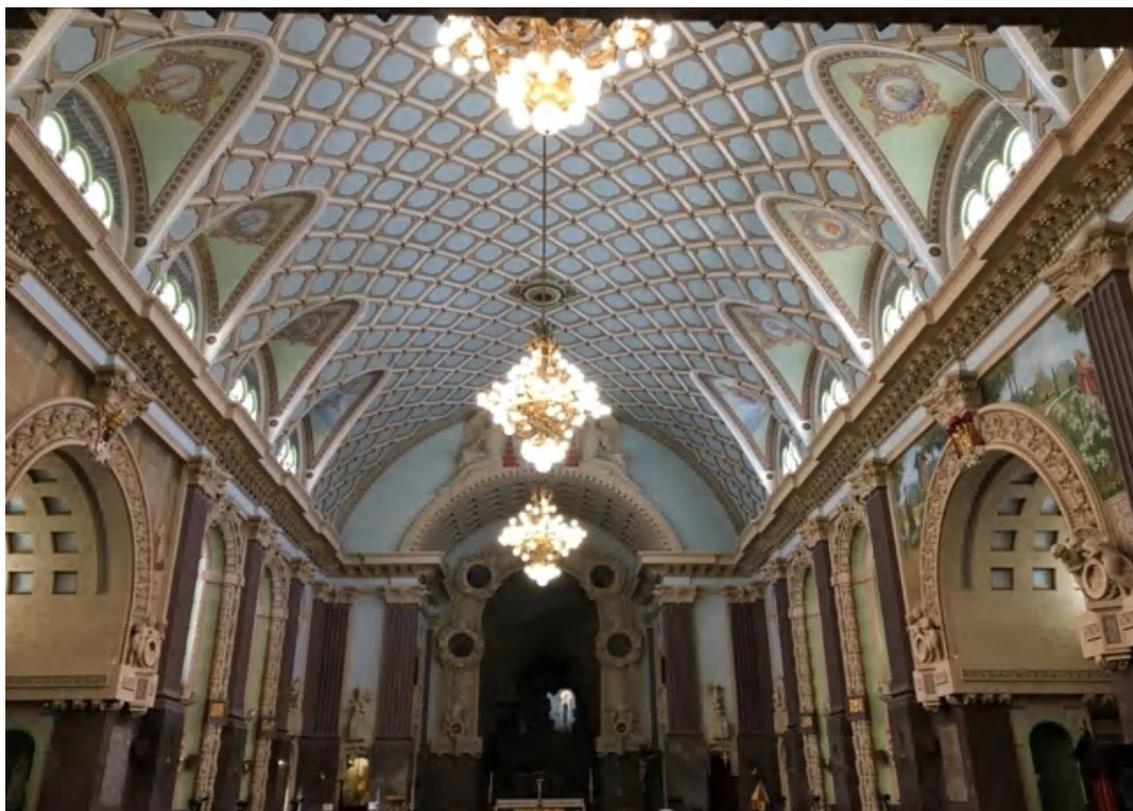
No interior da Basílica destaca-se o imponente altar-mor que é uma alusão à gruta de Massabielle em Lourdes, na França, onde Santa Bernadete Soubirous teria visto a Virgem Maria. Nele vê-se a escultura de Nossa Senhora num ponto mais alto e recuado tal como a iconografia descrita acima. Mais abaixo está a imagem da vidente Bernadete ajoelhada, com as mãos cruzadas, portando o terço em sinal de oração. A escultura de Santa Bernadete está de perfil em relação ao espectador, mas com todo o corpo voltado em direção à Virgem cuja posição é ligeiramente diagonal, o que a faz dialogar tanto com a vidente quanto com o observador ou fiel. O altar-mor tem proporções monumentais, além de ser emoldurado por um arco enfeitado com medalhões que contém pinturas representando os chamados cinco mistérios gozosos: o anúncio do Anjo Gabriel à Nossa Senhora; a visita de Nossa Senhora à Santa Isabel; O Nascimento de Jesus; a apresentação de Jesus no Templo e a purificação de Nossa Senhora; Jesus perdido e achado entre os doutores no Templo. O teto abobadado é decorado com losangos e pequenas cruces que em conjunto lembram os tetos em caixotões. Nele encontram-se também, acima das janelas do clerestório, pinturas que representam algumas das invocações marianas da ladainha Lauretana com a respectiva invocação inscrita abaixo (Fig. 60).

Os altares laterais formam um conjunto de dez, cinco à direita e cinco à esquerda. O templo possui planta em formato retangular, com os dois principais altares laterais ao centro e um pouco mais recuados em relação aos outros altares que os ladeiam. À direita do altar-mor encontra-se: o altar lateral central dedicado à Nossa Senhora do Rosário de Pompeia. À esquerda deste altar seguem-se os altares laterais de São José, com o Menino Jesus nos braços, e, do Sagrado Coração de Jesus; à direita os altares de Santo Antônio e de Santa Rita de Cássia. À esquerda do altar-mor encontra-se: o altar lateral central dedicado a São Miguel Arcanjo junto com as santas Agnes e Cecília. À direita deste altar seguem-se, sucessivamente, os altares dedicados a São Sebastião e a Nossa Senhora da Imaculada Conceição Aparecida, e, à sua esquerda os altares de Santa Bernadete Soubirous e de Santa Teresinha do Menino Jesus. Todas as esculturas dos altares laterais são de grandes dimensões, seus nichos são emoldurados por arcos que seguem o modelo dos arcos do triunfo romano e que proporcionam um efeito harmônico com o restante do edifício, principalmente com a fachada e com o altar-mor.

Retornando aos paralelos que podemos observar entre a Basílica de Lourdes e algumas igrejas da Sicília, principalmente as de Palermo, destaca-se alguma semelhança entre o teto abobadado da Igreja da Imaculada Conceição em Palermo (Fig. 61) e o da igreja de Vila Isabel (Fig. 60). Ambos os tetos possuem uma espécie de reentrância na altura das janelas do clerestório. A semelhança, portanto, está mais na forma abobadada dos tetos e nas formas côncavas que coroam as janelas do clerestório de ambas as igrejas do que propriamente na decoração dos tetos. Enquanto na igreja de Palermo a parte central do teto e os espaços entre as formas que coroam as janelas do clerestório são decoradas com pinturas, na Basílica de Lourdes apenas os espaços côncavos possuem pinturas da virgem Maria e de invocações da Ladainha Lauretana.

