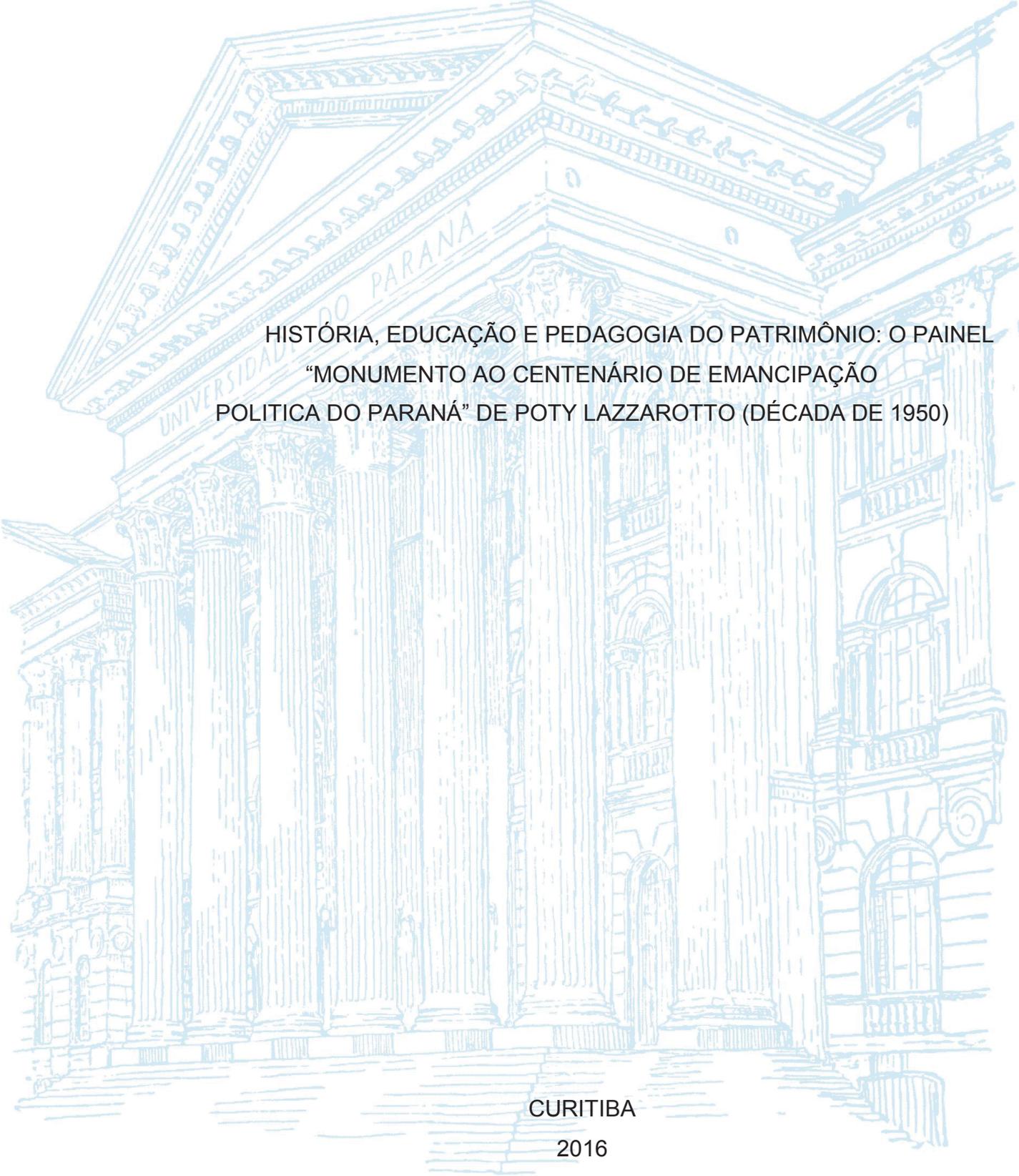


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

AMANDA GARCIA DOS SANTOS



HISTÓRIA, EDUCAÇÃO E PEDAGOGIA DO PATRIMÔNIO: O PAINEL
“MONUMENTO AO CENTENÁRIO DE EMANCIPAÇÃO
POLÍTICA DO PARANÁ” DE POTY LAZZAROTTO (DÉCADA DE 1950)

CURITIBA

2016

AMANDA GARCIA DOS SANTOS

HISTÓRIA, EDUCAÇÃO E PEDAGOGIA DO PATRIMÔNIO: O PAINEL
“MONUMENTO AO CENTENÁRIO DE EMANCIPAÇÃO
POLÍTICA DO PARANÁ” DE POTY LAZZAROTTO (DÉCADA DE 1950)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, na Linha de Pesquisa História e Historiografia da Educação, do Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Carneiro Antonio

CURITIBA

2016

Catálogo na Publicação
Cristiane Rodrigues da Silva – CRB 9/1746
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação – UFPR

Santos, Amanda Garcia dos

História, Educação e Pedagogia do Patrimônio: o painel “Monumento ao Centenário de Emancipação Política do Paraná” de Poty Lazzarotto (década de 1950). / Amanda Garcia dos Santos. – Curitiba, 2016. 119 f.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Carneiro Antonio.

Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná.

1. História da Educação. 2. Lazzarotto, Poty. I. Título.

CDD 370.9



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

PPGE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM EDUCAÇÃO

PARECER

Defesa de Dissertação de Amanda Garcia dos Santos para obtenção do Título de MESTRA EM EDUCAÇÃO. Os abaixo assinados, Prof. Dr. Ricardo Carneiro Antonio, Prof. Dr. Cláudio de Sá Machado Júnior, Prof.^a Dr.^a Rosemeire Odahara Graça, Prof. Dr. Rossano Silva, arguíram, nesta data, a candidata acima citada, a qual apresentou a seguinte Dissertação: "HISTÓRIA, EDUCAÇÃO E PEDAGOGIA DO PATRIMÔNIO: O PAINEL "MONUMENTO AO CENTENÁRIO DE EMANCIPAÇÃO POLÍTICA DO PARANÁ (DÉCADA DE 1950)".

Procedida a arguição, segundo o Protocolo aprovado pelo Colegiado, a Banca é de Parecer que a candidata está Apta ao Título de MESTRA EM EDUCAÇÃO, tendo merecido as apreciações abaixo:

BANCA	ASSINATURA	APRECIÇÃO
Prof. Dr. Ricardo Carneiro Antonio		APROVADA
Prof. Dr. Cláudio de Sá Machado Júnior		APROVADA
Prof. ^a Dr. ^a Rosemeire Odahara Graça		APROVADA
Prof. Dr. Rossano Silva		APROVADA

Curitiba, 30 de março de 2016.

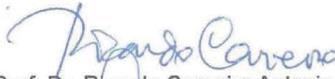
Prof.^a Dr.^a Maria Rita de Assis César
Vice-Coordenadora do PPGE

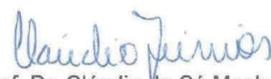


Prof.^a Dr.^a Maria Rita de Assis César
Matriculada: 155046
Vice-Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Educação



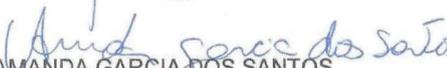
Ata (1171) um mil cento e setenta e um referente à sessão pública de Defesa de Dissertação de Mestrado em Educação. Aos trinta dias do mês de março do ano de dois mil e dezesseis, às quatorze horas, nas dependências do Programa de Pós-graduação em Educação, instalou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação, intitulada "HISTÓRIA, EDUCAÇÃO E PEDAGOGIA DO PATRIMÔNIO: O PAINEL "MONUMENTO AO CENTENÁRIO DE EMANCIPAÇÃO POLÍTICA DO PARANÁ (DÉCADA DE 1950)", desenvolvida pela mestranda **Amanda Garcia dos Santos**, aluna regularmente matriculada no Programa de Pós-graduação em Educação, sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Carneiro Antonio. A Banca Examinadora foi presidida pelo Prof. Dr. Ricardo Carneiro Antonio e composta também pelos Professores Doutores Cláudio de Sá Machado Júnior, Rosemeire Odahara Graça e Rossano Silva. O Presidente da Banca Examinadora declarou aberta a sessão e passou a palavra à mestranda, que desenvolveu uma exposição oral de seu trabalho de Dissertação. Após a exposição, teve lugar o procedimento de arguição de cada membro da Banca, bem como a defesa, pela mestranda, das questões arguidas. Concluída a arguição, a Banca Examinadora reuniu-se sigilosamente e exarou Parecer Final de que a mestranda está Apta a receber o título de MESTRA em Educação. O Presidente da Banca Examinadora declarou que a candidata foi APROVADA e cumpriu todos os requisitos para obtenção do título de MESTRA em Educação, Área de Concentração Educação, devendo encaminhar à Coordenação, em até 60 dias a contar desta data, a versão final da Dissertação, versão esta devidamente aprovada pelo professor orientador. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Curitiba, trinta de março de dois mil e dezesseis. CONDICIONADA AO ATENDIMENTO DAS SUGESTÕES DE MODIFICAÇÃO APTONADAS PELA BANCA.


Prof. Dr. Ricardo Carneiro Antonio


Prof. Dr. Cláudio de Sá Machado Júnior


Prof.^a Dr.^a Rosemeire Odahara Graça


Prof. Dr. Rossano Silva


AMANDA GARCIA DOS SANTOS



CORREÇÃO DO TÍTULO:

"HISTÓRIA, EDUCAÇÃO E PEDAGOGIA DO PATRIMÔNIO: O PAINEL "MONUMENTO AO CENTENÁRIO DE EMANCIPAÇÃO POLÍTICA DO PARANÁ" DE POTY LAZZAROTTO (DÉCADA DE 1950)."

Ao Marcus,
Pelo amor, amizade, companheirismo e apoio
incondicional de todos esses anos.

AGRADECIMENTOS

O agradecer é árduo por dois motivos: pelo medo de esquecer de alguém e por ser sinal bastante de que esta importante etapa findou.

São muitas as pessoas e instituições no qual eu devo agradecer:

Ao meu orientador, Professor Doutor Ricardo Carneiro, pela confiança, acolhimento e tranquilidade com que me conduziu desde o início da pesquisa.

Ao NEPHArqE, por todo apoio que deu à pesquisa que ora apresento, desde os seus primeiros passos que se iniciaram ainda na graduação.

Aos os meus queridos professores da Linha de História e Historiografia da Educação: Dr. Cláudio de Sá Machado Junior, Dr. Marcus Levy Bencostta, Dr^a. Nadia Gaiofatto Goncalves, Dr. Ricardo Carneiro, Dr^a. Dulce Osinski, Dr^a. Liane Maria Bertucci, que com muita paciência e sabedoria conduziram as disciplinas do mestrado.

Aos professores Dr. Cláudio de Sá Machado Junior, Dr. Rossano Silva, Dr^a. Rosemeire Odahara Graça pelas contribuições e sugestões feitas na banca de exame de Qualificação.

Aos meus colegas de turma do mestrado Marcelo, Eduard, Luciana, em especial a Anna e Jacyara, pela amizade e considerações sobre o meu trabalho.

À Secretaria Municipal de Educação de Piraquara, pela licença para estudo. Às colegas professoras do Cmei Margarida Zeni, em especial, à diretora Noeli, e à coordenadora Suzana, pelo acolhimento e amizade em um momento que mais precisava.

Ao João Lazzarotto e à Maria Esther Teixeira, pela autorização e auxílio no acervo Poty Lazzarotto.

Ao Aimoré Índio Arantes, da Coordenação do Patrimônio Cultural, pelo atendimento gentil e profissional.

À CAPES, pelo auxílio financeiro.

Aos amigos de longos anos Raiana, Vanessa, Isabel, Nutzi, Cleverson e Dilves pelo estímulo e pelos besteiróis sempre muito necessários e bem-vindos.

À minha família, minha mãe Maria de Lourdes, ao meu pai Osmair, às minhas irmãs Camila e Nicole e às minhas princesas sobrinhas Pietra e Laura, que apesar de não entenderem muito bem essa minha aventura, sempre depositaram confiança e esperança de dias melhores.

Ao Marcus, companheiro, amigo, namorado que sempre acreditou, incentivou e apoiou esse sonho, também pelo seu engajamento comigo.

Ao meu avô, Antonio Garcia, por ser inspiração de força e sabedoria.

A todos aqueles que fizeram parte direta ou indiretamente desse momento, recebam meus sinceros agradecimentos.

A Deus, por sempre estar comigo, pelos sonhos realizados até aqui e por aqueles que certamente não de vir.

O ensino primário é imprescindível (...). Não basta ensinar o analfabeto a ler.

É preciso dar-lhe contemporaneamente o elemento em que possa exercer a faculdade que adquiriu. Defender o nosso patrimônio histórico e artístico é alfabetização.

Mário de Andrade

RESUMO

A presente pesquisa tem por objeto de estudo o painel artístico “Monumento ao Primeiro Centenário da Emancipação Política do Paraná”, instalado na década de 1950, na Praça 19 de Dezembro, na cidade de Curitiba, encomendado ao artista curitibano Poty Lazzarotto (1924-1998), para as comemorações do Centenário de Emancipação Política do Paraná em 1953. O intuito é investigar de que maneira este painel pode ser considerado um elemento pedagógico no campo do patrimônio, desde o ponto de vista material como simbólico, também compreende-lo como ação político-pedagógica com intenções que transcendem as comemorações do centenário, identificando-o como um artefato cultural possuidor de leituras e interpretações múltiplas entre arte, história e memória e educação. O painel, tombado, enquanto Patrimônio Artístico do Paraná é entendido neste estudo também, sob a ótica de Pierre Nora (1931-), como um “Lugar de Memória”, que apresenta intencionalidades no uso de uma memória histórica, buscando legitimação de uma identidade para o Paraná. As fontes utilizadas aqui foram: os esboços e estudos que originaram o painel, também periódicos que divulgaram e propagaram as comemorações do centenário do Paraná, entre outros documentos.

Palavras-chave: Pedagogia do Patrimônio; Lugares de Memória; História da Educação; Poty Lazzarotto; Arte Muralista.

ABSTRACT

The present research aims to study the artistic panel "Monument to the First Centenary of Political Emancipation of Paraná", installed in the 1950s, in "Praça 19 de Dezembro", in the city of Curitiba, commissioned to the artist from Curitiba, Poty Lazzarotto (1924-1998), for the commemorations of the Centenary of Political Emancipation of Paraná in 1953. The intention is to investigate how this panel can be considered a pedagogical element in the field of the patrimony, from the material point of view as symbolic, also understands it like action political-pedagogical with purposes that transcend the celebrations of the Centenary, identifying it as a cultural artifact possessing multiple readings and interpretations between art, history and memory and education. The panel, listed as an Artistic Patrimony of Paraná, is also understood in this study, under the perspective of Pierre Nora (1931-), as "Realms of Memory", which presents finalities in the use of a historical memory, seeking legitimation of an identity to Paraná. The sources used here were: the sketches and studies that originated the panel, also periodicals that disseminated and propagated the commemorations of the Centenary of Paraná, among other documents.

Key-words: Heritage Pedagogy; Realms of Memory; History of Education; Poty Lazzarotto; Mural Art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Chafariz da Praça 19 de Dezembro (1914).....	41
Figura 2 - Postal do Mercado Municipal na Praça 19 de Dezembro (1914)	42
Figura 3 - Praça 19 de Dezembro (1914).....	42
Figura 4 - Foto aérea do entorno da Praça 19 de Dezembro (1963).....	44
Figura 5 - Maquete da Praça 19 de Dezembro [195-].....	45
Figura 6 - Instalação na Praça 19 de Dezembro da Estátua do Homem Nu [195-].....	47
Figura 7 - Remodelação da Praça Dezenove de Dezembro (1954).....	48
Figura 8 - Modelo em barro do baixo-relevo em granito do Painel Histórico da Praça 19 de Dezembro de autoria dos escultores Stenzel e Cozzo [195-].....	49
Figura 9 - Painel “Monumento ao Centenário de Emancipação Política do Paraná” (2016)	65
Figura 10 - Curitiba em 1855. Litogravura de Jonh Henry Eliot.	70
Figura 11 - Estudos para o Painel Monumento ao Centenário de Emancipação Política do Paraná. [195-].....	77
Figura 12 - Detalhe do Painel Monumento ao Centenário da Emancipação Política do Paraná (2016).....	78
Figura 13 - Estudos para o Painel Monumento a Emancipação Política do Paraná [195-].....	79
Figura 14 - Detalhe do Painel Monumento ao Centenário da Emancipação Política do Paraná (2016).....	80
Figura 15 - Chegada de Zacarias Góes - Detalhe do Painel Monumento ao Centenário da Emancipação Política do Paraná (2016).....	82

LISTA DE SIGLAS

CEPHA	_	Conselho Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico
CPC	_	Coordenação do Patrimônio Cultural
FCC	-	Fundação Cultural de Curitiba
IPHAN	-	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MASP	-	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MIS	-	Museu da Imagem e do Som do Paraná
NEPHArqE	_	Núcleo de Estudos e Pesquisas em História da Arquitetura Escolar
SEEC	-	Secretaria de Estado da Educação e da Cultura
SPAN	-	Serviço do Patrimônio Artístico Nacional
SPHAN	-	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFPR	_	Universidade Federal do Paraná
UNESCO	-	Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I	
1. ABORDAGENS TEÓRICAS E CONTEXTUAIS ACERCA DO PATRIMÔNIO: SEUS USOS NA HISTÓRIA E NA EDUCAÇÃO.....	24
1.1 PATRIMÔNIO E EDUCAÇÃO	36
1.2 A CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA: A PRAÇA 19 DE DEZEMBRO NO CONTEXTO DAS COMEMORAÇÕES DO 1º CENTENÁRIO DE EMANCIPAÇÃO POLITICA DO PARANÁ.....	39
1.3 AS FESTIVIDADES DO CENTENÁRIO: AS VOZES DA IMPRENSA.....	52
CAPITULO II	
2. POTY LAZZAROTTO: O ARTISTA AUTOR DO PAINEL DO 1º CENTENÁRIO.....	56
2.1 O PAINEL MONUMENTO AO CENTENÁRIO DE EMANCIPAÇÃO POLITICA DO PARANÁ	65
2.2 “ENTRE O RISCO E O TRAÇO”: OS ESBOÇOS DO PAINEL.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
FONTES	86
REFERÊNCIAS	90
ANEXO 1 - IMAGEM DO PAINEL MONUMENTO AO CENTENÁRIO DE EMANCIPAÇÃO POLITICA DO PARANÁ	97
ANEXO 2 - LISTA CRONOLÓGICA DOS MURAIIS DE POTY LAZZAROTTO LOCALIZADAS NO PARANÁ	98

1 INTRODUÇÃO

A principal tarefa do historiador não é julgar, mas compreender, mesmo o que temos mais dificuldade para compreender. O que dificulta a compreensão, no entanto, não são apenas nossas convicções apaixonadas, mas também a experiência histórica que as formou.

(HOBSBAWM, 1995, p.15)

O presente estudo tem por escopo a análise de um painel em azulejos do artista paranaense Napoleon Potyguara Lazzarotto¹ (1924-1998). Esse painel, intitulado “Monumento ao Centenário de Emancipação Política do Paraná”², foi instalado na Praça 19 de Dezembro, região central de Curitiba, na década de 1950 para as comemorações do centenário do Paraná. Fonte e objeto desta pesquisa, a presente análise deste painel procura contribuir para os debates sobre a pedagogia cívica do patrimônio cultural, que tem despertado interesse aos estudos em História da Educação.

A primeira aproximação desta pesquisadora com a obra de Poty ocorreu em pesquisa que resultou em seu Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação, realizado no Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná (UFPR), sob a orientação do professor Marcus Levy Bencostta, que gentilmente abrigou esta temática no interior do Núcleo de Estudos e Pesquisas em História da Arquitetura Escolar (NEPHArqE).

Naquela ocasião, a partir da análise de quatro obras de Poty instaladas em logradouros ou praças de Curitiba, entre os anos de 1953-1996, a preocupação era entender como este conjunto cooperou para o patrimônio cultural desta cidade. Desde então, compreendi que tais murais hospedados na Praça 19 de Dezembro, Praça Santos Andrade e no Largo da Ordem, portam elementos formadores de uma memória urbana e coletiva com significados e sentidos de ordem histórica, artística e educacional.

No intuito de melhor compreender a obra de Poty, entre outras coisas coube-me procurar conhecer um pouco de sua vida. Logo soube ter nascido

¹ Doravante utilizar-se-á “Poty” para referenciar este artista, por ter sido assim que ele assinava suas obras.

² Consultar a imagem deste painel no Anexo 1.

em Curitiba no dia 29 de março de 1924, por coincidência a mesma data em que se comemora o aniversário da cidade, e nesta mesma cidade faleceu, em 8 de maio de 1998. Ao longo de sua vida foi professor de artes plásticas, gravurista, desenhista³ e ilustrador.⁴ Mas foi como muralista que se tornou um artista reconhecido popularmente, principalmente pela autoria de uma série de murais e painéis localizados no Estado do Paraná⁵, ainda que existam vários outros espalhados pelo Brasil, nos estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo. É possível também encontrar seus murais na Alemanha, Portugal e na França. Outra importante face de Poty mostrou-se pela sua experiência de colunista de arte da revista paranaense *Joaquim*. Fruto de sua inserção no mundo dos artistas, no qual estabeleceu contato com um círculo social bastante abrangente de artistas de vanguarda, intelectuais e personagens do meio político.

Como desfecho daquela primeira experiência investigativa, foi sugerido pela banca avaliadora o aprofundamento de questões que mereciam maiores investimentos em análise histórica, em especial, o discurso presente na simbologia que Poty retratava em seus trabalhos, repleto de cenas e personagens tradicionais da história do Paraná, fruto de sua leitura ufanista e memorialística enaltecida das origens de certa identidade paranaense.

Foi, neste contexto, à procura desse aprofundamento se preparou o projeto desse Mestrado ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPR. E, uma vez aprovado, passei a tomar contato mais próximo com as discussões acerca da História Cultural, explorando, na medida das minhas limitações, as afinidades e interlocuções que estas possuem com os estudos em História da Educação, em especial nas questões que tratam do patrimônio educativo e da memória. Consequentemente, o presente estudo é devedor das leituras propostas e teorias apresentadas nas disciplinas cursadas na Linha de

³ Os desenhos e gravuras de Poty foram tema de diversas exposições individuais no Brasil e também em outros países, tais como, Inglaterra (1968), Bélgica (1968), Estados Unidos (1969). Também participou em exposições coletivas na Inglaterra (1942), Suíça (1954), Nigéria (1963), Estados Unidos (1966), Bélgica (1969), Inglaterra (1970), Suíça (1983). (CAROLLO, 1988).

⁴ Foram diversos os livros que ilustrou, dentre os mais famosos estão aqueles de autores de renome, tais como: Jorge Amado, João Guimarães Rosa, Raquel de Queiroz, Vinicius de Moraes, Machado de Assis, Gilberto Freire, Graciliano Ramos, Euclides da Cunha, Manoel de Barros, Franz Kafka, Lima Barreto, Dalton Trevisan. (LOURENÇO, 2001, p.5).

⁵ Ao final deste trabalho, encontra-se em anexo 2, a organização preliminar dessa produção do artista no Paraná.

Pesquisa História e Historiografia da Educação, reforçadas constantemente pelos ricos momentos de orientação com o professor Ricardo Carneiro Antonio. À vista disso, esta dissertação é tomada como uma tentativa de contribuir com a produção do campo da História da Educação, não por mero acolhimento formal nesta linha de pesquisa, mas por entender que as interpretações e análises aqui propostas estão associadas às recentes preocupações que o campo estabeleceu acerca da importância de se investigar a pedagogia do patrimônio educativo na História da Educação⁶.

