

**A medalha Arquitetura Brasileira de  
Honório Peçanha (1978):**  
relações entre escultura e arquitetura no  
crepúsculo do modernismo

**The Brazilian Architecture medal by  
Honório Peçanha (1978):**  
relations between sculpture and  
architecture in the twilight of modernism

**La medalla de la Arquitectura Brasileña  
de Honório Peçanha (1978):**  
relaciones entre escultura y arquitectura  
en el ocaso del modernismo

Ricardo de Souza Rocha<sup>1</sup>  
Submissão: 19/01/2024  
Aceite: 21/04/2024

## Resumo

O artigo propõe uma “análise atenta” da medalha Arquitetura Brasileira (1978), concebida por Honório Peçanha. Do ponto de vista metodológico, trata-se de entendê-la como objeto privilegiado, um “lugar de memória”, tal como sugerido por Pierre Nora, para o entendimento das relações entre escultura e arquitetura em meio aos debates sociais e formais no crepúsculo do modernismo: a partir de um “monumento” comemorativo, discute-se um mais amplo conjunto de nuances, na confluência de métodos entre história da arte (atenção ao objeto e sua fatura), história da cultura e mentalidades (atenção ao contexto e condições da produção artística), e em uma aproximação aos recursos da micro-história, como sua apropriação da descrição densa de Clifford Geertz (relacionando a atenção ao objeto com a atenção ao contexto). A relevância do trabalho, ao esmiuçar o “lugar” da medalhística na historiografia e na arte, está em alcançar, assim, resultados como perceber de que modo temas como a “mania das estátuas” ou Realismo Socialista reverberam na tensão entre o figurativismo do nosso primeiro modernismo e as correntes construtivas e abstratas que se firmam no pós-guerra, e o papel de “certa arquitetura” (Niemeyer) nesta espécie de transição.

**Palvaras-chave:** medalhística; escultura brasileira; arquitetura brasileira; século XX.

## Abstract

The article proposes an “attentive analysis” of the Brazilian Architecture medal, conceived by Honório Peçanha (1978), as a privileged object, a “place of memory”, for understanding the relationships between sculpture and architecture in the midst of social and formal debates in the twilight of modernism. It is about, from

a commemorative “monument”, discussing a broader set of nuances, at the confluence among art history, cultural history and mentalities, and in an approach to the resources of micro-history, such as its appropriation of Clifford Geertz’s dense description. From the “place” of medals in historiography and art, themes such as: the “statue mania”, Socialist Realism and the tension between the figurativism of our first modernism and the constructive and abstract currents that were consolidated in the post-war period are debated.

**Keywords:** medals; brazilian sculpture; brazilian architecture; 20th century.

## Introdução

Constituindo-se em uma abordagem teórica, um dos objetivos aqui é demonstrar os rendimentos analíticos, a partir da perspectiva da micro-história, de se interpretar a história canônica desde suas margens, utilizando para tanto objetos normalmente negligenciados, como as medalhas. Na mesma linha, propõe-se associar micro-história e a questão dos *lieux de mémoire*, um feixe metodológico para enfrentar um objeto que enfeixa campos historiográficos com alguma autonomia: história da arte e história da arquitetura. Os pressupostos do ensaio partem, assim, de uma simples pergunta: o que pode haver de informação histórica de interesse por trás de uma simples medalha comemorativa? Nesta direção, poderíamos iniciar com a observação de que todo artefato produzido pela humanidade é uma espécie de feixe de aspectos culturais de uma determinada sociedade, em um determinado momento. Alguns parecendo encerrar um conjunto maior de informações – históricas, artísticas etc – ao passo que outros menos. De qualquer forma, um objeto qualquer possui a capacidade de revelar, em um primeiro momento, sua função, isto é, o principal fim para o qual foi concebido ou imaginado; uma determinada técnica/ tecnologia utilizada em sua fatura, que pressupõe um material ou conjunto de materiais e sua elaboração; bem como uma eventual intenção estética e ou simbólica. Tal concepção sobre os artefatos culturais aproxima-se daquilo que a historiografia francesa recente chamou de *lieux de mémoire*.

Enquanto a contribuição historiográfica mais ampla sobre a questão dos “monumentos”, *Les lieux de mémoire*, consiste em um conjunto de sete volumes de ensaios escritos por cento e trinta autores diferentes, segundo projeto global dirigido pelo historiador Pierre Nora (1998), cujo objetivo principal era identificar os pontos de cristalização da memória nacional francesa. Como destaca o próprio Nora, a empreitada passou “de simples análises de ‘lugares’ portadores de uma memória particularmente significativa ao projeto bem mais ambicioso de uma história da França através da memória” (Nora, 1997, v. 1, p. 7). Com temas os mais distintos, de monumentos e símbolos, passando pela historiografia e o território, até singularidades como a gastronomia, os “lugares da memória” abrangem, para Nora, “qualquer unidade significativa, de ordem material ou imaterial, que pela vontade dos homens ou ação do tempo venha a se tornar um elemento simbólico significativo do patrimônio

memorial de uma dada comunidade” (Nora, 1997, v. 2, p. 2226). O que interessa, no entanto, não é apenas a identificação do lugar, mas o desdobramento, através da análise, daquilo de que este lugar é a memória.

Em uma crítica ao conjunto da obra, onde, entre outros aspectos, lembra a dificuldade de tratar de suas seis mil páginas, Armelle Enders, além de oferecer uma classificação das várias contribuições, observa que o 'lugar de memória', na pena de Pierre Nora, “possui geometria variável e designa ora objetos, ora um método, ora a memória, ora o trabalho do historiador. [...]. Felizmente a maioria dos autores não seguiu o mesmo caminho [...] [compreendendo] o 'lugar de memória'[...] de maneira mais aberta como uma análise da construção da memória” (Enders, 1993, p. 135). Desse modo, é possível concordar com estudiosos, como Daniel Sherman, quando este diz que o “modelo” de Nora talvez seja ambicioso e amplo demais (Sherman, 1999, p. 3) – daí a possibilidade de utilizar as contribuições da micro-história como espécie de balanço ou equilíbrio conceitual metodológico.

Há lugares de memória que enfeixam aspectos privilegiados para a leitura de uma determinada "comunidade de sentido" (Rocha, 2020). No presente caso, trata-se de, a partir de uma medalha comemorativa, discutir um mais amplo conjunto de nuances, ligadas ao campo da escultura brasileira no século XX, em suas relações com a arquitetura do mesmo período. Na confluência de história da arte, história da cultura e mentalidades, faremos, portanto, uma aproximação aos recursos da micro-história (Levi, 2011), como sua apropriação da descrição densa de Clifford Geertz:

[...] a descrição densa serve, portanto, para registrar por escrito uma série de acontecimentos ou fatos significativos que de outra forma seriam imperceptíveis, mas que podem ser interpretados por sua inserção no contexto, ou seja, no fluxo do discurso social. Essa abordagem é bem-sucedida na utilização da análise microscópica dos acontecimentos mais insignificantes, como um meio de se chegar a conclusões de mais amplo alcance (Levi, 2011, p. 144).

