

Fonte da Memória: arte, memória visual e política personalista

Fonte da Memória: art, visual memory and personalist policy

Fernando Cardoso

Doutorando em História

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

fcardoso10@hotmail.com

Recebido: 16/08/2025

Aprovado: 21/02/2026

Resumo: Em 29 de março de 1993, Curitiba comemorou seu tricentenário. Para organizar as celebrações, a prefeitura criou a Comissão dos 300 Anos, presidida por Rafael Valdomiro Greca de Macedo, então deputado estadual, que, eleito prefeito em 1993, tornou-se o principal articulador de diversas encomendas artísticas voltadas à “ornamentação” da cidade. Instaladas em espaços públicos, essas produções foram concebidas principalmente em grandes painéis de azulejos e esculturas em bronze, ora evocando a história da capital, ora expressando símbolos e referências pessoais que evidenciam a forte presença da figura do prefeito. Neste contexto, o presente artigo analisa a relação entre arte, memória visual e o uso político dessas obras por meio do estudo de caso do complexo escultórico Fonte da Memória (1995) de Ricardo Tod. A pesquisa articula a abordagem de Michael Baxandall (2006), especialmente os conceitos de Diretriz e Encargo, para investigar os condicionamentos da produção artística, enquanto as reflexões sobre memória fundamentam-se em Joël Candau (2019). As fontes foram levantadas em instituições como o Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR), o Museu Oscar Niemeyer (MON) e a Casa da Memória.

Palavras-chave: Curitiba; Memória visual; política.

Abstract: On March 29, 1993, Curitiba celebrated its tricentennial. To organize the commemorations, the city government created the “Commission of the 300 Years”, chaired by Rafael Valdomiro Greca de Macedo, then a state deputy, who, after being elected mayor in 1993, became the main promoter of various artistic commissions aimed at the “ornamentation” of the city. Installed in public spaces, these works consisted mainly of large tile panels and bronze sculptures, at times evoking the capital’s history and, at others, expressing symbols and personal references that highlight the strong presence of the mayor’s figure. In this context, this article examines the relationship between art, visual memory, and the political use of these commissioned works through the case study of the sculptural complex Fonte da Memória (1995) by Ricardo Tod. The research draws on Michael Baxandall’s (2006) theoretical approach, especially the concepts of Brief and Charge, to investigate the constraints of artistic

production, while the reflections on memory are based on Joël Candau (2019). The primary sources were gathered in institutions such as the Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR), the Oscar Niemeyer Museum (MON), and the Casa da Memória.

Keywords: Curitiba; visual memory; policy.

Introdução

Em 29 de março de 1993, a cidade de Curitiba comemorava o aniversário de seu tricentenário. Para celebrar esta data, a prefeitura estabeleceu, já no ano anterior, uma Comissão dos 300 anos que encaminharia as festividades no ano seguinte. Tal comissão foi presidida pelo, naquele momento, deputado estadual Rafael Valdomiro Greca de Macedo, que também era ambicionado como sucessor de Jaime Lerner¹ no executivo municipal. Greca, como também é conhecido, se candidatou à prefeitura municipal pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT) em 1992 e venceu em primeiro turno com 53% dos votos válidos. Empossado em janeiro de 1993, manteve as características de gestão do grupo que o antecedeu na prefeitura, sobretudo aquelas criadas pelo IPPUC – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. Agora como prefeito, Greca, a par das festividades dos 300 anos, torna-se o agente motivador de inúmeras encomendas de produções artísticas que iriam, segundo ele, ornamentar a capital paranaense. Parte destas obras, como vamos ver, carrega temáticas associadas ao aniversário e à história local, outras tantas, junto disso, apresentam em sua carga imagética símbolos, figuras, homenagens um tanto pessoais. O conjunto destas obras estão distribuídas em logradouros públicos e na maioria no núcleo central da cidade. Apresentam-se em diversas linguagens artísticas, mas, sobretudo, são construídas preferencialmente em grandes painéis de azulejos e esculturas em bronze.

No Centro Histórico de Curitiba, a escultura *Fonte da Memória* (1995), de Ricardo Tod², ergue-se na Praça Garibaldi não apenas como obra de arte, mas como um artefato simbólico de disputas

¹ Jaime Lerner foi prefeito da cidade de Curitiba por 3 vezes. A primeira e a segunda gestões ocorreram durante a ditadura militar. Em 1971, foi indicado pelo então governador Haroldo Leon Peres, do ARENA, e ficou no cargo até 1975. Na segunda vez, foi indicado pelo governador Ney Braga, do PDS, ficando no cargo de 1979 a 1984. Sua terceira passagem na prefeitura ocorreu entre os anos de 1989 e 1992. Foi também governador do Estado do Paraná por duas gestões consecutivas, de 1995 a 2003.

² Ricardo Tod (1963-2005) foi um escultor natural de Curitiba, cujas heranças artísticas provém de sua família, com seu pai e avô também dedicados à escultura. Em sua cidade natal, conquistou notoriedade com a instalação da obra que ora

políticas e identitárias. Este artigo examina como a memória, longe de ser um mero registro do passado, é instrumentalizada pelo poder público por meio de encomendas artísticas, conformando narrativas oficiais que se pretendem hegemônicas, mas que estão sujeitas a contestação e resignificação. Apoiando-se nas reflexões de Joel Candau sobre os usos sociais e políticos da memória, a análise desdobra-se em dois eixos: primeiro, investiga a construção da obra como veículo de uma memória oficializada, vinculada ao projeto ideológico da gestão Greca; depois, explora as tensões em sua recepção, onde se revelam os conflitos entre autonomia artística, discurso institucional e participação pública.

Segundo Candau, todo ato de memória é também um ato de identidade. A evocação de figuras, narrativas ou eventos do passado serve, quase sempre, ao propósito de afirmar uma imagem coletiva de pertencimento. A “restituição de nomes próprios” (Candau, 2019, p. 68), afirma o autor, é tanto um ato de resistência ao apagamento quanto um modo de vincular-se a uma tradição, criando significado para si e para a coletividade. Não surpreende, portanto, que obras como a *Fonte da Memória* estejam cercadas de símbolos, narrativas e placas que inscrevem não apenas o nome do artista, mas principalmente o do gestor público, Rafael Greca. Essa nomeação é mais do que um gesto protocolar, é uma forma de prolongar a presença política por meio da permanência simbólica no espaço urbano. Assim, ao examinar criticamente a escultura de Tod e sua trajetória simbólica, lançamos luz sobre os mecanismos de manipulação da memória visual, entendendo-a não como um espelho do passado, mas como uma lente moldada pelas estratégias do presente. Com Candau, compreendemos que a arte pública, especialmente quando institucionalizada, opera como agente ativo na disputa pela legitimação das narrativas históricas que desejamos, ou não, manter vivas.

discutimos. Antes disso, dedicou-se ao estudo do retrato, da anatomia e da escultura em pedra em Paris, onde residiu por dois anos e meio. Em sua produção artística, destaca-se a representação de figuras mitológicas e cavalos (outra paixão familiar), utilizando predominantemente materiais como terracota, bronze e pedra. Tod faleceu aos 42 anos, vítima de um acidente de trânsito.

Imagem 1 – Fonte da Memória



FONTE: O autor (2021). Ricardo Tod, Fonte da Memória, 1995. Escultura em bronze e granito. 3 m de altura, 1,5 m de largura e 2,5 m de profundidade. R. Kellers - São Francisco.

Fonte da Memória

Este artigo, dentre outras coisas, trata do uso político da encomenda artística. E esse uso assume várias facetas e se apropria das diversas camadas da produção artística. As interferências podem ocorrer no momento da encomenda, quando são sugeridas as temáticas; mediante sugestões ou imposições no âmbito da construção plástica; escolha do local de instalação; escolha da data de inauguração; ou, ainda, com a obra pronta, a mudança sistemática de sua narrativa. Aqui, faremos a análise crítica da memória oficializada pelo poder público atrelada ao complexo escultórico *Fonte da Memória* (1995), obra animalista de Ricardo Tod que, junto das fontes documentais da época, viabilizará, também, discussões sobre sua recepção e apropriação.

Para essa escrita, temos como premissa, sempre, que a “memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (Nora, 1993, p. 9) e é vulnerável a todos os usos e

manipulações, sendo refém eterna da mudança. Nesse sentido, tomando de empréstimo o raciocínio de Napolitano (2022, p. 10), as obras encomendadas durante a gestão Greca se prestam às seguintes análises. Por um lado, são celebrações públicas de determinadas memórias elegidas para serem perpetuadas, celebradas e comunicadas aos que virão. Por outro lado, são fontes que devem ser tensionadas a fim de compreender seus usos no passado e suas implicações no presente, incluindo, aí, suas transformações de sentido. “A análise crítica do passado deve ir além do mero julgamento moral, embora inevitavelmente passe por este, sob pena de recair no anacronismo.” (Kaminski; Napolitano, 2022, p. 10).