No curso das disciplinas do mestrado, meus professores ensinaram a importância dos escritos, ideias e conceitos elaborados por pesquisadores experientes para o amadurecimento das análises e interpretações. Não que fornecessem respostas imediatas e seguras às inquietações e dilemas acerca das fontes, metodologias e modos de explicar as tramas da minha pesquisa. Mas, certamente, para além de inspiradores, estes ocuparam a função de referências e, por isso, procurei tê-los em minha constante companhia.

Como fica patente, utilizo-me de conceitos que originalmente foram cunhados por investigadores que os elaboraram a partir de pesquisas balizadas em tempos, espaços e contextos diferentes daquele em que se fez esta investigação. Entretanto, a teoria que eles propuseram me ajudou a perceber a riqueza de possibilidades interpretativas que estes conceitos sugerem à minha própria pesquisa. Na sequência apresento os principais teóricos que deram confiança no ofício da análise histórica.

⁶ Ao olhar com lentes panorâmicas a produção historiográfica brasileira acerca da pedagogia do patrimônio educativo percebo o crescimento, em especial na última década, de um maior refinamento de suas referências explicativas. Um exemplo que ajuda no argumento desta afirmação são os eixos temáticos de dois importantes fóruns que agregam pesquisadores em História da Educação, tais como, o Congresso Brasileiro de História da Educação (CBHE) e o Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação (COLUBHE). Neles encontramos a designação dos seguintes eixos: *Arquivos, Centros de Documentação, Museus e Educação* (IV CBHE, Goiânia-2006); *Patrimônio Educativo e Cultura Material Escolar* (VI CBHE, Vitória-2011 / VII CBHE, Cuiabá-2013 / VIII CBHE, Maringá-2014); *Instituições Educativas e Cultura Material Escolar* (VII COLUBHE, Porto-2008); *Práticas Pedagógicas, Cotidiano Escolar e Cultura Material* (VIII COLUBHE, São Luis-2010); *Patrimônio e Museologia Educativa: Mobiliário, Equipamento, Materiais Didáticos* (IX COLUBHE, Lisboa-2012); *Patrimônio Educativo, Museus e Arquivos Escolares* (X COLUBHE, Curitiba-2014). Ressalto ainda que o tema geral da nona edição do COLUBHE (Lisboa, 2012) foi *Rituais, Espaços & Patrimônios Educativos*, cuja conferência de abertura coube a António Nóvoa. Seguindo esta tendência, em 2016 compõe um dos eixos do XI COLUBHE (Porto) o tema *Patrimônio, Museologia e Arquivo*.

Inicialmente importa declarar que este estudo toma por princípio que o conjunto de artefatos que compõem a Praça 19 de Dezembro, aí incluso o painel de Poty, tornou-se, ao longo de sua existência, um dos muitos lugares de memória existentes na cidade de Curitiba. Como é de conhecimento notório no campo da História, o conceito de lugar de memória foi elaborado por Pierre Nora em sua obra *“Entre Mémoire et Histoire. La problématique des Lieux”*, na qual questionou a história e a memória francesa ao defender que os “lugares eclodem e existem se possuírem vontade de memória e um triplo valor: material, simbólico e funcional” (NORA, 1993, p. 22). É forçoso concordar com Nora quando afirma serem os *lugares de memória* restos deixados pelo homem em seu tempo, como se fossem:

[...] rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos (NORA, 1993 p.13).

Entendendo-o como herdeiro das abordagens que fundamentaram os estudos da História Cultural⁷, tomo por base que o conceito *lugares de memória* foi “gestado no ventre”, valha-nos a metáfora, desta vertente historiográfica de matriz francesa, que paulatinamente exercerá influência na escrita de parte dos historiadores brasileiros. Nesse sentido, acompanho Maria Ribeiro⁸ quando afirma que Nora foi muito além de uma publicação em torno da memória e história da França, mas que no bojo desse debate estava em destaque um projeto historiográfico renovador, não só pela configuração de novos conceitos, mas também pelos “aspectos metodológicos”. Seguindo em sua análise sobre o conceito de Nora, a autora identificou dois movimentos:

⁷ Chamo atenção para o alerta de Sandra Pesavento quando salientou que “por vezes se confunde a História Cultural com a com a Nova História, expressão cunhada por Jacques Le Goff para a historiografia dos *Annales* no final da década de 1970” (PESAVENTO, 2014, p.99). Como sugestão de leitura recomendo as obras de Peter Burke (1992) e Roger Chartier (1990) para uma maior compreensão sobre a vertente da História Cultural.

⁸ Após pesquisa na Revista Brasileira de História, órgão da Associação Nacional de História (ANPUH), localizei o artigo que inaugurou a discussão neste periódico do tema *lugares de memória* na abordagem adotada por Pierre Nora, de autoria de Maria Eurydice de Barros Ribeiro, intitulado *Entre memória e história, o que mudou na história?* (RIBEIRO, 1987).

O primeiro, historiográfico, momento de retorno reflexivo sobre a história feita pela história. O segundo, propriamente histórico, que assinala o final de uma tradição de memória. A combinação destes dois movimentos resulta no estabelecimento dos instrumentos de base do trabalho histórico e dos objetos simbólicos da memória (RIBEIRO, 1987, p. 251).

Pelo que foi dito até o momento, assumo minha indução aos caminhos antes trilhados pela História Cultural, e não somente pela temática que acolhi, mas, também, pelos rumos teóricos e metodológicos que esta abordagem incorpora em minhas análises. Assim, tomo de empréstimo as reflexões de Roger Chartier quando este considera que o objetivo do fazer historiográfico é “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 16-7). Entretanto, apesar de abordagens diferenciadas, os laços que aproximam as discussões inerentes à História Cultural e à História Nova – apesar de admitir admiração e vínculo com a segunda vertente, por sua vez responsável por contribuir na construção de um fazer historiográfico acerca dos fenômenos e práticas culturais e educacionais sobre novas óticas e fontes – são também profícuos. Conforme argumentou Le Goff já na década de 1970, “A história vive hoje uma revolução documental”, resultado de uma longa caminhada da Nova História, que ampliou o campo do documento histórico (LE GOFF, 1998, p. 28-9)⁹.

Apesar de quase cinco décadas desta colocação de Le Goff, o desafio da ampliação do campo documental continua sendo uma demanda das pesquisas de nossos dias. Exemplo disso está na concepção do conceito de documento presente nos escritos das gerações que compuseram a *École des Annales*, tais como os de Lucien Febvre e Marc Bloch (primeira geração), seguidos por Fernand Braudel, Ernest Labrousse, Pierre Goubert, Pierre Chaunu, Jacques Le Goff e Georges Duby (NEVES, 2014, p.202)¹⁰. Estes foram

⁹ Considero que não devemos atribuir exclusivamente à experiência francesa todas as outras renovações da historiografia ocorridas em outros países. Pesavento explicita que a renovação da historiografia francesa capitaneada pelos historiadores da Nova História, também ocorreu em outras academias, mas com outras denominações e alcances. Na Itália com Carlo Ginzburg, Giovanni Levi, Edoardo Grendi e Carlo Poni; na Grã-Bretanha com Edward P. Thompson e Raymond Williams; nos Estados Unidos com Robert Darnton, Natalie Davis e Lynn Hunt. (PESAVENTO, 2014).

¹⁰ François Dosse atribui a Escola dos Annales “uma verdadeira decomposição da história [...] Não existe mais a história, mas as histórias” (DOSSE, 1992, p.181).

responsáveis por tornar conhecida a ideia que “o documento não era mais o portador da verdade irrefutável sobre o passado [...] deixou de ser apenas o registro político e administrativo, exclusividade de povos com escrita” (SILVA & SILVA, 2014, p.159). Esta tomada de posição alavancou renovações no campo da pesquisa histórica, que passou a adotar como documento, principalmente com o advento da Nova História, a imagem, a literatura e a cultura material.

Enquanto documento¹¹ de investigação histórica desta pesquisa, o painel de Poty, além de monumento dotado de historicidade, valor cognitivo e artístico nos contornos defendidos por Francoise Choay (2006, p.128), também porta uma representação da história e memória do Paraná. Nesse sentido, escrita do passado, história e memória “são representações narrativas que se propõem uma reconstrução do passado que se poderia chamar de registro de uma ausência no tempo” (PESAVENTO, 2014, p. 94).

Não somente aqueles que se dedicaram à teoria da história nos são de auxílio, mas também outros colaboradores que se dedicaram a investigar a arte, em especial a arte muralista. Importante para a fundamentação foi o estudo de Consuelo Schlichta sobre a pintura e a imagem histórica, como estas se tornam representações iconográficas¹² capazes de narrar e apresentar muito de uma época, por que “desempenham um papel decisivo no processo de construção visual” (SCHLICHTA, 2006, p. 5).

Nesta perspectiva da construção de representações simbólicas da história e da memória, identificamos a necessidade demonstrada pelas sociedades de construir representações materiais para ostentar ou legitimar sua cultura e identidade. Neste sentido, em sua tese Maria de Fátima Fontes Piazza destaca que o muralismo:

¹¹ Com base no *Dicionário de Conceitos Históricos*, “fonte histórica, documento, registro, vestígio são termos correlatos para definir tudo aquilo produzido pela humanidade no tempo e no espaço; herança material ou imaterial deixada pelos antepassados que serve de base para a construção do conhecimento histórico” (SILVA & SILVA, 2014, p.158).

¹² “A palavra iconografia define qualquer imagem registrada e as representações por trás da imagem. Como conceito, abarca desde desenhos, pinturas e escultura, até fotografias, cinema, propaganda, outdoors, tanto a imagem fixa a imagem em movimento [...] desde os caminhos abertos pela Nova História, a Arte passou a ser entendida sob novo ângulo, como fonte histórica. As peças deixaram de vistas apenas como obras de arte e ganharam status de documentos representativos dos contextos de seus autores” (SILVA & SILVA, 2014, p. 198-9).

Ganha visibilidade e prestígio com o muralismo mexicano, com Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo e Xavier Guerreiro, principalmente em 1922, quando o ministro da educação, José de Vasconcellos, encomendou a Rivera os murais “Visão Política do Povo Mexicano” para compor a decoração das paredes do pátio da Secretaría de Educación Pública (SEP), na Cidade do México (PIAZZA, 2003, p.1).

Compondo com esta temática, temos a contribuição dos debates que tratam da importância da pintura histórica no cenário das representações. Contribuiu também para a presente análise a narrativa de Jorge Coli, em sua análise dos personagens e suas disposições na pintura “Batalha dos Guararapes”, de autoria de Victor Meirelles, pintada no ano de 1879. Coli destaca que as pinturas históricas “introduzem ainda uma certa ideia de realismo, de imagem como representação de elementos que devem ser reconhecidos” (COLI, 2009, p. 18).

Parto dessas considerações para identificar no painel “Monumento ao 1º Centenário de Emancipação do Paraná” representações que se aproximam daquelas expressas por Coli.

Logo, é preciso que ele seja entendido em seu contexto, marcado, de um lado, por intencionalidades inscritas em suas imagens e cenas, versões de uma memória que o Estado do Paraná procurou legitimar como história oficial e, de outro, carregado de simbologias que o vinculam à noção de monumento, de “fazer recordar” (LE GOFF, 2003).

Outra abordagem interessante tem como propósito perceber a história da pintura de painéis em azulejos. Por isso foi feita aqui opção por rápidas incursões à inserção da arte muralista no Brasil, com a finalidade de perceber como esta pintura de painéis manteve sintonia com o Movimento Modernista, no qual artistas como Portinari, Burle Marx, Djanira, Athos Bulcão e Poty Lazzarotto figuram como expoentes dessa técnica artística (MORAIS, 1988). Apesar de todo vanguardismo desses artistas, percebo que a narrativa histórica que utilizaram em suas obras foi marcada por cenas e enredos de uma realidade cronológica e factual, talvez, muito por conta, terem sido elas encomendas originárias do Estado.

Uma pista da conexão entre o Estado e o artista, foi estudada por Luciano Buchmann (2007) ao fazer referência da relação que teve Cândido

Portinari com o Estado Novo (1940-1945). Se Portinari e sua obra representavam a modernidade, o que interessava particularmente à Ditadura Vargas é que esta fosse incorporada como uma forma de arte oficial. Este autor se baseia em Fernando Pedro da Silva para afirmar que o Estado Novo “passou a financiar a produção de vários artistas modernistas” (BUCHMANN, 2007, p.67). Tese também aceita por Paulo Knauss quando utiliza do mesmo argumento para diferentes regimes políticos:

[...] É recorrente o uso de obras de arte para afirmar uma certa pedagogia-cívica e uma mitologia nacional. A pintura histórica é um caso exemplar conhecido da história do Brasil, em especial no caso dos quadros das grandes batalhas do século XIX. Em outras situações históricas a pintura colaborou para consagrar os mitos políticos (KNAUSS, 2013, p.63).

Às referências já elencadas anteriormente, acrescentaram-se outras que utilizam os conceitos de Patrimônio, Educação Patrimonial, Patrimônio Educativo, presentes, em especial, nas argumentações de Françoise Choay (2006, 2011), Maria Cecília Londres Fonseca (2009) e Zita Rosane Possamai (2012).

Juntamente com Le Goff e Nora, que enunciaram uma série de princípios atribuídos aos conceitos de monumento e monumento histórico a partir da discussão que estabelecem em torno da memória, seus usos e lugares, ganhou relevo neste trabalho também a elaboração de Alois Riegl (2014) e o conceito de “tradição Inventada” de Eric Hobsbawm (2014). Por fim, não menos importante, Peter Burke (2004), é referenciado na problemática acerca da imagem e seus usos. Paulo Knauss (2013) foi incorporado à discussão sobre Arte e política e ao uso da imagem como cultura visual.

Conforme já anunciado nas páginas iniciais, a presente pesquisa procura se constituir em uma contribuição à produção de dissertações e teses da Linha de História e Historiografia da Educação do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná. Neste sentido se soma as investigações que a antecedem, com maior aproximação daquelas que contemplaram trajetórias de artistas como Guido Viaro, Alfredo Andersen, Emma e Ricardo Koch, Mariano de Lima e suas contribuições para a arte, o ensino e ou cenário cultural, pesquisas realizadas, respectivamente, por:

OSINSKI (1998; 2006), ANTONIO (2001), SIMÃO (2003), SANTANA (2004) e CADORI (2015).

Especificamente sobre o artista Poty, os trabalhos acadêmicos encontrados são externos ao grupo de investigadores supracitados. Em sua grande maioria investigam a atividade deste artista nos campos da gravura, desenho e mural, dos quais destacam-se aqui as contribuições de BUCHMANN (2007), FERREIRA (2004), FONTANA (2010), FOGAGNOLI (2012) e LOURENÇO (2001).

BUCHMANN (2007) apresenta uma análise de projetos pedagógicos desenvolvidos por professoras da rede municipal de Curitiba, que contemplaram em seus projetos a obra de Poty como símbolo de identidade do Paraná. FERREIRA (2004) relaciona os murais do artista como um meio de comunicação, que usa como suporte a cidade de Curitiba. FONTANA (2010) propõe uma análise do trabalho de Poty como ilustrador. FOGAGNOLI (2012) estabelece uma análise da recepção crítica das ilustrações feitas por Poty para *Sagarana*, de Guimarães Rosa. LOURENÇO (2001) “analisa a trajetória social de Poty Lazzarotto a partir de sua produção artística, composta de gravuras, ilustrações e murais, toma-se a ‘biografia’ como *locus* privilegiado”. Também nos valeu *Poty: murais curitibanos* (2006), livro de Daniela Pedroso que apresenta cronologicamente a obra muralista do artista.

Considerando que as interpretações aqui ficarão restritas ao contexto das comemorações do 1º Centenário de Emancipação Política do Paraná, e por compreender que este início não está restringido ao ano de 1953, o recorte temporal desta pesquisa tem como ponto de partida as circunstâncias que levaram as autoridades políticas parananenses e sua intelectualidade a instituir a remodelação da Praça 19 de Dezembro como tentativa, bem sucedida, diga-se de passagem, de incorporação de um novo fator identitário urbano. Contudo, o objeto protagonista desta pesquisa não é a Praça em si, mas o mural de Poty, um dos elementos que a estruturam simbólica e espacialmente. Apesar de este ser um recorte circunstanciado ao da instalação do mural, concluído efetivamente em “1956” (BUCHMANN, 2007, p.74), são apresentadas fontes anterior a esta data, para compreender o contexto da década de 1950, do qual este painel foi encomendado para comemorações do centenário.

Assumido o conjunto de considerações até aqui tecidas, por consequência algumas questões se erguem e em muita medida orientam os rumos desta dissertação:

Quais foram às motivações políticas, culturais e artísticas que conduziram a elaboração do painel da Praça 19 de Dezembro do artista Poty?

Se analisarmos as representações contidas no painel como fragmentos de uma história oficial, quais são as implicações que se seguem dessas representações para a história e para a educação?

A concepção do painel de autoria de Poty para Praça 19 de Dezembro pode ser considerada uma ação política pedagógica cívica com intenções que transcendem as comemorações do centenário?

Na pesquisa histórica, além de conceitos e referências teóricas, não seria possível o desenvolvimento desta investigação sem o acesso aos acervos e fontes. O acesso a um dos acervos consultados foi possível por meio de um primeiro contato com o senhor João Lazzarotto, irmão de Poty, que gentilmente concedeu autorização para realizar pesquisa no acervo da família, sob responsabilidade da restauradora Maria Ester Teixeira Cruz já desde o falecimento do artista. Nele encontrei uma série de recortes de jornais, revistas, notícias, notas sobre o artista, catálogos de exposições, folder de cursos ministrados pelo artista, esboços e estudos de murais do Poty.

Outros acervos foram fulcrais e se instituirm em fontes, entre eles destacam-se a Biblioteca Pública do Paraná (jornais, revistas), Biblioteca do Museu Oscar Niemayer (catálogos e folders de exposições e bibliografia sobre o artista), Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea de Curitiba (catálogos de exposições, folder de cursos ministrados pelo Poty), Biblioteca e Centro de documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (cartas, jornais e folder de cursos ministrados pelo Poty), Biblioteca do Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná (catálogo de exposições, bibliografia da época que tratam das comemorações do Centenário do Paraná), Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba (fotografias, jornais), Biblioteca do Círculo de Estudos dos Bandeirantes (bibliografia da época que tratam das comemorações do centenário do Paraná), Centro de Memória do Colégio Estadual do Paraná (ficha de matrícula do artista), Secretaria do Estado da Cultura-Coordenação do Patrimônio Cultural (processo

de tombamento), Portão Cultural que abriga a Casa da Leitura Wilson Bueno (bibliografia sobre o artista), Museu Municipal de Arte – MuMA (obras do Poty e o acervo doado de obras que o artista possuía de outros artistas) e, por fim, Museu da Imagem e do Som – MIS (entrevistas audio-visual).

Foi a partir do conjunto destas fontes que se conseguiu orientar com mais precisão o olhar sobre o objeto desta pesquisa. Ao trabalhar com elas, tempo marcado por alguma solidão (necessária?) na pesquisa nos acervos, é que pôde-se aproximar das particularidades, semelhanças e diferenças de seus discursos, não deixando perder de vista que elas carregam sentidos que mais pronunciam historicidades que colocam em cena versões oficializadas pela tradição. Assim, além de chamar atenção para o lugar de onde estas fontes foram construídas, cabe lembrar as diferenças que existem entre as informações que delas emanam e o passado histórico. Outrossim, diante de tal diversidade de fontes, coube-me direcionar as lentes para o estudo do mural e aí focá-las no bem patrimonial marcado pelas políticas dos órgãos institucionais, onde memória, paisagem urbana, arte, educação e história fizeram emergir provocações acerca de significações que me ajudou a perceber a presença de uma pedagogia cívica do patrimônio cultural no objeto que se revela no presente estudo.

Se esta Introdução foi encetada por uma epígrafe de Hobsbawm, isso decorreu da importância de seus escritos para este estudo. Pelo mesmo motivo encerra-se com outra citação do mesmo autor, que ressalta a imprescindível característica daqueles que exercem o ofício de historiador:

A destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal as das gerações passadas – é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX. Quase todos os jovens de hoje crescem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época que vivem. Por isso os historiadores, cujo ofício é lembrar o que os outros esquecem, tornam-se mais importantes do que nunca no fim do segundo milênio (HOBSBAWM, 1995, p.13).

A estrutura desta pesquisa que está constituída em dois capítulos.

O primeiro capítulo, sob o título *Abordagens teóricas e contextuais acerca o patrimônio: seus usos na história e na educação*, a análise pensa o patrimônio em suas relações com a história e educação. Inserindo o processo de tombamento no qual as obras do Poty foram reconhecidas como Patrimônio artístico. Sendo que neste, houve à preocupação apresentar as festividades das Comemorações ao 1º Centenário de Emancipação Política do Paraná, o objetivo é tratar do contexto em que se insere o painel e as motivações, que o fez ser compreendido nesta pesquisa como um instrumento de legitimação de uma memória histórica. Empreendem-se reflexões sobre uso de monumentos para transmissão de uma versão histórica que estaria relacionada com a identidade ou elementos identitários do recém-emancipado Paraná em dialogo com possíveis ressignificações atribuídas a esses.

No segundo capítulo *Poty Lazzarotto: o artista autor do painel do 1º centenário* é apresentado apontamentos históricos que constituiram o nome de Poty no cenário nacional da arte, da literatura e da cultura. Este contexto sobre Poty Lazzarotto é de inequívoca relevância, é o que, entre outros, pensa o historiador Jorge Coli, para quem conhecer a trajetória de um artista permite entender a gênese de sua obra (COLI, 2012, p.68). Este capítulo também buscou apresentar apontamentos sobre o muralismo no Brasil, incorporando este painel como uns dos pioneiros no Paraná na arte muralista. Também problematizamos para análise do painel concebido para a Praça 19 de Dezembro as imagens dos esboços como fonte de pesquisa dentro da perspectiva da história cultural. Por fim, também é escopo deste capítulo tratar dos aspectos técnicos e estéticos aplicados pelo artista nesse painel.

CAPÍTULO 1

ABORDAGENS TEÓRICAS E CONTEXTUAIS ACERCA DO PATRIMÔNIO: SEUS USOS NA HISTÓRIA E NA EDUCAÇÃO

O termo *patrimônio*, como esclarecem Françoise Choay (2006, 2011) e Zita Possamai (2012), está ligado à ideia de herança¹³. Contudo, esta noção toma corpo conceitual dentre as inúmeras decorrências resultantes da formação dos Estados Nacionais europeus que, de modo pedagógico, investem na construção de suas versões de identidades nacionais (POSSAMAI, 2012).

Como também afirma Márcia D'Alessio, os Estados Nacionais se consolidaram enquanto instituições na passagem dos séculos XVIII – XIX, período de profundas transformações resultantes do contexto marcado pela industrialização que ocasionou “momentos nos quais ocorrem perdas coletivas materiais e espirituais, ingredientes certos para o desenvolvimento do desejo de memória e de busca identitária” (D’ALESSIO, 2012, p.80).

Esta primeira fase de reconhecimento da importância do patrimônio, denominado “*histórico*”¹⁴ por Choay (2006), está associada aos monumentos, aos bens materiais, e aos marcos simbólicos ligados à história nacional que contribuem para a construção de memórias coletivas como um esforço das sociedades em narrar seu passado. E, portanto, o conceito de patrimônio associa-se à ideia de preservação, e somente mais tarde, no século XX, associa-se à ideia de diferentes formas de manifestações culturais que emergem do social (D’ALESSIO, 2012, p.79), incluindo recentemente os bens imateriais (as representações, práticas, expressões, conhecimentos e saberes).