Não se trata apenas de entender os recursos da micro-história como algo de caráter anedótico. Um objeto sempre remete a uma série, bem como, tal como já foi observado, ao conjunto de uma cultura ou, como colocado na citação acima, “a análise microscópica dos acontecimentos mais insignificantes” é

utilizada “como um meio de se chegar a conclusões de mais amplo alcance” – captando desde a pincelada de um pintor até a até a simbologia expressa na representação panorâmica de um quadro histórico. Nesta direção, o caso, mesmo o anômalo, ajuda a iluminar o todo. Aproximamo-nos aqui das considerações de Dale Tomich (2011) quando propõe estabelecer pontes entre as “temporalidades plurais” ou “temporalidades estruturais” de Fernand Braudel (sem a preocupação com o quantitativo e o serial), pelo lado da historiografia francesa, com o episódico e o curto prazo que caracterizam a micro-história italiana, em sua preocupação com o indivíduo ou o “caso”. Jean-Claude Passeron e Jacques Revel, ao tratarem da casuística, do pensar através de singularidades, chamam a atenção, por exemplo, para o fato de que “a Mediternaneidade de Braudel constitui um caso tanto quanto os objetos dos micro-historiadores (questão de escala)” (Passeron; Revel, 2005, p. 11).

Também entram no debate aqui proposto, para além das contribuições da Escola dos *Annales*, da *Nouvelle Histoire* e da micro-história, a de outros personagens das ciências sociais como Pierre Bourdieu (2017) com, por exemplo, a conhecida noção de campo. Um nome que recolhe todas estas referências, fornecendo pistas para um conceito importante utilizado neste estudo, é Roger Chartier (2011). Ao tratar da história do livro e da leitura, o pesquisador francês vai buscar inspiração na crítica literária, sendo fundamental a noção de “comunidade interpretativa”, de Stanley Fish (1980), ou “comunidade de sentido” (Rocha, 2020). A noção de comunidade(s) de sentido(s) propõe a ideia de mútuo entendimento entre autor e leitor como uma consequência do fato de que ambos pertencem a “comunidades”, que compartilham ideias, conceitos e práticas, “plenas” de sentido(s).

A possibilidade de constituição de uma história (social) da cultura, deslocando-se entre a arquitetura e a escultura, pode fundamentar-se, assim, na consideração de que arquitetos e escultores modernos brasileiros pertencem a comunidades de sentidos em contato ou fricção, compartilhando ou disputando um conjunto de pressuposições, ainda que não completamente coincidentes ou mesmo em algum grau de oposição. Os recortes temático, espacial e temporal são indicados pelo título do artigo – as relações entre escultura e arquitetura, grosso modo circunscritas, geograficamente falando, ao Brasil, no crepúsculo do modernismo, isto é, desde o pós 2ª Guerra Mundial ao alvorecer do pós-moderno, tomando como

referência a história da arquitetura no país. A "problematização", aludindo a relevância do artigo, ocorre em mais de um nível: 1) os aportes da micro-história, discutindo o lugar da medalhística na historiografia sobre arte; 2) procurando mostrar como a análise de um objeto negligenciado é reveladora de "tensões maiores", como a existente entre o figurativismo do nosso primeiro modernismo e as correntes construtivas e abstratas que se firmam no pós-guerra; 3) identificando o papel de "certa arquitetura" (representada pela obra de Oscar Niemeyer) nesta espécie de transição.

Apresentados os pressupostos teóricos do estudo, sua estrutura divide-se, a seguir, em: análise do lugar da medalhística na historiografia sobre arte no Brasil; discussão do período áureo da produção de medalhas e suas reverberações (históricas) em meio ao recorte temporal proposto; as relações entre escultura e arquitetura na modernidade brasileira; análise do objeto eleito como foco das considerações, a medalha Arquitetura Brasileira do escultor Honório Peçanha (1978); e, finalmente, as conclusões.

### **Escultura, medalhística, monumentos: lugares de memória**

A escultura brasileira das primeiras décadas do século XX recebeu muito pouco destaque nas páginas da historiografia de arte no Brasil como um todo. Para constatar tal afirmação, basta consultarmos duas importantes obras de referência, bastante conhecidas – os dois volumes de *Arte no Brasil* (1979) publicados pela editora Abril, com textos do historiador da arquitetura Carlos Lemos e de Boris Kossoy, além de José Roberto Teixeira Leite; ou os dois volumes de *História Geral da Arte no Brasil*, organizados por Walter Zanini (1983), com contribuições dos mesmos Carlos Lemos (arquitetura) e Boris Kossoy (fotografia) e de outros nomes/ temas como Julio Roberto Katinsky (desenho industrial) – são poucas as páginas que são dedicadas ao assunto, se compararmos com o maior espaço ocupado pela pintura ou mesmo pela arquitetura. Nenhuma linha ou palavra sobre a medalhística enquanto ramo "secundário" da escultura. Nem mesmo o nome de Augusto Giorgio Girardet (1855-1955), gravador famoso e professor na Escola Nacional de Belas Artes, comparece ao longo dos textos. Destacam-se apenas os nomes de escultores como Rodolfo Bernardelli e José Otávio Correa Lima, ambos professores e diretores da mesma ENBA.

Por outro lado, levando-se em consideração a historiografia de arte da época, um crítico como Luiz Gonzaga Duque Estrada dedica apenas um capítulo à escultura em sua *A Arte Brasileira* (1995). Em seu livro póstumo *Contemporâneos* (1929), aparece um texto dedicado a Correa Lima e outro à estátua do marechal Floriano, obra do escultor Eduardo Sá, e mais pouca coisa. Gonzaga Duque falece em 1911, parece haver um hiato historiográfico entre as gerações de Rodolfo Bernardelli (1852-1931) e Correa Lima (1878-1974) e os escultores do período moderno, Victor Brecheret (1894-1955) e Celso Antônio (1896-1984) constituindo exceções com relação aos já nascidos no século XX, como Bruno Giorgi (1905-1993) e Alfredo Ceschiatti (1918-1989).

Com relação à medalhística, não se trata de um hiato, mas de uma completa ausência, posto que, como ramo “menor” da escultura, sequer aparece no relato historiográfico sobre nossa arte. Excepcionalmente, em uma série de artigos sobre o assunto, o pesquisador do tema, Álvaro da Veiga Coimbra (1961) traz, felizmente, um conjunto de informações significativas, como a de que os primeiros trabalhos de gravura numismática no país remontam ao domínio holandês na região nordeste. Tais trabalhos constituem moedas obsidionais e de necessidade cunhadas em prata e ouro no Recife, entre 1645-1654, cuja autoria é atribuída “vagamente a um Hendrich Brunswelt” (Coimbra, 1961, p. 221). Já a primeira notícia sobre uma medalha feita no Brasil Português é referente à descoberta das minas de ouro, por Antônio Rodrigues Arzão, em 1693.

Seguindo as observações de Coimbra, o século XIX representaria uma espécie de “fase de ouro” no desenvolvimento de nossa medalhística. A chegada do Príncipe Regente em 1808, deu início a um ciclo de iniciativas como o “apreço dispensado à medalhística, na comemoração dos fatos importantes ocorridos no período de sua Regência” (Coimbra, 1961, p. 230). Muito embora, nesse tempo, o corpo de oficiais da Casa da Moeda do Rio de Janeiro ainda não estivesse capacitado para a execução de trabalhos de alta qualidade, comparáveis aos dos artistas e gravadores europeus. Por essa razão, por exemplo, a cunhagem de medalhas, como a comemorativa da Tomada de Caiena<sup>2</sup>, considerada pelos numismatas brasileiros como a nossa primeira medalha militar, foi realizada em Londres.