Outra semelhança que podemos notar entre o interior da igreja de Vila Isabel e o da Igreja da Imaculada Conceição em Palermo é a forma em arco do triunfo do arco-cruzeiro e dos altares laterais de ambas as igrejas (Fig. 60, 61, 62 e 63). Além disso, há uma correlação na ornamentação. Na igreja de Palermo podemos observar uma abundante decoração barroca em mármore, e, paralelamente, na igreja de Vila Isabel uma considerável ornamentação em concreto-armado. Embora a ornamentação da Basílica possa ser considerada moderada quando comparada à da Igreja da Imaculada Conceição em Palermo, percebe-se que a profusão ornamental da igreja de Vila Isabel, principalmente nos altares-laterais (Fig. 62), guarda algum paralelo com o barroco de Palermo (Fig. 63).

Figura 60 - Interior da Basílica de Nossa Senhora de Lourdes



Fonte: O autor, 2019.

Figura 61 - Interior da Igreja da Imaculada Conceição, Palermo



Fonte: [https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa\\_dell%27Immacolata\\_Concezione\\_al\\_Capo#/media/File:CICC\\_PA\\_14\\_09\\_2018\\_01.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_dell%27Immacolata_Concezione_al_Capo#/media/File:CICC_PA_14_09_2018_01.jpg). Acesso em: 05 out 2022

A tipologia criada por Virzi para os altares laterais da Basílica de Lourdes também possui algumas semelhanças com uma das tipologias dos retábulos do período colonial em nosso país. Trata-se do retábulo barroco denominado *Nacional Português*<sup>27</sup>. Raphael Fabrino, no seu *Guia de Identificação da Arte Sacra*, apresenta uma descrição dos principais elementos que constituem esse tipo de retábulo (Fig. 64). A primeira semelhança entre o tipo de altar-lateral projetado por Virzi (Fig. 65) e o *Nacional Português* é a estrutura formada por *base, corpo e coroamento*. A base dos altares-laterais da igreja de Villa Isabel são maiores, porém outros paralelos com o barroco *Nacional Português* são: o uso de um *trono* e de arcos concêntricos unidos por *contrafeches* coroando a imagem. Todavia, na tipologia criada pelo arquiteto italiano notam-se inovações como colunas formadas por cabeças de anjos, pássaros e formas cúbicas sobrepostas, além de uma ornamentação em formato de *corda torça* que remete às *colunas torças* do *Nacional Português*.

Figura 62 - Altares laterais da Basílica de Lourdes



Fonte: O autor, 2019.

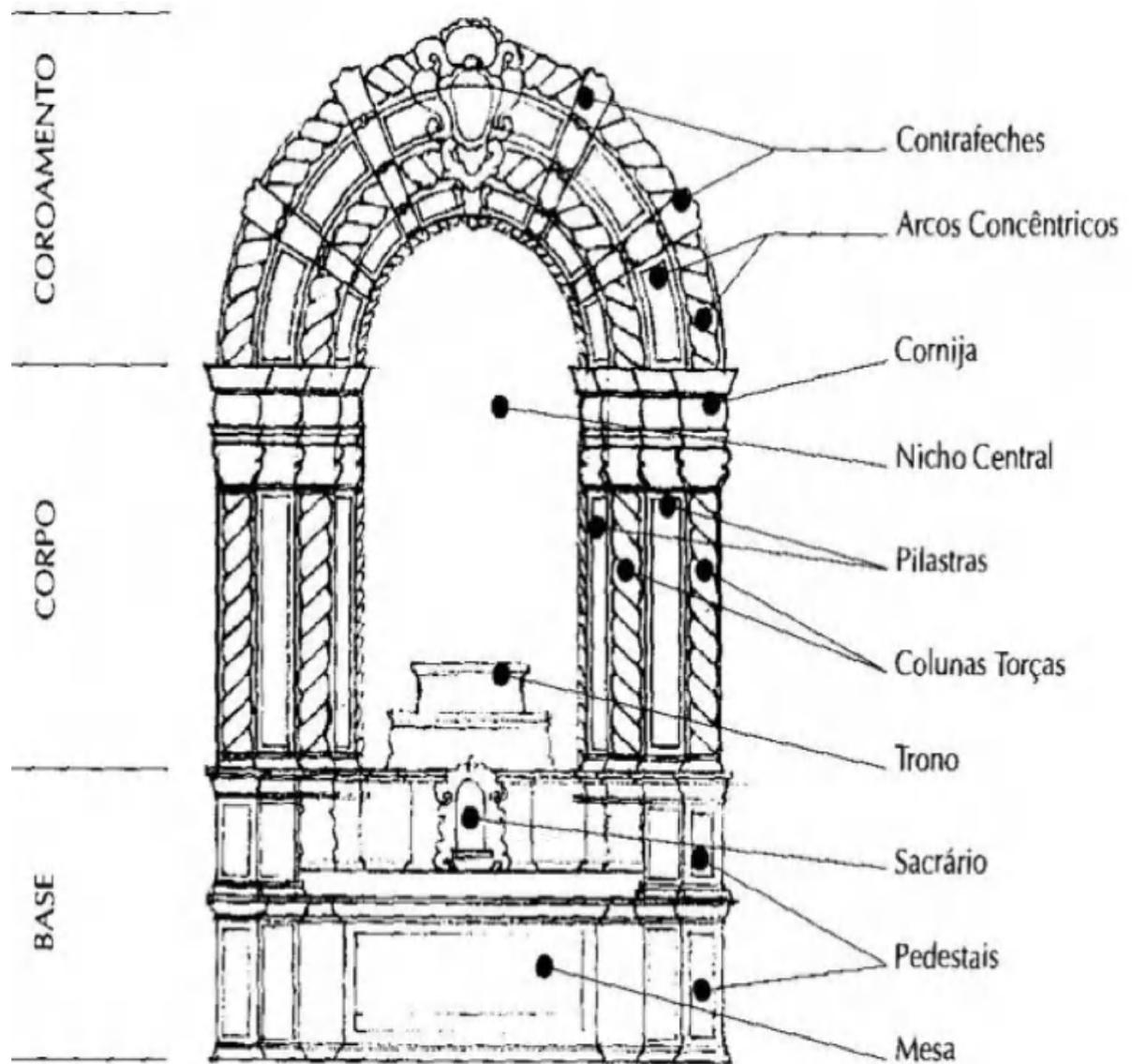
<sup>27</sup> “Esta tipologia de retábulo é considerada a primeira manifestação inteiramente barroca da arte portuguesa. As características essenciais do novo estilo nacional se concentram na adoção de dois elementos: 1- a coluna de fuste em espiral denominada coluna salomônica, com terço inferior estriado. As colunas de fuste espiralado também podem ser chamadas de torsas ou pseudo-salomônicas; 2 - o coroamento em arcos concêntricos, que conferem ao retábulo uma composição mais escultural e menos arquitetônica. Estes elementos combinados tornam a estrutura do retábulo mais unitária e dinâmica, enfatizando o movimento e a continuidade dos elementos” (FABRINO, 2012, p. 17).