Ao considerar a obra de arte, por exemplo, como um dos componentes que contribuem no entendimento do conceito de patrimônio, é possível enxergarmos na pintura e na escultura, enquanto objetos de interesse das elites (dentre elas os governantes que, muitas vezes, patrocinavam a expressão artístico-cultural), como uma das estratégias na formação de representações que perpetuam suas imagens para a posterioridade. Não obstante, para além de objetos para um tal fim, também é lícito entendê-los como *monumentos* na acepção da palavra que lhe confere Jacques Le Goff,

¹³ A palavra patrimônio tem sua origem na concepção de “Bem de herança que descende, seguindo as leis, de pais e mães para os seus filhos” (LITTRÉ, in: CHOAY, 2016, p.11).

¹⁴ “A noção de patrimônio histórico tradicionalmente se refere à herança composta por um complexo de bens históricos... O fato é que os especialistas vêm continuamente substituindo o conceito de patrimônio histórico pela expressão patrimônio cultural. Essa noção, por sua vez é mais ampla, abarcando não só a herança histórica” (SILVA & SILVA, 2014, p.324).

que parte do pressuposto de que “o monumento tem como característica o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva)” (LE GOFF, 2003 p. 526). Ao estabelecer uma abordagem sobre monumento, Choay também o define como:

Conjunto de artefatos deliberadamente concebidos e realizados por uma comunidade humana sejam quais forem a natureza e as dimensões (da família à nação, do clã à tribo, da comunidade de crentes à da cidade...) no sentido de fazer lembrar à memória viva, orgânica e afetiva dos seus membros, pessoas, acontecimentos, crenças, ritos ou regras sociais constitutivos da sua identidade (CHOAY, 2011, p.16).

Identificamos, portanto, profícua relação entre as definições de Le Goff e Choay sobre monumento, construções simbólicas e culturais de determinada sociedade em seu tempo, com o intuito de fazer lembrar e perpetuar representações culturais.

Em sua pesquisa, Possamai entende na experiência francesa “o quanto a ideia de patrimônio foi construída historicamente e dependeu das negociações entre um olhar especializado, os sábios representantes das luzes, e o poder político construído” (POSSAMAI, 2012, p.113). Outro marco importante, segundo a autora, é a “atribuição de valores” a estes monumentos.

Nesse sentido, no início do século XX, o historiador de arte Alois Riegl¹⁵, enquanto esteve à frente da Comissão Central dos Monumentos Históricos Austríacos, (1902) definiu o termo monumento como “composição de arte ou escrita (documento) criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos” (RIEGL, 2014, p.31). Contudo, ele apresenta uma constatação conceitual instigante para sua época, quando considera o monumento de arte também um testemunho:

Todo monumento de arte, sem exceção, caracteriza-se por ser ao mesmo tempo um monumento histórico – já que ele representa uma determinada escala na evolução das artes plásticas [...] De forma inversa, todo monumento histórico é

¹⁵ Alois Riegl redigiu um dos primeiros documentos sobre a distinção dos valores atribuídos ao monumento histórico para a história da arte e a para a arte, intitulado “O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua origem” (CHOAY, 2011, p.18).

também um monumento de arte, pois mesmo um monumento escrito banal – como um pedaço de papel contendo uma breve nota sem importância – contém ao lado do seu valor histórico referente à evolução da fabricação do papel, da escrita, dos materiais usados para a execução da escrita etc. Toda uma série de elementos de arte: a configuração externa de folha, a forma das letras e o tipo da sua composição [...] mas se o referido papel representasse o único testemunho artístico que tivesse ficado do seu tempo, ele seria considerado, apesar da pobreza, como um monumento de arte absolutamente indispensável (RIEGL, 2014, p.33).

E além disso, enfatiza não ser adequada a distinção entre os monumentos artísticos e os monumentos históricos “pois os primeiros estão contidos nos últimos e se confundem com eles” (RIEGL, 2014, p.33)

Mais recentemente, André Chastel sinaliza que a expressão *monumento histórico* aparece pela primeira vez na França em um prospecto de autoria de Aubin-Louis Millin em seu Relatório “Antiquité Nationale” sobre as Antiguidades Nacionais de 1790. Chastel entende que não somente os edifícios tombados, mas também estátuas, vitrais e tudo aquilo que pode fixar, ilustrar ou precisar a história nacional deverão ser considerados monumentos históricos (CHASTEL, 1997, p.1.447). Ao tratar da construção da memória coletiva acerca dos “grandes homens” da história francesa do século XVIII, atenta a esses escritos Mona Ozouf analisa de modo metuculoso o *Panthéon*¹⁶ enquanto monumento que tinha o propósito de aglutinar, mesmo sem unanimidade, o culto aos heróis da Revolução Francesa. Ao concluir sua análise, ela destaca o como neste caso a arte pode ser propagandista e educadora, não cabendo à memória deste monumento ser entendida como uma memória nacional, mas uma das memórias políticas que foram ofertadas aos franceses (OZOUF, 1997).

¹⁶ Em 1791, a Assembleia Constituinte Francesa decide modificar a função da antiga Igreja consagrada, em 1744, à Santa Geneviève para ser doravante um templo laico destinado a abrigar as sepulturas dos “grandes homens” daquela nação. Entre as diversas mudanças de regime político na França do século XIX, a função do *Panthéon* oscilou entre um lugar de culto católico e/ou templo laico. E somente, em 1885, por ocasião do funeral de Victor Hugo, ali sepultado, foi que a III República restabeleceu para aquele monumento histórico a função de celebração, até os dias de hoje, aos “grandes homens” da história francesa (PANTHÉON, 2002).

Tais considerações no que tange aos monumentos históricos¹⁷ franceses tornam-se relevantes, bem como a ideia de patrimônio histórico, pois é na França e também, de forma mais sutil, na Grã-Bretanha que identificamos “a consagração do monumento histórico” em decorrência da era industrial (CHOAY, 2006, p.137).

No Brasil, o Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico Nacional (IPHAN), em 2000, publicou a segunda edição das “cartas patrimoniais”, livro que apresenta alguns dos principais documentos e recomendações que especificam a construção do conceito de preservação de bens culturais. Esta publicação destaca que “nas primeiras cartas, fica clara a preocupação em definir a própria noção de monumento e de seu entorno; mais tarde, observa-se que a proteção é estendida aos conjuntos arquitetônicos” (CURY, 2000, p.10). Nela encontramos umas das primeiras recomendações no que se refere ao papel da educação e o respeito aos monumentos, debatidas na conferência realizada na Grécia (1931), que resultou na Carta de Atenas. Esse documento faz uma recomendação:

A conferência, profundamente convencida de que a melhor garantia de conservação de monumentos e obras de arte vem do respeito e do interesse dos próprios povos, considerando que esses sentimentos podem ser grandemente favorecidos por uma ação apropriada dos poderes públicos, emite o voto de que os educadores habituem a infância e a juventude a se absterem de danificar os monumentos, quais que sejam, e lhes façam aumentar o interesse de uma maneira geral, pela educação dos testemunhos de toda a civilização (CARTA DE ATENAS, 1931, IN:CURY, 2000, p.17).

No Brasil na década de 1930, surgem entre os artistas e intelectuais modernistas as primeiras discussões que demonstraram preocupação com o patrimônio nacional. A primeira iniciativa institucionalizada pelo poder público, no que tange a proteção dos bens culturais e de “lugares de memória” do país,

¹⁷ Nesse período, dois grandes nomes acerca da proteção aos monumentos e defesa do patrimônio sejam pelo seu olhar conservacionista ou preservacionista destacam-se na Europa: na França o arquiteto Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc (1814–1879) e na Inglaterra com o escritor John Ruskin (1818-1900).

é reconhecida pela Constituição de 1934¹⁸, em especial, com a importante ação do poeta modernista Mário de Andrade (1893–1945), articulador do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN), que mais tarde será designado Serviço do Patrimônio Histórico, Artístico Nacional (SPHAN). Esta iniciativa, elaborada a pedido de Gustavo Capanema (Ministro da Educação e Saúde da Ditadura Vargas), objetivou determinar, organizar, conservar, defender e propagar o patrimônio artístico nacional (ANDRADE, 1936). Em carta enviada em 1936 a Gustavo Capanema, Mário de Andrade explica-lhe o anteprojeto de criação do SPAN, com o objetivo de “organização dum serviço de fixação e defesa do patrimônio artístico nacional” (ANDRADE, 1936, in: IPHAN, 2002, p. 271).

Com a criação do SPHAN, pelo decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937, fica estabelecido que os bens culturais tombados, ou seja, os bens sob a proteção da lei, seriam inscritos em quatro livros tomo: Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro do Tombo Histórico; Livro do Tombo das Belas Artes e Livro do Tombo das Artes Aplicadas¹⁹. Naquele período, o tombamento²⁰ era atribuído quando constatado o “valor artístico do bem, e, secundariamente pelo seu valor de testemunho” (FONSECA, 2009, p. 169).²¹

Com base neste histórico, é possível afirmar que o tombamento de bens patrimoniais ocorre no Brasil desde a criação do SPHAN²² pelo Decreto–Lei nº 25/37 que passa a limitar estes bens a uma série de regras específicas determinadas pelo poder público, que em suma, têm a finalidade de resguardar e protegê-los. O tombamento é, portanto, conduzido pelos Estados (no Paraná esta responsabilidade cabe a Secretária de Estado da Cultura [SEEC] através

¹⁸ Segundo Álvaro Costa e Silva (2008, p.31) “o mais antigo documento que testemunha preocupação com a preservação do patrimônio cultural é uma carta, datada de 5 de abril de 1742, dirigida pelo vice-rei do Brasil André de Melo e Castro”.

¹⁹ Disponível em: <www.iphan.gov.br>. Acesso em 21/05/2015.

²⁰ “A palavra ‘tombar’ significa ‘inventariar’, ‘arrolar’, ou ‘inscrever’ nos arquivos do reino, guardados na Torre do Tombo” (MEIRELLES, apud FONSECA, 2009, p. 179). A palavra *Tombamento* que tem origem lusitana e “diz respeito à Torre do Tombo, acabou por se transformar em um brasileirismo de uso corrente e substitui *classificação*, adotada na França” (CURY, 2000, p.11-2).

²¹ Atualmente, os bens culturais materiais e imateriais de valor histórico, arquitetônico, artístico e ambiental podem ser tombados, sendo esta uma das formas para preservar e conservar sua importância para determinada sociedade ou grupo. Nesse sentido, este processo de reconhecimento está entrelaçado a sentimentos de preservação.

²² Para conferir a trajetória do SPHAN, ver: GUEDES (2000).

da Coordenadoria do Patrimônio Cultural [CPC]), pela União através do IPHAN, ou ainda pela a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), esta última instituição concede o título de Patrimônio da Humanidade.

O SPHAN contou com a colaboração de importantes artistas e intelectuais, tais como: Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa, Manoel Bandeira, Prudente de Moraes Neto. Por longos anos ela foi conduzida pelo jornalista, escritor e advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade²³, personagem de destaque nesse período conhecido como “fase heroica do patrimônio” (SILVA, 2008, p.31).

Após profundas mudanças no Brasil, decorrentes com o fim da Ditadura Vargas, o SPHAN passa ser denominado em 1946, Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN). E foi somente em 1970 que assumiu a atual denominação: Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional - IPHAN.

Na década de 1980, o instituto enfrentou mudanças em sua ideologia oficial, sobretudo pelo alargamento do conceito de patrimônio definido na Constituição Brasileira de 1988, passando a constituir-se como bens patrimoniais também os de natureza imaterial (SILVA, 2008). Com esta ampliação do conceito do patrimônio cultural nacional, categorias já conhecidas, tais como *patrimônio histórico, artístico, arquitetônico e arqueológico*, passaram a compor a noção patrimonial do IPHAN o *urbanístico, paisagístico, imaterial, linguístico e etnográfico*.

Nesse sentido, a Constituição Brasileira de 1988, em seu art. 216 da seção Da Cultura, estabelece que por patrimônio cultural deva se entender os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira:

- I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;

²³ Rodrigo M. F. Andrade (Belo Horizonte, 1898 – Rio de Janeiro, 1969). Na década de 1930 foi chefe de gabinete do ministro da Educação e Saúde Francisco Campos. Em 1936, por indicação de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, foi convidado pelo ministro Capanema para organizar e dirigir o SPHAN, cargo que exerceu até 1968, ano da sua aposentadoria (CAVALCANTI, 2000, p. 53).

- III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados as manifestações artístico - culturais;
- V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988).

Segundo Fonseca, essa mudança conceitual acompanhou determinado momento histórico político brasileiro “esse novo discurso se revelou compatível não só com o momento de abertura democrática dos últimos governos militares, como foi também encampado com a Nova República” (FONSECA, 2009, p. 159).

Em Curitiba, a presença de um discurso que enaltecia o patrimônio cultural artístico esteve presente na publicação do Departamento de Patrimônio Cultural da Secretaria Municipal de Cultura, editado em 1987 (PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA, 1987), o qual reconhecia naquela época a importância da obra de Poty Lazzarotto para o patrimônio cultural para a capital do Estado do Paraná. Em decorrência, anunciava a necessidade de se pensar um projeto que realizasse o levantamento e o cadastro dos painéis e murais de Poty espalhados pela cidade. Se o reconhecimento pelo Município aconteceu antes do final da década de 1980, foi somente em 2014, após quase três décadas, que o conjunto de sua obra artística (painéis e murais) foi tombado como Patrimônio Artístico do Estado do Paraná.

Dentre suas inúmeras obras tombadas no Paraná, está o painel “Monumento ao Centenário de Emancipação Política do Paraná”, que juntamente com várias outras estão sob a tutela do poder público, localizadas nas cidades de Curitiba, Maringá, Palmas, Paranaguá, Tibagi e Foz do Iguaçu²⁴.

Segundo o historiador Aimoré Índio do Brasil Arantes, da Coordenação do Patrimônio Cultural, responsável pela pesquisa inicial das obras para o tombamento, o estudo das obras do artista Poty no Paraná teve duração de três anos. Durante esse período foram encontradas informações sobre mais de 90 obras do artista, das quais “muitas são públicas e se encontram em praças,

²⁴ Tombamento Estadual, aprovado na 154ª reunião do Conselho Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico- CEPHA em 20 de agosto de 2014. Processo nº 04/2011, inscrição nº 11, no Livro do Tombo III - das Belas Artes da Coordenadoria do Patrimônio Cultural do Paraná, inscrito em 25 de março de 2015.

ruas, fachadas de edifícios, em formato de painéis ou murais internos e externos, assim como vitrais que ornamentam capelas e bibliotecas etc” (ARANTES, 2014).

Arantes justifica que o tombamento das obras do Poty restringiu-se apenas às obras localizadas em espaços públicos do Governo Federal, do Governo do Paraná e de alguns municípios, em decorrência que “desde o início da pesquisa verificou-se a dificuldade de contatar os proprietários, obter informações e até permissão, por exemplo, para fotografá-las”.²⁵

Consideradas as abordagens teóricas e contextuais apresentadas até o momento, arrisca-se aqui inserir nesta discussão as potencialidades discursivas que o painel da Praça 19 de dezembro apresenta e que ajudam a construir uma memória e identidade regional referente ao processo de desmembramento do Paraná da Província de São Paulo, ocorrido no ano 1853. Ao tomar este painel como patrimônio e também como um lugar de memória, entendemos a sua incrustação na cena urbana como uma tentativa do poder público gestar uma representação que inculcasse na sociedade curitibana a ideia de uma memória culturalmente unificada da história de um tempo pregresso, mas também presente do Paraná.

Segundo Maurice Halbwachs, sobre a memória:

Haveria, portanto motivos para distinguir duas memórias, que chamaríamos, por exemplo, uma interior ou interna, a outra exterior – ou então uma memória pessoal e a outra, memória social. À primeira caberia ajuda da segunda, já que, afinal de contas, a história de nossa vida faz parte da história em geral. A segunda, naturalmente seria bem mais extensa do que a primeira. Por outro lado, ela só representaria para nós o passado sob uma forma resumida e esquemática, ao passo que a memória de nossa vida nos apresenta dele um panorama bem mais contínuo e mais denso. (HALBWACHS, 2004, p. 73).

Nesse sentido, também é possível adotar nessa compreensão a noção de patrimônio cultural defendida por Daryle Willians, quando afirma:

²⁵ Obras que estão em “espaços privados como em saguões de hotéis, de bancos, indústrias diversas como de perfumaria, vinícola, empresas de comunicações e saneamento, instituições classistas, centros comerciais entre outros” (ARANTES, 2014).

Um patrimônio cultural delimita territórios nacionais no espaço e no tempo. Materializa memórias nacionais, canoniza tradições culturais e celebra heróis pátrios. ‘Bens’ patrimoniais – tangíveis e intangíveis – desempenham um papel essencial nos processos culturais e políticos associados à construção do Estado (WILLIAMS, 2012, p. 281).

Ao considerar que os objetos podem emergir como lugares de memória e que constroem valores não apenas plásticos, mas também culturais – e, portanto, ideologizados e ideologizantes –, observando-o segundo o entendimento de Pierre Nora o valor patrimonial deste painel adquire uma representação linear do tempo como fragmentos de uma memória coletiva cada vez mais esquecida e fragmentada. No parecer deste historiador:

Estes lugares precisam ser compreendidos no sentido pleno do termo, do mais material e concreto, como os monumentos aos mortos e os Arquivos nacionais, ao mais abstrato e intelectualmente construído, como a noção de linhagem, de geração, ou mesmo de região e de “homem-memória (NORA, 1984. p. 15, tradução nossa).

Quando o governador do Paraná, Bento Munhoz da Rocha²⁶ encomendou à Poty Lazzarotto um painel que retratasse a versão oficial da história desse Estado, desde os tempos da colonização até o momento da emancipação, o qual deveria ser instalado na Praça 19 de Dezembro, ele não apenas patrocinava este artista em particular, de quem foi um dos principais mecenas, mas também, com este ato, procurou enaltecer cenas, personagens e heróis da memória paranaense, tais como: a presença dos bandeirantes na conquista territorial, a catequização dos indígenas como forma de integração aos modos de costumes da sociedade “civilizada” e, principalmente, a figura de destaque histórico por retratar a figura do primeiro presidente da província do Paraná, Zacarias de Góis e Vasconcelos (1815-1877)²⁷. Essas representações,

²⁶ Bento Munhoz da Rocha Netto (1905 - 1973). Os engenheiros Ângelo Lopes do PSD e Bento Munhoz da Rocha Netto disputaram as eleições de três de outubro de 1950, Bento Munhoz saiu vitorioso, apoiado pela coligação do PR, UDN, PST, PL, e parte do PTB e do PDS (COSTA, 1995). Exerceu dois mandatos como deputado, ficou conhecido pela organização de uma série de obras políticas, monumentais e culturais com pano de fundo as comemorações do centenário, em período que esteve governando o Paraná (1951-1955), também foi professor da Universidade Federal do Paraná.

²⁷ Wilson Martins, (1999) dedica à obra “A invenção do Paraná” para tratar sobre o período em que Zacarias de Góis e Vasconcelos, esteve à frente da província do Paraná (1853-1855).

sob a perspectiva de Eric Hobsbawn, são uma forma de perpetuar uma memória deliberada que enaltece sua própria versão da história, na perspectiva de tradição inventada com o objetivo de criar e comunicar identidades (HOBSBAWN, 1983). Partindo desta perspectiva, o artista Poty não foi o responsável direto por inculcar tais valores memorialísticos, pois o fato dele ter sido o criador de tais objetos não significa que estes fossem dependentes dele. É preciso separar a obra do artista, como nos bem explica o historiador da arte Jorge Coli:

Temos uma autonomia da obra, um objeto pensante autônomo em relação ao artista que a produz, e uma autoria que é, por assim dizer, a conjunção abstrata de uma série de elementos que se encontram nas obras diferentes do mesmo artista. (...) o artista tem o dom da obra. O artista está na gênese da obra como um demiurgo na gênese da criação de seu mundo. Mas o mundo que ele instaura passa a viver por si só (COLI, 2012, p. 69).

A construção dessa memória social vinculada à patrimonialização do painel analisado e as linguagens discursivas dele decorrentes, se torna suporte de uma constante recriação simbólica de conformação identitária²⁸, assinalando, portanto, que este não se restringe apenas aos aspectos artísticos, tais como os traços de suas linhas, o material utilizado em suas técnicas, as cores empregadas nas cenas retratadas, porém, fundamentalmente, as ideias que aquele lugar remete aos sujeitos que com eles interagem. Assim, suas cenas iconográficas expressam uma identidade histórica do povo paranaense, capaz de construir representações legitimadas pelo poder público, tomadas como herança de um passado que deseja-se transmitir às futuras gerações.

É nesse sentido que é possível falar numa memória que impregna e restitui ‘a alma nas coisas’, referida a uma paisagem (inter)subjetiva onde o objeto (re)situa o sujeito no mundo vivido mediante o trabalho da memória, ou ainda, é da força e dinâmica da memória coletiva que o objeto, enquanto expressão da materialidade da cultura de um grupo social, remete à elasticidade da memória como forma de fortalecer os

²⁸ Sobre o tema dos discursos identitários, lembramos a importância dos estudos de Stuart Hall (2006).

vínculos com o lugar, considerando as tensões próprias do esquecimento (SILVEIRA & LIMA FILHO, 2005, p. 39).

Por um lado, este painel enquanto forma de expressão simbólica de uma prática artística ritualizada, certamente estetiza a paisagem urbana curitibana onde foi instalado, mas também se vincula às semânticas que enfatizam tradições de um passado histórico paranaense glorioso e, portanto, portador de mensagens ilusórias que reforçam os sentimentos de pertencimento ao universo singular das suas identidades regionais. Assim, esta tradição se reorganiza como uma cultura de museu²⁹ que apresenta como as coisas foram feitas e o modo como foram integradas à vida cotidiana, há muito perdida e com frequência romantizada (HARVEY, 1992).

Por outro lado, este mesmo painel também pode ser entendido como monumento ligado à experiência naquela perspectiva apontada por Walter Benjamin quando questiona “(...) qual o valor de todo nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (BENJAMIN, 1985, p. 115). Apesar da perda da experiência ser um componente da modernidade *benjaminiana*, o painel investigado é possuidor de uma dimensão que traz consigo a natureza patrimonialista contemporânea estreitamente vinculada à experiência de modernidade curitibana na década de 1950.

²⁹ François Hartog ao tratar da patrimonialização ou musealização dos monumentos, indica que “(...) uma manifestação urbana da incidência do tema do patrimônio e destes jogos do tempo se observou nas políticas de reabilitação, renovação, revitalização dos centros urbanos. Deseja-se museificar, mas mantendo vivo, ou melhor, revitalizar reabilitando (...) um museu propriamente de sociedade, senão um museu social” (HARTOG, 2006, p. 268).

1.1 PATRIMÔNIO E EDUCAÇÃO

Ao final do século XX e início do século XXI, a questão patrimonial adquire novos contornos e abordagens³⁰. Com destaque na esfera educacional para os conceitos de Educação Patrimonial e Patrimônio Educativo.