Em 1816, como é conhecido, chegava ao Rio de Janeiro a Missão Artística Francesa, logo depois desembarcando no país os estatuários Marcos e



Zeferino Ferrez, este último com conhecimentos de gravura de medalhas. Com a organização da Academia Imperial de Belas Artes, em 1820, Zeferino Ferrez foi escolhido para professor da cadeira de gravura de medalhas, com vencimentos de 300\$000 anuais (Coimbra, 1961, p. 230). O artista francês<sup>3</sup> é, portanto, o gravador das nossas primeiras medalhas, bem como professor de futuros artistas, atuantes no Segundo Reinado. Com a inauguração da Academia, “as medalhas eram gravadas por Ferrez e seus discípulos no próprio edifício da Escola de Belas Artes; havia um balancim e material para cunhagem de medalhas. A Casa da Moeda era incumbida de fornecer os discos de cobre, prata e ouro” (Coimbra, 1961, p. 234). Coimbra transcreve um depoimento de Jean-Baptiste Debret, em 1827, sobre a aula de gravura de medalhas:

Os estudantes devem frequentar o desenho, como os pintores e os escultores. Ocupar-se-ão de escultura, principalmente do estudo da cabeça em baixo relevo em barro, reduzida a dimensões medianas e passarão gradualmente até a cópia em baixo relevo da figura inteira, segundo o modelo vivo. Devem concorrer também com os outros escultores na figura das medalhas. Logo que tiverem chegado a este ponto, principiarão o estudo da gravura sobre os metais, conforme as regras da composição e os conhecimentos pertencentes a este ramo. Seguir-se-á o modo de forjar as medalhas, de dar a têmpera e a maneira de empregar o *balancier* (Coimbra, 1961, p. 234-235).

Desenho, como escultores e pintores; escultura em baixo relevo; modelo vivo; gravura sobre metais; e, ainda, o modo de forjar e dar têmpera, ou seja, as técnicas de elaborar o material. Uma formação bastante completa, em contraste com o atual desinteresse na matéria, quer como campo artístico quer como fonte histórica.

Retomando o relato de Coimbra, depois de Zeferino Ferrez, outra figura de destaque como gravador no panorama da medalhística brasileira foi Carlos Custódio de Azevedo, que iniciou como aprendiz da Casa da Moeda, tendo sido posteriormente aprovado como abridor de cunhos, em 8 de março de 1820. “Foram, portanto, dois os gravadores da fase inicial da nossa medalhística: Zeferino Ferrez e Carlos Custódio de Azevedo”. Quanto aos medalhistas do Segundo Reinado, “é extensa a lista dos nossos gravadores a partir de 1840”. Entre estes, podem ser citados os seguintes nomes: o de Ezequiel da Silva

Santos; Quintino José de Faria, discípulo de Ferrez, aluno da Escola de Belas Artes de 1836 a 1839; José da Silva Santos, também discípulo de Ferrez e seu posterior substituto na cadeira de gravura de medalhas e pedras finas, na Imperial Academia de Belas Artes (Coimbra, 1961, p. 236).

Exceção feita ao trabalho de Coimbra, e alguns outros estudos mencionados por ele (Camelo, 1953; Portugal, 1946; Santos, 1936), a medalhística e a numismática passaram longe do relato historiográfico, entendidas apenas como mania de colecionadores. Com efeito, de uma maneira geral, os olhos e holofotes estão normalmente voltados para a escultura monumental que, curiosamente, guarda relação estreita com a medalhística<sup>4</sup>.

A palavra medalha deriva do italiano *medaglia* que durante a Idade Média era sinônimo de óbolo ou de meio-dinheiro. Depois que as medalhas italianas foram desmonetizadas, o seu nome passou a ser aplicado a peças antigas e sem valor monetário. Mais tarde, por uma extensão natural, usou-se da mesma designação para todas as espécies de velhas peças e particularmente para aquelas que restavam da Antiguidade. Sendo, portanto, a medalha um **monumento** bem distinto das espécies circulantes, veio-se a dar o seu nome, por oposição à palavra moeda, às peças não monetárias que começaram a ser cunhadas no século XV para **comemorar** acontecimentos e perpetuar a recordação ou as feições de personagens diversas, sem que essas peças fossem destinadas à circulação comercial com um valor legal. Assim se formou lentamente a concepção da medalha propriamente dita, monetiforme, mas distinta da moeda e cujo metal, tipos, peso e dimensões são ocasionais e arbitrários (Coimbra, 1961, p. 247, grifo nosso).

Portanto, as medalhas constituiriam uma espécie de “monumento” para “comemorar acontecimentos e perpetuar a recordação ou as feições de personagens diversas”. Tal qual a estatuária monumental. De fato, etimologicamente falando, a palavra monumento deriva do latim *monumentum* (de *monere*: “advertir”, “lembrar”). Seu registro escrito mais antigo em português remonta ao século XIII. Segundo Jacques Le Goff (2003), atendendo às suas origens filológicas, *monumentum* é tudo aquilo que pode perpetuar a recordação, evocar o passado. Desde a Antiguidade, entretanto, o termo tende a especializar-se em dois sentidos: 1) uma obra “comemorativa” de arquitetura ou de escultura: arco de triunfo, coluna, troféu, pórtico,

[medalha] etc; 2) um monumento funerário destinado à recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte (Le Goff, 2003; p. 526). No *Diccionario Prosódico de Portugal e Brasil*, do final do século XIX, a primeira acepção de monumento é “obra em honra de alguém ou para memória d’alguma ação ou acontecimento notável”, seguida de “mausoléu; recordação; lembrança” (Carvalho; Deus, 1890).

Eis aí, claramente observável, uma primeira dicotomia<sup>5</sup>, ontologicamente falando. De um lado, algo de caráter impositivo: perpetuar uma advertência, uma homenagem, a memória de um ato, de um fato, transformar uma celebração em comemoração; e também de ordem “coletiva”, pois torna-se necessária a presença de outrem (co-memorar é “memorar” com outras pessoas). O que leva à escolha de uma localização privilegiada no espaço da cidade para o monumento público – em oposição ao caráter “doméstico” da medalhística. De outro, uma ação volitiva – evocar o passado – que pode ser realizada por um indivíduo isolado, tendo assim, muitas vezes, caráter particular ou privado – e, nesse caso, uma medalha é “funcionalmente” superior ao monumento em praça pública. No caso dos monumentos figurativos como estátuas, muitas vezes a dimensão política acaba por se sobrepor a dimensão estética, posto que como lembram Adorno e Horkheimer “a dignidade de herói [ou do grande homem] só é conquistada humilhando a ânsia de uma felicidade total, universal, indivisa” (Adorno; Horkheimer, 1986). O herói, o grande homem ou mulher de um dado grupo social, pode não ser reconhecido por outro grupo de uma mesma sociedade ou comunidade, tornando-o sem valor simbólico de uso coletivo ou com seu valor em disputa. Daí, invertendo os sinais, a indignação de alguns questionando a dignidade do bronze ou mármore, como pode ser observado em várias manifestações recentes ao redor do mundo, do Brasil à Bélgica – e aí, finalmente, como quer Claire Debucquois (2021), o monumento, passando do mármore ao incômodo, “dita, tumultua e impõe” seu próprio fim.

### **Mania das estátuas (e medalhas)**

É possível dizer que as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX constituíram um momento de invenção em massa de tradições, com fenômenos paralelos e correlatos como a “mania das estátuas”<sup>6</sup> e a criação de “religiões” ou pedagogias cívicas. Em *A produção em massa*

de tradições: Europa, 1870 a 1914, Eric Hobsbawm afirma que "grupos sociais, ambientes e contextos sociais inteiramente novos, ou velhos, mas incrivelmente transformados, exigiam novos instrumentos que assegurassem ou expressassem identidade e coesão social, e que estruturassem relações sociais" (Hobsbawm; Ranger, 1997, p. 271).