Figura 63 - Altar lateral da Igreja da Imaculada Conceição, Palermo



Fonte: [https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa\\_dell%27Immacolata\\_Concezione\\_al\\_Capo#/media/File:CICC\\_PA\\_14\\_09\\_2018\\_05.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_dell%27Immacolata_Concezione_al_Capo#/media/File:CICC_PA_14_09_2018_05.jpg). Acesso em: 05 out. 2022

Figura 64 - Análise estrutural de retábulo *Nacional Português*, Convento de Santo Antônio, Rio de Janeiro



Fonte: FABRINO, 2012, p. 17.

Figura 65 - Altar-lateral de Santa Bernadete, Basílica de Lourdes



Fonte: O autor, 2022.

Figura 66 - Nossa Senhora de Lourdes no altar-mor da Basílica



Fonte: O autor, 2022.

Figura 67 - Imagem de Nossa Senhora de Lourdes



Fonte: Biblioteca Nacional, *Jornal A Cruz*, 1925

Sobre as imagens dos altares-laterais, consta que foram feitas em concreto-armado, revestidas de pó-de-pedra e policromadas segundo um panfleto que é uma lembrança da sagração da igreja em 1943 (Fig. 70). Como Virzi era escultor de ornatos é provável que todas as esculturas que compõem os altares laterais tenham sido projetadas por ele. Todavia, ao que parece nenhuma delas foi criada por ele, mas copiadas de pinturas, como é o caso dos altares-laterais centrais de Nossa Senhora do Rosário de Pompéia e de São Miguel Arcanjo (Fig. 68). Este inspirado no quadro pintado por Guido Reni (Fig. 69). Embora as esculturas do altar-mor pareçam não ter sido projetadas por Virzi, o altar gruta (Fig. 66) deve ser igualmente a reprodução de uma imagem que circulava na época conforme registro do jornal *A Cruz* de 1925 (Fig. 67).

Figura 68 - Altar-lateral de São Miguel Arcanjo na Basílica de Lourdes



Fonte: O autor, 2022.

Figura 69 - Arcanjo Miguel Derrotando Satanás. c. 1636. Óleo sobre tela



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Guido\\_Reni\\_031.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Guido_Reni_031.jpg).  
Acesso em: 10 out. 2022

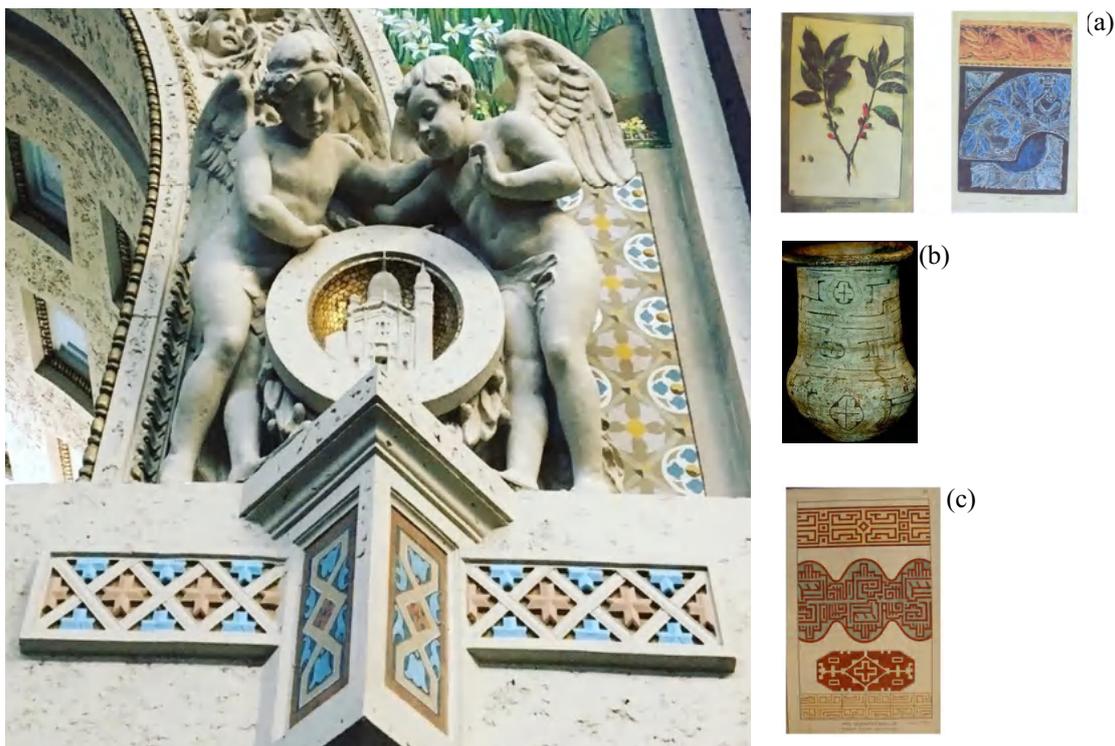
Figura 70 - Primeira página do folheto comemorativo lançado na época da sacração da igreja



Fonte: O autor, 2022.

