

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FERNANDO CARDOSO

CAPELA DOS FUNDADORES DE SERGIO FERRO (1996): ARTE E MEMÓRIA VISUAL
NA PRIMEIRA GESTÃO DE RAFAEL GRECA (1993-1996)

CURITIBA

2021

FERNANDO CARDOSO

CAPELA DOS FUNDADORES DE SERGIO FERRO (1996): ARTE E MEMÓRIA VISUAL
NA PRIMEIRA GESTÃO DE RAFAEL GRECA (1993-1996)

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, Linha de Pesquisa de Arte, Memória e Narrativa, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Artur Correia de Freitas

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Cardoso, Fernando

Capela dos fundadores de Sérgio Ferro (1996) : arte e memória visual na primeira gestão de Rafael Greca (1993-1996). / Fernando Cardoso. – Curitiba, 2021.

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Artur Correia de Freitas

1. Obras de arte - Curitiba – História. 2. Identidade cultural – Curitiba. 3. Memória na arte. 4. Ferro, Sérgio, 1938-. 5. Macedo, Rafael Greca de, 1956-. I. Freitas, Artur, 1975-. II. Título.

CDD – 709.81621



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -
40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **FERNANDO CARDOSO** intitulada: **CAPELA DOS FUNDADORES DE SERGIO FERRO (1996): ARTE E MEMÓRIA VISUAL NA PRIMEIRA GESTÃO DE RAFAEL GRECA (1993-1996)**, sob orientação do Prof. Dr. ARTUR CORREIA DE FREITAS, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 30 de Março de 2021.

Assinatura Eletrônica

30/03/2021 17:29:51.0

ARTUR CORREIA DE FREITAS

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

30/03/2021 17:33:11.0

GIOVANA TEREZINHA SIMÃO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

30/03/2021 17:19:10.0

ROSANE KAMINSKI

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Rua General Carneiro, 460, Ed.D.Pedro I, 7º andar, sala 716 - Campus Reitoria - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5086 - E-mail: cpghis@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 86235

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 86235

Dedico esta pesquisa à minha esposa Letícia, que me manteve firme perante as dificuldades e foi fundamental para que a elaboração desta dissertação fosse possível. A dedico também ao meu filho Joaquim, que esteve presente em todos os momentos desta escrita, e aos meus pais Geltrudes e Lourival por toda ajuda prestada. A eles meu eterno amor e agradecimento.

AGRADECIMENTOS

Os resultados desta pesquisa só foram alcançados devido ao esforço e contribuição de diversas pessoas. A elas agradeço:

Ao meu orientador Artur Freitas, pela pessoa e profissional que é. Obrigado por sua dedicação, apoio e confiança em mim depositados desde a graduação.

À Giovana Simão, pelo entusiasmo com que sempre recebeu minha pesquisa. Suas palavras me dão força e coragem desde o primeiro dia de FAP.

À Rosane Kaminski, pela precisão de seus comentários e indicações de leitura.

Aos professores e professoras da AMENA com os quais tive aulas, pelos ensinamentos primordiais para a concretização de mais esta etapa de minha vida acadêmica.

Ao Felipe Tkac, pela amizade e por todas as contribuições nesta pesquisa. Você foi o primeiro a me mostrar que ela era possível.

Agradeço também a algumas instituições:

À CAPES, pelo auxílio financeiro.

À UFPR e ao PPGHIS pelo acolhimento e indispensável apoio à pesquisa.

E, por fim, agradeço ainda à Ação Educativa do Solar do Barão, local onde estagiei e que fez surgir as primeiras ideias que dariam origem à presente pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa pretende descrever e interpretar as contradições históricas da memória visual presentes na obra *Capela dos Fundadores* (1996), do artista Sérgio Ferro, um painel figurativo realizado sob encomenda do então Prefeito de Curitiba, Rafael Valdomiro Greca de Macedo, durante sua primeira gestão (1993-1996). Instalada em caráter permanente no Memorial de Curitiba, a obra de Ferro apresenta uma narrativa visual que, como se verá, consiste num bom exemplo do desejo de Greca de construir uma determinada memória da história local, bem como da postura personalista do Prefeito no que se refere à encomenda de obras de arte para a cidade. Diante disso, quais seriam as motivações ideológicas da primeira gestão Greca para a escolha da visualidade da *Capela dos Fundadores*, e de que forma o artista requisitado teria respondido – em obra – aos propósitos do Prefeito? Para procurar responder a tais questões do campo da análise imagética, esta pesquisa partiu da proposta de Artur Freitas (2004), que propõe abordar imagens a partir de suas três dimensões constitutivas – a formal, a semântica e a social. Ademais, para aprofundar a análise da dimensão social, utilizamos como complemento a discussão teórica sobre *Diretriz e Encargo* de Michael Baxandall (2006). Já as problematizações relativas à memória e patrimônio foram fundamentadas nos textos de François Hartog (2019), Márcio Seligmann-Silva (2014) e Andreas Huyssen (2014). E, por fim, os aspectos do fenômeno *kitsch* foram identificados através da teoria de Abraham Moles (2007). Quanto às fontes textuais, o levantamento foi realizado nos acervos de pesquisa de instituições museológicas como o Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Museu Oscar Niemeyer, Casa da Memória, e sites institucionais. Em linhas gerais, a ideia central desta pesquisa se constitui na interpretação da expressão visual da política cultural do Prefeito Greca, que, a crer nas fontes documentais da época, teria financiado a *Capela dos Fundadores* por conta de uma determinada (e polêmica) leitura da identidade cultural curitibana.

Palavras-chave: *Capela dos Fundadores*. Curitiba. Memória visual. Narrativa visual. Identidade cultural.

ABSTRACT

This research intends to describe and interpret the historical contradictions of visual memory present in the artwork *Capela dos Fundadores* (1996), by Sérgio Ferro, a figurative panel commissioned by the mayor of Curitiba, Rafael Valdomiro Greca de Macedo, during his first term (1993-1996). Permanently installed at the Memorial de Curitiba, Ferro's work presents a visual narrative that, as will be seen, is a good example of Greca's desire to build a certain memory of the local history, as well as of his personalist posture regarding ordering works of art for the city. Given this, what would be the ideological motivations of the first Greca administration for choosing the visuality of the *Capela dos Fundadores*, and how the requested artist responded, through the artwork, to the mayor's purposes? To search answers to these questions of the imagery analysis field, this research started from the proposal of Artur Freitas (2004), that proposes to approach images by its three constitutive dimensions – the formal, the semantic and the social. In addition, to deepen the analysis of the social dimension, we used as complement the theoretical discussion on *Guidelines* by Michael Baxandall (2006). The problems related to memory and heritage, in its turn, were based on the texts of François Hartog (2019), Márcio Seligmann-Silva (2014) and Andreas Huyssen (2014). Finally, aspects of the *kitsch* phenomenon were identified through the theory of Abraham Moles (2007). As for the written sources, the survey was carried out in the documental collections of museological institutions such as the Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Museu Oscar Niemeyer, Casa da Memória and institutional websites. In general lines, the central idea of this research was the interpretation of the visual expression of the mayor's cultural policy, which, according to the documentary sources of the time, would have financed the work due to a determined (and controversial) reading of Curitiba's cultural identity.

Keywords: *Capela dos Fundadores*. Curitiba. Visual memory. Visual narrative. Cultural identity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Painel da Capela dos Fundadores de Curitiba (Sérgio Ferro, 1996).....	30
Figura 2: Detalhes da Capela dos Fundadores	40
Figura 3: Detalhe do altar retábulo do século XVIII, parte do conjunto da Capela dos Fundadores de Curitiba.	43
Figura 4: Parte central do painel da Capela dos Fundadores de Curitiba.	47
Figura 5: A Gralha Azul, detalhe da Capela dos Fundadores	48
Figura 6: Nossa Senhora da Luz dos Pinhais, detalha da Capela dos Fundadores	49
Figura 7: “O Bom Jesus dos Pinhais”, detalhe da Capela dos Fundadores.....	50
Figura 8: Detalhes centrais da Capela dos fundadores.....	51
Figura 9: Cacique Tindiquera, personagem do mito fundacional de Curitiba	53
Figura 10: “Índia catadora de pinhões”, detalhe do painel de Sérgio Ferro.....	54
Figura 11: “O tropeiro”, detalhe da Capela dos Fundadores.....	57
Figura 12: “O peneirador de café”, detalhe do painel de Sérgio Ferro	58
Figura 13: “Derrubada dos pinheirais”, detalhe do painel de Ferro.....	60
Figura 14: “Catadores de ouro de aluvião”, detalhe do painel de Ferro	61
Figura 15: “Memória da erva-mate”, detalhe da Capela dos Fundadores.....	63
Figura 16: “O forjador de metais”, detalhe do painel de Sérgio Ferro.....	64
Figura 17: “O Pelourinho”, detalhe da Capela dos Fundadores de Curitiba.....	66
Figura 18: “As Três Graças”, detalhe do painel de Sérgio Ferro.....	70
Figura 19: “O Arquiteto Sonhador”, detalhe-homenagem do painel de Ferro.....	73
Figura 20: “Gregas”, detalhe-homenagem, e “Espaços Vazios” da Capela dos Fundadores .	76
Figura 21: Pinheiros do Paraná (<i>Araucaria angustifolia</i>) no painel de Sérgio Ferro	78
Figura 22: A capa da 1ª ed. de Ilustração Paranaense e o Homem Vitruviano de Da Vinci...	79
Figura 23: Convite da exposição “Sérgio Ferro”, de 1999, na Galeria de Arte Simões de Assis	86
Figura 24: Convite de outra exposição homônima na mesma galeria, dessa vez em 2002	86
Figura 25: Oriovisto Guimarães e Sérgio Ferro na inauguração de painel do artista na fachada do Teatro Positivo, em 2008	87
Figura 26: Ferro e Guimarães em exposição na Unicenp (atual Universidade Positivo), em 2005.....	88
Figura 27: A Medalha da Ordem Municipal da Luz dos Pinhais de Curitiba.....	90

Figura 28: Os condecorados com a Ordem da Luz dos Pinhais com a Capela dos Fundadores ao fundo, em 2019.....	91
Figura 29: Capa do livro Sérgio Ferro, um artista brasileiro (2000), de Margarita Sansone..	92
Figura 30: Capa do livro Fundação Cultural de Curitiba no limiar do novo milênio (2000), também de Sansone.....	93
Figura 31: O comemorativo Painel dos 500 Anos do Brasil (2002), de Sérgio Ferro	96
Figura 32: Detalhe do polêmico Painel dos 500 anos do Brasil.....	97
Figura 33: Altares retábulos sob o painel da Capela dos Fundadores.....	102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. A ENCOMENDA.....	18
1.1. A TRADIÇÃO DOS URBANISTAS.....	18
1.2. CARTA-ENCOMENDA: RAFAEL GRECA.....	24
1.3. CARTA-RESPOSTA: O ACEITE POR SÉRGIO FERRO	31
1.4. ENCARGO E DIRETRIZES.....	33
2. CAPELA DOS FUNDADORES: MULTIPLICAÇÃO DE MEMÓRIAS E APAGAMENTO DE RASTROS.....	40
2.1. A RELIGIÃO.....	48
2.2. O MITO FUNDACIONAL E O INDÍGENA	52
2.3. ECONOMIA LOCAL	56
2.4. O APAGAMENTO DO RASTRO E O NEGRO	65
2.5. A IDENTIDADE CULTURAL E O IMIGRANTE	69
2.6. A ARTE COMO VETOR DE PROPAGANDA E A OBSESSÃO PELA MEMÓRIA	73
2.7. CRISE IDENTITÁRIA E NOVO CLASSICISMO	78
3. RETOMADAS E CELEBRAÇÕES	83
3.1. REDE DE RELAÇÕES: SÉRGIO FERRO E A ELITE CURITIBANA	83
4. PREDOMINÂNCIA <i>KITSCH</i>	99
4.1. FENÔMENO <i>KITSCH</i>	99
4.2. TIPOLOGIA <i>KITSCH</i>	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
EPÍLOGO: UMA PRESTAÇÃO DE CONTAS SOBRE POLÍTICA CULTURAL	109
REFERÊNCIAS.....	114
FONTES	114
DEMAIS REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	116
ANEXOS.....	119
ANEXO 1 – CARTA-ENCOMENDA PUBLICADA NO LIVRO <i>SÉRGIO FERRO, UM ARTISTA BRASILEIRO</i>	119
ANEXO 2 – CARTA-RESPOSTA PUBLICADA NO LIVRO <i>SÉRGIO FERRO, UM ARTISTA BRASILEIRO</i>	121

ANEXO 3 – CARTA-ENCOMENDA PUBLICADA NO LIVRO <i>FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA NO LIMIAR DO NOVO MILÊNIO</i>	123
ANEXO 4 – CARTA-RESPOSTA PUBLICADA NO LIVRO <i>FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA NO LIMIAR DO NOVO MILÊNIO</i>	124

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por objetivo descrever e interpretar a memória visual presente na obra *Capela dos Fundadores* (1996), de Sérgio Ferro. O artista curitibano, que reside na França desde a década de 1970, recebeu o convite para pintar o painel figurativo de aproximadamente 100m² do então Prefeito de Curitiba, Rafael Valdomiro Greca de Macedo, que ascendeu ao posto do executivo municipal em janeiro de 1993, impulsionado por Jaime Lerner¹, a quem substituiu na prefeitura. O pedido foi feito via carta-encomenda, documento que balizou as construções imagéticas pintadas por Ferro durante o último ano da gestão Greca, 1996. Instalada em caráter permanente no Memorial de Curitiba, situado no centro histórico da capital paranaense, a obra de Ferro servirá como eixo de análise para se pensar a postura política personalista de Greca no que diz respeito à encomenda de obras de arte para a cidade, atividade que consiste num bom exemplo do desejo do Prefeito de construir e reforçar uma determinada memória da história local. Diante disso, quais seriam as motivações ideológicas da primeira gestão Greca para a escolha da visualidade da *Capela dos Fundadores*, e de que forma o artista requisitado teria respondido, em obra, aos propósitos do Prefeito?

Para responder a essas questões, que se enquadram no campo da análise imagética, esta pesquisa partiu da proposta de Artur Freitas² sobre as três dimensões constitutivas da imagem. A saber: a dimensão social, a semântica e a formal. A dimensão social consiste na consideração do contexto de circulação da obra e seus valores estéticos-ideológicos, aí incluídas a encomenda, as exposições, e a recepção da crítica de arte, do meio artístico e do público em geral. A dimensão semântica, por sua vez, identifica os significados, ou conjuntos deles, sugeridos pela narrativa visual, bem como pelos próprios títulos dos desenhos. Esta dimensão, a semântica, exigiu um conhecimento específico sobre os temas abordados na obra, para que pudesse ser interpretada com mais rigor. Por fim, temos a análise formal, que será aqui entendida como aquela em que se reconhecem os aspectos estilísticos que definem a obra do artista, privilegiando os aspectos internos da linguagem plástica. De acordo com Freitas, mesmo partindo de uma abordagem *tríplice* da imagem de arte, a proposta não almeja limitar o pesquisador ao uso irrestrito das três dimensões, mas sim deixá-lo livre para “privilegiar a

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 FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. *Estudos Históricos*, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, v. 34, n. 34, 2004.

dimensão que mais se adapte ao seu problema de pesquisa, ao seu objeto de análise ou à sua formação especializada”³. Com isso, esta pesquisa pretende priorizar, apoiada em seus objetivos, as dimensões semântica e social.

Esta pesquisa enfatizará ainda os modos com que uma obra de arte visual incorpora e, ao mesmo tempo, problematiza as representações da memória histórica. Em se tratando de uma encomenda política realizada em nome da visão de mundo de um Prefeito em exercício, a ideia central dessa pesquisa será compreender o trânsito de signos que se ativa entre a noção de história da encomenda e as elaborações plásticas da imagem, e a conseqüente articulação de ambas com a historiografia dos temas encomendados e representados. Portanto, embora relevante, o debate sobre política cultural não será o tema dessa dissertação, e será feito apenas de forma episódica, quando necessário à compreensão geral do objeto.

A fonte visual principal desta pesquisa é a obra *Capela dos Fundadores*, do artista Sérgio Ferro. Ela se trata de uma pintura em óleo sobre tela de linho e madeira, com aproximadamente 100m², e composta por 18 placas de 1,95x1,30m de compensado marinho com 1,5cm de espessura, estando situada no Salão Paranaguá, localizado no primeiro andar do Memorial de Curitiba. O painel está exposto em caráter permanente, e faz parte da “Coleção 300 anos” da prefeitura da cidade. Para esta pesquisa, foram feitas 24 fotografias, parte delas são fotos de detalhes das cenas isoladas e outras buscam abranger a totalidade da composição pictórica.

Quanto às fontes textuais, o levantamento foi realizado nos acervos de pesquisa de instituições museológicas como o Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Museu Oscar Niemeyer e Casa da Memória. Entre tais fontes estão: matérias de jornais e revistas de época; Coleção Farol do Saber, que inclui algumas reedições dos livros de Romário Martins; livros de Rafael Greca sobre a história local; livro comemorativo específico sobre a *Capela dos Fundadores* escrito pela esposa de Greca, Margarita P. Sansone; edições comemorativas publicadas pela Fundação Cultural de Curitiba que trazem a obra de Ferro em destaque; e textos extraídos dos sites oficiais da Prefeitura de Curitiba e da Fundação Cultural de Curitiba.

Ao se considerar as pesquisas já realizadas que envolvem temáticas semelhantes à dessa dissertação, dois artigos de Vanessa Maria Rodrigues Viacava se mostraram importantes. São eles: “*Em busca de Curitiba perdida*”: a construção do habitus curitibano⁴, e *Os*

³ FREITAS, *Op. cit.*, p. 18.

⁴ VIACAVA, Vanessa M. R. “Em busca de Curitiba perdida”: A construção do habitus curitibano. *XII Simpósio Internacional Processo Civilizador*. Recife: SIPC, 10 a 13 de nov. 2009.

*mecanismos da construção de uma identidade curitibana*⁵. Ambos abordam a relação das ações urbanísticas concretizadas pelos governos lernistas e a construção de uma identidade curitibana. As pesquisas de Viacava estão restritas a obras estruturais, não abrangendo obras de arte, todavia auxiliam na compreensão da gestão Greca, mostrando-se relevantes. Da mesma forma, se mostra relevante o artigo de Valéria Milena Rohrich Ferreira, que analisa os currículos educacionais da rede municipal de ensino produzidos tanto na gestão de Rafael Greca (1993-1996) quanto na de Cássio Taniguchi (1997-2004).⁶ Ferreira conclui que as propostas curriculares dos Prefeitos reforçavam e incentivavam o apolitismo nas crianças, criando em seus imaginários a ideia de uma cidade modelar, deixando as desigualdades sociais e raciais invisíveis. Deste modo a pesquisadora demonstra uma certa proximidade com o tema desta dissertação, porém limitando-se ao campo educacional. Ressaltamos ainda a tese de Aparecida Vaz da Silva Bahls, *A busca de valores identitários: a memória histórica paranaense*⁷, que expõe a tentativa do Governo de Bento Munhoz da Rocha Netto de forjar uma identidade paranaense a partir das comemorações do centenário do Estado. Entre outras coisas, a pesquisa de Bahls trata da encomenda de obras de arte, embora em recorte temporal diverso do nosso. Por fim, é importante mencionar ainda a tese de Cristiane Silveira, *Cultura política versus política cultural: Os limites da política pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba lernista (1971 – 1983)*⁸. Um estudo que oferece uma refinada pesquisa da política cultural do Prefeito Jaime Lerner em seus dois mandatos permeados pela gestão do Prefeito Saul Raiz. Note-se, todavia, que ainda que Greca se considere um “lernista”, a pesquisa de Silveira não constrói seu estudo pela relação com obras de arte, além de estar fora do recorte temporal indicado nesta pesquisa. Há ainda outros estudos realizados com temas correlatos, mas que não dão conta de descrever e interpretar a memória visual presente na construção imagética da *Capela dos Fundadores*, o que acaba validando a originalidade de nossa pesquisa.

Esta dissertação está dividida em quatro capítulos. O primeiro privilegia a dimensão social e, como uma forma de contextualizar a postura de Greca, aponta alguns aspectos da

⁵ VIACAVA, Vanessa M. R. “Em busca da Curitiba perdida”: Os mecanismos da construção de uma identidade curitibana. *Revista História Agora*, Curitiba, v. 7, p. 1-17, 2009, p. 7-8.

⁶ FERREIRA, Valéria M. R. Políticas de cidade e políticas curriculares: o papel do currículo oficial da rede municipal de ensino na conformação do projeto da cidade de Curitiba na década de 1990 e início do século XXI. *Jornal de Políticas Educacionais*, Porto, n. 14, jul. 2013, p. 38-50.

⁷ BAHLS, A. V. da S. *A busca de valores identitários: A memória histórica paranaense*. Tese (Doutorado em História). Curitiba: UFPR, 2007.

⁸ SILVEIRA, C. *Cultura política versus política cultural: Os limites da política pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba Lernista (1971-1983)*. Tese (Doutorado em História). Curitiba: UFPR, 2016.

história urbanística da cidade, com destaque àqueles vinculados a Jaime Lerner, um dos maiores impulsionadores da carreira política de Greca. Este primeiro momento também se dedica a apresentar e principiar uma análise da carta-encomenda – documento que oficializa o convite da prefeitura a Ferro, indicado para pintar o desejado painel –, assim como da carta-resposta de do artista ao Prefeito. Paralelamente às cartas, o texto apresentará ainda os atores envolvidos na encomenda, demonstrando a construção de um relacionamento que ultrapassa o âmbito comercial. Por fim, o conteúdo das cartas será tensionado com as definições de *Encargo* e *Diretriz* indicadas por Michael Baxandall⁹, com a intenção de levantar as determinações que levaram à concepção e construção da *Capela*. Em síntese, portanto, o primeiro capítulo busca situar o então Prefeito Greca dentro da herança urbanística da cidade, e viabilizar uma interpretação das interferências sofridas por Ferro na elaboração de sua pintura, tanto aquelas feitas pelo Prefeito como as percebidas pelo artista em seu contexto sociocultural.

O segundo capítulo privilegia a dimensão semântica, e pretende articular a memória visual e os aspectos da encomenda da *Capela* com o que François Hartog¹⁰ denomina como sintomas presentistas: memória e patrimônio. Para tanto, antes mesmo de compreender o presentismo e seus sintomas, será necessário percorrer um caminho introdutório, identificando as definições de *regimes de historicidade*. Hartog não oferece uma definição precisa do conceito de regime de historicidade, mas em seu livro é possível encontrar ao menos quatro definições: a) pode ser entendido como uma das possibilidades da produção da história (disciplina); b) como uma dada sociedade trata o (e do) seu passado. Seria uma ferramenta de compreensão de como uma sociedade interage com seu passado (memória e patrimônio); c) conceito que permite perceber como uma sociedade engrena passado, presente e futuro, compondo uma relação com essas três temporalidades; d) como uma ferramenta que ajuda a apreender os momentos que Hartog chama de *crises do tempo* (ruptura, fenda, um tempo desorientado). Diante disso, o presentismo se caracteriza por uma dupla recusa: uma recusa do passado do *regime antigo*, que se prestava como lição para o futuro, de forma que o futuro, se não repetisse exatamente o passado, pelo menos nunca o excederia. E a recusa do futuro do *regime moderno*, que trata o passado como ultrapassado, tendo suas esperanças voltadas para o futuro. A lição da história, neste regime de historicidade, vem do futuro e não mais do passado, o futuro é a ruptura com o passado. De modo geral, a exigência de previsões substitui as lições da história. Em resumo, o presentismo pode ser caracterizado não pelo fim do *regime moderno*, mas por sua crise. Ele é

⁹ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

¹⁰ HARTOG, François. *Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019

um momento de entremeio entre o campo da experiência e o horizonte da expectativa, um momento de desarticulação, uma *brecha*. A percepção é de que não há mais nem passado nem futuro, ou, ao menos, que esse futuro parece ser ameaçador e esse passado confortável. O presente se torna onipresente. E esse momento de crise apresenta sintomas, sendo o primeiro deles a demanda pela memória, que, no entanto, é uma memória pouco crítica, de um passado pouco problematizado. O segundo sintoma é a patrimonialização excessiva e interessada, que política e ideologicamente reflete o patrimônio como um território de disputas pelo passado.¹¹

Completam ainda a discussão sobre memória e patrimônio no segundo capítulo Márcio Seligmann-Silva¹² e Andreas Huyssen¹³. Seligmann-Silva situa a arte na fronteira entre o público e o privado, indicando que cabe a ela redesenhar essas esferas que se apresentam modificadas. A arte, neste reencontro com a política, não deve servir como um vetor de doutrinas prontas, mas sim como uma forma de inscrição da memória, buscando restaurar os rastros e se apoderar das narrativas caladas e apagadas.¹⁴ Huyssen, por sua vez, discute a transição da crença dominante no futuro para o investimento difundido no passado a partir de ondas de memorialização. Para ele, as práticas de memorialização, de certa maneira, formam uma aliança com o esquecimento, que trai tanto o passado quanto o presente. Esse raciocínio é exemplificado em seu texto com suporte nos processos de construção e concepção do Memorial do 11 de Setembro em Nova York, e no monumento de Berlim aos judeus assassinados na Europa. O autor também demonstra a importância das discussões que antecedem a concepção de memoriais, e destaca que possivelmente tais discussões sejam mais importantes que os próprios monumentos em si.¹⁵ Desta forma, o segundo capítulo, ao mesmo tempo que articula memória e patrimônio, dedica-se a uma análise semântica pormenorizada dos diversos símbolos, signos e personagens do complexo pictórico, com a finalidade de articulá-los tanto com as cartas – encomenda e resposta – quanto com a historiografia local.

Já o terceiro capítulo destaca a interação entre o artista e o poder público. De alguma forma, as obras de Ferro tiveram, na cidade de Curitiba, uma ampla aceitação após a inauguração do painel da *Capela* em 1996. Houve exposições e homenagens ao artista, e muitas delas foram incentivadas pelo poder público curitibano e por figuras pertencentes à elite

¹¹ HARTOG, *Op. cit.*, *passim*.

¹² SELIGMANN-SILVA, Márcio. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros. In: GERALDO, Sheila Cabo (org). *Fronteiras: arte, imagem e história*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

¹³ HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

¹⁴ SELIGMANN-SILVA, *Op. cit.* p. 91-124.

¹⁵ HUYSSSEN, *Op. cit.*, *passim*.

econômica local.¹⁶ Há assim, em toda essa relação que supera o âmbito comercial, um aspecto contraditório entre a postura política e a produção pictórica do artista. E para analisar tal questão serão apontados casos que inclusive ultrapassarão o recorte histórico do objeto de pesquisa.

Por fim, o quarto e último capítulo buscará costurar os capítulos anteriores a partir da discussão teórica do fenômeno *kitsch*. A fácil compreensão, a ampla aceitação, a essência democrática, a aceleração e o consumo, são aspectos tipológicos do *kitsch*, identificados por Abraham Moles¹⁷ e que serão confrontados com a construção visual do painel e com a postura da gestão Greca. O verniz “erudito” e o mito da vocação “clássica” estimulados pelo discurso do artista “neorrenascentista”, somados ao apelo estético popular, possibilitam articular arte e política na gestão Greca.

¹⁶ Por “elite” aqui nos referimos ao âmbito da Teoria das Elites ou elitista – de onde também o termo elitismo – segundo a qual, em toda sociedade, existe sempre uma minoria que, por várias formas, é detentora do poder, em contraposição a uma maioria que dele está privada. Uma vez que, dentre todas as formas de poder (entre aqueles que socialmente ou estrategicamente são mais importantes estão o econômico, o ideológico e o político), a teoria das elites nasceu e se desenvolveu por uma especial relação com o estudo das elites políticas, ela pode ser redefinida como a teoria segundo a qual, em cada sociedade, o poder político pertence sempre a um restrito círculo de pessoas. Sendo o poder político aquele de tomar e de impor decisões válidas para todos os membros do grupo, mesmo que tenham de recorrer, em última instância, à força. A formulação desta teoria, hoje tornada clássica, foi dada por Gaetano Mosca nos *Elementi di scienza politica* (1896): “Entre as tendências e os fatos constantes que se acham em todos os organismos políticos, um existe cuja evidência pode ser a todos facilmente manifesta: em todas as sociedades, a começar por aquelas mais mediocrementemente desenvolvidas e que são apenas chegadas aos primórdios da civilização, até as mais cultas e fortes, existem duas classes de pessoas: a dos governantes e a dos governados. A primeira, que é sempre a menos numerosa, cumpre todas as funções públicas, monopoliza o poder e goza as vantagens que a ela estão anexas; enquanto que a segunda, mais numerosa, é dirigida e regulada pela primeira, de modo mais ou menos legal ou de modo mais ou menos arbitrário e violento, fornecendo a ela, ao menos aparentemente, os meios materiais de subsistência e os que são necessários à vitalidade do organismo político” (MOSCA In: BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. *Dicionário de política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, I, p. 78). A fortuna do termo Elite, porém, remonta a Pareto, que alguns anos depois, por influência de Mosca, enunciou na introdução aos *Systèmes socialistes* (1902) a tese segundo a qual em toda sociedade há uma classe “superior”, que detém o poder político e econômico, à qual se deu o nome de “aristocracia” ou “elite” (PARETO) In: BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. *Dicionário de política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 501-502.

¹⁷ MOLES, Abraham. *O kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

1. A ENCOMENDA

Este primeiro capítulo se divide em duas etapas. A primeira dedica-se a apresentar e principiar uma análise da carta-encomenda, documento que oficializa o convite da prefeitura de Curitiba ao artista Sérgio Ferro, para que este seja o pintor do painel figurativo *Capela dos Fundadores*. O objetivo é identificar as circunstâncias que levaram Rafael Greca a encomendar a obra em questão. A carta-encomenda não será apresentada neste capítulo em sua versão completa (que está disponibilizada na íntegra nos Anexos), mas sim por uma versão comentada dos principais pontos do documento. Em seguida, a segunda etapa do capítulo abordará o aceite de Ferro, oficializado a partir de uma carta-resposta redigida, de acordo com as fontes, com a pintura já pronta. Paralelamente às cartas, o texto apresentará os atores envolvidos na encomenda, demonstrando a construção de um contraditório relacionamento que ultrapassa o âmbito comercial. De maneira geral, o capítulo privilegiará uma análise da dimensão social do painel, contemplada nas trocas de cartas e no contexto histórico da encomenda. Antes de apresentar os detalhes da encomenda do painel figurativo de Ferro, todavia, faremos uma breve contextualização de certos aspectos da história urbanística de Curitiba, sobretudo daqueles ligados ao ex-Prefeito e ex-governador Jaime Lerner, a fim de compreender a aura do “mito da cidade modelo” que envolve Curitiba, bem como o lugar da gestão Greca dentro da história curitibana e da reprodução deste mito.

1.1. A TRADIÇÃO DOS URBANISTAS

De “laboratório de experiências urbanísticas” dos anos 70 à “Capital ecológica” dos anos 90¹⁸, Curitiba foi comandada e está indissociavelmente ligada à imagem de Lerner e seu grupo, que projetou na cidade durante décadas a imagem positivista de sua gestão urbana. Propagandeado aos quatro ventos, o *marketing* institucional levou a cidade à condição de modelo para todo o país, e a impressão de um Brasil “que deu certo” ao exterior. Curitiba, a cidade modelo; cidade planejada; capital brasileira da qualidade de vida; cidade moderna e humana; capital ecológica; capital de Primeiro Mundo, são algumas das sínteses mais recorrentes que compõem a imagem da cidade.¹⁹ No entanto, uma leitura mais atenta dessas sínteses permite identificar a mitificação que as permeia. Essas representações parciais

¹⁸ OLIVEIRA, Dennison de. *Curitiba e o mito da cidade modelo*. Curitiba: Editora da UFPR, 2000, p. 15.

¹⁹ GARCIA, Fernanda E. S. Curitiba anos 90: Cultura e política na produção da imagem da cidade. *Encontro Anual da ANPOCS*. Caxambú, MG, 1994, p. 2.

destacam apenas os aspectos positivos do cenário urbano de Curitiba, omitindo qualquer outro que contrarie a ideia de modelo. “Nem poderia ser de outra forma. Afinal, as representações que se pretendem hegemônicas interpretam a realidade à sua maneira. É precisamente sua parcialidade, seu caráter incompleto e suas ênfases obsessivas que lhes conferem um mínimo de credibilidade e coerência.”²⁰ Apesar disso, embora estas sínteses não sejam completas ou as mais fidedignas, não se pode afirmar que são meras representações grosseiras. Até porque não se sustentariam durante décadas no imaginário curitibano se não aludissem a certos aspectos da realidade.²¹ Mas, ainda assim, cabe destacar que a cidade de Curitiba se camufla nessas sínteses e oculta outros aspectos tão ou mais relevantes para o entendimento de seu processo histórico e identitário.

Pode-se dizer que as transformações urbanas enfrentadas por Curitiba durante a influência de Lerner tiveram como ponto de partida o Plano Preliminar de Urbanismo (PPU), elaborado em 1965 pela Empresa Serete, associada ao escritório do urbanista Jorge Wilhelm, de São Paulo. Com poucas modificações, o Plano do grupo paulistano veio a se tornar o Plano Diretor da cidade (PD) em 1966, o qual foi executado pelo Instituto de Planejamento e Pesquisa Urbana de Curitiba (IPPUC).²² O PPU foi um plano de caráter global que tinha como premissa a reordenação total da cidade a fim de modernizá-la e ascendê-la ao desenvolvimento econômico. Esse documento representava uma racionalidade urbanística e pretendia articular o planejamento do espaço e o governo da população curitibana. Com o objetivo de atribuir características técnicas e espaciais para o progresso econômico, o PPU, a partir do olhar dos urbanistas, traçou um perfil da população no qual o pobre, habitante de regiões dadas como insalubres, tornou-se, em termos estatísticos, invisível para tal planejamento.

Neste procedimento de construção de um perfil populacional foi levado em conta o espaço a ser valorizado, e a história construída pelos técnicos destacava uma população de origem europeia. Para tanto, e como uma forma de confirmar essa origem, havia a necessidade da indicação de quem seria o “contrário” desse perfil, de evidenciar quem era o “outro” nessa construção narrativa. Dessa forma, quando da elaboração do PPU na década de 1960, o bairro Boqueirão foi identificado como o oposto da ordem racional planejada. Da perspectiva técnica, a ocupação do Boqueirão seria um problema, e em consequência disso os urbanistas não recomendaram investimentos neste local, pois, segundo eles, o espaço não era dotado de

²⁰ OLIVEIRA, 2000, *Op. cit.*, p.16.