No campo da História da Educação, Possamai tem destacado que as recentes investigações “contam com um repertório de documentos históricos a pesquisar que tem ampliado consideravelmente as possibilidades de compreensão dos processos educativos na sociedade brasileira” (2012, p.116). Ela também salienta uma ampliação nos últimos anos de investigações para cultura material e para cultura visual³¹, muito por conta da ampliação de documentos e fontes decorrentes da necessidade de se “investigar e analisar uma cultura dominada por imagens visuais” (Matthew, 2005 apud HERNANDEZ, 2007, p.22).

O conjunto de bens culturais materiais escolares, tais como: mobiliário, cadernos, manuais e materiais didáticos, edificações escolares, bem como a organização de acervos e museus escolares³², tem ampliado consideravelmente as investigações que contribuem cada vez mais para as discussões e problematizações dentro da esfera do patrimônio educativo e da cultura material. Dentre os investigadores, Rosa Fátima de Souza, sublinha que os desafios da pesquisa sobre o patrimônio educativo no Brasil tem

³⁰ Mesmo com o crescimento de discussões sobre a questão patrimonial no Brasil, “a maioria dos cursos de graduação em história não possui ainda em seu currículo disciplinas suficientes para contemplar tal crescimento. Em geral, têm sido os cursos de especialização, assim como graduações e cursos técnicos de turismo, que respondem à demanda por profissionais que trabalhem com o patrimônio histórico e cultural brasileiro” (SILVA E SILVA, 2014, p. 324).

³¹ Sobre Cultura Visual são significativos os estudos de Fernando Hernández, que destaca emergir no final dos anos de 1980 uma preocupação com “os Estudos Visuais como os de Cultura Visual” sobre cultura visual “converge uma série de propostas intelectuais em termos das práticas culturais relacionadas ao olhar e às maneiras culturais de olhar na vida contemporânea, especialmente sobre as práticas que favorecem as representações de nosso tempo e levam-nos a representar as narrativas do passado” (HERNANDEZ, 2007, p.21-2).

³² No ano de 2013, o Núcleo de Pesquisa e Proteção do Patrimônio Histórico Escolar do Paraná, órgão vinculado à Secretaria de Estado da Educação do Estado do Paraná anunciou a criação do Museu da Escola Paranaense, instituído pelo Decreto nº 8242/2013. Esta instituição museal foi organizada com o objetivo de apoiar, divulgar e estimular ações que visam ampliar o entendimento sobre educação e patrimônio, contribuindo para formação da cidadania, identidade cultural e memória da educação do Paraná.

considerado a importância da “criação de museus e centros de documentação e memória, a realização de encontros científicos, as iniciativas de grupos de pesquisas de preservação da cultura material em instituições escolares” (SOUZA, 2013, p.206). Como bem questiona Antonio Viñao, em seu trabalho sobre a cultura material e imaterial da escola, “Como explicar este auge do patrimônio e do museísmo pedagógico?”³³ (VIÑAO,2012, p.10).Frente a esse questionamento, um impulso de preservação parece emergir em resposta “A consciência e o sentimento de que nos pertence, e que é algo de algum modo valioso e por tanto, precisa ser conservado e protegido” (VIÑAO, 2011, p.34).³⁴ De acordo com Maria de Lourdes Parreiras Horta organizadora do *Guia Básico de Educação Patrimonial*, considerado um dos documentos pioneiros no Brasil ao utilizar o termo Educação Patrimonial, esta pode ser considerada: “um instrumento de alfabetização cultural que possibilita [...] compreensão do universo sociocultural e da trajetória histórico-temporal” (HORTA, 1999, p.6). Para esta autora, a educação patrimonial tem como fonte de conhecimento o patrimônio cultural. Neste sentido, a tarefa do historiador torna-se essencial, pois, devemos aproveitar esse interesse pelo patrimônio cultural, sem esquecer que “precisamos nos perguntar constantemente se a comunidade tem de fato alguma identificação com aquele passado, ‘glorioso’ ou não, que está sendo evocado pelo patrimônio” (SILVA & SILVA, 2014, p.327).

A partir dessas premissas, percebemos que memória e patrimônio educativo têm relações próximas e demonstram que ainda são grandes os desafios nesse emergente campo de pesquisa da história da educação.

A necessidade da construção de lugares de memória como museus, monumentos e instituições, está associada diretamente ao sentimento de preservação de uma memória. Em se tratando do painel de Poty, objeto desta dissertação, podemos considerar ser ele um monumento cultural, político e, também, pedagógico. Portanto, este painel é entendido como uma construção cultural e histórica, elementos do qual podemos conceituar como pertencentes a pedagogia do patrimônio.

³³ “Cómo explicar este auge de lo patrimonial y del museísmo pedagógico?” (VIÑAO, 2012, p.10)

³⁴ La conciencia o sentimiento de que nos pertenece, de que ese algo es de algún modo valioso y de que, por tanto, precisa ser conservado y protegido” (VIÑAO, 2011, p.34).

Essa discussão se faz necessária, pois este painel simbolizou na década de 1950 uma intenção pedagógica voltada para o enaltecimento de uma memória política com base na representação de fatos da história oficial, mas como salienta Mário Chagas existe um caráter seletivo neste processo, pois onde há memória, também há esquecimento (CHAGAS, 2009).

Este painel é compreendido também como um documento de acordo com a noção apresentada por Chagas no qual o termo documento, segundo sua origem latina “(*doccere*), indica que documento é aquilo que ensina algo a alguém” (CHAGAS, 2009, p.139). Neste sentido, o painel tem um caráter narrativo e pedagógico, pois além de ser uma obra de arte pertencente a um espaço e a um determinado tempo, este painel é merecedor de múltiplas leituras para além de seu ponto de vista estético, mas também dos pontos de vista histórico e político (CHAGAS, 2009).

Sobre memória podemos lembrar que esta é uma importante aliada no ofício do historiador, e importar aqui o que Joel Candau (2014, p.10) admite ser indissoluvelmente ligada a memória: a identidade. Para ele identidade, memória e patrimônio são as palavras que poderiam servir de exemplo como suportes da consciência contemporânea, sendo que “o patrimônio é uma dimensão da memória” (CANDAU, 2014, p.16).

Outro autor que discute sobre memória é Antonio Viñao quando salienta uma série de considerações acerca da relação entre as datas comemorativas na França e na Espanha com trabalhos acadêmicos, esclarece, ainda, que essas comemorações estão diretamente ligadas a fatos que remetam a um determinado tempo e espaço da história e ou de personagens de cada país, alcançando também as instituições educativas. Ele destaca que “a história vive, em parte, graças ao ritmo desse fenômeno o aspecto da memória social que são as comemorações. A história, neste caso, está a serviço da memória” (VIÑAO, 2012, p. 8) ³⁵.

A seguir abordaremos o tema das comemorações, por considerarmos sua importância para entender o contexto propagandista da década de 1950.

³⁵ La historia vive, en parte, gracias y al ritmo de ese fenómeno o aspecto de la memoria social que son las conmemoraciones. La historia, en este caso, está al servicio de la memoria (VIÑAO, 2012, p. 8).

1.2 A CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA: A PRAÇA 19 DE DEZEMBRO NO CONTEXTO DAS COMEMORAÇÕES DO 1º CENTENÁRIO DE EMANCIPAÇÃO POLÍTICA DO PARANÁ

Praça 19 de dezembro

*Gigante pétreo, descoberto e nudo,
ao pé de um marco de infinita altura,
painéis de história revelando tudo
em meio ao verde que lhes poe moldura
Conjunto hercúleo de arrojado estudo
feito aos cem anos de maior ventura,
quando liberto, com bandeira e escudo
o Estado todo em festa se inaugura.
Dize oh! Gigante! tu que simbolizas
toda riqueza que esta terra dá
que é de ouro o solo amigo que tu pisas!
que o céu é nosso, o Paraíso é cá!
que as intempéries são apenas brisas!
que é belo, forte e imenso o Paraná!*

M. Thomaz Pereira (Poema s.d.)

A Praça 19 de Dezembro, onde está hospedado o painel em análise, assim como os demais monumentos que ali foram instalados (Obelisco de pedra, a Estátua do Homem Nu de Erbo Stenzel e Humberto Cozzo e o painel em granito em alto relevo, também de Erbo Stenzel), foram partícipes de sua remodelação, cuja reinauguração se deu no ano de 1953, no bojo das comemorações do 1º Centenário de Emancipação Política do Paraná. É possível que este evento tenha conduzido às novas gerações a suporem ser o ano de 1953 como o de sua inauguração, quando na realidade esta praça já existia com esta denominação desde o século XIX. Senão vejamos alguns dados.

No século XIX, uma das fontes de água que abastecia a pacata Curitiba estava localizada exatamente na Praça 19 de Dezembro. Naquele lugar, como destaca Regina de Souza, na esquina da Rua Riachuelo (rua que recebeu este nome em homenagem a uma das batalhas vencidas pelo Brasil na Guerra contra o Paraguai), a intendência municipal instalou um chafariz no ano de

1862 para atender as necessidades das imediações e que ali funcionou até 1914. Foi por conta desse chafariz, continua Souza, mesmo que esta praça tivesse sido designada pela Câmara Municipal em 1879, como 19 de Dezembro, ela também ficou conhecida pelas seguintes denominações: Largo da Carioca, Largo do Campo da Bica, Largo do Chafariz do Nogueira e Largo Dezenove de Dezembro. (SOUZA, 2003).

Até 1900, entretanto, ela não passava de um espaço de terra batida, desnivelado – que durante as temporadas de chuvas poderia tornar-se um banhado ou, no mínimo, um grande lamaçal – sem ter sido obsequiada com elementos estéticos que lhe conferissem algum embelezamento. (...) Segundo o “Quadro demonstrativo de serviços mandados executar pela Secção Technica da Camara Municipal de Curityba”, durante os anos de 1896 a 1900, nenhuma obra havia sido realizada naquela praça. Os balanços do item “obras públicas”, apresentados à Câmara, não declaram nenhuma importância ali despendida. No ano de 1901, foram realizados “concertos de 2 pontilhões” e “no boeiro do chafariz”, além de terem sido abertas 4 valetas. Entre os anos de 1900 a 1906, a Praça Dezenove de Dezembro foi objeto de algum remodelamento, com a colocação de 54,90 m. de meio-fio e 780 metros cúbicos de terra, provavelmente para que ali pudessem ser plantadas as 25 árvores. (SOUZA, 2003, p. 150)

Com o passar dos anos esta praça tornou-se ponto de encontro e de caminhos diversos. No início do século XX, ela albergou por três anos (1913–1915) o Mercado Municipal, vindo da vizinha Praça Generoso Marques que cedeu espaço para dar início a construção do Paço Municipal de Curitiba³⁶. O registro fotográfico das imagens a seguir (Figura 1, 2, e 3) torna possível verificar que o desenho da Praça 19 de Dezembro no ano de 1914 é bastante diferente daquele pela qual ela ficaria conhecida nos dias de hoje. Apesar da sua localização privilegiada, próxima à Praça Generoso Marques, como já dito, futura residência do Paço Municipal, e a Praça Tiradentes, onde está assentada a Catedral Metropolitana de Curitiba, ela ainda não possuía traços de monumentalidade que chamasse a atenção dos transeuntes, em especial pelos elementos que a embelezassem. Será com a remodelação que sofrerá na década de 1950, muito por conta das festividades relacionadas ao 1º

³⁶ O Paço Municipal de Curitiba (atual Paço da Liberdade) foi construído entre os anos de 1914-1916, projeto do engenheiro e então prefeito da cidade, Cândido de Abreu. (Cf. BENCOSTTA, 2010).

Centenário de Emancipação Política do Estado do Paraná, que estes traços serão visíveis nos elementos pictóricos ali instalados: o Obelisco, o painel de dupla face, o espelho d'água e a estátua do Homem Paranaense. Este último será responsável pelas novas gerações reconhecerem a praça pela alcunha da Praça do Homem Nu³⁷.



Figura 01: Chafariz da Praça 19 de Dezembro (1914)
Fonte: Museu Paranaense

³⁷ Com a polêmica decorrente da instalação, em 1955, da estátua de autoria de Erbo Stenzel e Humberto Cozzo “O Homem Livre de todos as Peais”, popularmente conhecida como a estátua do Homem Nu, fez com que a grande maioria dos curitibanos intitulassem a Praça 19 de Dezembro como a Praça do Homem Nu. Por outros motivos, em Curitiba, também podemos verificar este mesmo uso de alcunhas que rebatizam lugares e espaços, um exemplo é aquela dada ao Museu Oscar Niemayer, como Museu do Olho, cuja origem vem da representação do formato da parte superior do anexo defronte ao museu. Outra alcunha é o Largo da Ordem (em referência a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco das Chagas) que substitui na representação popular o nome oficial daquele espaço: Largo Coronel Enéas. E, por fim, a Avenida Comendador Franco intitulada pela população como Avenidas das Torres, em virtude da sequência de torres de transmissão de energia que se estende por boa parte de seu trajeto.



Figura 02³⁸: Postal do Mercado Municipal na Praça 19 de Dezembro (1914)
Fonte: Museu Paranaense



Figura 03³⁹ : Praça 19 de Dezembro (1914)
Fonte: Casa da Memória /Diretoria do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural
Fundação Cultural de Curitiba.

³⁸ De acordo com os dados do Museu Paranaense ao fundo da fotografia foi registrada uma multidão transitando na Rua Riachuelo.

³⁹ Nesta fotografia, do lado esquerdo da imagem temos a Rua Barão do Cerro Azul (atual Avenida Cândido de Abreu). À direita, em primeiro plano, o telhado do Mercado Municipal, e ao fundo, o prédio de arquitetura monumental onde funcionou a *Deutsche Schule* (Escola Alemã), instalada na praça entre os anos de 1892 e início da década de 1940 por conta da reurbanização da cidade prevista no Plano Agache. Para maiores aprofundamentos sobre a história da *Deutsche Schule* consultar os trabalhos de SOUZA (2006 e 2012) e BAHLS (2006b).

De qualquer modo, é com esta nova formatação espacial, como percebemos na Figura 04, captada por fotografia aérea no ano de 1963, que podemos afirmar de modo seguro que após esta data, esta é a imagem que os transeuntes guardam em suas memórias.

Nela temos no seu entorno e proximidades, outros lugares de memória, alguns “vizinhos” ilustres ali residentes desde a segunda metade do século XIX, o que realça a importância de sua localização na cena urbana curitibana, tornando-a um dos marcos referências da população da cidade. Dente eles destaca-se a Fundação Mueller, que iniciou suas atividades em 1878; o Solar do Barão, construído em 1882 para servir de residência do ervateiro Ildefonso Pereira Correia, o Barão do Serro Azul, mas que na época na época era sede do Comando da Artilharia Divisionária da 5ª Divisão de Exército; o Passeio Público, que foi o primeiro parque da cidade, inaugurado em 1886; a Rua Riachuelo que desde o final do século XIX era considerada um importante corredor comercial e hoteleiro da cidade, a Avenida Cândido de Abreu, que dava acesso ao sul à Catedral Metropolitana e ao norte para o Palácio Iguazu para, e por fim, o novo edifício do Grupo Escolar Tiradentes. Segundo Ana Paula Pupo Correia,

O novo prédio foi construído com área de 2.622,80 m², na antiga Rua Riachuelo, em um lote muito estreito e sem local adequado para aulas de educação física. A obra foi executada para as comemorações do centenário de emancipação política do Estado, no governo de Bento Munhoz da Rocha Netto, mas o colégio foi inaugurado somente em 1962, em função de problemas apresentados na sua construção (CORREIA, 2004, p. 77).

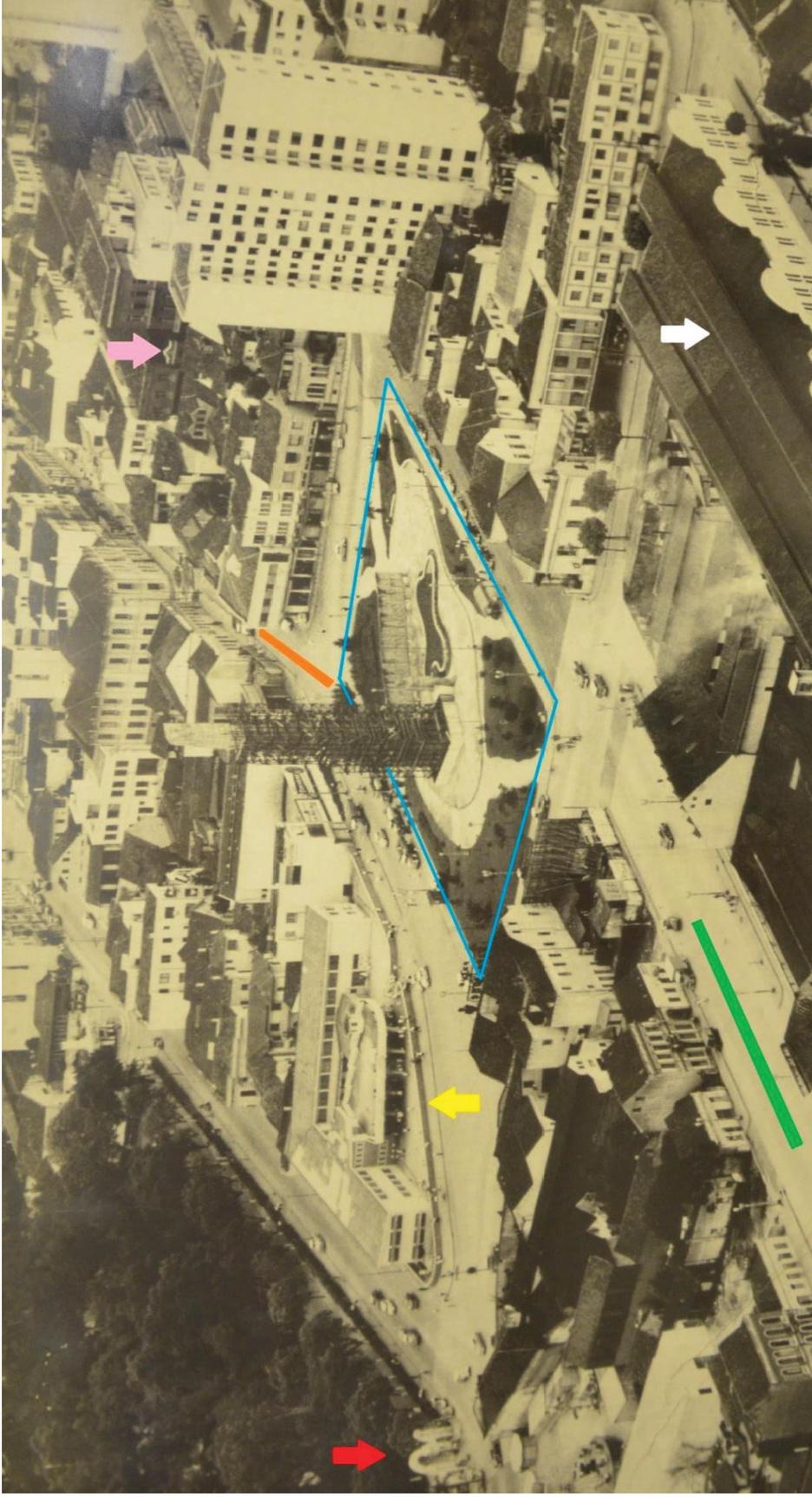


Figura 04: Foto Aérea do entorno da Praça 19 de Dezembro (1963)
 Fonte: Acervo Particular do Shopping Mueller

Legenda	Praça 19 de Dezembro	Fábrica Mueller Irmãos Ltda	Solar do Barão	Avenida Cândido de Abreu	Rua Riachuelo	Grupo Escolar Tiradentes	Passeio Público
----------------	----------------------	-----------------------------	----------------	--------------------------	---------------	--------------------------	-----------------

Era portanto esta configuração da ideia que concretizaria o então governador do estado do Paraná, Bento Munhoz da Rocha quando convidou, no início da década de 1950, o escultor Erbo Stenzel para elaborar o projeto de remodelação da Praça 19 de Dezembro (Figura 05), na qual deveria incorporar símbolos que deveriam celebrar a data comemorativa de cem anos da emancipação política do estado do Paraná.

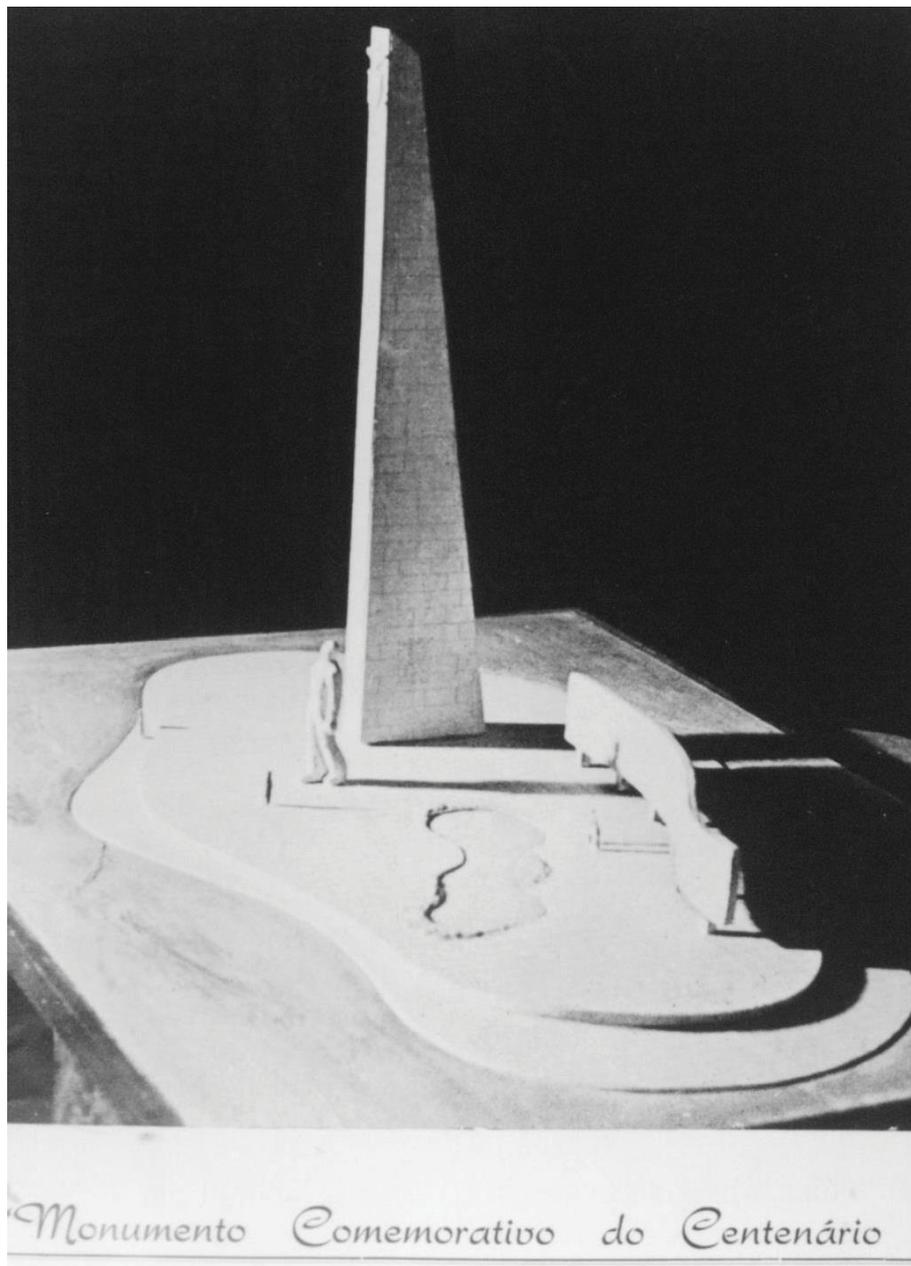


Figura 05 - Maquete da Praça Dezenove de Dezembro, [195-].
Fonte: Casa da Memória / Diretoria do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural
Fundação Cultural de Curitiba

Este projeto de remodelação⁴⁰ evidencia com maior precisão os interesses propagandísticos do governo no Paraná, ao dar maior visibilidade para este espaço como portador de um sistema de valores, intenções e discursos.