Nesse sentido, em meio à ampliação da democracia eleitoral e o consequente surgimento da política de massas, as classes dirigentes redescobriram o papel desempenhado pelos elementos "irracionais" na manutenção da (ou criação de uma nova) ordem social. Em relação às iniciativas oficiais, um dos principais instrumentos será a criação de uma "religião cívica", com seus feriados, cerimônias, heróis e símbolos oficiais públicos. Um caso exemplar seria o da Terceira República na França, a respeito da qual Hobsbawm e Ranger (1997, p. 279) apontam que:

[...] em termos da invenção da tradição, três novidades principais são particularmente importantes. A primeira foi o desenvolvimento de um equivalente secular da igreja – educação primária, imbuída de princípios e conteúdo revolucionário e republicano [...]. A segunda novidade foi a invenção das cerimônias públicas... numa expressão conjunta de pompa e poder do estado e da satisfação dos cidadãos. Forma menos permanente de celebração pública eram as exposições mundiais esporádicas que deram à República a legitimidade da prosperidade, do progresso técnico – a Torre Eiffel – e a conquista colonial global que procuravam enfatizar. A terceira novidade foi a produção em massa de monumentos.

Admitindo-se assim que a ação "pedagógica" oficial se estendia para além da educação primária nas escolas, ganhando o espaço público com cerimônias e monumentos, pode-se dizer que a "mania das estátuas" constituiu, em certo sentido, um momento privilegiado de uma verdadeira pedagogia da decoração urbana, reveladora dos laços entre a estatuária, o urbanismo e a política. Por seu turno, acompanhando a mania das estátuas, cerimônias e monumentos, a medalhística constituía, por assim dizer, o lado ou contraponto privado do mesmo processo histórico<sup>7</sup>.

Em chave complementar e invertida se a estatuária pública agia simultaneamente em um espaço simbólico (imaginário político) e no espaço

concreto da cidade, como no caso dos primeiros monumentos republicanos erigidos no Brasil (Rocha, 2006), a "mania das estátuas" da virada do século XIX para o século XX foi acompanhada de uma "mania das medalhas": praticamente toda inauguração de um monumento público era acompanhada de uma medalha comemorativa, tornando possível, ao cidadão "comum", como que ter, privadamente, uma parte ou "pedaço" do monumento, através de outro "monumento", complementar e de segunda ordem. Basta lembrar as principais exposições comemorativas realizadas no período, sempre acompanhadas de sua comemoração medalhística – que, curiosamente, persiste no presente.

Em "Sem estátua e sem memória!", texto adaptado de sua tese "Uma ajustada escrita da História: a historicidade dos atos historiográficos de julgar no IHGB (1870-1944)"<sup>8</sup>, Aline Michelini Menoncello, comenta que ao ler as atas das reuniões do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), deparou com um fato que teria "cheiro, sabor e cor de anedota", um debate que

[...] desestabilizou a tranquilidade da 'ordem do dia'. Três dias após a princesa Isabel assinar a Lei Áurea, estavam os sócios reunidos numa sessão extraordinária para discutir como deveriam expressar o contentamento sobre esse novo fato nacional, pois não podiam 'passar despercebido tão sublime feito' (Menoncello, 2023, p. 39).

Além de um telegrama parabenizando ao imperador e uma saudação para a princesa, mensagens de agradecimento e louvor à câmara legislativa e ao ministério, e o registro em ata de um voto de louvor à imprensa, pensavam em "colocar um busto do finado Perdígão Malheiro, autor de 'Escravidão do Brasil', na sala de reuniões" e "erguer uma coluna bem alta com a estátua da princesa Isabel no Campo da Aclamação – o atual Campo de Santana" (Menoncello, 2023, p. 39).

Desaprovada a proposta de estátua pela princesa – que comunicou através de seu esposo, o Conde d'Eu, que "não podia anuir a que, por qualquer motivo, lhe fosse aceito o projeto apresentado com o justo intuito de comemorar a lei" (Actas das Sessões *apud* Menoncello, 2023, p. 40) – e diante, portanto, da impossibilidade de erguê-la sob os auspícios e o patrocínio real, os sócios do IHGB, procuraram outras formas "justas" de comemorar a data. Por meio de

um parecer assinado pelos sócios Olegário Herculano de Aquino e Castro, Visconde de Beaurepaire Rohan e Barão de Miranda Reis, reconheceram que “fatos notáveis e grandiosos na história do nosso país” devem “ser perpetuados na memória das gerações futuras”. Em assim sendo, admitindo o caráter absolutamente justo de que “tão memorável acontecimento” fosse “por modo digno e solene celebrado pelo Instituto”, e sendo necessário “conter a expansão do desejo nos restritos limites do possível”, chegaram, finalmente, a duas propostas: “na primeira, talvez sob o império do delírio, cabia ao ‘Instituto cunhar medalhas comemorativas’ e destiná-las ao Imperador, à princesa, ao Conde d’Eu e a outras autoridades e corporações nacionais e estrangeiras”, na segunda, um tanto mais trabalhosa, deveria ser “escrita uma *memória* contendo a história resumida de tudo quanto se refere ao assunto de que se trata, desde a fundação do Império até a data da áurea lei de 13 de maio de 1888” (Actas das Sessões *apud* Menoncello, 2023, p. 40)<sup>9</sup>.

Passando a tratar das reverberações do processo histórico anteriormente descrito – posto que toda a análise histórica rigorosa pressupõe um mergulho no tempo mais profundo que a mera visualização da superfície temporal na qual “flutua” o objeto de análise, isto é, sua posição no presente é tributária de correntes que não se mostram a “olho nu” – na segunda metade do século XX, pode-se observar que a aparente contradição entre a consagração do monumento histórico nas sociedades contemporâneas e a perda de importância da função memorialística (impositivo-coletiva) das estátuas e medalhas – fenômeno identificado por Françoise Choay (2001) e indiretamente indicado acima por Menoncello (2023) – pode ser explicada por aquilo que Pierre Nora (1993, p. 8) desvela sob a metáfora da aceleração da história: o fim da “adequação da história e da memória” com o “fim das sociedades-memória... que asseguravam a conservação e a transmissão dos valores, igreja ou escola, família ou Estado”. Lembrando que para Nora memória e história formam um par de opostos:

[...] a história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. [...]. A memória se enraíza no concreto, no espaço no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo (Nora, 1993, p. 8-9).

O que está em xeque, no entanto, não é tanto a(s) memória(s), pois, obviamente, sua importância continua na vida dos indivíduos, famílias, comunidades e grupos com interesses em comum, mas sua função memorialística, sua condição impositivo-coletiva, o princípio de autoridade mítico-ideológico capaz de fazer “uma memória” – ou um poder, uma religião, um herói, um ideal, um valor – impor-se heteronomamente a toda uma coletividade, perpetuando-se como “História”. E, nesse sentido, o monumento público perde sua legitimidade, basta lembrar a voga dos “anti-monumentos”, como bem pressentiu a princesa Isabel sobre a estátua em “sua” memória. Se a medalhística, como vimos, não fica imune a tais processos mais amplos das sociedades contemporâneas, seu caráter privado assegura uma continuidade menos polêmica.