²¹ *Ibidem.*

²² SOUZA, N. R. de. Planejamento urbano em Curitiba: Saber Técnico, classificação dos cidadãos e partilha da cidade. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n. 16, p. 107-122, jun. 2001, p. 107.

qualidades “naturais” e “históricas”.²³ Exemplo prático dessa interpretação é o baixo investimento feito pela administração pública em infraestrutura e equipamentos urbanos para esta localidade, o que determinou a subvalorização determinados espaços tomados como opostos ao ideal. “O valor do espaço não está associado apenas à sua topografia, [...] ocorre que a intensidade e a qualidade desses investimentos pela administração pública está diretamente ligada ao tipo de população que ocupa ou ocupará um determinado espaço.”²⁴

Após relacionar o tipo de população à forma de ocupar o solo e ao caráter orgânico da cidade, o texto do PPU informa que o desequilíbrio de Curitiba começou após a Segunda Guerra, com as transformações econômicas do país e “[...] uma certa imigração, especialmente de nacionais [...]. Comparece então, com muito maior vigor o mecanismo do loteamento [...], sem controle do poder público. Tal fenômeno ocorreu especialmente no setor sul, mais plano, de menor valor comercial, em virtude das frequentes inundações da baixada [...]. Em decorrência desta atividade comercial *indisciplinada*, a ocupação do solo deu-se parcialmente em terrenos de difícil drenagem e de serviços públicos onerosos” (PMC, 1965, p. 81; grifos do autor).²⁵

Dentro dessa relação entre espaço e população, cabe frisar o padrão de coexistência entre Curitiba e sua região metropolitana, que, embora não seja exclusividade da capital paranaense, no contexto local assume grande importância. Isso porque os municípios vizinhos absorvem as mazelas sociais e ambientais da capital. Assim, em função do crescimento populacional radial da cidade e da maior valorização dos bairros mais próximos de seu Centro, a população mais pobre fica espalhada pela periferia da capital, em contato com os municípios limítrofes. Resultado desse tipo de crescimento é que no ano 2000 Curitiba constatou o menor número de grupos populares de baixa renda em seu núcleo urbano, confirmando a funcionalidade do papel desempenhado pela região metropolitana em absorver esses grupos. De certa forma, portanto, pode-se dizer que a preservação da positividade da imagem de Curitiba só é possível em função dos serviços que os municípios vizinhos prestam à causa da sua manutenção.²⁶ Ao que tudo indica, de acordo com Souza, Curitiba apresentava um crescimento paralelo e articulado entre núcleo urbano e região metropolitana: “a capital parece selecionar seus migrantes, reservando a Região Metropolitana de Curitiba (RMC) como espaço para as classes populares, enquanto privilegia o recebimento das camadas médias e altas dos novos migrantes”.²⁷

²³ SOUZA, *Op. cit.*, p. 110-111.

²⁴ *Ibidem*, p. 117-118.

²⁵ *Ibidem*, p. 111.

²⁶ OLIVEIRA, Dennison de. *Urbanização e industrialização no Paraná*. Curitiba: SAMP, 2017, p. 186.

²⁷ SOUZA, *Op. cit.*, p. 107.

Com isso podemos destacar, dentre outras coisas, a faceta étnica como um dos aspectos das políticas patrimoniais, culturais e de infraestrutura que foram promovidas na cidade de Curitiba, e que resgatam de forma específica a memória e a cultura imigrante. Afinal, como mencionado acima, a parcela de imigrantes que deveria ser exaltada era, de acordo com o grupo lernista, aquela originária da Europa, o que é significativo pois representa a origem do grupo dirigente do período. Os valores e costumes alemães, poloneses e italianos foram e ainda são os mais privilegiados ou valorizados no âmbito urbano de Curitiba. A celebração destes grupos corrobora a imagem da Curitiba “europeia” e de “primeiro mundo”.²⁸ Por consequência, essa pré-seleção já indicava os espaços e grupos que as diretrizes dos Planos urbanos iriam atingir, deixando de fora do âmbito planejado todos os “outros” que não se enquadravam nessa concepção eurocêntrica, como os negros e nordestinos.

Essa prática segregadora não se restringiu às gestões de Lerner, sendo também levada a cabo por seus sucessores, como o próprio Prefeito Rafael Greca (1993-1996), que reafirma esse posicionamento étnico a partir das obras de arte encomendadas por sua gestão, dentre as quais está a *Capela dos Fundadores*, objeto desta pesquisa. A exaltação da presença de etnias europeias na composição da cidade busca realçar, ou ao menos rememorar, um discurso no qual o imigrante europeu é símbolo de trabalho, ordem e progresso social. Tais características atribuídas à cidade de Curitiba foram adotadas por grande parte de seus próprios moradores, que optaram por se imaginarem parte integrante e integrada desse processo modernizador.²⁹ Afinal a articulação de um conjunto de características constrói o sentido de pertencimento ao coletivo, e todo esse discurso dominante alinhado às sínteses vinculadas à cidade, de certa maneira, permitem a defesa da identidade da cidade frente ao olhar externo, mesmo quando a realidade cotidiana, com suas contradições e conflitos sociais, encontra-se em franco contraste com as qualidades presentes na mítica imagem construída.³⁰ Esse conjunto de estereótipos, caros à cultura dominante da elite da cidade, foi fundamental para a organização de um senso comum curitibano que promove a manutenção da imagem da cidade e do mito urbano.

O PPU, a partir da perspectiva do urbanismo modernista, construiu o habitante urbano de Curitiba como objeto das intervenções planejadas. Diante do seu objeto os agentes do planejamento urbano foram fortalecidos na mesma proporção em que a população encontrou bloqueios à sua participação política num espaço público plural. Esse limite foi experimentado principalmente pelas classes populares representadas como “carentes” e habitantes de um “apêndice inorgânico” da cidade saudável.³¹

²⁸ OLIVEIRA, *Op. cit.*, p. 56.

²⁹ VIACAVA, *Op. cit.*, p. 2.

³⁰ GARCIA, *Op. cit.*, p. 10.

³¹ SOUZA, *Op. cit.*, p. 120.

Embora o PPU tenha sido elaborado em 1965 e o Plano Diretor em 1966, o marco temporal das transformações por eles preconizadas é o início da década de 1970. Durante o primeiro mandato de Jaime Lerner como Prefeito (1971-1975) foram colocadas em prática partes essenciais do PD, como a construção das vias estruturais, a criação da Cidade Industrial de Curitiba (CIC), a pedestrianização do Centro, a criação do Setor Histórico, a criação de parques e áreas verdes, o estabelecimento dos ônibus expressos, entre outras coisas. “De fato, em poucos anos essa gestão idealizou e materializou as estratégias de intervenção no espaço urbano previstas no plano diretor da cidade. E assim fazendo, ela garantiu de antemão que as reformas seriam irreversíveis.”³² Essas transformações urbanas foram continuadas pelo Prefeito Saul Raiz (1975-1979) e pela segunda gestão de Jaime Lerner no executivo municipal (1979-1982). O IPPUC, Instituto de Planejamento e Pesquisa Urbana de Curitiba, de acordo com a lei que o criou, foi durante essas gestões e nas sucessoras o responsável por elaborar e detalhar projetos, controlar e implementar o Plano Diretor, e, em casos especiais, executar projetos em cooperação com outros setores da administração pública. “Tratava-se, pois, essencialmente, de instância de planejamento, vinculado diretamente ao Prefeito como órgão de assessoramento”.³³

Na terceira gestão de Jaime Lerner (1988-1992), no entanto, houve o esgotamento do Plano Diretor, e em função disso o Prefeito optou por uma mudança de enfoque substancial, deixando os discursos e as práticas relacionadas ao planejamento urbano em segundo plano. A partir dali sua atuação se dedicou às realizações de ordem estética, e a uma política setorializada voltada ao meio ambiente, propostas que repercutiram local, nacional e internacionalmente.³⁴ As principais produções com apelo estético daquele período são a Ópera de Arame, o Jardim Botânico e a Rua 24 Horas, que foram executadas em um curto tempo, apelando para novas tecnologias e visando sempre um grande impacto visual. Alinhadas à esta espetacularização do urbano estavam ainda as estações tubo, com suas concepções estilísticas futuristas que, junto com a Ópera de Arame, representam a falta de preocupação real com a eficiência da operação e do espaço, já que as estações tubo, recobertas de vidro, são extremamente quentes no verão e gélidas no inverno, ao mesmo tempo que a Ópera de Arame não oferece a acústica adequada para os concertos que abriga. Seja como for, com essas propostas a cidade atualizou seu mito

³² OLIVEIRA, *Op. cit.*, p. 57.

³³ *Ibidem*, p. 97.

³⁴ *Ibidem*, p. 59.

de vanguarda urbanística da primeira gestão Lerner, e reforçou a imagem de uma administração pública competente.³⁵

As realizações de ordem estética não findaram com a saída de Lerner do executivo municipal, pois seu sucessor Rafael Greca deu continuidade à realização de obras de grande efeito visual, como os Faróis do Saber e as Ruas da Cidadania, mantendo também a ênfase na política ecológica. No entanto, Greca inaugura uma nova frente de atuação, agora direcionada a produções artísticas, muitas delas mantendo o apego às etnias europeias, mas também outras tantas incluindo um viés religioso, quase sempre destacando o catolicismo, sua religião pessoal. Essas obras perpassam as diversas linguagens artísticas e foram encomendadas, em sua maioria, a partir do interesse do próprio Prefeito, atendendo sua vontade e gosto pessoal. Como veremos nessa pesquisa, o painel figurativo de Sérgio Ferro, com seus diversos personagens e simbologias, figura bem o caráter personalista da gestão. Diferente das transformações estruturais enfrentadas pela cidade na década de 1970, as obras encomendadas na gestão Greca não funcionaram como um meio de exclusão da presença física de certos grupos, mas o isolamento veio a partir do apagamento de seus rastros via supressão simbólica, já que as produções imagéticas se detêm ainda ao mesmo discurso dominante.

Uma frente de atuação que esteve presente em todas essas gestões municipais – desde a primeira de Lerner – é a veiculação da imagem positivista de Curitiba via *marketing* institucional. Toda e qualquer inovação urbana era lançada como um novo produto ao mercado consumidor, e deveria “superar” os outros produtos já em circulação e conquistar ampla adesão social. Essa racionalidade confunde cidadão com consumidor e cidade com mercado, e a cada inauguração de espaço já se anunciava o próximo, tornando essa velocidade de construções e inaugurações um recurso para a manutenção e formulação de uma nova imagem da cidade. Com isso, pode-se dizer que a imagem consagrada de Curitiba é sintoma, também, de um bem sucedido fenômeno de marketing,³⁶ que mesmo com o esgotamento do Plano Diretor manteve acordada a mítica da cidade planejada, racional e modelo.

Esse breve panorama ajudará a esclarecer o porquê das escolhas de Rafael Greca por memórias históricas específicas quando de sua carta-encomenda. O trecho acima, alinhado às especificidades da carta que veremos a seguir, nos revelam que há uma continuidade de um certo pensamento e a manutenção de aspectos já trabalhados em gestões municipais anteriores.

³⁵ *Ibidem*, p. 60.

³⁶ GARCIA, 1994, *passim*.

1.2. CARTA-ENCOMENDA: RAFAEL GRECA

Greca, como é conhecido na cidade de Curitiba, concorreu à prefeitura da cidade em outubro de 1992 pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT), e venceu as eleições no primeiro turno com 53% dos votos válidos. Foi empossado em janeiro de 1993, e durante sua administração deu continuidade ao modelo de gestão urbana criado pelo grupo do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC) e pela equipe liderada por Jaime Lerner nos anos anteriores. No primeiro ano de sua gestão a cidade de Curitiba comemoraria seus 300 anos, a 29 de março de 1993. Aproveitando o ensejo, a prefeitura de Greca promoveu durante toda a gestão eventos vinculados ao aniversário do tricentenário da cidade, e contratou diversos artistas para a produção de esculturas, pinturas e painéis com temáticas vinculadas à comemoração e à história local. De fato, ocorreu quase que uma espécie de corrida contra o tempo para produzir o maior número de obras possíveis dentro dessa gestão de quatro anos. Obras estas que viriam a serem chamadas de Coleção 300 anos, em relação à qual Greca diz:

O legado artístico da gestão não parou por aí. A enriquecê-lo, **mandei** confeccionar painéis históricos, comprar telas raras e contemporâneas, fundir estátuas em bronze, resgatar iconografia, bibliotecas e coleções de arte, acervo reunido no que chamei “Coleção 300 Anos de Curitiba”.³⁷

Muitas dessas obras que fazem parte da Coleção 300 anos resgatam um passado glorioso, muitas vezes inventado, que possibilita que eventos importantes da formação da sociedade paranaense e curitibana sejam mascarados. Além disso, parte dessas obras que Greca “mandou” confeccionar apresentam figuras e símbolos que celebram sua própria gestão. O espaço arquitetônico do Memorial de Curitiba, concebido durante sua administração, é o local que abriga parte dessas obras, enquanto outras tantas estão distribuídas em logradouros públicos.

O envolvimento de Greca nas comemorações dos 300 anos se deu antes mesmo de sua investida como Prefeito. Greca iniciou sua carreira pública em 1982, ao ser aprovado em concurso público para engenheiro do IPPUC. Nesta instituição, vinculou-se ao grupo político de Jaime Lerner, iniciando sua carreira política e elegendando-se em outubro de 1982 vereador da cidade de Curitiba pela legenda do Partido Democrático Social (PDS), antigo ARENA (Aliança Renovadora Nacional, partido estrutural da ditadura). Em 1985 deixou o PDS e filiou-se ao

³⁷ MACEDO, R. G. *Curitiba: Luz dos Pinhais*. Curitiba: Solar do Rosário, 2016, p. 542, (grifo nosso).

Partido Democrático Trabalhista (PDT), o mesmo de Jaime Lerner. Já pelo PDT, alinhado e impulsionado pelo grupo político de Lerner, elegeu-se então deputado estadual por dois mandatos consecutivos.³⁸ Em 1992, de acordo com Margarita Sansone, esposa de Rafael Greca, durante seu último mandato como deputado e antes de se tornar Prefeito pela primeira vez, Greca foi designado por Lerner, quando este era o representante do executivo municipal, a assumir a presidência da Comissão dos 300 anos, grupo que organizaria e encaminharia as festividades do tricentenário da cidade na gestão que estava por vir³⁹. Ainda para Sansone, no livro que celebra os feitos de Greca em seus diversos momentos, “os preparativos [da comemoração dos 300 anos] trabalharam a ideia da identidade cultural entre a cidade, sua história, e a população curitibana que ajudou a construir essa história”⁴⁰. A partir desse momento se inicia a trajetória de Rafael Greca como patrocinador de inúmeras obras de arte distribuídas em departamentos e espaços públicos de Curitiba.

Anteriormente à gestão de Greca como Prefeito, e até mesmo à sua indicação como presidente da comissão dos 300 anos, já havia ocorrido o encontro entre Greca e o artista Sérgio Ferro. O encontro ocorreu por ocasião da inauguração de um painel de Ferro no Memorial da América Latina, um complexo monumental arquitetado por Oscar Niemeyer e construído no final da década de 1980 em um espaço de 84.480m² no bairro da Barra Funda, em São Paulo. O Memorial da América Latina, patrocinado pelo governo do Estado de São Paulo sob o comando de Orestes Quércia⁴¹, nasceu com a missão de estreitar as relações culturais, políticas, econômicas e sociais de seu país sede com os demais países da América Latina.⁴² Sua concepção inicial pretendia afirmar uma unidade cultural e fraterna do Brasil com a América Hispânica. Para Darcy Ribeiro, antropólogo, político e escritor brasileiro que ficou responsável pelo projeto cultural, tendo participação determinante para o formato organizacional assumido pelo Memorial, a instituição busca trazer à tona uma memória constituída por uma visão “de baixo para cima” da formação da América Latina, não privilegiando as elites, mas a “luta das classes populares”⁴³. É possível identificar nessa perspectiva uma linha ideológica e certa unidade de princípios do Memorial, que parte do pressuposto da existência de uma unidade

³⁸ CENTRO de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). *Arquivos Pessoais. Rafael Greca*. Curitiba, 2020.

³⁹ SANSONE, M.P., *Fundação Cultural de Curitiba: no limiar do novo milênio*. Curitiba: Fundação Cultural, 2000, p. 183.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ JULIÃO, Raquel M. Análise da forma do sentido: o caso do Memorial da América Latina. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, v. 15, n. 16, 1 sem. 2008, p. 81.

⁴² LEÇA, Fernando. Memorial da América Latina. *Revista eca comunicação e educação*, ano XIII, n. 1, USP, São Paulo, jan.-abr. 2008, p. 95-96.

⁴³ RIBEIRO *apud* MARTINS, T. S. et al. Pavilhão da criatividade: cultura material, identidade e cultura popular no Memorial da América Latina. *Revista Educação e Políticas em Debate*, v. 3, n. 2, ago./dez. 2014, p. 468-469.

latino-americana. Darcy Ribeiro reuniu importantes intelectuais de São Paulo, sobretudo os que estavam ligados à USP, com o objetivo de dar conteúdo ao projeto do Memorial. Alfredo Bosi, Aracy Amaral, Telê Ancona, Carlos Guilherme Mota e Radha Abramo são alguns dos pensadores e pensadoras mobilizados para o projeto. Na ocasião, foi criada uma Comissão Especial de Arte, chefiada por Radha Abramo, com o objetivo de sugerir nomes de artistas plásticos, oferecer orientações e indicar o melhor projeto para a execução de seis painéis. Dentre os indicados pela Comissão, Ribeiro e Niemeyer destacaram os artistas Caribé e Poty por “seus trabalhos figurativos, iconográficos, já realizados no Brasil” e que teriam total condição para a empreitada dos painéis.⁴⁴ Sérgio Ferro, de acordo com Luana Souza, compôs o grupo responsável pela criação dos painéis com sua obra *Cenas e sonhos latino-americanos*.⁴⁵

Sérgio Ferro diplomou-se na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP), e durante sua graduação filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), no qual permaneceu até 1967. Após sua saída do “Partidão”, foi para a luta armada na ALN (Ação Libertadora Nacional). No ano seguinte realizou atentados à bomba e assaltos a banco em São Paulo. Foi membro da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) e, diferente de alguns companheiros militantes, não abandonou a produção artística tampouco sua carreira de professor universitário por decorrência de sua militância política. Essa escolha possibilitou que ele se tornasse um grande articulador entre a guerrilha e o meio artístico e intelectual.⁴⁶ Ferro foi professor de História da Arte e Estética na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo de 1962 a 1970, além de professor de Arquitetura na Universidade de Brasília em 1969 e 1970.⁴⁷ No início da década de 1970 foi preso pelo regime militar e ficou um ano encarcerado no presídio Tiradentes, e como estava detido e impossibilitado de dar aulas foi demitido da FAU-USP por “abandono de cargo”. Ferro e outros arquitetos da ALN foram condenados a dois anos de reclusão por atentados à bomba, pertencimento a organizações terroristas e outros delitos. Para alguns, a sentença foi abrandada devido à influência de seu pai, que então era o secretário da Educação de São Paulo, e pela posição social privilegiada dos envolvidos, muitos dos quais eram profissionais e artistas amplamente conhecidos.⁴⁸ Seu passado com a militância de esquerda e seu vínculo com a USP, alinhados à longa trajetória

⁴⁴ SOUZA, Luana N. de L. *Memorial da América Latina: sentidos do discurso de fundação (1987-2017)*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). São Paulo: USP, 2018, *passim*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ FORTI, Andrea S. D. Artes plásticas e política: uma análise das trajetórias de Carlos Zillo, Renato da Silveira e Sérgio Ferro na década de 1960. *Dia-Logos*, Rio de Janeiro n. 7, p. 71-84, nov. de 2013, p. 75.

⁴⁷ ARANTES, P. F. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lafèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 241.

⁴⁸ FORTI, *Op. cit.*, p.77-78.

artística e produção de pinturas de amplos painéis, o aproximou do perfil da instituição e dos outros envolvidos no desenvolvimento do projeto do Memorial da América Latina. Com isso, Darcy Ribeiro o convidou para executar um painel⁴⁹ num dos átrios do Memorial.

O Memorial foi inaugurado em março de 1989, mas o *Cenas e sonhos latino-americanos*, painel de Ferro, só foi entregue em 1990. E foi na ocasião de inauguração deste painel que se deu início a longa relação comercial e de amizade entre o artista Sérgio Ferro e quem viria a ser um de seus maiores incentivadores, Rafael Greca. Margarita Sansone, esposa de Greca, descreve o encontro da seguinte maneira: “o emocionante painel neo-renascentista levava a assinatura de um pintor que ainda desconhecíamos, mas que o catálogo referia nascido em Curitiba. Entre ele e nós, o oceano tenebroso do exílio”. “Lá o encontramos, Rafael e eu”.⁵⁰ Margarita também se tornaria uma peça-chave quando se trata de celebrar as obras de Ferro, sobretudo aquelas patrocinadas e incentivadas por seu marido Greca. Sansone, quando presidente da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), no ano 2000, assinou a autoria de ao menos dois livros celebrativos das obras de Ferro, ambos alinhando a produção pictórica do artista com as posições públicas assumidas por Greca na cidade no decorrer de sua carreira política.

Após esse primeiro encontro em 1990 se passariam cerca de cinco anos até que o convite que culminou na produção do painel para o Memorial de Curitiba viesse a acontecer. O convite correu em 1995, no entanto, o documento que oficializa o nome de Ferro como o responsável por pintar a obra é a carta-encomenda, datada e endereçada a Sérgio Ferro em 20 de junho de 1996. Greca diz: “pedi ao pintor Sérgio Ferro, nascido em Curitiba, radicado na França, com ateliê em Grignam, que pintasse um teto evocando nossa História, para emoldurar os retábulos.”⁵¹ De partida, vale esclarecer que a carta assume um aspecto memorialista. O Prefeito descrevia sua concepção particular da memória e história local, e logo de início recorria a uma dimensão religiosa intitulado o documento como uma “encomenda que se faz da ‘Capela Curitibana’”.⁵² Uma toada que tomava conta de toda a parte introdutória da carta. De

⁴⁹ Os painéis ‘Cenas e sonhos latino-americanos (I e II)’, foram instalados em 1990 em uma galeria subterrânea entre a estação Barra Funda do Metrô e o Memorial da América Latina. Lá, sofreram vandalismo, seja pela proximidade com as pessoas como, provavelmente, também pelo teor político deles. Em meados dos anos 1990, foram então retirados e guardados no Memorial. Entre 2001 e 2002, foram restaurados e armazenados na estação São Bento. E, em agosto de 2010, ganharam um novo lar: na estação Vila Prudente. ARTE NA LINHA. ‘América Latina’ de Sérgio Ferro fica na estação Vila Prudente. São Paulo, 2012 em: <<https://artenalinha.wordpress.com/2012/11/06/america-latina-de-sergio-ferro-fica-na-estacao-vila-prudente/>>. Acesso: 13 mai. 2020.

⁵⁰ SANSONE, M.P. *Sérgio Ferro, um artista brasileiro*. Curitiba: Ministério do Esporte e Turismo; Prefeitura Municipal de Curitiba, 2000, p. 12.

⁵¹ MACEDO, 2016, *Op. cit.*, p. 63.

⁵² MACEDO, R. V. G de. *Carta do Prefeito Rafael Greca de Macedo a Sérgio Ferro*. Curitiba, 20 de junho de 1996. 2f. Casa da Memória de Curitiba, In: SANSONE, 2000, *Op. cit.*, p. 26.

acordo com Greca, o local aonde foi instalado o painel seria destinado “a reconstruir no imaginário coletivo a primitiva matriz de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais”, que, para ele, foi o local “onde os pioneiros se reuniram a 29 de março de 1693 para criar a Vila de Curitiba, parte do império português”.⁵³ Numa breve descrição, o Prefeito traça uma evolução cronológica que culmina na construção da Catedral de Curitiba inaugurada em 1893. De início, indica que a primeira matriz foi construída em pau a pique pelos moradores que compunham o arraial de mineradores, fundadores do núcleo inicial da cidade. Posteriormente, de acordo com a carta, a pequena capela foi ampliada numa igreja portuguesa, “quase uma fortaleza”, com aspectos medievais. Seu interior contava com dois altares retábulos de talha policromada, que foram perdidos e, que segundo Greca, foram resgatados durante sua gestão como Prefeito – “resgatamos de depósitos inglórios”. A matriz portuguesa foi demolida em 1875 e deu lugar à Catedral. No momento final do trecho introdutório da carta-encomenda, antes da longa descrição das memórias que deveriam ser contempladas no painel, Greca dá o tom do que se trata essa “Capela Curitibana”:

trata-se de resgate das tradições coloniais de Curitiba – índia, mameluca e portuguesa – esquecida de seu passado bandeirante, tropeiro e minerador; por força da exuberância cultural das imigrações recentes. Alemães, eslavos, italianos, franceses, vindos em grande número no século XIX, nos fizeram esquecer os dias mamelucos da fundação.⁵⁴

Tal “exuberância cultural” europeia, em comparação a qualquer outro grupo que ocupou o território, recebe maior destaque tanto na historiografia local quanto nas escolhas das visualidades que resgatam certas memórias no painel. Após todo esse primeiro momento descritivo do que era e de como deveria ser a Capela, Greca se ocupa em apresentar, de acordo com sua compreensão da história paranaense e curitibana, algumas memórias dos momentos fundacionais da cidade. São elas: memória dos índios; memórias dos portugueses e de seus filhos paulistas; memória das atas (documentos da fundação, registros em livros tombo); memória do marco de posse (padrão fixado no centro de Curitiba marcando a fundação da Vila de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais em 1693); memória do mundo dos tropeiros; memória do mundo da erva-mate (economia ervateira); memória dos imigrantes europeus; memórias das casas de troncos de pinhos; memória das derrubadas dos pinheirais; memória do café (economia cafeeira local); memória dos semeadores (lavradores arando a terra, plantações de trigo, algodão, centeio, feijão, milho, soja, hortas e pomares); memória da migração dos campos para

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Ibidem.*

a cidade grande; e, por último, memória da luz de Curitiba (obras concluídas em sua gestão, como os Faróis do Saber e as Ruas da Cidadania, entre outras).⁵⁵ Acima, apenas constam os títulos dados às memórias por Greca, e a apresentação completa e suas especificações serão retomadas durante a análise imagética do painel no segundo capítulo.

No momento final da carta, após descrever brevemente as treze memórias, Greca sugere que o pintor faça a síntese poética da saga exposta nelas. “Não significa que todo o mencionado deva estar representado. Significa o desejo de que a cidade tenha sua Capela Sistina, capaz de sobreviver ao tempo, de revogar a morte que nos atingirá o corpo, mantendo a história e nossas almas fixadas em têmpera sobre painéis.”⁵⁶ Em um último trecho da carta, ainda diz:

O que é a Criação, senão evitar a morte? Perpetuar o sonho fugindo da sombra. Fixar o olhar e gesto. Eternizar a luz e o instante em tinta sobre tela. “O sublime é uma finalidade sem fim” – disse Kant. Pois que assim pinte Sérgio Ferro. E, nascido entre nós, em Curitiba, mesmo depois de seus dias, permaneça.⁵⁷

A análise pormenorizada de cada memória considerada por Ferro na construção imagética do painel será melhor discutida no próximo capítulo. Neste momento, as diretrizes da carta-encomenda servem para demonstrar o controle narrativo imposto por Greca sobre o artista, tal qual sobre a memória, a história e aos heróis locais, projetando sua imagem sobre a construção simbólica do que é ser curitibano.

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Ibidem.*

Figura 1: Paineis da *Capela dos Fundadores* de Curitiba (Sérgio Ferro, 1996)



Fonte: Fotografia de Cléia Alberti, n/d.

1.3. CARTA-RESPOSTA: O ACEITE POR SÉRGIO FERRO

Logo após sua saída da prisão, em 1971, Sérgio Ferro e sua família foram morar na França, onde residem até hoje. Sobre o assunto, em entrevista, Ferro diz: “[...] não fui como refugiado, recebi um convite do Ministério da Cultura da França, para dar aula na Faculdade de Arquitetura, em Grenoble.”⁵⁸ Já no ano de 1993, Ferro se mudou de Grenoble para Grignan⁵⁹, para onde foi endereçada a carta encomenda de Greca, e de onde partiu a carta-resposta de Ferro com o aceite do convite para pintar a *Capela dos Fundadores*.

As fontes encontradas durante nossa pesquisa não foram suficientes para identificar o exato momento em que Ferro efetivamente aceitou pintar a “Capela curitibana”, isso porque a carta-resposta foi redigida com data próxima à inauguração do painel em Curitiba, a 2 de dezembro de 1996. Assim, já com a obra pronta, na carta-resposta Ferro diz: “O Prefeito Rafael Greca me honrou com um convite para pintar um mural para o Memorial dos 300 anos de Curitiba. Forneceu farta documentação, escreveu uma bela carta-encomenda – e me deixou em inteira liberdade. Escolhi trabalhar o teto.”⁶⁰ Num momento inicial de sua carta-resposta, Ferro enobrece sua escolha de pintar o teto, no entanto a obra em si não foi pintada diretamente no local de instalação, pois ela é composta por diversas placas que foram unidas no teto do primeiro andar do Memorial de Curitiba. De acordo com Ferro, “um teto tem exigências e possibilidades especiais. Por causa da oposição, cabeça inclinada, olhando para cima, as informações que recebemos vêm acompanhadas por uma forte sensação de diferença.”⁶¹ Para ele, um teto é quase sempre alegórico, simbólico ou mítico, ao contrário dos feitos e acontecimentos históricos que requerem parede.⁶² Lembrando que, na carta-encomenda, Greca desejou que a cidade tivesse sua própria “Capela Sistina” e sugeriu que fosse pintado o teto.

Mantendo a relação entre o ato de pintar o teto e estabelecer uma narrativa mítica, Ferro demonstra seu favoritismo em pintar uma “memória” mais antiga, que segundo ele é corrigida pelo efeito do tempo longo, diferente das memórias recentes carregadas “pelas marcas da vizinhança”. Com isso, descrevendo sua opção em pintar um passado mais distante, ele diz: “não guardei, portanto, nada de muito agora e me deixei ficar no bastante antes, no período dos fundadores”.⁶³

⁵⁸ FERRO, Sérgio. Entrevista com Sérgio Ferro. *O Estado do Paraná*, Curitiba, s/n., 4 agosto 2002, s/p.

⁵⁹ ARANTES, *Op. cit.*, p. 243.

⁶⁰ FERRO, S. *Resposta à carta do Prefeito Rafael Greca de Macedo*. Grignan, 2 de dezembro de 1996. 2f. Casa da Memória de Curitiba, In: SANSONE, 2000, *Op. cit.*, p. 28.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

Nos parágrafos seguintes de sua carta-resposta, Ferro esboça uma distinção dos personagens pintados. Num primeiro grupo, apontado como “feitores de alicerces”, constam as figuras do garimpeiro, lenhador, boiadeiro, colhedor de café, homem verde do mate, metalúrgico e letrados. “Gente do começo”.⁶⁴ Em outro grupo encontram-se os símbolos e mitos, como Tindiquera, o personagem da lenda da fundação de Curitiba, além do Pelourinho, da gralha azul e, bem ao meio da composição, As Três Graças. Todos ambientados em “outro plano”, destacando-se do conjunto principal. Em certos momentos da carta Ferro faz ainda algumas analogias, indicando que nas figuras do garimpeiro, do colhedor de café e do metalúrgico figuram a extração, a produção e a transformação.

A perspectiva religiosa, assim como na carta-encomenda de Greca, também aparece na carta-resposta de Ferro, que diz: “Sustentando tudo, os santos padroeiros”. Numa referência a uma coluna que, segundo ele, remete ao “Bom Jesus dos Pinhais” e à “Nossa Senhora da Luz,” figura disposta na extremidade inferior do complexo pictórico. Conforme Ferro, que usou a esposa como modelo para pintar a santa, sua representação seguiu o exemplo de diversos pintores, “de Rafael a Dali”. Assim, “fora a Virgem, todos nus, como nos bons mitos – e fortes e saudáveis como nas histórias que fazem bem”.⁶⁵

Para o artista, a linguagem empregada no painel é corriqueira, tratando-se de uma pintura para “todos nós”, não só para críticos de arte. Ele descreve sua obra como uma pintura sem muitos jargões especializados e sem trejeitos, o que seria, na visão dele, uma obrigação da obra pública: não mostrar mais do que se deve ser mostrado. Esta é uma definição que se aproxima de certos aspectos do fenômeno *kitsch*, o qual em certo momento é tratado de forma pejorativa por Greca, mas que converge para o resultado final da produção de Ferro e para a interpretação de Greca e Sansone sobre as visualidades da obra. Essa articulação entre a teoria *kitsch* e o resultado pictórico de Ferro será exposta mais detalhadamente em outros momentos desta pesquisa.

Em trechos finais da carta-resposta, Ferro lança ainda um desafio aos curitibanos: encontrar as citações feitas por ele, que incluem menções a Velásquez, Caravaggio, Michelangelo e John Ford. Ele diz também que as extremidades laterais deixadas em branco, mas com tela preparada, são para que sejam inscritas novas façanhas por vir, ou elementos que ele esqueceu de pintar.⁶⁶ Então, no momento final da carta, Ferro se compara a Michelangelo e Bernini, ao deixar clara uma homenagem feita a seu “mecenas” Rafael Greca, que, segundo ele,

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 29.

⁶⁶ *Ibidem*.

advêm dos pinhões estilizados e entrelaçados na parte superior do painel: “Pequena lembrança de minha gratidão ao Prefeito Rafael”.⁶⁷

1.4. ENCARGO E DIRETRIZES

Do ponto de vista dos procedimentos de análise, pretende-se interpretar a relação entre a encomenda de Greca e a obra de Ferro por meio dos apontamentos metodológicos de Michael Baxandall, professor emérito de História da Arte e História da Tradição, e autor do livro *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. A maneira pela qual este autor aborda o problema de como descrever um quadro é o motivo de sua metodologia ser empregada neste subcapítulo. Como descrevemos os objetivos de um pintor? Como interpretamos os vínculos do pintor com sua cultura? Como tratamos as relações do artista com outros pintores? Essas são algumas das perguntas levantadas por Baxandall que, alinhadas às suas definições de *Encargo* e *Diretrizes*, podem auxiliar nossa aproximação e comparação entre a *Capela dos Fundadores* de Sérgio Ferro e seu contexto sociocultural.

De modo alinhado ao pensamento de Michael Baxandall, podemos dizer que a solução concreta e acabada de um problema é o objeto que o artista nos apresenta. Nesse caso, Sérgio Ferro nos apresenta a *Capela dos Fundadores*. A fim de compreendê-la, tenta-se reconstruir o problema específico que o pintor queria resolver e as circunstâncias específicas que o levaram a produzir tal artefato histórico como ele é.⁶⁸ Diante disso, esse subcapítulo será dedicado a interpretar as definições de *Encargo* e *Diretrizes* elaboradas por Baxandall e alinhá-las ao processo de encomenda da *Capela dos Fundadores*.

Baxandall, em seu livro, antes de aplicar as definições de *Encargo* e *Diretrizes* sobre uma obra de arte, nos encaminha a pensar a partir da construção de uma ponte. O exemplo utilizado é a concepção e construção da ponte sobre o Rio Forth, estabelecida no século XIX para ligar três centros populacionais da costa leste escocesa – Aberdeen, Dundee e Edimburgo – entre si, bem como à Inglaterra.⁶⁹ A Companhia da Ponte do Rio Forth, na época, contratou dois engenheiros para executar a obra: John Fowler, responsável pelos problemas de acesso, e Benjamin Baker, responsável pelo projeto e construção da ponte propriamente dita. Para Baxandall, o *Encargo* geral de Baker era “fazer uma ponte” que contemplasse as ações de “atravessar um rio”, “dar acesso”, entre outras coisas. E quem determinou esse *Encargo* foi a

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ BAXANDALL, *Op. cit.*, p. 48.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 49.