Esta mesma estratégia identifica-se nos estudos e pesquisas sobre o espaço e a arquitetura escolar e sua relação com a cidade, visto que a construção e a localização de edifícios destinados ao ensino primário, ginásial e normal, em regra geral, localizados em pontos de destaque na cena urbana de modo que se tornassem visíveis enquanto signos de uma gramática discursiva arquitetônica que enaltecia tais políticas foi uma preocupação da propaganda das políticas governamentais, (BENCOSTTA, 2005, CORREIA, 2004 e 2013). Nesse sentido, cabe trazer a esta discussão as observações de Clarice Nunes e Cynthia Greive. A primeira aborda como as festividades e as cerimônias celebradas pela escola primária forjavam e inventavam uma “tradição republicana”, em especial quando retratava a multiplicação dos espaços de aprendizagem para além da sala de aula, tais como: “as bibliotecas, os laboratórios, a rádio educativa, os teatros, os cinemas, os salões de festa, os pátios, as quadras de esporte, os refeitórios, as ruas, **as praças** e os estádios desportivos” (NUNES, 2000, p. 375 [grifo meu]). Já a segunda destaca que dentre as estratégias utilizadas pelo regime republicano na formação de um novo cidadão estava “a difusão da educação estética das populações presente nos conteúdos escolares, na organização do espaço urbano e escolar” (VEIGA, 2000, p. 400).

Do ponto de vista das representações, como ressalta Aparecida Bahls, os monumentos instalados no contexto das comemorações do 1º Centenário na Praça 19 de Dezembro (Figura 6 e 7), “representam um passado histórico, e

⁴⁰ A Praça ainda foi alvo de outras intervenções após 1953, tais como plantio de árvores e ajustes nas calçadas de seu entorno. Uma prova é o marco em granito, medindo 1,20m de altura, contendo uma placa de bronze, onde está inscrito: Praça 19 de Dezembro, Projetada e executada na administração, do General Iberê de Mattos, inaugurada em 15 de novembro de 1959. Apesar de varias reportagens denunciarem as inúmeras depredações que a praça e seus monumentos sofreram ao longo dos anos, ela ainda é alvo de vandalismo e pichações, mesmo passando por grandes trabalhos de limpeza e até mesmo restauros devido a ação do tempo e da poluição. (Cf. *19 de Dezembro passará por ampla restauração*. 1994; *Obra de Poty precisa ser restaurada*, 2001; *Beleza restaurada*, 2003; *Começa limpeza na Praça 19 de Dezembro*, 2006; *Vandalismo compromete arte a céu aberto*, 2006; *Símbolo do estado para o aniversario pichado*, 2014).

ainda hoje atuam na memória da população, contribuindo para eternizar as comemorações do centenário do Paraná” (BAHLS, 2006a, p.9). Porém, é preciso problematizar esta argumentação, no sentido de compreender os motivos que levou o Estado a investir neste espaço que ele almejava ser um repositório de memórias institucionais.

Por um lado, entende-se aqui estes monumentos como um meio pedagógico que transmitia valores cívicos. Por outro lado, considera-se que estes monumentos não cumpriram somente uma função pedagógica, mas também cultural, pois foram concebidos para serem símbolos do progresso e da modernidade gestado pelo governo do Paraná. Assim, a praça e os seus monumentos, além de construções culturais podem ser interpretados também como construções históricas.



Figura 06⁴¹: Instalação na Praça 19 de Dezembro da estatua do "Homem Nu", [195-].
Fonte: Casa da Memória - Diretoria do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural
Fundação Cultural de Curitiba.

⁴¹ Estátua em granito com 8 metros de altura, pesando 70 toneladas divididas em 4 blocos de 3m. x 1,8m. x 2,1 m. (Cf. SILVÉRIO e WELLNER, 1993, s.p.; GONÇALVES, 2001, p. 139)

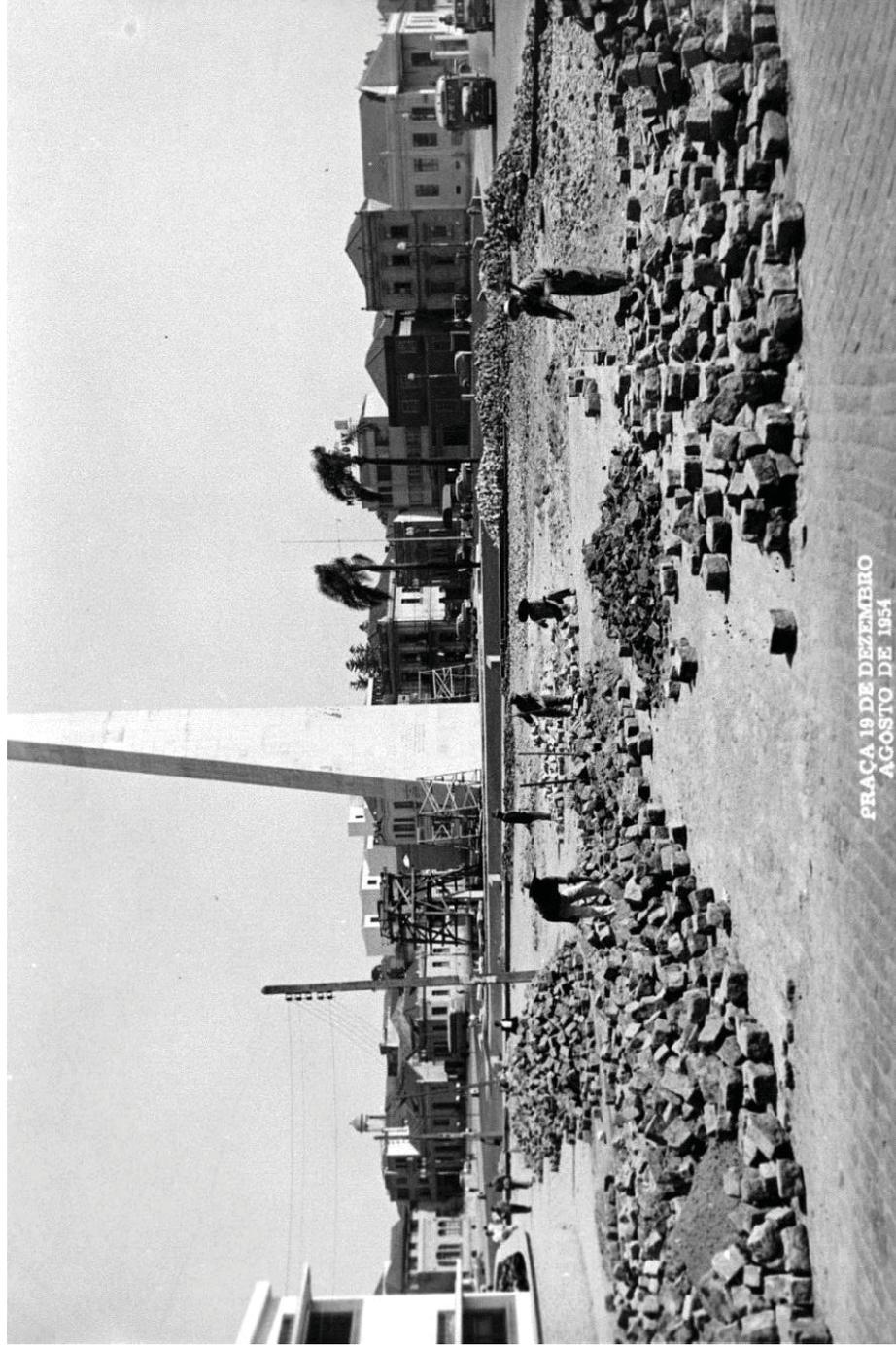


Figura 07⁴²: Remodelação da Praça Dezenove de Dezembro (1954)

Fonte: Casa da Memória - Diretoria do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural - Fundação Cultural de Curitiba.

⁴² Segundo a dissertação de Gonçalves, "O Obelisco, com altura de 30 metros tem estrutura em concreto armado, e é revestido com placas de granito, medindo 2,5 metros x 8,00 metros de base. Exibindo em sua parte superior o braço do Paraná." (GONÇALVES, 2001, p. 140). Já o livro de autoria de Bahls afirma que o obelisco tem uma altura de 40 metros (BAHLS, 2006b, p. 75).

Além destes, como estava previsto no projeto (Figura 05), outros elementos simbólicos artísticos⁴³ que tinham o mesmo objetivo de preservar a memória oficial remetem a versões das origens do Paraná influenciadas fortemente por uma produção historiográfica tradicional. Tratava-se do painel em dupla face, de um lado a obra em azul de Poty sobre a emancipação e ocupação do Estado do Paraná que será investigado de forma detalhada na Parte II, e do outro lado, o alto relevo em granito de Erbo Stenzel e do carioca Humberto Cozzo, que representa aspectos da economia do Paraná (Figura 08).



Figura 08: Modelo em barro do baixo-relevo em granito do painel histórico da Praça 19 de Dezembro, de autoria dos escultores Stenzel e Cozzo. [195-].

Fonte: Casa da Memória / Diretoria do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural Fundação Cultural de Curitiba.

⁴³ Na década de 1970, foi transferida para a Praça 19 de Dezembro a estátua de uma “mulher nua”, representando a justiça, também em granito, vinda do Tribunal de Justiça do Estado do Paraná. Antes, a escultura, durante dois anos ficou escondida em um pátio interno do Palácio Iguazu, “a estátua da mulher nua, foi considerada um ‘atentado’ à moralidade burguesa com seus fartos seios a mostra, não poderia estar exposta num lugar público” (Cf. GAZETA DO POVO, 04 de fevereiro de 1990). Uma outra discussão acerca dos monumentos da praça, anterior a esta, na década de 1950 é relatada por Cassiana Lacerda em entrevista à Gazeta do Povo, quando afirma que “o então governador Bento Munhoz da Rocha teve a ideia de convidar Stenzel para criar a obra. Na época, ele não havia ainda assinado nenhuma grande criação nem tinha ateliê próprio. O grande reconhecido no assunto era Cozzo, que, ao receber o esboço das obras projetadas por Stenzel, achou inviável executá-las na maneira prevista e teria proposto mudanças que deixaram Stenzel bastante desgostoso. Isso em relação ao ‘homem nu’.(Cf. GAZETA DO POVO, 25 de maio de 2003, p. 8.)

Para finalizar este item, ao observar nos estudos de Antoine Prost acerca dos diversos monumentos erguidos em homenagem aos mortos da França, enquanto símbolos de valor cívico-patriótico francês é possível estabelecer uma relação de semelhança entre os propósitos encontrados na pesquisa de Prost com os monumentos da Praça 19 de Dezembro. Senão vejamos os pressupostos utilizados por ele:

Tal como o monumento cívico, o monumento patriótico se ergue sobre um lugar público, em uma intercessão de ruas onde está bem destacado. Ele se diferencia por sua iconografia e suas inscrições (...) Ele é definitivamente sancionado por acréscimos emprestados do campo semântico da honra, da glória e do heroísmo (PROST, 1997, p. 205-6).⁴⁴

No que diz respeito à ação do Estado, Le Goff é preciso ao esclarecer que a memória “é objeto da atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado, produz diversos tipos de *documento/monumento*.” (LE GOFF, 2003, p. 419). Nesta linha de argumento, insires-e a Praça 19 de Dezembro como um tipo de documento/monumento, assim como a entendemos como um lugar de memória com historicidade própria na cena curitibana, visto encontrarmos nela uma ação do Estado como forma de construir espaços na cidade que entrecruzam memória urbana e história. Assim, observa Nora:

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais (NORA, 1993, p.13).

Como salienta Nora, para o reconhecimento de um lugar de memória é necessário manter a lembrança constante daquele espaço. Certamente, a remodelação da Praça 19 de Dezembro no contexto das comemorações do 1º Centenário não seria suficiente para torna-la um lugar de memória. Assim as comemorações nas décadas seguintes ao centenário, aquelas que festejavam

⁴⁴ Comme le monument civique, le monument *patriotique* se dresse sur une place publique, à um carrefour où il est bien en vue. Il se distingue par son iconographie ou ses inscriptions (...) Il est définitivement sanctionné par des adjonctions empruntées au champ sémantique de l'honneur, de la gloire ou de l'héroïsme.

e celebravam a data de 19 de Dezembro de 1853, funcionou como um instrumento identitário no reforço da memória daquela praça ter sido, em um momento específico da história da cidade, uma das protagonistas das comemorações do centenário. Isto faz com que seja necessário inserir nesta discussão tais festividades, no sentido de relacioná-las, mesmo que rapidamente, a invenção de uma tradição acerca da história política do Estado do Paraná. O que veremos a seguir.

1.3 AS FESTIVIDADES DO CENTENÁRIO: AS VOZES DA IMPRENSA

Marcha do Centenário

*(...) Centenário só de brilhos
Conquistados por teus filhos.
Magistral, feliz.
Como igual não há,
Deus te quis,
Meu Paraná!*

(Letra de José Gelbeck /Música Bento Mossorunga)

“Fogos de artifícios, acompanhados de apitos e sirenes de fábrica anunciarão a entrada do novo século de existência do Paraná” (O Estado do Paraná, 19 de Dezembro de 1953, p. 52), foi com esta manchete que foi anunciada a data comemorativa de 19 de Dezembro de 1953 como o apogeu das festividades do centenário. Este foi o tom empregado na maioria dos relatos da imprensa paranaense, que de modo perspicaz também foi utilizado como instrumento de propaganda política do governo de Bento Munhoz da Rocha.

Para a celebração da festividade, a capital, em especial, recebeu um conjunto de embelezamentos e inovações que modificaram o seu traçado urbano. Com a criação da Comissão de Comemoração do Centenário, sob a presidência de Newton Carneiro (Secretário da Agricultura do Estado do Paraná), esta ficou responsável por organizar um cronograma de atividades com dezenas de reuniões cívicas, literárias, artísticas, jurídicas, científicas, esportivas, filosóficas e religiosas. Nos 29 congressos e reuniões internacionais que aconteceram entre os meses de setembro a dezembro de 1953 no Estado, a Comissão se fez representar por Newton Carneiro. Dentre eles, o que recebeu maior atenção foi o Congresso Internacional do Café, visto ser esta cultura agrícola a de maior repercussão econômica do Paraná.

Realmente, tendo em vista que o Paraná vive atualmente a fase inicial do ciclo do café, a terceira do país – onde sucede ao Rio e a São Paulo – atingindo a sua produção de cinco milhões de sacas, determinaram o govêrno e o povo do Estado

celebrar o 1º Centenário da Emancipação Política com um congresso e uma Exposição consagradoras da vitalidade do seu mais importante produto agrícola. (REVISTA DE ENGENHARIA MILITAR, 1953, P. 9).

Segundo Dulce Osinski e João Silva, o governo se utilizou de diversos meios de comunicação como filmes, prospectos e cartazes de propaganda, selos e medalhas para divulgar e marcar a data comemorativa, isso contribuía “para o enaltecimento do estado, da sua gente, de sua economia e especialmente das realizações do governo em vigência” (Osinski & Silva, 2015, p.5).

A revista carioca Ilustração Brasileira, publicou em 1953, um número especial encomendado pelo governo paranaense para homenagear os festejos da comemoração do centenário. Dentre os inúmeros artigos de diferentes autores: políticos, intelectuais e educadores, a tônica discursiva é a mesma, qual seja, o elogio que enaltecia aspectos do progresso paranaense na década de 1950. Um exemplo que confirma esta exaltação é o artigo “Panorama Pedagógico” de autoria da professora Eny Caldeira:

Curitiba é uma cidade privilegiada no terreno da educação. Não somente os poderes públicos dão a ela esta vertente interminável no domínio educacional, mas iniciativas particulares tem muito contribuído para o progresso pedagógico da capital do Paraná. Tudo justifica esta dádiva que recebe seu povo laborioso. (A ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1953)

Este extrato dos inúmeros discursos presentes nesta e outras fontes reforça minha leitura da existência de estratégias no uso da propaganda cívica como instrumento de convencimento da população que a emancipação foi benéfica e salutar na tentativa de construir uma memória política que, segundo Chagas e suas observações acerca da invocação deste tipo de memória ela:

(...) não reconstituiu o tempo passado, mas faz dele uma leitura, banhada nas experiências objetivas e subjetivas daquele que lembra (...) essa memória e construção que se atualiza no presente e projeta-se para o futuro (CHAGAS, 2009, p. 138).

Em “1953. O ano que não quis acabar”, título da matéria da Gazeta do Povo que relembra os 150 anos da emancipação, publicada no ano de 2003, é possível notar a permanência desta memória política, guardada as proporções e releituras decorrentes da passagem do tempo. Nela, a matéria do jornal, o enaltecimento do nome do governador Bento Munhoz da Rocha, por exemplo, aparece como figura chave na compreensão do cenário cultural e desenvolvimentista daquela época (1953. O ano que..., 2003). Naquele ano, por iniciativa do deputado federal Luiz Carlos Hauly foi inaugurada no Congresso Nacional, em Brasília, a “Semana do Paraná” (13 a 17 de outubro de 2003), composta por palestras, exposições de painéis, projeção de filmes e pronunciamentos de membros da bancada federal e autoridades estaduais paranaenses como parte das comemorações do sesquicentenário da emancipação (Emancipação política..., 2003).

Em Curitiba, a Comissão Especial da Assembleia Legislativa para as Comemorações do Sesquicentenário, presidida pelo deputado Rafael Greca, iniciou suas atividades já no mês de agosto de 2003 e, dentre os eventos comemorativos, a imprensa destacava o lançamento do filme “O preço da paz”⁴⁵, a apresentação nos dias 19,20 e 21 de dezembro da peça teatral que encenava a chegada de Zacarias de Góis e Vasconcelos para assumir a presidência da Província do Paraná, em palco montado na Praça Nossa Senhora de Salete, em frente ao Palácio Iguazu. Em seguida houve apresentação de shows pirotécnicos, coreografia de ginastas, espetáculos musicais da Orquestra Sinfônica do Paraná e da Banda da Polícia Militar (Encenação..., 2003; Festejos dos 150 anos..., 2003). Nesta agenda também como parte dos festejos foram inseridos, além da Copa de Futebol do Sesquicentenário, envolvendo times amadores e profissionais do Estado, a iniciativa do governador Roberto Requião que acertou com a Confederação

⁴⁵ Filme baseado no livro de Túlio Vargas (O Preço da Paz), com direção de Paulo Morelli e roteiro de Walter Negrão, foi inspirado na participação do Barão de Cerro Azul e a cidade de Curitiba no contexto da Revolução Federalista. Película de 103 minutos, contou com a participação de atores como: Herson Capri, Giulia Gam, Danton Mello, Camila Pitanga, José de Abreu e Lima Duarte.

Brasileira de Futebol o jogo Brasil versus Uruguai, válido pelas eliminatórias da Copa do Mundo de Futebol de 2006.⁴⁶

Como indício da permanência desta memória política que faz referência as festividades do sesquicentenário (2003) como herdeira das festividades do centenário (1953), o próprio presidente da comissão organizadora, deputado Rafael Greca, reforça esta ideia de continuidade. Senão vejamos o que ele diz a imprensa um dia após aos festejos organizados naquele ano:

A homenagem de ontem repete um ato ocorrido há 50 anos, quando o então presidente da república Getúlio Vargas e governador Bento Munhoz da Rocha cercaram o busto de Zacarias com um mapa de flores pela celebração dos 100 anos de emancipação do estado. “É uma tarefa de cada geração dar graças a quem construiu o passado”, destaca o deputado (“Inventor do estado”..., 2003)

⁴⁶ O jogo aconteceu no antigo Estádio do Pinheirão e o resultado foi 3x3. Gols de Ronaldo (2) e Cacá (01) pelo Brasil e Diego Forlán (2) e gol contra de Gilberto Silva (01) pelo Uruguai. (Cf. Brasil 3 x 3 Uruguai... 2003).

CAPÍTULO II
POTY LAZZAROTTO:
O ARTISTA AUTOR DO PAINEL DO 1º CENTENÁRIO

Para ajudar a entender a relação entre o artista Poty Lazzarotto e sua obra, seguiremos as recomendações de Jorge Coli acerca da importância de nos estudos históricos diferenciar a obra de arte de seu criador. Em artigo publicado na Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, Coli parte do princípio que a “obra de arte pensa”, e que necessariamente não é o mesmo pensamento do seu criador. Seu argumento centra-se em que existe uma autonomia da obra de arte e que ela é um objeto pensante em relação ao seu idealizador, e possui um conjunto de elementos que podem ser encontrados em outros trabalhos do mesmo artista, seguindo seu pensamento:

Partindo desses axiomas, há algumas importantes consequências, a primeira delas, social, porque permite esvaziar a autoridade do artista sobre a obra. Isso é alguma coisa difícil de aceitar, mas é preciso levar ao extremo o raciocínio. O artista tem o dom da obra. O artista está na gênese da obra como um demiurgo na gênese da criação do seu mundo. Mas o mundo que ele instaura passa a viver por si só (COLI, 2012, p. 69).

Entendemos, portanto, que a mensagem do painel, objeto desta investigação, é possuidora desta autonomia sinalizada por Coli. Para além da encomenda, seguida pela criação dos esboços até a sua efetiva instalação na Praça 19 de Dezembro, a mensagem nos desenhos de Poty não deve ser entendida como única e estática. Outras mensagens foram construídas a partir das diferentes leituras e releituras do painel, algumas destas presentes em sua gênese, outras não. Indubitavelmente a autoria é de Poty, como já salientado na introdução, artista reconhecido pelo campo da arte como um dos pioneiros da arte muralista no Paraná, ao lado de outros do Movimento Modernista. (MORAIS, 1988), contudo, o painel em si tem autonomia em relação ao seu criador.

Partindo deste pressuposto, apresentamos a seguir um pouco do contexto que busca explicar, sem maiores aprofundamentos visto existir uma produção bibliográfica considerável a respeito dele, a trajetória artística deste personagem.

É filho do ferroviário Issac Lazzarotto, que o incentivou desde pequeno em seus primeiros desenhos, e de Julia Tortato Lazzarotto. Apesar de humilde, sua família não descuidou da educação dos filhos e, mesmo que tardiamente,

aos nove anos de idade, já em 1933, Poty iniciou seus estudos na Escola de Artes e Ofícios, mantida pela União de Socorros e de Consumo dos Ferroviários, na qual além do primário frequentou o curso de sapataria. Localizada no bairro Cajuru de Curitiba, esta escola também ofertava os cursos de marcenaria, mecânica, e para o público feminino, “trabalhos de agulha”, música e canto. Atendia exclusivamente os filhos e filhas da classe ferroviária, bastava “ser filho ou tutelado de ferroviário que faça parte do seu quadro social, e que se abasteça em seu Armazém de fornecimentos” (CORREIO dos Ferroviários, 1934).

Recebeu os primeiros ensinamentos de leitura e desenho de seu próprio pai e depois foi matriculado no Grupo Escolar Conselheiro Zacarias⁴⁷, e já era adolescente quando concluiu, no início da década de 1940, o curso secundário no prestigiado e concorrido Gymnásio Paranaense⁴⁸.