Na esteira da onda memorial do final do século XX, representada pela produção profusa de informações, imagens e patrimonialização excessiva, a gestão municipal aqui tratada também buscou lugares onde ancorar suas memórias, ao ponto, de encomendar dezenas de obras de arte e espalhá-las pela cidade. Para Candau, assim como as comemorações, “essa febre patrimonial deixa perceber certa incapacidade em viver no tempo presente,” (Candau, 2019, p. 159) por conta disso, recorreremos à memória, aquele passado que nem precisa ser tão distante, mas, que agora no presente, é possível retomá-lo (modelá-lo) de maneira ainda mais grandiosa, edênica, ou, simplesmente a favor de anseios atuais.

Inaugurado no dia 25 de maio de 1995, o “‘Cavalo da Água’, monumento encomendado pela Fundação Cultural de Curitiba ao artista Ricardo Tod e instalado numa fonte concebida pelo arquiteto Rodolfo Bubek [sic.] Filho” (Lopes, 1995, n.p.), está localizado na Praça Garibaldi em meio ao que os curitibanos chamam de Largo da Ordem, ponto turístico e histórico de Curitiba com alta circulação de pessoas, sobretudo aos domingos por conta da feirinha do Largo da Ordem que acontece desde a década de 1970. A espécie de chafariz é constituída por uma escultura animalista central representando de forma naturalista a parte posterior de um cavalo (pescoço e cabeça). A peça foi feita em bronze e granito e tem 3 metros de altura, 1,50 metro de largura e 2,50 metros de profundidade e está inserida em meio a uma fonte d’água em dois níveis. O tratamento dado ao bronze (pátina) mais as intempéries do tempo, possivelmente, destacaram o tom cinza esverdeado da peça. A representação equestre da escultura é bem maior que o tamanho real de um cavalo. As veias saltadas, os olhos arregalados, as narinas dilatadas e a boca bem aberta e contorcida sugerem desespero e angústia. O suporte em granito que sustenta o bronze divide a cabeça do animal em duas partes e dá a impressão de que o cavalo está preso à estrutura. Dependendo do ângulo do observador, o bloco rosa recebe maior destaque na

composição e, de certo modo, assume quase que toda a visualidade do conjunto escultórico. Para Cid Destefani (A Cavalo... 1995, n.p.), “ao contrário da lendária mula-sem-cabeça que botava fogo pelas ventas, a escultura em apreço nos mostra um cavalo sem corpo que vomita água pela boca.” A escolha da vazão d’água ocorrer pela boca da figura do cavalo gerou um apelido a obra: “Cavalo Babão” (Turistória, 2000, n.p.).

Memória oficializada

Embora a narrativa visual transmitida pela obra não permita identificar o tempo histórico narrado, tão pouco distinguir seu tema mitológico, religioso ou literário, há instalada ao seu redor uma placa indicando qual memória a escultura alude.

A cidade, o tempo e o sonho
Houve um tempo em que Curitiba despertava ao som do trote de animais puxando
carroções conduzidos por *semeadores imigrantes*.
Traziam aos mercados da Cidade os frutos da terra ainda cobertos de orvalho.
Vinhão por entre pinheirais, nos velhos caminhos envoltos em véus de cerração.
Hoje só cavalos de sonho vencem as barreiras da modernidade para, afinal, matar sua
sede no velho bebedouro do Largo da Ordem.
Para memória da Cidade e do Sonho foi colocada aqui esta escultura do curitibano
Ricardo Tod no mês de maio de 1995 sendo Prefeito Rafael Greca de Macedo.³

Em tom nostálgico, o trecho procura indicar que a memória que se evoca do complexo escultórico seja a dos semeadores imigrantes, sem indicar qual imigrante, o que poderia deixar em aberto essa interpretação. Dessa maneira, a memória ancorada na escultura poderia ser a de qualquer fluxo migratório chegado a Curitiba, sendo este europeu ou não. No entanto, ao analisar fontes de época e fontes posteriores à implementação da obra, vê-se um certo direcionamento da narrativa. A memória é guiada mais pelo discurso do que pela visualidade, é o fechamento da narrativa que alimenta o ato de memorialização. Mas o que ou quem deve ser lembrado, ou não esquecido com a construção do chafariz?

Há, sem dúvida, uma preocupação do prefeito em deixar um rastro, seja do seu nome, de sua gestão ou de memórias afetivas a seus pares. Colabora com essa percepção o momento em que a

³ Transcrição da placa instalada ao pé da *Fonte da memória*, grifo nosso.

narrativa simbólica da *Fonte da Memória* é modificada ou ajustada, sugerindo uma homenagem à “última carroceira” de Curitiba e seu cavalo que:

todas as manhãs, em caminho de névoas, ela vinha — desde a chácara, em Santa Felicidade — para o Largo da Ordem. Vendia verduras, lenha, copos de leite dos banhados. No final, era trazida pelo cavalo, que já sabia o caminho, enquanto cochilava, dedilhando as contas do rosário. Nonna Ermínia, quanta saudade. A última carroceira de Curitiba [...] Quando o cavalo foi atropelado, pedi ao Ricardo Tod que o encantasse em bronze, na Fonte da Memória, que o povo chamou “O cavalo Babão” (Macedo, 2016, p. 198).

Neste momento, podemos ressaltar a ação de ampliação da narrativa simbólica ou, se assim se pode dizer, o aumento da especificidade do que deve ser rememorado. O momento político vivenciado por Greca é outro, sai do papel de Prefeito que não quer ser esquecido em 1995, para, mais uma vez, candidato ao executivo municipal em 2016, a ser lembrado. A memória do “semeador imigrante”, possivelmente, não tenha sido mais suficiente aos seus anseios, “o apelo ao passado é um constante desafio lançado ao futuro, consistindo em ponderar hoje sobre o que foi feito e o que poderia ter sido feito” (Candau, 2019, p. 66). É preciso ajustar a memória fixada a *Fonte*, o imigrante semeador é precisado com as mesmas filiações do prefeito, e se torna descendente italiano e católico, pois retorna a Santa Felicidade dedilhando seu rosário, bairro considerado reduto dos descendentes italianos em Curitiba.

Dona Hermínia Perussi, na época [1985] com 75 anos, vendia verduras para uma freguesia familiar há 50 anos, com seu cavalo e sua carroça.
A italiana Hermínia mantinha-se fiel à tradição de quando a cidade era despertada pelos pregões característicos das colunas italianas e polacas que transitavam pelas ruas centrais, vendendo verduras, ovos, frangos e lenha.
Acordando às 3 e meia da manhã, colhia as verduras, preparava a carroça e saía, por volta das 6 horas, para percorrer 6 quilômetros entre Santa Felicidade, onde morava, e o centro.
Na década de 80, ela era a última verdureira solitária que, com um cavalo e uma carroça (ambos velhos), percorria as ruas. Mas, nas décadas de 30 e 40, a mesma dona Hermínia era uma entre tantas ambulantes que vinham das colônias dos imigrantes europeus para a cidade vender seus produtos da lavoura (Ganz, 1994, n.p.).

Longe de ser ficcionada pelo gestor municipal, a Senhora Hermínia Perussi foi considerada a última verdureira de Curitiba em artigo pela Revista Panorama em 1985 (A Última ..., 1985, p. 4-5), concepção mantida no trabalho acadêmico de Ana Maria Ganz de 1994, celebrada e memorializada pela escultura de Tod de 1995. Resta, no entanto, uma indagação pertinente: teria o artista, no

momento da encomenda, recebido como *diretriz* a evocação da memória de Dona Hermínia Perussi, ou estaríamos diante de uma camada memorial que se atualiza e ressignifica conforme o contexto e as demandas do presente?

Imagem 2 - Dona Hermínia



FONTE: fotografia de Joel Rocha. GALANI, Luan. A nonna que virou cartão postal de Curitiba. *Gazeta do Povo*, Haus. Curitiba, fev. 2017. Em: <https://www.gazetadopovo.com.br/haus/estilo-cultura/nonna-que-virou-cartao-postal-de-curitiba/>. Acesso em: 12 dez. 2023.

A imagem 2 acima foi registrada por Joel Rocha que, naquele momento, residia no bairro Santa Felicidade, em Curitiba. A reportagem que vem abaixo da foto não indica a data exata da fotografia, mas sim que “alguns anos depois da sessão de fotos, Hermínia se envolveu em um acidente com um ônibus. [...] Ela ficou com sequelas e veio a falecer em 1996.” (Galani, 2023, n.p.) A reportagem escrita por Luan Galani para a *Gazeta do Povo* em nenhum momento aproxima a memória da Senhora verdureira com a visualidade da escultura, o que ocorre é uma associação a uma possível homenagem feita por Poty Lazzarotto na obra instalada na praça de alimentação do Mercado Municipal da cidade.