Companhia da Ponte do Rio Forth, empresa incumbida de gerenciar o projeto da ponte. Em resumo, o *Encargo* de Baker era uma encomenda, ou seja, o pedido realizado pela Companhia. No entanto, Baxandall indica outra interpretação de *Encargo*, agora usando Pablo Picasso como exemplo. Picasso, diferente de Baker, na concepção e execução do quadro *Retrato de Kahnweiler* (1910) não dispunha de algo semelhante à Companhia da Ponte do Rio Forth para designar seu *Encargo*. Com isso, segundo Baxandall, Picasso definiu seu próprio *Encargo*, uma vez que essa pintura partiu de uma iniciativa própria. Assim, nesse 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.”⁷⁰ Além disso, “é de supor que, no período de 1906 a 1910, Picasso via Cézanne de várias maneiras. Em primeiro lugar, como um expoente da história da grande pintura que o interessava de perto e que era o compromisso de seu trabalho, ou seja, seu *Encargo*.”⁷¹ Para Picasso, portanto, seria como se os trabalhos de Cézanne e seus diferentes aspectos servissem como uma ordem, tal qual “atravessar o rio” em uma comparação com a ponte de Baker. As pinturas de Cézanne, dessa forma, forneceram recursos pictóricos que ajudaram Picasso a resolver alguns problemas.⁷² No caso de Picasso, o *Encargo* “faça uma pintura” não advém de um comando externo (encomenda), mas de um ato voluntário do artista. E esse ato *voluntário e interno* de fazer uma pintura em diálogo com uma certa tradição pictórica (Cézanne) precisa ser diferenciado do comando *involuntário e externo* de uma encomenda: o primeiro é decisão do artista; o segundo, não.

Aproximando todo esse pensamento do objeto desta pesquisa, a *Capela dos Fundadores*, temos que tal obra é o produto de um problema, sendo, portanto, a resposta a um *Encargo*. Nessa analogia, Sérgio Ferro se equipara a Baker, ou seja, é o responsável pela obra em si. Pode-se dizer que Ferro tem como *Encargo* geral “reconstruir no imaginário coletivo a primeira matriz de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais”⁷³, que abrange a “Capela curitibana” e “pintar um painel”. Diferentemente de Picasso, que pintou o *Retrato de Kahnweiler* por iniciativa própria, Ferro pintou a partir de uma encomenda, o que ajuda a identificar o autor do *Encargo* geral acima. Se observarmos a situação a partir da carta-encomenda, quem determinou esse *Encargo* geral foi Rafael Greca, cuja carta-encomenda guia os atos de Ferro para a construção da *Capela*, mas que por si só não é capaz de definir a obra por completo.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 86-87.

⁷¹ *Ibidem*, p. 104.

⁷² *Ibidem*, p. 104-105.

⁷³ MACEDO, 1996, In: SANSONE, 2000, *Op. cit.*, p. 26.

Ainda pensando a relação entre Cézanne e Picasso, Baxandall indica que a maneira como Cézanne trabalhou os *superplanos* inspirou Picasso. No entanto, o artista espanhol deu seu tratamento peculiar a eles, de modo compatível com sua intenção pessoal e com seu universo próprio de representação.⁷⁴ Baxandall não trata essa relação como se Cézanne houvesse “influenciado” Picasso. A palavra “influência”, segundo o autor, é uma das “pragas da crítica de arte”, pois em seu sentido já consta quem age e quem sofre a ação. Ele sugere a substituição deste termo por outros, como: apropriar-se, referir-se, calcar-se, citar, retomar, remeter, promover...⁷⁵. Como se Picasso se apropriasse da linguagem de Cézanne, mas não somente sofresse a ação isolada. Deste modo,

A verdade é que Picasso exerceu uma ação muito determinante sobre Cézanne. Antes de tudo, reescreveu a história da arte dando a Cézanne uma importância histórica muito maior e mais decisiva, a partir de 1910, do que a atribuída em 1906: ele deslocou a obra de Cézanne para o centro da grande tradição da pintura europeia.⁷⁶

Diante disso, compreendemos que as gerações posteriores modificam a maneira pela qual vemos as gerações passadas. Como no caso de Picasso, que exerceu uma ação determinante e mudou nosso modo de ver a obra de Cézanne.

Durante sua carreira como artista e professor, Sérgio Ferro dedicou-se a estudar principalmente os pintores do Maneirismo, do Neoclassicismo e do Renascimento. Nesse último, deu maior importância aos estudos voltados ao artista italiano Michelangelo. Prova disso é sua produção escrita, que muitas vezes cita ou se dedica tão somente a esse artista, caso dos livros *Michel-Ange, Architecte et Sculpteur* (publicado em 1999 pela *Plan Fixe Edition* de Lyon), e *Futuro-anterior* (Editora Nobel, São Paulo, 1989), que inclui o texto “Por que variações em torno de Michelangelo?”.⁷⁷ Para Arantes, Ferro “procura em suas telas desconstruir o mestre [Michelangelo] e exibir as etapas de sua fatura, levando para a pintura alguns procedimentos do ‘canteiro’”.⁷⁸ Essa preocupação em mostrar o processo da construção pictórica é empregada de forma variável em suas pinturas.

Essa pesquisa não se aprofundará nas diversas obras produzidas por Sérgio Ferro, e, portanto, traçar uma relação tão íntima da obra de Ferro com a de Michelangelo torna-se impossível. Tampouco pretendemos assegurar aqui que as produções pictóricas de Ferro

⁷⁴ BAXANDALL, *Op. cit.*, p. 105.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 101-102

⁷⁶ *Ibidem*, p. 105.

⁷⁷ Cf. ARANTES, *Op. cit.*, p. 244.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 243.

mudaram o jeito pelo qual se olha para a produção do artista italiano. Mas, mesmo assim, é inegável que se pode identificar uma busca intencional de Ferro por Michelangelo.

Para Picasso, as invenções pictóricas de Cézanne se tornaram um “problema” – ou *Encargo* –, uma vez que, para ele, era uma questão central problematizar a linguagem de Cézanne. Picasso, afinal, era um artista de vanguarda que se impôs o desafio de questionar os avanços pictóricos de Cézanne. O problema central é que essa situação (problematização poética como *Encargo*) simplesmente *não cabe* no caso de Ferro, que não está problematizando poeticamente a arte do Michelangelo. A citação da linguagem de Michelangelo 500 anos depois da obra original é simplesmente uma manifestação do *kitsch*. Ou seja: Michelangelo não era um “problema” poético para Ferro. Ao contrário, Michelangelo era apenas uma referência a se copiar. Com isso, esclareçamos, não estamos defendendo que a produção de Ferro se assemelha à de Michelangelo, ou a qualquer forma de “neo-renascentismo”. O que queremos dizer é que Ferro extraiu das obras do artista italiano referências para solucionar seus próprios problemas pictóricos e elaborar parte de suas *Diretrizes*.

Diretriz, assim como *Encargo*, não é um conceito que apresente uma única definição. No caso Baker, suas *Diretrizes* eram várias, e iam de resolver os problemas dos fortes ventos laterais que poderiam danificar a estrutura da ponte, a lidar com o fundo argiloso do rio, até a necessidade de desimpedir a circulação de navios sob a ponte.⁷⁹ Essa definição compõe-se das condições locais e ambientais do lugar de instalação, e esse grupo de fatores ajudava a delimitar o *Encargo* de Baker. No caso de Sérgio Ferro, essas *Diretrizes* ambientais têm a ver com o local de instalação do painel, que compreende a escolha de se “pintar” o teto, o tamanho do espaço, a irregularidade da parede, se o lugar é fechado ou aberto, e assim por diante. Tudo isso interferiu no modo como Ferro resolveu esses problemas, influenciando na escolha da tinta a ser empregada nas telas, na maneira como foram cortadas as placas para sua instalação no teto, entre outras coisas.

A outra interpretação de *Diretrizes* tem a ver com o ambiente sociocultural em que o responsável pela construção da obra está inserido. Ferro, para pintar a *Capela*, recebeu uma carta-encomenda de Greca, e nela, como se viu, constam as diversas memórias escolhidas pelo Prefeito para serem contempladas e resgatadas do “momento fundacional”. Pode-se dizer, então, que essas memórias são, de certa forma, algumas das *Diretrizes* a serem seguidas por Ferro, cabendo ao artista aceitá-las integralmente ou parcialmente. Como se verá no segundo capítulo, Ferro procurou contemplar a maioria dessas memórias, contudo, buscou também

⁷⁹ BAXANDALL, *Op. cit.*, p. 82.

construir suas próprias *Diretrizes* pessoais, o fazendo como um ser social inserido em determinadas circunstâncias culturais. Dentro dessa margem de escolhas, não só sugeridas por Greca, mas pelo mercado e instituições que o rodeavam, Ferro tinha um espaço para desenvolver suas *Diretrizes*.

As *formas* dessas instituições fazem parte das *Diretrizes* do pintor, porque contêm muitos pressupostos latentes sobre o que é pintura. Elas não são uma expressão pura do impulso estético imediato de uma cultura e muitas vezes representam remanescentes de **épocas anteriores**, pois as instituições tendem à inércia.⁸⁰

Estas instituições, em especial as de mercado, não impõem *Diretrizes* às quais só cabe uma interpretação ou uma inflexão, e o artista pode escolher de que modo vai reagir a essas indicações. Deste modo, no intuito de cumprir sua tarefa de pintar um painel, Ferro pôde fazer escolhas pessoais entre os recursos oferecidos por estas instituições. Para Baxandall, “o mercado tem um papel enigmático na determinação de *Diretrizes* para o pintor, porque sua estrutura também lhe oferece determinadas indicações.”⁸¹ A demanda de mercado, segundo o autor, deixa uma margem de escolha para o pintor, e sua ação decorre reciprocamente sobre sua cultura.⁸² Podemos dizer, portanto, que as memórias escolhidas por Greca traçaram um caminho a ser seguido por Ferro, mas somente dentro do âmbito narrativo da concepção da pintura. A dimensão estilística da obra, aparentemente, não tem interferência do Prefeito. O apelo classicista na pintura é uma escolha estilística do artista, uma característica prévia que, entre outras coisas, levou Greca a escolhê-lo para esta empreitada. De toda forma, embora Greca não tenha interferido na dimensão formal da obra, as escolhas do pintor são tomadas dentro de um contexto sociocultural. Se Ferro, ao longo de sua carreira como artista, opta por uma solução visual semelhante à estética classicista renascentista e greco-romana, o que recai em uma produção contemporânea vinculada ao neoclassicismo, é porque essa opção desperta o interesse de compradores.

Sérgio Ferro é citado por Margarita Pericás Sansone, esposa de Greca, como “neorenascentista”⁸³. Uma expressão por si só já é *kitsch*, pois exhibe falta de discernimento crítico e histórico, o que, por sua vez, coaduna-se com o gosto e contexto de Greca. Esse imaginário conservador e *kitsch* surge da interpretação, pelos citados, do estilo empregado por Ferro em suas pinturas, bem como de seu interesse em pesquisar os pintores do Renascimento e seu

⁸⁰ *Ibidem*, p. 82.

⁸¹ *Ibidem*, p. 95.

⁸² *Ibidem*, p. 119.

⁸³ SANSONE, *Op. cit.*, p. 12.

entusiasmo assumido por Michelangelo. Como se verá na análise imagética do segundo capítulo, é possível aproximar a solução visual empregada nos personagens da *Capela dos Fundadores* da estética classicista renascentista e greco-romana, o que a aproxima de uma produção contemporânea vinculada ao “novo classicismo”. Esse imaginário de um artista “neorenascentista” é provocado também por uma prática comum da Renascença que por vezes é seguida por Ferro: o trabalho sob encomenda. No Renascimento, os pintores, em sua maioria, trabalhavam por encomenda, produzindo objetos comissionados quase sempre pré-definidos por contrato.⁸⁴ Esse também foi o caso do painel figurativo *Capela dos Fundadores*, encomendado pelo então Prefeito de Curitiba, Rafael Greca, e é interessante lembrar que uma encomenda por contrato sugere que o contratante tenha uma motivação para a aquisição da obra, e que por isso determine diretrizes a serem seguidas pelo pintor, que vão desde o prazo de entrega até quem ou o que se quer homenagear.

Em resumo, entendemos a relação entre Encargo e Diretrizes da seguinte forma: Encargo é a tarefa requerida *a priori*, uma tarefa que pode ser tanto *involuntária e externa* (encomenda de ponte para Baker, encomenda de pintura para Ferro), quanto *voluntária e interna* (“quero fazer uma pintura”, no caso de Picasso). E as Diretrizes são as escolhas (sempre *voluntárias e internas*) realizadas para a execução da tarefa. Decisões técnicas de Baker; decisões estilísticas de Picasso e Ferro, que incluem o diálogo – crítico ou não – com a tradição pictórica. Portanto, para simplificar, o Encargo é o problema – o “O QUÊ” que se demanda *a priori*. Já as Diretrizes são as respostas, as soluções, o método empregado, a formatividade – o “COMO” que se realiza na prática.

Este primeiro capítulo serviu como um panorama geral da encomenda da *Capela dos Fundadores*, de modo que pudéssemos entender o contexto sociocultural no qual estava inserida a intenção de compra do painel figurativo por Greca. Ademais, alguns elementos aqui apontados apresentaram de maneira introdutória as determinações que levaram Ferro a construir da maneira que o fez a narrativa indicada pelo Prefeito, a partir do conhecimento adquirido de sua cultura. A carta-encomenda, documento fundamental para se entender o resultado da visualidade criada pelo artista, foi narrada de modo que se pudesse apresentá-la ao leitor antes de relacioná-la com o resultado final da obra, o que será feito no capítulo a seguir. Capítulo que contará ainda com uma análise pormenorizada dos diversos símbolos e personagens pintados por Ferro, e que, em parte, foram concebidos pelo Prefeito Rafael Greca. Em resumo, o capítulo

⁸⁴ BAXANDALL, *Op. cit.*, p. 91.

2 se dedicará à análise semântica da *Capela dos Fundadores*, buscando identificar nas imagens os signos sugeridos pela narrativa visual.

2. CAPELA DOS FUNDADORES: MULTIPLICAÇÃO DE MEMÓRIAS E APAGAMENTO DE RASTROS.

Situado no centro histórico da capital paranaense, o Memorial de Curitiba abriga em caráter permanente a obra *Capela dos Fundadores*. Esta obra apresenta uma complexa narrativa visual que servirá como eixo de análise da postura personalista de Rafael Greca no que tange à encomenda de obras de arte para a cidade que governou.

Figura 2: Detalhes da *Capela dos Fundadores*



Fonte: Fotografia sem autoria, jun. 2011. Disponível em: <http://www.circulandoporcuritiba.com.br/2011/06/capela-dos-fundadores.html>. Acesso em fev. 2021.

O painel da *Capela dos Fundadores* foi produzido por Sérgio Ferro em óleo sobre tela de linho e madeira, e possui aproximadamente 100m² compostos por 18 placas de compensado marinho de 1,95x1,30m, e com 1,5cm de espessura. Somam-se ainda a esse conjunto central outras partes menores e irregulares localizadas nas extremidades, que ficam próximas às paredes laterais do lugar de instalação. O complexo conta também com partes sobrepostas, que são destacadas do núcleo principal em aproximadamente 30cm de distância, assumindo outro plano, sendo elas: a imagem da Gralha-azul (parte superior), o Tindiquera (extremidade esquerda), o Pelourinho (extremidade direita), a figura da Virgem Maria – Nossa Senhora da Luz dos Pinhais – (extremidade inferior), e As Três Graças (no centro da estrutura, em formato oval). Estes 5 elementos têm como aspecto semelhante sua inserção em meio a nuvens e raios luminosos que os contornam, sugerindo um “ar divino” à essas figuras e por consequência à pintura. Como uma referência à Capela Sistina, e, ao que parece, numa homenagem ao pintor Michelangelo, representante do Renascimento italiano, o painel foi quase inteiramente instalado no teto. Foge dessa intenção apenas a figura da Virgem Maria.

O Memorial de Curitiba, local de instalação do painel, se trata de um ambiente concebido pelo próprio Prefeito Rafael Greca para abrigar elementos da vida e da cultura dos paranaenses. Sobre este complexo arquitetônico Greca diz o seguinte:

Mas o edifício síntese de todo bem que desejamos a Curitiba é o Memorial da Cidade de Curitiba, a meia encosta entre o Largo da Ordem, a rua do Rosário e o Alto de São Francisco, símbolo materializado da Luz dos Pinhais. Começamos a desenhá-lo três anos antes do terceiro centenário. Levamos outros três anos para edificá-lo. O então ministro da Previdência, Antônio Brito, depois governador do Rio Grande do Sul, permitiu que permutássemos o terreno, empenhado junto ao INSS. Trocamos aquele terreno por um posto do INSS na Vila Hauer, com as instalações construídas pela nossa Prefeitura. O Memorial começou a ser pensado na terceira gestão de Jaime Lerner. Foi um projeto conjunto do Fernando Popp, da Valéria Bechara e meu – é expressão da minha alma de piá curitibano.⁸⁵

Idealizado antes mesmo dos 300 anos da cidade de Curitiba, e inaugurado em 1996, o espaço com inspiração pretensamente “paranista”⁸⁶, de 5 mil metros quadrados, comporta atividades culturais múltiplas, incluindo exposições, apresentações cênicas, musicais, além de preservar e expor a história da cidade. O local é também utilizado para seminários, palestras,

⁸⁵ MACEDO, 2016, *Op. cit.*, p. 543.

⁸⁶ O Paranismo é resultado do ambiente formado desde as últimas décadas do século XIX para a edificação de uma identidade sociocultural no Paraná. Foi definido oficialmente, em termos estético-ideológicos, por Romário Martins, em 1927, e tem uma curta, mas muito ativa, presença institucional até o encerramento da circulação da revista *Ilustração Paranaense*, em 1931. Seus efeitos, porém, foram a tal ponto naturalizados no imaginário paranaense que podem ser notados ainda hoje em muitas formulações oficiais ou individuais. CAMARGO, G. L. V. *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná. 1853-1953*. Tese (Doutorado em História). Curitiba: UFPR, 2007.

oficinas, congressos, lançamentos de livros, entre outras atividades. Suas instalações compreendem três salas de exposições (Salão Paranaguá, Salão Paraná e Salão Brasil), um auditório de 144 lugares (o Teatro Londrina), um observatório (o Mirante do Marumbi), e uma praça interna para grandes eventos (Praça do Iguaçu).⁸⁷ O complexo abriga em caráter permanente obras de diversos artistas brasileiros, como Zaco Paraná, Poty Lazarotto, João Turin, Elvo Benito Damo, Maria Helena Saporoli, Priscila Tramuja, Victor Brecheret, Ricardo Tod, Expedito Rocha e Sérgio Ferro, além de receber continuamente exposições temporárias. Além disso, há ainda outros objetos históricos expostos no Memorial, como indica Greca:

No primeiro andar, no salão Paranaguá, a recordação do passado glorioso: os dois altares barrocos que sobraram da antiga Matriz de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais de Curitiba, folheados a ouro e prata, a esmalte e *vermeil*, emoldurados e cobertos por um teto em afresco, obra-prima de Sérgio Ferro. Num deles, o Papa João Paulo II rezou sua grande pontifical em Curitiba, em 6 de julho de 1980.⁸⁸

Estes altares retábulos da antiga Matriz de Curitiba do século XVIII⁸⁹ também fazem parte da exposição permanente da instituição. São eles que, junto do painel do artista curitibano Sérgio Ferro, compõem o conjunto homônimo ao painel, a chamada “Capela dos Fundadores de Curitiba”.

Este capítulo terá como fundamento a metodologia tríplice elaborada por Artur Freitas para a análise de imagens⁹⁰. Grosso modo, a metodologia de Freitas propõe que, para se analisar imagens artísticas, deve ocorrer a identificação na obra de três aspectos principais, chamados pelo autor de dimensões, as quais são: 1. A dimensão formal ou estilística, que prioriza os aspectos internos da linguagem plástica, como a composição (cor, tonalidade), o espaço “profundo” (enquadramento, plano de visão), o tratamento dado à pintura (contorno linear, pincelada gestual, geométrico, orgânico), a *mimesis*, entre outros; 2. A dimensão social, que por sua vez consiste na consideração do contexto histórico em geral, tanto da circulação social da obra quanto da recepção da crítica de arte (que está contemplada no relato sobre a encomenda, nas trocas de cartas, nas funções políticas do painel e no contexto de sua inauguração); 3. A dimensão semântica, que privilegia o reconhecimento das personagens, suas ações e

⁸⁷ FUNDAÇÃO Cultural de Curitiba. *Espaços Culturais, Memorial de Curitiba*, 2017, n/p.

⁸⁸ MACEDO, 2016. *Op. cit.*, p. 543.

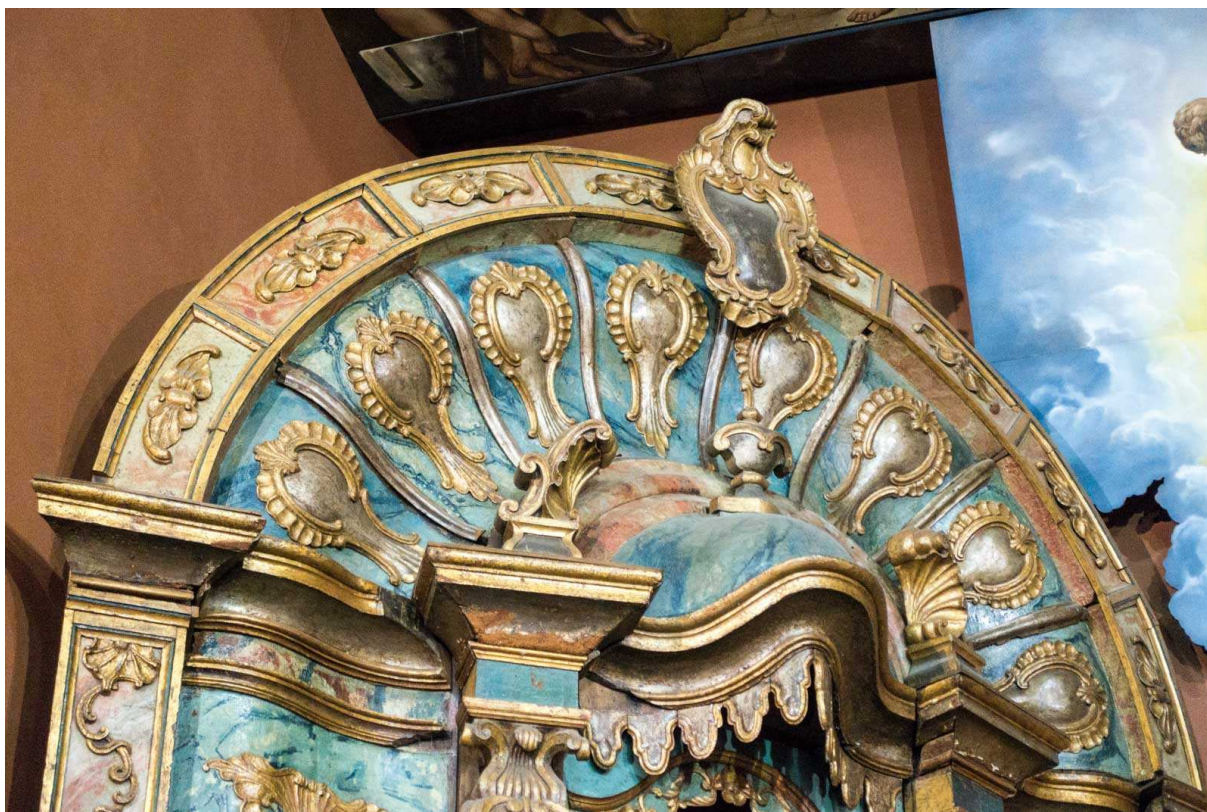
⁸⁹ Quando demoliram a Matriz, em 1875, levaram esses altares para a antiga Igreja do Rosário. Lá ficaram até a demolição daquele templo, em 1930. Um tempo depois foram parar no Matadouro Municipal. Resgatados pelo IPHAN, um deles acabou sendo montado em Paranaguá, na Igreja da Ordem daquela cidade, como parte de um Museu Paranaense de Arte Sacra que não vingou. MACEDO, 2016, *Op. cit.*, p. 543.

⁹⁰ FREITAS, *Op. cit.*

simbologias.⁹¹ Neste momento será priorizada a dimensão semântica, sendo as outras duas abordadas conforme necessário.

De acordo com François Hartog, “assim como se anunciam ou se reivindicam memórias de tudo, tudo seria patrimônio ou suscetível de tornar-se”⁹². Essa observação se aproxima das ações culturais identificadas na gestão municipal analisada, que submete a cidade a inúmeros monumentos que reivindicam memórias comumente relacionadas ao grupo ao qual pertence o Prefeito Greca. Recorre-se à memória a partir da patrimonialização excessiva, o que é uma marca do presentismo, mas que, como se verá, também é identificada na política cultural de Rafael Greca, então Prefeito da cidade de Curitiba na gestão 1993-1996. Para a elaboração deste capítulo serão relacionados, entre outras coisas, os sintomas presentistas, memória e patrimônio, com a memória visual e a política cultural, imbricadas na encomenda da obra *Capela dos Fundadores* de 1996 do artista curitibano Sérgio Ferro. A política cultural será discutida a partir de uma abordagem semântica, utilizando as exigências e o controle de narrativa exercido pelo contratante do painel, Rafael Greca.

Figura 3: Detalhe do altar retábulo do século XVIII, parte do conjunto da Capela dos Fundadores de Curitiba.



Fonte: Fotografia de Cléia Alberti, n/d.

⁹¹ FREITAS, *Op. cit.*, *passim*.

⁹² HARTOG, *Op. cit.*, p. 233.

Os elementos que compõem a pintura são interpretações da história local aos olhos do pintor, e, sobretudo, do solicitante. Embora a obra seja chamada de *Capela dos Fundadores de Curitiba*, certas memórias de grupos étnicos participantes deste processo fundacional foram esquecidas. “Mesmo tendo se compreendido que a memória reclamada e proclamada seja menos o produto da transmissão do que da reconstrução de um passado ignorado, esquecido, falsificado às vezes, ela deveria permitir a reapropriação na transparência”.⁹³ A retomada seletiva do passado pela gestão Greca por meio desta pintura não deixa clara a distinção entre o passado “falsificado” – como diz Hartog – ou até mesmo “sonhado” pelo Prefeito, de um passado pautado na historiografia, deixando de lado o conhecimento histórico objetivo.

Como vimos anteriormente, a solicitação do painel foi feita via carta-encomenda escrita por Rafael Greca, e nela constava uma lista de tópicos principais das memórias que deveriam ser contempladas na obra, os quais aqui repetimos: memória dos índios; memórias dos portugueses e de seus filhos paulistas; memória das atas (documentos da fundação, registros em livros tomo); memória do marco de posse (padrão fixado no centro de Curitiba marcando a fundação da Vila de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais em 1693); memória do mundo dos tropeiros; memória do mundo da erva-mate; memória dos imigrantes europeus; memórias das casas de troncos de pinhos; memória das derrubadas dos pinheirais; memória do café (economia cafeeira); memória dos semeadores (lavradores arando a terra, plantações de trigo, algodão, centeio, feijão, milho, soja, hortas e pomares); memória da migração dos campos para a cidade grande e memória da luz de Curitiba (obras concluídas em sua gestão como os Faróis do Saber e as Ruas da Cidadania, entre outras)⁹⁴. “Como se quisesse preservar, na verdade, reconstruir um passado já extinto ou prestes a desaparecer para sempre. Já inquieto, o presente descobre-se igualmente em busca de raízes e de identidade, preocupado com memória e genealogias”.⁹⁵ Essa preocupação com a memória, sintoma presentista, alinhada à busca por uma origem confortável, muitas vezes mítica, acaba de certo modo reiterando uma identidade proposta por um núcleo dominante. Neste caso, de uma identidade vinculada à elite curitibana da qual Greca faz parte. Nessa configuração patrimonial onde território e memória são veículos de identidade, “trata-se mais de uma identidade que se reconhece como inquieta e corre o risco de se apagar ou que já está muito esquecida, obliterada, reprimida – de uma identidade em busca de si própria, para exumar, montar ou até mesmo inventar – do que de uma identidade evidente e

⁹³ HARTOG, *Op. cit.*, p. 186.

⁹⁴ MACEDO, 1996, In: SANSONE, 2000, *Op. cit.*, p. 26-27.

⁹⁵ HARTOG, *Op. cit.*, p. 151.

segura de si”.⁹⁶ Essa identidade configurada via patrimônio, em primeiro momento, pode ser interpretada como uma forma de se produzir ou pelo menos de se tentar forjar uma identidade unificada, o que é uma fantasia. Com isso, essa identidade esmaecida e inventada, se não comemorada frequentemente, pode se apagar, daí surgindo um dos propósitos da obra de Ferro: rememorar e comemorar o que está quase esquecido.

Em sua carta-resposta, Sérgio Ferro conta o que acatou da lista de Greca.

Não guardei, portanto, nada de muito agora e me deixei ficar no bastante antes, nos períodos fundadores. E figurei garimpeiro, lenhador, boiadeiro, colhedor de café, homem verde do mate, metalúrgico, letrado... Gente do começo, feitores dos alicerces. Ladeando (mas já em outro plano para marcar o salto ao símbolo e aos mitos bem arraigados na gesta de Curitiba), Tindiquera, o pelourinho, a gralha azul.⁹⁷

Neste trecho Sérgio Ferro indica a aceitação de algumas das memórias sugeridas por Greca na encomenda, e ainda apresenta três elementos que emolduram o conjunto central do painel, designados por ele como símbolo e mitos. Para Hartog, a demanda de memória pode ser interpretada como uma expressão dessa crise em nossa relação com o tempo, assim como uma maneira de procurar respondê-la.⁹⁸ Alinhado a essa demanda de memória está o patrimônio que, de acordo com o autor, expressa uma certa ordem do tempo, na qual a dimensão do passado importa. O patrimônio é caracterizado como um mecanismo que traduz a relação da sociedade com o tempo. Lembrando que patrimônios são objetos visíveis investidos de significações criados por uma sociedade.

Considerado por Margarita Sansone como “neo-renascentista”⁹⁹, o painel de Ferro só foi inaugurado ao final do mandato de Greca, especificamente 12 dias antes da saída do político da Prefeitura de Curitiba, a 19 de dezembro de 1996. “[...] Esse próprio patrimônio é trabalhado pela aceleração; é preciso agir rápido antes que seja tarde demais, antes que a noite caia e que hoje tenha desaparecido completamente”.¹⁰⁰ Durante essa gestão, como já mencionado, Curitiba comemoraria seu tricentenário, e com isso a prefeitura organizou diversos festejos, principalmente no ano de 1993. De modo geral, toda a administração Greca foi permeada por comemorações vinculadas a esse aniversário da cidade. Um dos projetos sugeridos pelo Prefeito e que estava inserido nesse contexto foi a criação da “Coleção 300 anos”, que reuniria obras de arte que se relacionassem tanto com a memória da história local quanto com aquele momento

⁹⁶ *Ibidem*, p. 195.

⁹⁷ FERRO, 1996, In: SANSONE, 2000, *Op. cit.*, p. 28.

⁹⁸ HARTOG, *Op. cit.*, p. 186.

⁹⁹ SANSONE, *Op. cit.*, p.12.

¹⁰⁰ HARTOG, *Op. cit.*, p. 244.

festivo. Muitas obras prontas foram adquiridas, mas a maior marca da gestão Greca foi o grande número de obras encomendadas para serem construídas durante esse período. A distinção das obras que pertencem ou não à Coleção 300 anos mostra-se indeterminada, mas a *Capela dos Fundadores*, em específico, faz parte deste grupo. Com isso, a aceleração mencionada na citação acima torna-se uma característica desta administração, e o receio de seu fim é marcado pela pressa em inaugurar o painel, o que ocorreu a poucos dias do término do mandato do Prefeito. De acordo com Huyssen, “para alguns, essa obsessão recente com a memória marca uma necessidade crescente de historicidade num mundo de obsolescência planejada, bem como no presente em eterna expansão da cultura de consumo.”¹⁰¹ Greca, ao desejar se inserir na visualidade do painel a partir da “memória da luz de Curitiba”, que representaria obras concluídas em sua gestão, como os Faróis do Saber e as Ruas da Cidadania,¹⁰² demonstra a sua necessidade de se inscrever na história, de tornar-se parte da memória local. Deste modo, a memória recebe um caráter mercadológico ao ser colocada em circulação por uma indústria da cultura. A “memória da luz de Curitiba” será melhor detalhada no subcapítulo 2.6 – A arte como vetor de propaganda e a obsessão pela memória.

Em 2016, Greca lança o livro *Curitiba: Luz dos Pinhais*, no qual descreve sua mais nova tese sobre os elementos do Painel.

Nos afrescos de Sergio Ferro para a capela dos Fundadores estão todos os **personagens que sonhei**: desbravadores dos caminhos, faiscadores de ouro de aluvião, tropeiros do sul, homens verdes (trabalhadores dos engenhos, suados e cobertos de fino pó de erva-mate), peneiradores de café (incansáveis pés vermelhos que ocuparam por completo o nosso território) e o arquiteto sonhador, capaz de ousar a utopia de uma cidade maior do que as dificuldades. Estão lá também o Pelourinho, o Bom Jesus dos Pinhais, Nossa Senhora da Luz (A excelsa padroeira) e um tímpano baseado na máxima de Sêneca: A essência da vida consiste em dar; receber e agradecer. Tudo sob as asas de uma imensa gralha-azul, com pinhão no bico, Espírito Santo da nossa civilização: Guarda-nos, Senhor, à sombra de Suas Asas – “Ub umbra alarum Suarum”, conforme o Salmo 90 do Rei David. Sergio Ferro fez duas gregas de pinhões, alusão ao meu sobrenome “Greca”, e deixou espaços em branco para que eu escrevesse em cima da tela uma mensagem aos que vão nascer em Curitiba. Não tive coragem. Disse-me ele que, na tradição europeia, quem encomendava a obra votiva podia escrever sobre ela.¹⁰³

Aqui, após 20 anos da conclusão da obra, Greca discorre sobre as representações do painel. Alegando que as havia sonhado, constrói uma narrativa pessoal, destacando seus valores cristãos ao utilizar palavras como capela, Bom Jesus, Nossa Senhora, Espírito Santo e Salmo

¹⁰¹ HUYSSSEN, *Op cit.*, p. 139.

¹⁰² MACEDO, 1996, In: SANSONE, 2000, *Op. cit.*, p. 26-27.

¹⁰³ MACEDO, 2016, *Op. cit.*, p. 544.

90. Greca, ao utilizar seu poder como Prefeito para escolher as visualidades da obra, acaba formalizando uma memória pessoal em oficial, tornando cada vez mais difícil localizar a fronteira imprecisa entre o íntimo e o político.

Figura 4: Parte central do painel da *Capela dos Fundadores de Curitiba*.



Fonte: Fotografia de Cléia Alberti editada por Fernando Cardoso, n/d.

Os próximos subcapítulos serão dedicados à análise imagética em si, e eles foram divididos por temas que recebem maior destaque e se mostram recorrentes no painel, a saber: a religião; o mito fundacional e o indígena; a economia local; o apagamento do “rastro” e o negro; a identidade cultural e o imigrante; a arte como vetor de propaganda e a obsessão pela memória. Por fim, fecha o capítulo uma análise da narrativa global do painel. Lembrando que a divisão do painel em 16 elementos, e igualmente a indicação destes subtítulos, são sugestões particulares que foram a melhor forma por nós encontrada para encaminhar e facilitar uma análise pormenorizada.