Desde muito cedo Poty esteve intimamente ligado ao cinema e às histórias em quadrinhos, o que influenciaria futuramente a sua arte. Um extrato desta sua experiência aconteceu em 1938, aos 14 anos, quando teve a oportunidade de publicar no jornal O Diário da Tarde⁴⁹ sua história em quadrinhos em seis capítulos “Haroldo - O Homem Relâmpago”.

Em 1937, a família Lazzarotto aproveitou de um pequeno armazém de secos e molhados localizado na Avenida Capanema⁵⁰, em Curitiba, para nele instalar um pequeno restaurante denominado “O Vagão do Armistício”, local onde Poty expôs seus primeiros desenhos. Com o objetivo de alcançar a população em bairros populares, os proprietários do Jornal Diário da Tarde, Hostílio e Hildebrando de Araújo, acompanhado de seu redator-chefe, Raul Gomes⁵¹, visitaram o restautante da familia Lazzarotto para verificar a

⁴⁷ Segundo Bencostta (2005, p. 129), O Grupo Escolar Conselheiro Zacarias, foi fundado em 1911, contava com um espaço de apenas duas salas, onde funcionavam as aulas de 1ª, 2ª e 3ª séries, a simplicidade do espaço deste Grupo Escolar, mostra-se que se tratava de um semigrupo escolar.

⁴⁸ De acordo com a pesquisadora Mariana Rocha Zacharias (2013), que defendeu sua dissertação sobre os espaços e processos educativos no Ginásio Paranaense, o Ginásio Paranaense, a partir de 1949 passou a ser denominado Colégio Estadual do Paraná.

⁴⁹ A história “Haroldo – o Homem relâmpago” foi publicado no jornal Diário da Tarde, no período de 03 a 25 de novembro de 1938.

⁵⁰ Atualmente Avenida Afonso Camargo.

⁵¹ Raul Rodrigues Gomes (1889-1975) publicou centenas de artigos na imprensa paranaense e atuou como correspondente de jornais de São Paulo e Rio de Janeiro. Foi professor do ensino primário, secundário e superior. No campo da educação, advogou a favor da conscrição escolar, colocou suas palavras a serviço da luta contra o analfabetismo;

possibilidade de o restaurante se tornar um ponto de circulação e venda do jornal. Nessa visita tiveram a oportunidade de conhecer os trabalhos da fase juvenil de Poty (NICULITCHEFF, 1994).

O “Vagão do Armistício”, frequentado inicialmente por ferroviários, logo passou a ser ponto de encontro de artistas e políticos⁵². Foi por meio de um desses frequentadores que Poty teve seu talento reconhecido por Manoel Ribas⁵³. Conhecido pelo apelido de “Maneco Falcão”, Ribas, que foi interventor do Paraná durante a Ditadura Vargas (1930–1945), lhe forneceu uma bolsa de estudos para a Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Além de Poty, outro artista que recebeu bolsa no governo de Manoel Ribas foi Erbo Stenzel. Também receberam bolsas de estudo: João Turin (1885–1945) e Zaco Paraná (1884–1961), mas estes em gestões governamentais anteriores (LOURENÇO, 2001).

No Rio de Janeiro, capital da República, já na condição de estudante da Escola de Belas Artes, o jovem Poty não demonstrou entusiasmo por aquela academia. Em relato sobre esse período a Valêncio Xavier Niculitcheff, ele demonstrou a sua insatisfação, isso o levou a frequentar as aulas de Carlos Oswald⁵⁴ no Liceu de Artes e Ofícios para aperfeiçoar seus conhecimentos sobre as técnicas de gravura.

A pintura não me entusiasmava, eu tinha de conhecer, é certo, mas não tinha intenção de me dedicar. O preto e o branco sempre me interessava: as aulas de Belas Artes eram de dia, e de noite me matriculei no Liceu de Artes e Ofícios, único lugar

levantou a bandeira para instituição do Dia do Professor; colocou-se como partidário do processo de federalização da Universidade do Paraná. Fazendo uso de um discurso eloquente, também foi peça importante no processo de aparelhamento cultural da cidade, propondo e incentivando, a criação de uma escola de arte, de um teatro e de bibliotecas, ideias concretizadas mais tarde devido, em parte, à sua força articuladora, e que resultaram, dentre outras instituições, na criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná e do Teatro Guaíra (OSINSKI & BRANDALISE, 2015).

⁵² Também foram frequentadores: Rosaldo Mello Leitão, prefeito de Curitiba (1940), Flávio Suplicy de Lacerda que desempenhou o cargo de Ministro da Educação na Ditadura Civil-Militar e, posteriormente, Reitor da Universidade Federal do Paraná (1949-1964; 1967-1971), e o cantor Silvio Caldas entre outros artistas (NICULITCHEFF, 1994).

⁵³ Manoel Ribas (Ponta Grossa, 1872 – Curitiba, 1946). Em sua administração ocorreu construções importantes para o Paraná, tais como: o Grupo Escolar Dr. Lysímaco Ferreira da Costa, o Educandário de Curitiba e o início da construção do Colégio Estadual do Paraná (LOURENÇO, 2001).

⁵⁴ Carlos Oswald (Itália, 1882 – Rio de Janeiro, Brasil 1971). Gravador, físico, pintor, escritor, e professor de artes plásticas, foi responsável pela formação de novas gerações de gravadores no Brasil, tais como: Poty Lazzarotto, Fayga Ostrower (1920-2001), Renina Katz (1926) e Orlando DaSilva (1923).

onde se ensinava gravura. O professor era Carlos Oswald (NICULITCHEFF, 1994, p.61).

Durante a sua permanência na cidade do Rio de Janeiro, em meados da década de 1940, Poty trabalhou como gravurista de contos e crônicas de literatos do porte de Carlos Drummond de Andrade e Marques Rebelo (CATÁLOGO, 2012), entre outros, que foram publicados no jornal Folha Carioca. Esta experiência situou seu nome nos circuitos das artes, o que lhe valeu o convite para colaborar com a revista paranaense “Joaquim”⁵⁵. Inserida no contexto da modernidade artística literária paranaense, a revista foi idealizada pelo renomado escritor curitibano Dalton Trevisan, com a colaboração de outros importantes artistas, além de Poty, tais como: o gravurista Guido Viaro e o intelectual educador Erasmo Pilotto⁵⁶.

Joaquim foi liderada por um grupo de intelectuais, literatos e artistas que passou a criticar e questionar as ideias do *Movimento Paranismo* presente na literatura e na arte (BRANDALISE & SANTOS, 2015). A Joaquim exerceu um importante papel nesta relação em meados da década de 1940, mesmo afirmando que a revista não tinha “ambições modernistas”, mas sim “ambições modernas” (JOAQUIM, 1947, p.3).

Na primeira edição, a revista critica a sociedade da época, demonstrando sua ousadia no título “Manifesto para não ser lido”, que foi composto por citações e fragmentos de pensadores, tais como, Rainer Maria Rilke, John Dewey, André Gide, Maiakovski, Sergio Milliet, Otto Maria Carpeaux e Paul Verlaine. Nesta mesma edição, Poty Lazzarotto concede a entrevista “Poty e a prata de casa”. Quando questionado sobre a arte paranaense, diz que “falta-nos ‘importação’. Parece que nos contentamos sempre com a ‘prata de casa’ sem nos preocuparmos em saber se ela é boa mesmo” (JOAQUIM, 1946, p. 7). A intenção do artista em questionar a arte em seu Estado vai de encontro aos ideais de renovação, propagado pelos colaboradores na Joaquim, na arte, na literatura e principalmente no cenário cultural (BRANDALISE & SANTOS, 2015).

Em 1946, ele é novamente agraciado com uma bolsa de estudos, desta vez patrocinada pelo governo Francês, para estudar Litografia na *École des*

⁵⁵ Sobre a revista ver: OLIVEIRA (2009) e OSINSKI (2008).

⁵⁶ Sobre Erasmo Pilotto ver tese de Rossano Silva (2014).

Beux-Arts de Paris. Em seu livro “Profanações”, Valfrido Piloto conta sobre a passagem de Poty pela França: “o menino que saiu do Capanema está olhando da Torre Eiffel” (PILOTO, 1947, p. 86).

Entretanto, enquanto residiu no Rio de Janeiro e, em Paris, continuou colaborando com a revista paranaense, ora ilustrando capas, ora enviando notícias sobre o mundo da arte carioca e europeia, e também ajudando na rede de sociabilidade da revista.

A primeira experiência de Poty como docente se deu logo após o seu retorno de Paris, em 1949, quando aceitou o convite da comissão organizadora da Escola Livre de Artes Plásticas (São Paulo), organizada por personagens de renome no mundo das artes, tais como: Flávio Motta, Aldo Bonadei, Nelson Nóbrega, Waldemar da Costa, Waldemar Amarante e Alfredo Volpi. Na escola livre, Poty ministra um curso de gravura com duração de três meses no ano de inauguração daquela instituição. Segundo pôde notar esta pesquisadora, a partir das informações que constam no folder que divulgou a oferta daquele curso, ao final os alunos deveriam estar capacitados a desenvolver gravuras em água-forte, ponta-seca, xilografia, monotipia, litogravura, linóleo, etc. (ESCOLA LIVRE... Abril de 1949).

No ano seguinte, após sua primeira experiência como professor da Escola Livre de Artes Plásticas, o reconhecimento que adquiriu no campo da docência e da gravura, o credenciou a ser convidado por Anísio Teixeira, então Secretário de Educação do Estado da Bahia, para oferecer um curso de gravura para jovens artistas baianos. Neste segundo curso, ministrado no atelier do escultor Mário Cravo, além das técnicas anteriormente utilizadas em São Paulo, Poty acrescentou outros conteúdos, tais como utilizar o buril, aguatinta e litografia e modalidades de gravura (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1950).

Naquele mesmo ano, retornou a sua cidade natal e dentre as suas várias atividades, ofertou pela terceira vez seu curso de gravura, desta vez a convite de seu amigo desde os tempos da Revista Joaquim, Erasmo Pilotto, então Secretário de Educação do Estado do Paraná (CLUBE CURITIBANO, 1950) com duração de dois meses.

Poty retornou a São Paulo no final de 1950 para atender o pedido pessoal do diretor do Museu de Arte de São Paulo-MASP, Pietro Maria Bardi⁵⁷, para inaugurar com o seu curso de gravura uma série de atividades no Instituto de Arte Contemporânea (FOLDER... Setembro de 1950). Este mesmo curso mais tarde ficou sob a responsabilidade da gravurista Renina Katz, por recomendação do próprio Poty (BARDI, 1992, p.16). Além deste, o Instituto de Arte Contemporânea do MASP também ofereceu cursos com a colaboração de profissionais e artistas nas áreas de desenho artístico, desenho industrial, música, dança, fotografia, teatro, cinema, tecelagem, moda, pintura e escultura (MASP, 2008, p.39).

Uma cena que comprova a proximidade de Bardi com Poty, foi a consulta que lhe fez em carta, se ele poderia intermediar com Newton Carneiro a venda da coleção de aquarelas do artista Vidal que se encontrava em Buenos Aires. Nesta correspondência, Bardi aproveita para informá-lo que o seu curso de gravura estava sendo aguardado, salientando que “já anunciamos no jornal, no comunicado do museu, o seu curso sobre gravura” (CARTA... 01 de Junho de 1950)⁵⁸. Em resposta, Poty informou que entrou em contato com Newton Carneiro sobre o pedido de informações acerca da obra do Vidal, e nesta mesma carta solicitou a Bardi a compra de uma prensa para o curso de gravura que posteriormente deveria ser incorporado ao patrimônio do museu (CARTA... 15 de Junho de 1950). Este pedido foi prontamente acatado pelo Diretor do MASP (CARTA... 21 de Junho de 1950).

O prestígio de Poty como artista conferiu-lhe o convite para retornar à Bahia para participar como jurado da divisão de arte moderna do II Salão Baiano de Belas Artes (CARTA... 26 de Setembro de 1950). A criação destes “salões” que se realizaram até 1959 foi uma iniciativa na esfera das artes do

⁵⁷ O MASP fundado em outubro de 1947, teve sua primeira sede na Rua Sete de Abril no nº 230, no Centro da capital paulista, um novo espaço projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi foi inaugurado em 7 de novembro de 1968 na Avenida Paulista, a partir desta data o museu passa a se chamar Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, em homenagem a seu fundador. Pietro Maria Bardi (La Spezia, Itália 1900–1999 São Paulo, Brasil). Jornalista, professor, crítico de arte, casa-se com a arquiteta Lina Bo em Romana década de 1946, neste mesmo ano o casal chega ao Brasil, recebe o convite de Assis Chateaubriand para fundar e dirigir o MASP, cargo que exerceu de 1947 a 1996.

⁵⁸ Bardi coordenava pessoalmente a divulgação da oferta de cursos ofertados pelo MASP. Um exemplo é a correspondência que enviou a José Montello, Diretor da Biblioteca Nacional, apresentando o curso de gravura de Poty Lazzarotto (CARTA..., 21 de Setembro de 1950).

período em que Anísio Teixeira esteve à frente da Secretaria de Educação e Cultura da Bahia. Entretanto, por Poty estar prestando serviço ao MASP, em plena oferta do seu curso de gravura, caberia a Bardi autorizar sua participação naquela atividade, e foi o que fez: “em resposta a sua estimada carta de 26 do corrente, cumpre nos informar a V.S. que o Museu está disposto a prestar toda a colaboração para o êxito do II° Salão Baiano e de forma alguma criará dificuldades ao gravador Poty, atualmente nesta instituição” (CARTA... 29 de Setembro de 1950).

Também no Nordeste, em 1954, Poty ofertou seu curso na Escolinha de Arte de Recife (CAROLLO, 1988b). Entendemos aqui que foi a partir desta trajetória que, mesmo que timidamente, demarca a carreira docente de Poty na década de 1950, viabilizada por sua formação no Rio de Janeiro e em Paris, que seu nome se tornou ainda mais reconhecido no mundo da arte e da cultura. Não é por acaso que naqueles anos ele foi motivo de destaque na imprensa paranaense, na qual foi citado “como nos contos de fadas, o menino pobre, com os traços de seu estilete, empolgou os mestres do novo e velho mundo, um exemplo para a mocidade de nossa terra” (POTY E GLÓRIA..., 30 de Abril de 1950).

Outro intelectual de destaque na cena nacional que se impactou com a arte de Poty foi o antropólogo e educador Darcy Ribeiro, que o ajudou em sua missão no Parque Indígena do Xingu, juntamente com os renomados sertanistas Orlando Villas Boas e Noel Nutels. Nesta oportunidade, Poty desenhou cerca de 200 esboços sobre os costumes e hábitos dos índios daquele parque. Em entrevista à Gazeta do Povo, Darcy Ribeiro, enaltece a figura do seu amigo com o seguinte comentário: “se o Paraná não produzir daqui para adiante nenhum artista mais, só Poty estará à frente de todas as outras províncias brasileiras” (RIBEIRO, 10 de Abril de 1996)⁵⁹.

Para finalizar, Sonia Lourenço (2001), destaca na trajetória social de Poty, como ele foi se envolvendo nos círculos acadêmicos e no campo das artes plásticas. Toda essa sociabilidade também é conferida no gesto da generosa doação de parte de seu acervo particular à Fundação Cultural de

⁵⁹ Nesta entrevista Darcy Ribeiro conta que Poty doou dois de seus cadernos para Darcy Ribeiro, com desenhos feitos em período que passou no Parque Indígena do Xingu. Estes desenhos foram usados para ilustrar o romance *Maira e O Mulo*.

Curitiba, na década de 1980, para compor o acervo de obras do MuMa. Dentre as diversas obras estão objetos indígenas, porcelanas, cerâmicas Carajás, máscaras africanas, pinturas e gravuras, com destaque para obras de artistas como: Mario Cravo, Burle Marx, Carybé, Augusto Rodrigues, Portinari, Di Cavalcante, Djanira, Guignard e Picasso (POTY OR NOT POTY..., 14 de Junho de 1998).

R: Poty conta para nós qual a relação do Estado com a arte?

P: Há não sei nada disso não, me pergunte só sobre o que eu faço, não ultrapasse esse...

R: Como nesse processo de muralista, vamos dizer como se procede à relação do povo com a tua obra? Qual é a relação ?

P: Tão difícil saber, é tão “dilúvel” (sic) que multidões passam ali, vem, olham, às vezes nem registram estão vendo, de qualquer modo é um ponto de referencia, quantas milhares de pessoas passam diariamente...

R: E atua relação com Curitiba? Como é?

P: Sempre foi muito boa.

R: O que você acha da cidade?

P: Ótima. Gosto muito metem o pau nela, não sei por que, acho que virou modo ultimamente, Tocar a lenha na cidade.

Ao ser questionado sobre a relação entre arte e o papel do Estado, o artista entrevistado demonstra certo desinteresse em responder essa questão, não querendo qualquer tipo de comprometimento em discutir a relação entre a arte e os governantes, na qual podemos chamar de “arte oficial”, Buchmann cita Houaiss “aprovada pela tradição e que goza de autoridade administrativa reconhecida” (BUCHMANN, 2007, p.66).

Diferente do que percebemos no depoimento publicado na revista Joaquim, em entrevista feita por Erasmo Pilotto, “Poty e a prata de casa”, o artista nessa ocasião expõe seu ponto de vista sobre a arte paranaense comparando-a com uma exposição de arte do qual visitou, Poty em entrevista afirma que:

Na **exposição de arte francesa contemporânea**, as obras foram distribuídas por diversas salas: a primeira, a sala dos mais antigos, na qual figuram Picasso, Matisse, Braque. Saliento isso para mostrar o atrazo com que assimilamos, ainda hoje, as tendências de arte que agitam o mundo. E si pensarmos, então, no Paraná... Novidades de mais de 40 anos! Não chegamos nem a começar a experimentar o que já foi talvez superado! (JOAQUIM, 1948, N. 19 p.11) ⁶².

Poty continua nesta mesma entrevista para a revista Joaquim e ressalta um ponto do qual queremos destacar, por dois motivos, por expor a visão do artista sobre o conceito de tradição, e também por destacar dentro da obra muralista de Portinari sua opinião sobre os painéis da Igreja da Pampulha, do

⁶² Entrevista publicada no primeiro número da revista JOAQUIM (ABRIL, 1946).

qual, utilizaria a mesma técnica anos depois para o painel da Praça 19 de Dezembro.

Acredito que tradição é uma coisa que nos ajuda a caminhar para frente e não a adoração e a repetição do que já foi feito. Pampulha, onde as construções que promoveu estão todas inspiradas num sentido de renovação. A igreja por exemplo, absolutamente dentro, do espírito da arte nova, não tem aparato dos altares a que estamos habituados, é simples, decorada com painéis de Portinari , que tratou os temas bíblicos dentro de formas moderníssimas[...] (JOAQUIM, 1948, N. 19 p.11).

A encomenda de obras visuais, por iniciativa de governantes com intuito de transmitir mensagens nacionalista ou regionalista, é presente na história do México, pelo muralismo mexicano, influenciando significativamente a América Latina.

É na produção de murais do México que temos um dos movimentos mais representativos na luta por dar visualidade à identidade cultural de um povo, assim como a sua exploração “O Movimento Muralista Mexicano esteve diretamente ligado ao Programa Cultural do Governo Mexicano em sua busca por encontrar novos meios de representação artística após dez confusos anos de Guerra Civil” (CAMARGO, 2008 p. 135-6).

Nesse sentido, é a partir da década de 1920, há uma grande influencia com os murais de Diego Rivera⁶³. Os murais mexicanos foram “descritos pelos próprios artistas como ‘uma arte educativa, de luta’ uma arte para o povo, que traz mensagens tais como a dignidade dos índios, os males do capitalismo e a importância do trabalho” (BURKE, 2004 p.81).

No Brasil, como nos apresenta Oliveira em sua tese sobre o Conjunto Arquitetônico da Pampulha, assinado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, contou também com as obras do artista plástico Burle Marx e do escultor Ceschiatti, além de Candido Portinari e Paulo Werneck, conjunto este monumental inaugurado em 1943 “Um programa inédito na ornamentação arquitetônica

⁶³ Diego Rivera (1886-1957) foi um dos principais artistas do Movimento Muralista Mexicano ao lado de David Alfaro Siqueiros (1896-1974), José Clemente Orozco (1883-1949) e Rufino Tamayo (1899-1991) (CAMARGO, 2008).

modernista” (OLIVEIRA, 2013 p.87). Werneck e Portinari assinaram os painéis cerâmicos do conjunto da Pampulha, como afirma Oliveira:

A partir de 1940, Belo Horizonte passou a ser palco de manifestações da arquitetura modernista brasileira, incorporando ao seu imaginário esculturas, paisagismo, pinturas e os emblemáticos painéis cerâmicos de azulejos e pastilhas. A iniciativa, no sentido de projetar no cenário nacional uma imagem de progresso e modernização, reflete a determinação de se implantar um programa visual de grande significado político e conduzir o processo de transformação da sociedade (OLIVEIRA, 2013, p.74).

De acordo com Frederico de Moraes, em seu livro dedicado a “Azulejaria contemporânea no Brasil”, o autor identifica alguns dos pioneiros nessa arte no Brasil, como o artista José Wasth Rodrigues⁶⁴ responsável pelos painéis azulejados em tons de azuis presente no Largo da Memória na cidade de São Paulo, e também no Rancho da Maioridade no Caminho da Serra do mar, em São Paulo, respectivamente em 1920 e 1922, ambos locais foram arquitetados por Victor Dubugras (MORAIS, 1988). Moraes explicita que nesses painéis destaca-se a predominância em retratar personagens e cenas históricas, “como se fora uma cena aberta, vemos, junto ao chafariz da praça, tropeiros, soldados, mulatas carregando água e jumentos com saco sobre o dorso, tudo posto ali com um rigor documental” (MORAIS, 1988, p. 16). Nesse período inicial das pinturas contemporâneas em azulejos, o pintor Paulo Rossi Osir tornou-se o responsável por executar grande parte desses painéis.

Moraes identifica certa influência picassiana nos painéis de cândido Portinari, assim como na pintura de Guernica, “a cor está quase ausente, ou melhor, prevalecem os cinzas a reforçar o impacto visual” (MORAIS, 1988, p. 64). Nos painéis de Portinari a composição acontece em tons de azuis e branco. A presença picassiana, especificamente “guernicana” é identificada no painel que Portinari retratou sobre a vida de São Francisco de Assis, para a fachada da Igreja da Pampulha, executada em 1944, a figura de um menino aparece a meio corpo no parapeito de uma janela, com a expressão de assustado, também uma mulher de braços abertos.

⁶⁴ Wasth Rodrigues (1891-1957) foi pintor, desenhista e historiador, o artista ainda participou do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional o SPHAN, atuando como conselheiro (MORAIS, 1988, p.16).

Segundo Moraes que dedicou um segundo volume (1990), a questão da azulejaria no Brasil, neste volume o autor dedica-se a realizar uma análise região da produção de painéis, a produção artística de Jenner Augusto, Aberlado da Hora, Brennand, Miguel dos Santos e Lênio Braga, são estudados. Antes da realização do painel na Praça 19 de Dezembro Poty realizou também, outras três obras para os festejos⁶⁵ do centenário do Paraná, que ajudaram a compor os imensos painéis do Pavilhão do café, estes tinham como temática: a indústria, a agricultura, o comércio e o café (PEDROSO, 2006, p.14).

