



COLEÇÃO
ESTUDOS
CARIOCAS

Entre o Ecletismo e o *Art Nouveau*: a imagem do progresso e o despertar do campo arquitetônico carioca (1889-1914)

Between Eclecticism and Art Nouveau: the image of progress and the awakening of Rio de Janeiro's architectural field (1889-1914)

Entre el Eclecticismo y el Art Nouveau: la imagen del progreso y el despertar del campo arquitectónico carioca (1889-1914)

Gabriel Botelho Neves da Rosa¹

¹Centro Universitário UNILASALLE-RJ, Rua Gastão Gonçalves, 79 – Santa Rosa, Niterói - RJ - 24240-030, ORCID: 0009-0007-9572-2637, prof.gabriel.rosa@soulasalle.com.br

Resumo

Este artigo analisa a arquitetura carioca do alvorecer da República Velha (1889-1914) como representação simbólica de poder. A investigação articula o estudo das obras ao campo profissional, compreendido como arena de disputas pela produção da arquitetura como bem simbólico. Demonstra-se que a hegemonia das linguagens Eclética e *Art Nouveau*, pautada pelo ideal de progresso, refletia estratégias de distinção social de uma burguesia emergente. Conclui-se que o sucesso dos arquitetos da ENBA no Concurso de Fachadas da Avenida Central impulsionou o despertar do campo arquitetônico nacional, consolidando o protagonismo desses profissionais na modernização urbana do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Ecletismo, *Art Nouveau*, campo arquitetônico

Abstract

This article analyzes Rio de Janeiro's architecture at the dawn of the Old Republic (1889-1914) as a symbolic representation of power. The investigation links the study of architectural works to the professional field, understood as an arena of disputes for the production of architecture as a symbolic good. It demonstrates that the hegemony of Eclectic and *Art Nouveau* languages, guided by the ideal of progress, reflected social distinction strategies of an emerging bourgeoisie. It concludes that the success of ENBA architects in the *Avenida Central* Facade Competition sparked the awakening of the national architectural field, consolidating the leading role of these professionals in the urban modernization of Rio de Janeiro.

Keywords: Eclecticism; *Art Nouveau*; architectural field

Resumen

Este artículo analiza la arquitectura carioca del raiz de la República Vieja (1889-1914) como representación simbólica de poder. La investigación articula el estudio de las obras con el campo profesional, comprendido como una arena de disputas por la producción de la arquitectura como bien simbólico. Se demuestra que la hegemonía de los lenguajes Eclético y *Art Nouveau*, pautada por el ideal de progreso, reflejaba estrategias de distinción social de una burguesía emergente. Se concluye que el éxito de los arquitectos de la ENBA en el Concurso de Fachadas de la Avenida Central impulsó el despertar del campo arquitectónico nacional, consolidando el protagonismo de estos profesionales en la modernización urbana de Río de Janeiro.

Palabras clave: Eclecticismo; *Art Nouveau*; campo arquitectónico

Volume
14

Edição
3

*Autor(a) correspondente
prof.gabriel.rosa@soulasalle.com.br

Submetido em 12 mai 2026

Aceito em 31 julho 2026

Publicado em 17 ago 2026

Como Citar?

ROSA, G. B. N. Entre o Ecletismo e o *Art Nouveau*: a imagem do progresso e o despertar do campo arquitetônico carioca (1889-1914). *Coleção Estudos Cariocas*, v. 14, n. 3, 2026.

DOI: 10.71256/19847203.14.3.229.2026

O artigo foi originalmente submetido em PORTUGUÊS. As traduções para outros idiomas foram revisadas e validadas pelos autores e pela equipe editorial. No entanto, para a representação mais precisa do tema abordado, recomenda-se que os leitores consultem o artigo em seu idioma original.



1 Introdução

Na obra *“Eclecticismo y vanguardia y otros escritos”*, Ignasi Solà-Morales (2004) propõe uma revisão crítica da historiografia do Movimento Moderno europeu, sustentando que o olhar analítico deve transcender o foco exclusivo nas produções da vanguarda ou de seus pioneiros. Para o autor, a compreensão da evolução arquitetônica exige a incorporação de variáveis complexas, que posicionem o fazer arquitetônico como elemento indissociável de dinâmicas culturais e espaciais mais amplas, intrínsecas aos processos de modernização.

Acompanhando essa perspectiva, Arnold Hauser (2000) sustenta em sua *“História social da arte e da literatura”* que a criação artística possui um vínculo intrínseco com as realidades políticas, econômicas e sociais de seu tempo. Para o autor, a coexistência de diferentes estilos em uma mesma época manifesta a heterogeneidade dos grupos artisticamente produtivos, evidenciando que as expressões culturais são respostas diretas às transformações nas estruturas históricas.

Na obra *“Sistemas arquitetônicos contemporâneos”*, Josep Maria Montaner (2009) propõe uma revisão do pensamento arquitetônico a partir da crise do objeto arquitetônico. Sua perspectiva crítica sustenta que as decisões formais não são neutras, mas mascaram complexas dimensões éticas, sociais e políticas. Assim, o autor defende abordagens interpretativas que integrem o rigor do formalismo analítico à profundidade da crítica ideológica.

Deyan Sudjic (2007), em *“La Arquitectura del poder”*, ressalta que, embora o discurso sobre o ambiente construído priorize frequentemente aspectos tecnológicos, historiográficos ou antropológicos, há uma persistente reticência em investigar as relações de autoridade intrínsecas à materialização do espaço. Para o autor, essa lacuna é crítica, pois ignora que a arquitetura transcende a mera funcionalidade para atuar, primordialmente, como um dos mais potentes instrumentos de representação simbólica do poder.

Assim, este artigo tem por objetivo destacar o papel da arquitetura como representação simbólica de poder no alvorecer da República Velha, desde a sua proclamação até o ano de 1915¹, para, em seguida, investigar as dinâmicas do campo arquitetônico, compreendido como um palco de disputas pela produção da arquitetura como bem simbólico. Na sequência, examina-se a produção Eclética e *Art Nouveau* do período como reflexo das aspirações de uma moderna classe burguesa emergente, que rechaça o passado colonial brasileiro recente ao mesmo tempo que valoriza as tradições estéticas europeias pretéritas como estratégia de prestígio e distinção social. Por fim, delinea-se o despertar do campo arquitetônico carioca, analisando o processo de legitimação social dada aos arquitetos da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) pelas revistas ilustradas da época, especialmente em função do sucesso alcançado no Concurso de Fachadas da Avenida Central em 1904, o que veio a consolidar o protagonismo da categoria na modernização urbana da cidade do Rio de Janeiro.

2 Poder e simbolismo: a arquitetura como materialização da ordem social

A arquitetura constitui-se um complexo objeto de investigação, pois não se configura apenas como um objeto para contemplação e reflexão, sendo “expressão direta da existência, da presença humana no mundo” (Pallasmaa, 2008, p. 487). Para Maurício Puls (2006), a arquitetura manifesta a essência e o modo de ser do homem, transcendendo funções utilitárias para atuar como uma representação simbólica da realidade social. Portanto, para além de suas tradicionais finalidades

¹O recorte temporal deste artigo vai até o ano de 1915 pois, a partir deste ano, inicia-se a consolidação de um movimento que incorporou um componente novo ao debate sobre a modernização da arquitetura brasileira, o da nacionalidade (Segawa, 1999). Até então, como veremos no artigo, a sociedade não se orgulhava de sua arquitetura pretérita, ao contrário, via qualquer elemento da cultura arquitetônica colonial como uma espécie de entrave à construção de um Brasil civilizado e cosmopolita.

construtivas e funcionais, a arquitetura vem desempenhando um importante papel de materialização e representação simbólica do mundo dos homens.

Para Pierre Bourdieu (1989), a dinâmica social é pautada por disputas entre grupos que buscam consolidar seus próprios interesses, estabelecendo relações de dominação e subordinação. O autor define o poder como a capacidade de instituir uma visão de mundo específica que beneficie determinados setores em detrimento de outros. Para além das manifestações físicas, econômicas ou políticas, o poder assume uma dimensão simbólica: uma forma transfigurada e legitimada de autoridade que, ao operar no plano da cultura, manipula mitos e crenças para converter diversas espécies de capital em capital simbólico². Esse mecanismo é crucial para a reprodução das desigualdades de classe, pois faz com que a dominação pareça 'natural' ou, nos termos de Bourdieu, erroneamente reconhecida. No campo arquitetônico, esse poder atua para validar padrões estéticos que perpetuam o controle das classes dominantes, fazendo a dominação parecer natural, mal percebida, ou, como diria Bourdieu, erroneamente reconhecida.

