



Entre el Eclecticismo y el Art Nouveau: la imagen del progreso y el despertar del campo arquitectónico 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 o Ecletismo e o Art Nouveau: a imagem do progresso e o despertar do campo arquitetônico 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

Resumen

Este artículo analiza la arquitectura carioca del raír 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*, pauta 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.

Volumen
14

Número
3

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

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

Envío 12 may 2026

Aceptación 31 jul 2026

Publicación 17 ago 2026

¿Cómo citar?

ROSA, G. B. N. Entre el Eclecticismo y el Art Nouveau: la imagen del progreso y el despertar del campo arquitectónico carioca (1889-1914).

Coleção Estudos

Cariocas, v. 14, n. 3, 2026.

DOI: 10.71256/19847203.14.3.229.2026

El artículo fue originalmente enviado en PORTUGUÉS. Las traducciones a otros idiomas fueron revisadas y validadas por los autores y el equipo editorial. Sin embargo, para una representación más precisa del tema tratado, se recomienda que los lectores consulten el artículo en su idioma original.

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*; Rio de Janeiro's architectural field

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*, pauta 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 carioca



1 Introducción

En la obra “Eclecticismo y vanguardia y otros escritos”, Ignasi Solà-Morales (2004) propone una revisión crítica de la historiografía del Movimiento Moderno europeo, sosteniendo que la mirada analítica debe trascender el foco exclusivo en las producciones de la vanguardia o de sus pioneros. Para el autor, la comprensión de la evolución arquitectónica exige la incorporación de variables complejas, que posicionen el quehacer arquitectónico como elemento indisociable de dinámicas culturales y espaciales más amplias, intrínsecas a los procesos de modernización.

Siguiendo esta perspectiva, Arnold Hauser (2000) sostiene en su “Historia social del arte y de la literatura” que la creación artística posee un vínculo intrínseco con las realidades políticas, económicas y sociales de su tiempo. Para el autor, la coexistencia de diferentes estilos en una misma época manifiesta la heterogeneidad de los grupos artísticamente productivos, evidenciando que las expresiones culturales son respuestas directas a las transformaciones en las estructuras históricas.

En la obra “Sistemas arquitectónicos contemporáneos”, Josep Maria Montaner (2009) propone una revisión del pensamiento arquitectónico a partir de la crisis del objeto arquitectónico. Su perspectiva crítica sostiene que las decisiones formales no son neutras, sino que enmascaran complejas dimensiones éticas, sociales y políticas. Así, el autor defiende enfoques interpretativos que integren el rigor del formalismo analítico con la profundidad de la crítica ideológica.

Deyan Sudjic (2007), en “La Arquitectura del poder”, resalta que, aunque el discurso sobre el ambiente construido priorice con frecuencia aspectos tecnológicos, historiográficos o antropológicos, existe una persistente reticencia a investigar las relaciones de autoridad intrínsecas a la materialización del espacio. Para el autor, esta laguna es crítica, pues ignora que la arquitectura trasciende la mera funcionalidad para actuar, primordialmente, como uno de los más potentes instrumentos de representación simbólica del poder.

Así, este artículo tiene por objetivo destacar el papel de la arquitectura como representación simbólica de poder en los albores de la República Vieja, desde su proclamación hasta el año 1915¹, para, a continuación, investigar las dinámicas del campo arquitectónico, comprendido como un escenario de disputas por la producción de la arquitectura como bien simbólico. Seguidamente, se examina la producción ecléctica y Art Nouveau del período como reflejo de las aspiraciones de una moderna clase burguesa emergente, que rechaza el pasado colonial brasileño reciente al mismo tiempo que valora las tradiciones estéticas europeas pretéritas como estrategia de prestigio y distinción social. Por último, se delinea el despertar del campo arquitectónico carioca, analizando el proceso de legitimación social otorgada a los arquitectos de la Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) por las revistas ilustradas de la época, especialmente en función del éxito alcanzado en el Concurso de Fachadas de la Avenida Central en 1904, lo que vino a consolidar el protagonismo de la categoría en la modernización urbana de la ciudad de Rio de Janeiro.

2 Poder y simbolismo: la arquitectura como materialización del orden social

La arquitectura se constituye como un complejo objeto de investigación, pues no se configura apenas como un objeto para la contemplación y la reflexión, siendo “expresión directa de la existencia, de la presencia humana en el mundo” (Pallasmaa, 2008, p. 487). Para Maurício Puls (2006), la arquitectura manifiesta la

¹ El recorte temporal de este artículo llega hasta el año 1915 pues, a partir de este año, se inicia la consolidación de un movimiento que incorporó un componente nuevo al debate sobre la modernización de la arquitectura brasileña, el de la nacionalidad (Segawa, 1999). Hasta entonces, como veremos en el artículo, la sociedad no se enorgullecía de su arquitectura pretérita, al contrario, veía cualquier elemento de la cultura arquitectónica colonial como una especie de obstáculo a la construcción de un Brasil civilizado y cosmopolita.

esencia y el modo de ser del hombre, trascendiendo funciones utilitarias para actuar como una representación simbólica de la realidad social. Por tanto, más allá de sus tradicionales finalidades constructivas y funcionales, la arquitectura viene desempeñando un importante papel de materialización y representación simbólica del mundo de los hombres.

Para Pierre Bourdieu (1989), la dinámica social está pautada por disputas entre grupos que buscan consolidar sus propios intereses, estableciendo relaciones de dominación y subordinación. El autor define el poder como la capacidad de instituir una visión de mundo específica que beneficie a determinados sectores en detrimento de otros. Más allá de las manifestaciones físicas, económicas o políticas, el poder asume una dimensión simbólica: una forma transfigurada y legitimada de autoridad que, al operar en el plano de la cultura, manipula mitos y creencias para convertir diversas especies de capital en capital simbólico². Este mecanismo es crucial para la reproducción de las desigualdades de clase, pues hace que la dominación parezca 'natural' o, en los términos de Bourdieu, erróneamente reconocida. En el campo arquitectónico, ese poder actúa para validar patrones estéticos que perpetúan el control de las clases dominantes, haciendo que la dominación parezca natural, mal percibida o, como diría Bourdieu, erróneamente reconocida.

En su ensayo "La dimension amoureuse" (1969), George Baird sostiene que toda edificación es, intrínsecamente, portadora de significados. Aunque esa perspectiva haya enfrentado resistencias del funcionalismo ortodoxo en su época, se consolidó a lo largo de la historia la comprensión de que la arquitectura constituye una forma de expresión de intenciones deliberadas. Vittorio Gregotti (2001) colabora con esa visión al argumentar que la naturaleza del signo arquitectónico trasciende la dimensión utilitaria, impidiendo que la disciplina sea reducida a un mero servicio técnico de construcción. Michael Graves (2008) profundiza esa dicotomía al definir la construcción por sus aspectos instrumentales, mientras reserva a la arquitectura el papel de representación simbólica esencial de los mitos y de la cultura de una sociedad.

La visión de muchos historiadores, arquitectos y filósofos, de diversas y múltiples vertientes, converge hacia el uso estratégico y sistemático de la simbología arquitectónica a lo largo de la historia en favor de los intereses de los poderosos (Rosa, 2019). Retomando a Bourdieu (1989), los símbolos actúan como herramientas primordiales de "integración social" y, al funcionar como vehículos de saber e interacción, promueven un consenso sobre la realidad social que es vital para la preservación y reproducción del orden establecido.

Conforme a la perspectiva de György Lukács (1963), la producción artística nunca es neutra, asumiendo siempre un posicionamiento ante el mundo. Haciéndose eco de esa premisa, el teórico José Miguel García Cortés (2008) defiende que ninguna obra arquitectónica es inocente o arbitraria; por el contrario, la arquitectura actúa como un mecanismo de validación y perpetuación de ideologías específicas, sirviendo para sustentar las estructuras de poder de una organización social dada.