A “nova” evocação é, em parte, “transformada pelo presente ou, mais exatamente, pela posição que ele próprio [o prefeito] ocupa nesse presente” (Candau, 2019, p. 75). A seleção vocabular na nova narrativa associada à *Fonte da Memória*, como já destacamos, reflete as filiações de Rafael Greca, previamente expostas, mas que agora enfatizamos por meio de suas próprias palavras:

Nasci em Curitiba, em março de 1956, na Maternidade de Nossa Senhora do Rosário, A rua onde nasci levava o nome do meu Bisavô, Comendador José Ribeiro de Macedo, que foi um dos fundadores da Universidade Federal do Paraná. Ele apoiou Rocha Pombo na criação da primeira universidade do Brasil. Lidava com engenho de erva-mate. Mas também sou de uma família italiana, que é como o povo me Conhece, Rafael Greca. Descendo do meu avô, Greca, que foi um velho pedreiro calabrês que veio para Curitiba em 1877, na época da Construção da estrada de ferro Curitiba-Paranaguá. Meu avô foi responsável pela introdução em Curitiba da pavimentação em paralelepípedo e pelas famosas calçadas de lousinhas em granito. Era coroinha nas missas das igrejas catedral, da ordem e do Rosário. Estudei na escolinha Tia Paula e no colégio Nossa Senhora Medianeira, dos padres jesuítas. Depois me formei em engenharia, economia e quase me formei também em jornalismo, mas desisti de ter tantos diplomas (Macedo, 2005, n.p.).

Ao rememorar sua própria vida, nesse discurso autobiográfico, Greca cria um passado útil, sempre vinculado a anseios do presente. Candau (2019, p. 71) fala da cronologia e coerência dos acontecimentos que o narrador julga significativo para aquele momento: “restituições, ajustes, invenções, modificações, simplificações [...], censuras, resistências, não ditos, [...] reinterpretações constituem a trama desse ato de memória que é sempre uma excelente ilustração das estratégias identitárias que operam em toda narrativa”.

Como assinalamos, não fica reservada à *Fonte da Memória* a articulação autobiográfica de Greca e suas filiações com a visualidade da obra. Há uma mobilização durante todo o período da gestão em transmitir a identificação do prefeito com a imigração europeia, especialmente a italiana, assim como sua devoção à Igreja Católica a partir de construções visuais. Na *Capela dos fundadores* (1996), para além da temática religiosa antevista, sua carga iconográfica remete à “memória dos imigrantes saídos da Europa para o Brasil. Os alemães chegaram desde 1829. Os *italianos*, desde 1870. Polacos⁴, desde 1875. Ucranianos, desde 1890 (Macedo, 1996 in Sansone, 2000, p. 27).” Para Candau,

⁴ O termo “polaco” carrega uma conotação controversa e, em diversos contextos, é considerado ofensivo, embora ainda seja utilizado de forma informal. Inicialmente empregado para designar os imigrantes provenientes da Polônia, especialmente no Brasil, o termo passou a ser utilizado de maneira depreciativa, associando os imigrantes poloneses a estereótipos negativos.

Mesmo quando inscrita na construção de uma identidade coletiva (comunitária ou familiar, por exemplo), a transmissão que todo genealogista procura é, antes de tudo, a de si mesmo: salvaguardando a memória de seus ancestrais, ele protege também a sua. Se durante a reconstituição de sua filiação ele encontra a possibilidade de embelezá-la ou enobrecê-la, certamente tirará disso um proveito identitário evidente (Candau, 2019, p. 139-140).

Como já mencionado, essa transmissão repetida várias vezes é útil às estratégias identitárias. Essa exteriorização da memória “que se exprime por uma profusão de imagens” é tratada por Candau como *iconorreia*. “Toda a profusão de traços quanto à *iconorreia* contemporânea produzem a confusão e o esquecimento e são a expressão de um transtorno identitário provocado pela incapacidade de controlar a angústia da perda que acompanha toda a vida humana.” (Candau, 2019, P. 111).

Esta repetição da temática católica e italiana, que muitas vezes se correlacionam na imagem, tem por ideal uma homogeneidade cultural e uma possível construção de um imaginário de unicidade. Tais referências visuais orientam as “memórias individuais em uma mesma direção, focaliza-as em direção a significações particulares que terão, por conseguinte, grandes possibilidades de serem compartilhadas” (Candau, 2019, p.108). Partindo da premissa que a identidade é alimentada pela memória e que esta, no caso curitibano, vem sendo guiada pelas produções imagéticas encomendadas pela gestão municipal da época, podemos inferir uma busca por uma identidade essencial, aquela compartilhada pela maioria, como se os curitibanos fossem uma grande família.

A Recepção

A instalação do *chafariz* no centro histórico de Curitiba gerou ampla repercussão local, impulsionada por diversos fatores, entre os quais se destacam a ausência de consulta na fase de encomenda, a realocação de monumentos e as questões relativas à sua visualidade. Nesse sentido, ao nos voltarmos para uma análise social, abordaremos o contexto de circulação da *Fonte da Memória* e seus valores estéticos-ideológicos, contemplando aspectos como a encomenda, as exposições e a recepção da crítica de arte, tanto no meio artístico quanto entre o público.

O também chamado *Cavalo da Água* foi a primeira obra pública de Tod, que acreditava ter sido contratado, uma vez que a encomenda não passou por concurso público, por indicação de seus “clientes ligados ao meio pecuário, principalmente em São Paulo”, que encomendavam a ele “troféus e portais de haras”. Na entrevista reafirma: “Alguém de São Paulo deve ter me indicado” (O Cavalo...,

1995, n.p.).⁵ O pedido do cavalo para Praça Garibaldi ocorre, de acordo com as fontes de jornais, logo após seu retorno do exterior, onde em 1992 “foi estudar e estagiar numa fundição de arte em Paris” (*Ibidem*). Depois de dois anos, “Ricardo Tod volta a Curitiba em missão especial: criar a escultura que irá fazer parte da paisagem da Praça Garibaldi, por encomenda da Fundação Cultural de Curitiba” (Escultura..., 1995, n.p.). Sobre este período que finda em março de 1994, o “escultor conta que realizou projeto de uma escultura em praça pública em Paris,” (O Cavalo..., 1995, n.p.) o qual não foi aceito.

Em 1992, um editorial local já ressaltava o fascínio de Tod em conceber cavalos por meio da escultura. Naquele momento, aos 28 anos, o artista se dedicava, ao menos, há seis anos a essa prática. “Ora reproduzindo-os em fivelas de bronze/prata, troféus exclusivos para o hipismo, provas funcionais, morfológicas etc. Ora na forma de esculturas, sua maneira preferida de trabalho.” O editorial destaca, ainda, a “busca obsessiva do artista em caracterizar com perfeição as diversas raças de sua grande inspiração.” (Cavalos..., 1992, n.p.).

O ano de 1995 revelou-se particularmente fértil para encomendas e revitalizações, uma vez que, em um curto intervalo de tempo, jornais locais anunciavam inaugurações já antecipando as seguintes. Sob a chamada “obras de arte invadem as ruas de Curitiba” um editorial local trazia em destaque a nova fachada do cemitério municipal, recém-inaugurada, e a escultura em bronze de Marcelo Francalacci, instalada no jardim de entrada. “O trabalho é uma leitura moderna da ‘Pietà’ de Michelângelo, onde Nossa Senhora segura o filho morto, Jesus”. Em sequência, destacava a instalação recente, ainda antes da inauguração oficial, da obra “Cavalo da Água”, de Tod. Para, em seguida, sinalizar que a artista Lys Áurea Buzzi já havia sido contratada para conceber “um memorial às Américas” com inauguração prevista para 12 de outubro. “A representação do continente será composta por três anjos, correspondentes à América do Norte, Central e do sul. A ideia de simbolizar as três fatias do continente pelos anjos partiu do próprio prefeito Rafael Greca.” (Obras..., 1995, n.p.). Há diversas similaridades entre essas três esculturas: todas foram concebidas em bronze, integram projetos de revitalização de praças, foram inauguradas em 1995 e tiveram sua encomenda realizada pela Prefeitura Municipal de Curitiba, sob a vigilância atenta do prefeito Greca.

⁵ Ricardo Tod, dizem suas notas biográficas, conheceu o barro e o bronze ainda menino na fundição de metais de seu pai, o também escultor e gravador Dinéias Tod. Ligado profissionalmente a pecuaristas e criadores de cavalo a frente da empresa Tod Metais, de 83 a 90, acabou se especializando em escultura de cavalos, realizando portais de haras, brasões e cabeças de campeões.

O contexto da instalação da *Fonte da Memória* insere-se na revitalização da Praça Garibaldi e seus arredores, que englobava, além do cavalo de Tod e o chafariz de Doubek⁶, a substituição de postes por “lampadários *art-nouveau*,”⁷ (O Novo...,1995, n.p.) a recuperação do piso, a renovação da pintura da Igreja do Rosário, e o restauro do monumento ao Monsenhor Celso Itiberê da Cunha e seu pedestal. “Inauguradas no final de maio, estas obras de recuperação do local fazem parte de um projeto que prevê, conforme a prefeitura, uma melhor exploração dos logradouros da cidade e, também, a adequação entre o moderno e o antigo, sem que haja perda da identidade local.” (Chafariz...1995, n.p.).