Em seu ensaio "*La dimension amoureuse*" (1969), George Baird sustenta que toda edificação é, intrinsecamente, portadora de significados. Embora essa perspectiva tenha enfrentado resistências do funcionalismo ortodoxo à época, consolidou-se ao longo da história a compreensão de que a arquitetura constitui uma forma de expressão de intenções deliberadas. Vittorio Gregotti (2001) colabora com essa visão ao argumentar que a natureza do signo arquitetônico transcende a dimensão utilitária, impedindo que a disciplina seja reduzida a um mero serviço técnico de construção. Michael Graves (2008) aprofunda essa dicotomia ao definir a construção por seus aspectos instrumentais, enquanto reserva à arquitetura o papel de representação simbólica essencial dos mitos e da cultura de uma sociedade.

A visão de muitos historiadores, arquitetos e filósofos – de diversas e múltiplas vertentes – converge para o uso estratégico e sistemático da simbologia arquitetônica ao longo da história em favor dos interesses dos poderosos (Rosa, 2019). Retomando Bourdieu (1989), os símbolos atuam como ferramentas primordiais de "integração social" e ao funcionarem como veículos de saber e interação, promovem um consenso sobre a realidade social que é vital para a preservação e reprodução da ordem estabelecida.

Conforme a perspectiva de György Lukács (1963), a produção artística nunca é neutra, assumindo sempre um posicionamento diante do mundo. Ecoando essa premissa, o teórico José Miguel Garcia Cortés (2008) defende que nenhuma obra arquitetônica é inocente ou arbitrária, pelo contrário, a arquitetura atua como um mecanismo de validação e perpetuação de ideologias específicas, servindo para sustentar as estruturas de poder de uma dada organização social.

Christopher Wren, renomado arquiteto britânico, afirmou que a arquitetura tem uma função política e que os edifícios públicos são o ornamento de um país (*apud* Puls, 2006). Alinhado a esse pensamento, Eric Hobsbawm (1982) argumenta que a arquitetura manifesta a convicção de uma sociedade, funcionando como o símbolo material de suas bases ideológicas. Por fim, Georges Bataille (1993)³, apresenta a arquitetura como tradução física da hierarquia social; refletindo valores e atuando ativamente na manutenção da ordem e no condicionamento do comportamento humano.

Arquitetura é a expressão do próprio ser das sociedades, da mesma maneira que a fisionomia humana é a expressão do ser dos indivíduos. Entretanto, é mais para as fisionomias dos personagens oficiais (prelados, magistrados, almirantes) que esta comparação deve ser referida. Na prática, apenas o ser

² Bourdieu amplia a concepção marxista e entende por capital não apenas o acúmulo de bens e riquezas econômicas, mas todo recurso ou poder que se manifesta em uma atividade social. Assim, além do capital econômico (salários, renda, imóveis), do capital cultural (saberes reconhecidos por diplomas e títulos) e do capital social (relações sociais que podem ser convertidas em benefícios próprios), existe um capital simbólico (que pode ser entendido como o prestígio que permite identificar os agentes no espaço social).

³ Georges Bataille escreveu o artigo *Arquitetura* em 1929.

ideal da sociedade, que ordena e proíbe com autoridade, exprime-se no que são composições arquitetônicas no sentido estrito do termo. Assim, os grandes monumentos são ressuscitados como diques, colocando a lógica da majestade e autoridade contra todos os elementos obscuros: é na forma das catedrais ou dos palácios que a Igreja e o Estado falam às multidões e lhes impõem o silêncio (Bataille, 1993, p. 41).

Como ilustrado até aqui, ao longo da história a arquitetura revela sua função de conferir visibilidade a múltiplas formas de poder, seja ele político, social ou simbólico. Mais do que uma simples representação, ela atua como um instrumento de consolidação de uma nova ordem na estrutura espacial das cidades. Dessa maneira, as edificações manifestam a estabilidade ou as tensões da sociedade que as concebeu, tornando a investigação da arquitetura como representação simbólica de poder essencial para compreender tanto a história da arquitetura de um período quanto os complexos fenômenos sociais que a estruturam.

3 O campo como arena de disputa e produção de bem-simbólico

Este artigo parte da premissa da existência de uma gênese social para a criatividade arquitetônica, sendo o valor de uma obra decorrente tanto do talento individual do seu criador quanto do contexto e da organização social em que ele atua. Desse modo, o trabalho investiga não apenas o papel dos signos arquitetônicos como manifestações de poder, mas também a consolidação do próprio campo profissional. Para isso, os arquitetos são examinados como integrantes de uma rede social complexa, composta pelos sujeitos produtores, pelas estruturas que os sustentam e pelo repertório de discursos que eles propagam e legitimam.

A base analítica deste estudo fundamenta-se na obra de Pierre Bourdieu, partindo do princípio de que nenhuma teoria emerge em um isolamento social, mas é moldada pela posição do autor no "campo". Para o sociólogo, o campo é um universo social que atua, a um só tempo, como arena de conflitos e rede de tensões. Como campo de batalha, ele é palco de disputas incessantes; como campo de força, é onde o poder simbólico determina a influência de cada membro. Bourdieu (1983a, p. 08) sintetiza essa ideia ao notar que "as teorias e as escolas [...] se devoram entre si e com sua luta asseguram a continuidade da vida". De tal modo, este artigo interpreta o campo como o espaço de interação entre agentes e instituições que competem para preservar ou transformar as lógicas que regem o sistema, garantindo sua própria sobrevivência.

Assim, a dinâmica de perpetuação ou resistência às normas sociais ocorre sob uma aura doutrinária, na qual certas convenções são tidas como inquestionáveis e "naturais". Essa percepção de normalidade costuma ocultar as arbitrariedades do sistema, que geralmente só se tornam visíveis para aqueles que observam essa estrutura de fora. Para elucidar como essa conformidade é gerada, Bourdieu (1983b, 2007a, 2007b) utiliza o conceito de *habitus*.

O *habitus* constitui um conjunto de inclinações que orientam a ação dos sujeitos, funcionando como uma estrutura que organiza as práticas dentro do corpo social. De forma análoga a uma "herança genética social", ele representa uma identidade transmitida inicialmente pela família. Esse processo de aculturação material e simbólica começa na infância e é continuamente moldado pelo sistema de ensino e pelas interações sociais ao longo da vida. Contudo, as transformações possíveis neste sistema são sempre balizadas pela trajetória histórica do indivíduo, por sua origem de classe e pelos grupos com os quais mantém afinidade.

O campo da cultura funciona como arena central das disputas simbólicas, ocultando as tensões de poder enquanto diferentes estratos sociais buscam validar seus padrões estéticos. Bourdieu (2007a) argumenta que o "bom gosto" é o eixo dessas batalhas, servindo como ferramenta de distinção e coesão para as elites. A posse física e simbólica de bens exclusivos gera uma "raridade de segunda ordem",

elevando-os à condição de "símbolo, por excelência, da excelência" (Bourdieu, 2007a, p. 261). Assim, o gosto deixa de ser uma escolha subjetiva para se tornar um reflexo do *habitus*, funcionando como uma norma tácita de pertencimento de classe. Essa disposição, cultivada desde a infância, integra-se profundamente à identidade social do indivíduo.

A naturalidade do bom gosto vem do *habitus*, e este tem de ser inculcado desde a infância. A ambição de se tornar um crítico respeitado de arquitetura ou um grande arquiteto requer muito mais do que a obtenção de uma educação ou conhecimento formal, ela requer uma lenta aquisição de todos os modos e maneiras da classe alta. Desse modo, o investimento necessário para ingressar no campo e aspirar a seus mais altos louros não é uns meros anos de universidade, é toda uma vida (Stevens, 2003, p. 131).

A arquitetura, como parte integrante do campo cultural, pode ser inicialmente compreendida como um ecossistema que envolve arquitetos, urbanistas, críticos, acadêmicos e entidades profissionais, além de construtores, clientes e órgãos estatais. Segundo Garry Stevens (2003), essa rede abrange ainda o debate teórico e o arcabouço normativo que regula as edificações e as cidades. Compreender a arquitetura como um "campo" é admitir que as definições tradicionais de arte, ciência ou profissão são insuficientes para dar conta da vasta complexidade desse sistema social.