Christopher Wren, renombrado arquitecto británico, afirmó que la arquitectura tiene una función política y que los edificios públicos son el ornamento de un país (apud Puls, 2006). En línea con ese pensamiento, Eric Hobsbawm (1982) argumenta que la arquitectura manifiesta la convicción de una sociedad, funcionando como el símbolo material de sus bases ideológicas. Por último, Georges Bataille (1993)³, presenta la arquitectura como traducción física de la jerarquía social, reflejando valores y actuando activamente en el mantenimiento del orden y en el

² Bourdieu amplía la concepción marxista y entiende por capital no solo la acumulación de bienes y riquezas económicas, sino todo recurso o poder que se manifiesta en una actividad social. Así, además del capital económico (salarios, renta, inmuebles), del capital cultural (saberes reconocidos por diplomas y títulos) y del capital social (relaciones sociales que pueden convertirse en beneficios propios), existe un capital simbólico (que puede entenderse como el prestigio que permite identificar a los agentes en el espacio social).

³ Georges Bataille escribió el artículo Arquitectura en 1929.

condicionamiento del comportamiento humano.

La arquitectura es la expresión del ser mismo de las sociedades, de la misma manera que la fisionomía humana es la expresión del ser de los individuos. Sin embargo, es más a las fisionomías de los personajes oficiales (prelados, magistrados, almirantes) a las que debe referirse esta comparación. En la práctica, solo el ser ideal de la sociedad, que ordena y prohíbe con autoridad, se expresa en lo que son composiciones arquitectónicas en el sentido estricto del término. Así, los grandes monumentos se alzan como diques, oponiendo la lógica de la majestad y la autoridad contra todos los elementos oscuros: es en la forma de las catedrales o de los palacios como la Iglesia y el Estado hablan a las multitudes y les imponen el silencio (Bataille, 1993, p. 41).

Como se ha ilustrado hasta aquí, a lo largo de la historia la arquitectura revela su función de conferir visibilidad a múltiples formas de poder, ya sea político, social o simbólico. Más que una simple representación, actúa como un instrumento de consolidación de un nuevo orden en la estructura espacial de las ciudades. De esta manera, las edificaciones manifiestan la estabilidad o las tensiones de la sociedad que las concibió, haciendo de la investigación de la arquitectura como representación simbólica de poder un elemento esencial para comprender tanto la historia de la arquitectura de un período como los complejos fenómenos sociales que la estructuran.

3 El campo como arena de disputa y producción de bien simbólico

Este artículo parte de la premisa de la existencia de una génesis social para la creatividad arquitectónica, siendo el valor de una obra resultante tanto del talento individual de su creador como del contexto y de la organización social en que actúa. De ese modo, el trabajo investiga no solo el papel de los signos arquitectónicos como manifestaciones de poder, sino también la consolidación del propio campo profesional. Para ello, los arquitectos son examinados como integrantes de una red social compleja, compuesta por los sujetos productores, por las estructuras que los sustentan y por el repertorio de discursos que ellos propagan y legitiman.

La base analítica de este estudio se fundamenta en la obra de Pierre Bourdieu, partiendo del principio de que ninguna teoría emerge en un aislamiento social, sino que es moldeada por la posición del autor en el "campo". Para el sociólogo, el campo es un universo social que actúa, a un mismo tiempo, como arena de conflictos y red de tensiones. Como campo de batalla, es escenario de disputas incesantes; como campo de fuerza, es donde el poder simbólico determina la influencia de cada miembro. Bourdieu (1983a, p. 08) sintetiza esa idea al notar que "las teorías y las escuelas [...] se devoran entre sí y con su lucha aseguran la continuidad de la vida". De tal modo, este artículo interpreta el campo como el espacio de interacción entre agentes e instituciones que compiten para preservar o transformar las lógicas que rigen el sistema, garantizando su propia supervivencia.

Así, la dinámica de perpetuación o resistencia a las normas sociales ocurre bajo un aura doctrinaria, en la cual ciertas convenciones se tienen por incuestionables y "naturales". Esa percepción de normalidad suele ocultar las arbitrariedades del sistema, que generalmente solo se vuelven visibles para aquellos que observan esa estructura desde afuera. Para elucidar cómo se genera esa conformidad, Bourdieu (1983b, 2007a, 2007b) utiliza el concepto de *habitus*.

El *habitus* constituye un conjunto de inclinaciones que orientan la acción de los sujetos, funcionando como una estructura que organiza las prácticas dentro del cuerpo social. De forma análoga a una "herencia genética social", representa una identidad transmitida inicialmente por la familia. Ese proceso de aculturación material y simbólica comienza en la infancia y es continuamente moldeado por el sistema de enseñanza y por las interacciones sociales a lo largo de la vida. Sin embargo, las transformaciones posibles en este sistema están siempre delimitadas por la trayectoria histórica del individuo, por su origen de clase y por los grupos con

los que mantiene afinidad.

El campo de la cultura funciona como arena central de las disputas simbólicas, ocultando las tensiones de poder mientras diferentes estratos sociales buscan validar sus patrones estéticos. Bourdieu (2007a) argumenta que el "buen gusto" es el eje de esas batallas, sirviendo como herramienta de distinción y cohesión para las élites. La posesión física y simbólica de bienes exclusivos genera una "rareza de segundo orden", elevándolos a la condición de "símbolo, por excelencia, de la excelencia" (Bourdieu, 2007a, p. 261). Así, el gusto deja de ser una elección subjetiva para convertirse en un reflejo del habitus, funcionando como una norma tácita de pertenencia de clase. Esa disposición, cultivada desde la infancia, se integra profundamente a la identidad social del individuo.

La naturalidad del buen gusto viene del habitus, y este tiene que ser inculcado desde la infancia. La ambición de convertirse en un crítico respetado de arquitectura o en un gran arquitecto requiere mucho más que la obtención de una educación o conocimiento formal, requiere una lenta adquisición de todos los modos y maneras de la clase alta. De ese modo, la inversión necesaria para ingresar en el campo y aspirar a sus más altos lauros no es de unos meros años de universidad, es toda una vida (Stevens, 2003, p. 131).

La arquitectura, como parte integrante del campo cultural, puede ser inicialmente comprendida como un ecosistema que involucra arquitectos, urbanistas, críticos, académicos y entidades profesionales, además de constructores, clientes y organismos estatales. Según Garry Stevens (2003), esa red abarca también el debate teórico y el entramado normativo que regula las edificaciones y las ciudades. Comprender la arquitectura como un "campo" es admitir que las definiciones tradicionales de arte, ciencia o profesión son insuficientes para dar cuenta de la vasta complejidad de ese sistema social.

Resulta fundamental resaltar que el campo arquitectónico se mueve por el conflicto y por los embates internos. Se trata de una dialéctica constante entre profesionales, críticos e instituciones que disputan la autoridad de establecer las normas, las fronteras y los criterios de admisión en ese sistema. Consecuentemente, el valor estético y la distinción de lo que es "excepcional" son atribuidos por el propio campo, frutos de la rivalidad entre sus integrantes. Los arquitectos que desean ser consagrados tienen dos opciones: producir arquitectura, proyectos para concursos, exposiciones o tratados que afirmen los valores de los miembros dominantes y, así, unirse a ellos, o adoptar la estrategia más arriesgada de crear una nueva estética, un nuevo lenguaje, un nuevo capital simbólico y, así, desafiar al *establishment* (Stevens, 2003).

Por lo tanto, este artículo adopta una postura atenta a las presiones de interés que permean la creación, la circulación y el consumo del objeto arquitectónico, entendiendo el campo arquitectónico como un escenario de disputa por la producción de la arquitectura como bien simbólico, en el cual los agentes dominantes preservan su posición por medio de la distinción social y del control sobre el discurso de lo que se define como "buena" arquitectura.