Em frente à Igreja do Rosário dos Pretos de São Benedito, localizava-se uma herma em bronze de Monsenhor Celso, cuja manutenção integrava o projeto de revitalização da praça. Com a reestruturação do local, o bronze, que presta homenagem ao vigário geral da Diocese de Curitiba, foi retirado para dar lugar à *Fonte da Memória*, sendo realocado em frente ao Palácio Garibaldi, que também estava sendo restaurado na época. Em entrevista, após falar sobre a instalação da *Fonte* e a pintura da Igreja, o prefeito disse:

E ainda revitalizamos a escultura de Turin, com pedestal talhado à maneira paranista por meu avô Greca, tirando o Monsenhor Celso Itiberê da Cunha detrás da moita onde se escondia, para colocá-lo diante do belíssimo Palácio Garibaldi, que está em oportuno restauro (O Novo...,1995, n.p.).

Outro editorial também abordou o restauro do monumento, dizendo que “A escultura feita por Turin, completou seu 50º aniversário neste ano [1995]. Ela está apoiada sobre um pedestal com desenhos de pinhais e pinhões” (Fonte...,1995, n.p.). Ambos os editoriais atribuem a escultura em bronze a João Turin. No entanto, a herma de Monsenhor Celso, instalada até os dias atuais em frente ao Palácio Garibaldi, sobre um pedestal de estilo paranista, é de autoria do escultor curitibano Oswald Lopes.⁸

⁶ Coube a Rodolfo Doubek Filho, além do projeto da fonte, o da urbanização da praça.

⁷ Segundo Greca, os lampadários são “réplicas dos que havia na Cidade em 1915, ao tempo da boa gestão do prefeito Cândido de Abreu.”

⁸ O molde em gesso da escultura encontra-se registrado na Secretaria de Estado da Cultura do Paraná sob o número de registro MP.3309, sendo protegido legalmente pelo Estado do Paraná. Datada de 1943, a obra teve o molde em gesso incorporado à coleção por meio de doação feita pela viúva do artista, Lucy Lopes, em 1973. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33936/>. Acesso em: 24 mar. 2025. Outras fontes confirmam a autoria da escultura em bronze como sendo de Oswald Lopes, entre elas: Hajar, G. I. *Monumentos de Curitiba: inventário do patrimônio material em logradouros públicos*. Curitiba: Guairacá, 2014, p. 105, e Sistema Pergamum de memória Curitiba. Disponível em: <https://pergamum.curitiba.pr.gov.br/acervo/388887/referencia>. Acesso em: 24 mar. 2025. Outro molde do busto, em cimento e ferro, de Monsenhor Celso encontra-se sob os cuidados do Museu de Arte Sacra

Esse “xadrez” envolvendo os monumentos, parece não contribuir para a ideia sugerida pela Prefeitura durante as revitalizações, segundo a qual se trataria de uma “adequação entre o moderno e o antigo”, sem prejuízo à “identidade local”. Greca reitera essa concepção ao afirmar que “Tudo foi feito sem descaracterizar este setor histórico.” (Chafariz...,1995, n.p.). No entanto, para alguns,

A instalação do tal cavalo onírico na Praça Garibaldi excede tudo o que Greca já fez. Uma extravagância, uma excrescência, uma obra de gosto muito duvidoso, que está causando grande polêmica entre os meios intelectuais da cidade. Senão pelo mau gosto da peça, por *descaracterizar o local*, já que Greca para instalar seu cavalo que jorra água pela boca, mandou retirar dali o busto do monsenhor Celso. O prefeito achou a escultura bonita, escolheu o local para instalá-la e como tornou-se praxe em sua gestão, decidiu instalá-la. Não ouviu ninguém, a ninguém escutou nem consultou. A cidade protesta porque o prefeito exorbita. O gosto pessoal do prefeito não pode se sobrepor ao interesse público (Um Cavalo...1995, p. 2).

Ao afirmar a descaracterização do local, sustentada pela substituição das esculturas, e ao manifestar sua insatisfação com a gestão de Greca, o então deputado estadual Luiz Cláudio Romanelli alinhou-se ao grupo de políticos, professores universitários e artistas que, em uma mesma edição do jornal O Estado do Paraná, expuseram suas percepções sobre a *Fonte da Memória*, especialmente no que diz respeito à descaracterização do local, à ausência de concurso e à visualidade do monumento. Tal edição, coordenada pela colunista Adélia Maria Lopes, apresenta um conjunto de opiniões que repercutiram após a inauguração do monumento e que, ao final do editorial, foram refutadas pelo prefeito e ignoradas pelo artista.

Neste editorial, o geólogo Rodolfo J. Angulo, então professor da UFPR, defendeu, em comentário diagramado logo abaixo do de Romanelli, a existência de um “zoneamento de espaços públicos que pudesse resguardar, sobretudo aqueles locais que já têm uma identidade, como é o caso do Largo da Ordem e da Praça do Relógio” (A Fonte...,1995, n.p.), região onde se situa a *Fonte* de Tod. Em seguida, o pesquisador Cid Destefani fala do susto que levou ao ver que “para entrada triunfal do cavalo, o busto do monsenhor Celso [...] foi arrancado dali” (A Cavalo...,1995, n.p.). A repercussão foi ampla e alimentou diversos outros jornais com opiniões tanto contrárias quanto favoráveis, como se pode observar em julho de 1995, na Gazeta do Povo: “Uma passante manifestou revolta: não podiam

de Curitiba (MASAC.0540). Datado de 1932, este molde não apresenta registro de autoria. Disponível em: <https://pergamum.curitiba.pr.gov.br/acervo/367882>. Acesso em: 24 mar. 2025.

ter tirado o Monsenhor Celso da frente da igreja. Ele era um santo que abençoava os que passavam em direção ao cemitério” (Você...,1995, n.p.). Comentário seguido pela fala de Luís Fernando Sade, à época proprietário da Galeria Acaiaca: “Pois eu garanto que a estátua dele [Monsenhor], agora colocada na frente da Sociedade Garibaldi está em muito melhor posição para abençoar todo mundo vindo de todas as ruas que levam ao cemitério. A visão ficou até melhor” (Você...,1995, n.p.). Para Candau (2019, p.166), “aquele que manipula o passado pessoal, familiar e regional cria-se a si próprio ao mesmo tempo, em que cria adversários.” Tanto o busto de Monsenhor Celso quanto a *Fonte da Memória* evocam memórias, distintas entre elas, mas que fazem parte de um embate político, uma batalha de memórias. Substituir uma estátua por outra faz parte de um jogo de camada memorial que fragmenta, enriquece ou propicia o esquecimento de uma, ou de outra.

Uma outra linha de críticas surge em relação à visualidade do conjunto escultórico, sobretudo no que tange ao bronze animalista de Tod e à sua expressão de angústia. “Hoje, a praça ostenta a cabeça de um cavalo degolado e ainda assim num cabresto. Sua cara de dor, que eu julgava histórica, afugenta os pombos, afugenta os passos de seus habitantes, afugenta os turistas” (A Cidade..., 1995, n.p.), afirma a poeta Alice Ruiz. Em seguida, sob a mesma perspectiva que permeia toda a página da edição, o artista plástico e professor da Universidade Federal do Paraná, Eduardo Nascimento, interpreta a obra como “um desrespeito a inteligência estética e artística da cidade.” (Desrespeito...,1995, n.p.). O limite entre o público e o privado é questionado, à época, pelo escultor Claudio Alvarez, que considera o monumento “o mais recente absurdo exercício da imposição estética de um pequeno grupo, que pratica o mecenato com o dinheiro público decorando a cidade como se fosse o jardim de sua própria casa.” (Adorno...1995, n.p.). Adotando postura semelhante, a artista e, na época, professora universitária Mazé Mendes manifesta sua opinião, afirmando que “Conceitos ou significados não justificam a instalação de obras de arte em locais públicos, sem critérios, correndo sério risco de grande poluição visual na cidade. Além da falta de concurso, a imposição de tendências estéticas ou religiosas, alheios a opinião pública.” (É Preciso...,1995, p.3). A temporalidade estética e os recursos alocados no conjunto são abordados pela então professora de escultura Lígia Borba, que afirma: “pode-se aceitar que a sensibilidade estética de quem anda pelas ruas de sua cidade e as noções de legalidade no uso do dinheiro público sejam assim desconsideradas? Obras públicas devem ser públicas, e arte contemporânea deve ser contemporânea.” Ainda segundo a professora, “os concursos existem para garantir o cumprimento desses aspectos” (E Os Concursos..., 1995, n.p.).

Alinhada à insatisfação estética, como já mencionado, surge a questão da ausência de consulta pública na encomenda da *Fonte da Memória*, especialmente entre os membros do meio artístico e intelectual. A professora de história Elisabeth Gonehr elogia a valorização da arte e dos artistas por parte de Greca. Contudo, para ela, a “escolha de obras públicas, deveria envolver um número maior de pessoas.” Ela complementa sua reflexão, afirmando: “Um pouco de modéstia e um cuidado maior com a colocação das placas, já que muitas vezes se têm a impressão que as obras foram encomendadas para justificarem e ilustrarem as placas que as acompanham.” (Decisão...,1995, n.p.). A artista plástica Eliane Prolik busca uma referência internacional ao citar a cidade de Barcelona que, “num período de crescimento urbano, novas áreas, praças e bairros foram revitalizados e concebidos por arquitetos, urbanistas, intelectuais e artistas para que, juntos, dessem à cidade, sim, um novo e importante patrimônio arquitetônico e cultural.” (Temos..., 1995, n.p.). A artista Neri G. da Rosa, também se inspirando em práticas fora do Brasil, considera que “temos que respeitar o estilo ‘gregoriano’ do prefeito Greca,” mas acredita que “a coisa está um pouco exagerada” citando como exemplo a Rua da Cidadania, junto ao Terminal de Ônibus do Carmo, no Bairro Boqueirão, que, para ela, “parece uma penteadeira de prostíbulo.” Neri finaliza sua opinião referindo-se à cidade de Boston, nos Estados Unidos, como “um exemplo de bom gosto/tradição/modernidade.” (Gongorismo...,1995, n.p.). Já o artista plástico Carlos Eduardo Zimmermann considera Paris “um exemplo inigualável” quando se trata das diversas possibilidades de intervenção na paisagem urbana (Cenário...,1995, n.p.).

Em defesa da participação de escritórios privados de arquitetura na elaboração de projetos para a esfera pública, o arquiteto Marcos Bertoldi sustenta a “retomada de concursos locais ou nacionais,” pois, segundo ele, isso “traria uma arquitetura mais independente e livre, com maior capacidade de adequação social, cultural e histórica.” De acordo com Bertoldi, “a ninguém interessa uma arquitetura política,” e afirma que o IPPUC – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba – não deve assumir o papel de um escritório de projetos, devendo ser reescrito como “IPPPUC”, com o terceiro “pê” de Projeto, o que, em sua visão, distorceria a função original de pesquisa e planejamento que lhe cabe (Arquitetura...,1995, n.p.).

A demanda por explicações sobre a escolha do artista e a necessidade de um comitê especializado surgem, na mesma edição, nas palavras da professora de filosofia da UFPR, Maria Izabel Limongi, quando expressa seu interesse em “saber qual foi o processo de escolha de uma escultura de mau-gosto e celebrativa como a do cavalo” (Curiosidade...,1995, n.p.). Este comentário é seguido pelo

do artista Iftar Pelled, que faz um apelo pela “constituição de críticos brasileiros para realização de obras públicas dignas.” (Um Apelo...,1995, n.p.). Em tom irônico, o designer Antônio Guinski afirma: “é uma obra politicamente correta.” (Ironia...,1995, n.p.). O então vereador pelo Partido dos Trabalhadores, Jorge Samek, ao reconhecer “as virtudes” de seus “adversários”, elogia o prefeito Rafael Greca pela sua capacidade de arrecadação de verba internacional e pelos investimentos em saneamento e transporte coletivo para a cidade. Apesar disso, Samek vê a necessidade de Greca “ouvir mais pessoas” e se assessorar com “um conselho artístico” quando da encomenda do “cavalo-chafariz”, e, especialmente, em relação ao gasto de “3 a 4 milhões de dólares” que seriam destinados ao “Memorial dos 300 anos” (Virtudes...,1995, n.p.).

Diante de toda essa carga crítica, o prefeito Rafael Greca “preferiu saborear a polêmica, (A Cavalo...1995, n.p.)” como anunciado na abertura da edição do jornal O Estado do Paraná, e fez suas considerações na página seguinte às opiniões sobre a *Fonte da Memória*. E defendeu sua escolha dizendo o seguinte:

O moderno urbanismo recomenda a permanente revitalização dos sítios históricos. Somente demagogia pré-eleitoral de quinta classe aceita a ideia de que a beleza não é função urbana.

Mesmo os excluídos merecem o pão do espírito.

Arte em praça pública, fontes generosas emoldurando a expressão dos artistas, espaços verdes bem iluminados, são áreas conquistadas para a felicidade do povo, já que ninguém cobra ingresso dos que frequentam a Praça Garibaldi.

Os verbos conservar e criar, antagônicos no dicionário, são sinônimos no bom Urbanismo.

Só a criação do novo – e até a polêmica que o novo provoca – possibilita a preservação da alma das cidades.

Assim, para revitalizar o velho adro da Igreja do Rosário, e dar nova força à ideia do Setor Histórico de Curitiba, criamos a Fonte da Memória.

[...] O escultor Ricardo Tod – ninguém pode dizer que não é curitibano – piá do Bacacheri, criado nas chácaras dos arredores do Parque Inglês, menino da Rua São Francisco, depois de valoroso estágio em Paris, surge entre nós com o Cavalo de Água, prisioneiro do granito, resistente à opressão do progresso.

O cavalo, elemento de tração antiga, personagem dos poemas épicos, capaz de unir a memória de tropeiros, imigrantes, índios e conquistadores, é revelado, no limiar do Século XXI, como sonho do passado que Curitiba não esquece.

Porque as coisas mudam. Porque só cavalos de sonho podem matar sua sede no velho bebedouro do Largo da Ordem. Porque dona Hermínia Perusso, a última nona carroceira de Santa Felicidade, já não vem ao centro entre véus de cerração de cada manhã, atropelada por um ônibus da Viação Mercês, fizemos o monumento e a fonte.

[...] Tudo isso não nos livra da polêmica – deliciosa polêmica que nos revela o interior das pessoas, as verdadeiras dimensões de cada talento.

Polêmica que não nos dispensa - qualquer seja nossa cor partidária, ou nosso estado de espírito – de proclamar que o homem é o que o homem conhece, e que a Cidade só permanece se não perde sua alma.

Viva Curitiba, que agora tem Fonte da Memória, até para ter assunto (O Novo..., 1995, n.p.).

Com esse relato, Greca parece esclarecer o motivo pelo qual a encomenda se refere à imagem de um cavalo, corroborando, assim, a declaração de Tod, proferida antes da inauguração, segundo a qual “o próprio Rafael sugeriu o tema para escultura” (Fonte..., 1995, n.p.). No entanto, não apresenta justificativas acerca da ausência de um concurso público, tampouco refuta as críticas à sua postura personalista em relação à escolha da estética animalista, ao local de instalação e ao artista responsável pela execução da obra. Isso, por sua vez, reforça a noção de uma imprecisa delimitação entre o domínio público e o privado.

Por fim, esta seção do jornal, assinada pela colunista Adélia Maria Lopes, expõe a posição do artista responsável pela execução da obra diante das controvérsias envolvendo seu bronze. Após uma breve descrição das dimensões e da localização da escultura, a voz de Tod surge em uma tentativa de justificar a ausência de concurso público e sua contratação pela Prefeitura. Segundo ele, como já mencionado, “alguém de São Paulo” (O Cavalo..., 1995, n.p.) deve ter o indicado. Tal declaração é significativa, pois, no momento da entrevista – já quase um mês após a inauguração de todo o complexo escultórico –, o artista revela uma notável imprecisão acerca das razões e do processo que originaram sua contratação. Isso parece refletir, ou até mesmo confirmar, a aleatoriedade de todo o trâmite relativo à encomenda.

Satisfeito com o resultado final, Tod afirma ter superado o “desafio a que se propôs.” Segundo ele, “eu acho que transmiti bem a ideia de que o cavalo está sofrendo ao atravessar um monólito de granito,” buscando simbolizar, por meio da combinação da linguagem acadêmica e da geometria, a “opressão do progresso sobre a tradição.” Em seguida, justifica a escolha de esculpir apenas a cabeça do cavalo, explicando que o monumento se trata de “uma fonte” e, por esse motivo, “precisava dar a ela muito movimento através apenas da expressão.” Para Tod, a cabeça parecia ser muito grande em seu ateliê, “mas colocada na praça ficou uma boa concepção.” (O Cavalo..., 1995, n.p.).

Nas palavras da colunista, “um pouco alheio à polêmica,” Tod, naquele momento, encontrava-se dedicado à inauguração de sua galeria-ateliê, que ocorreria nos dias subsequentes na Rua São Francisco. A inauguração contaria com a exposição de suas obras, agrupadas sob o título *Aest Aeternum*

Est (o bronze é eterno). Juntamente com elas, seriam exibidas a maquete original e fotografias ilustrativas do projeto do *Cavalo da Água* da *Fonte da Memória* (O Cavalo É...,1995, n.p.). Os estudos para o Cavalo da Praça Garibaldi foram, igualmente, fruto de um “convite da Prefeitura de Paris,” e “para desespero de alguns críticos e despeitados locais” (O Artista...,1995, n.p.), expostos na capital francesa em outubro de 1995.

Há aqueles, inquietos com os posicionamentos negativos, que saem a favor do prefeito, do artista e da *Fonte da Memória*. Gente “vacinada contra a inveja” diz Domingos Pellegrini (1995) em entrevista a Margarita Sansone, esposa de Greca, diante dos convidados na abertura da galeria de Tod. “Sem dúvida, a obra de arte mais polêmica da cidade no em curso é o ‘Cavalo D’Água.’” (Você...,1995, n.p.) O editorial conta que durante uma hora buscou ouvir as opiniões de passantes, proprietários e funcionários dos estabelecimentos comerciais aos arredores da Praça Garibaldi, e o resultado foi o seguinte: “oitenta por cento das pessoas ouvidas acha que o cavalo é ‘lindo’, ‘maravilhoso’. Dez por cento acha horrível. Diz que ele agoniza, vomita água. Os demais, quase todos intelectuais, diz que é uma arte ainda não digerida” (Você...,1995, n.p.). O Já citado galerista Fernando Sade (1995), diz, contrariando os que acusam o prefeito de “descobridor de talentos”, que “Tod não é nenhum principiante. Muito menos um amador. Tem atrás de si toda uma tradição de família ligada à fundição de bronze e à criação de cavalos,” e completa: “Ele [Tod] juntou isso tudo a um talento enorme para a arte de esculpir e não apresentaria um trabalho medíocre.”

Souto Neto (1995), que se considera “um dos raríssimos críticos de arte do Paraná com coluna em jornal,” faz três reflexões acerca da nova fonte. A primeira decorre da estranheza de alguns em relação ao fato de o cavalo de bronze derramar água pela boca. Baseando-se em uma visita que fez à Bélgica, o crítico afirma ter visto uma fonte semelhante e, portanto, considera o tema da *Fonte da Memória* como “natural, usual e belo”. A segunda reflexão: “a escultura de Ricardo Tod é criativa, forte e dramática.” Para Souto Neto, a placa inaugural, com os dizeres ali inscritos, torna o tema equino “oportuno e adequado para o local.” Acrescenta, ainda, que “todo conjunto, e a cascata, foram concebidos com bom-gosto e equilíbrio”. Por fim, a terceira reflexão: “em qualquer parte do mundo, as cidades com profusão de fontes são, via de regra, as de passado mais rico e de maior importância cultural.” Para Souto, Curitiba, “a bem da verdade, é paupérrima em fontes, de modo que é muito bom que essa escultura grande de Ricardo Tod tenha sido feita e, mais ainda, colocada no setor histórico da

capital, valorizando-o.” Em sua avaliação, “estética e requinte têm sido uma constante na administração Greca de Macedo.”

A edição da Gazeta do Povo de 25 de junho de 1995 transcreve, na íntegra, a seção “Pé Vermelho” do jornalista Domingos Pellegrini, publicada dias antes (21 de junho) no jornal O Estado do Paraná, na qual o colunista defende a instalação da *Fonte* e critica os intelectuais, afirmando:

A polêmica em torno da escultura de Ricardo Tod, na Praça Garibaldi, é típica da rancinzice [sic] e rabugice de intelectuais. Este jornal [O Estado do Paraná] publicou painel sobre pseudo-polêmica, com mais de duas dezenas de depoimentos condenando a escultura. Desfilaram suas críticas ácidas e indignadas um deputado estadual da oposição, um vereador também da oposição, uma ex-assessora cultural do prefeito, só desafetos e, de resto, artistas plásticos, concorrentes do escultor no mercado de trabalho, e professores universitários (Pellegrini, 1995, p. 10).

O termo “pseudo-polêmica”, empregado por Pellegrini, decorre de sua interpretação dos depoimentos, os quais, em sua maioria, são acima antecipados, reunidos em uma edição do jornal O Estado do Paraná, datada de 18 de junho de 1995. Para o colunista, tais depoimentos “valem por revelar uma grave falha jornalística, uma manipulação intencional ou ingênua, que, porém, compromete gravemente a credibilidade.” (Pellegrini, 1995, p. 10). De acordo com o jornalista, a escultura de Tod, por estar instalada em uma praça pública, não se destina ao “deleite dos iluminados numa galeria de arte,” referindo-se ao grupo de professores universitários, políticos e artistas que expressaram suas opiniões na referida publicação. Assim, Pellegrini sugere que a edição deveria ter consultado uma diversidade de pessoas que frequentam a praça. Além disso, em um gesto de renúncia ao posicionamento dos intelectuais, afirma que a escultura de Tod “é tão simples que [eles] não entendem”, e, em sua visão, esse público prefere uma “coisa complicada” para, entre seus pares, poder afirmar que compreendem e apreciam a obra, enquanto desdenham do povo que, efetivamente, “vive a praça.” Em seguida, propõe a criação de um segundo painel de opiniões, sugerindo quem deveria ser ouvido e os responsáveis por essa nova pesquisa. Contudo, conclui que “claro que isso vai ficar por isso mesmo, como acontece com as polêmicas intelectuais.” (Pellegrini, 1995, p. 10).

Dando volume ao seu extenso depoimento, Pellegrini enfatiza que,

Na verdade, o motor dessa pretensa polêmica é a mais pura inveja, isso fica evidente nos depoimentos dos artistas plásticos, e também a política, como sempre, além da graciosa alienação dos professores. Alguns chegam a ser patéticos. Essa gente, quando vê uma coisa simples e que funciona ficam perplexos e desarvorados! [...]

Quanto mais cheia de preconceitos a pessoa, mais cercada de prevenções – e digo de boca cheia que não há gente com mais preconceitos culturais que os intelectuais (Pellegrini, 1995, p. 10).

Para ele, a palavra final sobre o patrimônio público estará, “como sempre, com as crianças e os pobres de espírito.” Citando o “aramaico original de Jesus”, ele afirma que estão “despidos, nus de espírito,” o que, para o jornalista, significa “sem preconceitos, prontos para receber a verdade ou apreciar o mundo com os próprios olhos.” Dando sequência ao raciocínio, menciona ter observado a “curiosidade das pessoas comuns, ali, logo virando afeto e adoção.” Nesse contexto, relata também o exemplo de sua filha, que “olhou e amou de imediato a escultura.” (Pellegrini, 1995, p. 10).

Próximo de concluir seu posicionamento nesta edição, Pellegrini coloca em confronto o prefeito Rafael Greca e os intelectuais “amargurados.” Para ele, a resposta a esse embate viria nas eleições,⁹ momento “quando o povo dá ao prefeito o poder, inclusive de criar e inovar, dirigindo sua criatividade para o gosto comum e não apenas para o gosto dos intelectuais.” Em seguida, posiciona Ricardo Tod fora dos “ninhos da intelectualidade” definindo-o como um artesão em busca de uma nova carreira. Acrescenta ainda que “Greca contou que viu a escultura na forma de miniatura, e pediu a Tod a ampliação para botar na praça,” o que refuta a ideia de uma encomenda com uma temática previamente determinada. Por fim, conclui suas opiniões afirmando que o “prefeito foi eleito, inclusive para criar. E tem gente que não aceita isso, ficam criando também – chifre em cabeça de cavalo.” (Pellegrini, 1995, p. 10).

O embate revela-se profícuo e continua a alimentar as edições subsequentes dos periódicos locais. Em uma dessas ocasiões, Greca, ao apresentar sua defesa, declara: “Se o povo me elegeu com o voto, acho que esse voto me credencia para escolher, em nome do povo, as obras de arte que a prefeitura puder comprar para ornamentar a cidade.” (Greca, 1995, n.p.). Essa declaração confere destaque ao termo *ornamentar*, que pode ser interpretado como apenas *decorar*, assim como se decora uma sala de estar em sua casa ou ornamenta um jardim. Contudo, ainda que as iniciativas de encomenda revelem um viés *personalista* – e, por vezes, até mesmo de cunho privado – as obras são financiadas com recursos públicos, instaladas em espaços públicos e veiculam narrativas que, conforme indicam

⁹ Naquela época, a legislação não permitia a reeleição para o cargo de prefeito. Dessa forma, Greca foi sucedido por Cássio Taniguchi, e, em 1997, assumiu secretarias no governo, sendo posteriormente eleito deputado federal em 1998.

as fontes consultadas, são selecionadas pelo prefeito em exercício. Assim, mesmo quando concebida sob a perspectiva da ornamentação, a obra de arte carrega consigo uma densidade simbólica e uma narrativa que se insere, segundo Paul Ricoeur (2007, p. 98), “a serviço do fechamento identitário da comunidade.” Nesse contexto, as composições imagéticas advindas desse processo estético-político atuam na produção, no resgate, na sustentação e na transmissão de memórias convencionadas. Sobre essa dinâmica, Candau observa que tal transmissão nunca ocorre de forma “pura” ou desinteressada, pois, “para ser útil às estratégias identitárias, ela deve atuar no complexo jogo da reprodução e da invenção, da restituição e da reconstrução, da fidelidade e da traição, da lembrança e do esquecimento.” (Candau, 2019, p. 106).

Na esteira de seu depoimento, no qual interpreta o voto popular como uma forma de legitimidade para suas decisões estéticas, Greca afirma que a cidade de Curitiba “terá muitos cavalos.” Pois, segundo ele, “o cavalo talvez seja o animal mais importante da história da civilização. Por que não homenageá-lo? Não vou parar no ‘Cavalo d’água’. Já encomendei outros em várias versões, inclusive alados, como na mitologia grega.” (Até Cavalos..., 1995, n.p.).

Encargo e diretrizes

Do ponto de vista dos procedimentos de análise voltados à compreensão das dimensões socioculturais da encomenda, este escrito apoia-se nos aportes metodológicos de Michael Baxandall (2006), professor emérito de História da Arte e da Tradição, e autor da obra *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Em consonância com seu pensamento, entendemos que a solução concreta e final de um problema constitui o próprio objeto artístico que nos é apresentado, que no caso em questão é a obra encomendada pelo poder executivo municipal e instalada em Curitiba no ano de 1995. A fim de compreendê-la, tenta-se reconstruir o problema específico que o artista queria resolver e as circunstâncias específicas que o levaram a produzir tal artefato histórico como ele é. Nessa perspectiva, fundamentamo-nos nas noções de *Encargo* e *Diretrizes*, formuladas por Baxandall, com o intuito de interpretar tanto o processo de encomenda quanto a resposta artística oferecida aos propósitos do então prefeito Rafael Greca.

Em *Padrões de intenção*, Baxandall – antes de aplicar as noções de *Encargo* e *Diretrizes* à análise de uma obra de arte – propõe uma reflexão inicial por meio da construção de uma ponte. O exemplo

empregado refere-se à concepção e edificação da ponte sobre o Rio Forth, realizada no século XIX com o intuito de conectar três importantes centros urbanos da costa leste escocesa (Aberdeen, Dundee e Edimburgo) entre si e ao restante da Inglaterra (Baxandall, 2006, p. 49). À época, a Companhia da Ponte do Rio Forth contratou dois engenheiros para a execução do projeto: John Fowler, encarregado dos acessos, e Benjamin Baker, responsável pelo projeto estrutural e pela construção da ponte propriamente dita. Para Baxandall, o *Encargo geral* atribuído a Baker consistia em “fazer uma ponte”, o que implicava, entre outras ações, “atravessar um rio” e “dar acesso”. Esse Encargo foi determinado pela própria Companhia, entidade responsável pela gestão da obra, e, em termos mais amplos, representa uma encomenda, ou seja, um pedido formal proveniente de uma autoridade externa.

No entanto, Baxandall propõe uma ampliação do conceito ao considerar um segundo exemplo, desta vez no campo da pintura: o caso de Pablo Picasso. Diferentemente de Baker, Picasso, ao conceber e realizar o *Retrato de Kahnweiler* (1910), não contava com uma instituição análoga à Companhia da Ponte do Rio Forth que lhe atribuísse um *Encargo* formal. Nesse contexto, segundo o autor, o *Encargo* foi definido pelo próprio artista, uma vez que a criação da obra partiu de sua iniciativa pessoal. Assim, neste segundo caso, a natureza do *Encargo* advém do “conjunto das pinturas anteriores que ele considerava dignas desse nome, mesmo que fossem muito diferentes, em estilo e em intenção, do seu próprio trabalho.” (Baxandall, 2006, p. 86-87). Entre 1906 e 1910, por exemplo, é plausível supor que Picasso visse Cézanne sob múltiplas perspectivas: como uma referência histórica e estética significativa, cujos princípios e desafios passaram a compor o compromisso de sua própria prática pictórica, isto é, seu *Encargo* (Baxandall, 2006, p. 104).

Para Picasso, portanto, os trabalhos de Cézanne funcionavam, em certo sentido, como orientações ou comandos internos, comparáveis, em analogia à engenharia, ao imperativo de “atravessar o rio” enfrentado por Baker. As soluções formais elaboradas por Cézanne forneciam a Picasso recursos pictóricos com os quais ele poderia enfrentar e resolver problemas específicos em sua produção (Baxandall, 2006, p. 104-105). Interpreta-se, então, que no caso de Picasso o *Encargo* “faça uma pintura” não derivava de uma ordem externa (uma encomenda), mas de um gesto voluntário, oriundo de um diálogo criativo com uma tradição artística preexistente (Cézanne). Trata-se de distinguir o *Encargo* interno e deliberado do artista, expressão de sua autonomia intelectual e estética, do *Encargo* externo, imposto por uma encomenda formal, que independe da vontade do criador. Ao aproximarmos esse arcabouço teórico do objeto deste artigo, compreendemos que a obra finalizada e

instalada se constitui como produto de um problema específico, configurando-se, assim, como resposta a um *Encargo*. Nessa analogia, o artista contratado, Ricardo Tod, equipara-se à figura de Baker, assumindo a responsabilidade pela obra em si.

Assim como o conceito de *Encargo*, a noção de *Diretrizes* também não possui uma definição única e restrita. No caso de Baker, suas *Diretrizes* eram múltiplas e envolviam desde a necessidade de enfrentar os fortes ventos laterais, que poderiam comprometer a estabilidade da ponte, até o desafio de lidar com o fundo argiloso do rio, passando ainda pela exigência de permitir a livre circulação de embarcações sob a estrutura (Baxandall, 2006, p. 82). Essas *Diretrizes* derivavam das condições locais e ambientais do local de implantação da obra, constituindo um conjunto de fatores que, por sua vez, contribuía para delimitar o próprio *Encargo* atribuído a Baker. De modo análogo, no caso do artista analisado neste artigo, as *Diretrizes* ambientais referem-se a aspectos como o local de instalação da obra, as dimensões do espaço disponível, a irregularidade das superfícies, a distinção entre ambientes internos ou externos, entre outras coisas. Todos esses elementos condicionaram as soluções formais encontradas pelo artista na resolução dos problemas propostos, influenciando diretamente o resultado final da obra.

A segunda acepção do conceito de *Diretrizes* está relacionada ao ambiente sociocultural no qual o agente responsável pela criação da obra está inserido. Dentro desse campo de possibilidades, constituído não apenas pelas *Diretrizes* propostas por Greca, mas também pelas exigências do mercado e pelas instituições que o cercavam, o artista dispunha de certo grau de liberdade para elaborar suas próprias *Diretrizes*. Essas instituições, especialmente as vinculadas ao mercado, não impõem orientações unívocas, ou seja, que admitam apenas uma única interpretação ou resposta. O artista, portanto, pode escolher como reagir a tais indicações. Segundo Baxandall, a demanda de mercado oferece uma margem significativa de escolha ao pintor [ou artista], e sua resposta não é apenas determinada por essa cultura, mas também atua sobre ela de forma recíproca, influenciando-a e transformando-a (Baxandall, 2006, p. 119).

Em resumo, a relação entre *Encargo* e *Diretrizes* pode ser compreendida da seguinte maneira: o *Encargo* corresponde à tarefa proposta *a priori* – podendo assumir um caráter involuntário e externo (como a encomenda de uma ponte feita a Baker, ou de uma escultura solicitada a Ricardo Tod), ou voluntário e interno (como no caso de Picasso, ao afirmar “quero fazer uma pintura”). Já as *Diretrizes* referem-se às escolhas - sempre voluntárias e internas - feitas para a concretização dessa tarefa. No

caso de Baker, manifestam-se nas decisões de ordem técnica; em Picasso e no artista aqui estudado, nas decisões estilísticas, as quais frequentemente envolvem um diálogo, crítico ou afirmativo, com a tradição pictórica. Assim, de forma esquemática, pode-se dizer que o *Encargo* representa o problema inicial, o “O QUÊ” que exige ou propõe previamente. As *Diretrizes*, por sua vez, correspondem às respostas possíveis: os caminhos escolhidos, o método aplicado, a formatividade, ou seja, o “COMO” que se materializa na prática artística.

Diante dessa ampla discussão, num primeiro momento, é possível identificar o *Encargo* atribuído a Tod como sendo a criação de uma escultura em bronze de um cavalo, baseada em uma narrativa escolhida pelo prefeito. Dessa forma, a encomenda assume contornos semelhantes aos de outras já realizadas. Greca estabelece o *Encargo* geral e propõe algumas *Diretrizes*, principalmente relacionadas à sua interpretação pessoal da história e da memória local. O artista, nesse caso Ricardo Tod, responde ao *Encargo* e às *Diretrizes* estabelecidas criando suas próprias *diretrizes* particulares, moldadas por seu contexto sociocultural. Isso se evidencia nos trechos anteriormente destacados, que ressaltam o envolvimento de Tod com o universo das competições pecuárias e sua formação familiar, marcada pela figura do pai escultor. Assim, sua trajetória artística revela que a representação do cavalo já integrava sua construção plástica desde antes dessa encomenda.

No entanto, o relato já mencionado de Pellegrini destaca que “Greca contou que viu a escultura na forma de miniatura, e pediu a Tod a ampliação para botar na praça” (Pellegrini, 1995, p. 10). Sendo assim, tudo indica que a obra já existia anteriormente à encomenda, ainda que em escala reduzida. Isso nos leva a considerar que a narrativa foi incorporada à obra *a posteriori*, não tendo, portanto, funcionado como *Diretriz* para sua concepção plástica.

Considerações finais

Como se pode observar, as críticas mais contundentes concentram-se na ausência de consulta pública quanto à escolha da visualidade da obra a ser instalada em um espaço público. No entanto, é importante destacar que a alternativa proposta por agentes do campo artístico e da esfera pública – críticos à atuação de Greca –, na qual a participação social restringe-se à validação prévia da produção artística por parte do público, tampouco configura um modelo ideal de elaboração de arte pública. Ao contrário, revela-se também problemática, na medida em que reduz a participação cidadã à mera autorização da realização, negligenciando outras dimensões do envolvimento coletivo. E quanto às

capacidades de produção? Onde se situam as possibilidades efetivas de a sociedade participar ativamente do processo criativo?

A forma adotada por Greca na encomenda das obras, em especial da *Fonte da Memória*, fundamenta-se em sua interpretação particular da história local, em sua visão de mundo, em suas memórias pessoais e nas de seus pares, bem como na escolha deliberada e interessada do artista. Tal abordagem inviabiliza que as ações culturais sejam conduzidas de maneira articulada entre os poderes públicos, as instituições civis, as entidades privadas e os grupos comunitários no âmbito do desenvolvimento simbólico, desconsiderando, assim, as necessidades culturais da maioria da população.

Essa prática restringe a atuação de outros grupos sociais na definição das visualidades e dos símbolos que orientam a construção da memória coletiva e da identidade local, negando-lhes o acesso a esse imaginário compartilhado. Trata-se de uma concepção de cultura centralizadora, em que as decisões se concentram exclusivamente nas mãos do Estado, ou, como neste caso, na figura de um único indivíduo, revelando uma pretensão de silenciar a expressão cultural da maioria. Tal postura evidencia o temor das elites diante da possibilidade de que o povo possa pensar e agir autonomamente (Coelho, 1986, p. 13).

Nas sociedades contemporâneas, é fundamental considerar a pluralidade de filiações que compõem a identidade de cada indivíduo, o que inviabiliza qualquer pretensão de construção de uma memória ou identidade homogênea, uma fantasia já anteriormente mencionada. A memória, por sua vez, ao mesmo tempo em que exerce um papel formador, também pode ser moldada; enquanto organiza e estrutura o tecido social, pode igualmente contribuir para sua desestabilização.

A *Fonte da Memória* sintetiza, assim, os paradoxos das encomendas do período: de um lado, a tentativa de construir uma memória homogênea, vinculada a uma identidade curitibana idealizada (europeia, católica); de outro, a resistência de grupos que reivindicavam participação democrática nas decisões culturais. A obra, mais do que um objeto artístico, tornou-se um lugar de memória em disputa, onde se confrontam narrativas oficiais, críticas estéticas e demandas por representatividade. Este capítulo reforça a tese central de que as encomendas da gestão Greca serviram menos à preservação histórica e mais à consolidação de uma imagem pública do prefeito como “mecenas” e da cidade como espelho de suas filiações.

Referências

- A CAVALO dado não se olha os dentes. *Almanaque Estado do Paraná*, Curitiba, 18 jun. 1995.
- A ÚLTIMA verdureira solitária: Dona Hermínia, sua carrocinha e seu cavalo. *Panorama*. Curitiba, v. 35, n.349, p.4-5, jul. 1985.
- ALVAREZ, C. Adorno imposto. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 18 jun. 1995.
- ANGULO, R. J. A fonte e o poder. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 18 jun. 1995.
- ARIOLI, C. K. Incorporação de Acervos: Diretoria de Patrimônio Cultural, *Fundação Cultural de Curitiba*. Documento recebido em: 14 dez. 2023.
- BAXANDALL, M. *Padrões de intenção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BERTOLDI JR., M. Arquitetura política. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 18 jun. 1995.
- BORBA, L. E os concursos? *O Estado do Paraná*, Curitiba, 18 jun. 1995.
- CANDAU, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2019.
- CAVALOS são o principal tema de Ricardo Tod. *Gazeta do Povo*, Curitiba. 04 jan. 1992.
- COELHO, Teixeira. *Usos da cultura: políticas de ação cultural*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.p. 13.
- DESTEFANI, C. A cavalo dado não se olha os dentes. *O Estado do Paraná*, Curitiba. 18 jun. 1995.
- ESCULTURA para a Garibaldi. *Indústria e Comércio*, Curitiba. 18 mai. 1995.
- FONTE da memória completa as obras de revitalização. *Indústria e Comércio*, Curitiba. 24 mai. 1995.
- GALANI, Luan. A nonna que virou cartão postal de Curitiba. *Gazeta do Povo*, Haus. Curitiba, fev. 2017. Em: <https://www.gazetadopovo.com.br/haus/estilo-cultura/nonna-que-virou-cartao-postal-de-curitiba/>. Acesso em: 12 dez. 2023.
- GANZ, Ana Maria. *Vivências e falas: trabalho feminino em Curitiba, 1925-1945*. Dissertação (Mestrado em História). Curitiba: UFPR, 1994.
- GONERHR, E. Decisão democrática. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 18 jun. 1995.
- GRECA, R. Chafariz moderno e iluminação integram plano de renovação na Praça Garibaldi. *Indústria e Comércio*, Curitiba. 25 mai. 1995.
- GRECA, R. O novo e a polêmica possibilitam a preservação da alma da cidade. *O Estado do Paraná*, Curitiba. 18 jun. 1995.

- GRECA, Rafael. Até cavalos alados. *Gazeta do povo*, Curitiba. 22 ago. 1995.
- KAMINSKI, R. NAPOLITANO, M. (org.). *Monumentos, memória e violência*. São Paulo: Letra e Voz, 2022.
- LIMONGI, M. I. Curiosidade. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 18 jun. 1995.
- LOPES, A. M. A cavalo dado não se olha os dentes. *Almanaque Estado do Paraná*, Curitiba, 18 jun. 1995.
- LOPES, A. M. O cavalo é a primeira obra pública de Tod. *Almanaque Estado do Paraná*, Curitiba, 18 jun. 1995.
- MACEDO, 1996, in: SANSONE, M.P. **Sérgio Ferro, um artista brasileiro: na Capela dos Fundadores do Memorial de Curitiba**. Curitiba. Ministério do Esporte e Turismo; Prefeitura Municipal de Curitiba, 2000.
- MACEDO, R. G. de. O novo e a polêmica possibilitam a preservação da alma da cidade. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 18 jun. 1995.
- MACEDO, Rafael Greca de. *Curitiba: Luz dos Pinhais*. Curitiba: Solar do Rosário, 2016.
- MACEDO, Rafael. V. Greca de. *Revista Voi*. Curitiba. 2005. Entrevista.
- MENDES, M. É preciso critério. *O estado do Paraná*, Curitiba. 18 jun. 1995.
- NASCIMENTO, E. Desrespeito. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 18 jun. 1995.
- NETO, F. S. Ainda o “Cavalo de Sonho” de Ricardo Tod. *Indústria e Comércio*, Curitiba, 19 ago. 1995.
- NORA, P. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Tradução: Yara Aun Khoury. São Paulo: Proj. História, 1993.
- O ARTISTA plástico Ricardo Tod segue a Paris no próximo mês. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 26 set. 1995.
- PELLED, I. Um apelo. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 18 jun. 1995.
- PELLEGRINI, D. Chifre em cabeça de cavalo. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 25 jun. 1995. Pé Vermelho, p. 10.
- PELLEGRINI, D. Zoom III. *Zoom Margarita Sansone*. Curitiba, jun. 1995.
- REINSTEIN, I. Chafariz moderno e iluminação integram plano de renovação na Praça Garibaldi. *Indústria e Comércio*, Curitiba. 25 mai. 1995.
- RICARDO Tod. *Folha de Londrina*, Curitiba. 22 nov. 1996.

- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007, p. 98.
- ROCHA, J. Fonte da Memória completa as obras de revitalização. *Indústria e Comércio*, Curitiba, 25 mai. 1995.
- ROMANELLI, L. C. Um cavalo onírico. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 18 jun. 1995.
- ROSA, N. G. Gongorismo. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 18 jun. 1995.
- RUIZ, A. A cidade no cabresto. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 18 jun. 1995.
- SADE, F. Você decide. *Gazeta do Povo*, Curitiba, jul. 1995.
- SAMEK, J. Virtudes e chafarizes. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 18 jun. 1995.
- SANSONE, M. P., *Fundação Cultural de Curitiba: no limiar do novo milênio*. Curitiba: Fundação Cultural, 2000, p. 147-148.
- SILVA, R. Obras de arte invadem as ruas de Curitiba. *Gazeta do Povo*, Curitiba, Abr. 1995.
- TOD, R. O cavalo é a primeira obra pública de Tod. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 18 jun. 1995.
- TOD, Ricardo. *Indústria e Comércio*, Curitiba, 21 nov. 1996.
- TURISTÓRIA. Cavalo Babão, 2020. Disponível em: <http://turistoria.com.br/fonte-da-memoria>. Acesso: 5 dez. 2023.
- VOCÊ decide. *Gazeta do Povo*, Curitiba, jul. 1995.
- ZIMMERMANN, C. E. Cenário de poluição. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 18 jun. 1995.