Fundamental ressaltar que o campo arquitetônico é movido pelo conflito e por embates internos. Trata-se de uma dialética constante entre profissionais, críticos e instituições que disputam a autoridade de estabelecer as normas, as fronteiras e os critérios de admissão nesse sistema. Consequentemente, o valor estético e a distinção do que é "excepcional" são atribuídos pelo próprio campo, frutos da rivalidade entre seus integrantes. Os arquitetos que desejam ser consagrados têm duas opções: produzir arquitetura, projetos para concursos, exposições ou tratados que afirmem os valores dos membros dominantes e, assim, se juntar a eles, ou adotar a estratégia mais arriscada de criar uma nova estética, uma nova linguagem, um novo capital simbólico e, assim, desafiar o *establishment* (Stevens, 2003).

Portanto, este artigo adota uma postura atenta às pressões de interesse que permeiam a criação, a circulação e o consumo do objeto arquitetônico, entendendo o campo arquitetônico como um palco de disputa pela produção da arquitetura como bem simbólico, na qual os agentes dominantes preservam sua posição por meio da distinção social e do controle sobre o discurso do que se define como "boa" arquitetura.

4 Ecletismo e *Art Nouveau* como expressão de progresso e "bom gosto"

Na obra "Considerações sobre o Ecletismo na Europa", Luciano Patetta (1987) elenca os pilares que elevaram o Ecletismo ao status de estilo predominante do século XIX. Ele destaca a ascensão da burguesia, os avanços da era industrial e a maneira como o romantismo vinculou ideais de soberania nacional aos novos processos de produção em massa. Para o autor, o Ecletismo era a tradução estética de uma classe que, embora entusiasta do progresso e do conforto, acabava por nivelar a produção arquitetônica às oscilações da moda e das preferências de "gosto".

Na segunda metade do século XIX, o Brasil passou por profundas transformações socioeconômicas que remodelaram seu cenário arquitetônico. A dissolução da estrutura agrária patriarcal e o fortalecimento de uma burguesia urbana (Freyre, 2013) — impulsionados pela Abolição, pelo advento da República e pela industrialização — geraram impactos significativos na arquitetura (Santos, 1977). A transição para o trabalho assalariado exigiu novas dinâmicas de produção e uso do espaço, incorporando materiais e métodos industriais que se articularam sob a estética eclética.

O Ecletismo que surgira na França, durante a primeira metade do século [XIX], oferecia a vantagem prática de propor uma conciliação no plano filosófico, político-social e estético. O sucesso dessa tendência filosófica foi devido ao fato de, a partir de 1830, haver ela tomado uma orientação que satisfazia, num momento ainda de crise das velhas correntes filosóficas e políticas, uma direção conciliadora. O ecletismo propunha a todos os sistemas um tratado de paz. Ele deveria conciliá-los, guardando deles aquilo que possuísem de precioso, do mesmo modo que o governo representativo deveria ser um governo misto, que satisfizesse todos os elementos da sociedade (Reis Filho, 2014, p. 180-182).

No cenário brasileiro, o Ecletismo foi recebido com entusiasmo, servindo como um reflexo arquitetônico da conciliação política entre o Império e a Primeira República. Para Santos (1977), esse estilo sintetizou as tensões de uma era de transição, manifestando-se em conflitos fundamentais, a saber: conflito social e programático, onde o embate entre aristocracia e burguesia era refletido na mudança dos programas rurais para palacetes urbanos e edifícios industriais; conflito entre trabalho e técnica, marcando a transição do trabalho escravo para o trabalho livre e da produção artesanal para a mecanização impessoal e em série; conflito entre materiais e estrutura, consolidando a hegemonia de produtos industrializados importados (como as vigas e colunas de ferro de Liège, o pinho de Riga, cristais de Saint-Gobain etc) sobre os nacionais, gerando estruturas híbridas que marcaram a imposição da Era Industrial.

No século XIX as principais cidades brasileiras, Rio de Janeiro e São Paulo, eram formadas por diferentes pessoas e culturas, cabendo aos arquitetos interpretar e realçarem essa diversidade por meio da liberdade de escolha sobre o que consideravam melhor ou positivo, promovendo uma convivência equilibrada entre a tradição e as novas tendências. Essa abordagem conciliatória era a própria tradução do ideal de progresso que definia aquele contexto histórico. “O Ecletismo foi, pois, em arquitetura, conciliação e progresso, tradicionalismo e progresso ou, como se diria depois, ordem – com uma conotação determinada – e progresso” (Reis Filho, 2014, p. 185-186).

No contexto das transformações geradas pelo ideal de 'ordem e progresso' na transição para a República, a reestruturação do Rio de Janeiro sob a gestão de Rodrigues Alves (1902-1906) foi um marco fundamental. Essas intervenções não apenas alteraram a escala urbana e arquitetônica, mas serviram como uma poderosa representação simbólica da nova ordem política. Em uma cidade que ainda carregava fortes traços coloniais portugueses, a elite ascendente buscou superar o passado colonial ao construir uma metrópole cosmopolita, vista como o símbolo máximo de um Brasil moderno (Abreu, 2008).

Muito cedo ficou evidente para os novos personagens o anacronismo da velha estrutura urbana do Rio de Janeiro diante das demandas dos novos tempos [...]; a imagem do progresso se transforma na obsessão coletiva da nova burguesia [...]; quatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares das áreas centrais da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (Sevcenko, 1983, p. 28-30).

As reformas de Pereira Passos reconfiguraram a capital federal para que ela atendesse “[...] às necessidades reais de criação, concentração e acumulação do capital” (Abreu, 2008, p. 141), alterando para sempre a lógica urbana da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil. Esse plano incluiu melhorias portuárias e a abertura da Avenida Central, implementadas por meio de demolições massivas conhecidas popularmente como “bota abaixo”. A abertura de eixos modernos, como as

avenidas Mem de Sá, Central e Beira-Mar — dispostas de forma a criar uma nova malha urbana — foi, segundo Santos (1977), o fator determinante para a construção da fisionomia cosmopolita do Rio moderno.

Em “Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX)”, Del Brenna (1987) aponta as obras de transformação urbana da cidade como apogeu do Ecletismo. Essa iniciativa, pautada pela agenda de governo de Rodrigues Alves, tinha propósitos nitidamente políticos e econômicos: usar o embelezamento e o saneamento para forjar uma estética *Belle Époque*. O objetivo era conferir ao país o prestígio necessário para atrair capital e mão de obra estrangeira, consolidando a República no mercado global. Nesse processo, a urgência em materializar essa nova imagem acabou negligenciando a profundidade das intervenções. O planejamento urbano foi, na verdade, uma composição de propostas anteriores ajustadas a conveniências políticas e financeiras. Da mesma forma, a arquitetura renovou-se de maneira quase automática, re combinando um vocabulário estilístico que profissionais locais e estrangeiros já utilizavam.

A estética oficial da época não se impunha por um estilo rígido, mas agia de forma indireta, como no Concurso de Fachadas da Avenida Central, servindo de estímulo, guia e modelo às novas construções, ou se revelando em negativo, por meio de recomendações, feitas em nome do “bom gosto”, do que não se deveria fazer na nova arquitetura da capital. Gradualmente, o que eram apenas sugestões tornaram-se normas rígidas nas licenças municipais. Por trás desse discurso estético, escondia-se uma manobra política: as imposições acabavam privilegiando grandes construtoras conectadas ao governo, em prejuízo dos antigos mestres de obras.

O Concurso internacional para projetos de fachadas da Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, realizado em 1904, representou a maior investida da jovem República para projetar uma imagem de modernidade. Com 107 concorrentes de diversas nacionalidades e 138 propostas classificadas (Santos, 1977), o concurso teve como grande vencedor o italiano Rafael Rebecchi. Segundo Del Brenna (1987), seu projeto de influência renascentista foi escolhido em detrimento de opções mais arrojadas. A classificação seguiu com Adolfo Morales de los Rios (ENBA) em segundo lugar e com um empate entre M. E. Hehl, Thomas Driendl, René Brada e Oberg em terceiro.