4 Eclecticismo y Art Nouveau como expresión de progreso y “buen gusto”

En la obra “Consideraciones sobre el Eclecticismo en Europa”, Luciano Patetta (1987) enumera los pilares que elevaron el Eclecticismo al estatus de estilo predominante del siglo XIX. Destaca el ascenso de la burguesía, los avances de la era industrial y la manera en que el romanticismo vinculó ideales de soberanía nacional a los nuevos procesos de producción en masa. Para el autor, el Eclecticismo era la traducción estética de una clase que, aunque entusiasta del progreso y del confort, terminaba por nivelar la producción arquitectónica a las oscilaciones de la moda y de las preferencias de "gusto".

En la segunda mitad del siglo XIX, Brasil experimentó profundas transformaciones

socioeconómicas que remodelaron su escenario arquitectónico. La disolución de la estructura agraria patriarcal y el fortalecimiento de una burguesía urbana (Freyre, 2013), impulsados por la Abolición, por el advenimiento de la República y por la industrialización, generaron impactos significativos en la arquitectura (Santos, 1977). La transición al trabajo asalariado exigió nuevas dinámicas de producción y uso del espacio, incorporando materiales y métodos industriales que se articularon bajo la estética ecléctica.

El Eclecticismo que había surgido en Francia, durante la primera mitad del siglo [XIX], ofrecía la ventaja práctica de proponer una conciliación en el plano filosófico, político-social y estético. El éxito de esa tendencia filosófica se debió al hecho de que, a partir de 1830, adoptó una orientación que satisfacía, en un momento aún de crisis de las viejas corrientes filosóficas y políticas, una dirección conciliadora. El eclecticismo proponía a todos los sistemas un tratado de paz. Debía conciliarlos, guardando de ellos aquello que poseían de precioso, del mismo modo que el gobierno representativo debía ser un gobierno mixto, que satisficiera a todos los elementos de la sociedad (Reis Filho, 2014, p. 180-182).

En el escenario brasileño, el Eclecticismo fue recibido con entusiasmo, sirviendo como un reflejo arquitectónico de la conciliación política entre el Imperio y la Primera República. Para Santos (1977), ese estilo sintetizó las tensiones de una era de transición, manifestándose en conflictos fundamentales, a saber: conflicto social y programático, donde el embate entre aristocracia y burguesía se reflejaba en el cambio de los programas rurales a palacetes urbanos y edificios industriales; conflicto entre trabajo y técnica, marcando la transición del trabajo esclavo al trabajo libre y de la producción artesanal a la mecanización impersonal y en serie; conflicto entre materiales y estructura, consolidando la hegemonía de productos industrializados importados (como las vigas y columnas de hierro de Lieja, el pino de Riga, cristales de Saint-Gobain, etc.) sobre los nacionales, generando estructuras híbridas que marcaron la imposición de la Era Industrial.

En el siglo XIX, las principales ciudades brasileñas, Rio de Janeiro y São Paulo, estaban formadas por diferentes personas y culturas, correspondiendo a los arquitectos interpretar y realzar esa diversidad mediante la libertad de elección sobre lo que consideraban mejor o positivo, promoviendo una convivencia equilibrada entre la tradición y las nuevas tendencias. Ese enfoque conciliatorio era la propia traducción del ideal de progreso que definía aquel contexto histórico. “El Eclecticismo fue, pues, en arquitectura, conciliación y progreso, tradicionalismo y progreso o, como se diría después, orden, con una connotación determinada, y progreso” (Reis Filho, 2014, p. 185-186).

En el contexto de las transformaciones generadas por el ideal de 'orden y progreso' en la transición a la República, la reestructuración de Rio de Janeiro bajo la gestión de Rodrigues Alves (1902-1906) fue un hito fundamental. Esas intervenciones no solo alteraron la escala urbana y arquitectónica, sino que sirvieron como una poderosa representación simbólica del nuevo orden político. En una ciudad que aún cargaba fuertes rasgos coloniales portugueses, la elite ascendente buscó superar el pasado colonial al construir una metrópoli cosmopolita, vista como el símbolo máximo de un Brasil moderno (Abreu, 2008).

Muy pronto se hizo evidente para los nuevos personajes el anacronismo de la vieja estructura urbana de Rio de Janeiro ante las demandas de los nuevos tiempos [...]; la imagen del progreso se transforma en la obsesión colectiva de la nueva burguesía [...]; cuatro principios fundamentales rigieron el transcurso de esa metamorfosis: la condena de los hábitos y costumbres ligados por la memoria a la sociedad tradicional; la negación de todo elemento de la cultura popular que pudiera mancillar la imagen civilizada de la sociedad dominante; una política rigurosa de expulsión de los grupos populares de las áreas centrales de la ciudad, que será prácticamente aislada para el disfrute exclusivo de las capas aburguesadas; y un cosmopolitismo agresivo,

profundamente identificado con la vida parisina (Sevcenko, 1983, p. 28-30).

Las reformas de Pereira Passos reconfiguraron la capital federal para que atendiera "[...] a las necesidades reales de creación, concentración y acumulación del capital" (Abreu, 2008, p. 141), alterando para siempre la lógica urbana de la ciudad de Rio de Janeiro y de Brasil. Ese plan incluyó mejoras portuarias y la apertura de la Avenida Central, implementadas mediante demoliciones masivas conocidas popularmente como "bota abajo". La apertura de ejes modernos, como las avenidas Mem de Sá, Central y Beira-Mar, dispuestas de forma de crear una nueva trama urbana, fue, según Santos (1977), el factor determinante para la construcción de la fisonomía cosmopolita del Rio moderno.

En "Eclecticismo en Rio de Janeiro (siglos XIX-XX)", Del Brenna (1987) apunta las obras de transformación urbana de la ciudad como apogeo del Eclecticismo. Esa iniciativa, pautada por la agenda de gobierno de Rodrigues Alves, tenía propósitos claramente políticos y económicos: usar el embellecimiento y el saneamiento para forjar una estética *Belle Époque*. El objetivo era conferir al país el prestigio necesario para atraer capital y mano de obra extranjera, consolidando la República en el mercado global. En ese proceso, la urgencia por materializar esa nueva imagen terminó descuidando la profundidad de las intervenciones. El planeamiento urbano fue, en realidad, una composición de propuestas anteriores ajustadas a conveniencias políticas y financieras. Del mismo modo, la arquitectura se renovó de manera casi automática, recombining un vocabulario estilístico que profesionales locales y extranjeros ya utilizaban.

La estética oficial de la época no se imponía por un estilo rígido, sino que actuaba de forma indirecta, como en el Concurso de Fachadas de la Avenida Central, sirviendo de estímulo, guía y modelo a las nuevas construcciones, o revelándose en negativo, por medio de recomendaciones, hechas en nombre del "buen gusto", de lo que no se debería hacer en la nueva arquitectura de la capital. Gradualmente, lo que apenas eran sugerencias se convirtió en normas rígidas en las licencias municipales. Detrás de ese discurso estético, se escondía una maniobra política: las imposiciones terminaban privilegiando a grandes constructoras conectadas al gobierno, en perjuicio de los antiguos maestros de obras.

El Concurso internacional para proyectos de fachadas de la Avenida Central, actual Avenida Rio Branco, realizado en 1904, representó la mayor apuesta de la joven República por proyectar una imagen de modernidad. Con 107 concurrentes de diversas nacionalidades y 138 propuestas clasificadas (Santos, 1977), el concurso tuvo como gran vencedor al italiano Rafael Rebecchi. Según Del Brenna (1987), su proyecto de influencia renacentista fue elegido en detrimento de opciones más audaces. La clasificación siguió con Adolfo Morales de los Rios (ENBA) en segundo lugar y con un empate entre M. E. Hehl, Thomas Driendl, René Brada y Oberg en tercero.



Figura 1: Proyecto colocado en 1er lugar en el Concurso de Fachadas de la Avenida Central, 1904. Autoría del ingeniero y constructor Rafael Rebecchi. Autor del dibujo: Rafael Rebecchi.
Fuente: Revista Renascença, Edición n. 2, p. 66, 1904.