### **Monumentos modernos: arquitetura x escultura**

A década de 20 é normalmente tomada como referência inaugural para o modernismo no Brasil, seja pela data “oficial” representada pela Semana de Arte Moderna de 1922 seja pelas manifestações iniciais da arquitetura moderna por essas bandas – como os textos de Warchavchik (“Acerca da arquitetura moderna”) e Rino Levi (“A arquitetura e a estética das cidades”), ambos publicados em 1925, os projetos de Flávio de Carvalho, Jayme da Silva Telles e Claudio Manoel da Costa<sup>10</sup> entre outros, a conclusão da Casa da Rua Santa Cruz em 1928, etc. Momento de encruzilhadas no campo político e de experimentações no campo cultural que afunilam com a Revolução de 30, encerrando-se com o Estado Novo. Revolução cultural e “revolução” política se encontrando em algum momento naquilo que João Luiz Lafetá (2000) apontou como a mudança de ênfase no interior do modernismo do projeto estético dos anos 20 para o projeto ideológico dos anos 1930.

Do lado da escultura, um dos primeiros escultores modernos reconhecido nos meios oficiais foi Victor Brecheret (1894-1955). Em 1920, além de apresentar na Casa Byington a maquete do Monumento às Bandeiras – que, apesar do aval de Monteiro Lobato, Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade, acabou sendo recusada por Washington Luiz, então presidente do estado – participa ainda do concurso do Monumento aos Andradas, em Santos, vencido pela Companhia Construtora com uma maquete do

escultor “Sartório”. As duas "derrotas" foram, no entanto, compensadas no ano seguinte com uma bolsa de estudos para Paris, financiada pelo governo do estado e pela aquisição pela prefeitura de São Paulo de sua escultura "Eva", anteriormente exposta na mesma Casa Byington e então colocada no Parque do Anhangabaú. Não obstante, somente dezesseis anos depois – em 1936 – os trabalhos do Monumento às Bandeiras são iniciados no Ibirapuera. Estendendo-se por quase duas décadas, foram concluídos em 1953, dois anos antes da morte do artista.

Apesar do domínio sobre a salvaguarda dos monumentos históricos, através da atuação no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e do início do prestígio internacional, no que diz respeito aos monumentos arquitetônicos, a batalha dos arquitetos modernos para atingir a hegemonia completa no país levaria ainda toda a década. Ao longo dos anos 1940, assiste-se assim à tomada pelo grupo moderno do último "bastião" em poder dos conservadores e acadêmicos: o dos monumentos comemorativos. Pendendo ora para um lado ora para outro, a guerra será vencida finalmente pelos modernos.

Findo o conflito da 2ª Guerra Mundial, por outro lado, o herói armado passava ao primeiro plano, seja o vencedor seja o vencido, seja o mártir recente ou o grande militar do passado, o soldado anônimo ou o mito. Ao lado da proliferação do "Monumento ao Expedicionário", há obras homenageando antigos "heróis" como o Duque de Caxias. Em março de 1945, o Instituto dos Professores Públicos e Particulares do Rio de Janeiro iniciou uma campanha pública, com o apoio do jornal "O Globo", para erguer um monumento em homenagem aos soldados da Força Expedicionária Brasileira (FEB) mortos durante a Segunda Guerra Mundial. No concurso organizado para esse fim, com a participação exclusivamente de escultores, é digna de nota a apreciação da proposta ganhadora:

Para criar um monumento à altura do feito que tem por objetivo marcar, o escultor Edgar Duvivier (1916-2001) usou dos recursos da época, não só no que diz respeito aos materiais de construção como também à forma arquitetônica e à composição. Fugindo das regras e dos princípios clássicos, procurou, todavia, estreitar a ligação entre a arquitetura e a escultura (Sondy, 1977, p. 11).



Em uma versão "moderna" do arco de triunfo, feita em concreto armado, Duvivier propõe uma "passagem" de quase seis metros de altura por quinze de largura, que permitia assim o desfile de tropas motomecanizadas. Apesar do cuidado do escultor em propor o corte das pedras do revestimento em granito de modo a evitar uma simulação da amarração de cantaria maciça, o que revela alguma preocupação com a "verdade construtiva" da obra, nesse mesmo sentido, no que diz respeito à ligação entre arquitetura e escultura, é pouco provável que um arquiteto colocasse um pedestal relativamente alto, formando a base de uma escultura, encimando o centro de um "arco abatido", mesmo em concreto armado, e "desencontrado" – visto de cima o monumento teria a forma de um "S".

Algum tempo depois, Oscar Niemeyer terá oportunidade de criar a versão "arquitetônica" moderna da "exposição comemorativa", o conjunto concebido em 1951 para as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo (1954), no Parque do Ibirapuera. Constituída basicamente por pavilhões ou "palácios" dedicados à Agricultura, às Artes, às Indústrias, às Nações e aos Estados, em parte interligados por uma enorme marquise, a obra, bastante conhecida, abriga atualmente em um de seus pavilhões (o Palácio das Indústrias) a Bienal Internacional de São Paulo – cujo interior é retratado em uma das faces da medalha que nos interessa aqui.

Como elemento síntese dessa aspiração por progresso, o arquiteto concebeu uma escultura em espiral – conhecida como "Aspiral" – enquanto uma representação neutra oficial, abstrata, isenta das associações simbólicas das expressões da arte figurativa. Localizada à entrada do conjunto, em eixo com o Monumento do Soldado Constitucionalista, ela constituiria um "triângulo monumental" virtual com este e o Monumento às Bandeiras de Brecheret. Provavelmente moldada em gesso, sem a plataforma, que nunca foi executada, a escultura ficou exposta por pouco tempo na entrada do Ibirapuera.

**Figura 1** - A “Aspiral” de Niemeyer no Ibirapuera.



**Fonte:** Acervo da FAUUSP.

A ocasião assinala o deslanchar da carreira de projetista de conjuntos monumentais de Niemeyer iniciada, do ponto de vista arquitetônico, com as obras da Pampulha (1940-1946) e, internacionalmente falando, com sua participação, em 1947, na equipe responsável pelo projeto da sede da Organização das Nações Unidas (ONU) em Nova Iorque. Também marca o encerrar da batalha monumental travada no pós-guerra, com a tomada pelos modernos do bastião final das mãos dos conservadores.

### **Uma descrição atenta**

O conjunto que acompanha a medalha, do Clube da Medalha da Casa da Moeda brasileira, compõe-se de um estojo, na cor verde musgo, que reserva seu lado esquerdo, com um rebaixo circular, para receber a medalha. Ao mesmo tempo, é oferecido um pequeno suporte em plástico. Guardar, como um tesouro, ou expor, como objeto artístico ou de decoração, fica a critério do colecionador. Um folheto simples com a biografia de Honório Peçanha<sup>11</sup> e outro colorido com um texto sobre a arquitetura brasileira, com a reprodução dos dois lados da moeda na parte central e sua descrição e de suas características em inglês e português.