Figura 1: Projeto colocado em 1º lugar no Concurso de Fachadas da Avenida Central, 1904. Autoria do engenheiro e construtor Rafael Rebecchi. Autor do desenho: Rafael Rebecchi.
Fonte: Revista Renascença, Edição n. 2, p. 66, 1904.



Figura 2: Projeto colocado em 2º lugar no Concurso de Fachadas da Avenida Central em 1904, de autoria do arquiteto Adolfo Morales de Los Rios, 1904. Autor do desenho: Adolfo Morales de Los Rios.
Fonte: Revista Renascença, Edição n. 2, p. 67, 1904.

A banca examinadora do certame apresentou uma formação atípica, composta essencialmente por engenheiros e médicos⁴. Esse fato evidencia a marginalização dos arquitetos nos círculos de poder e nas decisões urbanísticas de grande escala até então. Conforme o edital, O principal objetivo era que os projetos pudessem servir de “guia ou modelo” para os proprietários e compradores de terrenos na nova avenida, assim como “catequizar” a população dentro dos novos paradigmas do “bom gosto”, enfatizando a superioridade dessas formas em relação às construções do passado.

Nesse contexto, o conceito de “moderno” vinculava-se mais às táticas políticas e econômicas do que propriamente às formas arquitetônicas. Grandes firmas de engenharia, como a de Antônio Jannuzzi, Irmão e Cia e a de Heitor de Mello, foram as protagonistas dessa remodelação urbana. Entre os marcos desse período, destacam-se: a sede da ENBA⁵ (1906-1908), de Morales de los Rios, com referências ao Louvre e ao Renascimento italiano; a Biblioteca Nacional (1905-1910), de Hector Pepin, com seu aspecto externo classicizante e em seu interior por sua imponente escadaria de mármore; o Teatro Municipal (1904-1905), do engenheiro Francisco de Oliveira Passos, que evoca a Ópera de Paris em estilo Napoleão III; e o Palácio Monroe, projetado pelo engenheiro Francisco de Souza Aguiar em 1904, pavilhão do Brasil na *Louisiana Purchaser Exposition*, em Saint Louis, e premiado com a medalha de ouro, foi reconstruído no Rio de Janeiro em 1906 para acolher a III Conferência Pan-Americana, transformando-se em ícone máximo do sistema de valores da República Velha (Segre, 2013).

Quando surgem, na área nobre da Avenida, os edifícios públicos reservados às instituições, a transformação do conceito de arquitetura e de “monumento” por parte da cultura oficial torna-se extremamente clara. Se no Rio de Janeiro do final do Império considerava-se que o objetivo dos monumentos da cidade era “sugerir, inspirar, comover”, aos palácios da Capital da República cabe agora o papel de “representar”. O conteúdo, a mensagem ideológica e estética, são substituídos pela ênfase tipológica: o que mais importa, é que cada edifício seja logo reconhecível como “o museu”, “a ópera”, “o banco”, “o palácio do governo” de uma grande capital (Del Brenna, 1987, p. 56-57).

⁴ Conforme informações da *Revista Renascença* (nº 2, p. 67), o júri teve a seguinte conformação: engenheiro Lauro Muller (presidente), Ministro da Viação, assistido pelo chefe dos trabalhos da Avenida Central, o engenheiro Paulo de Frontin. Membros do júri: engenheiro Pereira Passos, prefeito do Distrito Federal; engenheiro Saldanha da Gama, diretor da Escola Politécnica; engenheiro Aarão Reis, representando o Clube de Engenharia; engenheiro Jorge Lossio, representando o Instituto Politécnico; médico Feijó Júnior, diretor da Faculdade de Medicina; médico Oswaldo Cruz, diretor de Saúde Pública; médico Ismael da Rocha, representando a Academia de Medicina; e o escultor Rodolfo Bernardelli, diretor da ENBA.

⁵ Atual sede do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA).



Figura 3: Escola Nacional de Belas Artes. Autor da foto: desconhecido. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes (MnBA)⁶.
Fonte: Site do Museu Nacional de Belas Artes.



Figura 4: Foto histórica da Biblioteca Nacional em 1910. Autor da foto: Marc Ferrez. Acervo: Instituto Moreira Salles (IMS)⁷.
Fonte: Site da EBA/UFRJ.

⁶ Disponível em: <http://mnba.gov.br/portal/museu/historico>. Acesso em: 17 mar. 2025.

⁷ Disponível em: http://composicaodeinterior.eba.ufrj.br/pop_bibliotecanacional.htm. Acesso em 17 mar. 2025.



Figura 5: Foto histórica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1910. Autor da foto: Marc Ferrez. Acervo: Instituto Moreira Salles (IMS)⁸.
Fonte: Brasileira Fotográfica.



Figura 6: Foto histórica do Pálacio Monroe em 1910. Autor da foto: Augusto Malta. Acervo: Instituto Moreira Salles (IMS)⁹.
Fonte: Brasileira Fotográfica.

⁸ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2586>. Acesso em: 22 mar. 2025.

⁹ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2788>. Acesso em: 22 mar. 2025.

José Carlos de Carvalho, em crônica na revista *Kosmos*¹⁰, descreveu o Palácio Monroe como a imagem da civilidade e do progresso nacional. O próprio autor do projeto, o Coronel Souza Aguiar, reforçou essa visão ao afirmar que a obra simbolizava "[...] de algum modo a nossa prosperidade e desenvolvimento, nosso justo orgulho"¹¹. Com o auxílio da imprensa da época, o Ecletismo firmou-se como expressão de modernidade.

O êxito arquitetônico dos projetos da Avenida Central e a consagração do Palácio Monroe como ícone da República Velha estimularam a realização da Exposição Nacional de 1908, na Praia Vermelha. Sob a coordenação do engenheiro Sampaio Correia e do arquiteto René Badra, o evento reuniu grandes nomes da época. Ricardo Severo e Ramos de Azevedo ficaram responsáveis pelo Pavilhão de São Paulo, Rafael Rebecchi assinou a Porta Monumental e os pavilhões de Minas Gerais e Bahia enquanto René Badra concebeu o Palácio das Indústrias, adaptando a estrutura da antiga Escola Militar.



Figura 7: Visão aérea da Exposição Nacional de 1908. Autor da foto: Augusto Malta. Acervo: Museu da República¹².
Fonte: Brasileira Fotográfica.

¹⁰ Revista *Kosmos*, Rio de Janeiro, nº 6, 1904, s/n.

¹¹ Revista *Kosmos*, Rio de Janeiro, nº 6, 1904, s/n.

¹² Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=11621>. Acesso em: 17 mai. 2025.



Figura 8: Portal Monumental da Exposição Nacional de 1908, de Rafael Rebecchi. Autor da foto: Augusto Malta. Acervo: Museu da República¹³.
Fonte: Brasileira Fotográfica.



Figura 9: Pavilhão de Minas Gerais à esquerda e o Pavilhão de São Paulo à direita. O primeiro de Rafael Rebecchi e o segundo de Ricardo Severo e Ramos de Azevedo. Autor da Foto: Augusto Malta. Acervo: Museu da República¹⁴.
Fonte: Brasileira Fotográfica.

¹³ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=11621>. Acesso em: 17 mai. 2025.

¹⁴ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=11621>. Acesso em: 17 mai. 2025.



Figura 10: Palácio das Indústrias. De René Brada. Autor da foto: Augusto Malta.
Acervo: Museu da República¹⁵.
Fonte: Brasiliana Fotográfica.

De acordo com Santos (1977), Rafael Rebecchi, Adolfo Morales de los Rios, Armando da Silva Telles e Heitor de Mello foram os nomes que mais se destacaram no ecletismo carioca, tanto pela coerência estilística quanto pelo apuro formal de seus projetos. Após o falecimento de Mello em 1920, seu escritório — assumido por Archimedes Memória e Francisque Cuchet — consolidou-se como um dos mais proeminentes da capital federal.

Enquanto o Ecletismo dominava o cenário arquitetônico nacional, o *Art Nouveau* se consolidava como alternativa estética inovadora. Surgido na Bélgica e na França no final do século XIX como uma resposta à crise artística da era industrial, o movimento foi o primeiro programa global de renovação das artes e da arquitetura, rompendo com o historicismo ao priorizar formas orgânicas e explorar a leveza do metal e do vidro.