Já o painel em azulejos do artista de 1956, de acordo com Daniela Pedroso (2006) apresenta uma narrativa composta em sete cenas. A ideia de movimento apresenta-se pela linguagem descritiva e pelo formato do painel ondulado. O tratamento é naturalista na anatomia de alguns personagens.

O painel apresenta de forma pictórica a evolução histórica e econômica do Paraná e a criação da comarca de Curitiba, podemos lembrar observando o painel semelhança com a representação feita na figura a seguir (figura 10).

⁶⁵ No Álbum Comemorativo ao Centenário de 1953, encontramos um dos poucos registros fotográficos que se tem publicado sobre esses painéis.

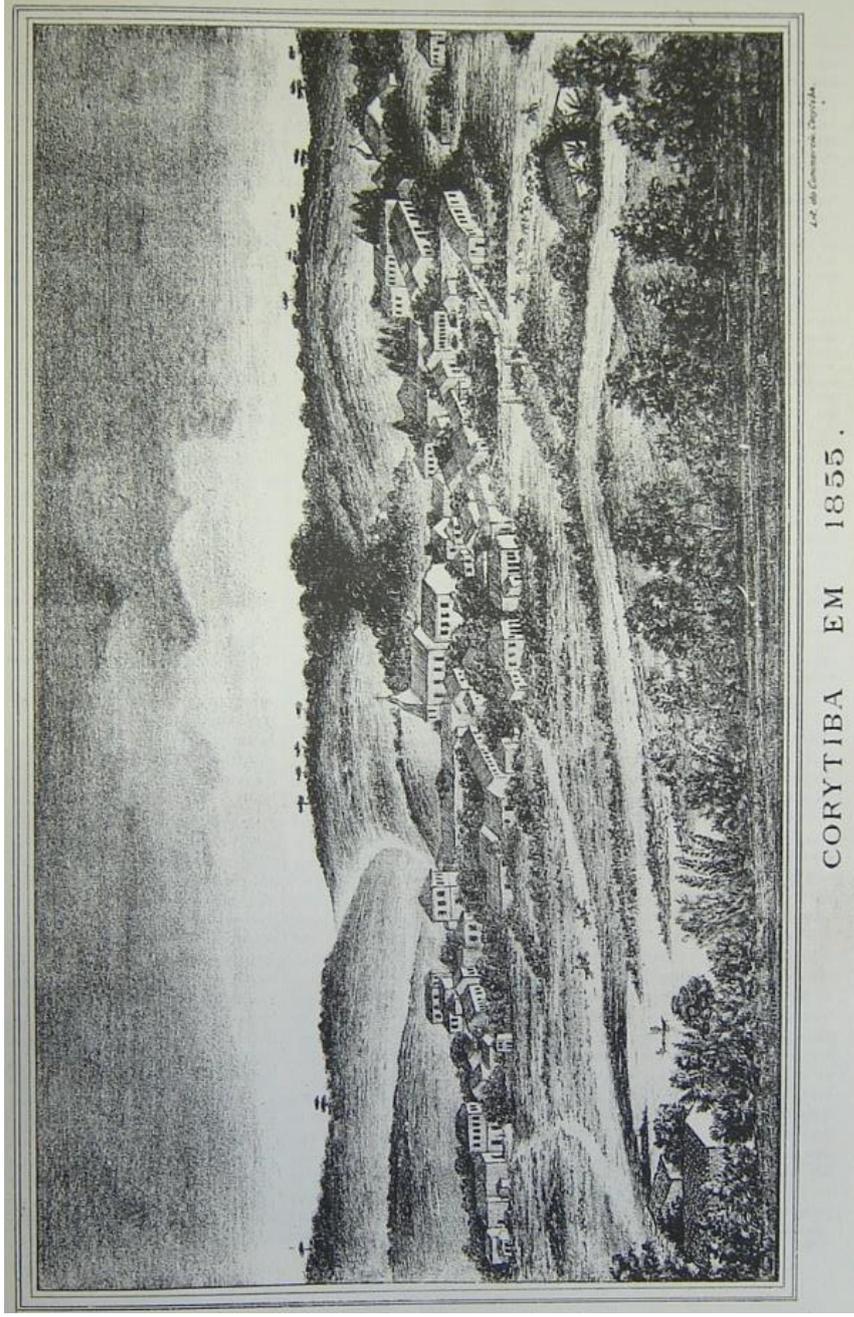


Figura 10⁶⁶- Curitiba em 1855. Litografia de Jonh Henry Eliot.

Fonte: REVISTA DO PARANÁ. Curitiba, ano 1, nº 2, 30 out. 1887, p. 4.

⁶⁶ Um dos primeiros registros visuais de Curitiba é datado de 1827, em uma aquarela do pintor francês Jean Baptiste Debret, na ocasião a região era retratada como vila. Outra famosa representação de Curitiba foi a feita por John Henry Elliot (1809-1884), no qual retrata Curitiba em 1885, hoje essa obra pertence ao Museu Paranaense.

Como bem destaca Rossano Silva (2014), o intelectual Erasmo Pilotto em ensaio sobre *O Mural Redondo* (1987), ressalta “a relação entre história e memória na construção imagética do mural. E refere-se a Poty como um artista-historiador.” (SILVA, 2014, p.268). No trecho a seguir, destacamos que o artista utiliza como apoio fotografias para desenvolver suas obras “O arquivo que o Poty consulta é de todo seu. É certo que ele mesmo diz que se apoiou em fotografias antigas e certos pontos da composição as condensam e fixam” (PILOTTO, 1987, p.8). O que nos leva a pensar que Poty possa ter se inspirado nas primeiras representações de Curitiba, para realizar aquela que consta no painel da Praça 19 de Dezembro.

A narração começa com catequização dos indígenas pelos jesuítas que a partir do século XVII viram a possibilidade de converter para religião católica os nativos. Segue com há presença de garimpeiros, tropeiros, bandeirantes, a derrubada de araucárias, que durante as primeiras décadas do século XX sustentou a economia do Estado.

Para construir o painel, Poty usa uma estrutura semelhante a uma narrativa de histórias em quadrinhos. Sua experiência em história em quadrinhos quando criança parece influir em sua produção de murais. São imagens que se sucedem e tornam possível uma leitura e tornam a narrativa compreensível.

Segundo Peter Burke (2004, p.191) a utilização de narrativas em forma de tiras "são extremamente úteis na reconstrução de acontecimentos, embora não se possa assumir que sejam registros completos ao invés de resumos do que ocorreu". Burke se refere a fontes iconográficas que relatam acontecimentos históricos da Renascença e Idade Média. No caso deste painel de Poty existem relatos escritos acerca da formação do estado do Paraná.

Burke ainda chama a atenção quanto ao aspecto de como as narrativas visuais em sequencia de acontecimentos históricos são utilizadas para:

A reconstrução do que deveria ter acontecido, uma vez que os rituais nem sempre se realizam de acordo com o planejado. Aqui, como em toda parte, o elemento de idealização no registro pictorial não deve ser esquecido (BURKE, 2004, p.191).

O destaque de personagens mostra ênfase em alguns momentos: a primeira imagem é a da mineração. Os trabalhadores não podem ser identificados imediatamente como de um determinado grupo. O que vemos é a atividade, uma das mais importantes do período colonial. Ao fundo as montanhas e um rio que simbolizam a terra ainda não ocupada.

Na segunda cena, que está separada nitidamente por um quadro como nas histórias em quadrinhos, vemos a presença da religião. Parecem ser jesuítas convertendo indígenas, ao fundo uma oca. Em primeiro plano um índio de pé de braços abertos parece entregar-se à religião. Ao fundo outros religiosos põe a mão na cabeça de um indígena de joelhos que poderíamos interpretar como sendo do sexo feminino, mas o artista não deixa isto claro.

Esta é uma cena que foi bastante alterada por Poty. Nos estudos para o painel o religioso tem um índio aos seus pés em atitude de total submissão ou talvez sofrimento. No mural o índio parece aceitar a conversão à igreja, mas tem os braços abertos, está de pé e tem um corpo forte. A idealização romântica do indígena forte e livre. Poty escolhe não evidenciar a nudez do índio. Faz uma estilização do corpo onde não representa os genitais, mas também não desenha nenhum tipo de vestimenta. Talvez tenha sido um cuidado do artista para não causar constrangimento e uma consequente recusa da obra.

Na cena seguinte do painel, (ver anexo um) também separada em um quadro, vemos um personagem que pode ser identificado como um bandeirante. Tem um grande destaque pelo tamanho em que é representado. Poty desenha um cavalo, muito embora o animal mais utilizado neste período tenha sido a mula, por sua grande resistência em terrenos ainda não explorados. Aqui vemos uma representação romântica e idealizada do bandeirante heroico desbravador.

Logo em seguida, mais um quadro, vemos ao fundo a exploração da mata com um lenhador trabalhando. Em primeiro plano uma reunião que poderia ser de negociantes ou de uma movimentação em prol da emancipação da província. Estes homens vestidos formalmente são assistidos por um homem que por seu cabelo e corpo nu parece ser um indígena. Esta cena poderia ser interpretada como o primeiro habitante das terras paranaenses assistindo a chegada da civilização e do progresso.

No quadro seguinte, vemos os tropeiros transportando mercadorias que depois serão levadas pelos rios. É o comércio chegando aos pontos mais afastados do território. Ainda aqui o que vemos são representações de indígenas.

2.2 “ENTRE O RISCO E O TRAÇO”: OS ESBOÇOS DOPAINEL

O uso da imagem passou a ser ferramenta para os historiadores, seja como objeto da história e também como fonte (BURKE, 2004). O painel de Poty pode ser considerado uma fonte histórica para analisarmos o momento do centenário. No painel vemos a versão imagética do artista com base em uma história oficial e que atendia os governantes em 1953 que encomendaram o mural.

Eduardo França PAIVA (2002, p.17) considera a iconografia “um registro histórico realizado por meio de ícones, de imagens pintadas, desenhadas, impressas ou imaginadas e, ainda, esculpidas, modeladas, talhadas, gravadas em material fotográfico e cinematográfico”. O historiador salienta sobre a iconografia ser “uma fonte histórica das mais ricas, que traz embutida as escolhas do produtor e todo o contexto no qual foi concebida, idealizada, forjada ou inventada. Nesse aspecto, ela é uma fonte como qualquer outra e, assim como as demais, tem que ser explorada com muito cuidado.” (PAIVA, 2004, p.17)

Ao examinar os esboços⁶⁷ (figura 11) identificamos a representação da catequização dos Índios, de forma mais impositiva, de forma diferentemente se comparada com a imagem do painel, com o sentido de “civilizar” uma população, quando a figura do indígena é retratada com os braços abertos em sinal de aceitação. A representação se torna alegórica também, no sentido que nenhuma forma de resistência foi retratada.

De acordo com Buchmamm, que analisou e lançou olhares mais abrangentes sobre as obras públicas de Poty, há um detalhe significativo em seus painéis e murais, Buchmamm chama atenção para a questão da representação dos gêneros e identifica em suas obras uma “ideologia machista” (BUCHMAMM, 2007, p.83). A participação da mulher ocorre apenas na última cena. Zacarias Góes ao final do painel parece receber e conversar com dois agricultores, um homem forte e muito alto ao lado de uma mulher que

⁶⁷ São vários os historiadores, e outros estudiosos que investigaram esboços de grandes obras, pinturas e murais, com destaque para Rudolf Arnheim (1976) que analisou a famosa pintura do pintor espanhol Pablo Picasso “Guernica”, utilizando os esboços dessa obra, Arnheim justifica que os esboços permitiram entender a gênese desta pintura.

Poty retrata como uma pessoa sofrida devido ao trabalho estafante na agricultura. Ela segura um saco com a colheita ou as sementes pendurado no corpo. Atrás deles esta uma mulher ou pessoa (silhueta) semelhante que colhe do chão, ou planta. Entre eles a mesma silhueta que ceifa, usando a foice. Entre Zacarias e os dois vemos o pinheiro considerado pelo movimento Paranista o símbolo do Paraná.

Relacionando a História Cultural e o uso da memória do painel certamente identificamos um discurso iconográfico que relacionou alegoricamente a história da emancipação política, ocupação e desenvolvimento do Paraná do final do século XIX e início do século XX. Identifica-se também na constatação de Aumont, o que as imagens representativas podem corresponder “costuma ser uma imagem narrativa, mesmo que o acontecimento contado seja de pouca amplitude” (AUMONT, 1993 p.244). Quando Buchmamm (2007) salienta seu ponto de vista na representação dos personagens, ele percebe esta narrativa na obra da Praça 19 de Dezembro, também devemos "nos perguntar sobre os silêncios, as ausências e os vazios, que sempre compõem o conjunto e que nem sempre são facilmente detectáveis." (PAIVA, 2002, p.18).

Historicamente a imagem artística sempre “suscitou um discurso, uma interrogação fundamental sobre a sua natureza, seus poderes, suas funções” (AUMONT, 1993 p. 302). Nesse sentido, o painel, por meio de suas representações pictóricas exerce um papel narrativo ideológico como bem destacou Buchmamm (2007), constituindo uma ação política pedagógica, com o intuito de servir como um suporte para a história, já que contribuiu na formação de uma memória coletiva de significados, mensagens históricas, artísticas, educativas e patrimoniais.

Complementando este sentido de foro educativo, lembramos o que Solange Lima e Vânia Carvalho em seus escritos destacam sobre a fotografia, imagem e o uso pela história, as autoras destacam a importância da imagem historicamente:

Para os historiadores do início do século XX, a familiaridade com as imagens foi constituída, em grande parte, pelos seus usos nos museus. A pintura histórica, largamente praticada na Europa no século XIX, ocupava lugar de destaque nos museus comprometidos com a consolidação de memórias nacionais. Nesse caso, as imagens desempenhavam papéis pedagógicos,

de acentuado caráter narrativo e alegórico (LIMA e CARVALHO, p.37).

Como sublinha Aumont as imagens são intencionais. Para ele as imagens sempre foram produzidas para atender certos fins ou objetivos para a sociedade, quer sejam ideológicos, religiosos ou informativos (AUMONT, 1993). Na narrativa visual esboçada por Poty Lazzarotto, conforme se pode observar na figura a seguir, deixa transparecer nas representações dos personagens bem demarcados na história do Paraná, como os indígenas, os jesuítas e o tropeiro. A participação do escravo africano no Paraná parece não estar representada no painel. Não há referências claras. A presença dos indígenas nos desenhos de Poty é clara. O índio é um personagem romântico, também heroico. O tropeiro e o bandeirante são desbravadores corajosos e estão representados.

Outro detalhe, merecedor de destaque é o símbolo religioso da Cruz (figura 12), ausente nos primeiros esboços (figura 11), detalhe que nos leva a pensar que provavelmente, houve alguma interferência religiosa, na concepção esta imagem.

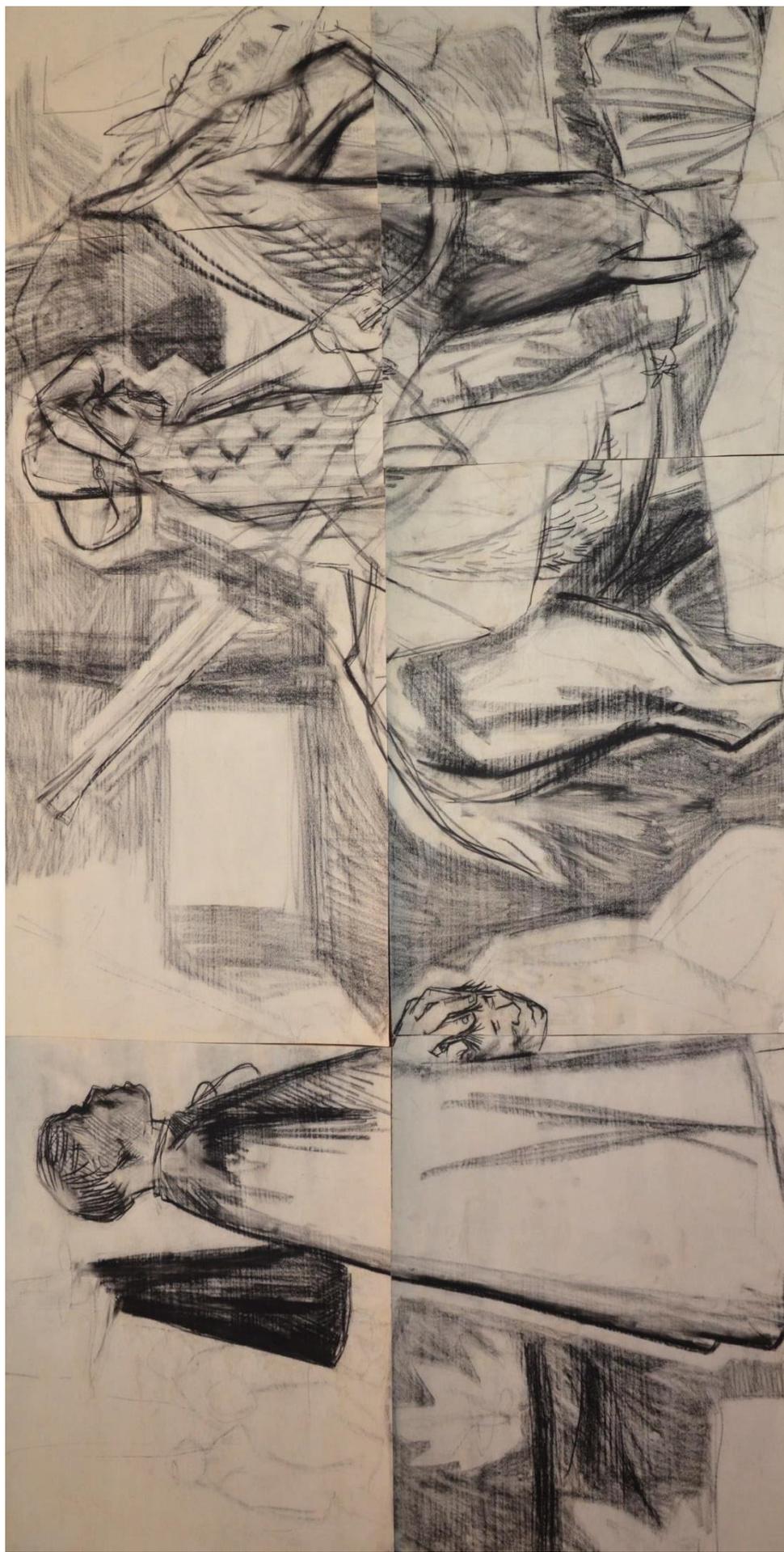


Figura 11 - Estudos para o painel "Monumento a Emancipação Política do Paraná". Carvão sobre papel. [195-].
Fonte: Acervo da Família Lazzarotto.



Figura 12 - Detalhes do painel "Monumento ao Centenário da Emancipação Política do Paraná" . 2016.
Fonte: Acervo da autora.



Figura13 - Estudos para o painel "Monumento a Emancipação Política do Paraná". Carvão sobre papel. [195-].
Fonte: Acervo da Família Lazzarotto.



Figura 14 - Detalhes do painel "Monumento ao Centenário da Emancipação Política do Paraná". 2016.

Fonte: Acervo da autora.

A presença de Zacarias Góes de Vasconcellos como primeiro presidente da Província, foi fato lembrado como heroico nas comemorações do Centenário da Emancipação em 1953. Lembramos o que Clarice Nunes esclarece que a temática do herói na “literatura pedagógica não tem tido a atenção que merece, embora seja recorrente especialmente nos manuais escolares destinados à escola primária. Qual a necessidade do herói?” (NUNES, 2000, p.395). Em resposta ao questionamento a historiadora salienta que “sem dúvida, inculcar nos pequenos leitores uma certa forma de pensar sobre a nacionalidade” (NUNES, 2000, p.395).

Poty se baseia numa história oficial. A história oficial que se lê em Wilson Martins (1999) é uma versão idealizada que dá pouca relevância à escravidão de africanos e enfatiza a imigração europeia como formadora do Paraná. Esta versão que o artista traz nas imagens heroicas, valoriza determinados personagens como o bandeirante, o tropeiro e enfatizando o processo de instalação da província. O painel foi projetado por Poty em ordem cronológica. Suas cenas foram construídas como uma história em quadrinhos o que facilita a leitura e o entendimento. São os momentos mais marcantes que descrevem o tipo de produção da economia paranaense e os tipos étnicos do período colonial até a formação da província e a chegada de imigrantes europeus. Poty não trabalha com a presença da mulher de forma mais evidente a não ser no último quadro. A versão de Poty se assemelha com a produção histórica que minimiza a participação do escravo africano na formação do estado. Nesse sentido, segundo Paiva cabe ao historiador:

Decodificar os ícones torná-los inteligíveis o mais que pudermos identificar seus filtros e, enfim, tomá-los como testemunhos que subsidiam a nossa versão do passado e do presente, ela também, plena de filtros contemporâneos, de vazios e de intencionalidades. [...] A imagem não é o retrato de uma verdade, nem a representação fiel de eventos ou de objetos históricos, assim como teriam acontecido ou assim como teriam sido. Isso é irreal e muito pretensioso. A História e os diversos registros históricos são sempre resultados de escolhas, seleções e olhares de seus produtores e dos demais agentes que influenciaram essa produção (PAIVA, 2002, p.19).



Figura 15 - Chegada de Zacarias Góes - Detalhe do painel "Monumento ao Centenário da Emancipação Política do Paraná". 2016.
Fonte: Acervo da autora.

Paulo Knauss salienta a capacidade e poder que a imagem possui. A imagem sobrevive ao tempo, ultrapassando as fronteiras sociais pelo sentido da visão. Knauss desenvolve uma significativa discussão no campo da cultura visual, principalmente no que tange ao complexo mundo da arte e seu envolvimento com a política. O autor esclarece que, ao longo da história, arte e artistas estiveram intimamente ligados em um contexto de produção de imagens vinculados a circulação e promoção de “emblemas e símbolos que dão contorno ao imaginário da política” (KNAUSS, 2013, p.55), e conclui que nesta esfera de construção de emblemas o poder político representado pelo o Estado “foi decisivo para o desenvolvimento das artes. Por meio de suas encomendas, o Estado definiu a participação das artes na vida política” (idem, p.55). Lembramos que "a imagem bela, simulacro da realidade, não é a realidade histórica em si, mas traz porções dela, traços, aspectos, símbolos, representações, dimensões ocultas, perspectivas, induções, códigos, cores e formas nela cultivadas." (PAIVA, 2002, p.18).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Demonstramos que o artista Poty Lazzarotto com o painel “Monumento ao Centenário de Emancipação Política do Paraná” inaugurou em Curitiba uma prática de ilustrar cenas históricas por meio de murais e painéis.

Muito desses painéis oficializaram uma vontade política no que se refere ao uso de monumentos para transmissão de uma pedagogia cívica. Poty ao longo dos anos estabeleceu redes de sociabilidades com políticos, artistas, intelectuais, favorecendo-lhe o reconhecimento de sua arte e de seu nome nacionalmente. O estudo do percurso artístico deste artista ajudou entender os passos pelo o levaram ser escolhido como autor do painel que investigamos.

No desenvolvimento das análises construímos nossa convicção que o painel pode ser entendido como peça do patrimônio artístico do Paraná, mas, também, no aspecto da educação estética e simbólica como uma forma de estratégia utilizada pelo governo que o encomendou para transmitir valores calcados na nacionalidade inerentes ao contexto da década de 1950. Percebemos, seguramente, que o painel possui representações de uma memória histórica paranaense com sentido de construção de uma identidade quando faz uso de personagens e símbolos pertencentes à história tradicional do Paraná. Para isso, tornou-se fundamental investigarmos o contexto das comemorações do primeiro centenário de emancipação política, por ter sido este evento celeiro de sentidos que ajudam entender o valor deste painel e da Praça 19 de Dezembro para “grandiosidade” que almejava o Paraná, representando de certo modo uma modernidade paranaense.