**Figura 2** - A Medalha Arquitetura Brasileira (1978), de Honório Peçanha – reverso e anverso



**Fonte:** O autor.

No anverso temos uma vista da rampa interna do edifício do Pavilhão da Bienal, em São Paulo, projeto de Niemeyer. Esta representação com a rampa ou rampas é a que se firmou no imaginário da edificação. Externamente, o Pavilhão da Bienal é apenas um prisma retangular abstrato entre outros. Internamente, é que ele revela a celebrada curva da arquitetura de Niemeyer. Um pilar em forma de “árvore” estabelece um (falso) eixo de simetria. Falso, na medida em que não define uma simetria axial/ especular absoluta: do lado esquerdo há um “balcão” – na verdade parte do mezanino curvo de um dos pavimentos internos – com uma sequência de colunas em perspectiva; do lado direito, uma coluna e mezaninos em segundo plano. A tentativa de uma imagem estática como a da alegoria da arquitetura no reverso é parcialmente obtida, pilar central em árvore com “galhos” em “V”, ao passo que no reverso as pernas da alegoria feminina formam um “V” invertido, reverberado vagamente na maior abertura dos braços. A estaticidade alcançada é parcial na medida em que o espaço dinâmico das curvas de Niemeyer gera diagonais na imagem, determinadas pela rampa curva apoiada no pilar em árvore, enviando o olhar recursivamente para o ponto de fuga da representação.

No reverso, há uma alegoria da arquitetura cuja descrição completa é "polígono estrelado, regular, de cinco pontas e sobre ele uma figura feminina, coincidindo a cabeça, as mãos e os pés com os vértices externos do polígono. No fundo, em desenho, um capitel jônico" (Casa da Moeda do Brasil, 1978), nenhuma alusão à sensualidade das curvas femininas, propalada inspiração niemeyeriana. Figura geométrica regular, figura feminina idealizada/ geometrizada com cabeça e os membros, mãos e os pés, coincidentes com os vértices de um polígono de cinco pontas: geometria absoluta – ainda que não respeitada no posicionamento dos caracteres da palavra “arquitetura” – em franco contraste com a sempre aludida liberdade das formas na obra de Niemeyer.

Há, ainda, um certificado de autenticidade, assinado pelo presidente da Casa da Moeda, retomando as características da medalha, de 50mm de diâmetro e peso variando entre 55-100g conforme o metal usado, com a informação adicional de que foram feitas 11 peças de ouro, 480 de prata e 150 de bronze e que os cunhos foram inutilizados após a realização da série.

Começamos pelas pistas deixadas pelo texto sobre a arquitetura brasileira, escrito por Alexandre Nicolaeff, arquiteto e primeiro diretor do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro. Um pequeno resumo que inicia com a informação de que "a posse da terra determina o início da arquitetura brasileira" (Nicolaeff *apud* Casa da Moeda do Brasil, 1978). A partir desse mote a ideia de uma dialética entre tendências internacionais – por exemplo, "o Barroco da contra-reforma inventado na Roma de Vignola" – e recriações nacionais comparece praticamente a cada parágrafo, assim "o confronto entre o modelo trazido de além mar e as necessidades locais determina a dinâmica e a riqueza da arquitetura brasileira" (Nicolaeff *apud* Casa da Moeda do Brasil, 1978). Em uma visão abrangente, para o tamanho limitado do texto, até mesmo o neocolonial comparece em duas linhas – "a busca de uma arquitetura nacional leva ao breve movimento neocolonial no início do século XX" – antecedendo o parágrafo de arremate:

Finalmente, a construção do Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro afirma arquitetura moderna e harmonizam-se, de modo brilhante, as sugestões do meio e as novas técnicas construtivas, traduzindo em formas líricas e de imensa plasticidade um modo de ser brasileiro (Nicolaeff *apud* Casa da Moeda do Brasil, 1978).

Em uma frase, se a referida dialética acompanha toda a produção da arquitetura no Brasil desde a posse da terra pelos portugueses, é a arquitetura moderna que arremata o ciclo de formação da identidade brasileira nas artes – tal como discutido na seção anterior. É nessa perspectiva que devemos ler o folheto com a biografia de Peçanha. Ali, nos é dito que "Honório mantém íntegra sua formação clássica figurativa, embora na década de 1940 tenha começado a participar do Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna" (Casa da Moeda do Brasil, 1978). Em seguida aparece a citação de uma avaliação de Quirino Campofiorito. O texto, retirado da revista *Crítica de Arte*, de 1962 – entre parênteses aparece a informação de que se trata de número único – e intitulado "A escultura moderna no Brasil" nos diz: "que os artistas conservadores, após reestruturarem, de certa forma, a sua postura, irrompem o dogma do modernismo, passando a expor seus trabalhos na Divisão Moderna" (Campofiorito *apud* Casa da Moeda do Brasil, 1978).

É desse modo, portanto, que podemos entender os "dois lados da moeda": arquitetura moderna de "formas líricas e de imensa plasticidade" representando o modo de ser brasileiro do século XX, de um lado; de outro uma "alegoria clássica" cuja presença do capitel jônico não deixa dúvidas, não fosse o caráter absolutamente estático de uma composição rigorosamente geométrica com, até mesmo, eixo de simetria.

Como na sugerida contraposição entre o monumento aos soldados da FEB, vencido pelo escultor Edgar Duvivier, e o início da carreira de Niemeyer como projetista de monumentos, inclusive transitando pela escultura, a essa altura – 1978, data em que a medalha sobre a arquitetura de Peçanha é cunhada – devemos lembrar que a "síntese das artes" encabeçada pela arquitetura e incluindo pintura e escultura, além de tema caro ao nosso modernismo, já havia possibilitado a realização de um "monumento aos soldados da FEB" exemplar, o Monumento aos Pracinhas<sup>12</sup>, no Parque do Flamengo, no Rio de Janeiro. Nele, de resto, além da presença de uma escultura praticamente abstrata, portanto, relacionada às correntes da vanguarda construtiva difundidas no país a partir da Bienal de São Paulo, a conciliação com a escultura figurativa também está presente, através do conjunto proposto por Ceschiatti<sup>13</sup>.

Daí, portanto, há possibilidade de, no Memorial JK (1981) em Brasília, projetado por Niemeyer com escultura homenageando JK de Peçanha, não

haver problema algum na conciliação entre arquitetura moderna e escultura figurativa.

Primeiro, como procuramos sugerir, por se tratar do último baluarte dos conservadores. Como lembra Mário Barata, no caso da estatutária “em face da diminuição bastante grande de esculturas religiosas, essa arte custosa se rendia a encomendas oficiais, que estavam crescendo, destinadas aos espaços públicos, mas dificilmente aceitando experiências renovadoras e um estilo não conformista” (Zanini, 1983, p. 411), tal como assinalado com relação ao processo histórico da mania das estátuas.

Em segundo lugar, devemos lembrar que os amigos Niemeyer e Peçanha<sup>14</sup>, ambos ligados ao Partido Comunista do Brasil, como membros de uma comunidade de sentido, partilhavam um conjunto de representações comuns. Deve-se lembrar toda a polêmica do realismo socialista na arte, que, para a arquitetura não representava grande obstáculo<sup>15</sup>, mas para grande parte dos artistas de esquerda na pintura e na escultura configurou um tema incontornável. Retomando Lafetá (2000) e a observação da mudança de ênfase no interior do modernismo do projeto estético dos anos 1920 para o projeto ideológico da década de 1930, que se reafirma no pós-guerra e só entra em questionamento com as correntes abstratas e construtivas a partir de meados/ final dos anos 1940, mais enfaticamente com a criação da Bienal de São Paulo; para então, em nova reviravolta, com a ditadura, estas serem taxadas de “alienadas”.