A hegemonia cultural europeia exercia um fascínio global que moldava desde a moda até o comportamento no Brasil republicano. Sendo assim, para a sua burguesia emergente, “[...] ou para aqueles que quisessem estar na avant-garde da moda, mais interessados em serem notados pelo exotismo da forma do que pelo conjunto de idéias que fez surgir o movimento, havia o art nouveau” (Taveira, 1998, p. 18).

No Rio de Janeiro, o *Art Nouveau* manifestou-se inicialmente em elementos decorativos no final do século XIX. Diferente de sua origem europeia, onde se vinculava a movimentos liberais e nacionalistas, no Brasil o estilo foi introduzido como um artigo de luxo exótico durante os primeiros anos da República. Foi prontamente adotado pela burguesia comercial e industrial que buscava estar na vanguarda. Entretanto, o movimento enfrentou forte resistência acadêmica, sendo frequentemente tachado como um “excesso” estilístico (Rosa, 2019).

¹⁵ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=11621>. Acesso em: 17 mai. 2025.

Em 1904 o arquiteto francês Victor Dubugras obteve o segundo lugar no concurso de projeto para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sendo preterido pelo projeto do engenheiro Francisco Oliveira Passos, contudo, na visão de Yves Bruand, o projeto de Dubugras era muito mais original e teria criado um conjunto edificado “[...] sem precedentes, homogêneo, moderno, muito avançado para a época” (Bruand, 2010, p. 48).



Figura 11: Projeto de Victor Dubugras para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1904. Autor do desenho: Victor Dubugras¹⁶.
Fonte: Skyscrapercity.

¹⁶ Disponível em: <https://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=905790&page=4>. Acesso em: 17 mai. 2025.



Figura 12: Projeto de Victor Dubugras para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1904. Autor: Victor Dubugras¹⁷.
Fonte: Skyscrapercity.

Contudo, o principal expoente do *Art Nouveau* carioca foi o arquiteto italiano Antonio Virzi. Sua chegada em 1910 e o casamento com Lívia da Rocha Miranda, herdeira de uma das mais ricas e influentes famílias da cidade, facilitaram seu acesso aos círculos mais importantes da sociedade carioca, passando a ter seus serviços solicitados por uma burguesia em ascensão interessada em expressar seu poder econômico por meio de uma estética moderna e extravagante (Rosa, 2019).

Em 18 de novembro de 1911, Virzi foi nomeado para a cadeira de Composição e Desenho de Arquitetura da ENBA, por indicação do diretor Rodolfo Bernardelli, notório entusiasta das vanguardas artísticas¹⁸. Para Bernardelli, o arquiteto italiano representava a oportunidade de alinhar uma disciplina estratégica às tendências europeias contemporâneas. Todavia, a regência de Virzi foi precocemente marcada por conflitos com o corpo discente. Já no primeiro trimestre de 1912, os alunos protocolaram um requerimento criticando a qualidade de seu ensino, classificando-o como deficiente. O episódio gerou interpretações divergentes na instituição: enquanto o diretor puniu a queixa como um ato de indisciplina, os demais membros do corpo docente acolheram o fato de maneira distinta (Uzeda, 2006).

A “incompetência” acadêmica de Virzi parecia haver se tornado consenso aos olhos do Conselho Escolar e, com o suporte de professores como Morales de los Rios e Gastão Bahiana, entre outros, decidiu-se encaminhar ao ministro um pedido de substituição de Antonio Virzi da cátedra de Composição de arquitetura, o que foi feito, no final daquele mesmo ano, através de concurso. Podemos imaginar o constrangimento que o episódio causou ao arquiteto (Uzeda, 2006, p. 196).

Após solicitar exoneração em 3 de dezembro de 1912, Antonio Virzi passou a dedicar-se integralmente à prática arquitetônica na capital federal. A primeira fase de suas obras é marcada pelo resgate medievalista e a organicidade das formas

¹⁷ Disponível em: <https://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=905790&page=4>. Acesso em: 17 mai. 2025.

¹⁸ Rodolfo Bernardelli e seu irmão Henrique ficaram conhecidos por insurgirem-se contra o ensino “conservador” na ENBA, propondo uma reformulação (Arestizábal; Grinberg, 1989).

naturais, princípios alinhados às vertentes do *Arts and Crafts* e do *Art Nouveau*. Sua bagagem incluía a colaboração com mestres do *Liberty*¹⁹ italiano, como Ernesto Basile, Gaetano Moretti e Dario Carbone. Na Itália, esse novo estilo buscava forjar uma identidade nacional que respeitasse as raízes regionais e inovasse em materiais, posicionando-se como um contraponto ao Ecletismo tradicional.

Em uma crônica, Marc Berkowitz (1953) apontou a Villa do Barão Smith de Vasconcellos, em Copacabana, e a Fábrica do Elixir de Nogueira, na Glória, projetadas por Virzi, como os principais símbolos do *Art Nouveau* carioca. Irma Arestizábal, em seu texto *Aspectos do Art Nouveau no Rio de Janeiro*, de 1975, elegeu o Villino Silveira (1915) como o exemplar supremo do estilo no Rio. Com sua verticalidade assimétrica e a fusão de formas orgânicas e medievais, a obra materializa a visão inventiva de Virzi.

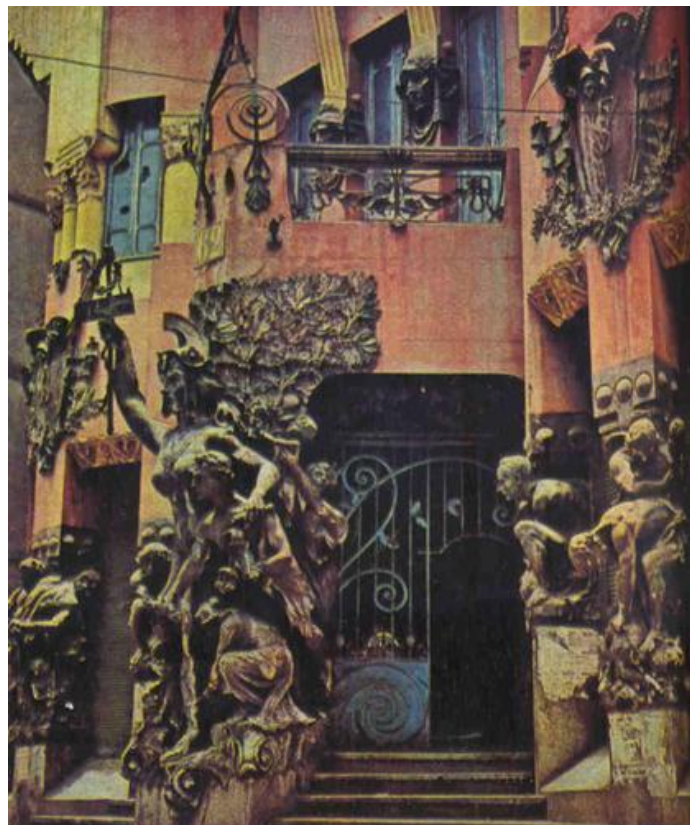


Figura 13: Fábrica do Elixir de Nogueira, Glória, Rio de Janeiro, 1915. De Antonio Virzi²⁰.

Fonte: Eliomar Coelho.

¹⁹ O termo *Liberty* provém do nome de uma loja em Londres que pertencia a Arthur Lasenby Liberty, discípulo de William Morris e mercador, conhecido por seus tecidos artísticos e ligados à “nova arte”. O termo rapidamente ganhou força, designando o que seria a vertente italiana do *Art Nouveau* e transformando-se em um sinônimo de *liberdade*.

²⁰ Disponível em: <http://www.eliomar.com.br/rio-antigo-elixir-de-nogueira-o-art-nouveau-que-se-destaca-na-gloria/>. Acesso em: 18 mai. 2025.



Figura 14: Villa Smith de Vasconcellos, Copacabana, Rio de Janeiro, 1915. De Antonio Virzi²¹.
Fonte: Eliomar Coelho.



Figura 15: Villina Silveira, Glória, Rio de Janeiro, 1915. De Antonio Virzi.
Fonte: Acervo pessoal do autor.