2.1. A RELIGIÃO

A narrativa iconográfica deste tópico será dedicada integralmente ao tema da religião católica e a simbologias locais. De partida, o primeiro elemento desta análise refere-se à “Gralha Azul”, elemento localizado na parte superior central do painel. A ave está, de certa maneira, substituindo a pomba branca símbolo do Divino Espírito Santo. Isso porque, para Ferro, a gralha-azul fazia parte dos símbolos já arraigados na cultura de Curitiba. Essa ave, dada como um símbolo do estado do Paraná, é representada na pintura de asas abertas e com um pinhão em seu bico, em meio a nuvens e raios solares. Sua imagem está inserida numa placa retangular de 1,00x2,40m, fora do conjunto principal do painel, o mesmo que ocorre com as outras figuras nomeadas pelo pintor como “mitos e símbolos”. A placa da gralha azul, em específico, tem como fundo a cor azul, e uma forma oval circunda o animal.

Figura 5: A Gralha Azul, detalhe da *Capela dos Fundadores*



Fonte: Fotografia de Cléia Alberti editada por Fernando Cardoso, n/d.

Greca, como contratante da obra, demonstra certa familiaridade com os temas cristãos, uma vez que, ao sugerir a construção desta “capela”, ele pretendia “reconstruir no imaginário coletivo a primeira matriz de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais, onde os pioneiros se reuniram a 29 de março de 1693 para criar a Vila de Curitiba, parte do império português”¹⁰⁴. Com isso, não poderia faltar também a representação imagética da Virgem Maria no painel, ou, na nomenclatura e imaginário local, da Nossa Senhora da Luz dos Pinhais.

¹⁰⁴ MACEDO, 1996, In: SANSONE, 2000, *Op. cit.*, p. 26.

Figura 6: Nossa Senhora da Luz dos Pinhais, detalha da *Capela dos Fundadores*



Fonte: Fotografia de Fernando Cardoso, n/d.

A imagem da Nossa Senhora da Luz dos Pinhais, padroeira da cidade de Curitiba, aparece em uma placa de 2,6x3,9m, e é a única parte do conjunto que está inserida na parede, tendo sido instalada de forma vertical na parte inferior da obra, em contraste ao restante do painel que está instalado no teto. Assim como a Gralha Azul, a santa aparece entre nuvens brancas e azuladas, mas além disso uma aura amarela a contorna. Da mesma forma como comumente é retratada a Virgem Maria na religião católica, aqui a Nossa Senhora também aparece segurando uma criança nua no colo, a qual simboliza o “menino Jesus”. O rosto do menino encontra-se de lado, como se estivesse olhando para o rosto da santa, e sua mão esquerda toca-a nos cabelos. A Nossa Senhora, demonstrando serenidade, direciona seu olhar entreaberto à criança. Seus pés descalços pousam sobre as nuvens. A nudez, característica de toda obra, isenta a figura da Santa.

De acordo com Sergio Ferro, a construção imagética da Santa teve como modelo a sua própria mulher, Ediane Ferro, o que segundo ele segue exemplo de outros artistas.

A virgem que dá luzes só poderia ser a do riso, a brincar com o menino Jesus. Para que mostrasse muito amor e meu pincel não falhasse demais, repeti o exemplo de vários pintores, de Rafael a Dalí: usei minha mulher como modelo, na transição entre o agora e a fantasia. Fiz dela, sem autorização, cidadã curitibana.¹⁰⁵

Ferro aqui reitera as liberdades tomadas por ele e por Greca, que estabelecem uma memória oficial com base em escolhas subjetivas e pessoais, mesclando o âmbito público e o privado. Além de sua aproximação com as temáticas cristãs, sobretudo católicas, a biografia do então Prefeito também ganhou espaço nas representações imagéticas do painel, como se verá na continuidade desta análise.

Figura 7: “O Bom Jesus dos Pinhais”, detalhe da *Capela dos Fundadores*



Fonte: Fotografia de Fernando Cardoso, n/d.

¹⁰⁵ FERRO, 1996, In: SANSONE, 2000, *Op. cit.*, p. 28-29.

Outra representação cristã contida no painel refere-se ao “Bom Jesus dos Pinhais”, lembrado, segundo Ferro, “pelos atributos clássicos, a coluna, o humilde ceptro, a corda, o chicote e o pinhão daqui”¹⁰⁶, localizados logo acima da imagem da Virgem. Possivelmente tenha correspondência ao nome dado à povoação chamada de Vila de Nossa Senhora da Luz e Bom Jesus dos Pinhais, homenagem aos santos padroeiros locais, e que precede a denominação de Vila de Corityba dada por Ouvidor Pardinho.¹⁰⁷

Figura 8: Detalhes centrais da *Capela dos fundadores*.



Fonte: Fotografia de Fernando Cardoso, n/d.

¹⁰⁶ FERRO, 1996, In: SANSONE, 2000, *Op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁷ MACEDO, 2016, *Op. cit.*, p. 52.

Cabe neste momento destacar que, em se tratando apenas de pinturas de uma ave azul, de uma santa e de uma coluna envolta por objetos, ainda que sejam pinturas figurativas com um certo grau de naturalismo, essas imagens não viabilizam ao público visitante distingui-las, uma vez que não é possível identificar as narrativas implícitas a elas, nem os embates históricos ou lutas simbólicas a partir das visualidades sugeridas pelo artista. Isso valerá para todo o complexo pictórico da obra.

2.2. O MITO FUNDACIONAL E O INDÍGENA

Conforme indicamos, as narrativas do painel se apegam a simbologias religiosas e a mitos. Neste subcapítulo destacaremos a representação de uma figura relacionada à lenda de fundação da cidade de Curitiba, um personagem de traços fantásticos: o Cacique “Tindiquera”. No painel de Sérgio Ferro, Tindiquera aparece envolto por nuvens e um céu azul, e com os pés fincados sobre uma pedra, como que indicando a transição ao momento “terreno” da obra. O personagem indígena foi representado como um indivíduo forte, musculoso e nu, numa pose que mais lembra a escultura de *Davi*, herói bíblico de Michelangelo, do que qualquer indivíduo americano autóctone. Além disso, ele aparece segurando um cajado e tem seu rosto totalmente encoberto por uma sombra. A imagem de Tindiquera está localizada no canto esquerdo do painel. Sua placa, que é avulsa ao conjunto central, mede 2,6x1,00m, e foi cortada de modo que contornasse o desenho próximo à suas pernas e a rocha em que repousa. Na pedra, aliás, que perfaz a base da ilustração, aparece a inscrição “TINDIQUERA”.

A lenda à qual a imagem alude é a da fundação de Curitiba. Diz essa lenda que os pioneiros mantinham numa capela improvisada na Vilinha (atual Bairro Alto) uma imagem de Nossa Senhora da Luz, que independentemente da posição em que era colocada à noite, no dia seguinte estava voltada para a direção onde hoje fica o Centro da cidade de Curitiba. Entendendo a insistência da Santa como um sinal de que ela tinha cansado da vizinhança e queria mudar de endereço, os moradores da Vilinha perguntaram ao Cacique Tindiquera (líder dos indígenas locais) como chegar ao local. O Cacique então acompanhou os pioneiros, atuando como seu guia, e juntos chegaram aonde hoje fica a Praça Tiradentes. Lá o Cacique Tindiquera fincou seu cajado no chão, donde brotou uma frondosa árvore, e disse: “Kur'yt'yba”, que na

língua Tupi Guarani pode significar “pinheiral”. Estava fundada assim a Vila de Nossa Senhora da Luz e Bom Jesus dos Pinhais.¹⁰⁸

Figura 9: Cacique Tindiquera, personagem do mito fundacional de Curitiba



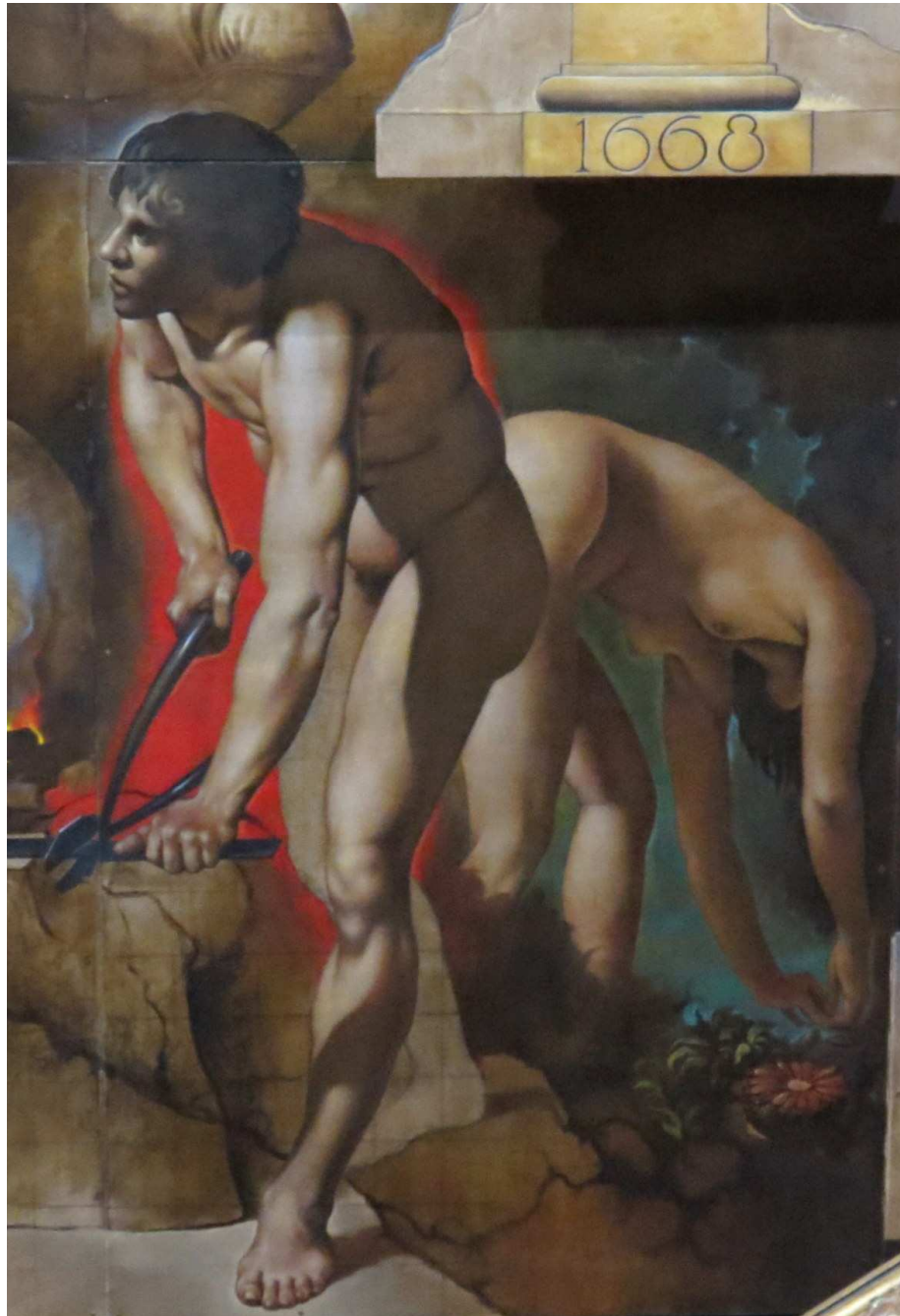
Fonte: Fotografia de Cléia Alberti editada por Fernando Cardoso, n/d.

Há ainda outra imagem que colabora para a construção simbólica dos primeiros habitantes dessa Curitiba mítica. Trata-se de uma mulher, uma “índia catadora de pinhões”,

¹⁰⁸ Cf. TAKEUCHI, Washington C. Cacique Tindiquera. In: *Circulando por Curitiba* (Blog), 02 abr. 2017, n/p.

que aparece em segundo plano, logo abaixo da imagem do Pelourinho. Ela está arqueada e sua movimentação sugere que esteja catando os pinhões que se soltaram da pinha próxima a suas mãos. Segundo Greca, as imagens dessa personagem e de Tindiquera referem-se à “memória dos índios, primeiros donos da terra, Guaranis. Moravam em Tindiqueras, covas cavadas na terra argilosa do planalto curitibano, protegidos do frio. [...] Comiam pinhões, que conservavam o ano todo em cestos imersos na água corrente dos rios, para evitar que bichassem”.¹⁰⁹

Figura 10: “Índia catadora de pinhões”, detalhe do painel de Sérgio Ferro



Fonte: Fotografia de Cléia Alberti editada por Fernando Cardoso, n/d.

¹⁰⁹ MACEDO, 1996, In: SANSONE, 2000, *Op. cit.*, p 26.

O que a lenda da fundação de Curitiba chama de pioneiros, são para Sérgio Odilon Nadalin os primeiros portugueses e mamelucos que se fixaram nas regiões ao sul de Piratininga e de São Vicente, e que habitaram a Ilha de Cotinga, na baía de Paranaguá. Esses indivíduos, após conquistarem a confiança dos indígenas locais, costumeiramente os prendiam e vendiam em fazendas que não usavam escravos negros devido a seus altos preços. Dessa forma, muitos indígenas da localidade que viria a se tornar Curitiba foram escravizados.¹¹⁰

Após a estadia e estabelecimento em Paranaguá, muitos desses faiscadores subiram as encostas da Serra do Mar à procura de ouro, e acabaram por chegar ao planalto, onde fundaram arraiais relativamente estáveis na Borda do Campo (Atuba, Vilinha). Esse processo histórico, fundado em tropelias de bandeirantes, na aventura pela busca do ouro no braço cativo indígena, muitas vezes levou à constituição de lares “índio-europeus”, os quais tiveram papel fundamental na fundação da cidade de Curitiba.

É perceptível que a historiografia tem tratado do Paraná a partir do momento em que a região adquire “expressão histórica” aos olhos de seus conquistadores, que exploravam o território em nome dos interesses europeus. O fato torna-se ainda mais relevante porque o indígena, que já se deslocava pelas regiões antes do “descobrimento”, não tinha como característica uma cultura, por assim dizer, “significativa”. Ou seja, não eram detentores de riquezas dignas de serem consideradas pelos portugueses e espanhóis. Salvo sua própria força de trabalho, que, como se sabe, foi aproveitada, consumida e explorada até sua quase extinção por parte dos colonizadores.¹¹¹

Este passado, suscitado até hoje pelas visualidades de obras como a *Capela dos Fundadores* de Sérgio Ferro, é um passado forjado, fantasioso e pouco problematizado, que estabelece uma continuidade histórica bastante artificial e apropriada. Como diz Hartog, “trata-se de um passado do qual o presente não pode ou não quer se desligar completamente. Quer se trate de celebrá-lo, imitá-lo, conjurá-lo, de extrair prestígio dele ou apenas de poder visitá-lo”.¹¹² A memória se apresenta então como um convite à lembrança pouco precisa da coletividade. A postura de ambos, financiador (Greca) e artista (Ferro), ao ditar as

¹¹⁰ NADALIN, S. O. *Paraná: Ocupação do Território, População e Migrações*. Curitiba, SEED, 2001, p. 42.

¹¹¹ É interessante anotar que “oficialmente” nosso indígena nunca foi escravizado. Era um “administrado”, eufemismo utilizado para designar o indígena cativo que, aos milhares, serviu de mão de obra farta e barata, sobretudo aqui no sul, nas próprias entradas e bandeiras, na mineração, e no criatório. Quase paradoxalmente, esse mesmo indígena sempre foi visto como inocente, tutelado, “selvagem”, indolente. E a história que construímos ficou marcada por essas distorções. NADALIN, *Op. cit.*, p. 13.

¹¹² HARTOG, *op. cit.*, p. 197.

representações que compõem o painel, acabam por celebrar culturas isoladas e atendem a necessidades particulares.

2.3. ECONOMIA LOCAL

Neste momento, dando continuidade à análise imagética do painel, focaremos nossa atenção nas figuras que se dedicam a memórias de algumas economias que ocorreram no Estado do Paraná. A começar pelo Tropeirismo, lucrativo comércio das tropas. “De uma certa forma, ainda na esteira das tradições dos descobrimentos, a aventura também continuava com a adoção pelos curitibanos da atividade tropeira, ‘navegando’ terra abaixo no dorso dos cavalos e mulas.”¹¹³ Os tropeiros compravam gado no Rio Grande do Sul, o criava e engordava em fazendas em Curitiba e nos Campos Gerais, e posteriormente o vendia em Sorocaba e em São Paulo.

O tropeiro paranaense é figurado no painel de Sérgio Ferro por um homem nu de chapéu e montado em um cavalo. Rodeiam este cavaleiro duas imagens de gado, que são representados somente pela cabeça com chifres. Ferro, na carta-resposta à encomenda de Greca, disse que: “como sempre faço, enchi o mural de citações: fotografias dos arquivos da cidade, Velásquez, Caravaggio, Michelangelo, John Ford. Deixo aos curitibanos o prazer de localizá-las”.¹¹⁴ Possivelmente uma destas citações a que o pintor se refere seja que o “tropeiro” aluda a John Ford. O cineasta americano, vencedor de quatro *Oscars*, contribuiu especialmente para o desenvolvimento do gênero *western*, o dos filmes protagonizados por seus *cowboys* americanos. Essa analogia é possível se considerarmos que o único cavaleiro de todo o painel seja o “tropeiro”, e que seu chapéu lembra bastante os usados por John Wayne, protagonista dos filmes de Ford.

¹¹³ NADALIN, *op. cit.*, p. 51.

¹¹⁴ FERRO, 1996. In: SANSONE, 2000, *Op. cit.*, p. 29.

Figura 11: “O tropeiro”, detalhe da Capela dos Fundadores



Fonte: Fotografia de Cléia Alberti editada por Fernando Cardoso, n/d.

Esta imagem atende à demanda de Greca pela memória do mundo dos tropeiros, e reflete que “o comércio e a criação de gado tiveram, pois, uma influência decisiva no povoamento do território paranaense, muito maior certamente que a mineração do ouro.”¹¹⁵ Essa nova fase na vida do curitibano surgiu com a mudança da atividade econômica de grande parte de seus habitantes, que passaram de mineradores a tropeiros, invernadores e criadores de gado.

A imagem seguinte, por sua vez, remete à memória da economia do café, representada por um homem em plano médio sem camisa e de chapéu, logo abaixo da linha de araucárias

¹¹⁵ MARTINS, R. *História do Paraná*. Curitiba: Travessa dos Editores, 1995, p. 270.

(último plano). Com seus braços esticados ele peneira os grãos de café, e direciona seu olhar aos grãos lançados para cima.

Figura 12: “O peneirador de café”, detalhe do painel de Sérgio Ferro



Fonte: Fotografia de Cléia Alberti editada por Fernando Cardoso, n/d.

O cultivo do café se iniciou em escala apreciável no Paraná por volta de 1860. Nessa ocasião, fazendeiros paulistas e mineiros começaram a ocupar a região Nordeste do Estado, que se tornou conhecida como Norte Pioneiro, como parte da expansão da área plantada que vinha de São Paulo. Como decorrência desse fato, eram escassos os vínculos dessa região com o restante do Estado. Tanto o escoamento dessa produção quanto o abastecimento da região com os gêneros nos quais ela não era auto-suficiente se faziam pelo Estado de São Paulo. Seria somente a partir de 1924 que essa região começaria a se integrar de forma mais consistente à economia paranaense. Naquele ano, quase trinta mil sacas de café do norte do Paraná seriam escoadas pelo Porto de Paranaguá, em contraste com menos de duzentas sacas exportadas em 1920. [...] As atividades de suporte à cafeeicultura, em particular no que diz respeito à comercialização, beneficiamento e transporte do produto, para não mencionar a prestação de toda uma gama de serviços de manutenção e intermediação financeira, levaram ao surgimento de várias cidades importantes no Norte do Paraná. Algumas delas foram resultado de iniciativa direta da Companhia de Terras Norte do Paraná, como Londrina e Maringá. A subdivisão dos municípios paranaenses daquela região reflete, em boa medida, a proliferação de pequenas e médias cidades, que se tornou típica do Ciclo do Café naquela região.¹¹⁶

¹¹⁶ OLIVEIRA, *Op. cit.*, p. 33-34.

Como evidenciado por Oliveira, a economia cafeeira teve maior influência no povoamento e desenvolvimento do norte e nordeste do estado do Paraná, sobretudo na criação das cidades de Maringá e Londrina. Desta forma, o acontecimento está geograficamente fora do pretendido por Greca e Ferro, que é, como dito na encomenda, uma “Capela Curitibana”¹¹⁷. Todavia, é possível vincular a representação do “peneirador de café” a outra solicitação do então Prefeito, a “memória da migração dos campos para cidade grande”, que, segundo ele, ocorreu após a geada de 1975 que flagelou os cafezais e favoreceu o crescimento das periferias.¹¹⁸ Esse crescimento, tanto de Curitiba quanto de sua região metropolitana, sofreu também influência dos deslocamentos interestaduais, da migração rural-urbana fomentada pela mecanização das lavouras, da migração de curta distância intrametropolitana, e de questões relacionadas ao mercado de trabalho, infraestrutura e outros fatores econômicos, sociais e territoriais.

Outra figura pintada por Ferro trata da derrubada dos pinheirais. Para Sansone, a imagem refere-se ao “desbravador”¹¹⁹. Este elemento da obra compete à “memória da derrubada dos pinheirais, lenhadores e serrarias”, sugerida pelo Prefeito¹²⁰. A derrubada e queimada dos pinheirais ocorreu com mais intensidade durante o século XX. O Paraná, no início deste século, apresentava-se consideravelmente expandido, com a fundação de diversos povoados atraídos pela concessão de terras a baixo preço. “No oeste-sudeste [do Estado], as companhias concessionárias exploravam o mate e a madeira, arrasando os ervais e derrubando pinheiros e madeira de lei sem a preocupação real de ocupar e colonizar a área.”¹²¹ A extração do pinheiro também fomentou a indústria madeireira vinculada à construção de ferrovias.

Na pintura de Ferro, a derrubada de árvores é retratada numa cena espontânea, indicada pelo movimento de tronco e braços de um lenhador nu trabalhando com seu machado. Há um talho aparente na base do tronco da árvore que o homem golpeia, o que sugere a derrubada da araucária. O lenhador é um dos poucos personagens do painel que deixa de forma mais evidente sua prática. Mas, mesmo assim, não é possível identificar as narrativas implícitas e, tampouco, os embates simbólicos e históricos relacionados a essa atividade.

¹¹⁷ MACEDO, 1996, In: SANSONE, 2000, *Op. cit.*, p. 26.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 27.

¹¹⁹ SANSONE, *Op. cit.*, p. 15.

¹²⁰ MACEDO, 1996, In: SANSONE, 2000, *Op. cit.*, p. 26.

¹²¹ NADALIN, *Op. cit.*, p. 84.

Figura 13: “Derrubada dos pinheirais”, detalhe do painel de Ferro



Fonte: Fotografia de Cléia Alberti editada por Fernando Cardoso, n/d.

Durante os dois primeiros séculos após a chegada dos primeiros colonizadores ao Brasil, houve migrações espontâneas caracterizadas pela “predagem”, pela atividade “de saque à natureza, propiciado pela combinação de dois estímulos, encontrar o ouro e a caça ao índio”.¹²² Não diferente, o planalto curitibano, região habitada por Carijós, recebeu seus primeiros habitantes europeus em busca de veios auríferos, produto escasseado no litoral paranaense. No entanto, a ilusão da existência de minas de ouro foi maior que o rendimento obtido. Com isso, parte dos que povoaram o planalto acabaram se dedicando à criação de gado. Ainda assim, a “memória dos portugueses e de seus filhos paulistas”¹²³ que ali chegaram em busca de ouro também aparece na *Capela dos Fundadores* de Sérgio Ferro. Essa memória é figurada a partir dos “Catadores de ouro de aluvião”.

Figura 14: “Catadores de ouro de aluvião”, detalhe do painel de Ferro



Fonte: Fotografia de Cléia Alberti editada por Fernando Cardoso, n/d.

¹²² NADALIN, *Op. cit.*, p. 37.

¹²³ MACEDO, 1996, In: SANSONE, 2000, *Op. cit.*, p. 26.

Essa passagem histórica é apresentada de forma difusa no painel, numa concepção particular. É possível construir a narrativa a partir de três figuras, sendo elas: o homem que carrega uma saca nas costas; o homem de cócoras que empunha uma bateia (utilizada para separar o ouro do cascalho); e, ao fundo, uma mulher arqueada representada apenas do tronco para cima, com parte dos braços obscurecidos pela sombra. As três figuras encontram-se logo abaixo do “Tindiquera” e do “Desbravador”.

Sugerimos a participação desses três elementos na construção imagética da passagem da economia do ouro com pressuposto na proximidade dos personagens dentro do complexo pictórico, e no local onde estão ambientados, que se trata de uma representação de uma encosta permeada por uma pequena vazão d’água. Além disso, um dos personagens, agachado e direcionando o olhar para o córrego, segura uma ferramenta, mais especificamente uma bateia, principal instrumento utilizado por garimpeiros para encontrar as pepitas de ouro. Esta espécie de peneira, de tamanho grande, servia para separar as pedras de ouro (pequenas e em pouca quantidade) do cascalho presente nos rios. Com isso, o outro homem possivelmente esteja carregando uma saca com cascalho retirado das margens do rio, uma vez que o ouro de aluvião era encontrado em encostas de córregos e riachos. Já a imagem feminina que complementa esta micronarrativa, pode ser hipoteticamente uma índia escravizada, fato recorrente na economia dos bandeirantes.

Algumas das economias representadas na *Capela dos Fundadores*, em especial aquelas relacionadas ao extrativismo, têm em comum a necessidade de migração, sempre associada à busca de novas riquezas, metais e pedras preciosas, além de índios para prear. Foi a procura do ouro de aluvião, afinal, que trouxe os portugueses e seus descendentes, até então instalados em Paranaguá, para o planalto curitibano.

A economia ervateira, denominada por Greca na carta encomenda como a “memória do mundo da erva-mate, tererê, chimarrão”¹²⁴, por sua vez é representada por dois homens carregando sacas que possivelmente estariam cheias de ramos e folhas da erva. Suas figuras são representadas da cintura para cima, seus corpos são fortes e há espécies de tecidos cobrindo suas cabeças, os quais estão levemente pigmentados de verde para representar o resíduo da planta. Essas figuras estão localizadas ao lado esquerdo do Pelourinho, e, logo acima delas, está pintada uma planta de erva-mate.

¹²⁴ MACEDO, 1996, In: SANSONE, 2000, *Op. cit.*, p. 26.

Figura 15: “Memória da erva-mate”, detalhe da *Capela dos Fundadores*



Fonte: Fotografia de Cléia Alberti editada por Fernando Cardoso, n/d.

A atividade ervateira contribuiu para a exploração de novas regiões, e seu empresariado teve participação efetiva no processo de emancipação do Paraná. A economia vinculada à erva-mate possibilitou a fundação da Universidade Federal do Paraná, da Associação Comercial, do Clube Curitibano, da Imprensa Paranaense, entre outros empreendimentos, muitas vezes encabeçados por Ildefonso Pereira Correia, o Barão do Serro Azul. As famílias Leão e Pereira Correia eram proprietárias das fábricas de maior destaque no beneficiamento da planta. As marcas Matte Leão e Ildefonso garantiram espaço no mercado interno e externo, atendendo às demandas de um mercado que na época se mostrava cada vez mais exigente.

Por fim, temos ainda o “Forjador de metais”¹²⁵, figura localizada no canto inferior direito do painel, logo abaixo do Pelourinho. O forjador recebe um certo destaque, pois é a única imagem de homem com uma “aura” vermelha em parte do corpo. Este contorno em vermelho vivo assemelha-se, de certa forma, a um momento do processo de fundição do metal, em que o ferro recém tirado do fogo, ardendo em brasa, exprime uma luminosidade que indica sua possibilidade de remodelagem. O forjador está curvado em direção a uma rocha, e empunha um alicate que usa para cortar uma barra de ferro. Seu olhar é disperso, sem ponto fixo.

Figura 16: “O forjador de metais”, detalhe do painel de Sérgio Ferro



Fonte: Fotografia de Cléia Alberti editada por Fernando Cardoso, n/d.

¹²⁵ SANSONE, *Op. cit.*, p 23.

Esta representação não faz parte das solicitações da carta-encomenda de Greca, porém Ferro a caracteriza como o “metalúrgico feitor de alicerces”, “homem da arte” que, dentro de um processo, é responsável pela “transformação”.¹²⁶ Ademais, embora a metalurgia não tenha sido uma economia de destaque no âmbito Curitibano, aos moldes das citadas anteriormente, ainda assim ela pode ser alinhada com o extrativismo madeireiro, já que tanto o “forjador” quanto o “desbravador”/lenhador foram importantes para a construção das ferrovias. Uma vez que a metalurgia seria a área responsável por dormentes e trilhos.

2.4. O APAGAMENTO DO RASTRO E O NEGRO

No âmbito da *Capela dos Fundadores*, segundo o próprio autor, o Pelourinho pertence à parte do painel atribuída aos símbolos e mitos consolidados na gesta de Curitiba. Ele se junta, portanto, ao Cacique Tindiquera, à Gralha Azul e às Três Graças, todos localizados à parte do painel principal¹²⁷ Estes elementos estão representados com o mesmo grau de naturalismo de toda a obra, mas como já mencionamos recebem maior destaque, especialmente por três motivos principais: a) encontram-se fora do conjunto principal da composição; b) suas proporções são maiores em relação aos outros elementos; c) o espaço de inserção do grupo é a figuração do céu. A placa onde está pintado o Pelourinho, especificamente, mede 2,6x1,0m, e está localizada na extremidade direita da obra. A coluna aparece imersa em nuvens, mas ao mesmo tempo fixada no solo, o que dá uma dimensão terrena à peça, assim como ocorria com o Tindiquera.

O Pelourinho foi um símbolo do poder público por séculos, tendo sido usado mundialmente para humilhar e castigar condenados em geral. No Brasil, entretanto, acabou ligado de forma indissociável ao castigo de negros escravizados. Geralmente instalado em espaço público, para que as humilhações e agressões fossem exibidas à população, este elemento de punição legal poderia ter sua coluna ou fuste erigidos em pedra ou madeira (um tronco), geralmente com duas argolas fixadas em lados opostos da estrutura. Em sua parte superior, ficavam o capitel (muitas vezes em forma de uma capela), e quatro “braços” ou barras de ferro fixadas em forma de cruz ao final do fuste e antes do capitel, tudo sobre uma base de um ou mais degraus.

¹²⁶ FERRO, 1996, SANSONE, 2000, *Op. cit.*, p 28.

¹²⁷*Ibidem.*

Figura 17: “O Pelourinho”, detalhe da *Capela dos Fundadores de Curitiba*



Fonte: Fotografia de Cléia Alberti editada por Fernando Cardoso, n/d.

Como o Pelourinho original de Curitiba já inexistia, não havia um modelo comparativo, e por isso o artista pôde criar uma forma idealizada. Assim, o Pelourinho da *Capela dos Fundadores* apresenta no meio da estrutura, ao invés das argolas, um pinhão emoldurado, e tem em sua base o numeral 1668, que remete à mais remota data da história documentada da povoação de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais.¹²⁸ Como indica Nadalin, “em 1668, o Capitão-mor de Paranaguá, Gabriel de Lara, subindo a Serra do Mar, tomou posse, em nome da autoridade portuguesa, da nova povoação, mandando erguer o pelourinho.”¹²⁹ Todavia, Lara não deu seguimento ao seu ato instituidor da Vila, e com isso a data de fundação da Vila de Curitiba ficou sendo oficialmente a de 1693, data da comemoração do aniversário da cidade.

O Pelourinho curitibano é tratado por Greca como o local onde se administrava a justiça,¹³⁰ e por Ferro através de um teor exclusivamente simbólico,¹³¹ de modo que se vê que há um esforço em mascarar e atenuar o real uso do pelourinho, que era um lugar de castigo.

O tripé latifúndio-patriarcalismo-escravidão deixou traços igualmente profundos na sociedade paranaense; no entanto, algumas tradições historiográficas têm como referência uma sociedade “loura” no Paraná, constituindo um “Brasil diferente”, e isso marcou posição numa parcela da intelectualidade paranaense.¹³²

Esta prática de suavizar a história e esconder acontecimentos parece bem comum entre alguns autores que escreveram sobre a história do Paraná, sobretudo em Wilson Martins. Para este autor, o estado do Paraná paradoxalmente não teria conhecido o processo de escravidão, e ele ainda defendia a teoria de um estado branco e europeu.¹³³ No entanto, antes dos primeiros grandes contingentes de imigrantes começarem a chegar ao Paraná no final do século XIX, a população de negros escravizados em Curitiba chegou a representar 50% da população local em 1767. Número que, devido a mortes, trocas e vendas, em 1776 caiu para 23%. Ainda assim, até o final do século XVIII essa porcentagem voltaria a aproximar-se dos 50%. E em 1853, quando ocorreu a emancipação política do Paraná, 40% da população do Estado inteiro era composta por negros.¹³⁴

¹²⁸ MARTINS, R. *Terra e Gente do Paraná*. Curitiba: Coleção Farol do Saber, 1995.

¹²⁹ NADALIN, *Op. cit.*, p. 44.

¹³⁰ MACEDO, 1996, In: SANSONE, 2000, *Op. cit.*, p. 26.

¹³¹ FERRO, 1996, In: SANSONE, 2000, *Op. cit.*, p. 28.

¹³² NADALIN, *Op. cit.*, p. 18.

¹³³ Cf. VIACAVA, *Op. cit.*, p. 7.

¹³⁴ FELIPE, D. A. A presença negra na história do Paraná: pelo direito à memória. In: *Abordagem histórica sobre a população negra no Estado do Paraná*. Curitiba: SEJU, 2018, p. 13-16.

A despeito de uma vasta produção acadêmica ter apresentado a importância da escravidão para a História do Paraná, nos textos de ampla divulgação e no senso comum ainda prevalece a ideia de que a escravidão é irrelevante na história da cidade – e do Estado – e que a imigração europeia é o aspecto definidor da especificidade local. Constituinte da identidade, a memória da imigração é reiterada em textos oficiais, em eventos festivos, em memoriais e monumentos da cidade.¹³⁵

Textos oriundos do poder público e/ou fomentados por este, alinhados à arte institucional, sobretudo via painéis públicos e esculturas, na maioria das vezes expõe uma constituição populacional do Estado do Paraná idealizada, e celebra uma identidade regional que exclui conflitos inerentes à construção de uma sociedade. Tais narrativas destacam as características da população local a partir do processo de imigração relacionado aos europeus, e ainda marcam a presença desses grupos como elemento distintivo da identidade paranaense. Num plano geral, nestas construções simbólicas, as presenças da escravidão, dos africanos e seus descendentes são silenciadas, ou mesmo deliberadamente negadas.