Ainda sobre os altares laterais centrais da Basílica de Lourdes, encontramos neles motivos ornamentais que parecem ter sido inspirados na flora brasileira e na cerâmica marajoara. Retomamos, portanto, a questão de uma possível influência do trabalho de Theodoro Braga sobre alguns ornatos projetados por Virzi. Nesses altares há quatro medalhões (dois em cada) representando as seguintes igrejas: a Basílica de São Pedro no Vaticano; a Basílica de São João de Latrão, em Roma; o Santuário de Nossa Senhora de Lourdes na França; e a Basílica de Nossa Senhora de Lourdes em Vila Isabel de acordo com o projeto original (Fig. 74 [contendo a cúpula]). Em torno desses medalhões vemos um ornamento que lembra muito o desenho da *Coffea arábica* (Fig. 71 [a]) feita por Theodoro Braga. E, logo abaixo dos medalhões, vê-se um pequeno desenho muito semelhante ao encontrado na decoração de uma urna marajoara (Fig. 72 [b]), além de outros motivos geométricos que podem ter igual inspiração (Fig. 73 [c]).

Figura 74 - Medalhão representando a Basílica de Lourdes (projeto original), localizado no altar-lateral central de São Miguel Arcanjo.



Fonte: O autor, 2022

Legenda: (a) – Figura 71 – Desenho da Coffea arabica e sua aplicação decorativa. Ilustração. Na seara das cousas indígenas (Fonte: SILVA NETO, 2014, p. 63); (b) – Figura 72 – Urna marajoara. (Fonte: AMORIN, 2010, p. 46); (c) Figura 73 – Motivos geométricos extraídos da cerâmica marajoara (Fonte: SILVA NETO, 2014, p. 66).

Além da ornamentação possivelmente inspirada na flora brasileira e na cerâmica marajoara, percebe-se tanto nos altares-laterais quanto nas laterais do coro alto da Basílica de Lourdes uma decoração de estética Art Nouveau (Fig. 75 e 76) muito semelhante à encontrada na obra de Alphonse Mucha (Fig. 77). Trata-se de *auréolas* decorativas pintadas, compostas por flores e motivos geométricos que lembram mosaicos. Enquanto na obra de Mucha essas auréolas emolduram figuras femininas, na decoração projetada por Virzi elas destacam placas de granito com inscrições em latim referentes ao santo do altar-lateral a ele dedicado. No caso das placas abaixo do coro alto, uma delas contém trechos em latim da música sacra *Dies Irae* (Fig. 76).

Figura 75 - Detalhe da ornamentação de altar-lateral da Basílica de Lourdes.



Fonte: O autor, 2022

Figura 76 - Detalhe da ornamentação do coro alto da Basílica de Lourdes (*Dies Irae*)



Fonte: O autor, 2022

Figura 77 - Devaneio, litografia colorida. 1897



Fonte: Catálogo *Alphonse Mucha: o legado da Art Nouveau*, 2020, p. 85

Além da ornamentação que remete ao Art Nouveau, pode-se notar no interior da igreja de Vila Isabel alguns indícios do Art Déco: as paredes tripartidas em base (revestida de granito), corpo e coroamento (Fig. 78); a valorização dos acessos e portais (Fig. 80); os motivos decorativos geométricos (Fig. 79); e a mescla de técnicas construtivas “industriais-modernas” com técnicas decorativas “artesanais-tradicionais” (Fig. 79) (*A Casa Art Déco Carioca*, 2007, p. 13). Essas características estão elencadas no texto *Panorama Art Déco na arquitetura e urbanismo carioca* de Luiz Paulo Conde e Mauro Almada que compõe a revista catálogo *A Casa Art Déco Carioca*.