²¹ Disponível em: <http://www.eliomar.com.br/rio-antigo-predio-mais-alto-antes-do-copacabana-palace-tombou-na-ditadura/>. Acesso em: 18 mai. 2025

Durante grande parte do século XX, a historiografia brasileira rotulou o Ecletismo e o *Art Nouveau* como meras importações de "mau gosto", alheias a uma identidade nacional autêntica (Puppi, 1998). Para superar essa visão é fundamental enxergarmos o papel dessas correntes arquitetônicas como representantes simbólicas de uma nova ordem social extremamente complexa. Longe de serem manifestações nostálgicas, elas são fruto da Revolução Industrial, forjadas no seio de uma sociedade moderna, com certo gosto pelo antigo, onde a arquitetura era usada para legitimar o êxito social e conferir foro de hereditariedade (Baudrillard, 1981) a uma classe burguesa emergente. Como aponta Annateresa Fabris em "O Ecletismo à luz do Modernismo" (1987), essa busca pelo passado é, paradoxalmente, a marca da modernidade eclética, distanciando seus revivalismos de uma postura puramente conservadora ou reacionária.

Não são conservadores porque são antitradicionalistas; não são reacionários porque não buscam princípios de autoridade absolutos e imutáveis. Não desejam restaurar nada porque a volta ao passado não implica uma recuperação de valores, estando sujeitos, ao contrário, aos ritmos da moda, ao padrão de consumo da produção industrial, cujos novos materiais integram-se em sua arquitetura fantasiosa (Fabris, 1987, p. 283-284).

Os revivalismos europeus do século XIX estavam frequentemente atrelados à busca por 'estilos nacionais', como o neogótico na Inglaterra ou o neorrenascentista na Itália. No Brasil, entretanto, a elite intelectual da virada do século ainda era movida por valores universais, como o progresso e o liberalismo. Essa mentalidade justifica a adoção de uma arquitetura eclética e cosmopolita, que buscava nos centros culturais europeus referências para uma modernidade vista como global e progressista.

A elite brasileira da época era entusiasta da modernização e do desenvolvimento industrial e via a arquitetura europeia como o auge da inovação a ser replicada. O Ecletismo no país funcionava como uma cópia que, para ser considerada perfeita, deveria desconsiderar raízes locais, já que derivava de outros contextos socioeconômicos. Desse modo, a arquitetura não é um reflexo passivo da sociedade; ela é uma prática deliberada de agentes sociais, assim, ela se manifesta como uma forma de vivenciar a realidade, assumindo significados distintos conforme as intenções dos grupos que a utilizam (Reis Filho, 2014).

Para o papel que os agentes do Ecletismo pretendiam representar no cenário político brasileiro era necessária a perfeição da cópia. Nas condições correntes de produção e uso, porém, a cópia sob a inspiração do Ecletismo era apenas um fenômeno formal, por intermédio do qual se abriam condições, simultaneamente, para a introdução de elementos mais atualizados e necessários ao aperfeiçoamento das construções e para a preservação, pela adaptação, dos valores já obsoletos, segundo os quais se estabeleciam as relações entre o Brasil como país fornecedor de matérias-primas ao mercado internacional e os países mais industrializados, de cuja "civilização" aqueles agentes sociais procuravam ser os representantes mais avançados e a cujos interesses estavam necessariamente vinculados (Reis Filho, 2014, p. 187).

Para esse novo público, a arquitetura resumia-se a sua fachada, uma questão de moda e "bom gosto", pouco importando o "[...] sentido orgânico inerente a todo verdadeiro projeto arquitetônico – em que plantas, seções e fachadas formam um só todo indissolúvel [...]", como defendera Santos (1977, p. 85), visivelmente inspirado nas ideias de Lucio Costa.

Assim, diante de uma realidade arquitetônica e urbana ainda definida pelas heranças coloniais e por intervenções pontuais no período imperial, a nova classe dominante empenhou-se em erguer uma nova metrópole cosmopolita, símbolo de um novo Brasil, rechaçando os vestígios desse passado. O ideal de progresso tornou-se a obsessão coletiva, uma nova ordem social passou a marginalizar costumes tradicionais e manifestações populares por considerá-los incompatíveis

com uma identidade moderna e progressista. Esse esforço de modernização tinha um objetivo claro: conferir prestígio à jovem República e integrar o Brasil ao cenário do capitalismo internacional. Nesse período, a arquitetura tinha um papel muito bem definido de distinção social, deveria representar o “bom gosto” dos ricos proprietários dos *challets*, palacetes e *villinos* da época, uma elite certa de que tudo que vinha de fora era melhor e mais adequado às suas necessidades.

5 O despertar do campo arquitetônico: da marginalização ao protagonismo na modernização urbana

Na transição para a República, o curso de Arquitetura da ENBA teve apenas três alunos matriculados. Naquela época, o mercado era dominado por engenheiros e construtores e por profissionais estrangeiros. Os arquitetos não participavam das grandes decisões sobre o futuro da cidade assim como não compuseram os júris dos principais concursos arquitetônicos do início do século.

Tabela 1: Alunos matriculados no curso de Arquitetura da ENBA (1896-1900)

Ano	Total	Alunos
1896	1	Miguel Calmon du Pin e Almeida
1897	1	Miguel Calmon du Pin e Almeida
1898	3	Heitor de Mello; Aloísio Carlos de A. Stahlembrecher; Miguel Calmon du Pin e Almeida
1899	2	Heitor de Mello; Aloísio Carlos de A. Stahlembrecher
1900	1	Heitor de Mello

Fonte: Uzeda, 2006, p. 84.

No final do século XIX, o cenário da construção no Rio de Janeiro era controlado majoritariamente por mestres de obras, sobretudo pedreiros portugueses. Até o início do período republicano, a demanda por grandes edificações era insuficiente para estimular a formação massiva de arquitetos no país, contudo, na primeira década do novo século, o cenário se transformou com a chegada de arquitetos europeus, responsáveis por difundir o ecletismo em obras públicas e residências da elite. Heitor de Mello, um dos poucos formados pela ENBA na década de 1890, iniciou sua carreira em 1898 e durante 22 anos de atuação seu escritório produziu uma vasta gama de projetos marcados pela pluralidade estilística. Foi nesse período que a disputa do campo arquitetônico passou a receber mais empenho dos arquitetos, conseguindo estabelecer algumas regras para o exercício profissional.

A atividade é regulamentada através de registro obrigatório para construir: a prefeitura carioca concede aos pedreiros portugueses licença para edificar, sob o título de arquiteto-construtor. É criado, por volta de 1900, no Rio de Janeiro, o Setor de Censura de Fachadas, ocupado por arquitetos indicados diretamente pelo prefeito, através do qual é exercido o controle estético das novas edificações (Cavalcanti, 2006, p. 20).

Com esses primeiros esforços na construção de um campo arquitetônico no país, a ENBA começou a dar maior importância à arquitetura. Neste período, houve uma expansão do corpo docente relacionado à formação do arquiteto, com isso, a escola passou a abrigar alunos e profissionais de uma origem social mais abastada. Surgia então uma nova categoria de discente e docente, todos membros das oligarquias da época, professores com sólida formação em engenharia — frequentemente obtida no exterior — e alunos atraídos pelo potencial lucrativo do mercado da construção civil em expansão (Durand, 2009). A tabela a seguir destaca o aumento progressivo do número de arquitetos e engenheiros que compunham o quadro de professores do curso de Arquitetura da ENBA entre os anos de 1890 e 1915.