Em meio a esse contexto político-cultural, segundo depoimento de Niemeyer:

Um dia conversei com meu amigo Honório Peçanha. Deu-me um saco de barro e um quadrado de madeira com um grande prego. Era o que eu precisava para me iniciar. Nunca os utilizei. Uma autocrítica feroz me tolhia. Mas, quando surgiu o problema do monumento a JK e depois o grupo Tortura Nunca Mais me convocando, não tive coragem de recusar. O homem segue seu destino, satisfeito quando suas convicções e esperanças com ele coincidem. Até hoje só fiz escultura de protesto. A primeira escultura que eu criei foi o monumento a JK. O alto fuste que terminando em curvas protege e realça sua figura, esculpida por Honório Peçanha. O objetivo foi contestar a ditadura existente [...]. A segunda escultura que fiz, “Tortura Nunca Mais”,

representa aquele longo período de tortura que pesou durante anos sobre nós. E a imaginei como a figura humana transpassada pelas forças do mal. A terceira foi a grande mão que desenhei com sangue a correr até o punho, representando o continente latino-americano, explorado e oprimido... [no] memorial da América Latina, em São Paulo. A quarta foi um monumento pedido pelo Sindicato dos Metalúrgicos, lembrando os três operários mortos pela reação. E o fiz tão contestador que o explodiram no mesmo dia (Niemeyer, 1998, p. 207-210).

A tardia iniciação escultórica de Niemeyer, incentivado por amigos como Honório Peçanha, segue o caminho da arte figurativa, em peças concebidas com dramatização acentuada. Curiosamente, com relação às suas realizações no desenvolvimento da carreira como escultor, nenhuma menção é feita à “Aspiral” abstrata do conjunto do Ibirapuera, quiçá em razão de que, tendo sido realizada com materiais baratos, não resistiu por muito tempo e ruiu antes da inauguração do parque (Oliveira, 2019).

### Considerações finais

Como dito anteriormente, qualquer objeto produzido pela humanidade enfeixa uma série de aspectos sociais, culturais, artísticos, etc. de uma comunidade (de sentido) qualquer. Uns acrisolam um conjunto maior de informações e mesmo tensões, contradições ou conciliações, como na situação analisada da medalha Arquitetura Brasileira; ao passo que outros são menos eloquentes. É o caso de outra medalha concebida por Honório Peçanha, seguindo indicações do Lucio Costa, e homenageando Le Corbusier (1979), na data do cinquentenário da primeira visita do arquiteto franco-suíço ao Brasil: o rosto de Corbusier, tratado realisticamente, não produz nenhuma tensão com a representação da imagem de um de seus projetos mais conhecidos, a capela de Ronchamp (1950-1955), na França.

Como quer Jean-Claude Schmitt, “é uma contribuição essencial da história da marginalidade ter não somente preenchido as margens da história, como ter possibilitado também uma releitura da história do centro” (Le Goff, 2005, p. 385). Nesta direção, em um desdobramento, através da análise, daquilo de que o “lugar” é a memória, uma simples medalha, mas não qualquer medalha, representativa de uma arte de “segunda ordem” e artefato ignorado pela historiografia como fonte<sup>16</sup>, cunhada por um escultor do segundo escalão,

tardia em relação ao seu objeto – como o texto que lhe acompanha – acaba por revelar as tensões entre campos artísticos, arquitetura/ escultura, bem como as próprias tensões artísticas internas ao campo da escultura (mais ou menos) moderna no Brasil.

A conciliação exposta, lembrando Hobsbawn, permitia assegurar ou expressar identidade e coesão social de comunidades de sentido como os artistas comunistas ou entre comunidades artísticas em contato ou mesmo em disputa, como os campos da arquitetura e da escultura com relação à encomenda de conjuntos monumentais – e a trajetória de Niemeyer é exemplar nesse sentido. E a opção de Peçanha acaba demonstrando-se “acertada”: o arquiteto carioca seria um “lugar de memória” enfeixando arquitetura moderna, sua relação com as correntes abstratas – das quais sua “Aspiral” constituiu um exemplo efêmero – e a “superação” dos debates “sociais” (Realismo Socialista) e formais (figurativismo versus abstração) em pleno crepúsculo no modernismo.

A historiografia recente sobre a arquitetura moderna brasileira, ao tratar das relações entre arte, escultura incluída, e arquitetura ou bem retoma o tema, bastante desgastado, da síntese das artes no modernismo (como se em todos os períodos artísticos significativos da arquitetura ocidental – antiguidade clássica, gótico, barroco – o tema não estivesse presente), ou incorpora recursos da história da arte na análise do objeto, como no caso dos pesquisadores da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro formados na tradição analítica de Ronaldo Brito. Atento a tais correntes, entre outras, o presente trabalho, como mencionado, amplia sua fundamentação ao incorporar questões levantadas pela historiografia francesa pós-*Annales* bem como, fundamentalmente, da micro-história italiana.

Com efeito, em meio a este “crepúsculo modernista”, o final da década de 1970, em direção à redemocratização dos anos 1980, as rampas do pavilhão da Bienal de São Paulo, relacionada à difusão histórica das correntes das vanguardas abstrata e construtiva no país, com seu caráter moderno e dinamicamente assimétrico, recebem, assim, a alegoria clássica da arquitetura em sua estaticidade de braços abertos.

## Referências



ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

ARTE no Brasil. São Paulo: Editora Abril, 1979.

CAMELO, Pedro. *Da Medalha*. Recife: [s. n.], 1953.

CARVALHO, Antonio; DEUS, João. *Diccionário Prosódico de Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: Porto, 1890.

CASA DA MOEDA DO BRASIL. *Arquitetura Brasileira*. Rio de Janeiro: [s. n.], 1978.

BOURDIEU, Pierre. *O sociólogo e o historiador*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

COIMBRA, Álvaro. Noções de numismática. *Medalhística. Revista de História*, São Paulo, v. 22, n. 45, p. 247-268, 1961. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/120202>. Acesso em: jan. 2024.

DEBUCQUOIS, Claire. Red Hands: copper, tin, paint, poems, plants. *New Left Review*, Londres, v. 127, jan./fev. 2021.

DOBERSTEIN, Arnaldo. *Porto Alegre 1900-1920: estatuária e ideologia*. Porto Alegre: SMC, 1992.

DOBERSTEIN, Arnaldo *Estatuários, catolicismo e gauchismo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

DUQUE ESTRADA, Luiz. *Contemporâneos: pintores e escultores*. Rio de Janeiro: Tip. Benedicto de Souza, 1929.

DUQUE ESTRADA, Luiz *A arte brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

ENDERS, Armelle. Les Lieux de mémoire, dez anos depois. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 132-137, 1993.

FISH, Stanley. *Is There a text in this class? the authority of interpretive communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

HARGROVE, June. Les statues de Paris. In: NORA, Pierre (org.). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997. v. 2.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LAFETÁ, João. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

LE GOFF, Jacques. Documento/ Monumento. In: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 2003. p. 526.

LEVI, Giovanni. Sobre a Micro-História. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 2011.

MENONCELLO, Aline. *Uma ajustada escrita da História: a historicidade dos atos historiográficos de julgar no IHGB (1870-1944)*. 2023. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo. 2023. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/9b994960-487a-4586-8d8d-480b14b66609/full>. Acesso em: jan. 2024.

MENONCELLO, Aline. Sem estátua e sem memória!. *Hh Magazine: humanidades em rede*, [Belo Horizonte], 19 abr. 2023. Disponível em: <https://hhmagazine.com.br/sem-estatu-e-sem-memoria>. Acesso em: jan. 2024.

NICOLAEFF, Alexandser. *Arquitetura Brasileira*. Rio de Janeiro: Casa da Moeda do Brasil, 1978.