Figura 78 - Parede com altares laterais da Basílica de Lourdes



coroamento

corpo

base

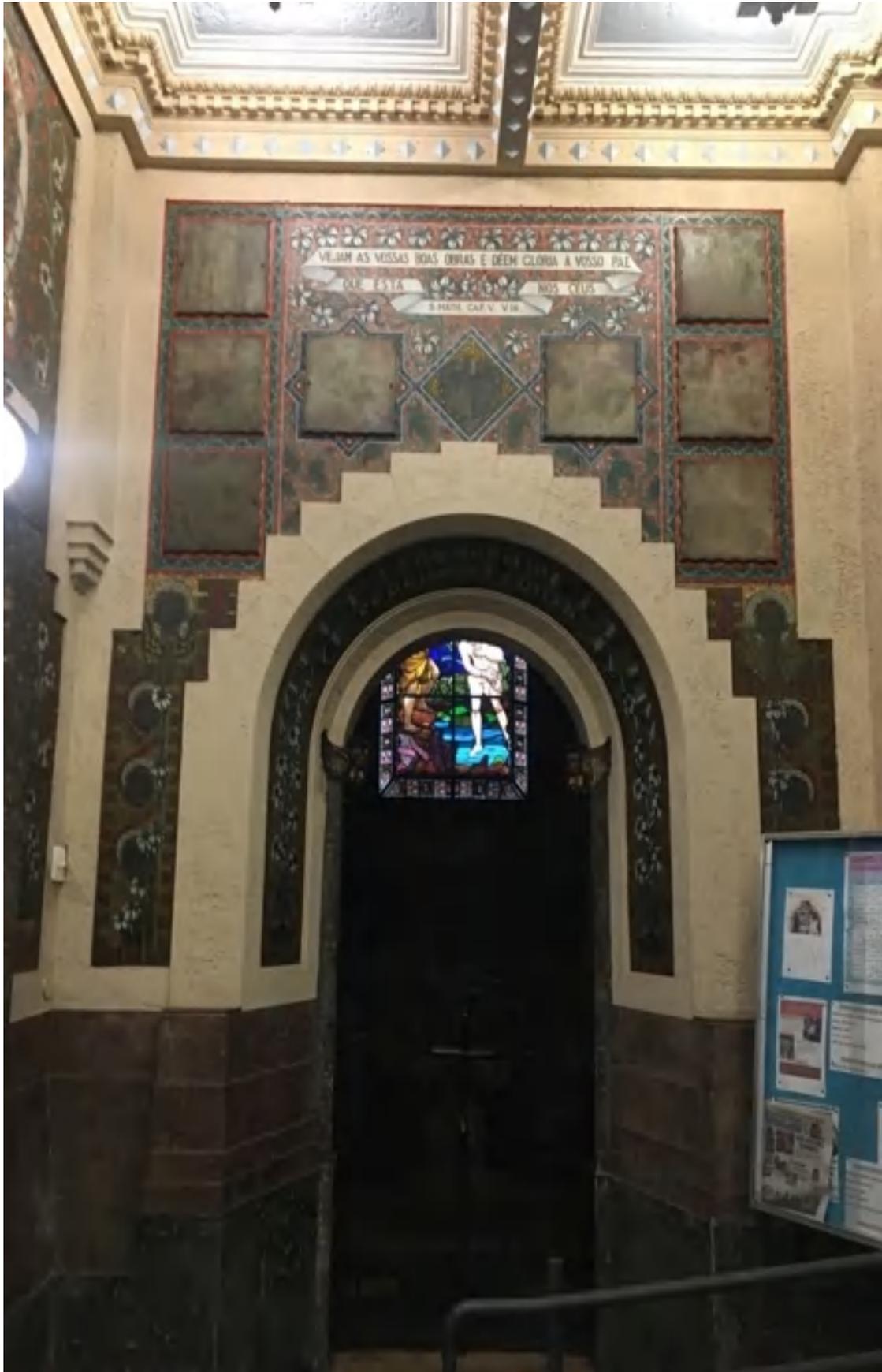
Fonte: O autor, 2022

Figura 79 - Detalhe da ornamentação do coro alto (mescla de técnicas industriais com decoração artesanal e motivos decorativos geométricos).



Fonte: O autor, 2022

Figura 80 - Porta de acesso ao Batistério, Basílica de Lourdes



Fonte: O autor, 2022

Por fim, cabe ressaltar que a igreja de Vila Isabel permanece como um testemunho da capacidade criativa de Virzi para elaborar ornatos. Antes dela o Palacete Martinelli, decorado por ele na década de dez, talvez fosse o grande símbolo do frenesi decorativo de que o arquiteto era capaz. Mas com sua demolição na segunda metade da década de setenta, a Basílica de Lourdes ficou como exemplo dessa habilidade de Virzi. No modo como decorou o brasão episcopal do arco-cruzeiro (Fig. 81), nos capitéis, nas mísulas e ornamentos das portas criados por ele (Fig. 82), percebe-se o modo peculiar com que fez arquitetura combinando materiais modernos, tipologias medievais, técnicas decorativas artesanais, deixando, assim, sua marca pessoal criativa.

Figura 81 - Arco-cruzeiro com brasão episcopal (influência art nouveau na feminilidade dos anjos e no panejamento)



Fonte: O autor, 2022

Figura 82 - Decoração da porta de acesso à sacristia (capitéis decorados com anjos, e, acima, mísulas decorativas)



Fonte: O autor, 2022

Figura 83 - Detalhe de ornamentação: data do início da construção da igreja



Fonte: O autor, 2022

As duas obras consideradas neste capítulo, o Villino e a Basílica, têm em comum o uso de tipologias medievais que guardam consideráveis semelhanças com a tipologia medieval adotada por Basile em algumas de suas residências, e, com a configuração medieval da fachada de algumas igrejas sicilianas. É razoável afirmar – conforme observamos nos exemplos acima, onde comparamos esses dois edifícios projetados por Virzi com os possíveis correspondentes italianos – que partes significativas tanto da residência quanto do templo podem ser consideradas uma migração de elementos arquitetônicos oriundos da Sicília, mais especificamente de Palermo.

Outra semelhança que guardam entre si é a possível relação de alguns elementos ornamentais, presentes em ambas as obras, com as questões relativas à nacionalização da

estética ornamental e das artes decorativas. É claro que no caso do Villino Silveira não se pode afirmar com certeza que a geometrização observada em parte da serralheria seja realmente de inspiração marajoara. Todavia, é uma hipótese razoável para a qual não há até o momento outros indícios além daqueles apresentados acima. O caso da Basílica é diferente, pois como pudemos observar há grandes semelhanças entre uma pequena parte de sua ornamentação e os exemplos catalogados e estilizados por Theodoro Braga. Estas são, portanto, algumas correlações que motivaram a análise dessas duas obras. Nelas podemos ver que há elementos que nos falam um pouco das raízes de Virzi e das influências que trouxe consigo da Itália, mas, também, exemplos da sua criatividade que tanto desafiou a nossa capacidade de classificar e categorizar a sua arte.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Antonio Virzi, conforme vimos no decorrer do segundo capítulo do presente trabalho, ficou praticamente restrita às décadas de dez e vinte e ao Rio de Janeiro. Até o momento não há nenhum registro documental sobre algum edifício que ele tenha projetado e construído na Itália antes de sua vinda para o Brasil em 1911. Igualmente, além da mencionada reforma do Theatro Apollo em São Paulo, em 1934, não há nenhuma notícia ou evidência concreta de que Virzi tenha deixado alguma obra em São Paulo ou em outro estado brasileiro. Portanto, as décadas de dez e vinte e a cidade do Rio de Janeiro formam o tempo e o espaço no qual se concentra a parte mais expressiva e significativa da obra produzida por ele, pelo menos aquela da qual temos conhecimento preciso.

Com isso, parece razoável afirmar que sua atividade como arquiteto se desenvolveu durante os desdobramentos daquele clima cultural que muitos historiadores denominaram como *belle époque carioca*. A cidade do Rio de Janeiro estava sendo remodelada e expandida por meio das reformas urbanas que foram iniciadas de modo icônico pelo prefeito Pereira Passos. Era ampla e expressiva, também, a adoção do ecletismo na arquitetura pública e privada. Como vimos, tanto o modelo de urbanização quanto o de arquitetura eclética foram em grande medida copiados de Paris.

Nos edifícios públicos, como o Theatro Municipal, a Escola Nacional de Belas Artes e a Biblioteca Nacional, o ecletismo de matriz francesa, classicizante, predominou. Contudo, com as Exposições de 1908 e 1922, por exemplo, a circulação de modelos arquitetônicos ecléticos recebeu novo impulso. Não eram apenas os edifícios públicos e os privados que se espalharam pela Avenida Central que traziam em si a estética e as possibilidades inusitadas da arquitetura eclética, mas as residências também. Contudo, muitas dessas residências possuíam uma estética eclética mais contida, ou seja, eram exemplares do que se convencionou chamar ecletismo classicizante.

Quando Virzi chegou ao Rio de Janeiro ainda havia demanda pela arquitetura eclética, principalmente por residências inovadoras. A clientela que procurou seus serviços estava à procura de uma estética que destoasse de tudo ao entorno. Buscavam uma residência que fosse o símbolo de sua ascensão social e de sua distinção entre os outros ricos, ou os *novos ricos* para usar a classificação de *Conde dos Arcos* na Revista *A Vida Moderna* de 1925 transcrita no segundo capítulo.