Figura 2: Proyecto colocado en 2.º lugar en el Concurso de Fachadas de la Avenida Central en 1904, de autoría del arquitecto Adolfo Morales de Los Rios, 1904. Autor del dibujo: Adolfo Morales de Los Rios.
Fuente: Revista Renascença, Edición n. 2, p. 67, 1904.

La banca examinadora del certamen presentó una formación atípica, compuesta esencialmente por ingenieros y médicos⁴. Ese hecho evidencia la marginación de los arquitectos en los círculos de poder y en las decisiones urbanísticas de gran escala hasta entonces. Conforme al edicto, el principal objetivo era que los proyectos pudieran servir de “guía o modelo” para los propietarios y compradores de terrenos en la nueva avenida, así como “catequizar” a la población dentro de los nuevos paradigmas del “buen gusto”, enfatizando la superioridad de esas formas en relación con las construcciones del pasado.

En ese contexto, el concepto de “moderno” se vinculaba más a las tácticas políticas y económicas que propiamente a las formas arquitectónicas. Grandes firmas de ingeniería, como la de Antônio Jannuzzi, Irmão e Cia y la de Heitor de Mello, fueron las protagonistas de esa remodelación urbana. Entre los hitos de ese período, se destacan: la sede de la ENBA⁵ (1906-1908), de Morales de los Rios, con referencias al Louvre y al Renacimiento italiano; la Biblioteca Nacional (1905-1910), de Hector Pepin, con su aspecto externo clasicista y en su interior por su imponente escalera de mármol; el Teatro Municipal (1904-1905), del ingeniero Francisco de Oliveira Passos, que evoca la Ópera de París en estilo Napoleón III; y el Palacio Monroe, proyectado por el ingeniero Francisco de Souza Aguiar en 1904, pabellón de Brasil en la Louisiana Purchaser Exposition, en Saint Louis, y premiado con la medalla de oro, fue reconstruido en Rio de Janeiro en 1906 para acoger la III Conferencia Panamericana, transformándose en icono máximo del sistema de valores de la República Vieja (Segre, 2013).

Cuando surgen, en el área noble de la Avenida, los edificios públicos reservados a las instituciones, la transformación del concepto de arquitectura y de “monumento” por parte de la cultura oficial se torna extremadamente clara. Si en el Rio de Janeiro de fines del Imperio se consideraba que el objetivo de los monumentos de la ciudad era “sugerir, inspirar, conmover”, a los palacios de la Capital de la República les cabe ahora el papel de “representar”. El contenido, el mensaje ideológico y estético, son sustituidos por el énfasis tipológico: lo que más importa, es que cada edificio sea reconocible de inmediato como “el museo”, “la ópera”, “el banco”, “el palacio de gobierno” de una gran capital (Del Brenna, 1987, p. 56-57).

⁴ Conforme a las informaciones de la Revista *Renascença* (n.º 2, p. 67), el jurado tuvo la siguiente conformación: el ingeniero Lauro Muller (presidente), Ministro de Transportes, asistido por el jefe de las obras de la Avenida Central, el ingeniero Paulo de Frontin. Miembros del jurado: el ingeniero Pereira Passos, alcalde del Distrito Federal; el ingeniero Saldanha da Gama, director de la Escola Politécnica; el ingeniero Aarão Reis, en representación del Clube de Engenharia; el ingeniero Jorge Lossio, en representación del Instituto Politécnico; el médico Feijó Júnior, director de la Facultad de Medicina; el médico Oswaldo Cruz, director de Salud Pública; el médico Ismael da Rocha, en representación de la Academia de Medicina; y el escultor Rodolfo Bernardelli, director de la ENBA.

⁵ Sede actual del Museu Nacional de Belas Artes (MNBA).

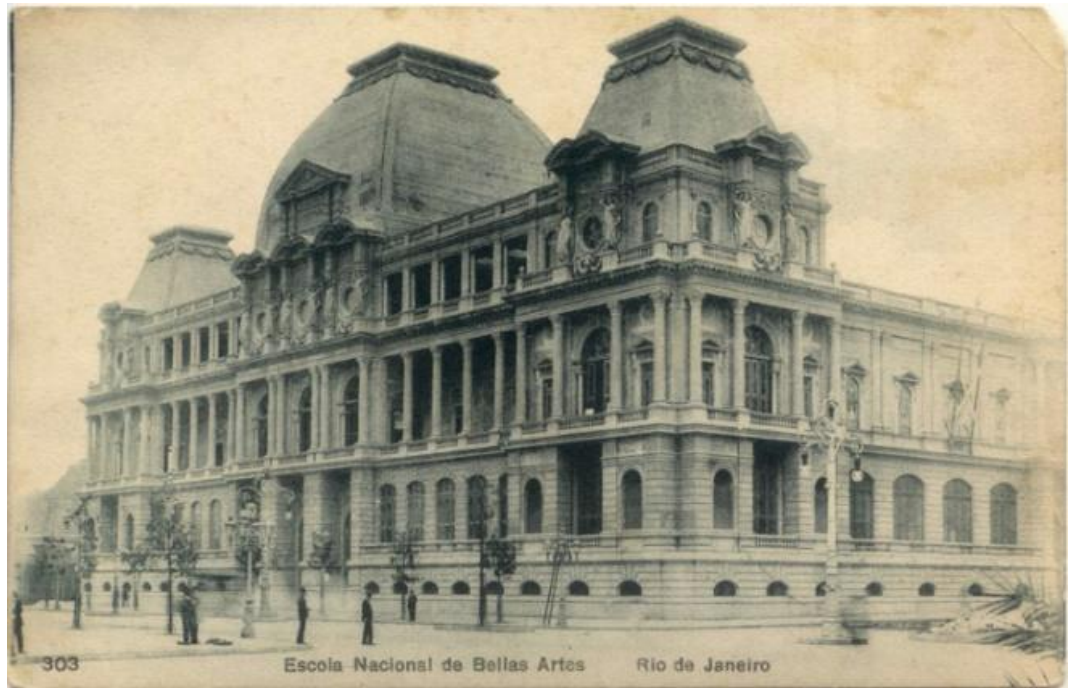


Figura 3: Escola Nacional de Belas Artes. Autor de la foto: desconocido. Colección: Museu Nacional de Belas Artes (MnBA)⁶.
Fuente: Sitio del Museu Nacional de Belas Artes.



Figura 4: Foto histórica de la Biblioteca Nacional en 1910. Autor de la foto: Marc Ferrez. Colección: Instituto Moreira Salles (IMS)⁷.
Fuente: Sitio de la EBA/UFRJ.

⁶ Disponible en: <http://mnba.gov.br/portal/museu/historico>. Acceso en: 17 mar. 2025.

⁷ Disponible en: http://composicaoodeinterior.eba.ufrj.br/pop_bibliotecanacional.htm. Acceso en 17 mar. 2025.



Figura 5: Foto histórica del Teatro Municipal de Rio de Janeiro en 1910. Autor de la foto: Marc Ferrez. Colección: Instituto Moreira Salles (IMS)⁸.
Fuente: Brasiliana Fotográfica.



Figura 6: Foto histórica del Palacio Monroe en 1910. Autor de la foto: Augusto Malta. Colección: Instituto Moreira Salles (IMS)⁹.
Fuente: Brasiliana Fotográfica.

⁸ Disponible en: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2586>. Acceso en: 22 mar. 2025.

⁹ Disponible en: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2586>. Acceso en: 22 mar. 2025.

José Carlos de Carvalho, en una crónica en la revista *Kosmos*¹⁰, describió el Palacio Monroe como la imagen de la civilidad y del progreso nacional. El propio autor del proyecto, el Coronel Souza Aguiar, reforzó esa visión al afirmar que la obra simbolizaba "[...] de algún modo nuestra prosperidad y desarrollo, nuestro justo orgullo"¹¹. Con el auxilio de la prensa de la época, el Eclecticismo se consolidó como expresión de modernidad.