Tabela 2: Professores (arquitetos ou engenheiros) do curso da ENBA (1890-1915)

Ano	Nome	Disciplinas
1890-1896	Henrique Bahiana (arquiteto)	Desenho Linear Geométrico e Desenho Topográfico; Desenho Linear, Noções de Topografia. Plantas e desenhos técnicos; Desenho de Arquitetura; Trabalhos Práticos, Plantas e Projetos.
1894-1926	Carlo Cianconi (engenheiro civil)	Desenho Linear Geométrico e Desenho Topográfico; Geometria Descritiva; Perspectivas e Sombras; Desenho Geométrico; Geometria Descritiva, Trabalhos Gráficos e Correspondentes; Noções de Topografia e Desenhos Topográficos; Geometria Analítica e Cálculo.
1890-1904	Heitor de Cordovile (arquiteto)	Elementos de Arquitetura Decorativa e Desenho Elementar de Ornatos.
1891-1901	João Eduardo Barbosa (engenheiro civil)	Cálculo e Mecânica, Materiais de Construção, sua Resistência, Tecnologia das Profissões Elementares.
1897-1920	Ernesto da Cunha de Araújo Viana (engenheiro civil)	História e Teoria da Arquitetura, Legislação Especial; Mitologia; História e Teoria da Arquitetura, sua Legislação e Higiene das habitações; Construção, História da Arquitetura e Higiene dos Edifícios.
1890-1892	Sante Buccaiarelli (engenheiro civil)	Estereotomia.
1897-1920	Adolfo Morales de los Rios (arquiteto)	Estereotomia; Geometria Descritiva, Trabalhos Gráficos e Correspondentes; Perspectivas e Sombras, Trabalhos Gráficos Correspondentes; Elementos de Arquitetura Decorativa e Desenho Elementar de Ornatos; Desenho de Ornatos e Elementos de Arquitetura; Desenho de Composições Elementares de Arquitetura; Composição de Arquitetura, seu Desenho e Orçamento; Composição e Desenho de Arquitetura; Trabalhos Práticos Correspondentes.
1897-1939	João Ludovico Maria Berna (arquiteto)	Desenho de Arquitetura; Trabalhos Práticos, Plantas e Projetos; Composição e Desenho de Arquitetura; Trabalhos Práticos Correspondentes; Desenho à Mão Livre e Geométrico; Topografia e Desenho Topográfico.
1896-1901	José Pereira da Graça Couto (engenheiro civil)	Desenho Geométrico.
1905-1942	Gastão Bahiana (engenheiro civil)	Geometria Descritiva, Trabalhos Gráficos e Correspondentes; Perspectivas e Sombras, Trabalhos Gráficos Correspondentes; Perspectivas e Sombras, Trabalhos Gráficos Correspondentes; Geometria Descritiva e suas Aplicações.
1901-1925	João Pereira da Graça Couto (engenheiro civil)	Cálculo, Mecânica, Resistência dos Materiais; Materiais de Construção, Tecnologia das Profissões Elementares e Estereotomia.
1911-1946	Álvaro José Rodrigues (engenheiro civil)	Geometria Descritiva e Desenhos Relativos; Geometria Descritiva e suas Aplicações.
1911-1912	Antonio Virzi (arquiteto)	Composição de Arquitetura, seu Desenho e Orçamento; Composição e Desenho de Arquitetura; Trabalhos Práticos Correspondentes.
1913-1920	Heitor de Mello (arquiteto)	Composição de Arquitetura, seu Desenho e Orçamento; Composição e Desenho de Arquitetura; Trabalhos Práticos Correspondentes.

1911-1925	José Pereira da Grala Couto (engenheiro civil)	Materiais de Construção, Estudo Experimental de suas Resistências e Tecnologia das Profissões Elementares.
1911-1926	Heitor Lira da Silva (engenheiro civil)	Mecânica, Resistência dos Materiais, Estabilidade das Construções e Grafostática.
1914-1915	Manoel Henrique Lima (arquiteto)	Topografia e Desenho Topográfico.

Fonte: Uzeda, 2006, p. 296; 300; 431-432.

A abertura da Avenida Central em 1903 e seu Concurso de Fachadas marcaram uma guinada na arquitetura carioca. Muitos escritórios bem-sucedidos se estabeleceram no período graças à sua remodelação e às inúmeras solicitações que se seguiram, tanto de projetos públicos como privados, entre eles podemos destacar o escritório de Heitor de Mello, assim como os escritórios de Robert Prentice & Floderer e o de Riedlinger, dedicados às residências de alto padrão, e o de Santos Maia, especializado em edifícios de escritórios comerciais. Quase todos os principais arquitetos, engenheiros e construtores da época realizariam projetos para a nova avenida. Um total de 21 dos 87 projetos construídos na Avenida Central era de autoria de professores da ENBA, entre eles Adolfo Morales de los Ríos (autor de 17 projetos), Heitor de Cordoville, Ludovico Berna, Heitor de Mello e Gastão Bahiana.

O sucesso dos arquitetos no concurso surpreenderia a todos, tal como o poeta Olavo Bilac, que em artigo publicado na revista Kosmos, defendia que todos os presentes nas salas de exposição do concurso deveriam estar fazendo a si a mesma pergunta: "Onde estavam metidos, que faziam, em que se ocupavam todos esses arquitetos que aparecem agora, com tanto talento, com tanta imaginação, com tanto preparo, com tanta capacidade?" (Bilac, 1904, p. 07).

A construção da avenida e o protagonismo dos arquitetos acadêmicos no concurso validaram a competência do ensino da ENBA, reforçando a importância de profissionais qualificados para os planos de 'embelezamento' e reforma da capital. Esse prestígio, impulsionado pelo *boom* imobiliário e pelo sucesso dos novos projetos, refletiu-se diretamente na procura pela carreira: entre 1901 e 1914, o número de estudantes matriculados em Arquitetura na ENBA apresentou um crescimento importante.

Tabela 3: Número de alunos matriculados na ENBA e no curso de Arquitetura da ENBA (1901-1914)

Ano	Total de matriculados (ENBA)	Total de Matriculados (Curso de Arquitetura da ENBA)
1901	11	0
1902	16	0
1903	16	1
1904	25	2
1905	27	1
1906	39	2
1907	40	2
1908	44	3
1909	47	5
1910	49	7
1911	55	9
1912	48	9
1913	60	7
1914	69	8

Fonte: Livros de Matrícula nº 6200 e 6201 dos Arquivos do Museu D. João VI – EBA/UFRJ. In: UZEDA, 2006, p. 145 e 205.

Pela primeira vez, o protagonismo na modernização urbana do Rio de Janeiro foi disputado por arquitetos que, ao romperem com os dogmas neoclássicos, buscaram conciliar diferentes tempos em prol do progresso. Assim, esses profissionais assumiram a tarefa de orientar a população sobre os novos preceitos do "bom gosto", evidenciando os benefícios dos novos modelos em comparação às edificações antigas.

No mesmo período, revistas como *Kosmos*, *Fon-Fon!*, *O Malho* e *Selecta* desempenharam um papel crucial na consolidação de uma cultura arquitetônica nacional ao disseminarem ideais de "bom gosto" de forma direta e visual. Ao publicarem imagens de projetos premiados e alinhados a padrões internacionais, esses periódicos buscavam persuadir o público a adotar novas preferências estéticas. Esse esforço não se limitava à exibição de construções exemplares, mas envolvia a criação de uma narrativa que consolidou, gradualmente, um padrão estético hegemônico entre as elites cariocas e brasileiras. Essas revistas foram peças-chave na construção do imaginário urbano durante as reformas de Pereira Passos. Por meio de crônicas, artigos e coberturas constantes sobre as novas edificações e renovações, funcionando como um canal de comunicação direta com a população, moldando a percepção social sobre a transformação da cidade e seu processo de modernização.

Assim, o sucesso alcançado pelos projetos arquitetônicos capitaneados por um número significativo de professores da ENBA no Concurso de Fachadas e a legitimação social dada aos arquitetos pelas revistas ilustradas, possibilitaram o despertar de um ainda incipiente campo arquitetônico no alvorecer da República Velha.

6 Conclusão

Este artigo se propôs a analisar a produção arquitetônica carioca como representação simbólica de poder no alvorecer da República Velha (1889-1915), tendo também como fio condutor desta análise a formação inicial de um campo arquitetônico nacional na cidade do Rio de Janeiro. Entendemos que tanto a arquitetura quanto a história são moldadas por pessoas reais, com suas subjetividades, ambições e contradições que, inseridos em contextos sociais específicos, travam diferentes disputas pela influência e hegemonia no campo.

Desde a Proclamação da República em 1889 até o ano de 1915, a elite intelectual brasileira foi fortemente influenciada por conceitos universalistas, como liberalismo, democracia e republicanismo. Essa imagem de progresso tornou-se a obsessão coletiva de uma nova ordem social, gerando uma rejeição a costumes tradicionais coloniais e à cultura popular, vistos como obstáculos à consolidação de uma nova sociedade cosmopolita. Tal mentalidade justifica, em certa medida, sua predileção por uma arquitetura que oferecia um leque de opções vindo dos principais centros culturais europeus.