Como observamos no decorrer do capítulo segundo, Antonio Virzi tentou com certa frequência trabalhar e obter uma carreira como professor. Foi nomeado por Rodolfo Bernardelli como professor interino do Curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes assim que chegou em 1911, mas por causa dos desdobramentos da reprovação de dois alunos acabou sendo substituído rapidamente. Parece que não chegou a completar um ano na instituição. Contudo, vimos que participou da criação de um Curso Livre de Belas Artes em meados de 1915, no qual foi um dos professores. Mas, igualmente, o curso teve curta duração pelo que se pode depreender das notícias. Por fim, em 1920 tentou novamente ser professor da ENBA numa disputa acirrada com Petrus Verdier pela cadeira de escultura de ornatos, mas não obteve êxito.

Apesar dessas tentativas malfadadas de obter uma carreira como professor, Virzi ficou conhecido por ter sido requisitado para projetar obras de vulto nacional, mesmo que não tenha conseguido a concretização delas. Este foi o caso do projeto para construir o Theatro Municipal da Bahia, em 1913, e um monumento a Ruy Barbosa, em 1916. No caso da Bahia, como vimos, Virzi chegou a ter um atelier em Salvador naquele ano. Portanto, ele conseguiu alguma projeção fora da cidade do Rio de Janeiro durante a década de dez, ainda que de curta duração. Será apenas em meados da década seguinte que teremos notícias de ateliers de carpintaria e serralheria pertencentes a ele em São Paulo.

Ficou evidente no decorrer dessa pesquisa, principalmente ao longo do segundo capítulo, o quanto foi majoritariamente negativo o registro feito pela imprensa acerca dele e de sua obra. Notamos o modo como o desabamento do Villino Silveira foi explorado: com um tipo de sensacionalismo tão semelhante ao que acontece atualmente, que nos faz lembrar a sentença do velho Salomão: “Não há nada de novo debaixo do sol” (Ecl 1, 9). Como muitos outros fatos da nossa história, antes de cair no esquecimento o incidente virou piada nos versos satíricos de João da Avenida na Revista *O Malho* em 1919 “E eu gritei: Virzi Maria / Que o castello vae cahir” (p. 64).

Outra evidência que notamos no decorrer da pesquisa em jornais e revistas da época nas quais o arquiteto aparece é a dificuldade que seus contemporâneos tinham para encontrar termos e categorias nas quais encaixar sua obra. Bastos Tigre classificou a obra de Virzi como sem sentido, *às avessas*, comparando-o a um deputado ao qual criticava por sua falta de coerência na construção de uma frase. E Ronald de Carvalho o incluiu entre os responsáveis pela *maionese arquitetônica* que podia ser observada na cidade do Rio de Janeiro na década de vinte, em meio a qual podia-se distinguir uma *Virzilândia*. Contudo, o escritor da *Vida Doméstica: Revista do Lar e da Mulher* que apresentou uma das residências projetadas por

Virzi ao seu público leitor, por se tratar de uma propaganda, foi mais benevolente na descrição da obra: “A originalidade das linhas, a esquisite sempre elegante em harmonia com as conveniências do conforto, dizem, por si mesmas, a mão que as traçou [...]” (p. 75).

Apesar dessa dificuldade da imprensa e de alguns intelectuais da época para descrever e analisar a obra de Virzi, vimos que na década de cinquenta o arquiteto e pesquisador Lúcio Costa de certa forma começou a abordagem acadêmica necessária para uma avaliação mais adequada dos edifícios que foram deixados pelo arquiteto italiano. Em *Muita Construção, Alguma Arquitetura e Um Milagre*, Lúcio Costa aponta três eixos importantes no início dessa análise mais acadêmica sobre o legado de Virzi: sua filiação ao *modernismo*; sua parceria com o serralheiro Pagani; e sua criatividade, que lhe rendeu o título de “ovelha negra da crítica contemporânea” (p. 88).

Sendo assim, no terceiro capítulo, pontuamos a necessidade de uma consideração sobre o contexto no qual Virzi alegou ter recebido sua formação. Isso já havia sido apontado por outros pesquisadores, mas decidimos considerar um pouco mais detidamente o Liberty e a figura de Ernesto Basile no presente trabalho. A compreensão do Liberty como um movimento que se traduziu numa arquitetura eclética de certa forma tardia, madura, marcada por uma estética Art Nouveau presente na ornamentação interna e externa do edifício, é fundamental para uma melhor apreciação da obra de Virzi, visto que é no contexto desse movimento, repetimos, que ele alegou ter recebido sua formação e no qual iniciou sua atividade. Da mesma forma, uma breve análise da figura de Ernesto Basile e de parte de sua obra é igualmente importante. Apenas este arquiteto e dois exemplares de sua obra (o Villino Florio e a Igreja de Santa Rosalia) foram escolhidos como termos de comparação com as duas obras de Virzi que foram objetos da presente pesquisa: o Villino Silveira e a Basílica de Nossa Senhora de Lourdes. Isto porque Basile foi o primeiro professor e colaborador com o qual Virzi alegou ter trabalhado, conforme registrado em seu currículo. Além disso, a figura de Basile ganhou grande notoriedade como professor de arquitetura e expoente do Liberty em Palermo, cidade da qual Virzi alegava ser natural, embora no seu registro de óbito apareça Messina.

O Villino Silveira e a Basílica de Lourdes, portanto, podem ser considerados exemplos da migração de alguns elementos arquitetônicos típicos da região onde Virzi nasceu e aprendeu a ser arquiteto: as duas tipologias de torres medievais presentes no Villino Basile e o formato da fachada de algumas das igrejas medievais sicilianas. São duas obras nas quais ele explorou as possibilidades de integração entre edifício e ornatos. Essa integração entre edifício e ornamentação interna e externa cuja estética pode ser considerada Art Nouveau – e,

também, Art Déco nalguns ornamentos da Basílica – é o que há propriamente de *moderno* na obra de Virzi. Ou seja, nesses dois edifícios está presente o ecletismo que mistura diferentes elementos arquitetônicos, como era feito desde o século XIX. Todavia, neles percebe-se uma adoção do moderno na criação de ornamentos (e, talvez na mobília que teria sido projetada para o Villino Silveira) com características Art Nouveau e Art Déco. Além disso, tanto no Villino quanto na Basílica percebe-se o entrosamento entre técnicas modernas como concreto-armado e técnicas antigas como a pintura, a serralheria e a decoração em estuque.

Embora o Villino Silveira esteja fechado e não me tenha sido autorizada uma visita *in loco* pelo atual proprietário, podemos perceber, pelos vários registros fotográficos que encontramos numa simples busca na internet e por alguns trabalhos escritos sobre ele, o quanto esta residência guarda estreitos paralelos com a concepção de arquitetura residencial do Liberty. Seja na tipologia, na distribuição dos cômodos pelos três pavimentos ou na criatividade da ornamentação, nota-se que Villino carioca é, em certa medida, um exemplo da migração das ideias de Ernesto Basile, aclimatadas ao Rio de Janeiro da década de dez por um arquiteto polêmico desde a sua chegada. Vimos que as duas tipologias de torres medievais adotadas no Villino Silveira encontram estreito paralelo com os modelos de torres usadas por Basile no Villino Florio. Além do mais, é no Villino Silveira que encontramos o testemunho mais vivo da parceria que houve entre Virzi e Pagani. O fato de nosso arquiteto migrante ter trabalhado em parceria com artesãos serralheiros, marceneiros, estucadores, marmoristas e pedreiros, é um sinal da íntima relação que guardou seu modo de compreender e fazer arquitetura com o movimento Liberty. Por fim, é um eco da voz de William Morris que atingiu a Itália e reverberou no Brasil.

Na Basílica de Lourdes a criatividade de Virzi não pôde trazer nenhuma inovação na planta do edifício porque em se tratando de uma igreja a sua função praticamente obriga a adoção da planta basilical. Todavia, é na adoção da tipologia da fachada que remete a algumas das igrejas românicas sicilianas para a Basílica que ele inovou. Constatamos isso quando a comparamos com outras igrejas de tipologia medieval presentes na grande Tijuca. Além do mais, como observamos no capítulo terceiro, a criação de uma nave livre de colunas foi uma solução genial que garantiu grande conforto na alocação dos fieis e potencializou a percepção da monumentalidade do templo. E, não menos importante, é na ornamentação da igreja que Virzi pôde deixar um legado de sua capacidade criativa.

Foi uma grata surpresa descobrir a semelhança entre parte da ornamentação dos medalhões dos altares laterais centrais da Basílica em Vila Isabel e os motivos decorativos recolhidos e estilizados por Theodoro Braga. Motivos ornamentais que ele recolheu da flora

brasileira e da arte marajoara. É verdade que se trata de algo muito sutil e que quase passa despercebido. Contudo, não deixa de ser um registro formidável de que Virzi, de alguma forma, não esteve alienado dos debates e pesquisas sobre nacionalização das artes decorativas. Foi por causa dessa grande semelhança entre parte da decoração interior da igreja e os motivos ornamentais compilados por Theodoro Braga que apresentamos a hipótese de que parte da serralheria do Villino Silveira seja igualmente inspirada na arte marajoara. Não seria improvável que, desde meados da década de dez, Virzi já tivesse contato, pelo menos por meio da imprensa, com a questão da nacionalização das artes decorativas. Este é um desdobramento da pesquisa com o qual não fazia ideia de que iria me deparar e que merece uma pesquisa mais abrangente em outro trabalho.

Por fim, cabe reconhecer que, assim como essa questão dos vestígios do trabalho de nacionalização das artes decorativas, há outros temas com os quais apenas *esbarramos de leve*: o perfil socioeconômico da clientela de Virzi; a rede de trabalhadores italianos migrantes que executava seus projetos; o modo como sua obra aparece na crítica de arte do seu tempo; as histórias das famílias que ele constituiu com Livia da Rocha Miranda, Esther Bollini e Virginia Renata Vacondio; entre outros que me passaram despercebidos por falta de experiência ou de tempo para me dedicar com mais intensidade ao trabalho de pesquisa, visto que não me foi concedida licença para estudos em nenhuma das redes municipais de ensino nas quais leciono.

Contudo, procurei da melhor maneira que pude compreender e discorrer sobre aspectos importantes como: contexto italiano e carioca; a arquitetura eclética; o movimento Liberty; o Art Nouveau e alguns poucos elementos do Art Déco; e quais foram os modelos arquitetônicos italianos nos quais Virzi teria se inspirado, fazendo-os migrar, por analogia, para o Rio de Janeiro. Por fim, procurei revelar fatos, notícias e opiniões sobre ele que foram publicadas na imprensa escrita de seu tempo, mas que ainda não haviam sido compiladas e colocadas em ordem cronológica numa pesquisa. Pelo que sei, até o momento não foi feito nenhum trabalho sobre Virzi nos moldes que adotei no segundo capítulo: um tipo de reconstituição biográfica constituída majoritariamente de notícias, propagandas e artigos de imprensa. Graças aos arquivos digitalizados disponibilizados pela Biblioteca Nacional e a oportunidade que me foi dada pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UERJ, tive o privilégio de trazer à tona uma história que ainda não havia sido escrita. Fazer essa pesquisa e escrever o presente trabalho foi como não ter perdido a oportunidade de ajudar um novo amigo que veio de longe, aqui ficou e deixou o melhor de si.

## REFERÊNCIAS

- AMORIN, Lilian Bayma de. *Cerâmica marajoara: a comunicação do silêncio*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2010. Disponível em: <https://repositorio.museu-goeldi.br/handle/mgoeldi/1506>. Acesso em: 04 abr. 2022.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical: A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.
- ARESTIZÁBAL, Irma; GRINBERG, Piedade Epstein. Antonio Virzi. *Arquitetura Revista*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 4-27, 1989.
- BASSALO, Célia Coelho. *Art nouveau em Belém*. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2019.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- CONDE, Luiz Paulo; ALMADA, Mauro. *Panorama Art Déco na arquitetura e urbanismo carioca*. Catálogo da exposição A Casa Art Déco Carioca, realizada no Espaço Cultural Península, de 24 de novembro de 2006 a 3 de fevereiro de 2007. Disponível em: <https://docplayer.com.br/88401198-A-casa-art-deco-carioca-espaco-cultural-peninsula.html>. Acesso em: 01 jun. 2021
- DICIONÁRIO Oxford de arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- UCHER, Robert. *Características dos estilos*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FABRINO, Raphael João Hallack. *Guia de identificação da arte sacra*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2012
- FABRIS, A. Arquitetura eclética no Brasil: o cenário da modernização. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 131-143, 1993. DOI: 10.1590/S0101-47141993000100011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5279>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- FIGUEIREDO, Ana Maria Mendes de. *Residências ecléticas em Santa Teresa: a Rua Joaquim Murtinho entre 1910-1920*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2011. Disponível em: <https://proarq.fau.ufrj.br/teses-e-dissertacoes/651/residencias-ecléticas-em-santa-teresa-a-rua-joaquim-murtinho-entre-1910-1920>. Acesso em: 17 jul. 2022

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2015.

GUIA oficial da Exposição Internacional de Turim. [Turim: Stabilimento Tipografico Dott G. Momo, 1911]. (Guida Ufficiale della Esposizione Internazionale, Torino, 1911). Disponível em:  
<https://www.museotorino.it/resources/pdf/books/462/files/assets/common/downloads/publication.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2022.

GODOY, Patrícia Bueno. Theodoro Braga e a nacionalização da arte brasileira. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 2012, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPAP, 2012. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio8/patricia\\_godoy.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio8/patricia_godoy.pdf). Acesso em: 23 mar. 2022.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

HERMES, Maria Helena da Fonseca. *Antonio Virzi, arquiteto*. 1920, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/arte\\_decorativa/virzi.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte_decorativa/virzi.htm). Acesso: 20 jan. 2020.

JONES, Denna (ed.). *Tudo sobre arquitetura*. Rio de Janeiro: Sextante: 2014

KOCH, Wilfried. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009

LEVY, Ruth Nina Vieira Ferreira. A arquitetura de exposições como repertório de formas e tipologias. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 3, jul. 2009. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad\\_ruth2.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_ruth2.htm). Acesso: 15 jul. 2021.

LEVY, Ruth Nina Vieira Ferreira. *Entre palácios e pavilhões: a arquitetura efêmera da Exposição Nacional de 1908*. 1998. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/5581>. Acesso em: 22 abr. 2022.

MARTINS, Ana Paula Ramos da Silva Dutra. *O patrimônio eclético no Rio de Janeiro e a sua preservação*. Rio de Janeiro: UFRJ, FAU, 2009.

MAURO, Eliana; SESSA, Ettore (org.). *Collezioni Basile e Ducrot: mostra documentaria degli archivi*. Bagheria: Plumelia, 2014. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/53289761.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2021.

MAURO, Eliana; SESSA, Ettore (org.). *Dispar et Unum: 1904-2004. I cento anni del villino*. Palermo: Grafill, 2006. Disponível em: <https://www.grafill.it/abstract/366-4.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2021.

MEGALE, Nilza Botelho. *O livro de ouro dos santos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

PATETTA, Luciano; FABRIS, Annateresa (org.). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

PEREIRA, Sonia Gomes. A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX e os conceitos de estilo e tipologia. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, jul. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad\\_sgp.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_sgp.htm). Acesso em: 20 jul. 2021

PEREIRA, Sonia Gomes. Diferenças entre artes plásticas e arquitetura à época do salão de 1931. *Cadernos do PROARQ*, Rio de Janeiro, n. 12, 2008. Disponível em: <https://cadernos.proarq.fau.ufrj.br/public/docs/cadernosproarq12.pdf>. Acesso em: 21. jul 2021

PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEVSNER, Nikolaus. *Panorama da arquitetura ocidental*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

PINHEIRO, Augusto Ivan de Freitas. *Virzi, Antônio, arquiteto: o espaço em trânsito*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009. Disponível em: <https://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista-brasileira-60.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2020

PUPPI, Suely de Oliveira Figueirêdo. *Profissionais italianos na Salvador Eclética*. Oitocentos – Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. Organização Athur Valle, Camila Dazzi. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ; DezenoveVinte, 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/>. Acesso em: 12 out. 2022

RODRIGUES, Ania; SATO, Tomoko. *Alphonse Mucha: o legado Art Nouveau*. Rio de Janeiro: Arte A Produções, 2020. Disponível em: <https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2021/07/CatalogoMucha.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2022.

ROSA, Gabriel Botelho da; SCHIAVINI, Giulia Gobbi Fernandes. Arquitetura em risco: um estudo sobre a obra de Antonio Virzi no Rio de Janeiro e sua importância como patrimônio de uma moderna arquitetura carioca. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO RIO: Moderno no Rio: do Risco ao Risco. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, PROURB; COC, PPGPAT, 2017. Disponível em: <http://www.prourb.fau.ufrj.br/> Acesso: 20 jun. 2020.

ROSTOLDO, Jadir Peçanha. Cultura material e consumo alimentar na belle époque carioca (1904-1914). *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, n. 14, p. 89 – 101, 2018. Disponível em: <http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/category/numero-14/>. Acesso em: 19 maio 2021.

SESSA, Ettore. *Ernesto Basile, 1857-1932*. Fra accademismo e “moderno”, un’architettura della qualità. Palermo: Flaccovio, 2010. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/53282742.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2022.

SILVA NETO, João Augusto da. *Na seara das cousas indígenas: cerâmica marajoara, arte nacional e representação pictórica do índio no trânsito Belém – Rio de Janeiro (1871-1929)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/7212>. Acesso em: 22 nov. 2022.

TAVEIRA, Alberto. *Fogos de artifício à luz do dia: a arquitetura de Antonio Virzi no Rio de Janeiro*. 1998. Dissertação (Mestrado em História e Teoria da Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

VASSOLER, Vanessa Pereira. Vieira da Cunha e Oswald de Andrade: uma analogia entre o Nacionalismo na Arte e o Manifesto Antropofágico. *Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES*, v. 6, n. 11, dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/index.php/colartes/article/view/14663/0>. Acesso em: 15 nov. 2022.

VIANNA, Helio. *História do Brasil*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1966. V. 3 Império e República.

ZAGARI-CARDOSO, Sandra. *Avenida Central: arquitetura e tecnologia no início do século XX*. 2008. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <https://proarq.fau.ufrj.br/teses-e-dissertacoes/561/avenida-central-arquitetura-e-tecnologia-no-inicio-do-seculo-xx>. Acesso em: 20 fev. 2022.