É lamentável que, no painel de Sérgio Ferro, a única possível referência ao negro que habitava a cidade de Curitiba seja um símbolo de punição e sofrimento. Lembrando que, nas indicações de Greca das memórias que deveriam estar no painel, em nenhum momento foi mencionada a contribuição negra na formação do município. Greca e Ferro, ao elaborarem as visualidades que deveriam fazer parte desta “capela fundadora”, acabaram deixando de lado certos grupos, apagando seus rastros na construção de uma história local. Segundo Seligmann-Silva, “a arte de inscrição da memória da violência tem de ir a contrapelo, buscando restaurar os rastros”.¹³⁶ No entanto, a forma pela qual foi coordenada a produção simbólica neste período da gestão de Greca impossibilitava a participação de outros atores sociais na elaboração destes objetos revestidos de significados. Desta maneira, construiu-se e ainda se constrói uma barreira entre os que querem reconstruir seus rastros e os que detêm o poder e querem manter essa parcela da sociedade silenciada e excluída. Ainda assim, para Seligmann-Silva, a inscrição da memória é possibilitada via construção da presença a partir da ausência.¹³⁷ E uma das formas de se interpretar esse argumento seria que, a partir das obras já construídas, a parcela da sociedade interessada incutisse novas significações a esses objetos, o que pode ser chamado de ressignificações. Com a obra pronta, o artista perde o poder sobre seu significado original. “A

¹³⁵ MENDONÇA, Joseli M. N. *História e memória da escravidão no Paraná*: possibilidade de uma produção na perspectiva da história pública. Anais do 7º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional, Curitiba (UFPR), 2015, p. 13.

¹³⁶ SELIGMANN-SILVA, *Op. cit.*, p. 116.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 116.

arte de ler e inscrever rastros e o testemunho da violência fazem parte de um movimento de se apoderar das narrativas caladas e apagadas”.¹³⁸

De todo modo, é fato que a falta de representatividade de determinados grupos força uma construção simbólica incoerente historicamente, como ocorre na *Capela dos Fundadores de Ferro*, que oculta a existência de outros passados que não os já canonizados. Ademais, vale lembrar que embora não oficializada pelo poder público e tampouco motivada, a produção cultural e simbólica das periferias e grupos minoritários sempre existiu.

2.5. A IDENTIDADE CULTURAL E O IMIGRANTE

A partir da segunda metade do século XIX iniciou-se no Brasil um processo de chegada massiva de imigrantes vindos da Europa. Até 1939, cerca de 4,8 milhões de imigrantes desembarcaram em terras brasileiras. A influência cultural e populacional desses grupos é evidente nas regiões onde se instalaram. “Trata-se de uma história bastante cara à nossa historiografia e ao imaginário paranaense, em especial o curitibano.”¹³⁹

A “memória dos imigrantes saídos da Europa para o Brasil”, solicitada por Greca¹⁴⁰, fica por conta das Três Graças, imagem de três mulheres nuas emolduradas por uma forma oval de 2,60x1,95m, que se destacada em 30cm do fundo do conjunto principal, bem ao centro da composição pictórica. Cada uma delas recebeu um contorno, uma aura de cor distinta: a que está mais próxima da bandeja de frutas, abaixada à altura da sombra da vegetação, recebeu uma coloração na tonalidade verde na lombar. A que está levemente prostrada, por sua vez, recebeu um destaque na cor vermelha no tronco e em parte dos braços. Por fim, a mulher totalmente ereta e com um dos braços levantados recebeu uma aura amarela contornando seu corpo acima das coxas.

Duas das personagens dessa cena têm seus rostos e parte do corpo tomados por sombra, um efeito ocasionado pela fonte de luz vir do lado direito da composição. Isso difere essa cena de todos os outros elementos do painel, nos quais a fonte de luz provém sempre do lado esquerdo. Como mencionado anteriormente, a construção do painel se deu a partir da fixação das telas de linho pintadas à tinta óleo em placas de madeira. Desta forma, nesta cena é possível identificar o encaixe de duas placas. São as linhas que cortam duas personagens logo abaixo da cintura e uma na cabeça.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 116.

¹³⁹ NADALIN, *Op. cit.*, p. 17.

¹⁴⁰ MACEDO, 1996, In: SANSONE, 2000, *Op. cit.*, p. 26.

Figura 18: “As Três Graças”, detalhe do painel de Sérgio Ferro



Fonte: Fotografia de Cléia Alberti editada por Fernando Cardoso, n/d.

Numa cena idealizada, as ações representadas não auxiliam na descrição da temporalidade da imagem, ou seja, não é possível distinguir o eventual tempo histórico narrado pelas ações e ideias presentes na pintura. Tampouco identificar qualquer tipo de tema relacionado à memória de imigrantes. Ainda assim, a cena está no centro simbólico da composição do painel, como o paraíso terrestre. Nela, não há trabalho árduo, e a natureza se oferece, dócil, às coletadoras. A religiosidade é pré-cristã (edênica). Não há presença masculina, o que supostamente indica um ambiente sem violência. Essa atmosfera maternal sem hostilidades converge tanto para apresentar o Brasil aos europeus quanto para propagandear aos brasileiros que o imigrante pacífico e livre ajudaria, a partir de sua mão de obra branca, o Brasil a progredir a passos largos.

O sul do Brasil desenvolveu circunstâncias favoráveis para receber os estrangeiros a partir do século XIX, acima de tudo para os europeus que quisessem reconstruir suas vidas. Os efeitos da Revolução Industrial, como a expulsão dos trabalhadores do campo para as cidades, onde serviam de mão de obra barata para fábricas, acabaram, de certa forma, se alinhando a dispositivos legais de atração de fluxos imigrantes, favorecendo a instalação destes trabalhadores nas regiões meridionais do Brasil. Para atender seus interesses, os governos provinciais se utilizavam de propagandas veiculadas no exterior, e de companhias que promoviam, desde meados do século XIX, o traslado de emigrantes, sobretudo alemães, italianos, espanhóis, poloneses e ucranianos, para ocupar pequenas propriedades em colônias, principalmente no Brasil meridional.¹⁴¹ A promessa era fixar esses imigrantes em terras de qualidade e prestar-lhes assistência nos primeiros momentos, no entanto, essas pequenas propriedades para imigrantes eram estabelecidas em zonas recobertas por florestas nas proximidades das cidades litorâneas, o que ocasionou posteriores migrações para dentro de outras regiões do Brasil.

Em sua carta-resposta às exigências de Greca, Ferro escreveu:

No centro um outro mito, funcionando aqui como o que Hegel chamava “negação determinada” (que por ser determinada, insistia, é positiva). É que nem toda aquela produção fundadora foi paradisíaca. Houve combates, hostilidades, egoísmos que preferimos esquecer – mas que as administrações mais atuais vão corrigindo, com o movimento de solidariedade que animam. Daí as três graças de nossa **herança europeia**: para Sêneca, representam o triplo aspecto do dom: dar, aceitar, retribuir.¹⁴²

¹⁴¹ NADALIN, *Op. cit.*, p.70.

¹⁴² FERRO, 1996, In: SANSONE, 2000, *Op. Cit.*, p. 28.

Em seus escritos, portanto, Ferro sinaliza que a fundação da cidade não foi edênica, porém afirma que os episódios negativos devem ser esquecidos. Isto é confirmado na visualidade da obra, na qual a maioria dos personagens são figurados trabalhando, são representações cristãs, ou fazem menção a símbolos e mitos. “O imigrante europeu era encarado sob uma concepção ‘romântica’, capaz de criar uma ‘civilização camponesa à maneira da Europa’. Concepções românticas, ufanistas e, também, demográficas.”¹⁴³ Essa “herança europeia”, tão aprovada por alguns curitibanos, tem início com a promoção da vinda de imigrantes europeus a Curitiba com o intuito de branquear tanto a raça quanto o trabalho. A elite local queria eliminar as máculas da escravidão, pois o negro agora ex-escravo passava a ser causador de violência característica, alimentando os preconceitos da minoria branca, que acreditava que o imigrante branco, livre, pacífico e trabalhador, era a receita para o progresso.¹⁴⁴

É interessante observar como, apesar destas evidentes constatações, a realidade foi substituída por um mito. Sem negar a importância dos imigrantes, principalmente na História de São Paulo e do Brasil Sulino, o desenvolvimento não se fundamentou, somente, na atividade dos estrangeiros e seus descendentes. Entretanto, da ideologia imigratória do século XIX parece ter sobrevivido uma semente que germinou no progresso do mito do “imigrante morigerado e laborioso”, cuja contribuição teria sido fundamental para a originalidade paranaense, e para a aquisição de suas características de *melting pot*, “louras” e europeias.¹⁴⁵

A imputação ao índio e ao negro de máculas raciais da população brasileira era destacada em muitos pronunciamentos oficiais do período, e, de certo modo, refletia a mentalidade nacional a esse respeito.¹⁴⁶ O encontro entre arte e política não deveria ser pensado como a submissão da arte à mera comunicação de doutrinas, “daí porque a política se confunde com a publicidade (propaganda, comercial) e os partidos de direita e de esquerda apresentam poucas diferenças na prática.”¹⁴⁷ Esse *marketing* oficial, aqui proposto pela visualidade da *Capela dos Fundadores*, é reafirmado pela repetição. A *Capela* de Sérgio Ferro é apenas um exemplo, uma vez que, nesta mesma gestão de Greca, foram produzidas outras obras, livros e comemorações que afirmavam um passado romântico, muitas vezes branco e próspero. A arte, neste tipo de gestão de política cultural, acaba por se tornar refém de discursos positivistas, deixando de ser um espaço de realização da liberdade para se tornar uma instância de controle.

¹⁴³ NADALIN, *Op. cit.*, p. 72.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 74.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 77.

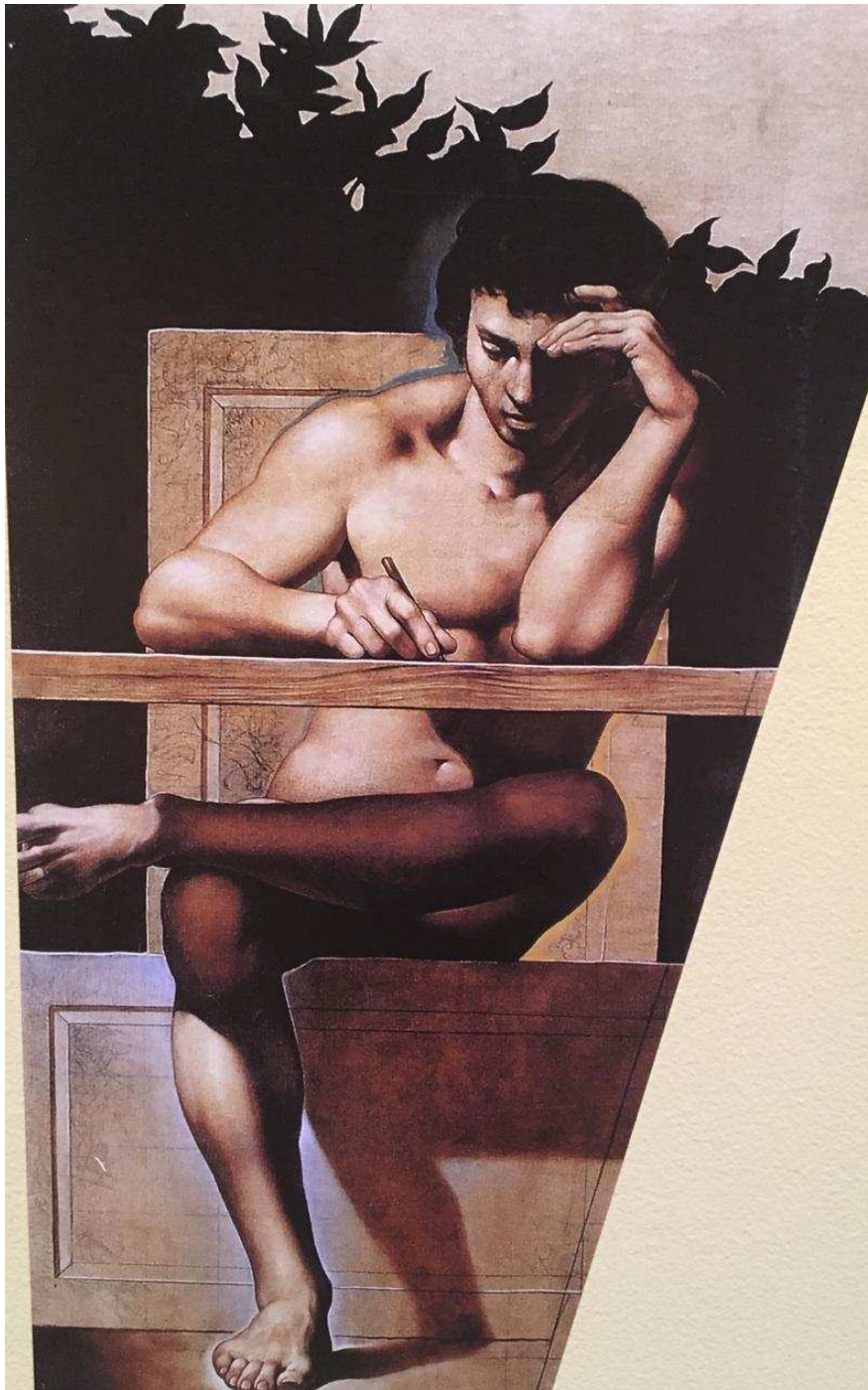
¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 72.

¹⁴⁷ SELIGMANN-SILVA, *Op. cit.*, p 112.

2.6. A ARTE COMO VETOR DE PROPAGANDA E A OBSESSÃO PELA MEMÓRIA

Neste subcapítulo abordaremos uma das figuras/memórias mais controversas de todo o painel de Sérgio Ferro. Ela foi chamada por Sansone de “o urbanista”, e por Greca, em seu livro mais recente, de “o Arquiteto Sonhador”.¹⁴⁸

Figura 19: “O Arquiteto Sonhador”, detalhe-homenagem do painel de Ferro



Fonte: Fotografia de Cléia Alberti editada por Fernando Cardoso, n/d.

¹⁴⁸ MACEDO, 2016, *Op. cit.*, p. 544.

Em uma cena posada, um homem nu está sentado com a perna esquerda cruzada sobre a direita. Ele está numa poltrona que parece ser feita de algum material rígido, como mármore. A posição do personagem, com o cotovelo esquerdo apoiado na mesa e a mão na testa, sugere que esteja pensando. Ele está com todo o antebraço direito apoiado sobre a estrutura plana à sua frente, e segura o que possivelmente seja um lápis, dirigindo o olhar para o que está produzindo. A pintura não nos deixa identificar o material que o “Arquiteto Sonhador” está riscando, isto é, o que está sobre a mesa. Ao fundo, vê-se apenas sombras de arbustos e folhas. A imagem está localizada na extremidade inferior direita do painel. Acima do personagem, somente uma imensa área sem pintura, ou seja, “espaços vazios”. Como acontece com outros personagens da pintura de Ferro, seu corpo recebe um acabamento que exprime uma certa emanção de “luz”.

Para o jornalista Cassiano Elek Machado, convidado pela prefeitura em 1996 para cobrir a inauguração da obra, a figura se trata de uma representação de Rafael Sanzio, alusão aos projetistas da cidade.¹⁴⁹ Esse, possivelmente, é um dos enigmas deixados por Ferro para que os espectadores investigassem ou tentassem desvelar, pois, como sabemos, o artista deixou algumas “citações” espalhadas pelo painel, e inclusive já mencionamos a possível homenagem a John Ford através da figura do tropeiro. Agora, através do “arquiteto”, podemos destacar outra provável homenagem, desta vez a Rafael Sanzio. Mais que isso, todavia, possivelmente possamos aqui identificar uma dupla homenagem, e o “Arquiteto Sonhador” seja tanto um tributo a Rafael Sanzio quanto ao “mecenas” de Sérgio Ferro, o Prefeito Rafael Macedo Greca, que usualmente se autodenominava como arquiteto-urbanista. Essa, aliás, seria uma forma de Ferro atender a mais uma solicitação de Greca, a da “memória da luz de Curitiba”:

Memória da luz de Curitiba, urbanização modelar, um sistema de resgate social subsidiado pela poupança urbana. Cidadania mesmo para os recém chegados. Verde capital ecológica. Faróis do Saber, bibliotecas de bairro com internet pública, para compartilhar o conhecimento. Ruas de Cidadania, prefeitura sem medo de instalar o governo no meio do povo. Uma cidade inteira decidida a provar ao Brasil que, “tendência não é destino”, é possível ser mais forte do que as dificuldades.¹⁵⁰

Na carta-encomenda de Greca, a expressão “memória da luz de Curitiba” soa um pouco indefinida, mas a sequência do texto deixa evidente a que ela se refere. É naquele momento e passagem que Greca mostrava sua preocupação em deixar seu próprio “rastro” na memória oficial da cidade, pois o então Prefeito solicitava o “resgate” e fixação de uma

¹⁴⁹ MACHADO, C.E. Leia sempre o original. *Folha de S. Paulo*, Seção Ilustrada, 23 dezembro 1996.

¹⁵⁰ MACEDO, 1996, In: SANSONE, 2000, *Op. cit.*, p. 27.

memória bem recente, a de sua própria gestão, através da menção às Ruas da Cidadania e Faróis do Saber, obras públicas construídas durante seu mandato. Assim, como diz Hartog:

O presente, no momento mesmo em que se faz, deseja olhar-se como já histórico, como já passado. Volta-se, de algum modo, sobre si próprio para antecipar o olhar que será dirigido para ele, quando terá passado completamente, como se quisesse “prever” o passado, se fazer passado antes mesmo de ter acontecido plenamente como presente; mas esse olhar é o seu, presente para ele.¹⁵¹

Esse olhar contínuo de Greca ao passado, por intermédio das figuras de Ferro, pode ser interpretado como uma necessidade de se auto historicizar, e a “memória da luz de Curitiba” sugerida por ele é a prova disso. Essa memória nem mesmo havia se concretizado como presente, uma vez que sua gestão não havia sequer acabado naquele momento. Ao se levar em conta que a obra foi encomendada no último ano de seu mandato e instalada a poucos dias do fim de sua gestão, vê-se a urgência pela memorialização de seus feitos, mesmo que esses não houvessem sido finalizados. Alguns defendem a tese de que é necessário um distanciamento do evento para que se possa memorializá-lo de forma adequada.¹⁵² No entanto, os eventos ocorridos nessa administração municipal estavam próximos demais e muito vivos na memória para permitirem uma reflexão histórica ampla, que também foi impedida pela falta da participação da sociedade, ou ao menos da comunidade artística, de historiadores e interessados na escolha e produção das visualidades que resgatariam determinadas memórias da cidade.

Essa exclusão do debate fez com que, em fato, os únicos indivíduos com voz e poder de interferência direta na construção do painel fossem o próprio Greca e o artista Sérgio Ferro, o qual parece ter entrado no jogo do primeiro. É o que se vê, por exemplo, pela presença de outro elemento: as “Gregas”, localizadas na extremidade esquerda e direita do painel, e que não são uma memória solicitada na carta encomenda por Greca, mas sim uma escolha do próprio artista que dá continuidade a esse *marketing* que já era sugerido pela referência à Rafael Sanzio e às obras públicas da administração Greca. Agora, aliás, o marketing é ainda mais direto, pois como o próprio Ferro explica, as “Gregas” são uma referência-homenagem ao sobrenome “Greca”:

Os pintores, às vezes, prestam discretas homenagens a seus mecenas. As braçadas de folhas de carvalho no teto da Sistina lembram Julio II (Della Rovere); as abelhas do Bernini apontam os Barberini. Aqui, os pinhões estilizados por linhas retas entrelaçadas, na parte superior do mural, compõem um tipo de cercadura arquitetônica

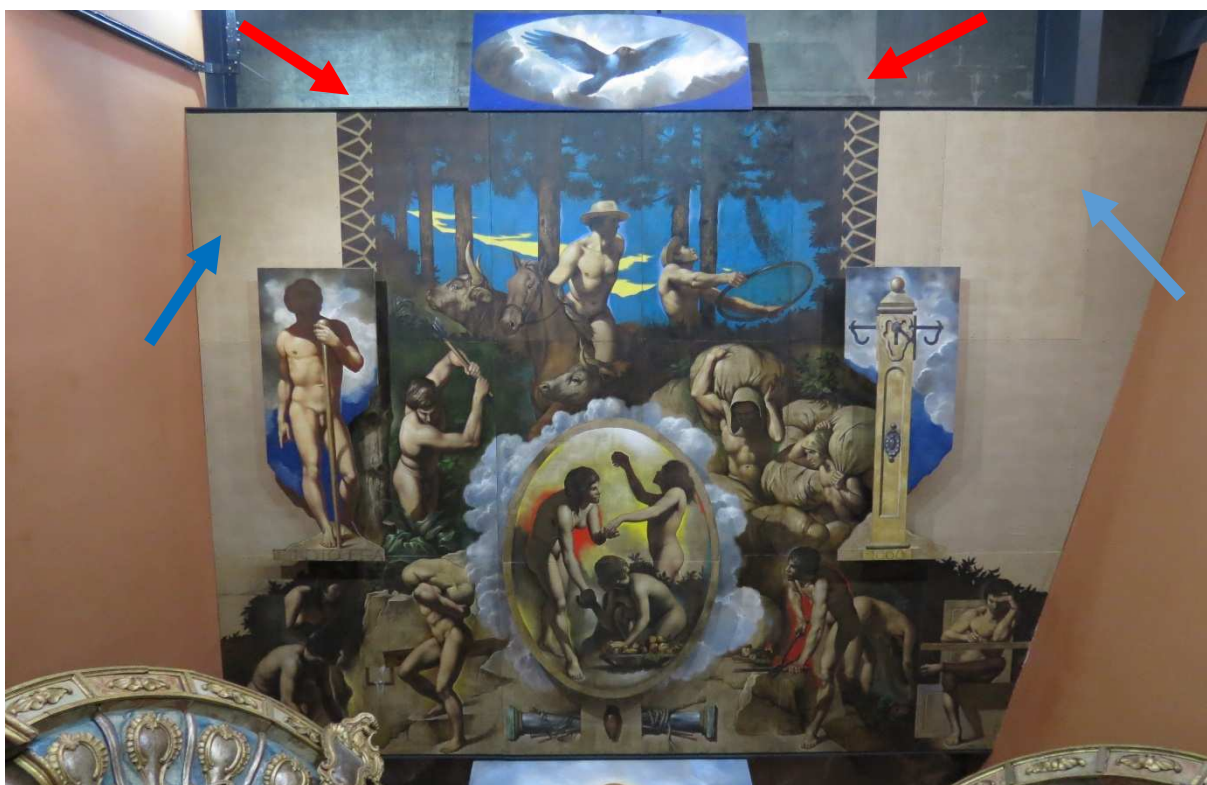
¹⁵¹ HARTOG, *Op. cit.*, p. 149-150.

¹⁵² HUYSSSEN, *Op. cit.*, p. 144.

conhecida como uma “grega”. Pequena lembrança de minha gratidão ao Prefeito Rafael.¹⁵³

Este trecho, somado a outros supracitados nesta pesquisa, demonstram que houve na produção do painel uma forte preocupação em se destacar – ou ao menos deixar subentendida – a atuação de Greca na prefeitura de Curitiba. Isso acontecia, como já apontamos, em função da política cultural adotada pela gestão Greca não possibilitar o envolvimento amplo do campo artístico, de historiadores da história local, e de público interessado na escolha e produção das visualidades que representariam sua própria sociedade.

Figura 20: “Gregas”, detalhe-homenagem, e “Espaços Vazios” da *Capela dos Fundadores*



Setas vermelhas indicam as "Gregas", setas azuis indicam os "Espaços Vazios". Fonte: Fotografia de Cléia Alberti editada por Fernando Cardoso, n/d.

Greca, empolgado com a homenagem feita por Ferro, ainda ressignificaria outro elemento do painel, os “Espaços Vazios”.

Ao pintar as utopias de Curitiba, junto à imagem de jovem urbanista pensador numa prancheta, Sérgio Ferro homenageou-me com uma grega em forma de pinhões. “Grega de Greca”. Deixou espaço em branco para que eu escrevesse sobre a tela, como rezava o costume italiano do Renascimento, quando quem encomendava a obra apunha sua letra sobre a tela. Prefeito do venturoso ano 300 de Curitiba, eu já reunia

¹⁵³ FERRO, 1996, In: SANSONE, 2000, *Op. cit.*, p. 29.

na ocasião sobejos motivos para ser invejado, motivo pelo qual recusei a ideia do criativo pintor. A tela lá está sem texto.¹⁵⁴

Nesta citação, o então Prefeito reafirma as homenagens do “Urbanista” e das “Gregas”, e declara que os espaços vazios foram deixados para que ele os preenchesse. Ferro, na carta resposta, não confirma essa segunda informação, mas também não a nega. “E nos cantos de cima reservei tela crua preparada para que lá sejam inscritos, por outros, outras mais façanhas por vir ou que esqueci.”¹⁵⁵ Greca, sendo então a maior autoridade do poder executivo municipal, novamente utiliza esse poder para se apropriar de um espaço dedicado ao público como um todo, e acaba tornando suas vontades pessoais em escolhas institucionais, e essas vontades constroem uma narrativa simbólica específica e particular, consequentemente excluindo outras formas – potencialmente mais acuradas – de representação histórica de Curitiba.

A arte, ao ser usada como suporte da memória, como no caso do painel que analisamos, viabiliza majoritariamente a inscrição dos rastros históricos daqueles que detêm o poder, e que perpetuam doutrinas e um *status quo*, muitas vezes excluindo de uma memória que deveria ser coletiva os rastros de grupos minoritários ou em condição de menor poder. Assim, muitas vezes a arte usada como suporte da memória reflete apenas os valores e memórias de um grupo isolado e particular.

Tanto o burguês procura deixar rastros de sua identidade em sua habitação, preenchendo seu vazio existencial com esse sentido de pertença criado com assinatura de suas propriedades com seus rastros e marcas, como também, por outro lado, o pesquisador-cientista busca rastros em sua pesquisa, ou o policial os capta na cena do crime.¹⁵⁶

Ao conjurarem as imagens do painel da *Capela dos Fundadores de Curitiba* e criarem narrativas, portanto, tanto o mecenas como o pintor propiciaram a criação de novos ídolos estereotipados, que eventualmente acabam se integrando ao imaginário coletivo. De acordo com Huyssen, “a própria memória pode tornar-se uma mercadoria a ser colocada em circulação por uma indústria voraz da cultura, sempre em busca de novos floreados.”¹⁵⁷ Configura essa visão mercadológica da memória o seu uso pelos agentes envolvidos na concepção da referida *Capela dos Fundadores* como uma forma de auto-homenagem. Além disso, contribui com esta percepção a trajetória de compra da obra, que, como se viu, foge totalmente do que se espera de uma política cultural pública, na qual deveria ocorrer o envolvimento e discussão por parte

¹⁵⁴ MACEDO, 2016, *Op. cit.*, p. 64.

¹⁵⁵ FERRO, 1996, In: SANSONE, 2000, *Op. cit.*, p. 29.

¹⁵⁶ SELIGMANN-SILVA, *Op. cit.*, p. 114.

¹⁵⁷ HUYSSSEN, *Op. cit.*, p. 139.

de outros segmentos da sociedade civil de fora da esfera política. A memória proposta pela obra idealizada pelo Prefeito e manufaturada pelo artista assemelha-se a um produto de prateleira, onde quem paga escolhe o que melhor lhe serve. Com isso, e em acordo com James Young, podemos dizer que as discussões em torno do projeto e do significado dos memoriais sejam em fato mais importantes que os próprios memoriais construídos.¹⁵⁸ Uma afirmação que deixa clara a necessidade de uma maior participação dos mais diversos grupos nas decisões concernentes à produção simbólica, a fim de evitar a reiteração de discursos dominantes e a mitigação de feitos históricos, como infelizmente ocorreu na *Capela dos Fundadores de Curitiba*, nosso objeto de estudo.

2.7. CRISE IDENTITÁRIA E NOVO CLASSICISMO

Este subcapítulo tem como proposta uma análise mais ampla da narrativa global do painel de Sérgio Ferro, deixando de lado as especificidades de cada elemento elencado nos subcapítulos anteriores. Nesse momento serão levados em conta aspectos gerais da construção imagética e a distribuição dos elementos semelhantes que compõem o plano de fundo das personagens. Além disso, pretendemos também indicar as similaridades na construção dos corpos destes personagens. De partida, vale destacar a natureza que impera no plano de fundo da composição, esse “paraíso paranaense” salvaguardado à sombra das araucárias imponentes que emolduram toda a cena superior.

Figura 21: Pinheiros do Paraná (*Araucaria angustifolia*) no painel de Sérgio Ferro



Fonte: Fotografia de Cléia Alberti editada por Fernando Cardoso, n/d.

¹⁵⁸ YOUNG *apud* HUYSEN, *Op. Cit.*, p.148.

Para retratar a grandeza dessas árvores, o artista optou por não representar nenhuma delas por completo, como se a obra não fosse capaz de sustentar a grandiosidade destes pinheiros paranaenses. Símbolo recorrente na visualidade paranaense e fortemente estimulado durante o Paranismo, o pinheiro compôs a capa da primeira edição da revista *Ilustração Paranaense* (1929), porta-voz da ideologia paranista. A paisagem foi utilizada como um instrumento na construção identitária do Paraná, muitas vezes conduzido por artistas vinculados a essa elite intelectual curitibana formuladora de diversos pontos de vista “culturais”. A capa da revista *Ilustração Paranaense* trazia o “homem-pinheiro”, composição elaborada por João Turin, que se trata de um homem supostamente indígena de braços abertos à altura dos pinheiros que o ladeiam. Todavia, o homem-pinheiro é representado como um homem forte, de músculos definidos e postura rígida, assemelhando-se muito ao desenho do Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci, do mesmo modo que o Cacique Tindiquera do painel de Ferro é representado espelhando a imagem do *Davi* de Michelangelo, nada se parecendo com um real indígena local. A valorização do indígena na representação identitária paranaense, sobretudo a defendida pelo Paranismo, se servia de uma representação fantástica do índio, mitificado pelos romances indianistas brasileiros.¹⁵⁹

Figura 22: A capa da 1ª ed. de *Ilustração Paranaense* e o Homem Vitruviano de Da Vinci



Fontes: ACERVO João Turin (website). Aba sobre Paranismo, 2021, n/p; GALLERIE dell’Academia di Venezia (website). Studio di proporzioni del corpo noto come uomo vitruviano, 2020, n/p.

¹⁵⁹ BATISTELLA, Alessandro. O Paranismo e a invenção da identidade paranaense. *Revista Eletrônica História em Reflexão*, vol. 6, n. 11, UFGD, Dourados, jan/jun. 2012, p.4.

Outro ponto importante é o tom de pele branco-homogêneo de todos os corpos representados no painel de Ferro. Já não há negros na pintura, e os indígenas, ainda por cima, são brancos e de aparência helênica idealizada. Isso é sintoma de uma repetição que implica em uma continuidade distorcida em relação ao passado, e que ainda reproduz estereótipos brancos eurocêntricos. Greca, aliás, diz em um de seus livros o seguinte:

Ideais paranistas também me inspiraram, então Prefeito de Curitiba, em 1993, na ocasião da comemoração dos 300 anos da cidade. Fruto dessa mentalidade é o Memorial de Curitiba, prédio em forma de araucária, com afrescos evocativos dos fundadores do Brasil e de Curitiba – do pintor curitibano Sérgio Ferro, dentre todos os nossos artistas o de maior *sprezzatura*.¹⁶⁰

A “inspiração” paranista a que Greca se refere pode ser interpretada como a manutenção de símbolos locais impulsionados pelos intelectuais do início do século XX, como o pinheiro. Porém, esse grupo paranista que o auxiliou na edificação dessa representação do Paraná pode o ter inspirado também em outros aspectos. Um deles se refere à já mencionada exclusão de certos grupos das visualidades escolhidas para representar tanto o curitibano quanto o paranaense.

Reiteramos que todos os personagens da *Capela dos Fundadores* são brancos, inclusive os indígenas figurados. O Paranismo estabeleceu que a representação do paranaense advinha da soma das heranças luso-brasileira e do indígena, mas esse indígena era ficcional, europeizado e ancorado no mito do bom selvagem romantizado pela literatura, sendo retratado como parte dos “ancestrais fundadores” da sociedade brasileira, função semelhante à do Cacique Tindiquera da composição de Ferro. E nessa miscigenação positivista e heroizante do português com o índio romantizado, o africano seria esquecido, excluído de qualquer função fundadora desta sociedade.¹⁶¹

De maneira geral, a cultura do branqueamento ainda é presente nos monumentos e nos discursos oficiais Brasil afora, e na então gestão de Greca ela foi mais uma vez reafirmada a partir do currículo oficial direcionado às escolas municipais com a coleção didática “Lições Curitibanas”.¹⁶² Essa formulação visual, propagandeada não só pelo Paranismo, mas por todos aqueles que insistem na divulgação desse passado mítico do que é ser curitibano/paranaense,

¹⁶⁰ MACEDO, 2016, *Op. cit.*, p. 539.

¹⁶¹ BATISTELLA, *Op. cit.*, p. 3.

¹⁶² Sobre o tema, ver, por exemplo: ALBUQUERQUE, Janeslei Aparecida. *O racismo silencioso em escolas públicas de Curitiba: imaginário, poder e exclusão social*. Dissertação (Mestrado em Educação). Curitiba: UFPR, 2003.

representa a história, a memória e a identidade das elites que a inventaram. Por consequência, reitera e reproduz uma violência simbólica a alguns grupos étnicos que são destituídos do direito à memória.¹⁶³

Dando continuidade aos apontamentos predominantes na visualidade da obra de Sérgio Ferro, outro ponto que chama a atenção é que o artista só isenta a Santa da nudez pela qual representa todos os outros personagens. Isto pode ser interpretado como mais uma referência a Michelangelo, de quem Ferro era entusiasta assumido. Vale lembrar, aliás, que embora possa inicialmente soar estranho um pintor contemporâneo utilizando um estilo classicista em suas obras, a pintura de Ferro definitivamente não é um caso *sui generis*. Há, na pintura contemporânea, toda uma corrente ligada ao Novo Classicismo, com essa mesma abordagem idealista, harmônica e apaziguadora, que faz uso da nudez como referência ou reverência a uma iconografia greco-romana ou renascentista.

De acordo com Edward Lucie-Smith¹⁶⁴, no âmbito da história da arte do século XX houve diversas iniciativas de resgate do Classicismo. No início do século esta arte com alusões clássicas foi utilizada pelas ditaduras com o intuito de instalar uma identidade soberana. No entanto, no decorrer do século o classicismo adotou várias formas distintas e contraditórias. Na arquitetura, forma em que o classicismo se estabeleceu de maneira mais consistente, rejeitou o estilo moderno internacional e se equiparou, ao menos no discurso, ao pós-modernismo. Já na pintura, sobretudo nos Estados Unidos, pintores como Edward Schmidt, Alan Feltus e David Ligare, mesmo não estruturados em um movimento artístico coerente, conseguiram organizar diversas exposições que enfatizavam tendências clássicas na arte. Esses pintores, todavia, mesmo tendo encontrado público e mecenas, nunca foram vistos como responsáveis por uma transformação ou contestação da hierarquia dominante. Essa não contestação, porém, não se caracteriza como regra entre pintores de características neoclássicas, e exemplos disso são as obras de Delmas Howe e Elisabeth Ohlson, ativistas homossexuais que utilizam símbolos cristãos como metáfora da opressão aos homossexuais. John Currin, artista americano, por sua vez alinhou elementos clássicos dos pintores renascentistas do norte da Europa com o gosto pelo *kitsch*. Há, portanto, no contexto do Novo Classicismo, aqueles que se rebelam conscientemente contra o modernismo, e aqueles que oscilam entre a reverência ao passado e a

¹⁶³ BATISTELLA, *Op. cit.*, p. 11.

¹⁶⁴ LUCIE-SMITH, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 267-269.

determinação em parodiá-lo. Apesar desta distinção, frequentemente as produções classicistas são associadas ao *kitsch*.¹⁶⁵

A abordagem estilística de Ferro, que articula a nudez divina de um paraíso bíblico e o apelo ao idealismo harmônico classicista, seja ele greco-romano ou renascentista, converge para as produções contemporâneas relacionadas ao Novo Classicismo. Por consequência, converge com o gosto *kitsch* de Greca e sua abordagem ideológica do painel sobre a memória e a história local. Uma memória que é idealista, harmônica, apaziguadora – e por isso, alienante.

¹⁶⁵ *Ibidem, passim.*

3. RETOMADAS E CELEBRAÇÕES

O Estado, como um dos agentes do sistema da arte, mostra-se convenientemente ativo em relação às escolhas das representações simbólicas das obras de Ferro. O que é significativo, uma vez que, na cidade de Curitiba, os agentes públicos tornaram-se seus maiores patrocinadores. No entanto, esse vínculo com o poder público curitibano soa contraditório ao apontarmos seu posicionamento político durante a ditadura brasileira e a produção pictórica que defendia. Com isso, neste capítulo será apresentada a interação entre o artista e a elite política e econômica de Curitiba, numa proposta de um estudo de caso que possa revelar um certo padrão de relacionamento e, de certa forma, comprovar o esmaecimento da militância de Ferro. Para tanto, serão apontados casos que inclusive ultrapassarão o recorte histórico do objeto de pesquisa.

3.1. REDE DE RELAÇÕES: SÉRGIO FERRO E A ELITE CURITIBANA

Sérgio Ferro, quando professor da FAU, atuava como um propulsor do envolvimento entre arte e movimentos populares, em especial aqueles contrários ao regime militar. A interação professor-aluno, dentro e fora da faculdade, orientava uma produção visual vinculada à chamada arte engajada.¹⁶⁶ Sua produção teórica também discorria sobre arte e política. No artigo “Os limites da denúncia”, publicado no jornal *Rex Time* de 1967, Ferro contestou o novo realismo brasileiro que se formou a partir da entrada da *Pop Art* norte-americana no território nacional. Para ele, “a Arte *Pop* tinha entrado no Brasil com força de imposição política e de mercado, por isso não tinha potencial crítico radical sobre o sistema das artes em que ela estava inserida.”¹⁶⁷ A visão pouco otimista de Ferro em relação à Arte *Pop* brasileira e a problematização sobre a eficácia da arte como “arma”, mesmo que fraca, contribuía para uma perspectiva teórica na discussão da cultura e do trabalho do artista.

A constante preocupação social e política em suas falas e escritos nem sempre foi coincidente na totalidade de sua obra pictórica. Uma vez que, ao menos na obra instalada na cidade de Curitiba no ano de 1996, a composição não denuncia nenhuma ideologia particular, nem mesmo de esquerda. Tampouco a *Capela dos Fundadores* pode ser considerada uma pintura engajada aos moldes da que ele preconizava nas décadas de 1960 e 1970. Muito pelo

¹⁶⁶ MAGALHÃES, Fábio. *Claudio Tozzi*. São Paulo: Editora Lazuli, 2007, *passim*.

¹⁶⁷ FERRO *apud* MARI, Marcelo. Ferreira Gullar e a crise da vanguarda brasileira – artes visuais, imperialismo e periferia capitalista (1962-1969). *Artelogie*, ago. 2016.

contrário: ao analisar o painel, vê-se a projeção de Greca nos personagens figurados – branca e católica –, além do aceite, mesmo que parcial, da narrativa construída pelo Prefeito para contar sua visão da história local. Numa obra em que todos os personagens figurados são brancos com fisionomia de esculturas greco-romanas – e isso inclui a imagem dos indígenas –, cheia de menções ao cristianismo e homenagens ao Prefeito, não é possível identificar marcas de sua militância de esquerda, ou quaisquer preocupações político-sociais. Mas é possível sim identificar uma certa contribuição para a manutenção do poder e da narrativa branca incrustada na cultura curitibana. Ferro, ao pintar a *Capela dos Fundadores*, afasta o discurso da prática e parece não se importar com as implicações ideológicas e raciais postas em jogo pelo monumento que ajuda a erigir.

É interessante atentar, todavia, ao fato de que embora Ferro tenha escrito em sua carta-resposta que Greca o deixou em inteira liberdade para criar o painel, tal liberdade se restringiu à dimensão formal da obra, uma vez que, em relação à dimensão semântica, Greca foi o idealizador, fornecendo documentação e carta-encomenda com as diretrizes da narrativa, como confirmado por Ferro. Em seu livro de 2000, Sansone, então presidente da Fundação Cultural de Curitiba, disse que:

Por ocasião dos 300 de Curitiba, Sérgio Ferro tem a oportunidade de reconciliar-se com o Brasil, sua história e sua terra natal. A convite do Prefeito Rafael Greca de Macedo, em 1995, coloca seu talento épico e suas luzes de inspiração renascentista para realizar a *Capela dos Fundadores*, no Memorial da Cidade inaugurado em 1996. Idealizado e construído pelo Prefeito Greca [...]. Sérgio Ferro toma novo alento e começa a dar vida aos **personagens sugeridos** pelo engenheiro urbanista Rafael Greca de Macedo.¹⁶⁸

Comumente, ao mencionarem o painel, tanto Greca quanto a ex-presidente da FCC fazem questão de indicar a sugestão de personagens feita pelo Prefeito, não confirmando a “inteira liberdade” mencionada por Ferro. Outra recorrência fica por conta do fato de que inúmeras vezes, ao se referir ao artista, o casal insiste em destacar seu exílio em decorrência da ditadura brasileira. Para Greca, Ferro é “o pintor curitibano que eu trouxe da diáspora, reconhecido no mundo, esquecido por aqui.”¹⁶⁹ E, ainda:

Perseguido pela Ditadura Militar, ativista de esquerda e exilado político, Sérgio Ferro nunca mais havia pintado rostos humanos. Ao pintar Nossa Senhora da Luz dos Pinhais de Curitiba, comovido, pintou sua mulher Edilene, já musa do conjunto

¹⁶⁸ SANSONE, *Op. cit.*, p. 17, (grifo nosso).

¹⁶⁹ MACEDO, 2016, *Op. cit.*, p. 543.

musical *Novos Baianos*, retratando a Mãe de Jesus com a feição da Mãe de seus filhos.¹⁷⁰

De maneira oportuna, Greca chama Ferro de “curitibano”, denominação válida somente porque Ferro nasceu em Curitiba, mas o artista não tem história na cidade. Diante disso, como poderia, então, ser lembrado? Greca e Sansone, de certa maneira, tentam aproximar suas ações como agentes públicos à militância de esquerda de Ferro durante os anos ditatoriais. Uma posição que soa de algum modo contraditória, uma vez que, embora Greca tenha convicções políticas flexíveis, sua trajetória política nunca esteve à esquerda no espectro político. Retórica que, aliás, até mesmo Ferro em certos momentos desconsidera, sobretudo nos anos pós-encomenda do painel. Ao se considerar apenas a obra *Capela dos Fundadores* (de 1996) e sua análise imagética, nota-se um esmaecimento de sua militância de esquerda e de qualquer outra preocupação sociopolítica em sua obra, a não ser a manutenção de um discurso de poder e o abrandamento de passagens históricas. Em 2002, em entrevista ao jornal *O Estado do Paraná*, ao ser perguntado se a França havia mudado sua personalidade, Ferro respondeu: “Não sei se foi a França ou a idade, mas as coisas vão se tornando mais suaves. Meu trabalho hoje é menos agressivo, as coisas vão se adoçando.”¹⁷¹

A relação que parecia pouco provável entre um militante de esquerda e um político com a trajetória de Greca, a partir de certo momento parece ser necessária para atender aos interesses de ambos. Ferro, ao produzir uma pintura fundamentada nas memórias selecionadas pelo Prefeito, assume uma posição nas disputas político-culturais a favor de uma elite econômica, a qual, ao menos na cidade de Curitiba, demonstra muito interesse por suas obras.

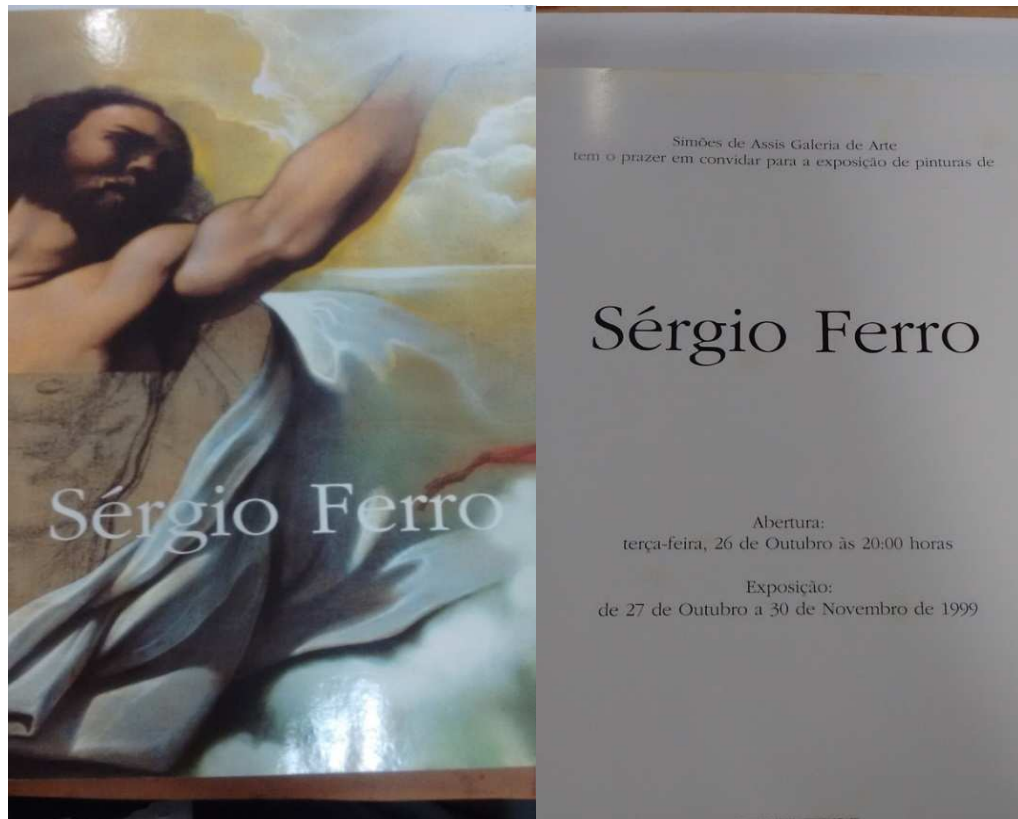
A inauguração do painel da *Capela dos Fundadores* no Memorial de Curitiba em 1996, ao que parece, abriu muitas portas para a produção de Ferro na cidade. Somente na Galeria de Arte Simões de Assis¹⁷² foram ao menos cinco exposições entre 1995 e 2010. Em uma delas, a exposição contou com texto curatorial de Margarita Sansone, esposa de Greca e ex-presidente da FCC.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 63-64

¹⁷¹ FERRO, Sérgio. Entrevista com Sérgio Ferro. *O Estado do Paraná*, 2002, *Op. Cit.*

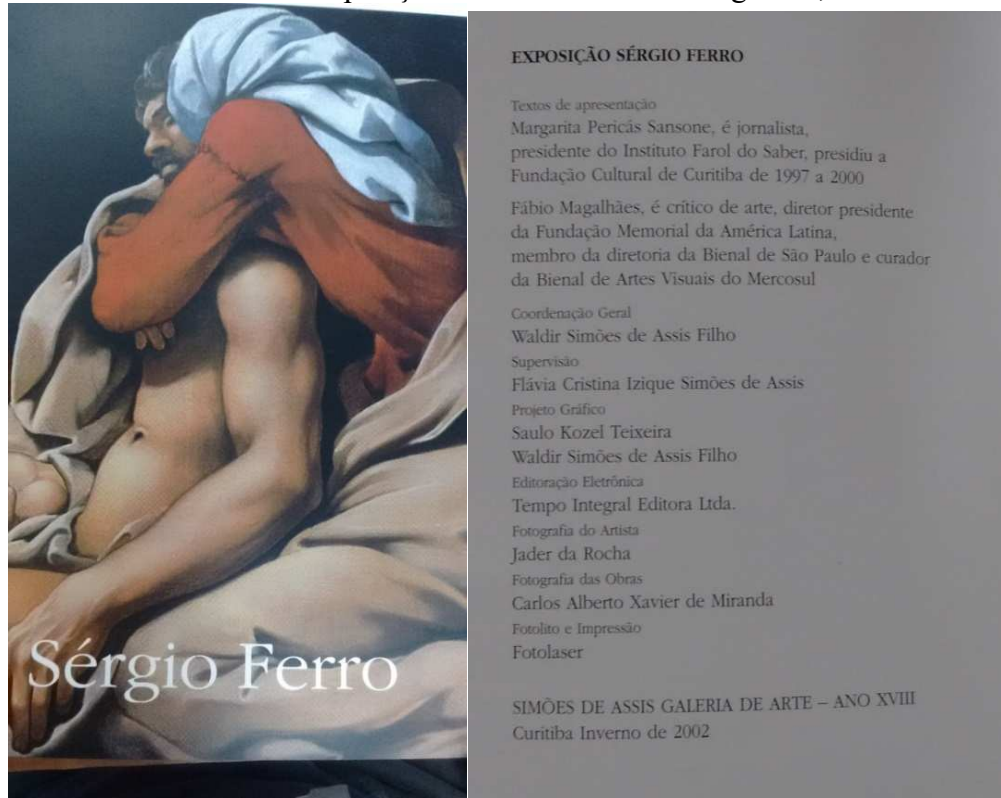
¹⁷² Todos os convites das exposições de Sérgio Ferro na Simões de Assis Galeria de Arte encontram-se no acervo de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR).

Figura 23: Convite da exposição “Sérgio Ferro”, de 1999, na Galeria de Arte Simões de Assis



Fonte: Acervo de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR).

Figura 24: Convite de outra exposição homônima na mesma galeria, dessa vez em 2002



Fonte: Acervo de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR).

Em fevereiro de 2008, Ferro visitou o Teatro Positivo antes mesmo de sua inauguração, em um passeio guiado pelo próprio Oriovisto Guimarães, fundador e então reitor da Universidade Positivo, e que atualmente (2021) exerce mandato de Senador da República pelo Podemos (PODE). Na ocasião, as partes envolvidas negaram que a visita tivesse rendido um convite de trabalho. No entanto, alguns meses depois, em seu *newsletter*, Greca anunciava que o artista havia concluído a encomenda feita há meses pelo então reitor, que, segundo o Jornal Folha de Londrina, tratava-se de “um painel monumental”. De acordo com o jornal, Greca havia indicado que o próprio Oriovisto criou a concepção da obra.¹⁷³

Figura 25: Oriovisto Guimarães e Sérgio Ferro na inauguração de painel do artista na fachada do Teatro Positivo, em 2008



Oriovisto Guimarães (à esquerda) e Sérgio Ferro (à direita). Fonte: *Gazeta do Povo*, Colunista Reinaldo Bessa (online), n/d, n/p.

Além de Oriovisto e Sérgio Ferro, a inauguração do painel do Teatro Positivo contou com a presença da esposa do artista, Ediane Ferro, do galerista Waldir Assis, e do casal Rafael

¹⁷³ FOLHA de Londrina: Yo no creo, pero...Agora sim. *Coluna social*, Londrina, s/n, s/p, dez. 2008 (Acervo MAC/PR).

Greca e Margarita Sansone. De acordo com Sansone, “o painel do Positivo, junto com os notáveis painéis de Ferro do Memorial de Curitiba – alusivos aos 300 anos da cidade e aos 500 anos do Brasil – formam uma trilogia”.¹⁷⁴ A relação de Ferro e Oriovisto Guimarães, entretanto, não parece ter começado aí, pois mesmo antes dessa inauguração Ferro já havia tido contato com o Grupo Empresarial Positivo. Em 2005, por exemplo, o artista abriu uma exposição e proferiu uma palestra sobre sua visão da arte contemporânea no então Centro Universitário Positivo (Unicenp, atual Universidade Positivo).¹⁷⁵ A imagem abaixo mostra o encontro dos dois em frente às quatro pinturas a óleo de Ferro – *Saber, Ética, Trabalho, Progresso* – que, depois de ampliadas em cerâmica, tornaram-se o mural da fachada do Teatro Positivo inaugurado anos depois.

Figura 26: Ferro e Guimarães em exposição na Unicenp (atual Universidade Positivo), em 2005



Fonte: SANSONE, Margarita. Os artistas e os mecenas. *Gazeta do Povo*, Curitiba, dez. 2008.

¹⁷⁴ SANSONE, Margarita. Os artistas e os mecenas. *Gazeta do Povo*, Curitiba, dez. 2008. Zoom. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/colunistas/zoom/torrída-lua-de-mel-bbxqzxxl5qrgiykt1jsn3jfb/>. Acesso em: 04 junho 2020.

¹⁷⁵ ARTISTA plástico paranaense dá palestra no teatro da Unicenp e abre exposição. *Jornal do Estado*. 14 abril 2005. Artes Plásticas.

A relação de Ferro e seus patrocinadores da cena política curitibana é duradoura. No ano de 2019, o Memorial de Curitiba recebeu uma exposição em homenagem ao trabalho do artista. A mostra foi montada no Salão Paranaguá, um dos espaços expositivos do Memorial, tendo como plano de fundo a *Capela dos Fundadores*. A exposição, intitulada “Sérgio Ferro: Um Artista Curitibano, Brasileiro e Universal”, teve curadoria do arquiteto Guilherme Kloch, do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC), e consultoria de Ediane Ferro, mulher do artista.¹⁷⁶ A exibição consistia, em sua totalidade, de reproduções, e de acordo com a então presidente da FCC, Ana Cristina de Castro, se tratava “de uma exposição sobre o trabalho e a trajetória de Sérgio Ferro e não das obras deste grande artista, que já possui magníficos exemplares na nossa cidade.”¹⁷⁷ A medida visava, segundo a prefeitura, a economia de custos que os seguros e transporte dos originais iriam causar.

A exposição foi concebida durante a segunda gestão de Greca como Prefeito da cidade (iniciada em 2017), e a ocasião serviu também como palco para a distribuição de uma condecoração criada pelo Prefeito, a “Ordem Municipal da Luz dos Pinhais de Curitiba”. Uma comenda criada por Greca em 2018, que seria “o reconhecimento do valor de todos aqueles – mulheres e homens – capazes de entender a eternidade e a grandeza das araucárias e a grande história criativa desta Cidade da Luz dos Pinhais”¹⁷⁸, de modo que – palavras de Greca: “instituímos a medalha Luz dos Pinhais como a maior honra, condecoração oficial, desta cidade de Curitiba. Ela será entregue a quem se destaque pelo bom combate em favor da urbanidade, da paz e do bem.”¹⁷⁹ Com isso, no ensejo de 2019, dentre as 33 personalidades homenageadas que receberam as medalhas e diplomas, estavam o artista Sérgio Ferro e o fundador do Grupo Positivo e então Senador Oriovisto Guimarães.

Banhadas a ouro, as medalhas são inspiradas na ilustração “Homem à Altura dos Pinheiros”, de João Turin, a mesma da capa da 1ª edição da revista *Ilustração Paranaense* (1929), com o desenho de um homem de braços abertos em um cenário de pinheirais. A imagem, como já vimos, remete ao Homem Vitruviano de Leonardo Da Vinci, símbolo do Renascimento. “É uma releitura transplantada para a terra dos pinheirais”, destaca o Prefeito. “Qualifica a grandeza pelo porte e eternidade das araucárias”.¹⁸⁰ Vale lembrar ainda que a

¹⁷⁶ PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA (PMC). *Notícias*. Arte: Memorial de Curitiba abre mostra sobre a obra de Sérgio Ferro. Curitiba, 2019, n/p.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ BEM PARANÁ. Notícias Paraná. Reconhecimento: *Prefeitura cria Ordem da Luz dos Pinhais, honraria a pessoas que engrandecem Curitiba*. Curitiba, 2018.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ PREFEITURA, Arte, 2019, *Op. cit.*

mesma ilustração de João Turin também foi utilizada *Manifesto Paranista* (1928), de Alfredo Romário Martins.

Figura 27: A Medalha da Ordem Municipal da Luz dos Pinhais de Curitiba



Fonte: BEM PARANÁ. Notícias Paraná. Reconhecimento: *Prefeitura cria Ordem da Luz dos Pinhais, honraria a pessoas que engrandecem Curitiba*. Curitiba, 2018.

É relevante que o palco dessa condecoração tenha sido a *Capela dos Fundadores*. Essa foi uma forma de retomada do painel, de lhe dar maior visibilidade, uma vez que, ao se considerar sua localização dentro do complexo arquitetônico, nota-se que a pintura está isolada. Aos fundos do primeiro andar do Memorial de Curitiba, a obra de Ferro fica escondida, ainda mais por estar instalada no teto, de modo que quem entra no andar vê apenas a Santa com a feição de Ediane Ferro, esposa do artista. A visitação à *Capela* só é provocada por intermédio de mediadores ou, como nesse caso, via celebrações que a utilizam como pano de fundo. A circulação da obra se dá mais por sites da Prefeitura e blogs para turistas do que mediante sua visitação *in loco*. À vista disso, a celebração em torno da obra se torna um dos mecanismos para evitar seu esquecimento e o esmaecimento de sua narrativa inventada. Esse passado mítico, afinal, se não visitado e comemorado frequentemente, pode se apagar.

Figura 28: Os condecorados com a Ordem da Luz dos Pinhais com a *Capela dos Fundadores* ao fundo, em 2019



FONTE: PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA (PMC). *Notícias*. Comenda: Conheça os condecorados com a Ordem da Luz dos Pinhais este ano. Curitiba, 20 de set. 2019.

É interessante perceber também que esse passado está ligado aos monumentos, e não à obra individual de Ferro. Com isso, talvez seja possível concluir que para Greca a celebração do monumento é mais importante do que a própria pintura, pois a celebração inclui as festividades da inauguração, seu nome numa placa inaugural, as fotografias, os registros, os livros dedicados ao monumento com dezenas de citações em seu nome, entre outras coisas que favorecem a realização de seu desejo de fixação no memorial mítico que ele ajudou a fomentar. Tudo isso colabora para o uso de sua memória no futuro. De todo modo, a invisibilidade do painel-monumento só é evitada mediante a repetição, seja de sua imagem ou de sua narrativa, daí a utilidade de seu constante retorno em publicações da FCC e da Prefeitura de Curitiba, como as encabeçadas por Margarita Pericás Sansone – esposa do Prefeito Rafael Greca de Macedo –, cujas capas podemos observar a seguir.

Figura 29: Capa do livro *Sérgio Ferro, um artista brasileiro* (2000), de Margarita Sansone



Fonte: SANSONE, M.P. *Sérgio Ferro, um artista brasileiro*. Curitiba: Ministério do Esporte e Turismo; Prefeitura Municipal de Curitiba, 2000.

Figura 30: Capa do livro *Fundação Cultural de Curitiba no limiar do novo milênio* (2000), também de Sansone



Fonte: SANSONE, M.P., *Fundação Cultural de Curitiba: no limiar do novo milênio*. Curitiba: Fundação Cultural, 2000, p. 183.

Além da comenda e medalha recebidas em 2019, Sérgio Ferro já havia recebido outra homenagem, esta da Assembleia Legislativa do Estado do Paraná, em 2012, a qual também contou com uma exposição de suas obras. Naquele momento, em meio às comemorações dos 65 anos do Tribunal de Contas do Estado, Ferro recebeu da ALEP o título de Cidadão Benemérito do Paraná. O proponente da honraria foi o então deputado Plauto Miró, do Democratas (DEM).¹⁸¹

¹⁸¹ ASSEMBLEIA Legislativa Do Estado Do Paraná (ALEP). Comunicação. *Assembleia entrega título de Cidadão Benemérito ao artista plástico Sérgio Ferro*. Curitiba, 2012.

De certa maneira, o envolvimento de Ferro com o poder público gera estranheza e contestações. De acordo com o jornalista Paulo Polzonoff Jr., Sérgio Ferro carrega em sua obra um senão: o poder público como mecenas. Para o jornalista, “é de se pensar que, como um artista considerado neo-renascentista, a atitude de Ferro não passe de uma evocação do passado, quando os Médici, por exemplo, financiavam o talento de um Michelangelo”.¹⁸² No entanto, o próprio jornalista destaca a apresentação do catálogo para a exposição na Simões de Assis, que segundo ele se tratava de uma série tediosa de elogios superficiais feitos por uma figura pública que deixava em segundo plano as reais qualidades da obra de Sérgio Ferro. Ainda de acordo com Polzonoff, “essa aproximação com o Poder Público, através de Rafael Greca e Margarita Sansone, suscita dúvidas normais, que, no entanto, não desqualificam de modo algum o artista e seus apreciadores”.¹⁸³ Sobre sua relação com Greca e Sansone, em resposta à Polzonoff, Ferro diz: “Eles são grandes amigos e me dão muito apoio. **Não me envolvo com política.**”¹⁸⁴

Agora, retomando o raciocínio a partir dos escritos de Baxandall, temos que,

na relação entre os pintores e a cultura, a moeda de troca é muito mais diversificada que o dinheiro: ela inclui a aprovação das pessoas e o sentimento de obter alento intelectual, aos quais se somam, posteriormente, outros ganhos, como uma crescente confiança em si, provocações e exasperações que renovam as energias, a possibilidade de sistematizar novas ideias, habilidades visuais adquiridas numa prática informal, novas amizades e – mais importante ainda – a afirmação de uma história pessoal ligada a uma linha de hereditariedade artística.¹⁸⁵

De acordo com o autor, a lógica de mercado, onde a recompensa do produtor é o dinheiro, não é suficiente para explicar as trocas ocorridas entre os pintores e os consumidores. Apesar disso, o dinheiro é um dos meios do pintor continuar trabalhando. Sendo assim, a teoria de Baxandall se correlaciona com as práticas do microssistema da arte curitibana e suas trocas com o pintor Sérgio Ferro, que, como se viu, a partir de seu relacionamento estreito com parcela da elite econômica local, e sobretudo com um fomento de origem política, mantém ativo o comércio, a circulação e a visibilidade tanto de sua obra quanto de sua pessoa. Como diz Baxandall, “a troca de bens se faz menos com os quadros do que com a experiência que eles proporcionam, uma experiência a um só tempo lucrativa e prazerosa.”¹⁸⁶ O pintor pode privilegiar o sentimento de fazer parte da história da pintura, ou apenas, em vez de aprovação,

¹⁸² POLZONOFF, P. Arte que te quero Arte: Sérgio Ferro abre mostra em que prova que a arte figurativa está renascendo, apesar da tirania da arte conceitual. *Jornal do Estado*, Curitiba. 5 ago. 2002.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ FERRO *apud* POLZONOFF, *Op. cit.*

¹⁸⁵ BAXANDALL, *op. cit.*, p. 88.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

preferir o dinheiro. Em concordância com Baxandall, qualquer que seja a escolha dos agentes, consumidor ou pintor, essa se refletirá no mercado como um todo.¹⁸⁷

Dando continuidade na relação do artista com o poder público, uma outra obra de Ferro, o já citado *Painel dos 500 Anos do Brasil*, repercutiu localmente não só pela narrativa histórica que o permeia, mas também pelo seu custo aos cofres públicos. Em 1999, a pedido do então Prefeito Cassio Taniguchi, a Comissão dos 500 Anos do Brasil, presidida pelo próprio Rafael Greca, então Ministro de Estado do Esporte e Turismo, junto com a Câmara Municipal de Curitiba, autorizaram com verba federal explícita e específica, que o valor de R\$ 1.000.000,00 (Um milhão de reais) fosse direcionado a custear a criação e execução do painel pelo artista.¹⁸⁸

Em carta direcionada a Rafael Greca, presidente do Comitê Brasil 500 Anos, o Prefeito Cassio Taniguchi disse:

Ao cumprimentar novamente o presidente Fernando Henrique pela acertada decisão de alçar Vossa Excelência ao posto que ocupa, fato que orgulha todos os paranaenses, gostaríamos de propor a Vossa Excelência e aos seus pares, os ministros da Cultura, das Relações Exteriores, e da Comunicação Social da Presidência da República, a criação e execução do Painel 500 Anos do Brasil, pelo notável artista plástico Sérgio Ferro, paranaense de Curitiba, cujo trabalho é reconhecido no Brasil e no exterior. Sérgio Ferro já tem sua obra perpetuada no Memorial da América Latina em São Paulo, e no Memorial de Curitiba, com a Capela dos Fundadores, magnífica realização que enriquece nosso acervo cultural, desde 1996, ao final da sua gestão enquanto Prefeito. Se a Capela dos Fundadores narra a saga dos 300 anos da Cidade, o Memorial enriqueceria muito o seu acervo, com novo painel, narrando os 500 Anos do Brasil, pelo mesmo artista, dando continuidade à mesma linguagem plétórica.¹⁸⁹

A proposta de Cássio Taniguchi foi aprovada pelos ministros de Estado e membros da Comissão dos 500 Anos do Brasil, e posteriormente por Sérgio Ferro. Assim, às vésperas do ano 2000, após seu retorno de uma visita a Portugal em junho de 1999, quando já começara a idealizar a narrativa do amplo painel do Brasil 500 Anos, Ferro escreveu: “Tudo começa para nós nos Lusíadas: vencer os mares nunca dantes navegados. Os índios, os portugueses, os negros. Os que juntos fizeram o que somos. Três povos, um só coração brasileiro.”¹⁹⁰ Na imagem a seguir, o resultado: o *Painel dos 500 Anos do Brasil*, de 270m², produzido pela mesma técnica utilizada na *Capela dos Fundadores*, e também exposto em caráter permanente no Memorial de Curitiba, no centro histórico da capital paranaense.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 88-89

¹⁸⁸ SANSONE, *Op. cit.*, p. 153.

¹⁸⁹ TANIGUCHI *apud* SANSONE, *Op. cit.*, p.153.

¹⁹⁰ FERRO *apud* SANSONE, *Op. cit.*, p.153.

Figura 31: O comemorativo *Painel dos 500 Anos do Brasil* (2002), de Sérgio Ferro



Fonte: CURITIBA Space: sinta a sua cidade! *Memorial de Curitiba*. Website, n/d, n/p.

Antes mesmo de sua inauguração, a obra alusiva aos 500 anos do descobrimento já causava polêmica entre um grupo de artistas e intelectuais curitibanos, que se pronunciaram publicamente contra o que consideravam uma manifestação absoluta de ausência de uma política cultural efetiva na cidade de Curitiba. O ponto principal das discussões levantadas por esse grupo especializado – formado por professores, universitários, artistas, pesquisadores e críticos de arte – era, além do alto valor da obra, a inexistência de uma comissão que avaliasse as aquisições públicas, evitando que bens públicos fossem tratados como patrimônio privado. Os manifestantes argumentavam sobre que tipo de memória os curitibanos queriam que ficasse impressa em seu patrimônio comum. Em entrevista a Adriane Perin, da *Gazeta do Povo*, Eliane Prolik, artista visual envolvida nas manifestações da época, dizia que “a forma como está sendo feita a aquisição de obras é autoritária e ditatorial”.¹⁹¹

O grupo criticava a inexistência de um critério de escolha pública transparente e profissional definido por especialistas. Embora destacassem que a “rebelião” foi ocasionada pela falta de política cultural da cidade e não contra a obra de Ferro em si. O crítico de arte Paulo Reis posicionou-se em relação ao mérito estético da criação: “O mural traz uma visão

¹⁹¹ PROLIK In: PERIN, Adriane. A polêmica sobre as paredes: Artistas e intelectuais questionam a aquisição de mural de Sérgio Ferro. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba. 14 set. 2002.

histórica equivocada e reproduz a visão do vencedor. É um trabalho conservador, que não reflete as discussões estéticas contemporâneas. Seria muito mais construtivo oferecer bolsas de pesquisa ou promover os restauros em Curitiba [...].”¹⁹² Já o então professor de filosofia Paulo Vieira comentou que: “A sociedade civil organizada deve se manifestar sobre uma aplicação tão alta do dinheiro público. Ninguém tem o direito de sair decorando a cidade em nome do povo”.¹⁹³

Figura 32: Detalhe do polêmico *Painel dos 500 anos do Brasil*



Fonte: Fotografia de Flavio Antonio Ortolon. Disponível em: FOTOGRAFANDO Curitiba: um blog com fotos e histórias de Curitiba. *500 anos*, 1 de jan. 2016, n/p.

Na ocasião, rebatendo as críticas, Greca elencou as diversas obras custeadas pela União para a comemoração dos 500 anos, explicando que a escolha do artista e local de instalação da obra recebeu o aval da Comissão responsável e atendeu a um pedido do Prefeito Taniguchi. Para Greca, o valor de R\$ 1 milhão poderia ter sido gasto em apenas uma noite, mas

¹⁹² REIS In: PERIN, *Gazeta do Povo*, 14 set. 2002, *Op. cit.*

¹⁹³ VIEIRA In: PERIN, *Gazeta do Povo*, 14 set. 2002, *Op. cit.*

que a opção foi por investir numa obra que durasse. Já em relação à estética da obra, Greca disse: “Não tem sentido dizer que o mural é *kitsch* depois do ecletismo, um movimento que aceita todas as escolas de pensamento na arte. A obra foi feita para ser inteligível para o povo comum e essa postura denota egoísmo de quem a critica”.¹⁹⁴

A distinção do painel como *kitsch* é, portanto, percebida por Greca como uma ofensa à produção imagética de Ferro, o que é contraditório, uma vez que os argumentos utilizados por ele se aproximam de aspectos do fenômeno *kitsch*, que serão discutidos no próximo capítulo. Para Abraham Moles, esse fenômeno é marcado por uma negação do autêntico com um mínimo de convencionalismo, que busca agradar o cliente e que faz concessões ao gosto do público.¹⁹⁵ É aquilo que traz um apelo estético que agrada os sentidos da maioria sem nenhum tipo de desconforto ou provocação estética.

As críticas direcionadas à encomenda e instalação do mural de Ferro foram veiculadas em distintos periódicos da capital paranaense e, como observado, os maiores juízos eram voltados à falta de consulta pública no momento da contratação do artista e posterior encomenda da obra de arte. Porém, deve-se destacar que a solução objetivamente dada pelos agentes do campo artístico, críticos da ação do Comitê 500 Anos presidido por Greca, onde a participação está ligada apenas e diretamente à possibilidade de um artista produzir com o aval do público, não é um modelo ideal de produção de arte pública, e pode também ser um problema, pois limita a participação da sociedade à capacidade de decidir. Mas, e as capacidades de produzir?

¹⁹⁴ GRECA In: PERIN, *Gazeta do Povo*, 14 set. 2002, *Op. cit.*

¹⁹⁵ MOLES, *Op. cit.*, *passim*.

4. PREDOMINÂNCIA *KITSCH*

Este último momento da dissertação buscará conectar todos os capítulos anteriores a partir da discussão teórica do fenômeno *kitsch*, que, para além de uma problemática estilística, é uma forma de compreender o lugar de Sérgio Ferro no âmbito do juízo de gosto da elite curitibana, com destaque para Rafael Greca. Os aspectos *kitsch* da obra de Ferro, como o falso verniz “erudito”, o mito da vocação “clássica” – “neorrenascentista” –, e o apelo pretensamente “popular” de uma obra de suposta fácil compreensão, dão o tom publicitário da composição e revelam seu uso político-pedagógico. De maneira geral, o *kitsch* possibilitará a articulação entre arte e política na gestão Greca.

4.1 FENÔMENO *KITSCH*

O emprego da palavra *kitsch*, de origem alemã (*verkitschen*), em seu sentido moderno, foi utilizada em Munique por volta de 1860, e designava enganar, vender algo diferente do combinado, estando ligada a uma concepção pejorativa e a uma negação do autêntico. Do ponto de vista conceitual, todavia, o termo foi empregado pelo sociólogo francês Edgar Morin em 1987, na obra *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo*, na qual o autor associava o termo a uma produção cultural marcada pela ausência de estética e pela mercantilização da produção artística.¹⁹⁶

O *kitsch*, como um fenômeno social, foge de uma definição aos moldes dos movimentos artísticos, ou de qualquer forma de identificá-lo como estilo. Trata-se de um fenômeno social abrangente que constitui um dos tipos de relação que as pessoas mantêm com os objetos. Ele constitui um estado de espírito que se cristaliza nas coisas. E um dos aspectos importantes para se compreender a relação do “homem” com seu cenário material, é que este fenômeno se baseia “em uma civilização consumidora que produz para consumir e cria para produzir, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é a de aceleração.”¹⁹⁷ Na gestão de Greca, essa aceleração é traduzida a partir da inauguração sistematizada dos “Faróis do Saber”, das “Ruas da Cidadania”, das incessantes encomendas de obras de arte e suas festividades de inauguração. Uma velocidade herdada das gestões anteriores que construíram um complexo arquitetônico como a Ópera de Arame em apenas 75 dias. Toda essa aceleração, que vendia a

¹⁹⁶ Cf. TREVISAN, Enrico R. A expressão da cultura Kitsch na linguagem publicitária. *Revista Travessias*, v. 5, n. 2, Unioeste, 2011, p. 2.

¹⁹⁷ MOLES, *Op. cit.*, *passim*.

interpretação de que se tratava de um reflexo da inovação, lançava esses produtos pelo simples fim de superar os anteriores e anunciar o próximo. Um ciclo no qual o cidadão (consumidor) esperava ansioso pela próxima inauguração, pelo novo produto a ser colocado em circulação na cidade (mercado).

O *kitsch* remete à intimidade e, por isso, está à altura do “homem”. “Criado pelo e para o ‘homem’ médio, o cidadão da prosperidade.”¹⁹⁸ O *kitsch* não está restrito a uma época e tampouco a uma definição fixa e determinista. Ele está presente nas diversas linguagens artísticas e atravessa vários domínios (éticos, semiológicos e culturais), como um movimento permanente da relação entre o original e o banal, a vida cotidiana e a arte. Apresentando-se essencialmente democrático, o *kitsch* é a arte do aceitável: a arte que não choca, a arte da felicidade, o objeto desejado e que está ao alcance de todos.

4.2 TIPOLOGIA *KITSCH*

Para uma tentativa de delimitação do *kitsch*, a fim de encará-lo de maneira mais concreta, é preciso pensá-lo como um agrupamento de elementos advindos de contextos diferentes. São formas, mensagens e objetos que, conectados entre si, constituem a individualidade do fenômeno. Entretanto, a construção tipológica do *kitsch* carrega sua face relativa, pois o que é *kitsch* para um pode não ser para outro, e tudo dependerá do local onde está situado o membro da sociedade de consumo dentro da pirâmide das necessidades. “O termo valerá, portanto, apenas em função do público a que se destina.”¹⁹⁹

Muitos são os aspectos, características, critérios, funções, princípios e valores essenciais que podem ser usados como traços distintivos e que permitem demarcar os limites e definir o adjetivo *kitsch*. O primeiro deles, que de certa forma se desdobra e se confunde com tantos outros, é o *critério do empilhamento*, o prazer da quantidade, a superposição sem restrição. Um conjunto *kitsch* é constituído de objetos diversificados e amontoados em um pequeno espaço, o que Moles chama de “*tipologia dos conjuntos*”.²⁰⁰ As superfícies onde se encontram os objetos *kitsch* quase sempre se apresentam repletas ou enriquecidas de representações, símbolos ou adornos. Em sua maioria figurativos, os conjuntos de objetos ou sistema *kitsch* são muitas vezes formados por objetos/imagens que isolados não compartilham do caráter *kitsch*. Este aspecto do empilhamento confunde-se com o de “heterogeneidade”, que

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 26.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 46.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 49.

destaca a falta de relação direta entre os elementos de um conjunto que, por vezes, exprime um “surrealismo combinatório inconsciente”. Já o *critério de antifuncionalidade* corresponde a um agrupamento por série funcional. “A funcionalidade impõe séries precisas de objetos que respondem a critérios utilitários”²⁰¹. Caso, por exemplo, de um jogo de facas ou de equipamentos cirúrgicos dispostos sobre uma mesa. E, por fim, há ainda o *critério de autenticidade kitsch*, que corresponde à ideia de “sedimentação”. O *kitsch* é o produto de um longo e lento desenvolvimento, “uma acumulação triunfante, troféus de viagens e testemunhos de exotismo, troféus de ascensão social ou socioeconômica, penhores de uma sedução pelo mercado e de um pensamento artístico atomizado que percebe claramente o objeto, e mal o conjunto”.²⁰² A coerência só é percebida a partir do sedimento, da pilha, da parte, ao *kitsch* não pertence a percepção do geral ou percepção de conjunto.

Estes poucos critérios acima relacionados servirão para uma primeira articulação do fenômeno *kitsch* com o aspecto formal da composição pictórica de Ferro que é nosso objeto de estudo, a *Capela dos Fundadores*. Vale destacar que um critério isolado não define um caráter *kitsch*, mas a presença de três ou mais será quase sempre suficiente para evidenciá-lo.

Retomando o painel de Ferro, lembremos que ele tem aproximadamente 100m² e é composto por 18 placas de compensado marinho revestidos de tela de linho. Estas placas ocupam de lado a lado o espaço de inserção da obra, de modo que as paredes exercem uma sensação de compressão sobre o painel. Tanto a placa do Tindiquera quanto a do Pelourinho sobrepõem-se ao conjunto maior. “Cada objeto possui uma ‘zona própria’ avaliada por um raio de influência ‘r’. Quando os objetos se multiplicam, chega um momento necessário onde suas zonas de influência começam a se tocar: é o estilo *kitsch* que se manifesta”.²⁰³ O *critério do empilhamento* – superposição sem restrição – não necessariamente pode ser interpretado apenas como a sobreposição destas placas, objetos físicos. A obra de Ferro apresenta uma sobreposição de imagens, figuras e símbolos em pequenas cenas que não se conversam, e a “unidade” só é alcançada (se é alcançada) a partir da nudez classicista dos personagens. Dependendo do ponto de vista do observador, os altares retábulos encobrem parte ou a totalidade de certos personagens.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 61.

²⁰² *Ibidem*, p. 61.

²⁰³ *Ibidem*, p. 60.

Figura 33: Altares retábulos sob o painel da *Capela dos Fundadores*



Fonte: FOTOGRAFANDO Curitiba: um blog com fotos e histórias de Curitiba. *A saga heroica dos curitibanos*, 20 de fev. 2017, n/p.

O *critério de heterogeneidade* – a falta de relação entre os objetos – pode ser identificado, também, a partir dos altares retábulos. São móveis do século XVIII compartilhando a cena com um painel figurativo da década de 1990, numa tentativa de ligar a

Capela dos Fundadores de Ferro à antiga Igreja Matriz da cidade, o que resultou numa compilação estética no mínimo “peculiar”. A madeira policromada dos retábulos destaca um princípio *kitsch*, no qual os materiais incorporados raramente se apresentam como de fato são: “a madeira é pintada imitando o mármore, [...] os objetos de zinco são bronzeados, as estátuas de bronze são douradas”.²⁰⁴ Na *Capela dos fundadores* há esse disfarce dos materiais: a madeira apresenta-se como ouro maciço. Já os altares e o painel compartilham uma mesma “situação *kitsch*”, definida por seus temas religiosos, função de decoração e seus ornamentos, com destaque para as “Gregas” que decoram a parte superior da pintura.

De acordo com os agentes, a composição narrativa do painel mantém uma relação estreita com a história do Estado do Paraná, e sobretudo com a história da cidade de Curitiba. No entanto, pode-se dizer que há um *empilhamento* temporal da história narrada. São figurações de diversos tempos da história local, que vão do tropeirismo à gestão Greca, e do processo fundacional calcado no ouro à economia do café, o que recai mais uma vez no *critério da heterogeneidade*, onde o grupo de imagens não mantém uma relação direta.

O agrupamento por série “funcional” – numa tentativa de aproximar a definição de Moles para *critério de antifuncionalidade* das visualidades do painel – pode ser caracterizado pelo agrupamento sugerido pelo próprio artista na carta-resposta à encomenda de Greca. São as imagens que ladeiam o conjunto principal da pintura e que se encontram em placas destacadas do fundo que, de acordo com Ferro, marcam o salto para os símbolos e mitos consolidados na cultura curitibana, sendo eles: Tindiquera, Pelourinho, Gralha-azul e, numa inclusão devido à semelhança visual do fundo (nuvens/céu) e da distorção da dimensão (agigantamento), a Santa que carrega a feição da esposa do artista. E, por último, o *critério de autenticidade kitsch*, com caráter de *sedimentação*, é identificado na composição a partir da falta de conexão entre as personagens, onde o artista, ao elaborar a distribuição das figuras do painel, pensou em cenas desconectas, dificultando uma leitura global do complexo pictórico.

Moles, como uma forma de ampliar a tipologia *kitsch*, toma ainda como base pressupostos sugeridos por Engelhart e Killy para sugerir 5 princípios do fenômeno. São eles: *princípio de inadequação; de acumulação; sinestesia; meio-termo e conforto*. O primeiro, o de *inadequação*, sugere que existe um desvio no aspecto do objeto em relação ao seu objetivo original. Um desvio ou camuflagem de função, ou ainda, melhor dizendo, uma incongruência entre a forma e a função. Cabe ainda salientar, como aspecto deste *princípio*, o “desvio em relação ao realismo no caso de qualquer figuração artística”²⁰⁵, como, por exemplo, o

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 56.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 71.

gigantismo e a miniaturização. O *princípio de acumulação*, por sua vez, correlaciona-se com o já mencionado *critério do empilhamento*. Trata-se da acumulação da religião, do heroísmo, do erotismo, do exotismo, de referências a outras épocas e estilos. Tudo emaranhado como num imenso mosaico de combinações inusitadas. “O heroísmo adota as formas do bom gosto, o sofrimento traduz-se em pudor.”²⁰⁶ Já o *princípio de percepção sinestésica* vincula-se, como outros, ao de *acumulação*, e “consiste em assaltar o máximo de canais sensoriais simultaneamente ou de maneira justaposta”.²⁰⁷ Assim, obras que se aproximam desse princípio vão de livros perfumados a bolos que se assemelham a projetos arquiteturais. Na sequência, há o *princípio de meio-termo*, que para Moles define o *kitsch* como oposição à vanguarda, pois todo esse acúmulo de meios e objetos não o permite se apresentar como novo. Sua originalidade é medida, controlada, dissolvida, de modo que não supere o limite da não compreensão por todos. Desta maneira uma produção *kitsch* acaba permanecendo, essencialmente, uma arte de massa. “É o meio-termo que os aproxima [consumidores], que reúne todos em um conjunto de perversidades estéticas, funcionais, políticas e religiosas.”²⁰⁸ É essa heterogeneidade que facilita aos consumidores a absorção, e é proposta nas diversas linguagens, o que nos leva a pensar no *princípio de conforto*. Isso porque a visualidade *kitsch* não exige um conhecimento especializado para aceitá-la ou entendê-la. De maneira geral, a arte e o objeto *kitsch* são de fácil aceitação, conduzindo ao conforto e ao prazer imediato. Por esse motivo, uma das funções fundamentais do *kitsch* é sua função pedagógica e educadora.

A função pedagógica do Kitsch foi quase sempre negligenciada tanto pelas incontáveis conotações negativas do Kitsch como pela tendência instintiva de todos aqueles que escrevem de superestimar seu juízo estético. [...] O Kitsch dá prazer aos membros da sociedade de massa e, por esta via, lhes permite o acesso a exigências suplementares e a passar da sentimentalidade à sensação. [...] O Kitsch permanece essencialmente um *sistema estético de comunicação de massa*.²⁰⁹

Um dos aspectos do *kitsch* é o de promover uma conexão simbólica, ainda que falsa, com culturas de outros países, sobretudo os mais ricos. Na impossibilidade de conhecer Nova York, adquire-se um ímã de geladeira da Estátua da Liberdade, na inviabilidade de uma viagem a Paris para conhecer o Museu do Louvre ou a Torre Eiffel, frui-se os museus locais e visita-se

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 73.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 74.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 74.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 77.

réplicas. O *kitsch* é nostálgico, sua presença abre a possibilidade de evocar momentos do passado – viagens, encontros, situações –, assim como possibilita a idealização.²¹⁰

Numa tentativa de distinguir-se das camadas inferiores da sociedade, as classes intermediárias viram no *kitsch* uma maneira de acessar a arte, de serem reconhecidas como consumidoras de arte, mesmo que não a autêntica ou a original. De acordo com Moles, “conhecer uma obra de arte significa possuí-la, pois o único modo da sensualidade adequado a uma civilização possessiva é poder adquirir, e caso não se possa comprar o original, adquire-se a cópia artesanal ou em série, o desenho, o cromo, a redução, etc.”²¹¹ Portanto, aqui, “adquirir” tem também o sentido de fruir daquilo que se possa ter acesso intelectual.

Numa breve análise da estilística empregada em obras anteriores de Sérgio Ferro, vê-se que a *Capela dos Fundadores* não é um caso isolado, pois o figurativo, a nudez e os corpos fortes são constantes em suas pinturas. No entanto, a narrativa mudou: afastando-se do caráter militante de esquerda, ela passou a atender ao gosto do contratante que, por sua vez, agradou também o gosto da elite política e econômica de Curitiba, que como se viu promoveu inúmeras exposições e condecorações ao artista. Deste modo, pode-se dizer que a pintura de Ferro, com seus aspectos *kitsch*, de certa maneira aproximou públicos (consumidores) diferentes, os quais fruem de suas produções de duas perspectivas diferentes. O primeiro grupo é alimentado pela narrativa do “neorrenascentista”, do artista exilado na Europa, do gênio “michelangesco”²¹² com diversas exposições pelo mundo, e que, acima de tudo, tem apoio de um dos integrantes de sua própria classe. Esse grupo, a elite local, sucumbe assim ao verniz “erudito” da obra de Ferro, e opta por comprar as obras.

Em suma, o indivíduo situado na pirâmide social, seja a de *renda*, seja aquela mais recente da *meritocracia*, está ligado a uma forma global de satisfação estética e a uma ideia de estatística de conforto burguês inteiramente concorde com seu universo. Paralelamente a esta pirâmide situa-se uma pirâmide das necessidades artísticas e dos *status* artísticos das obras. A emergência em uma *determinada* classe social caracteriza-se por atributos exteriores que são os mesmos desta classe ou que ela se *assemelha* suficientemente. É o consumo ostentatório de Veb’en onde *status* social se associa basicamente a sua *aparência*: a posse de um móvel nobre vale pelo título da nobreza.²¹³

O segundo grupo, situado numa camada social abaixo, estabelece outro grau de acesso às obras de Ferro. É a partir do apelo “popular” existente na pintura que se firma essa

²¹⁰ TROMBETTA, Gerson L. Sentimentalismo e kitsch: pontos cegos no modernismo artístico. *História Debates e Tendências*. Passo Fundo, v. 20, n. 1, p. 152-169, jan./abr. 2020, p. 164.

²¹¹ MOLES, *Op. cit.*, p.79.

²¹² SANSONE, *Op. cit.*, p.8.

²¹³ MOLES, *Op. cit.*, p.81.

aproximação. Em carta-resposta a Greca, Ferro justifica a construção estilística com o emprego do figurativismo: “Como tento pintar para todos nós (e não só para os críticos) usei linguagem corriqueira, sem muito jargão especializado, sem trejeitos que me mostrassem mais que o que deve ser mostrado.”²¹⁴ Em seguida, Ferro ainda alega que esta seria uma obrigação em se tratando de uma obra pública, e aqui recorreremos, mais uma vez, a uma citação já empregada neste texto, mas agora com a pretensão de aproximar a fala de Ferro de um aspecto do *kitsch*. Disse o artista: “como sempre faço, enchi o mural de citações: fotografias dos arquivos da cidade, Velásquez, Caravaggio, Michelangelo, John Ford.”²¹⁵ Lembrando ainda que, em trechos anteriores da carta, Ferro já havia se comparado a Rafael (pintor renascentista) e a Salvador Dalí, ao mencionar que usou sua esposa como modelo para a Virgem Maria. Temos, portanto, que a incorporação por Ferro de signos que são socialmente reconhecidos e que, por vezes, são vinculados à “verdadeira arte”, facilitam a fruição de sua obra enquanto alimentam o desejo de pertencimento a um grupo social. Nesta mesma toada, pode-se destacar o desejo de Greca de que a cidade de Curitiba tivesse, por meio da *Capela dos Fundadores*, “a sua própria Capela Sistina”²¹⁶. Assim, “mesmo em se tratando da criação artística, é questionável a crença de que algum autor se abstenha por inteiro de buscar produzir determinados efeitos sobre seu público. Para a política, então, em que a disputa pelo poder nunca está ausente, tal crença é insustentável”.²¹⁷

Essa necessidade de articular presente e passado via apropriação de repertórios já consagrados e simplificados que simula um “bom gosto” ou erudição, revela o real caráter político da obra de Ferro. O tom publicitário, com homenagens ao Prefeito, somadas às inúmeras celebrações e retomadas, como lançamento de livros e exposições usando-a como pano de fundo ou como tema de exposição, indica o seu uso político, uma vez que a imagem do mecenas é repetidamente vinculada à narrativa heroizante da pintura. “É óbvio que, [o artefato *kitsch*] com seu conteúdo sentimentalista e fácil de entender, pode ser utilizado como uma ferramenta política e ideológica”.²¹⁸ A busca pela aceitação do espectador obviamente não é desinteressada. Pode-se dizer, portanto, que a *Capela dos Fundadores* de Ferro é o resultado de um projeto político elaborado com vistas para o futuro.

²¹⁴ FERRO, 1996, In: SANSONE, 2000, *Op Cit.*, p. 29.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ MACEDO, 1996, In: SANSONE, 2000, *Op Cit.*, p. 26.

²¹⁷ MIGUEL, Luis F. Falar bonito: o Kitsch como estratégia discursiva. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 6, p. 183-202, jul./dez. 2011, p. 189.

²¹⁸ TROMBETTA, *Op. cit.* p. 165.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como sempre foi destacado por meu orientador, a concepção desta pesquisa apresenta uma característica não muito comum entre os pesquisadores da arte. Ela não surgiu de minha paixão por algum artista ou de um interesse por aquilo que me brilhasse os olhos. A fase embrionária desta pesquisa ocorreu antes mesmo de minha Iniciação Científica, quando comecei a esboçar uma análise da *Capela dos Fundadores* de Sérgio Ferro. Minha vontade de investigar essa obra surgiu quando, oportunizado pela Ação Educativa do Solar do Barão²¹⁹, comecei a mediar diversos e diversificados grupos no Setor Histórico de Curitiba. Naquele contexto, por convenção, nós mediadores, antes de iniciarmos qualquer descrição sobre as obras ou construções locais, pedíamos ao público que nos expusessem suas percepções iniciais. Neste momento, por repetidas vezes, sobretudo através daqueles que moram na cidade há muito tempo ou nasceram nela, e que detinham alguma informação sobre a fundação da cidade, eram expostas percepções da visualidade do painel que convergiam para uma fundação mítica da cidade, guiada ou caracterizada pelo Cacique Tindiquera, pela bondade dos portugueses e, acima de tudo, pela Santa. Porém, eventualmente as descrições do público também destacavam algum desses elementos da lenda fundacional de maneira crítica, apresentando algum aspecto de “verdade”. Esta interpretação dos mediados despertou meu interesse em investigar os símbolos, signos e personagens da *Capela dos Fundadores*, o que resultou primeiro num artigo de Iniciação Científica, depois em um TCC, e agora nesta dissertação.

De certa maneira, na época era possível perceber que a interpretação dos espectadores conflui à narrativa mítica almejada por Greca, e quiçá seja um resultado da repetição de uma cultura (dominante) reiterada na carta-encomenda redigida pelo Prefeito e pintada por Sérgio Ferro. O capítulo sobre a encomenda demonstra que não só a *Capela*, mas outras obras encomendadas no período, e que fazem parte da Coleção 300 anos, resgatam esse passado glorioso, inventado, que exclui eventos e grupos importantes do momento fundacional. O cenário da comemoração do tricentenário da cidade mostrou-se perfeito para a encomenda de diversas obras com temáticas semelhantes. A *Capela dos Fundadores* agrupa muitos desses temas que, como se verificou, são tão familiares a Greca e seu grupo. Esse primeiro capítulo também perpassou brevemente a carreira de Sérgio Ferro no âmbito profissional e político, e

²¹⁹ O Solar do Barão é um complexo cultural da Fundação Cultural de Curitiba que reúne diversas unidades, entre elas o Museu da Fotografia, o Museu da Gravura e a Gibiteca. O Solar do Barão conta ainda com salas de exposições, ateliês de gravura, loja de gravura, o Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro e a Sala Scabi.

destacou sua militância de esquerda durante o regime militar brasileiro e a tentativa do então Prefeito e sua esposa de se aproximarem desse discurso militante, mesmo que Greca tenha suas raízes políticas no PDS, antigo ARENA. Já a análise da carta-encomenda viabilizou identificar o controle narrativo de Greca sobre a construção pictórica de Ferro no que diz respeito a dimensão semântica. Por consequência, memória, história e heróis locais foram escolhidos pelo Prefeito, o que resultou numa projeção de sua imagem sobre a construção simbólica do que é ser curitibano. A carta-resposta de Ferro confirma as contribuições de Greca, que são agradecidas por meio de homenagens no painel.

Por seguinte, a análise da dimensão semântica sugerida por Artur Freitas foi empregada no segundo capítulo. Naquele momento o painel foi fragmentado para facilitar a análise de cada cena, símbolo e personagem. Alinhada à metodologia de Freitas, a interpretação dos sintomas presentistas de Hartog (memória e patrimônio) possibilitou identificar a preocupação com a memória da gestão Greca. Entretanto, como se viu, trata-se de uma memória confortável e pouco problematizada, muitas vezes mítica, que reitera uma identidade proposta por um núcleo dominante: o próprio grupo do então Prefeito. Os usos da memória e da identidade via patrimônio revelam um dos propósitos da obra de Ferro – lembrar o que está sendo esquecido. A aceleração, herança das gestões Lerner, é marcada na gestão Greca pela pressa em inaugurar o maior número de obras possíveis dentro da mesma administração, e a *Capela dos Fundadores* é o maior exemplo disso: encomendada e inaugurada no mesmo ano, ela foi entregue a poucos dias do final da gestão. E isso é revelador, uma vez que a pintura está cheia de menções ao Prefeito e, de certa maneira, sua inauguração serviu como uma propaganda política. Dentre as inúmeras imagens do painel, para esse momento de considerações finais, destaco a do Pelourinho, que discuti no subcapítulo intitulado “O apagamento do rastro e o negro”. Símbolo de um poder público e ferramenta de castigo, o Pelourinho foi a maneira encontrada pelos autores para aludir aos negros que habitaram as terras locais. Esquecida na carta-encomenda e por parte da historiografia, a história da população negra é sobreposta pela imigração europeia, por vezes considerada elemento distintivo da identidade paranaense. A concepção simbólica do painel, aliás, apresenta um aspecto predominante muito relevante, que é o tom de pele branco-homogêneo de todos os corpos representados. Na *Capela* de Ferro e Greca já não há negros, e os indígenas, ainda por cima, são brancos e “michelangescos”. Esta reprodução de estereótipos brancos também é uma forma de apagamento de rastros históricos, se não a melhor forma.

Em seguida, o texto tratou da relação do artista com o poder público, o que revelou a existência um padrão de relacionamento de Ferro com seus patrocinadores na cidade de

Curitiba. Indo na contramão de seu posicionamento político, Ferro manteve fortes laços com políticos da cena curitibana ligados a partidos conservadores, os quais promoveram homenagens e exposições em seu nome. A inauguração da *Capela dos Fundadores* abriu portas para a venda de suas obras na cidade, e sua figura tornou-se constante em eventos patrocinados pela elite política e econômica curitibana. A *Capela dos Fundadores* é constantemente lembrada de diversas maneiras, seja como pano de fundo para homenagens e condecorações, seja por meio de sites e livros fomentados por órgãos da prefeitura municipal. Para além do “adocicamento” da produção pictórica do artista e da apresentação de seus amigos políticos, chama a atenção a falta de consulta pública nas aquisições de obras para cidade, o que interpretamos como uma posição autoritária da política cultural da gestão.

Por fim, a discussão teórica em torno do fenômeno *kitsch* foi a maneira encontrada para aproximar todos os capítulos e evidenciar o caráter político da pintura de Ferro. Embora Greca negue que o painel “neorrenascentista” seja um representante *kitsch*, seus aspectos gerais o aproximam sim deste fenômeno. O Agrupamento de temas e tempos, a sobreposição de personagens, o emprego do figurativo, a narrativa leve, a essência democrática destacada pelos agentes, as cenas desconectadas, as menções e comparações a movimentos da arte, a dupla com os altares retábulos, tudo isso corrobora um sistema *kitsch* – com funções pedagógicas e políticas –, um sistema de comunicação em massa. O painel, com seu repertório “populista”, indica seu uso como ferramenta de *marketing*, que de tempos em tempos é recuperado e reformulado, sempre com um olhar para o futuro.

EPÍLOGO: UMA PRESTAÇÃO DE CONTAS SOBRE POLÍTICA CULTURAL

No projeto que deu origem a essa dissertação, fui enfático em sugerir como objetivo de pesquisa buscar definir a política cultural da gestão Greca como “personalista”. No entanto, não previ as limitações de tempo, fontes documentais e, principalmente, uma PANDEMIA. Determinar como fato que a ação cultural da gestão Greca é personalista a partir de um estudo de caso isolado seria imprudente. Para tanto, seria necessário analisar um número maior de fontes imagéticas adquiridas pelo Prefeito no período de sua primeira gestão, além de sistematizar fontes documentais e processos administrativos, como contratos de compras entre os artistas e a Prefeitura, processos licitatórios com inexigibilidade de licitação, ou qualquer parecer jurídico que a dispensasse. Necessidades que foram percebidas momentos antes do fechamento dos acervos de pesquisa em função da pandemia do Covid 19. Apesar disso, a discussão permanece válida dentro do contexto desta pesquisa, e podemos efetuar-la em uma

versão simplificada, se não para confirmar essa possível política cultural personalista, ao menos para interpretar a postura de Greca ao encomendar a *Capela dos Fundadores*.

Essa discussão resumida partirá de quatro pontos: 1. as exigências de Greca para a construção simbólica do painel; 2. a falta de uma comissão julgadora com público especializado para fundamentar a escolha do artista e das narrativas da obra; 3. a capacidade da sociedade produzir cultura, e não só apenas participar no âmbito da aprovação; 4. o papel do Estado no campo da cultura.

Grosso modo, uma política cultural democrática pressupõe que as decisões no campo da cultura devem ser tomadas em conjunto pelas instituições civis, entidades privadas, grupos comunitários e pelo Estado. Este último, atente-se, não deve participar como um agente decisório, mas apenas como um fomentador da produção cultural. O Estado não pode substituir os criadores de cultura. A ele cabe criar condições adequadas à produção em todos os setores. E isso, de certo modo, só é viável a partir do entendimento da diversidade social, que não aceita nenhum tipo de padronização, pois esta pode representar o domínio de uma cultura sobre a outra.²²⁰ Entretanto, no caso das narrativas construídas por Greca através do painel de Ferro, o que se vê é a busca por uma padronização, ou talvez a continuidade de uma padronização problemática, na qual não se aceita a diversidade social. Ademais, como se viu pela análise da encomenda da *Capela dos Fundadores de Curitiba*, os agentes públicos (no caso Greca) tiveram papel fundamental na concepção do painel não só como propulsores de cultura – como seria adequado –, mas assumindo uma posição compulsória sobre a construção simbólica e as escolhas do artista. Isso caracteriza uma política cultural instrumentalizada, em que a cultura fica de lado e o que prevalece são interesses políticos e econômicos do grupo social dominante.

Do lado do artista, o poder público é encarado sob a perspectiva de um grande balcão de subsídios e patrocínios financeiros, aos moldes de um clientelismo individual,²²¹ uma vez que não só suas obras são bancadas com dinheiro público, mas também exposições, homenagens e livros. O apoio dado ao artista pode ser considerado, de certo modo, como uma forma de se controlar todo o processo, principalmente no que concerne à narrativa. E, como percebido num momento anterior, a encomenda do painel figurativo da *Capela dos Fundadores* funcionou como um chamariz, pois em razão de sua inauguração o interesse do mercado curitibano ligado à arte e cultura aumentou em relação à produção artística de Ferro. Em outras palavras, a política cultural empregada na gestão Greca, pelo menos no que compete a

²²⁰ ALMEIDA, C. J. M., et. al. *Cultura brasileira ao vivo: cultura e dicotomia*, Rio de Janeiro: Imago, 2001, p. 11

²²¹ CHAÚÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 9, p. 71-84. Conferência USP-IEA, 6 dez. 1994, p. 81

encomenda do painel de 1996, promoveu, conscientemente ou não, uma cultura enquanto bem trocável por dinheiro. Neste tipo de política cultural, sabemos, há um interesse muito maior pelo produto cultural do que por um processo.

De certo modo, as obras de Ferro encomendadas nos anos de 1996 e 2000 passaram previamente por uma comissão organizadora, no entanto, os integrantes destes comitês se restringiram a atores do poder público, como Ministros de Estado e Deputados, que dificilmente eram especialistas no assunto. Com isso, e de acordo com Tereza Ventura, “os conselhos, em sua maioria, não incorporam segmentos representativos dos diversos campos que envolvem interesses e valores que se vinculam à produção, criação, distribuição e consumo da produção cada vez mais multicultural”.²²² Os comitês, nestes dois casos, serviram apenas como fachada, para se poder dizer que houve um comitê, nada mais que isso, afinal, sendo compostos por políticos, somente serviram para defender seus interesses e propiciar a manutenção de seus discursos.

O Estado deve atuar como um garantidor do direito à participação nas decisões públicas sobre a cultura, por meio de conselhos especializados, fóruns, comitês deliberativos, associações artísticas e intelectuais, produtores de cultura e movimentos sociais, ou a partir de representantes eleitos por seus pares, pois só assim se pode garantir uma política cultural distanciada dos padrões do clientelismo e da tutela.²²³ Entretanto, a participação dos interessados não deve se restringir exclusivamente ao campo da decisão. Partindo da premissa de que todos os indivíduos e grupos são seres culturais e sujeitos culturais, todos são capazes de produzir cultura. Porém, o que ocorre é um baixo interesse da sociedade por essa atividade, o que por um lado advém de uma falha na política de educação nacional que ajude a ampliar o grau de formação dos públicos, e de outro lado da monopolização da comunicação. Quando se combinam, esses dois elementos aumentam a possibilidade de se impor padrões e de impedir as experiências criativas por parte da sociedade como um todo.²²⁴ De certa maneira, era isso que ocorria em Curitiba no período que analisamos, pois os interessados se restringiam aos agentes vinculados ao sistema da arte e à elite política. De acordo com as fontes, eram estes que criticavam ou apoiavam as ações no âmbito da cultura vindas do governo municipal.

De acordo com Almeida, ao Estado cabe “propiciar condições de liberdade para a experimentação daquilo que não necessariamente terá uma resposta imediata em termos de

²²² VENTURA, Tereza. Notas sobre política cultural contemporânea. *Revista Rio de Janeiro*, n. 15, p. 77-90, jan./abr. 2005, p. 82.

²²³ CHAUI, *Op. cit.*, p. 83.

²²⁴ ALMEIDA, *Op. cit.*, p. 17.

mercado, em termos de público.”²²⁵ Contestando de maneira parcial este argumento, defendemos aqui que o Estado não deve propiciar condições a fim de satisfazer o mercado, em nenhum momento, pois isso recai ao clientelismo. Já a preocupação com o público, no sentido de atingir o maior número de pessoas, ao modo de *shows*, recai na padronização do gosto, que, segundo o próprio Almeida, responde a uma estrutura social altamente hierarquizada e excludente, que tende a reproduzir padrões impostos ao conjunto da sociedade, dentro de uma lógica que acaba naturalizando esse processo.²²⁶

A ação cultural desempenhada na gestão Greca, ao menos a relacionada à encomenda dos painéis figurativos de Ferro, baseia-se no produto final. E, no processo como um todo, a decisão fica apenas dentro da esfera pública, e o resultado disso são obras com estética estereotipada, meramente descritivas e superficiais, com índios *à la David* e eufemismos históricos. Assim, o envolvimento de uma parcela maior da sociedade no âmbito da decisão e produção cultural se faz necessária para que não haja novas propostas equivocadas ou peças de maquiagem dentro do nosso contexto.²²⁷

Levando em conta os procedimentos para a encomenda dos painéis, vê-se que a noção de público e privado vêm sendo deturpada a favor de um domínio político, no qual a cultura é vista a partir de uma perspectiva utilitária, possibilitando a pura e simples manipulação política da cultura. Para Martin Feijó:

Não se pode confundir cultura a serviço da política com política a serviço da cultura. Da mesma forma que pode existir política para a proibição, o cerceamento, o direcionamento, a imposição, também pode existir a organização para o incentivo, para a criação, para o esclarecimento, enfim, para uma elaboração cultural que supere a própria política que lhe deu origem.²²⁸

A política sempre se ocupou da cultura, uma vez que a cultura é um elemento da política que, por vezes, é fomentada na forma de um estadismo cultural, incutindo uma cultura oficial e um nada disfarçado orgulho local em seus produtos finais. “A política da cultura está, portanto, interna na própria produção cultural, mesmo quando o artista não tem consciência disso; o que é pior, pois aí ele passa a ser mais facilmente manipulado pelos interesses dominantes’.”²²⁹ No entanto, é difícil acreditar que Sérgio Ferro, levando em consideração o seu alto grau de instrução e produção intelectual, tenha dificuldade de perceber a ideologia

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ *Ibidem*, p. 149.

²²⁸ FEIJÓ, Martin C. *O que é política cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 9.

²²⁹ *Ibidem*, p. 39.

envolvida no contexto das encomendas de Greca e seus pares. De acordo com Feijó, “uma política cultural nunca está dissociada de uma política, e será reflexo desta. Onde essa não for democrática, aquela também não será.”²³⁰ Um dos aspectos de uma política cultural não democrática é o distanciamento de grupos minoritários. Nela esses grupos encontram-se inadequadamente silenciados e o poder público sobrevive indiferente à sociedade que o criou. Contudo, “os movimentos de solidariedade se configuram como espaços de atuação e reivindicação, no qual os agentes locais articulam e tematizam repertórios culturais, lógicas e códigos de conduta que não coincidem com os do Estado e do mercado.”²³¹ Reflexo disso é a presença insignificante do Estado e do poder público nas comunidades periféricas, nas quais é substituído, de certa forma, pelos poderes locais, como milícias, tráfico de drogas, latifundiários etc.

É importante lembrar que, apesar dessa exclusão, e ainda que de maneira informal, esses grupos marginalizados começaram a organizar suas próprias manifestações culturais locais, geralmente a partir de motivações sociais, morais, afetivas ou de resistência política. “A condição de excluído surge no discurso do Rapper, nas lutas indígenas e étnicas, nas imagens dos grafites de rua, como arte e denúncia, a crônica do cotidiano no espaço onde o poder público e a mídia estão ausentes.”²³² Esses interesses coletivos, que integram a dinâmica do campo cultural, direcionados para ordens de menor visibilidade da atividade cultural oficial, vindos de setores não organizados e isolados socialmente, como se viu, nem sempre participam das práticas decisórias. Apesar disso, desde o início da década de 1990, a UNESCO afirma que a “política cultural deve substituir as representações monolíticas da cultura e identidade nacional e permitir a emergência de associações locais junto a atores privados”.²³³

Cabe ao Estado, portanto, permitir a livre expressão da diversidade cultural dos diversos segmentos socioculturais que ficaram isolados da partilha de valores, abandonando a política de incentivo ao produto e definindo um apoio à produção em si, seja ela trabalho da memória individual ou social.

²³⁰ *Ibidem*, p. 75.

²³¹ VENTURA, *Op. Cit.*, p. 79.

²³² *Ibidem*, p. 81.

²³³ *Ibidem*, p. 83.

REFERÊNCIAS

FONTES

ACERVO João Turin (website). Aba sobre Paranismo, 2021. Em: <https://joaoturin.com.br/turin_arq_paranismo/>. Acesso: 20 fev. 2021.

ARTE NA LINHA. ‘América Latina’ de Sérgio Ferro fica na estação Vila Prudente. São Paulo, 2012. Em: < <https://artenalinha.wordpress.com/2012/11/06/america-latina-de-sergio-ferro-fica-na-estacao-vila-prudente/>>. Acesso: 13 mai. 2020.

ARTISTA plástico paranaense dá palestra no teatro da Unicenp e abre exposição. **Jornal do Estado**. 14 abril 2005. Artes Plásticas.

ASSEMBLEIA Legislativa do Estado do Paraná (ALEP). Comunicação. **Assembleia entrega título de Cidadão Benemérito ao artista plástico Sérgio Ferro**. Curitiba, 2012. Em: < <http://www.assembleia.pr.leg.br/comunicacao/noticias/assembleia-entrega-titulo-de-cidadao-benemerito-ao-artista-plastico-sergio-ferro>>. Acesso: 9 jun. 2020.

BEM PARANÁ. Notícias Paraná. Reconhecimento: **Prefeitura cria Ordem da Luz dos Pinhais, honraria a pessoas que engrandecem Curitiba**. Curitiba, 2018 em: <https://www.bemparana.com.br/noticia/prefeitura-cria-ordem-da-luz-dos-pinhais-honraria-a-pessoas-que-engrandecem-curitiba#.Xt_KTFVKjIU>. Acesso: 9 jun. 2020.

CENTRO de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). **Arquivos Pessoais. Rafael Greca**. Curitiba, 2020 em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/greca-rafael>>. Acesso: 11 mai. 2020.

CURITIBA Space: sinta a sua cidade! *Memorial de Curitiba*. Website, n/d, n/p. Em: <<https://curitibaspace.com.br/memorial-de-curitiba/>>. Acesso: 24 fev. 2021.

TAKEUCHI, Washington Cesar. Cacique Tindiquera. In: **Circulando por Curitiba** (Blog), 02 abr. 2017. Em: <<http://www.circulandoporcuritiba.com.br/2012/04/cacique-tindiquera.html>>. Acesso: 24 fev. 2017.

FERRO, S. Resposta à carta do Prefeito Rafael Greca de Macedo. Grignan, 2 de dezembro de 1996. 2f. In: SANSONE, M.P. **Sérgio Ferro, um artista brasileiro**. Curitiba: Ministério do Esporte e Turismo; Prefeitura Municipal de Curitiba, 2000.

FERRO, Sérgio. Entrevista Sérgio Ferro. **O Estado do Paraná**, Curitiba, s/n, s/p. 4 agosto. 2002.

FOLHA de Londrina: Yo no creo, pero...Agora sim. Coluna social, Londrina, s/n, s/p, dez. 2008. (Acervo MAC/PR).

FOTOGRAFANDO Curitiba: um blog com fotos e histórias de Curitiba. *500 anos*, 1 de jan. 2016, n/p. Em: <<http://www.fotografandocuritiba.com.br/2016/12/500-anos.html>>. Acesso: 24 fev. 2021.

FOTOGRAFANDO Curitiba: um blog com fotos e histórias de Curitiba. *A saga heroica dos curitibanos*, 20 de fev. 2017, n/p. Em: <<https://www.fotografandocuritiba.com.br/2017/02/a-saga-heroica-dos-curitibanos.html>>. Acesso: 21 fev. 2021.

FUNDAÇÃO Cultural de Curitiba. **Espaços Culturais, Memorial de Curitiba**, 2017. Em: <<http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/espacos-culturais/memorial-de-curitiba/>>. Acesso: 26 jul. 2017.

GALLERIE dell'Accademia di Venezia (website). Studio di proporzioni del corpo noto come uomo vitruviano, 2020, n/p. Em: <<http://www.gallerieaccademia.it/node/1582>>. Acesso: 24 fev. 2021.

GAZETA do Povo, Coluna Reinaldo Bessa (online), n/d, n/p. Em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/colunistas/reinaldo-bessa/>>. Acesso: 24 fev. 2021.

MACEDO, R. V. G de. Carta do Prefeito Rafael Greca de Macedo a Sérgio Ferro. Curitiba, 20 de junho de 1996. 2f. In: SANSONE, M.P. **Sérgio Ferro, um artista brasileiro**. Curitiba: Ministério do Esporte e Turismo; Prefeitura Municipal de Curitiba, 2000.

MACEDO, R. V. G. **Curitiba: Luz dos Pinhais**. Curitiba: Solar do Rosário, 2016.

MACHADO, C. E. Leia sempre o original. **Folha de S. Paulo**, 23 dezembro 1996. Seção Ilustrada. Em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/23/ilustrada/14.html>>. Acesso: 31 jul. 2017.

MARTINS, R. **História do Paraná**. Curitiba: Travessa dos Editores, 1995.

MARTINS, R. M.; SEAVON F. Prefeito de Curitiba torra R\$ 6 milhões em esculturas que poderiam custar dez vezes menos. **The Intercept Brasil**, Rio de Janeiro, 2 janeiro 2020. Em: <<https://theintercept.com/2020/01/02/greca-curitiba-esculturas-turin/>>. Acesso: 11 mai. 2020.

MARTINS, R. **Terra e Gente do Paraná**. Curitiba: Coleção Farol do Saber, 1995.

PEREIRA, F. M.; OLIVEIRA, M. R. de. Estruturas familiares na Prefeitura Municipal de Curitiba: uma prosopografia do secretariado de primeiro escalão do governo de Rafael Greca de Macedo no início de 2017. **Revista NEP** (Núcleo de Estudos Paranaenses), Curitiba, v. 3, n. 1, p. 238-267, maio 2017.

PERIN, Adriane. A polêmica sobe pelas paredes: Artistas e intelectuais questionam a aquisição de mural de Sérgio Ferro. **Gazeta do Povo**, Caderno G. Curitiba. 14 set. 2002.

POLZONOFF, P. Arte que te quero Arte: Sérgio Ferro abre mostra em que prova que a arte figurativa está renascendo, apesar da tirania da arte conceitual. **Jornal do Estado**, Curitiba. 5 ago. 2002.

PREFEITURA Municipal de Curitiba (PMC). Conteúdo. Prefeito Rafael Greca de Macedo. Curitiba, 2020. Em: <<https://www.curitiba.pr.gov.br/conteudo/Prefeito-rafael-greca-de-macedo/1.>>. Acesso: 11 mai. 2020.

PREFEITURA Municipal de Curitiba (PMC). Notícias. Arte: Memorial de Curitiba abre mostra sobre a obra de Sérgio Ferro. Curitiba, 2019. Em: <<https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/memorial-de-curitiba-abre-mostra-sobre-a-obra-de-sergio-ferro/52728>>. Acesso: 9 jun. 2020.

PREFEITURA Municipal de Curitiba (PMC). Notícias. Comenda: Conheça os condecorados com a Ordem da Luz dos Pinhais este ano. Curitiba, 20 de set. 2019. Em: <<https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/conheca-os-condecorados-com-a-ordem-da-luz-dos-pinhais-este-ano/52721>>. Acesso: 24 fev. 2021.

PREFEITURA Municipal de Curitiba (PMC). Prefeitura cria Ordem da Luz dos Pinhais, reconhecimento a quem ajuda a engrandecer Curitiba. Curitiba, 2018 em <<https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/prefeitura-cria-ordem-da-luz-dos-pinhais-reconhecimento-a-quem-ajuda-a-engrandecer-curitiba/47655>>. Acesso: 24 fev. 2021.

SANSONE, M. P., **Fundação Cultural de Curitiba:** no limiar do novo milênio. Curitiba: Fundação Cultural, 2000.

SANSONE, M.P. **Sérgio Ferro, um artista brasileiro.** Curitiba: Ministério do Esporte e Turismo; Prefeitura Municipal de Curitiba, 2000.

SANSONE, Margarita. Os artistas e os mecenas. **Gazeta do Povo**, Zoom. Curitiba, dez. 2008. Em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/colunistas/zoom/torrida-lua-de-mel-bbxqzxxl5qrqiykt1jsn3jfb/>>. Acesso: 04 jun. 2020.

DEMAIS REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Janeslei Aparecida. **O racismo silencioso em escolas públicas de Curitiba:** imaginário, poder e exclusão social. Dissertação (Mestrado em Educação). Curitiba: UFPR, 2003.

ALMEIDA, C. J. M. de, et. al. **Cultura brasileira ao vivo:** cultura e dicotomia, Rio de Janeiro: Imago, 2001.

ARANTES, P. F. **Arquitetura Nova:** Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lafèvre, de Artigas aos mutirões. São Paulo: Editora 34, 2002.

BAHLS, A. V. da S. **A busca de valores identitários:** A memória histórica paranaense. Tese (Doutorado em História). Curitiba: UFPR, 2007.

BATISTELLA, Alessandro. O Paranismo e a invenção da identidade paranaense. Revista Eletrônica **História em Reflexão**, vol. 6, n. 11, UFGD, Dourados, jan./jun. 2012.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. **Dicionário de política.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998,

CAMARGO, G. L. V. de. **Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná**. 1853-1953. Tese (Doutorado em História). Curitiba: UFPR, 2007.

CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural, **Estudos Avançados**, São Paulo, n. 9, p. 71-84. Conferência USP-IEA, 6 dez. 1994.

FEIJÓ, Martin C. **O que é política cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

FELIPE, D. A. A presença negra na história do Paraná: pelo direito à memória. In: **Abordagem histórica sobre a população negra no Estado do Paraná**. Curitiba: SEJU, 2018.

FERREIRA, V. M. R. Políticas de cidade e políticas curriculares: o papel do currículo oficial da rede municipal de ensino na conformação do projeto da cidade de Curitiba na década de 1990 e início do século XXI. **Jornal de Políticas Educacionais**, n. 14, Porto, jul. 2013, p. 38-50.

FORTI, Andrea S. D. Artes plásticas e política: uma análise das trajetórias de Carlos Zillo, Renato da Silveira e Sérgio Ferro na década de 1960. **Dia-Logos**, n. 7, Rio de Janeiro, nov. de 2013.

FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Estudos Históricos**, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, v. 34, n. 34, 2004.

GARCIA, Fernanda E. S. Curitiba anos 90: Cultura e política na produção da imagem da cidade. **Encontro Anual da ANPOCS**, Caxambú-MG, 1994.

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JULIÃO, Raquel M. Análise da forma do sentido: o caso do Memorial da América Latina. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, v. 15, n. 16, 1º sem. 2008.

LEÇA, Fernando. Memorial da América Latina. **Revista eca comunicação e educação**, ano XIII, n. 1, USP, São Paulo, jan./abr. 2008.

LIMA, L.V.C. **A cafeicultura no estado do Paraná**: sua implementação, desenvolvimento e auge. TCC (Bacharel em Ciências Econômicas). Curitiba: UFPR, 2014.

LUCIE-SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MAGALHÃES, Fábio. **Claudio Tozzi**. São Paulo: Editora Lazuli, 2007.

MARTINS, T. S.; et al. Pavilhão da criatividade: cultura material, identidade e cultura popular no Memorial da América Latina. **Revista Educação e Políticas em Debate**, v. 3, n. 2, ago./dez. 2014.

MENDONÇA, Joseli M. N. História e memória da escravidão no Paraná: possibilidade de uma produção na perspectiva da história pública. **7o Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional**, Curitiba, UFPR, 2015.

MIGUEL, Luis F. Falar bonito: o Kitsch como estratégia discursiva. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 6, Brasília, jul./dez. 2011, p. 183-202.

MOLES, Abraham. **O Kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

NADALIN, S. O. **Paraná: Ocupação do Território, População e Migrações**. Curitiba, SEED, 2001.

OLIVEIRA, Dennison de. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Curitiba: Editora da UFPR, 2000.

OLIVEIRA, Dennison de. **Urbanização e industrialização no Paraná**. Curitiba: SAMP, 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros. In: GERALDO, Sheila Cabo (org.). **Fronteiras: arte, imagem e história**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

SILVEIRA, C. **Cultura política versus política cultural**: Os limites da política pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba Lernista (1971-1983). Tese (Doutorado em História). Curitiba: UFPR, 2016.

SOUZA, Luana N. de L. **Memorial da América Latina**: sentidos do discurso de fundação (1987-2017). Dissertação (Mestrado em Filosofia). São Paulo: USP, 2018.

SOUZA, N. R. de. Planejamento urbano em Curitiba: Saber Técnico, classificação dos cidadãos e partilha da cidade. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, 16, jun. 2001, p. 107-122.

TREVISAN, Enrico R. A expressão da cultura Kitsch na linguagem publicitária. **Revista Travessias**, v. 5, n. 2, Unioeste, 2011.

TROMBETTA, Gerson L. Sentimentalismo e kitsch: pontos cegos no modernismo artístico. **História Debates e Tendências**, v. 20, n. 1, p. 152-169, Passo Fundo, jan./abr. 2020.

VENTURA, Tereza. Notas sobre política cultural contemporânea, **Revista Rio de Janeiro**, , n. 15, Rio de Janeiro, jan./abr. 2005, p. 77-90.

VIACAVA, V. M. R. “Em busca da Curitiba perdida”: Os mecanismos da construção de uma identidade curitibana. **Revista História Agora**, v. 7, Curitiba, 2009, p. 1-17.

VIACAVA, Vanessa M. R. “Em busca de Curitiba perdida”: A construção do habitus curitibano. **XII Simpósio Internacional Processo Civilizador**. Recife: SIPC, 10 a 13 de nov. 2009.

ANEXOS

ANEXO 1 – CARTA-ENCOMENDA PUBLICADA NO LIVRO *SÉRGIO FERRO, UM ARTISTA BRASILEIRO*

Carta do prefeito Rafael Greca de Macedo a Sérgio Ferro

Para Sérgio Ferro, encomenda
que se faz da “Capela Curitibana”.

Dentro da tradição ocidental vamos criar espaço Memorial da Fundação da Cidade, dos seus 304 anos de história política, e da formação do povo brasileiro que aqui vive e trabalha. Lugar destinado a reconstruir no imaginário coletivo a primitiva matriz de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais, onde os pioneiros se reuniram a 29 de março de 1693 para criar a Vila de Curitiba, parte do império português.

A primeira matriz existiu em pau a pique, acanhada, na escala das trinta choupanas que compunham o arraial de mineradores – garimpeiros de ouro de aluvião – que fundaram o núcleo inicial da cidade.

Depois foi ampliada numa igreja portuguesa, quase uma fortaleza, com muros largos, duas torres de desenho medieval, e dois altares de talha policromada – que resgatamos de depósitos inglorios, um deles esteve por muitos anos no matadouro municipal.

Esta matriz de Curitiba foi demolida em 1875 para dar lugar à construção da Catedral, inaugurada em 1893. Em 1980, um de seus altares serviu à missa celebrada pelo Papa João Paulo II, no Centro Cívico.

Nossa capela é uma volta no tempo; trata-se de resgate das tradições coloniais de Curitiba – índia, mameluca e portuguesa – esquecida de seu passado bandeirante, tropeiro e minerador, por força da exuberância cultural das imigrações recentes. Alemães, eslavos, italianos, franceses, vindos em grande número no século XIX, nos fizeram esquecer os dias mamelucos da fundação.

Seria oportuno se ela contemplasse:

- Memória dos Índios, primeiros donos da terra, Guaranis. Moravam em tindiqüeras, covas cavadas na terra argilosa do planalto curitibano, protegidos do frio. Comiam pinhões, que conservavam o ano todo em cestos imersos na água corrente dos rios, para evitar que bichassem.
- Memória dos Portugueses e de seus filhos paulistas, vindos de Cananéia para Paranaguá. Conspicentes, caçadores de ouro de aluvião. Catadores de cascalho, em bateias, faiscadores de pepitas de ouro, da exuberante paisagem do Brasil virgem – entre pinhais, pés de erva-mate, bromélias, nas matas plenas de arapongas, bem-te-vis, sabiás, narcejas, socós, sapos-martelo, saracuras, borboletas papazul, serelepes, ouriços comedores de pinhão, tatus, tamanduás, onças pintadas, queroqueros, gralhas azuis, tico-ticos, tucanos, araras, papagaios, periquitos, harpias, gaviões. Pelos fogos acesos contava-se a população. Cada fogão, uma família. No pelourinho, centro do arraial, administrava-se a justiça. O capitão povoador Mateus Leme ia fazendo filhos, para dar razão ao título.
- Memória das atas – preciosos documentos de nascimento, registros em livro de tombo, provimentos de ouvidor, sinal do controle D'El Rey sobre as terras novas.
- Memória do marco de posse, padrão fixado aqui por Gabriel de Lara, que ainda se pode ver no centro da Praça Tiradentes, defronte à Catedral.
- Memória do mundo dos tropeiros, das entradas paulistas no sertão, dos curitibanos povoando o sul. Índios com medo dos cavalos dos brancos. Tropas de mulas seguindo entre o sul

e a feira de Sorocaba, em São Paulo. O registro de gado da Fazenda Rio Grande, perto de Curitiba. O Rio Grande – ou Iguaçú – rio que nasce onde nós nascemos, de costas para o mar, derramando-se para o oeste, na esteira do sol de cada dia, até sua gloriosa foz nas Cataratas. O primeiro branco a pisar o Iguaçú foi o espanhol D. Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, em 1535.

- Memória do mundo da erva-mate, tererê, chimarrão. Erva nativa dos capões de mato junto aos pinheirais. *Ilex paraguayenses*, *ilex brasilienses*, na classificação de Lineu. Planta excitante, usada até hoje na América meridional, para o despertar. Grande riqueza de Curitiba. Casas grandes dos senhores que tinham mate, ou como se dizia aqui “dos senhores que tinham erva”. Produto acondicionado em sacos de couro de boi, feitos de bexigas de boi. “Surrões” era o seu nome. Porque se batia nele para socar o mate. Tempo de homens verdes, cobertos do pó fino que seu trabalho transforma em chá e chimarrão. Depois, erva-mate exportada em barricas de pinho. Idéias dos engenheiros André e Antonio Rebouças, protegidos da princesa Isabel, construtores da estrada de ferro Curitiba-Paranaguá, entre 1880 e 1885. Foi o dinheiro da erva-mate que criou a Universidade do Paraná, a Associação Comercial, o Clube Curitibano, a Imprensa Paranaense.
- Memória dos imigrantes saídos da Europa para o Brasil. Os alemães chegaram desde 1829. Os italianos, desde 1870. Polacos, desde 1875. Ucrânianos, desde 1890.
- Memória das casas de troncos de pinho, um sobre o outro. Igrejas com zimbórios. Varandas com lambrequins, tábuas e ripas. Grandes cumeeiras, sótãos e porões. A cidade portuguesa desaparece em vinte anos, para dar lugar a outra cidade de herança neoclássica, nas alvenarias alemãs e italianas.
- Memória da derrubada dos pinheirais, lenhadores e serrarias, na azáfama de destruir para enriquecer.

- Memória do café. Dinheiro rápido. Dinheiro novo. Urbanização frenética. Duzentas cidades em apenas 50 anos.
- Memória dos semeadores. Lavradores arando a terra, trigais, hortas, pomares, algodão, centeio, feijão, milho, soja.
- Memória da migração dos campos para a cidade grande. A geada de 1975 flagela o cafezal, os senhores da terra compram colheitadeiras, a população migra, as periferias crescem.
- Memória da luz de Curitiba, urbanização modelar, um sistema de resgate social subsidiado pela poupança urbana. Cidadania mesmo para os recém-chegados. Verde capital ecológica. Faróis do Saber, bibliotecas de bairro com internet pública, para compartilhar o conhecimento. Ruas de Cidadania, prefeitura sem medo de instalar o governo no meio do povo. Uma cidade inteira decidida a provar ao Brasil que, “tendência não é destino”, é possível ser mais forte do que as dificuldades.

O que se pede ao pintor, é síntese poética desta saga. Não significa que todo o mencionado deva estar representado. Significa o desejo de que a cidade tenha sua Capela Sistina, capaz de sobreviver ao tempo, de revogar a morte que nos atingirá o corpo, mantendo a história e nossas almas fixadas em têmpera sobre os painéis.

O que é a Criação, senão evitar a morte? Perpetuar o sonho fugindo da sombra. Fixar o olhar e o gesto. Eternizar a luz e o instante em tinta sobre tela. “O sublime é uma finalidade sem fim” - disse Kant. Pois que assim pinte Sérgio Ferro. E, nascido entre nós, em Curitiba, mesmo depois de seus dias, permaneça.

Parque Barigüi, Casa do Meio Ambiente, 20 de junho de 1996.

Rafael Greca de Macedo
Prefeito de Curitiba

ANEXO 2 – CARTA-RESPOSTA PUBLICADA NO LIVRO *SÉRGIO FERRO, UM ARTISTA BRASILEIRO*

Sérgio Ferro: resposta à carta do prefeito Rafael Greca de Macedo

O prefeito Rafael Greca me honrou com um convite para pintar um mural para o Memorial dos 300 anos de Curitiba. Forneceu farta documentação, escreveu uma bela carta-encomenda – e me deixou em inteira liberdade.

Escolhi trabalhar o teto.

Ora, um teto tem exigências e possibilidades especiais. Por causa da oposição, cabeça inclinada, olhando para cima, as informações que recebemos vêm acompanhadas por uma forte sensação de diferença. As imagens lá do alto parecem pertencer a um “nível de irrealidade” (Sandstron) bem afastado de nossa teimosa presença. Por isto, na tradição da pintura, um teto é quase sempre, alegórico, ou simbólico ou mítico. Os feitos e acontecimentos da história, ao contrário, pedem paredes; no prolongamento do nosso espaço comum, o espaço plástico opera então como metáfora do passado.

Assim, tomei o caminho da construção mítica. É conhecido o efeito do tempo longo: o que fica lá para trás, corrigido e alimentado pelas manhas da memória coletiva, se presta mais a estas transposições poéticas que o recente, ainda carrega pelas marcas da vizinhança. A distância apaga a particularidade e abre o campo para as condensações de base.

Não guardei, portanto, nada de muito agora e me deixei ficar no bastante antes, nos períodos fundadores. E figurei garimpeiro, lenhador, boiadeiro, colhedor de café, homem verde do mate, metalúrgico, letrado... Gente do começo, fatores dos alicerces. Ladeando (mas já em outro plano para marcar o salto ao símbolo e aos mitos já bem arraigados na

gesta de Curitiba), Tindiquera, o pelourinho, a gralha azul. No centro, um outro mito, funcionando aqui como o que Hegel chamava “negação determinada” (que, por ser determinada, insistia, é positiva). É que nem toda aquela produção fundadora foi paradisíaca. Houve combates, hostilidades, egoísmos que preferimos esquecer – mas que as administrações mais atuais vão corrigindo, com o movimento de solidariedade que animam. Daí as Três Graças de nossa herança europeia: para Sêneca, representam o triplo aspecto do dom: dar, aceitar, retribuir.

Mas elas prolongam o que foi: copiam, invertendo outras figuras (o garimpeiro, o colhedor de café, o metalúrgico: a extração, a produção, a transformação) – ponto, entretanto, no copiado as doçuras do belo sexo, da cor e de outra luz, a nos puxar lá da frente para uma sociedade de irmãos, símbolo propiciatório. E há namoro entre antes e amanhã: sob o olhar do metalúrgico, homem da arte, sua réplica lança o seu sobre um homem verde – que corresponde. Sustentando tudo, os santos padroeiros. O Bom Jesus dos Pinhais (só lembrado pelos atributos clássicos, a coluna, o humilde ceptro, a corda, o chicote e o pinhão daqui) – e a Nossa Senhora da Luz, das Luzes, a que dá a vida e a que guia. Achei bom voltar a uma tradição medieval, a da alegria – (lembro de um poderoso Cristo crucificado que vi numa capela dos Pirineus do século XI: ele sorri, feliz. A dor vencida pela reconciliação começada). A Virgem que dá luzes só poderia ser a do riso, a brincar com o menino Jesus. Para que mostrasse muito amor e meu pincel não falhasse demais,



Memorial da Cidade

Ricardo Rocha

repeti o exemplo de vários pintores, de Rafael a Dali: usei minha mulher como modelo, na transição entre o agora e a fantasia. Fiz dela, sem autorização, cidadã curitibana.

Fora a Virgem, todos nus, como nos bons mitos – e fortes e saudáveis como nas histórias que fazem bem. Como tento pintar para todos nós (e não só para críticos) usei linguagem corriqueira, sem muito jargão especializado, sem trejeitos que me mostrassem mais que o que deve ser mostrado. Acho que é uma obrigação em obra pública. Como sempre faço, enchi o mural de citações: fotografias dos arquivos da cidade, Velasquez, Caravaggio, Michelangelo, John Ford. Deixo aos curitibanos o prazer de localizá-las. E nos

cantos de cima reservei tela crua preparada para que lá sejam inscritos, por outros, outras mais façanhas por vir ou que esqueci.

Os pintores, às vezes, prestam discretas homenagens a seus mecenas. As braçadas de folhas de carvalho no teto da Sistina lembram Julio II (Della Rovere); as abelhas do Bernini apontam os Barberini. Aqui, os pinhões estilizados por linhas retas entrelaçadas, na parte superior do mural, compõem um tipo de cercadura arquitetônica conhecida como uma “grega”. Pequena lembrança de minha gratidão ao prefeito Rafael.

Sérgio Ferro
Grignan, 2/12/96

ANEXO 3 – CARTA-ENCOMENDA PUBLICADA NO LIVRO *FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA NO LIMAR DO NOVO MILÊNIO*



Parque Barigui, Casa do Meio Ambiente, 20 de junho de 1996

Para Sérgio Ferro, encomenda que se faz da Capela Curitibana .

Dentro da tradição ocidental vamos criar espaço Memorial da Fundação da Cidade, dos seus 304 anos de história política, e da forma do povo brasileiro que aqui vive e trabalha. Lugar destinado a reconstruir no imaginário coletivo a primitiva matriz de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais, onde os pioneiros se reuniram a 29 de março de 1693 para criar a Vila de Curitiba, parte do império português.

A primeira matriz existiu em pau a pique, acanhada, na escala das trinta choupanas que compunham o arraial de mineradores - garimpeiros de ouro de aluvião - que fundaram o núcleo inicial da cidade.

Depois foi ampliada numa igreja portuguesa, quase uma fortaleza, com muros largos, duas torres de desenho medieval, e dois altares de talha policromada - que resgatamos de depósitos ingleses, um deles esteve por muitos anos no matadouro municipal.

Esta matriz de Curitiba, foi demolida em 1875 para dar lugar à construção da Catedral, inaugurada em 1893. Em 1980, um de seus altares serviu - missa celebrada pelo Papa João Paulo II, no Centro Cívico.

Nossa Capela dos Fundadores - resgate das tradições coloniais de Curitiba - índia, mameluca e portuguesa - esquecida de seu passado bandeirante, tropeiro e minerador, por fora da exuberância cultural das imigrações recentes. Além disso, eslavos, italianos, franceses, vindos em grande número no século XIX, nos fizeram esquecer os dias mamelucos da fundação.

Seria oportuno se ela contemplasse:

Memória dos Cêndios, primeiros donos da terra, Guaranis.

Memória dos Portugueses e de seus filhos paulistas, vindos de Cananéia para Paranaguá. Conspicuentes, caçadores de ouro de aluvião. Catadores de cascalho, em bateias, falcadores de pepitas de ouro, da exuberante paisagem do Brasil virgem - entre pinhais, pés de erva-mate, bromélias, nas matas plenas de arapongas, bem-te-vis, sabias, narcejas, socos, sapos-martelo, saracuras, borboletas papa-azul, serelepes, ouriços comedores de pinhão, tatus, tamandus, onças pintadas, galinhas azuis, tico-ticos, tucanos, araras, papagaios, periquitos, harpias, gaviões. Pelos fogos acesos contava-se a população. Cada fogão, uma família. No pelourinho, centro do arraial, administrava-se a Justiça. O capitão povoador Mateus Leme ia fazendo, filhos, para dar razão ao túlo.

Memória das atas - preciosos documentos de nascimento, registros em livro de tombo, provimentos de ouvidor, sinal do controle D. El Rey sobre as terras novas.

Memória do marco de posse, padrão fixado aqui por Gabriel de Lara; que ainda se pode ver no centro da Praça Tiradentes, defronte Catedral.

Memória do mundo dos tropeiros, das entradas paulistas no sertão, dos curitibanos povoando o sul. Cêndios com medo dos cavalos dos brancos. Tropas de mulas seguindo entre o sul e a feira de Sorocaba, em São Paulo.

Memória do mundo da erva-mate, tererê, chimarrão. Erva nativa dos capões de mato junto aos pinheirais.

Memória dos imigrantes saídos da Europa para o Brasil. Os alemães chegaram desde 1829. Os italianos, desde 1870. Polacos, desde 1875. Ucrânios, desde 1890.

Memória das casas de troncos de pinho, um sobre o outro. Igrejas com zimbórios. Varandas com lambrequins, tábuas e ripas. Grandes cumeeiras, sótãos e porões. A cidade portuguesa desaparece em vinte anos, para dar lugar a outra cidade de herança neoclássica, nas alvenarias alemãs e italianas.

Memória da derrubada dos pinheirais, lenhadores e serrarias, na azáfama de destruir para enriquecer.

Memória do café. Dinheiro rápido. Dinheiro novo. Urbanização frenética. Duzentas cidades em apenas 50 anos.

Memória dos semeadores. Lavradores arando a terra, trigo, hortas, pomares, algodão, centeio, feijão, milho, soja.

Memória da migração dos campos para a cidade grande.

Memória da luz de Curitiba, urbanização modelar um sistema de resgate social subsidiado pela poupança urbana. Cidadania mesmo para os recém-chegados. Verde capital ecológica. Faróis do Saber, bibliotecas de bairro com internet pública, para compartilhar o conhecimento. Ruas de Cidadania, prefeitura sem medo de instalar o governo no meio do povo. Uma cidade inteira decidida a provar ao Brasil que, tendo a sua própria história, pode ser mais forte do que as dificuldades.

O que se pede ao pintor, síntese poética desta saga. Não significa que todo o mencionado deva estar representado. Significa o desejo de que a cidade tenha sua Capela Sistina, capaz de sobreviver ao tempo, de revogar a morte que nos atinge o corpo, mantendo a história e nossas almas fixadas em tempo sobre os painéis.

O que a Criação, senão evitar a morte? Perpetuar o sonho fugindo da sombra. Fixar o olhar e o gesto. Eternizar a luz e o instante em tinta sobre tela. O sublime - uma finalidade sem fim, disse Kant. Pois que assim pinte Sérgio Ferro. E, nascido entre nós, em Curitiba, mesmo depois de seus dias, permaneça.

Rafael Greca de Macedo
Prefeito de Curitiba

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA

ANEXO 4 – CARTA-RESPOSTA PUBLICADA NO LIVRO *FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA NO LIMAR DO NOVO MILÊNIO*

Sérgio Ferro, desde seu estúdio em Grignan, na França, responde à carta do prefeito Rafael Greca

Na Capela dos Fundadores, tomei o caminho da construção mítica. É conhecido o efeito do tempo longo: o que fica lá para trás, corrigido e alimentado pelas manhas da memória coletiva, se presta mais a estas transposições poéticas que o recente, ainda carrega pelas marcas da vizinhança. A distância apaga a particularidade e abre o campo para as condensações de base.

Não guardei, portanto, nada de muito agora e me deixei ficar no bastante antes, no período dos fundadores. E figurei garimpeiro, lenhador, boiadeiro, colhedor de café, homem verde do mate, metalúrgico, letrado... Gente do começo, feitores dos alicerces. Ladeando (mas já em outro plano para marcar o salto ao símbolo e aos mitos já bem arraigados na gesta de Curitiba), Tindiquera, o pelourinho, a gralha azul. No centro, um outro mito, funcionando aqui como o que Hegel chamava “negação determinada” (que, por ser determinada, insistia, é positiva). É que nem toda aquela produção fundadora foi paradisíaca. Houve combates, hostilidades, egoísmos que preferimos esquecer - mas que as administrações mais atuais vão corrigindo, com o movimento de solidariedade que animam. Daí as Três Graças da nossa herança européia: para Sêneca, representam o triplo aspecto do dom: dar, aceitar, retribuir. Sustentando tudo, os santos padroeiros. O Bom Jesus dos Pinhais – só lembrado pelos atributos clássicos, a coluna, o humilde cetno, a corda, o chicote e o pinhão daqui – e a Nossa Senhora da Luz, das Luzes, a que dá a vida e a que guia. Achei bom voltar a uma tradição medieval, a da alegria - (lembro de um poderoso Cristo crucificado que vi numa capela dos Pirineus do século XI: ele sorri, feliz. A dor vencida pela reconciliação começada). A Virgem que dá luzes só poderia ser a do riso, a brincar com o menino Jesus.

Fora a Virgem, todos nus, como nos bons mitos - e fortes e saudáveis como nas histórias que fazem bem.

Os pintores, às vezes, prestam discretas homenagens a seus mecenas. As braçadas de folhas de carvalho, no teto da Sistina, lembram Julio II (Della Rovere); as abelhas do Bernini apontam os Barberini. Aqui, os pinhões estilizados por linhas retas entrelaçadas, na parte superior do mural, compõem um tipo de cercadura arquitetônica conhecida como uma “grega”. Pequena lembrança de minha gratidão ao prefeito Rafael.

Sérgio Ferro

Grignan, 2 de dezembro de 1996



Detalhes do painel de Sérgio Ferro, *o pinheiral, o tropeiro, a colheita do café e as gregas de pinhão*, homenagem do artista ao mecenas