Desse modo, a abertura de novos eixos viários, como as avenidas Mem de Sá, Beira-Mar e Central, ligando o cais recém-reformado ao centro financeiro da cidade, iniciaram a substituição do tecido urbano colonial por uma nova morfologia que transformaria a cidade do Rio de Janeiro em um cenário mais apropriado às demandas do capital. A cidade dos últimos anos do século XIX tinha cerca de 500 mil habitantes e era caracterizada por ruas estreitas, casarios de no máximo três pavimentos, pouca iluminação promovida por um número reduzido de lâmpadas a gás e raramente se viam carruagens ou bondinhos puxados por burros. Este processo de modernização iniciado por Pereira Passos foi determinante para a construção da fisionomia cosmopolita de um Rio moderno e também responsável por redesenhar a geografia social da cidade, forçando a população de baixa renda a se deslocar para morros e subúrbios longínquos, enquanto a burguesia emergente, mediante a consolidação da infraestrutura de saneamento, energia elétrica e bondes, começava a deixar o adensado centro para construir seus requintados e imponentes *challets*, palacetes e *villinos* em generosos terrenos em

bairros como Glória, Flamengo e Copacabana, estabelecendo assim um novo modelo de expansão e ocupação da cidade.

Portanto, a arquitetura Eclética e *Art Nouveau*, projetada por uma nova geração de arquitetos ligados à ENBA e legitimados pelo sucesso do Concurso de Fachadas e construídas cada vez mais por grandes firmas de engenharia em vez dos antigos mestres de obras, tornar-se-iam tanto representação simbólica de uma classe burguesa emergente e expressão de progresso e “bom gosto” como ferramenta de modernizadores e reconfiguração do espaço urbano carioca no início do século XX.

Referências

- ABREU, Maurício de Almeida. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPP, 2008.
- ARESTIZÁBAL, Irma. Aspectos do Art Nouveau no Rio de Janeiro. In: **Revista Vida das Artes**, ano I, nº 1. Rio de Janeiro: junho de 1975
- ARESTIZÁBAL, Irma; GRINBERG, Piedade Epstein. Antônio Virzi. In: **Arquitetura Revista**. n. 7. Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, 1989.
- BAIRD, George. La Dimension Amoureuse. In: JENCKS, Charles; BAIRD, George (Org.). **Meaning in architecture**. Londres: Barrie & Jenkins, 1969.
- BAUDRILLARD, Jean. **Para uma crítica da economia política do signo**. Lisboa, 1981.
- BATAILLE, Georges. Architecture. In: HOLLIER, Denis. **Against Architecture: the writings of Georges Bataille**. Massachusetts: The MIT Press, 1993.
- BERKOVITZ, Marc. O Rio e o “Art Nouveau”. Rio de Janeiro, Editora O Globo. In: **Revista Rio – de Debret aos arranha-céus**, nº 170/171, agosto/setembro de 1953. p.76-77.
- BILAC, Olavo. Crônica de Olavo Bilac. **Revista Kosmos**, vol. 1, nº 4, abril de 1904, p. 07.
- BOURDIEU, Pierre. **Campo de poder, campo intelectual**. Buenos Aires: Folios, 1983a.
- _____. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983b.
- _____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.
- _____. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo/Porto Alegre: EDUSP/Zouk, 2007a.
- _____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007b.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CAVALCANTI, L. **Moderno e brasileiro: A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- CORTÉS, José Miguel Garcia. **Políticas do espaço**. São Paulo: Senac, 2008.
- DEL BRENNA, Giovanna Rosso. Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX). In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p. 30-66
- DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1955**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FABRIS, Annateresa. O Ecletismo à luz do Modernismo. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p. 280-296.
- FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. São Paulo: Global Editora, 2013. (Ebook)

GRAVES, Michael. Argumentos em favor da arquitetura figurativa. In: NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac & Naify, 2008, p. 101-108.

GREGOTTI, Vittorio. **Território da Arquitetura**. 3a edição. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000.

HOBSBAWN, Eric J. **A Era do Capital**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

LUKÁCS, György. **Estética**. Barcelona: Grijalbo, 1963.

MONTANER, Josep Maria. **Sistemas arquitetônicos contemporâneos**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

PALLASMAA, Juhani. A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura. In: NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac & Naify, 2008, p. 481-489.

PATETTA, Luciano. Considerações sobre o Ecletismo da Europa. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p. 08-27.

PULS, Maurício Mattos. **Arquitetura e Filosofia**. São Paulo: Annablume, 2006.

PUPPI, Marcelo. **Por uma história não moderna da arquitetura brasileira**: questões de historiografia. Campinas, SP: Pontes: Associação dos Amigos da História da Arte: CPHA: IFCH: Unicamp, 1998.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RICCI, Claudia Thurler. Imagens e crônicas da arquitetura nas revistas ilustradas. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 1, jan. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte_decorativa/ad_arq_revistas.htm. Acessado em: 11 mai. 2026.

ROSA, Gabriel Botelho Neves da. **Arquitetura e Poder**: A formação do campo arquitetônico como base constitutiva de um pensamento moderno, nacionalista e autoritário na arquitetura brasileira (1914-1945). Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

SANTOS, Paulo F. **Quatro séculos de arquitetura**. Valença: Editora Valença S.A., 1977.

SEGRE, Roberto. **Ministério da Educação e Saúde**: ícone urbano da modernidade brasileira [1935-1945]. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2013.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983.

STEVENS, Garry. **O círculo privilegiado**: fundamentos sociais da distinção arquitetônica. Brasília. Editora Universidade de Brasília, 2003.

SOLÀ-MORALES, Ignacia. **Ecletismo y vanguardia y otros escritos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

SUDJIC, Deyan. **La Architectura del Poder**. Barcelona: Editora Ariel, 2007.

TAVEIRA, Alberto. **Fogos de artifício à luz do dia**: a arquitetura de Antonio Virzi no Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado em História e Teoria da Arquitetura, FAU/UFRJ, sob orientação do Prof. Dr. Olíneo Gomes Paschoal Coelho, 1998.

UZEDA, helena Cunha de. **Ensino Acadêmico e Modernidade**: o Curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes: 1890-1930. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2006.

Sobre o Autor

Gabriel Botelho Neves da Rosa é Doutor em Arquitetura e Urbanismo em 2019 pela Universidade Federal Fluminense - UFF (Bolsista/CAPES), tendo participado do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior em 2017 pela BAUHAUS Universität Weimar, Alemanha (Bolsista/CAPES/PDSE). Mestre em Arquitetura e Urbanismo em 2008 pela Universidade Federal Fluminense - UFF (Bolsista/CAPES). Formado em Arquitetura e Urbanismo em 2005 pela Universidade Federal Fluminense - UFF. Professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UNILASALLE-RJ desde 2024. Professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UNIGRANRIO de 2013 a 2022. Professor Substituto do Departamento de História e Teoria (DHT) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ de 2017 a 2018. Arquiteto Urbanista concursado da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) desde 2010.

Contribuição do Autor

Conceituação, [G.B.N.R.]; metodologia, [G.B.N.R.]; análise formal, [G.B.N.R.]; investigação, [G.B.N.R.]; recursos [G.B.N.R.]; redação—preparação do rascunho original, [G.B.N.R.]; redação—revisão e edição [G.B.N.R.]. O autor leu e concorda com a versão publicada do manuscrito.

Conflitos de Interesse

O autor declara não haver conflitos de interesse.

Sobre a Coleção Estudos Cariocas

A Coleção Estudos Cariocas (ISSN 1984-7203) é uma publicação de estudos e pesquisas sobre o Município do Rio de Janeiro, vinculada ao Instituto Pereira Passos (IPP) da Secretaria Municipal da Casa Civil da Prefeitura do Rio de Janeiro.

Seu objetivo é divulgar a produção técnico-científica sobre temas relacionados à cidade do Rio de Janeiro, bem como sua vinculação metropolitana e em contextos regionais, nacionais e internacionais. Está aberta a quaisquer pesquisadores (sejam eles servidores municipais ou não), abrangendo áreas diversas - sempre que atendam, parcial ou integralmente, o recorte espacial da cidade do Rio de Janeiro.

Os artigos também necessitam guardar coerência com os objetivos do Instituto, a saber:

1. Promover e coordenar a intervenção pública sobre o espaço urbano do Município;
2. Prover e integrar as atividades do sistema de informações geográficas, cartográficas, monográficas e dados estatísticos da Cidade;
3. Subsidiar a fixação das diretrizes básicas ao desenvolvimento socioeconômico do Município.

Especial ênfase será dada no tocante à articulação dos artigos à proposta de desenvolvimento econômico da cidade. Desse modo, espera-se que os artigos multidisciplinares submetidos à revista respondam às necessidades de desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro.