

18° Congresso Brasileiro de Sociologia

26 a 29 de julho de 2017, Brasília (DF)

GT 10 – Biografia e Sociedade

**Coordenação: Hermilio Santos (PUCRS), Wivian Weller (UNB), Maria Silva
Telles (PUCRIO)**

**O espetáculo, suas imagens e contraimagens: a vida e a arte de Poty
Lazzarotto em Curitiba**

Walmir José Braga de Faria Júnior

Mestre em Sociologia (UFPR)

Esta comunicação visa apresentar e debater alguns resultados presentes em uma dissertação de mestrado.¹ Nesta, investigamos a trajetória de vida do artista visual curitibano Poty Lazzarotto (1924-1998)² mediante uma perspectiva histórico-sociológica. Desse modo, pretendemos demonstrar alguns dos ganhos heurísticos oportunizados pelos estudos de trajetórias inscritos na perspectiva assumida nessa investigação, que utilizou a trajetória de um indivíduo como alternativa para a abordagem de redes sociais. Em especial, redes formais e informais de poder.

Na primeira parte deste escrito, iremos apresentar a perspectiva teórico-metodológica usada em nossa pesquisa. Após isso, iremos tecer alguns comentários referentes a algumas possibilidades e ganhos heurísticos oportunizados pela abordagem microhistórica para os estudos sobre trajetórias de vida. Ulteriormente, de modo conciso, iremos descrever alguns elementos que se relacionam com dois momentos da trajetória analisada, quais sejam a juventude de Poty Lazzarotto em Curitiba, e alguns aspectos de sua trajetória artística e social no Rio de Janeiro.

Na parte final desse artigo, apresentaremos alguns elementos referentes aos últimos anos da sua vida, passados em Curitiba, quando o artista notabilizou-se por produzir diversos painéis, murais, vitrais e outros monumentos, feitos principalmente sob encomenda de certas frações da elite econômica e política da capital paranaense.

Ao longo deste escrito, também apresentaremos alguns dos elementos que sustentam as nossas hipóteses. A primeira delas postula que as redes sociais são um

¹ Ao longo desse artigo, destacamos algumas facetas da vida e da obra de Poty Lazzarotto, apresentando e debatendo alguns resultados presentes na dissertação intitulada *Poty Lazzarotto: contextos, sociabilidade e produção artística*, orientada pela professora doutora Simone Meucci, para a linha de pesquisa “Cultura e sociabilidades”, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (UFPR). Desse modo, utilizamos versões revistas, total ou parcialmente modificadas, de algumas passagens dessa dissertação.

² Poty Lazzarotto (1924-1998) nasceu e faleceu em Curitiba/PR, muito embora tenha vivido dois terços da sua vida no Rio de Janeiro, no período 1942-1990. Foi gravador, tendo se especializado em diferentes gêneros de gravuras, além de ser produtor de inúmeras ilustrações e capas de livros, para autores como Guimarães Rosa, Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos etc. Ao vivenciar as sinuosas oscilações do tradicional ofício de ilustrador literário no mercado editorial brasileiro, ao longo da segunda metade do século XX, ilustrou diversas obras e autores para editoras como a José Olympio, Martins e Civilização Brasileira. Em Curitiba, no Paraná, em outros estados do Brasil e em países como França, Portugal e Alemanha, deu vida a obras como painéis e murais, produção a que se concentrou mais nos últimos decênios da sua vida. Além disso, produziu desenhos, talhas, vitrais e diversos monumentos.

fator relevante para a compreensão das chances de vida disponíveis a Poty Lazzarotto em diversos momentos de sua trajetória. Também argumentamos sobre o impacto das obras públicas do artista, e como as mesmas colaboraram e colaboram para afirmar uma certa imagem de Poty, tal como de um determinado grupo político situado em Curitiba, e também algumas representações sobre esta cidade. Por fim, também demonstramos ao longo desta pesquisa como alguns produtos artísticos foram infletidos em certas direções, correspondendo à dinâmica particular às diferentes configurações sociais em que o artista curitibano se inseriu, tal como à emergência e ao cessar de algumas relações.

Os diversos tempos, espaços e redes que envolvem, revelam e são revelados por um destino

Ao longo da investigação mencionada, para analisar a vida e a obra de Poty Lazzarotto, lançamos mão de três níveis de análise complementares. Quais sejam, a trajetória de sociabilidade de Poty, a história da cidade de Curitiba, e as obras (como ilustrações de livros, diferentes gêneros de gravuras, painéis, murais, vitrais e outros monumentos). Tais níveis articularam-se à perspectiva teórico-metodológica utilizada, baseada na investigação empreendida pelo antropólogo brasileiro Paulo Guérios, sobre a trajetória de vida do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

A metodologia desenvolvida por Guérios (2009, 2011) compatibiliza alguns elementos da perspectiva teórica elaborada a partir de diferentes estudos de caso pelo sociólogo Norbert Elias e alguns supostos da abordagem microhistórica, ligados principalmente ao método proposto por Giovanni Levi.

Em linhas gerais, a metodologia elaborada por Guérios (2009, 2011) desdobra-se nos seguintes passos: em primeiro lugar, tomando o indivíduo como um locus de complexidade, a partir de uma amplo leque de fontes, parte-se da vida do mesmo restituindo as relações tecidas por ele, reconstruindo paulatinamente as redes de interdependência em que ele esteve inserido. Após isso, é necessário traçar o funcionamento particular a essas configurações sociais. Por fim, essa análise microhistórica e microsociológica é confrontada com as macro dinâmicas que

presidiram a construção de sentido por parte dos atores vinculados a tais redes sociais, considerando também os demais atores, fenômenos e instâncias necessárias para se compreender as práticas do indivíduo analisado (GUÉRIOS, 2009, 2011).

Nossa experiência ao utilizar essa metodologia para analisar a vida de Poty Lazzarotto nos faz perceber algumas das suas possibilidades, que se ligam tanto ao modelo metodológico desenvolvido por Guérios (2009), como às obras que inspiram o mesmo. Como dito, a perspectiva teórica produzida por Norbert Elias, e os ganhos heurísticos e metodológicos ofertados por alguns trabalhos e autores da chamada abordagem microhistórica, como Ginzburg (1989, 1998, 2006), Revel (1992) e, principalmente, Levi (1992, 2000).

Embora seja necessário reconhecer algumas diferenças entre Elias e os autores da abordagem microhistórica, é possível assinalar algumas aproximações entre os mesmos.³ Sendo necessário enaltecer também algumas das possibilidades e ganhos heurísticos ofertados pela microhistória para os estudos sobre trajetórias de vida.

Algumas considerações sobre a abordagem microhistórica

A partir dos decênios de 1970 e 1980, na Itália desenvolveu-se e ganhou força entre alguns nomes ligados à história social a chamada abordagem microhistórica. Esta tem como um de seus marcos orientadores a possibilidade de que a redução da escala de observação é um procedimento analítico fecundo, capaz de revelar fatores previamente não revelados (LEVI, 1992). Desse modo, apesar de seus distintos usos, tal abordagem se notabiliza como um programa de estudos intensivos da micro realidade, diferenciando-se de outras abordagens por demonstrar como a análise intensiva do microcosmo social pode favorecer e mesmo tornar mais rica e complexa a compreensão de macro fenômenos históricos, sociais e culturais.

³ Atualmente, estamos produzindo um artigo que contempla as aproximações entre essas abordagens, algumas das quais citamos brevemente nas próximas páginas.

Além disso, o ganho heurístico oportunizado pela microhistória não vem apenas da redução da escala de observação, mas do princípio da variação de escalas (REVEL, 1992). Conforme destaca Revel (1992), os microhistoriadores inclinam-se à miríade particular de destinos individuais com que se deparam em suas análises, buscando reconstituir “um espaço dos possíveis – em função dos recursos próprios de cada indivíduo ou de cada grupo no interior de uma configuração dada” (REVEL, 1992, p. 26).

Somando à última passagem, podemos sublinhar como um apontamento bastante perspicaz presente nessa abordagem a consideração de que, conjuntamente a vários sistemas normativos, os quais podem limitar as ações de um indivíduo, esse último tem um tecido diferente de relacionamentos, o qual pode tanto determinar suas reações à estrutura normativa, como as suas escolhas em relação à ela (LEVI, 1992; GINZBURG, 2006). Desse modo, essa abordagem se aproxima dos fenômenos vividos, levando em conta que os indivíduos criam suas identidades constantemente, tal como os grupos sociais se definem de acordo com solidariedades e conflitos que não podem ser presumidos de antemão, os quais resultam de dinâmicas que são o objeto da análise (LEVI, 1992, 2000).

Com essa postura, conforme salienta Levi (1992), a abordagem microhistórica opta por trabalhar com um quadro mais complexo da vida social e da racionalidade dos indivíduos, que tem em seu horizonte a “natureza fundamentalmente entrelaçada dos fenômenos sociais”, que torna “de imediato necessário desenvolver e utilizar novos instrumentos formais de abstração” (LEVI, 1992, p. 159). Em verdade, essa opção deriva do problema de que, por muitos anos, tanto a História como a Sociologia privilegiaram técnicas e metodologias de pesquisa adequadas a macro objetos sociais. Se os estudos de trajetórias de vida inscritos na abordagem microhistórica oportunizam um contato mais próximo com a complexidade inerente aos fenômenos sociais ao tomar o indivíduo como um *locus* de complexidade, tal abordagem também se defronta com o problema de os instrumentos conceituais tradicionais não serem adequados a esta dimensão, malgrado lance também alternativas a essa questão.

Com efeito, é preciso perceber como a proposta metodológica e, também, epistemológica protagonizada pela microhistória se aproximou de outras visões e mudanças de paradigma que ocorreram nesse período. Nas décadas finais do

século XX, de forma ampla, na disciplina da História houve a adesão a novos temas, objetos e o diálogo com novas abordagens provenientes de outras disciplinas, como a Antropologia e a Sociologia. Nesse ínterim, esmaecia o projeto de uma História total e entrava em cena o interesse pelo episódico, pelas diferenças, incluindo o estudo de grupos e atores considerados periféricos ou marginais (DE LUCA, 2006), então excluídos da abordagem hegemônica tradicional.

Além dos elementos salientados, vale a pena destacar, de acordo com Faria (2017b), como

Tal abordagem posiciona-se criticamente frente a outros modelos, entre alguns motivos, por problematizar noções como a de contexto, ao condenar o ato investigativo de se traçar um contexto como uma espécie de pano de fundo elencado pelo pesquisador, o qual irá explicar as ações do(s) indivíduo(s) em análise. Para os autores da microhistória, os sistemas simbólicos e os quadros normativos podem ser fragmentados e heterogêneos. A ação de um indivíduo pode ocorrer nos interstícios desses sistemas, ou mesmo ao rés do chão, nas disputas por recursos escassos que marcam a vida em sociedade. Para os pesquisadores da abordagem microhistórica, seja ao realizar o movimento que vai da dimensão micro à macro, ou seja quando se opta pela microescala, esta é uma modulação do que acontece no nível macro. No entanto, isso não se dá como se o microcosmo social meramente espelhasse o macro, pois este é um mosaico complexo, vivo e dinâmico, que não é a mera síntese dos níveis micro, mas a resultante da atmosfera de forças que se dá nos diferentes contextos micro. (FARIA, 2017b, p. 09-10).

Portanto, ao longo dessas primeiras páginas, de forma concisa, buscamos rastrear alguns apontamentos-chave da abordagem microhistórica, os quais podem ser relevantes para os estudos sobre trajetórias de vida. São eles: 1) a inclinação à miríade particular de destinos individuais rumo à reconstituição de um espaço dos possíveis com que se defrontaram indivíduos e grupos sociais; 2) a possibilidade de que frente a todo um quadro normativo, que pode limitar as ações de um indivíduo, esse último tem um tecido diferente de relacionamentos que pode determinar suas reações à estrutura normativa, tal como suas escolhas em relação à ela; 3) o próprio caminho apresentado: do micro ao macro, problematizando noções como contexto e sistema normativo, o que resulta em uma crítica a uma noção reificada de sociedade; 4) a natureza fundamentalmente entrelaçada dos fenômenos sociais, a qual torna necessário o desenvolvimento de novos instrumentos formais de abstração; 5) o microcosmo social não é um mero espelho do macro, e este é um mosaico vivo e dinâmico, o qual não é a mera síntese dos níveis micro, mas a

resultante de todo um jogo de forças que se dá nos diferentes contextos micro, o que por si sugere uma visão inclinada à complexa dinâmica em que os fenômenos sociais e culturais ganham vida.

Tais apontamentos trazem novas possibilidades, caminhos, opções metodológicas, insights e reflexões para os estudos sobre trajetórias. Embora não seja nosso objetivo fazer um balanço mais aprofundado das contribuições relativas às monografias inscritas nessa abordagem, é preciso enaltecer o acúmulo de ganhos heurísticos ofertados pela mesma mediante diferentes estudos de caso. Isso, em especial, com relação à análise intensiva da micro realidade, e à modulação de escalas. Se a última pode iluminar um microcosmo específico de relações e produção de sentido através de escalas mais amplas, aclarando a multiplicidade de tempos e espaços em que se inscreve um destino, a primeira ilumina o entendimento desses contextos. Dessa forma, a partir da análise intensiva da micro realidade, é possível confirmar ou refutar hipóteses sobre o macrocosmo social, tal como revelar novos e imprevistos elementos que, por sua vez, podem tornar mais complexa a compreensão desses amplos fenômenos.

Relembrando a metodologia apresentada no início deste escrito, elaborada por Guérios (2009, 2011), aos aspectos mencionados, vale somar as contribuições advindas da perspectiva teórica produzida por Elias (1995, 1999, 2000, 2001, 2005), em especial com o conceito de configuração, que oferta uma alternativa fecunda para lidar com o dilema dual que perpassa de fio a pavio a história da Sociologia, que oscila entre indivíduo e sociedade.

Juntamente com essas ideias, vale a pena perceber como a obra de Elias, de diferentes modos, pode ofertar uma compreensão mais ampla do social. Um deles se faz por tomar a sociedade como um vário, complexo e mutável tecido de relações; e pela percepção de que os diversos contextos em que se inscreve uma vida não são um mero pano de fundo, mas podem fazer parte das interações concretas estabelecidas por indivíduos reais (FARIA, 2017b).

Em linhas gerais, a investigação que empreendemos é um testemunho de alguns dos aspectos mencionados.

Algumas possibilidades ofertadas pela microhistória para a análise da vida de Poty Lazzarotto

Ao longo da nossa pesquisa, que objetivou analisar a vida e a obra de Poty Lazzarotto, abordamos diferentes elementos relacionados às redes sociais em que o artista paranaense esteve inserido, tal como à multiplicidade de tempos e espaços em que se inscreveu sua vida. Contextos que ora revelaram, ora foram revelados por essa análise microhistórica e microsociológica.

Napoleon Potyguara Lazzarotto nasceu no dia do aniversário de sua cidade natal, em 29 de março de 1924, sendo o primeiro filho de um casal de descendentes de imigrantes franceses e italianos, nessa época dois trabalhadores que viviam em modestas condições no bairro operário do Cajuru, em Curitiba/PR. Malgrado sua vida familiar fosse atravessa por uma série de dificuldades, durante a sua infância e juventude Poty Lazzarotto pode acessar algumas oportunidades cruciais para o decorrer da sua vida.

Nesse aspecto, vale acentuar como essa micro análise, fundamentada por uma miríade de fontes primárias e secundárias datadas dessa e de outras épocas⁴, tornou acessível uma série de constatações. Com relação à infância de Poty, ao perceber a relevância de certas pessoas e acontecimentos datados desse período, os quais foram pouco comentados ou estiveram de todo ausentes em futuros relatos do artista ou em suas biografias, identificamos o fenômeno que, posteriormente, denominamos redes invisíveis (FARIA, 2017b).⁵

⁴ Ao longo dessa pesquisa, utilizamos, principalmente, diversas fontes que podem ser encontradas na Fundação Poty Lazzarotto, acervo situado no último apartamento onde residiu Poty, em Curitiba/PR. Esse acervo é custeado pelo único irmão de Poty, o cartorário João Lazzarotto, e vem sendo organizado e ampliado nos últimos 15 anos. Além disso, utilizamos os arquivos de outras instituições, situadas no Rio de Janeiro e em Curitiba. Tais fontes nos permitiram realizar algo relativamente difícil para a maior parte dos estudos sobre trajetórias: reconstituir boa parte da juventude do indivíduo analisado.

⁵ Conforme destaca Faria (2017b), a ideia de *redes invisíveis* diz respeito ao “fenômeno segundo o qual as redes sociais são um fator relevante para se compreender as chances de vida disponíveis a um determinado indivíduo – o que nitidamente ocorre com relativa frequência nas mais diversas nações do globo, sejam elas consideradas modernas ou não –, só que com uma certa particularidade: embora relevantes e até em alguns casos decisivas, essas redes são ocultadas da história de vida desse mesmo indivíduo.” (FARIA, 2017b, p. 13). Dessa forma, são laços que, por motivos diversos – como o esquecimento, o constrangimento evocado por certas relações ou mesmo a falta de percepção da importância das mesmas –, são obliterados de uma trajetória. Esses “nós invisíveis” constituem vãos no mosaico da vida de um indivíduo a serem restabelecidos via análise.

Mediante algumas fontes foi possível restabelecer uma peça crucial para o mosaico dessa época. Em sua infância, Poty Lazzarotto recebeu a influência direta de sua professora do ensino primário, Alba Vilanova Artigas. De diferentes modos, esta educadora possibilitou diversos estímulos, que, de acordo com a origem social do pequeno Poty, dificilmente lhe seriam acessíveis. Entre eles, o fato de iniciar seus primeiros ensinamentos sobre arte, “tornando-o um fabricante de objetos de madeira, preparando-o para as provas admissionais do ensino secundário do prestigiado Ginásio Paranaense, e convencendo o pai de Poty a permitir que o menino estudasse, dispensando-o do trabalho em sua infância” (FARIA, 2016, p. 37-49 apud FARIA, 2017a, p. 02). Tais estímulos, embora fundamentais, serão esquecidos pelo experiente Poty Lazzarotto no futuro, quando Alba será esquecida; assim como o papel de outras pessoas para o seu passado será reelaborado.

Além disso, nessa fase da vida, ficou evidente o papel da difusão cultural, mediante as produções que o menino teve acesso devido aos esforços de seus pais, descortinando o espaço significativo que as mercadorias culturais norte-americanas passaram a ter para a juventude curitibana da época. Tal importância também foi objetivada nas primeiras produções de Poty Lazzarotto, como em sua primeira publicação para um jornal, quando contava 14 anos, em 1938. A história em quadrinhos *Haroldo, o homem relâmpago* foi nitidamente inspirada nos quadrinhos norte-americanas, em especial nas histórias do fictício detetive Dick Trace. Mercadorias culturais que nessa década passaram a circular com maior frequência em várias cidades brasileiras, o que se articulava à posição ocupada pelos Estados Unidos no concerto das nações.

Apesar dos esforços de seus pais, da confiança depositada por sua professora do ensino primário, e de figurar em publicações de um jornal importante da cena local, o *Diário da Tarde*, a primeira das sinuosas oscilações que marcam a trajetória de vida de Poty Lazzarotto esteve entrelaçada à relação que sua família passou a ter com o interventor do Paraná na época do Estado Novo (1937-1945), Manoel Ribas (1873-

Neste caso, sendo necessária a existência ou a descoberta de outras fontes para a reconstrução dessas relações. O que impõe certos desafios ao pesquisador, que precisa saber manejar as fontes existentes ou usar sua criatividade para descobrir onde encontrar essas fontes, e assim driblar a seletividade da memória, as narrativas repetidas por dados parciais, ou os relatos interessados de certos informantes.

1946). Em linhas gerais, mediante um restaurante fundado por seus pais no meado dos anos 1930, que passou a ser frequentado pela elite paranaense da época, a modesta família Lazzarotto passou a acessar certas redes de relações. Devido a uma oportunidade concedida pelo interventor Manoel Ribas, no início de 1942, Poty mudou-se para o Rio de Janeiro, cidade que era então o centro artístico e político do país. Isso, mediante uma bolsa custeada pelo estado paranaense, o que descortina o contexto político da época, pois a oportunidade cedida à Poty, que não foi legada à maior parte dos outros artistas ou aspirantes a artistas locais, colaborou para a constituição de trajetórias diferenciais, sendo um fator decisivo para as futuras oportunidades usufruídas por Poty e que não estiveram à disposição de outros indivíduos. Essa constatação ganha vida ao se comparar a trajetória de Poty com as de outras artistas dessa época. (FARIA, 2016).

Embora a trajetória de Poty Lazzarotto no Rio de Janeiro constitua, na verdade, a maior parte da sua história, começando em 1942 e se encerrando em 1990, quando ele regressou à Curitiba, vale a pena acrescentar alguns elementos precisos, importantes para o entendimento do seu retorno à capital paranaense.

Poty Lazzarotto: uma vida em diversos cenários

No Rio de Janeiro dos anos 1940, Poty vinculou-se à constelação de artistas modernos, passando a ter como principais mestres os artistas e professores Augusto Rodrigues (1913-1993) e Carlos Oswald (1882-1971). Como a análise de algumas das suas primeiras produções no Rio de Janeiro e das redes de sociabilidade a que ele se vinculou revelam, ao interagir com artistas consagrados e outros, mais jovens, que como ele buscavam seu espaço, até o meado dos anos 1940, Poty demonstraria em produções como desenhos e, sobretudo, gravuras, o domínio sobre as escolhas e a estética então valorizadas pelos artistas modernos (FARIA, 2016, p. 74). Essas escolhas e a experiência de convívio com o jovem paranaense estão na raiz das afinidades que os mestres-artistas mencionados sentiam por ele, assim como dos trunfos de sociabilidade nascidos dessas relações.

Tais trunfos vão desde o aprendizado à indicação de Poty para algumas das principais exposições que ocorriam nesse período (nas quais figuravam nomes como Cândido Portinari, José Pancetti, Lasar Segall, Augusto Rodrigues, Tarsila do Amaral, Alberto da Veiga Guignar, Santa Rosa, Oswaldo Goeldi, Percy Lau, Roberto Bürle Marx, Oswald de Andrade Filho, Djanira, Alfredo Volpi, entre outros). Além disso, tais relações foram importantes para o surgimento de algumas oportunidades profissionais, como no caso de alguns jornais em que Augusto Rodrigues tinha uma posição proeminente (como *Folha Carioca* e *Diretrizes*), nos quais Poty passou a trabalhar como ilustrador. Assim, o jovem paranaense soube manejar esses trunfos de sociabilidade, em especial os relacionados à rede de artistas modernos, que constituía uma importante rede informal de poder nessa época. (FARIA, 2016, p. 73).

Desse modo, sua trajetória mostrou-se fecunda para abordagem de certas redes sociais, como a configuração de adversários formada pelos artistas modernos e os acadêmicos, que, nos anos 1940, vivificavam um conflito que cindia o universo das artes visuais, inserindo-se na multiplicidade de relações estabelecidos-outsiders que marcavam esse período (ELIAS; SCOTSON, 2000 apud FARIA, 2016, p. 78).

Com efeito, conforme destaca Faria (2016),

Ao longo do tempo, este grupo, formado pelos artistas modernos, havia se fortalecido no jogo de forças com o grupo de artistas acadêmicos por uma série de motivos. Entre eles, a migração de alguns dos nomes mais prestigiados deste para o grupo de artistas modernos — como foi o caso de Cândido Portinari —, exemplos que não ocorriam em igual medida na via contrária. Também houve a conquista de novos espaços pelos artistas modernos, o que soma ao fato de boa parte deles estar instalada em posições-chave em certas redes formais de poder, tirando partido delas. Além disso, é preciso assinalar o fato de alguns dos principais articuladores do grupo de artistas modernos — os que figuravam no serviço público, como Mário de Andrade, e outros que não, como Augusto Rodrigues — estarem inseridos em redes sociais amplas e diversificadas, o que facilitava o acesso a certas oportunidades. Por fim, vale mencionar algo contido nas últimas linhas: a competência com que os artistas modernos se organizavam e agiam coletivamente. (FARIA, 2016, p. 79).

Além disso, ao se analisar esse período, torna-se visível como a vida de Poty Lazzarotto inscreveu-se em contextos mais amplos, que tanto podem iluminar a compreensão de suas práticas, como serem iluminados por sua vida. Como no caso

da exposição de artistas brasileiros e norte-americanos⁶, que Poty Lazzarotto participou. Nesta, ficaram evidentes tanto os laços de reciprocidade entre os intelectuais e os agentes do Estado, como “a cooperação cultural dos Estados Unidos com o Brasil e como os intelectuais se inseriam nesse processo”, revelando vivos elementos sobre essa dinâmica (FARIA, 2016, p. 80).

Em 1953, o artista visual curitibano iniciou seu itinerário como ilustrador das principais editoras do país, ilustrando a obra *Paraná Vivo*, do historiador paranaense Temístocles Linhares, que integrou a *Coleção Documentos Brasileiros*, da editora José Olympio.

Dos 1950 ao fim dos anos 1970, Poty viveu o apogeu e o ocaso do tradicional ofício de ilustrador literário no Brasil. Isso, em virtude do processo iniciado com a crise do mercado internacional de crédito, no fim dos anos 1970. Com o tempo, em conexão com o macro processo de reestruturação produtiva vivenciado pelas empresas do Brasil e de outros países do mundo nesse momento – da qual empresas culturais como a editora José Olympio, por exemplo, não escaparam – os ilustradores literários e os chefes de arte passaram a ser gradualmente substituídos por outros profissionais, como o designer gráfico.

Em linhas gerais, as turbulências mencionadas corresponderam à diminuição da demanda, assim como do valor monetário recebido pelos ilustradores, e formaram um dos fatores que motivaram o retorno de Poty Lazzarotto à capital paranaense, junto com o falecimento de sua cônjuge, Célia Neves, em 1985, e o câncer pulmonar que o incomodou ao fim da vida e o fez se aproximar mais de seus familiares. Além de tudo isso, contava o fato de Poty ser um artista que começou a ser mais valorizado pelo grupo político que passou a figurar com relativa estabilidade na prefeitura de Curitiba a partir dos anos 1970. Com o passar dos anos, à medida que esse grupo passou a valorizar mais certas realizações de ordem estética, assim como inclinar-se ao diálogo entre arquitetura urbana e artes visuais, diferentes oportunidades passaram a ser acessadas pelo artista paranaense.

⁶ Museu Nacional de Belas Artes. **Exposição de pintores norte-americanos e brasileiros**. 05 out. 1944, às 17 horas. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1944. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

Sobre a configuração de aliados formada pela elite política e econômica de Curitiba

Ao analisarmos a vida e a obra de Poty Lazzarotto na capital paranaense, reconstituindo algumas configurações a que ele se vinculou, e ao levantar todas as obras (como painéis, murais, vitrais e outros monumentos) produzidas pelo artista na região de Curitiba, conjuntamente à análise da história da cidade, algumas constatações e questões passaram a chamar atenção.

Em primeiro lugar, faz-se notar o número expressivo desses produtos artísticos, que somam 104 obras. Além disso, torna-se visível que a maior parte delas, cerca de 60%, foram produzidas nos anos 1990. Isso, malgrado Poty tenha passado por problemas de saúde nessa época, e sequer tenha vivido a década inteira, falecendo em 1998. Somando a essas constatações, está o fato de que algumas dessas obras têm dimensões imensas, sendo alguns dos maiores painéis e murais do país, que levavam dias e algumas vezes até meses para serem concretizados.

Tais constatações nos levaram a fazer a seguinte indagação: por que a demanda e a produção dessas obras aumentaram de forma tão expressiva nesse período?

Esta pergunta nos levou a traçar o funcionamento da configuração social formada pelos dois grupos que, empiricamente, demonstraram ser os mais dependentes da sua colaboração especializada, constituída por certas frações do empresariado local e do poder público. Além disso, para responder a essa indagação também levamos em conta o que fazia ou não sentido aos olhos de Poty Lazzarotto, descortinando seus principais desejos nesse momento. E, por fim, levamos em conta alguns elementos característicos à arte produzida por Poty Lazzarotto, referentes ao processo de feitura dessas obras, tal como ao produto final dessas encomendas.

Com relação à configuração formada por indivíduos que integravam certas frações da elite política e econômica de Curitiba, pode-se afirmar que a realidade encontrada nos anos 1990 ocultava processos de durações mais longas.

Conforme destaca Oliveira (2000), nos anos 1970, com a implementação da Cidade Industrial de Curitiba (CIC), que passou a atrair diversas empresas para a

capital paranaense, iniciou-se um padrão específico de institucionalização das relações entre a elite política que figurava no poder municipal e parte do empresariado da cidade. Desse modo, tanto o empresariado garantiu sua representação junto à administração pública, como certos membros da elite do planejamento urbano começaram a figurar nos conselhos de grandes empresas instaladas na CIC, além do fato de alguns empresários adquirirem cargos de alto escalão na administração pública (OLIVEIRA, 2000). Assim, grandes interesses econômicos e políticos foram se organizando em torno de um projeto de dominação que se legitimava “pelo recurso à mística da tecnocracia” (OLIVEIRA, 2000, p. 184).

Muito embora, ao longo dos anos 1970 e 1980, a elite política de Curitiba tenha se notabilizado pelo planejamento urbano, no terceiro e último mandato do arquiteto Jaime Lerner como prefeito da cidade, no período 1988-1992, passará a haver uma inclinação maior para as realizações de ordem estética e uma política de caráter setorial, voltada ao meio ambiente (OLIVEIRA, 2000).

Em meio à performance política da elite dirigente, que transmitia a ideia de modernização, aos poucos, os laços de reciprocidade entre poder público e empresariado passaram a se estreitar mais nos anos 1980, pois a propaganda mobilizada pelo poder público, que difundia a imagem de Curitiba como uma cidade europeia, bem planejada, dotada de construções espetaculares e ecológica, passava a integrar a órbita de interesses de certos segmentos do empresariado local, que então começavam a mobilizar certos símbolos difundidos pelo poder público também em seu discurso e em suas ações.

Desse modo, tanto o poder público como o empresariado inclinavam-se à economia cultural, ao espetáculo, como passou a ocorrer em muitas outras cidades do globo desde os anos 1960 em diante. Nesse sentido, o exemplo de Curitiba é paradigmático, dialogando intimamente com outros casos. Como os analisados por King (1999 apud FARIA, 2016), que acentua como, em algumas cidades do mundo, tornou-se uma “preocupação a venda de alguns lugares por meio de certos símbolos característicos” sendo a arquitetura urbana e construções espetaculares

parte da criação de capital simbólico da cidade [...] por meio da vendagem da identidade visível e visual da cidade com a projeção de imagens novas para o mundo [...] À medida que a globalização econômica força as elites urbanas

a competirem por investimentos e por turismo mundo afora, a arquitetura e o desenho urbano torna-se uma forma de propaganda. (KING, 1999, p. 136-137 apud FARIA, 2016, p. 146).

Com efeito, segundo King (1999 apud FARIA, 2016), uma das estratégias usadas na construção de uma identidade global para certas cidades foi a busca competitiva pelo espetáculo, em que projetos de megaconstruções tornaram-se a ordem do dia em diferentes cidades, nestas em que ocorreu “a fusão de interesses públicos e privados” (KING, 1999, p. 139 apud FARIA, 2016, p. 146).

Em meio a esse processo, também passou a interessar ao empresariado da capital paranaense aquele que era considerado o iconógrafo oficial de Curitiba pela elite dirigente, Poty Lazzarotto. Este começou a ser valorizado como um símbolo da identidade curitibana nos anos 1970, quando o grupo político mencionado passou a figurar na prefeitura de Curitiba. O que tinha plena sintonia com a faceta cultural empreendida nessa época, pois certas etnias culturais, como os italianos, passavam a ser valorizados pelo grupo mencionado como símbolos da história da cidade. Dessa forma, entre outros motivos, Poty Lazzarotto (sendo um descendente de imigrantes italianos, que sempre demonstrou prazer em retratar certos símbolos da história de Curitiba e do Paraná, muitos deles ligados aos imigrantes) e sua obra começaram a ser mais valorizados pela elite dirigente. Quando o espetáculo cartão-postal (KING, 1999) começou a interessar mais intensamente a esse grupo político, no decorrer dos anos 1980, mais obras passaram a ser encomendadas junto ao artista curitibano. Com o tempo, tais obras passaram a interessar também ao empresariado, este que se tornaria o principal promotor de sua obra na capital paranaense.

Isso porque

a imagem de uma cidade modelo com traços europeus, dotada de construções espetaculares, assim como de símbolos peculiares, e de espaços culturais, ecológicos e de lazer, fomentava, por exemplo, o turismo, favorecendo o ramo hoteleiro. Além disso, o interesse que outros estados do Brasil e países do mundo passaram a ter por Curitiba, nos anos 1990, lançou luzes e atenções para certas empresas locais, que souberem utilizar a imagem da cidade para fins comerciais. Por fim, a imagem de um povo com ascendência europeia fomentava certos negócios, ao se difundir a crença de uma população mais exigente, que promoveu certas investidas mercadológicas. (FARIA, 2016 apud FARIA, 2017a, p. 07).

Com relação ao ramo hoteleiro da cidade, por exemplo, pode-se perceber como – assim como ocorria com o poder público – tanto a obra como o personagem Poty Lazzarotto passaram a ser valorizados.⁷

Um pouco sobre os desejos, obras e a ambivalência do experiente Poty Lazzarotto

Além dos elementos sublinhados, também é preciso acentuar que tais produções relacionavam-se com os principais desejos que marcavam a vida do experiente Poty Lazzarotto nesse momento. Anseios que podem ser identificados mediante uma série de fontes, como os seus relatos dessa época, presentes em diversos jornais, os depoimentos de pessoas próximas a ele nesse período, e, sobretudo, as suas ações. Desse modo, os principais desejos do experiente artista nesse momento eram continuar produzindo a arte que, por diferentes motivos, tinha um elevado significado para ele; e manter suas produções à disposição do grande público.

O último desejo mencionado fazia com que as obras produzidas pelo artista no espaço público de Curitiba, ou seja, que poderiam ficar à disposição da população, tivessem um valor diferenciado no discurso apresentado por ele nessa época. Um desses exemplos está na fala a seguir.

Os painéis são vistos diariamente por milhares de pessoas. Um quadro, não, fica restrito a quatro paredes e é apreciado apenas pelos amigos do dono [...]. A litografia também é boa, pois dá para fazer em série de 25, o que dá acesso a muitas pessoas também.⁸

⁷ Conforme salienta Faria (2016 apud FARIA, 2017a, p. 07), “tal interesse possibilitou que Poty Lazzarotto produzisse, nos anos 1980 e 1990, diversas obras para hotéis situados em Curitiba, como painéis e vitrais, sendo que tais hotéis também utilizaram e utilizam a obra e o personagem de Poty para certas ações de marketing, seja ao usar o nome do artista para nomear suas salas, seja para outras ações, como ocorreu nos anos 1990, em que o Hotel Paraná Suíte criou a ‘sopa Poty’, feita à base de pinhões, lançada em um festival de inverno”.

⁸ LAZZAROTTO, Poty. Poty fará painel para Telepar. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 21/08/1992. Entrevista concedida à Raquel Santana.

Como veremos mais adiante, tal discurso contrasta com os locais onde figuram as obras feitas pelo artista na região de Curitiba. Embora a possibilidade de disponibilizar essa obra para o público tivesse um elevado significado para Poty, e ele muitas vezes enaltecesse entre as suas produções aquelas que figuravam no espaço público, a suprema parte das suas obras nessa região não têm esse perfil.

Além dos elementos destacados, para explicar o aumento expressivo das obras de Poty nesse período, vale a pena perceber como algumas mudanças ocorridas no processo de feitura dos painéis e murais colaboraram, por um lado, para tornar mais célere a produção de obras como essas e, por outro, tornaram essas obras mais fiéis ao estilo marcante e facilmente reconhecível apresentado em outras produções do artista paranaense. Como o uso do isopor pelo artista, visto que até meados dos anos 1970 os seus painéis e murais em concreto eram produzidos mediante um demorado processo que utilizava a madeira como suporte e, em certa medida, freava a habilidade e a perícia de Poty Lazzarotto como escultor, o que pode ser percebido no produto final dessas encomendas. A celeridade com que essas obras eram produzidas e o estilo marcante nelas cristalizado certamente favoreceram o interesse dos comitentes e a produção de um número expressivo de obras em pouco tempo.

Para finalizar, é preciso acentuar que havia várias negociações em jogo para a realização dessas obras, como entre o artista e os arquitetos, os construtores, os comitentes, os executores, entre outros agentes envolvidos com essas produções. Desse modo, podemos definir cada um dos painéis analisados como a resultante de uma multiplicidade de ações e interações entre tais indivíduos. Como no caso dos diálogos mais abertos e diretos que ocorriam entre Poty e outros indivíduos que além de seus clientes eram também seus amigos, que eram galeristas, empresários e políticos. Diversas correspondências e pequenos materiais como rascunhos, junto com as entrevistas formais e informais que realizamos, e a análise do produto final dessas encomendas, demonstram como em alguns casos havia uma negociação explícita, verbalizada, na qual o artista cumpria pontualmente os desejos da clientela.

Um desses exemplos se deu com uma encomenda realizada pelo galerista Jorge Carlos Sade, expressa na carta abaixo; e também apareceu na entrevista que realizamos com Eduardo Schulman, um empresário que foi amigo de Poty e

encomendou algumas produções pouco conhecidas do artista para um jornal comercial.

Negócio seguinte: preciso de 3 desenhos seus para uma coletiva comemorativa ao 4 de outubro, festa de São Francisco. Não esqueça de um São Francisco com a gralha-azul! os outros dois só como você sabe criar. Não precisam ser de formato grande. Podem ser do tamanho desta folha. Preferia que tivessem cores. Pode ser? Conto com você! Pode me remeter pelo correio, a tempo de poder emoldurar. Desde já, obrigadíssimo!⁹

[...] e na realidade o que ele fazia eram gravuras, e voltadas, e produzidas especificamente para aquelas empresas que a gente pretendia atingir. Então ele propunha, não é, ao contrário, **diferentemente do que muito artista, muito artista se recusa e diz “não, eu não vou desenhar”**. [...] Naturalmente, a gente não dizia pra ele exatamente: “olha, faça um desenho assim”, dizia: “olha, a empresa é assim, você faça a tua leitura daquilo lá”. **Então pra Itambé ele fez a questão até de intoxicação, e eu disse: “não, deixa isso meio de lado”**. (SCHULMAN *apud* FARIA, 2015, grifos nossos).

Essa característica bastante peculiar do trabalho de Poty, o diálogo aberto que às vezes ocorria também na dinâmica de produção de painéis e murais feitos sob encomenda de outros empresários e políticos, colabora para pensá-lo mais como um artista comercial, e, junto com os outros fatores citados, ajuda a explicar o número elevado de obras feitas ao final da sua vida.

Dessa forma, podemos constatar uma certa ambivalência mediante a análise das ações, do discurso e das produções de Poty Lazzarotto nesse período.

Se, por um lado, o artista sustentava em seu discurso sobretudo a imagem de um artista público, ou seja, cujas obras estão à disposição do público, que possuía um enorme significado para ele; por outro, pode-se atestar como a maior parte das suas obras, nesse como em outros momentos, colaboram mais para pensá-lo como um artista comercial. (FARIA, 2017a, p. 12).

Para além dos elementos mencionados, tal fato pode ser verificado também pelos locais onde as obras produzidas na região de Curitiba figuram. Nesse caso, pode-se afirmar que a suprema parte dessas obras, cerca de 83%, não compõem a

⁹ SADE, Jorge Carlos. **Carta para Napoleon Potyguara Lazzarotto**. Curitiba, 17 ago. 1986. 1 f. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

paisagem urbana; muito embora o discurso comumente acionado sobre a sua obra o enalteça como um artista cujas produções estão na rua, à disposição do público, o que realmente ocorre mas com um número mais limitado de obras.¹⁰ Isso porque, das 104 obras como painéis, murais, vitrais e outros monumentos situados na região de Curitiba, aquelas que estão no espaço público livre e compõem a paisagem urbana (portanto, as obras a que a população em geral tem o maior acesso possível) são apenas 6 produções. (FARIA, 2016).¹¹

Assim, às imagens de uma elite impessoal de técnicos envolvidos com o desenvolvimento de Curitiba, de um artista cuja obra está sobretudo à disposição do público, e também de uma cidade supostamente europeia e ecológica, podem ser apresentadas diversas contraimagens, algumas das quais foram vistas nas últimas páginas. O que contradiz certos mitos e representações sobre a cidade, assim como determinados indivíduos, grupos e atores.

¹⁰ Tais dados figuram na tipologia do conjunto de obras realizadas por Poty Lazzarotto na região de Curitiba, na qual nos baseamos no método combinatório chamado Análise do Espaço das Propriedades, proposto por Becker (2007). Para a construção dessa tipologia cruzamos em uma tabela de verdade os 5 locais onde figuram essas obras (espaço público livre, espaço público restrito, empresas, propriedades privadas e entidades sem fins lucrativos). Tais locais foram cruzados com duas características: compor ou não a paisagem urbana, gerando assim 10 tipos. Além de algumas constatações e argumentos, essa tipologia nos levou a fundamentar algumas perguntas. Para tematizar a estas, elencamos algumas obras em particular, fazendo a análise circunstanciada das mesmas. Para esta, por fim, nos inspiramos no método proposto por Ginzburg (2010) para analisar as obras do pintor italiano Piero della Francesca (1415-1492), adotando os pressupostos de ampliar o dossiê de documentação externa disponível sobre essas produções artísticas, em especial no que concerne à clientela envolvida, e restabelecendo a cronologia dessas obras, visando à “reconstrução analítica da intrincada rede de relações microscópicas que todo produto artístico, mesmo o mais elementar, pressupõe” (GINZBURG, 2010, p. 19). Dessa forma, constatamos como o nascer e o cessar de certas relações estabelecidas entre o artista e seus comitentes algumas vezes corresponderam à emergência ou ao desaparecimento de certos elementos pictóricos.

¹¹ Em nossa dissertação, ao constatar a discrepância entre os elementos afirmados sobre o artista e sua obra (pela mídia, o discurso oficial do poder público, alguns livros e, inclusive, alguns trabalhos acadêmicos) e os dados objetivos levantados, realizamos a análise circunstanciada de dois painéis. Uma dessas análises se deu para tematizar porque havia essa discrepância, e nos fez constatar sobre o impacto de algumas produções situadas no espaço público livre para a afirmação de certas representações sobre o artista, sua obra, a elite envolvida com encomendas como essas e também a cidade de Curitiba. Algumas dessas representações, consideradas “incontestáveis”, foram problematizadas ao longo do terceiro capítulo dessa pesquisa. Para mais detalhes, ver Faria (2016, p. 132-202).

Referências

BECKER, Howard. **Segredos e truques da pesquisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DE LUCA, Tânia Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.). **Fontes Históricas**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006.

ELIAS, Norbert. **A peregrinação de Watteau à ilha do amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **A Sociedade de Corte**: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **Introdução à sociologia**. Lisboa: Edições 70, 1999.

_____. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____; Scotson, John. **Os Estabelecidos e os Outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FARIA JÚNIOR, W. J. B. **Poty Lazzarotto**: contextos, sociabilidade e produção artística. 236 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

_____. Imagens e contraimagens do espetáculo: notas sobre a vida e a obra de Poty Lazzarotto em Curitiba. In: TRINDADE, A. D; COSTA, Hilton; Meucci, S. **À margem dos cânones III**: Pensamento Social e Produção Artística. Curitiba: Editora UFPR, 2017a.

_____. Sobre nós invisíveis e vidas entrelaçadas: algumas questões e reflexões sobre os estudos de trajetórias feitas a partir da análise da vida de Poty Lazzarotto. In: **VIII Seminário Nacional de Sociologia & Política**, 2017, Curitiba/PR. VIII Seminário Nacional de Sociologia & Política — Anais, 2017b. GT 08 — Pensamento Social. p. 01-23.

GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico. História da arte italiana. In: GINZBURG, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. **Investigando Piero**: o Batismo, o ciclo de Arezzo, a Flagelação de Urbino. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GUÉRIOS, P. R. **Heitor Villa-Lobos. O caminho sinuoso da predestinação**. Curitiba: Edição do autor / Parabolé, 2009.

_____. O estudo de trajetórias de vida nas Ciências Sociais: trabalhando com as diferenças de escalas. In: **Campos**, Curitiba/PR, v. 12, p. 09-29, 2011.

KING, Anthony. Cidades, Nações, Globalização e Identidade: Revisitando a cidade global e mundial. In: BARROSO, João Rodrigues. (Org.). **Globalização e Identidade Nacional**. São Paulo: Atlas, 1999, p. 121-134.

LEVI, Giovanni. Sobre a microhistória. In: Burke, Peter. (org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

_____. **A herança imaterial**: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

OLIVEIRA, D. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2000.

REVEL, Jacques. Microanálise e construção social. In: REVEL, Jacques. (org.). **Jogos de escalas**: A experiência da microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1992.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO

Museu Nacional de Belas Artes. Exposição de pintores norte-americanos e brasileiros. 05 out. 1944, às 17 horas. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1944. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

CARTAS

SADE, Jorge Carlos. Carta para Napoleon Potyguara Lazzarotto. Curitiba, 17 ago. 1986. 1 f. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

ENTREVISTAS

Entrevista de Eduardo Schulman a Walmir Faria em 23/06/2015, na sede da empresa Top Imóveis, em Curitiba/PR.

JORNAIS

LAZZAROTTO, Poty. Poty fará painel para Telepar. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 21/08/1992. Entrevista concedida à Raquel Santana.