El éxito arquitectónico de los proyectos de la Avenida Central y la consagración del Palacio Monroe como icono de la República Vieja estimularon la realización de la Exposición Nacional de 1908, en Praia Vermelha. Bajo la coordinación del ingeniero Sampaio Correia y del arquitecto René Badra, el evento reunió grandes nombres de la época. Ricardo Severo y Ramos de Azevedo quedaron responsables del Pabellón de São Paulo, Rafael Rebecchi firmó la Porta Monumental y los pabellones de Minas Gerais y Bahía, mientras René Badra concibió el Palacio de las Industrias, adaptando la estructura de la antigua Escuela Militar.



Figura 7: Vista aérea de la Exposición Nacional de 1908. Autor de la foto: Augusto Malta. Colección: Museu da República¹².
Fuente: 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 Disponible en: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=11621>. Acceso en: 17 may. 2025.



Figura 8: Portal Monumental de la Exposición Nacional de 1908, de Rafael Rebecchi. Autor de la foto: Augusto Malta. Colección: Museu da República¹³.
Fuente: Brasileira Fotográfica.



Figura 9: Pabellón de Minas Gerais a la izquierda y Pabellón de São Paulo a la derecha. El primero de Rafael Rebecchi y el segundo de Ricardo Severo y Ramos de Azevedo. Autor de la foto: Augusto Malta. Colección: Museu da República¹⁴.
Fuente: Brasileira Fotográfica.

¹³ Disponible en: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=11621>. Acceso en: 17 may. 2025.

¹⁴ Disponible en: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=11621>. Acceso en: 17 may. 2025.



Figura 10: Palácio de las Industrias. De René Brada. Autor de la foto: Augusto Malta. Colección: Museu da República¹⁵.
Fuente: Brasileira Fotográfica.

De acuerdo con Santos (1977), Rafael Rebecchi, Adolfo Morales de los Rios, Armando da Silva Telles y Heitor de Mello fueron los nombres que más se destacaron en el eclecticismo carioca, tanto por la coherencia estilística como por el esmero formal de sus proyectos. Tras el fallecimiento de Mello en 1920, su estudio, asumido por Archimedes Memória y Francisque Cuchet, se consolidó como uno de los más prominentes de la capital federal.

Mientras el Eclecticismo dominaba el escenario arquitectónico nacional, el Art Nouveau se consolidaba como alternativa estética innovadora. Surgido en Bélgica y en Francia a finales del siglo XIX como una respuesta a la crisis artística de la era industrial, el movimiento fue el primer programa global de renovación de las artes y de la arquitectura, rompiendo con el historicismo al priorizar formas orgánicas y explorar la ligereza del metal y del vidrio.

La hegemonía cultural europea ejercía una fascinación global que moldeaba desde la moda hasta el comportamiento en el Brasil republicano. Siendo así, para su burguesía emergente, “[...] o para aquellos que quisieran estar en la avant-garde de la moda, más interesados en ser notados por el exotismo de la forma que por el conjunto de ideas que hizo surgir el movimiento, existía el art nouveau” (Taveira, 1998, p. 18).

En Rio de Janeiro, el Art Nouveau se manifestó inicialmente en elementos decorativos a finales del siglo XIX. A diferencia de su origen europeo, donde se vinculaba a movimientos liberales y nacionalistas, en Brasil el estilo fue introducido como un artículo de lujo exótico durante los primeros años de la República. Fue prontamente adoptado por la burguesía comercial e industrial que buscaba estar a la vanguardia. Sin embargo, el movimiento enfrentó una fuerte resistencia académica, siendo frecuentemente tachado como un "exceso" estilístico (Rosa, 2019).

¹⁵ Disponible en: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=11621>. Acceso en: 17 may. 2025.

En 1904, el arquitecto francés Victor Dubugras obtuvo el segundo lugar en el concurso de proyecto para el Teatro Municipal de Rio de Janeiro, siendo relegado por el proyecto del ingeniero Francisco Oliveira Passos; sin embargo, en la visión de Yves Bruand, el proyecto de Dubugras era mucho más original y habría creado un conjunto edificado “[...] sin precedentes, homogéneo, moderno, muy avanzado para la época” (Bruand, 2010, p. 48).



Figura 11: Proyecto de Victor Dubugras para el Teatro Municipal de Rio de Janeiro, 1904. Autor del dibujo: Victor Dubugras¹⁶.

Fuente: Skyscrapercity.

¹⁶ Disponible en: <https://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=905790&page=4>. Acceso en: 17 may. 2025.



Figura 12: Proyecto de Victor Dubugras para el Teatro Municipal de Rio de Janeiro, 1904. Autor: Victor Dubugras¹⁷.
Fuente: Skyscrapercity.

Sin embargo, el principal exponente del Art Nouveau carioca fue el arquitecto italiano Antonio Virzi. Su llegada en 1910 y el matrimonio con Livia da Rocha Miranda, heredera de una de las más ricas e influyentes familias de la ciudad, facilitaron su acceso a los círculos más importantes de la sociedad carioca, pasando a tener sus servicios solicitados por una burguesía en ascenso interesada en expresar su poder económico mediante una estética moderna y extravagante (Rosa, 2019).

El 18 de noviembre de 1911, Virzi fue nombrado para la cátedra de Composición y Dibujo de Arquitectura de la ENBA, por indicación del director Rodolfo Bernardelli, notorio entusiasta de las vanguardias artísticas¹⁸. Para Bernardelli, el arquitecto italiano representaba la oportunidad de alinear una disciplina estratégica con las tendencias europeas contemporáneas. Sin embargo, la regencia de Virzi estuvo precocemente marcada por conflictos con el cuerpo docente. Ya en el primer trimestre de 1912, los alumnos presentaron un requerimiento criticando la calidad de su enseñanza, calificándola como deficiente. El episodio generó interpretaciones divergentes en la institución: mientras el director castigó la queja como un acto de indisciplina, los demás miembros del cuerpo docente acogieron el hecho de manera distinta (Uzeda, 2006).

La “incompetencia” académica de Virzi parecía haberse convertido en consenso a los ojos del Consejo Escolar y, con el apoyo de profesores como Morales de los Rios y Gastão Bahiana, entre otros, se decidió enviar al ministro un pedido de sustitución de Antonio Virzi de la cátedra de Composición de Arquitectura, lo que se hizo, a finales de aquel mismo año, mediante concurso. Podemos imaginar la vergüenza que el episodio causó al arquitecto (Uzeda, 2006, p. 196).

Tras solicitar la exoneración el 3 de diciembre de 1912, Antonio Virzi pasó a

¹⁷ Disponible en: <https://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=905790&page=4>. Acceso en: 17 may. 2025

¹⁸ Rodolfo Bernardelli y su hermano Henrique se dieron a conocer por insurgir contra la enseñanza “conservadora” en la ENBA, proponiendo una reformulación (Arestizábal; Grinberg, 1989).

dedicarse integralmente a la práctica arquitectónica en la capital federal. La primera fase de sus obras está marcada por el rescate medievalista y la organicidad de las formas naturales, principios alineados con las vertientes del *Arts and Crafts* y del *Art Nouveau*. Su bagaje incluía la colaboración con maestros del *Liberty*¹⁹ italiano, como Ernesto Basile, Gaetano Moretti y Dario Carbone. En Italia, ese nuevo estilo buscaba forjar una identidad nacional que respetara las raíces regionales e innovara en materiales, posicionándose como un contrapunto al Eclecticismo tradicional.

En una crónica, Marc Berkowitz (1953) señaló la Villa do Barão Smith de Vasconcellos, en Copacabana, y la Fábrica do Elixir de Nogueira, en Glória, proyectadas por Virzi, como los principales símbolos del *Art Nouveau* carioca. Irma Arestizábal, en su texto *Aspectos do Art Nouveau no Rio de Janeiro*, de 1975, eligió el Villino Silveira (1915) como el ejemplar supremo del estilo en Rio. Con su verticalidad asimétrica y la fusión de formas orgánicas y medievales, la obra materializa la visión inventiva de Virzi.

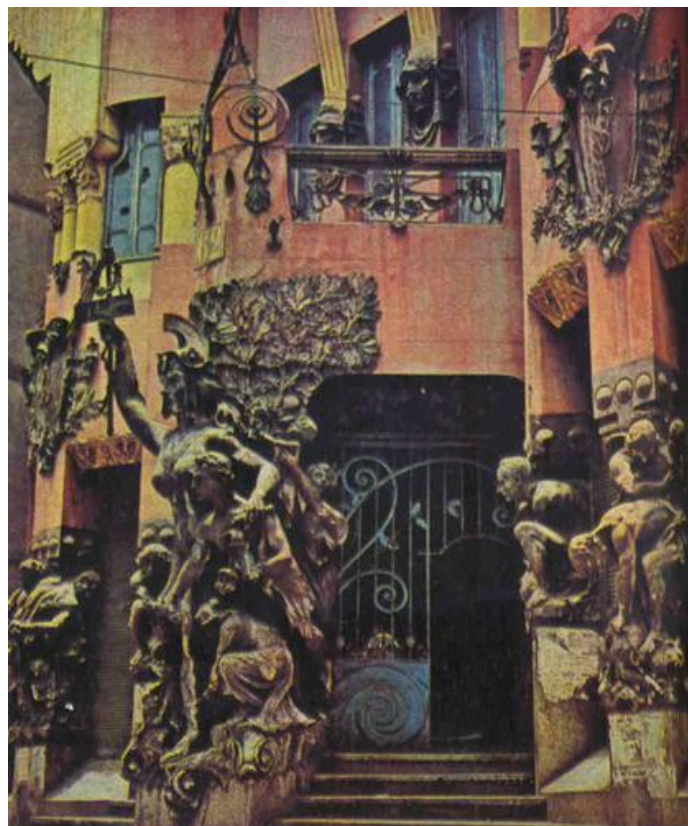


Figura 13: Fábrica do Elixir de Nogueira, Glória, Rio de Janeiro, 1915. De Antonio Virzi²⁰.

Fuente: Eliomar Coelho.

¹⁹ El término *Liberty* proviene del nombre de una tienda en Londres que pertenecía a Arthur Lasenby Liberty, discípulo de William Morris y comerciante, conocido por sus tejidos artísticos y ligados al “arte nuevo”. El término rápidamente cobró fuerza, designando lo que sería la vertiente italiana del Art Nouveau y transformándose en un sinónimo de libertad.

²⁰ Disponible en: <http://www.eliomar.com.br/rio-antigo-elixir-de-nogueira-o-art-nouveau-que-se-destaca-na-gloria/>. Acceso en: 18 may. 2025.



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



Figura 15: Villina Silveira, Glória, Rio de Janeiro, 1915. De Antonio Virzi.
Fuente: Colección personal del autor.

²¹ Disponible en: <http://www.eliomar.com.br/rio-antigo-predio-mais-alto-antes-do-copacabana-palace-tombou-na-ditadura/>. Acceso en: 18 may. 2025

Durante gran parte del siglo XX, la historiografía brasileña calificó el Eclecticismo y el Art Nouveau como meras importaciones de "mal gusto", ajenas a una identidad nacional auténtica (Puppi, 1998). Para superar esa visión, es fundamental ver el papel de esas corrientes arquitectónicas como representantes simbólicas de un nuevo orden social extremadamente complejo. Lejos de ser manifestaciones nostálgicas, son fruto de la Revolución Industrial, forjadas en el seno de una sociedad moderna, con cierto gusto por lo antiguo, donde la arquitectura era usada para legitimar el éxito social y otorgar un estatus hereditario (Baudrillard, 1981) a una clase burguesa emergente. Como apunta Annateresa Fabris en "El Eclecticismo a la luz del Modernismo" (1987), esa búsqueda del pasado es, paradójicamente, la marca de la modernidad ecléctica, distanciando sus revivalismos de una postura puramente conservadora o reaccionaria.

No son conservadores porque son antitradicionalistas; no son reaccionarios porque no buscan principios de autoridad absolutos e inmutables. No desean restaurar nada porque la vuelta al pasado no implica una recuperación de valores, estando sujetos, al contrario, a los ritmos de la moda, al patrón de consumo de la producción industrial, cuyos nuevos materiales se integran en su arquitectura fantasiosa (Fabris, 1987, p. 283-284).

Los revivalismos europeos del siglo XIX estaban frecuentemente ligados a la búsqueda de 'estilos nacionales', como el neogótico en Inglaterra o el neorrenacentista en Italia. En Brasil, sin embargo, la elite intelectual del cambio de siglo todavía estaba movida por valores universales, como el progreso y el liberalismo. Esa mentalidad justifica la adopción de una arquitectura ecléctica y cosmopolita, que buscaba en los centros culturales europeos referencias para una modernidad vista como global y progresista.

La elite brasileña de la época era entusiasta de la modernización y del desarrollo industrial y veía la arquitectura europea como el auge de la innovación a replicar. El Eclecticismo en el país funcionaba como una copia que, para ser considerada perfecta, debía desconsiderar las raíces locales, ya que derivaba de otros contextos socioeconómicos. De ese modo, la arquitectura no es un reflejo pasivo de la sociedad; es una práctica deliberada de agentes sociales; así, se manifiesta como una forma de vivir la realidad, asumiendo significados distintos conforme a las intenciones de los grupos que la utilizan (Reis Filho, 2014).

Para el papel que los agentes del Eclecticismo pretendían representar en el escenario político brasileño, era necesaria la perfección de la copia. En las condiciones corrientes de producción y uso, sin embargo, la copia bajo la inspiración del Eclecticismo era apenas un fenómeno formal, por intermedio del cual se abrían condiciones, simultáneamente, para la introducción de elementos más actualizados y necesarios para el perfeccionamiento de las construcciones y para la preservación, mediante la adaptación, de los valores ya obsoletos, según los cuales se establecían las relaciones entre Brasil como país proveedor de materias primas al mercado internacional y los países más industrializados, de cuya "civilización" aquellos agentes sociales procuraban ser los representantes más avanzados y a cuyos intereses estaban necesariamente vinculados (Reis Filho, 2014, p. 187).

Para ese nuevo público, la arquitectura se resumía a su fachada, una cuestión de moda y "buen gusto", importando poco el "[...] sentido orgánico inherente a todo verdadero proyecto arquitectónico, en el que plantas, secciones y fachadas forman un solo todo indisoluble [...]", como defendiera Santos (1977, p. 85), visiblemente inspirado en las ideas de Lucio Costa.

Así, ante una realidad arquitectónica y urbana aún definida por las herencias coloniales y por intervenciones puntuales en el período imperial, la nueva clase dominante se empeñó en erigir una nueva metrópoli cosmopolita, símbolo de un nuevo Brasil, rechazando los vestigios de ese pasado. El ideal de progreso se convirtió en la obsesión colectiva; un nuevo orden social pasó a marginar costumbres tradicionales y manifestaciones populares por considerarlas

incompatibles con una identidad moderna y progresista. Ese esfuerzo de modernización tenía un objetivo claro: conferir prestigio a la joven República e integrar a Brasil al escenario del capitalismo internacional. En ese período, la arquitectura tenía un papel muy bien definido de distinción social: debía representar el “buen gusto” de los ricos propietarios de los *chalets*, palacetes y *villinos* de la época, una elite segura de que todo lo que venía de fuera era mejor y más adecuado a sus necesidades.

5 El despertar del campo arquitectónico: de la marginación al protagonismo en la modernización urbana

En la transición a la República, el curso de Arquitectura de la ENBA tuvo solo tres alumnos matriculados. En aquella época, el mercado estaba dominado por ingenieros y constructores y por profesionales extranjeros. Los arquitectos no participaban de las grandes decisiones sobre el futuro de la ciudad, así como tampoco integraron los jurados de los principales concursos arquitectónicos de inicios del siglo.

Tabla 1: Alumnos matriculados en el curso de Arquitectura de la ENBA (1896-1900)

Año	Total	Alumnos
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

Fuente: Uzeda, 2006, p. 84.

A finales del siglo XIX, el escenario de la construcción en Rio de Janeiro estaba controlado mayoritariamente por maestros de obras, sobre todo albañiles portugueses. Hasta el inicio del período republicano, la demanda de grandes edificaciones era insuficiente para estimular la formación masiva de arquitectos en el país; sin embargo, en la primera década del nuevo siglo, el escenario se transformó con la llegada de arquitectos europeos, responsables de difundir el eclecticismo en obras públicas y residencias de la elite. Heitor de Mello, uno de los pocos formados por la ENBA en la década de 1890, inició su carrera en 1898 y, durante 22 años de actuación, su estudio produjo una vasta gama de proyectos marcados por la pluralidad estilística. Fue en ese período cuando la disputa del campo arquitectónico pasó a recibir más empeño de los arquitectos, consiguiendo establecer algunas reglas para el ejercicio profesional.

La actividad es reglamentada mediante registro obligatorio para construir: la municipalidad carioca concede a los albañiles portugueses licencia para edificar, bajo el título de arquitecto-constructor. Se crea, alrededor de 1900, en Rio de Janeiro, el Sector de Censura de Fachadas, ocupado por arquitectos indicados directamente por el alcalde, mediante el cual se ejerce el control estético de las nuevas edificaciones (Cavalcanti, 2006, p. 20).

Con esos primeros esfuerzos en la construcción de un campo arquitectónico en el país, la ENBA comenzó a dar mayor importancia a la arquitectura. En este período, hubo una expansión del cuerpo docente relacionado con la formación del arquitecto y, con ello, la escuela pasó a albergar a alumnos y profesionales de un origen social más acomodado. Surgía entonces una nueva categoría de discentes y docentes, todos miembros de las oligarquías de la época, profesores con sólida formación en

ingeniería (frecuentemente obtenida en el exterior) y alumnos atraídos por el potencial lucrativo del mercado de la construcción civil en expansión (Durand, 2009). La tabla a continuación destaca el aumento progresivo del número de arquitectos e ingenieros que componían el cuadro de profesores del curso de Arquitectura de la ENBA entre los años 1890 y 1915.

Tabla 2: Profesores (arquitectos o ingenieros) del curso de la ENBA (1890-1915)

Año	Nombre	Disciplinas
1890-1896	Henrique Bahiana (arquitecto)	Dibujo Lineal Geométrico y Dibujo Topográfico; Dibujo Lineal, Nociones de Topografía. Plantas y dibujos técnicos; Dibujo de Arquitectura; Trabajos Prácticos, Plantas y Proyectos.
1894-1926	Carlo Cianconi (ingeniero civil)	Dibujo Lineal Geométrico y Dibujo Topográfico; Geometría Descriptiva; Perspectivas y Sombras; Dibujo Geométrico; Geometría Descriptiva, Trabajos Gráficos y Correspondientes; Nociones de Topografía y Dibujos Topográficos; Geometría Analítica y Cálculo.
1890-1904	Heitor de Cordovile (arquitecto)	Elementos de Arquitectura Decorativa y Dibujo Elemental de Ornamentos.
1891-1901	João Eduardo Barbosa (ingeniero civil)	Cálculo y Mecánica, Materiales de Construcción, su Resistencia, Tecnología de las Profesiones Elementales.
1897-1920	Ernesto da Cunha de Araújo Viana (ingeniero civil)	Historia y Teoría de la Arquitectura, Legislación Especial; Mitología; Historia y Teoría de la Arquitectura, su Legislación e Higiene de las habitaciones; Construcción, Historia de la Arquitectura e Higiene de los Edificios.
1890-1892	Sante Buccaiarelli (ingeniero civil)	Estereotomía.
1897-1920	Adolfo Morales de los Rios (arquitecto)	Estereotomía; Geometría Descriptiva, Trabajos Gráficos y Correspondientes; Perspectivas y Sombras, Trabajos Gráficos Correspondientes; Elementos de Arquitectura Decorativa y Dibujo Elemental de Ornamentos; Dibujo de Ornamentos y Elementos de Arquitectura; Dibujo de Composiciones Elementales de Arquitectura; Composición de Arquitectura, su Dibujo y Presupuesto; Composición y Dibujo de Arquitectura; Trabajos Prácticos Correspondientes.
1897-1939	João Ludovico Maria Berna (arquitecto)	Dibujo de Arquitectura; Trabajos Prácticos, Plantas y Proyectos; Composición y Dibujo de Arquitectura; Trabajos Prácticos Correspondientes; Dibujo a Mano Libre y Geométrico; Topografía y Dibujo Topográfico.
1896-1901	José Pereira da Graça Couto (ingeniero civil)	Dibujo Geométrico.
1905-1942	Gastão Bahiana (ingeniero civil)	Geometría Descriptiva, Trabajos Gráficos y Correspondientes; Perspectivas y Sombras, Trabajos Gráficos Correspondientes; Geometría Descriptiva y sus Aplicaciones.
1901-1925	João Pereira da Graça Couto (ingeniero civil)	Cálculo, Mecánica, Resistencia de Materiales; Materiales de Construcción, Tecnología de las Profesiones Elementales y Estereotomía.

1911-1946	Álvaro José Rodrigues (ingeniero civil)	Geometría Descriptiva y Dibujos Relativos; Geometría Descriptiva y sus Aplicaciones.
1911-1912	Antonio Virzi (arquitecto)	Composición de Arquitectura, su Dibujo y Presupuesto; Composición y Dibujo de Arquitectura; Trabajos Prácticos Correspondientes.
1913-1920	Heitor de Mello (arquitecto)	Composición de Arquitectura, su Dibujo y Presupuesto; Composición y Dibujo de Arquitectura; Trabajos Prácticos Correspondientes.
1911-1925	José Pereira da Grala Couto (ingeniero civil)	Materiales de Construcción, Estudio Experimental de sus Resistencias y Tecnología de las Profesiones Elementales.
1911-1926	Heitor Lira da Silva (ingeniero civil)	Mecánica, Resistencia de Materiales, Estabilidad de las Construcciones y Grafostática.
1914-1915	Manoel Henrique Lima (arquitecto)	Topografía y Dibujo Topográfico.

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

La apertura de la Avenida Central en 1903 y su Concurso de Fachadas marcaron un giro en la arquitectura carioca. Muchos estudios exitosos se establecieron en el período gracias a su remodelación y a las innumerables solicitudes que siguieron, tanto de proyectos públicos como privados; entre ellos podemos destacar el estudio de Heitor de Mello, así como los estudios de Robert Prentice & Floderer y el de Riedlinger, dedicados a las residencias de alto nivel, y el de Santos Maia, especializado en edificios de oficinas comerciales. Casi todos los principales arquitectos, ingenieros y constructores de la época realizarían proyectos para la nueva avenida. Un total de 21 de los 87 proyectos construidos en la Avenida Central era de autoría de profesores de la ENBA, entre ellos Adolfo Morales de los Ríos (autor de 17 proyectos), Heitor de Cordoville, Ludovico Berna, Heitor de Mello y Gastão Bahiana.

El éxito de los arquitectos en el concurso sorprendería a todos, tal como el poeta Olavo Bilac, quien, en un artículo publicado en la revista Kosmos, defendía que todos los presentes en las salas de exposición del concurso deberían estar haciéndose la misma pregunta: “¿Dónde estaban metidos, qué hacían, en qué se ocupaban todos esos arquitectos que aparecen ahora, con tanto talento, con tanta imaginación, con tanta preparación, con tanta capacidad?” (Bilac, 1904, p. 07).

La construcción de la avenida y el protagonismo de los arquitectos académicos en el concurso validaron la competencia de la enseñanza de la ENBA, reforzando la importancia de profesionales cualificados para los planes de 'embellecimiento' y reforma de la capital. Ese prestigio, impulsado por el boom inmobiliario y por el éxito de los nuevos proyectos, se reflejó directamente en la demanda por la carrera: entre 1901 y 1914, el número de estudiantes matriculados en Arquitectura en la ENBA presentó un crecimiento importante.

Tabla 3: Número de alumnos matriculados en la ENBA y en el curso de Arquitectura de la ENBA (1901-1914)

Año	Total de matriculados (ENBA)	Total de Matriculados (Curso de Arquitectura de la 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

Fuente: Libros de Matrícula n.º 6200 y 6201 de los Archivos del Museu D. João VI (EBA/UFRJ). En: UZEDA, 2006, p. 145 y 205.

Por primera vez, el protagonismo en la modernización urbana de Rio de Janeiro fue disputado por arquitectos que, al romper con los dogmas neoclásicos, buscaron conciliar diferentes tiempos en favor del progreso. Así, esos profesionales asumieron la tarea de orientar a la población sobre los nuevos preceptos del "buen gusto", evidenciando los beneficios de los nuevos modelos en comparación con las edificaciones antiguas.

En el mismo período, revistas como Kosmos, Fon-Fon!, O Malho y Selecta desempeñaron un papel crucial en la consolidación de una cultura arquitectónica nacional al diseminar ideales de "buen gusto" de forma directa y visual. Al publicar imágenes de proyectos premiados y alineados con estándares internacionales, esos periódicos buscaban persuadir al público a adoptar nuevas preferencias estéticas. Ese esfuerzo no se limitaba a la exhibición de construcciones ejemplares, sino que involucraba la creación de una narrativa que consolidó, gradualmente, un patrón estético hegemónico entre las elites cariocas y brasileñas. Esas revistas fueron piezas clave en la construcción del imaginario urbano durante las reformas de Pereira Passos. Por medio de crónicas, artículos y coberturas constantes sobre las nuevas edificaciones y renovaciones, funcionaban como un canal de comunicación directa con la población, moldeando la percepción social sobre la transformación de la ciudad y su proceso de modernización.

Así, el éxito alcanzado por los proyectos arquitectónicos liderados por un número significativo de profesores de la ENBA en el Concurso de Fachadas y la legitimación social otorgada a los arquitectos por las revistas ilustradas posibilitaron el despertar de un aún incipiente campo arquitectónico en los albores de la República Vieja.

6 Conclusión

Este artículo se propuso analizar la producción arquitectónica carioca como representación simbólica de poder en los albores de la República Vieja (1889-1915), teniendo también como hilo conductor de este análisis la formación inicial de un campo arquitectónico nacional en la ciudad de Rio de Janeiro. Entendemos que tanto la arquitectura como la historia son moldeadas por personas reales, con sus subjetividades, ambiciones y contradicciones que, insertas en contextos sociales específicos, libran diferentes disputas por la influencia y la hegemonía en el campo.

Desde la Proclamación de la República en 1889 hasta el año de 1915, la elite intelectual brasileña fue fuertemente influenciada por conceptos universalistas, como liberalismo, democracia y republicanismo. Esa imagen de progreso se convirtió en la obsesión colectiva de un nuevo orden social, generando un rechazo a las costumbres tradicionales coloniales y a la cultura popular, vistas como obstáculos a la consolidación de una nueva sociedad cosmopolita. Tal mentalidad justifica, en cierta medida, su predilección por una arquitectura que ofrecía un abanico de opciones provenientes de los principales centros culturales europeos.

De ese modo, la apertura de nuevos ejes viarios, como las avenidas Mem de Sá, Beira-Mar y Central, que unían el muelle recién reformado con el centro financiero de la ciudad, inició la sustitución del tejido urbano colonial por una nueva morfología que transformaría la ciudad de Rio de Janeiro en un escenario más apropiado a las demandas del capital. La ciudad de los últimos años del siglo XIX tenía cerca de 500 mil habitantes y se caracterizaba por calles estrechas, hileras de casas de no más de tres pisos, escasa iluminación proporcionada por un número reducido de faroles de gas y raramente se veían carruajes o pequeños tranvías tirados por burros. Este proceso de modernización iniciado por Pereira Passos fue determinante para la construcción de la fisonomía cosmopolita de un Rio moderno y también responsable de rediseñar la geografía social de la ciudad, forzando a la población de bajos ingresos a desplazarse hacia los morros y suburbios lejanos, mientras la burguesía emergente, mediante la consolidación de la infraestructura de saneamiento, energía eléctrica y tranvías, comenzaba a dejar el denso centro para construir sus refinados e imponentes *chalets*, palacetes y *villinos* en amplios terrenos en barrios como Glória, Flamengo y Copacabana, estableciendo así un nuevo modelo de expansión y ocupación de la ciudad.

Por lo tanto, la arquitectura Ecléctica y Art Nouveau, proyectada por una nueva generación de arquitectos vinculados a la ENBA y legitimados por el éxito del Concurso de Fachadas, y construida cada vez más por grandes firmas de ingeniería en lugar de los antiguos maestros de obras, se convertiría tanto en representación simbólica de una clase burguesa emergente y expresión de progreso y “buen gusto” como en herramienta de modernización y reconfiguración del espacio urbano carioca a inicios del siglo XX.

Referencias

- 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. Acesso em: 11 may. 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 Arquitectura 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. Olívio 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 el Autor

Gabriel Botelho Neves da Rosa es Doctor en Arquitectura y Urbanismo en 2019 por la Universidade Federal Fluminense - UFF (Becario/CAPES), habiendo participado en el Programa de Doctorado Sándwich en el Exterior en 2017 por la BAUHAUS Universität Weimar, Alemania (Becario/CAPES/PDSE). Máster en Arquitectura y Urbanismo en 2008 por la Universidade Federal Fluminense - UFF (Becario/CAPES). Graduado en Arquitectura y Urbanismo en 2005 por la Universidade Federal Fluminense - UFF. Profesor del Curso de Arquitectura y Urbanismo de UNILASALLE-RJ desde 2024. Profesor del Curso de Arquitectura y Urbanismo de UNIGRANRIO de 2013 a 2022. Profesor sustituto del Departamento de Historia y Teoría (DHT) de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UFRJ de 2017 a 2018. Arquitecto urbanista concursado de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) desde 2010.

Contribuciones del Autor

Conceptualización, [G.B.N.R.]; metodología, [G.B.N.R.]; análisis formal, [G.B.N.R.]; investigación, [G.B.N.R.]; recursos [G.B.N.R.]; redacción, preparación del borrador original, [G.B.N.R.]; redacción, revisión y edición [G.B.N.R.]. El autor ha leído y acepta la versión publicada del manuscrito.

Conflictos de Interés

El autor declara no haber conflictos de interés.

Sobre la *Coleção Estudos Cariocas*

La *Coleção Estudos Cariocas* (ISSN 1984-7203) es una publicación dedicada a estudios e investigaciones sobre el Municipio de Río de Janeiro, vinculada al Instituto Pereira Passos (IPP) de la Secretaría Municipal de la Casa Civil de la Alcaldía de Río de Janeiro.

Su objetivo es divulgar la producción técnico-científica sobre temas relacionados con la ciudad de Río de Janeiro, incluyendo sus conexiones metropolitanas y su inserción en contextos regionales, nacionales e internacionales. La publicación está

abierta a todos los investigadores (sean empleados municipales o no), abarcando áreas diversas — siempre que aborden, parcial o totalmente, el enfoque espacial de la ciudad de Río de Janeiro.

Los artículos también deben alinearse con los objetivos del Instituto, a saber:

1. promover y coordinar la intervención pública en el espacio urbano del Municipio;
2. proveer e integrar las actividades del sistema de información geográfica, cartográfica, monográfica y de datos estadísticos de la Ciudad;
3. apoyar el establecimiento de las directrices básicas para el desarrollo socioeconómico del Municipio.

Se dará especial énfasis a la articulación de los artículos con la propuesta de desarrollo económico de la ciudad. De este modo, se espera que los artículos multidisciplinarios enviados a la revista respondan a las necesidades de desarrollo urbano de Río de Janeiro.