NIEMEYER, Oscar. *As curvas do tempo*. Rio de Janeiro: Pioneira, 1998.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: jan. 2024.

NORA, Pierre (org.). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997. v. 2.

NORA, Pierre. The era of commemoration. In: NORA, Pierre. *Realms of memory: the construction of the French past*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1998. v. 3.

OLIVEIRA, Abrahão. Parque Ibirapuera teve estátua de Niemeyer que desabou pouco tempo após sua inauguração. *G1*, São Paulo, 24 ago. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/08/24/parque-ibirapuera-teve-estatuade-niemeyer-que-desabou-pouco-tempo-apos-sua-inauguracao.ghtml>. Acesso em: jan. 2024.

PASSERON, J-C.; REVEL, J. *Penser par cas – raisonner à partir de singularités*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

PORTUGAL, Iolanda M. Medalhas do domínio colonial holandês no Brasil. *Revista Numismática*, São Paulo, v. 34, 1946.

ROCHA, Ricardo. *Monumentos no Brasil: arquitetura, autoridade, modernidade*. 2006. Tese (Doutorado) – FAUUSP, São Paulo, 2006.

ROCHA, Ricardo. *Livros, leituras e bibliotecas: história da arquitetura e da construção luso-brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

ROCHA, Ricardo. *Arquitetura Brasileira do Século XX: ensaios para uma história outra*. São Paulo: Annablume, 2023.

SANTOS, Francisco M. dos. Medalhistas brasileiros. In: CONGRESSO DE NUMISMÁTICA BRASILEIRA, 1., 1936, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: [s. n.], 1936.

SCARROCCHIA, Sandro. *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti – antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*. Bolonha: CLEB, 1995.

SHERMAN, Daniel. *The construction of memory in interwar France*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

SONDY, Leopoldo. Um monumento ao Brasil na Guerra. *Revista de Arquitetura*, [s. l.], n. 78, 1977.

TOMICH, Dale. A ordem do tempo histórico: a *longue durée* e a micro-história. *Almanack*, Guarulhos, n. 2, p. 38-51, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alm/a/dF7D8LWPFhCjtjmx7NKbtQk/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: jan. 2024.

ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

## Notas

1 Professor na Universidade Federal de Santa Maria. Doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo

<https://orcid.org/0000-0002-7291-2557>

2 “A vitória do corpo expedicionário, sob o comando do coronel Manuel Marques, contra a praça de Caiena, que afinal capitulou em janeiro de 1809, foi perpetuada na medalha comemorativa que Dom João mandou cunhar para celebrar esse heroico feito das armas portuguesas” (Coimbra, 1961, p. 230).

3 “Nascido em Saint Laurent, próximo de Ferney, no departamento do Jura, em 31 de julho de 1797, faleceu no Rio de Janeiro, com 54 anos, em 22 de julho de 1851, a uma hora da madrugada” (Coimbra, 1961, p. 234).

4 Ver adiante. Recentemente, por exemplo, a estatuária “arquitetônica” também despertou o interesse dos estudiosos, conferir sobre a questão as publicações de Arnoldo Doberstein (1992, 2002).

5 Outro aspecto de interesse seria o fato de que a desmonetização das medalhas desloca a compreensão de seu valor para os aspectos simbólicos, como no caso da teoria de Alois Riegl (apud Scarrocchia, 1995). Não obstante, a hierarquia dos metais preciosos – ouro, prata, bronze, cobre etc – volta a atribuir valores mensuráveis ao objeto; bem como, em função do reconhecimento do artista, valores regulados pelo mercado de arte.

6 O termo francês *statuomanie* não é novo, remonta pelo menos à *Statuomanie parisienne: étude critique sur l'abus des statues*, de Gustave Pessard, publicado no século passado, em 1912. Para a pesquisadora June Hargrove, “hoje corrente, o termo descreve perfeitamente a voga responsável pela instalação de monumentos em todos os lugares imagináveis. Não se limitando apenas às estátuas dos homens ilustres, tal fenômeno compreende também obras dedicadas às ideias, acontecimentos, etc. e ainda aquelas puramente decorativas” – cf. Hargrove, *Les statues de Paris* (1997; p. 1864, tradução nossa)

7 Na pequena coleção de medalhas, apenas por curiosidade, reunida pelo autor, há uma placa em prata comemorativa aos vinte e cinco anos de casamento – completados em 1918 – do conhecido arquiteto argentino Alejandro Christophersen. Concebida pelo escultor francês Léon-Ernest

Drivier (1878-1951), discípulo de Rodin, antecede a aparição, em praça pública, de obras do artista em Buenos Aires, em esculturas como *El hombre hablando* (1928) e *Primavera* (1930).

8 Cf. Menoncello (2023)

9 Ainda segundo Menoncello, “O desejo da comissão era que tanto as medalhas como a *memória* sobre a escravidão fossem entregues ainda no final daquele ano, entretanto [...] Passado mais um mês da leitura do parecer, o conselheiro Olegário cobrou do presidente a deliberação para as duas propostas apresentadas, contudo, somente uma teve encaminhamento: ficou sob a responsabilidade do tesoureiro Tristão de Alencar Araripe mandar cunhar as medalhas. [...] nas reuniões seguintes discutiram sobre as quantidades: 2 de ouro, 50 de prata e 300 de bronze. [...] Um mês mais tarde, [...] Tristão de Alencar Araripe noticiou que as medalhas só ficariam prontas no próximo 13 de maio. [...] o grande momento se aproximava [...] Na sessão do dia 10 de maio de 1889, ficou deliberado que o conselheiro Araripe elaboraria uma lista com os nomes das pessoas e das instituições que receberiam a medalha de prata e de bronze [...] e o conselheiro Olegário [...] entregaria as medalhas de ouro para o Imperador e para a Princesa em nome do IHGB” (Actas das Sessões apud Menoncello, 2023, p. 40-41).

10 Sobre o último consultar (Rocha, 2023).

11 Honório Peçanha nasceu em 1907, no estado do Rio de Janeiro. Em 1922, iniciou os estudos de escultura, no Liceu de Artes e Ofícios carioca, tendo como mestre Modestino Kanto. Aos quais seguiram estudos na Escola Nacional de Belas Artes, com Correia Lima e depois na Académie de la Gran Chamière, em Paris. Foi premiado no Salão Nacional de Belas Artes em 1935, 1939 e 1941. Sua obra mais conhecida talvez seja a estátua de Juscelino Kubitschek, no memorial em homenagem ao presidente, em Brasília, obra de Oscar Niemeyer, seu amigo e companheiro do Partido Comunista do Brasil.

12 A respeito do tema cf. (Rocha, 2006)

13 Sob a polêmica ao redor deste, ver (Rocha, 2006)

14 Segundo depoimento do primeiro, é o último que o incentiva a dedicar-se à escultura monumental, em que o arquiteto não teve problema algum em propor peças figurativas de acentuado cunho dramático, como o Monumento Tortura Nunca Mais.

15 No Brasil, posto que a retórica monumental é bastante influente na arquitetura russa

do período, em oposição a óbvia “filiação” do construtivismo russo às correntes abstratas e construtivas na arte.

16 Neste aspecto, interessante destacar a observação de que “nas salas de gravura da Academia [Nacional de Belas Artes] existiam medalhas nacionais e estrangeiras, antigas e modernas, moedas, coleção de medalhas dos reis de França e dos Sumos Pontífices, baixo relevos, amostras de mármore, de granito e muitas peças interessantes” (Coimbra, 1961, p. 235).