No que diz respeito a discussão sobre patrimônio abordada no primeiro capítulo, ela ajudou entender a dimensão desta obra como monumento, mas também com documento para a história e para a educação, aprofundando olhares no debate histórico a importância que possui o patrimônio ao longo do tempo. No caso desta dissertação, demos atenção especial a relação que patrimônio mantém com o campo da história da educação, onde foi possível percebermos avanços de investigações no que se refere ao patrimônio educativo.

Lembramos que Fonseca (2009) salientou ser um investimento das políticas de preservação atuando, principalmente com o objetivo de reforçar no campo simbólico a identidade coletiva.

Entendemos que este painel detém em sua linguagem sentidos de educação pelo olhar que trás consigo mensagens memorialistas relacionadas a história tradicional do Paraná. Desse modo foi que no segundo capítulo explicamos como ele foi utilizado nas comemorações na década de 1950, principalmente no ano em que o Paraná comemorou os 100 anos de sua emancipação e chegamos a conclusão que ele, juntamente com a Praça 19 de Dezembro, utilizando o conceito de Hobsbawm, se tornaram uma “tradição inventada”, para ser um símbolo expressivo que representasse estas comemorações e marcar a história do Paraná.

Foram muitas as questões que ficaram sem resposta, mas, contudo, esta pesquisa levantou inúmeros indícios entendidos como estratégias de diferentes naturezas são capazes legitimar a vontade de lembrar fatos, personagens históricos como heroicos, como símbolos de representatividade para a história e para a memória.

Por fim, buscamos perceber as etapas que levaram a versão final do painel, para tanto foi de fundamental importância os esboços pelos quais percebemos significativas modificações entre os primeiros traços até a sua finalização, o que nos levou a problematizar a possibilidade intervenções no ofício do artista por parte de quem a encomendou. Em suma, desde o início dos primeiros escritos, ainda tímidos e fragmentados, foi nossa preocupação demonstrar o potencial deste painel artístico como fonte de pesquisa para no campo da história, da memória e da educação.

FONTES

AUDIO VISUAL

LAZZAROTTO, Poty. **Montagem do Painel do Palácio Iguazú**. Entrevista com Poty nº 39, Curitiba: Arquivo MIS, 1987. VHS. (28min) son. Color.

ESBOÇOS, FOTOGRAFIAS E PAINEL.

ELIOTT, John. **Curitiba em 1855**. Litografia. Fonte: REVISTA DO PARANÁ. Curitiba, ano 1, nº 2, 30 out. 1887, p. 4.

POTY LAZZAROTTO. **Esboços**. Sem título, [195-]. Carvão sobre papel. Acervo: Família Lazzarotto.

POTY LAZZAROTTO. **Monumento ao Centenário de Emancipação Política do Paraná. Painel**. [1956]. 3x30 m. Curitiba.

MAQUETE da Praça dezoito, [195-]. Fotografia, p&b. Acervo: Casa da Memória de Curitiba.

MODELO em barro do baixo-relevo em granito do painel histórico da Praça Dezoito de Dezembro. [195-]. Fotografia p&b. Acervo: Casa da Memória de Curitiba.

INSTALAÇÃO da estátua do "Homem Nu". Fotografia [195]. p&b. Acervo: Casa da Memória de Curitiba.

DOCUMENTOS DIVERSOS

ANDRADE, Mário de. Anteprojeto para a criação do serviço do patrimônio artístico nacional (24-03-1936). In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**: nº 30, 2002, p. 270-287. Acervo: Biblioteca de ciências humanas e educação da UFPR.

ARANTES, A. I. B. **Em busca de Poty**, 2014. Documento anexo ao Processo de Tombamento nº 04/2011. Acervo: Secretaria do estado da cultura - coordenadoria do patrimônio cultural.

CARTA DE ATENAS, Sociedade das Nações, outubro de 1931. In: CURY, I. **Cartas Patrimoniais**, 2000, p.17. Acervo: Biblioteca de ciências humanas e educação da UFPR.

MOSSURUNGA, Bento & GELBECK, José. **Marcha para o Centenário**. Pasta do Centenário. Seção Paranaense – Biblioteca Pública do Paraná. Documento datilografado, 1953.

PEREIRA, M. Thomaz. **Praça 19 de Dezembro**. (Poema s.d.). Pasta do centenário do Paraná. Seção Paranaense – Biblioteca Pública do Paraná. Documento datilografado.

SEEC\CPC. Processo de tombamento dos murais e painéis de Poty Iazzarotto. Processo Nº 04/2011. Acervo: Secretaria do estado da cultura - coordenadoria do patrimônio cultural.

SILVEIRA, Maria Helena Franco & WELLNER, Mara Sueli. **As Praças Centrais de Curitiba**. Prefeitura Municipal de Curitiba, Departamento de Parques e Praças – Divisão de Planejamento, 1993.

PILOTTO, Erasmo. **O mural redondo**. Curitiba: 1987.

FOLDERS E CATÁLOGOS

PREFEITURA municipal de Curitiba. **Memória e Patrimônio**. Curitiba: FCC, Ano 2, n. 2, Dez. 1987. Acervo: Biblioteca museu de arte contemporânea.

CATÁLOGO. **Poty, de todos nós**. Curitiba: MON, Exposição 29 mar. a 30 set. 2012. Acervo: Biblioteca do Museu Oscar Niemayer.

CAROLLO, C. L. **Poty Ilustrador**. Documento datilografado, anexo ao catálogo de exposição no MNBA/RJ, [1988a]. Acervo biblioteca do Masp.

CAROLLO, C. L. **Poty 88 ilustrador**. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Exposição de 12 jul. a 14 ago.1988b. Acervo biblioteca do Masp.

ESCOLA livre de artes plásticas, São Paulo. Abril de 1949. Acervo biblioteca do Masp.

FOLDER do curso de gravura do Masp. São Paulo, Setembro de 1950. Acervo biblioteca do Masp.

LEGISLAÇÃO

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. 1988.

REVISTAS

JOAQUIM. Curitiba, ano1, nº 1 abr. 1946

JOAQUIM. Curitiba, ano 2, nº 11 jun. 1947

CORREIO DOS FERROVIÁRIOS. Curitiba: Março de 1934. Acervo particular.

REVISTA DE ENGENHARIA MILITAR, n. 178-179, maio/junho de 1953, p. 7-10.

ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA: Edição Comemorativa do Centenário do Paraná. Rio de Janeiro: O Malho, dez.1953, v.44, n.224. Acervo: Círculo de estudos dos bandeirantes.

A DIVULGAÇÃO. Curitiba. Jan-Fev. 1953. Acervo: Círculo de estudos dos bandeirantes.

CLUBE CURITIBANO, junho de 1950. Acervo: Círculo de estudos dos bandeirantes.

CLUBE CURITIBANO. Curitiba. Dez. 1953. Acervo: Círculo de estudos dos bandeirantes.

JORNAIS

O ESTADO DO PARANÁ. 19 de Dezembro de 1953, p. 52.

GAZETA DO POVO. Poty e glória de sua carreira. Curitiba, 30 de abril de 1950.

GAZETA DO POVO. Praça 19 de Dezembro passará por ampla restauração. 26 de junho de 1994. p.3.

RIBEIRO, Darcy. **Gazeta do Povo**. Poty Lazzarotto. 10 de abril de 1996.

POTY or not Poty, eis a questão! **Gazeta do Povo**. 14 de junho de 1998.

OBRA de Poty precisa ser restaurada. **Jornal do Estado**. 31 de março de 2001. P.a8.

BELEZA restaurada. **Folha de Londrina**. 27 de fevereiro de 2003. p.03.

PRESENTE de italiano. **Gazeta do Povo**. 25 de maio de 2003. p. 8.

1953 o ano que não quis acabar. **Gazeta do povo**. 31 de agosto de 2003.

COMEÇA limpeza na Praça 19 de Dezembro. **Jornal do Estado**. 08 de fevereiro de 2006. p.b1.

VANDALISMO compromete arte a céu aberto. **O Estado do Paraná**. 30 de abril de 2006. P.8

SÍMBOLO do estado para o aniversário pichado. **Gazeta do povo**. 23 de dezembro de 2014. P.4

PARANÁ comemora hoje os 120 anos. **Gazeta do Povo**. 19 de dezembro de 1973.

EMANCIPAÇÃO política do Paraná será comemorada em Brasília. **Gazeta do Povo**. 10 de outubro de 2003.

ENCENAÇÃO vai lembrar Zacarias. **Gazeta do Povo**. 23 de novembro de 2003.

FESTEJO dos 150 anos do PR iniciam hoje. **O Estado do Paraná**. 28 de agosto de 2003.

Brasil 3 x 3 Uruguai. **Gazeta do Povo**, 20 de dezembro de 2003.

INVENTOR do estado recebe homenagem. **Gazeta do Povo**. 20 Dezembro de 2003.

VALLADARES, J. **Diário de notícias**, 8 de janeiro de 1950.

CORRESPONDÊNCIAS

CARTA de P. M. Bardi diretor do MASP, a Poty São Paulo, 1 de junho de 1950.

CARTA de Poty Lazzarotto á P. M. Bardi. Curitiba, 15 de junho de 1950.

CARTA de P. M. Bardi á Poty Lazzarotto. São Paulo, 21 de junho de 1950.

CARTA de P. M. Bardi á Josué Montello. São Paulo, 21 de setembro de 1950.

CARTA de Admar Guimarães a professor Bardi. Salvador, 26 de setembro de 1950.

CARTA de P. M. Bardi a Admar Guimarães. São Paulo, 29 de setembro de 1950.

REFERÊNCIAS

- ANTONIO, Ricardo Carneiro. **A Escola de Arte de Alfredo Andersen 1902-1962**. Dissertação (Mestrado em Educação) - Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2001.
- ARNHEIM, Rudolf. **El Guernica de Picasso Génesis de una Pintura**. Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1976.
- AUMONT, J. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 1993.
- BRANDALISE, Anna; & SANTOS, Amanda. As ideias modernistas da revista Joaquim e suas contribuições para história da educação no Paraná (1946-1948). In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 8, Maringá, Anais...Universidade Estadual de Maringá. 2015, *publicação digital*.
- BARDI, P. M. **História do MASP**. São Paulo. Instituto Quadrante 1992.
- BAHLS, A. V. S. Símbolos e monumentos: As comemorações de emancipação política do Paraná nos logradouros de Curitiba. **Publ. UEPG Hum. Ci, Soc. Apl., Ling. Letras e Artes**. Ponta Grossa, 14 (1), p. 7-20, jun. 2006a.
- _____. Praças de Curitiba. Espaços Verdes na Paisagem Urbana. Curitiba: Fundação Cultural – Boletim Casa Romário Martins, 2006b, 193 p.
- BARROS, José D'Assunção. Peter Burke (1937-). In: PARADO, Maurício (ORG). **Os Historiadores: Clássicos da História**. Petrópolis: Editora PUC-Rio, 2014. Vol. 3. P.224-240.
- BENCOSTTA, M. L. **História da educação, arquitetura e espaço escolar**. São Paulo: Cortez, 2005.
- _____. Olhares sobre a Cultura Material: discurso arquitetural eclético de Cândido Ferreira de Abreu, um construtor de espaços e ideias na Belle Époque curitibana. In: Romilda Teodora Ens; Marilda Aparecida Behrens. (Org.). **Formação do Professor: profissionalidade, pesquisa e cultura escolar**. 1ed. Curitiba: Editora Champagnat, 2010, p. 239-260
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUCHMANN, Luciano P. **Reprodução da Ideologia dominante em aulas de artes de Curitiba: a influência dos painéis de Poty Lazzarotto**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2007.
- BURKE, Peter. **A Escrita da História: Novas Perspectivas**. Editora da UNESP São Paulo 1992.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): A Revolução Francesa da Historiografia**. 2ª Ed. São Paulo: editora da Unespe, 2010.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**. História e Imagem. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

CAMARGO, A. **O mural como representação sócio-cultural da tecnologia: das pinturas parietais às constantes hibridações presentes na arte midiática**. Dissertação (Mestrado em Tecnologia). Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2008.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2014.

CAVALCANTI, Lauro. **Modernistas na repartição**. Rio de Janeiro: editora UFRJ: Minc-IPHAN, 2000.

CHAGAS, Mário. Memória política e política da memória. In: CHAGAS, Mário & ABREU, Regina. **Memória e Patrimônio: Ensaio Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2ª ed., 2009, p. 136-167.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. DIFEL. 1990.

CHASTEL, André. La notion de patrimoine. In: NORA, Pierre (Dir.), **Les Lieux de mémoire**. Quarto 1, La Nation (Le Patrimoine). Paris: Éditions Gallimard, 1997, p. 1433-1469.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

CHOAY, Françoise. **As Questões do patrimônio**: antologia para um combate. Rio de Janeiro: Edições 70, 2011.

COLI, Jorge. Materialidade e imaterialidade. In: **Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional**: Brasília, nº 34, p.67-77, 2012.

COLI, Jorge. Ver a batalha! a técnica rigorosa de Victor Meirelles. in: FIGUEIREDO, L. (org.) **Imagens de uma Nação**. Rio de Janeiro: Sabin, 2009, p.11-18.

CORREIA, Ana Paula Pupo. **História & Arquitetura Escolar: os prédios escolares públicos de Curitiba (1943-1953)**. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004, 169 p.

_____. **“Palácios da Instrução”** – História da Educação e Arquitetura das Escolas Normais no Estado do Paraná (1904 à 1927). Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013, 281 p.

COSTA, Samuel Guimarães da. **História Política da Assembleia Legislativa do Paraná**. Curitiba: assembleia legislativa, 2 v. 1994.

CURY, Isabelle (org.). **Cartas Patrimoniais**. 2ª ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

D'ALESSIO, Marcia Mansor. Metamorfoses do Patrimônio: O papel do Historiador. In: **Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional**: 2012, p.79-90.

DOSSE, François. **A história em migalhas**: dos Annales a Nova História. São Paulo: editora da Universidade Estadual de Campinas, 1992.

FACINA, Adriana. ERIC J. HOBSBAWM. In: PARADO, Maurício (ORG). **Os Historiadores: Clássicos da História**. Petrópolis: editora PUC-Rio, 2014. Vol. 3. P. 48-68.

FERREIRA, L. **A importância da relação entre a arte pública e a cidade: uma análise dos murais de Poty**. Dissertação do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Linguagem da Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba: UTP, 2004.

FOGAGNOLI, Conrado. **Entre o texto e Imagem: um estudo sobre as ilustrações de Sagarana**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

FONTANA, Carla. **O trabalho de Poty Lazzarotto como ilustrador**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

GONÇALVES, Josilena Maria Zanello. **Arquitetura Moderna no Centenário de Emancipação Política do Paraná**: a construção de um marco de referência. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2001, 221 p.

GUEDES, Tarcila. **O lado doutor e o gavião de penacho: movimento modernista e patrimônio cultural no Brasil**: o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). São Paulo: Annablume, 2000.

GUINSKI, Duarte Otávio. **Imagens da evolução de Curitiba**. Curitiba: Fundação cultural de Curitiba. 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: PD&A, 2006.

- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.
- HARTOG, François. Tempo e patrimônio. **Varia Historia**, Belo Horizonte, vol. 22, nº 36, p. 261-273, jul/dez, 2006.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.
- HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da cultura visual**: transformando fragmentos em nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.
- HOBBSAWM, Eric. **The invention of tradition**. Cambridge: University Press, 1983.
- HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos: Breve século XX. 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Impérios 1875-1914**. Rio de Janeiro: paz e Terra, 2009, p.29.
- HORTA, Maria de Lourdes Parreiras; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. **Guia Básico de Educação Patrimonial**. Brasília: IPHAN, 1999.
- IPHAN. Disponível em:< www.iphan.gov.br>. Acesso em 21/05/2015.
- KNAUSS, Paulo. Arte e política: imagem e cultura visual. In: FREITAS, A. & KAMINSKI, R. **História e arte: encontros disciplinares**. São Paulo: Intermeios, 2013.
- LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5ª Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- LIMA, F. S. & CARVALHO, C.V. **Usos Sociais e Historiográficos**. In: o historiador e suas fontes. P. 29-60.
- LOURENÇO, S. R. **Poty: O artesão das metrópoles. A trajetória de um viajante moderno**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), - Setor de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2001.
- MASP 60 anos – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: Prêmio, 2008.
- MARTINS, Wilson. **A invenção do Paraná**: um estudo sobre a presidência Zacarias de Góes e Vasconcellos. Curitiba: Imprensa oficial. 1999.
- MORAIS, FREDERICO. **Azulejaria Contemporânea no Brasil**. Editoração publicações e comunicações, 1988.

NICULITCHEFF, X. V. & LAZZAROTTO, P. **Poty: trilhos, trilhas e traços**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1994.

NEVES, Margarida de Souza. Pierre Nora (1931-). In: PARADO, Maurício (ORG). **Os Historiadores: Clássicos da História**. Petrópolis: editora PUC-Rio, 2014. Vol. 3. P. 202-223.

NORA, Pierre. Présentation. In: *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Ed. Gallimard, 1984.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: PUC-SP, nº 10, 1993.

NUNES, C. (Des)encantos da modernidade pedagógica. In: **500 anos de educação no Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 371-398.

OLIVEIRA, L. C. S. **Dalton Trevisan (en)contra o Paranismo**. Curitiba: Travessa dos editores, 2009.

OLIVEIRA, J. A. C. **Lugares e imagens: os painéis cerâmicos na cidade de Belo Horizonte entre 1940 e 1944**. Tese (doutorado em artes) Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

OSINSKI, Dulce R. B. & SILVA, J. P. S. 1ª Exposição de Pintura do Centro Juvenil de Artes Plásticas: A Presença da Criança nas Comemorações do Centenário do Paraná (1953). In: C. E. Vieira; B. d L. S. Strang, D. Osinski. (Org.). **História Intelectual e Educação: Trajetórias, Impressos e Eventos**. 1ed. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2015, v. 1, p. 381-404.

OSINSKI, Dulce R. B. & BRANDALISE, Anna. C. Imprensa Periódica: Malhadas e Remalhadas? de Raul Gomes em favor da Educação e da Cultura (1910-1970). In: Carlos Eduardo Vieira; Bernadete de Lourdes Streisky Strang, Dulce Regina Baggio Osinski. (Org.). **História Intelectual e Educação Trajetórias, Impressos e Eventos**. 1ed. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2015, v. 1, p. 187-212.

OSINSKI, D.R.B. **Guido Viaro: modernidade na arte e na educação**. Tese (Doutorado em educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba: 2006.

OZOUF, Mona. Le Panthéon. L'École normale des morts. In: NORA, Pierre (Dir.), **Les Lieux de mémoire**. Quarto 1, La République (Monuments). Paris: Éditions Gallimard, 1997, p. 155-178.

PANTHÉON. Dossier Enseignant. Paris: Centre des Monuments Nationaux, 2002.

PEDROSO, Daniela. **Poty: Murais curitibanos – o artista de nossas ruas**. Curitiba: Editora da Universidade Positivo, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: autêntica, 2014.

PIAZZA, M. F. F. **Os afrescos nos trópicos Portinari e o mecenato Capanema**. Tese (Doutorado em história) Universidade Federal de Santa Catarina, 2003.

POSSAMAI, Zita Rosane. Patrimônio e História da Educação: Aproximações e possibilidades de pesquisa. **Revista História da Educação**. V.16, n.36. Jan./abr.2012. p.110-120.

PROST, Antoine. Les monuments aux morts. Culte républicain? Culte civique? Culte patriotique? In: NORA, Pierre (Dir.), **Les Lieux de mémoire**. Quarto 1, La République (Monuments). Paris: Éditions Gallimard, 1997, p. 199-223.

RIBEIRO. M. E. B. Entre memória e história, o que mudou na história? **Revista Brasileira de história**, vol.8 n.15, set.87/fev.88. Disponível em: <<http://www.anpuh.org/revistabrasileira/>> acesso em: 22 jan. 2015.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e sua origem**. São Paulo: perspectiva, 2014.

SANTANA. L. W. A. **A Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná: o projeto de ensino de Mariano de Lima Curitiba, 1886-1902**. Dissertação (Mestrado em Educação) - Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2004.

SCHLICHTA, Consuelo. **A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX**. Tese (Doutorado em História) - Setor de Ciências Humanas e Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2006.

SIMÃO, Giovana Terezinha. **Emma Koch e a implantação das Escolinhas de Arte na rede oficial de ensino**. Dissertação (Mestrado em Educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2003.

SILVA, Álvaro Costa. Um breve histórico do patrimônio. In: **Memória e Educação**. Rio de Janeiro: 2008 IPHAN. p. 31 -35.

SILVA, Kalina Vanderlei, & SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos Históricos**. São Paulo: editora Contexto, 2014.

SILVA, Rossano. **Educação, arte e política: trajetória intelectual de Erasmo Pilotto**. Tese (Doutorado em Educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2014. 341f.

SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da; LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Por uma antropologia do objeto documental: entre a "a alma nas coisas" e a coisificação do objeto. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, nº 23, p. 37-50, jan/jun, 2005.

SOUZA, Maria Regina Schimmelpfeng de. **Deutsche Schule, a escola alemã de Curitiba: um olhar histórico (1884-1917)**. Curitiba, 2006. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Paraná.

_____. **A Estrada do Poente: Escola Alemã – Colégio Progresso**. Curitiba: Máquina de Escrever, 2012.

SOUZA, Rosa Fátima de. Preservação do Patrimônio Histórico Escolar no Brasil: notas para um debate. **Revista Linhas**, Florianópolis, v. 14, n. 26, jan./jun. 2013. p. 199 – 221.

VEIGA, Greive Cynthia. Educação Estética para o Povo. In: **500 anos de educação no Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 399 – 422.

VIÑAO, Antonio Frago. La história material e imaterial de la escuela: memoria, patrimonio y educación. **Educación**, Porto Alegre, v.35, n. 1, p. 7-17, jan./abr. 2012.

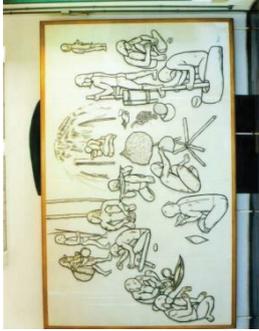
VIÑAO, Antonio Frago. Memoria, Patrimonio y Educación. **Revista História da educação**. V.15, n. 34, p.31- 62, jan./abr. 2011.

WILLIAWS, Além da História-Pátria. **Revista do Patrimônio**, Brasília, nº 34, p. 281-301, 2012.

ZACHARIAS, Mariana Rocha. **Espaços e processos educativos do ginásio paranaense: Os ambientes especializados e seus artefatos (1904-1949)**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná, 2013.

ANEXO 2 – LISTA CRONOLÓGICA DOS MURAIS DE POTY LAZZAROTTO LOCALIZADAS NO PARANÁ

MATERIAL	TEMA	LOCALIZAÇÃO	MINIATURAS
AZULEJO	MONUMENTO AO PRIMEIRO CENTENÁRIO DE EMANCIPAÇÃO DO PARANÁ	PRAÇA DEZENOVE DE DEZEMBRO (CURITIBA) OBS: 1º PAINEL EM AZULEJO	
TÊMPERA	MAPA ILUSTRADO DO PARANÁ	HOTEL AEROPORTO (CURITIBA)	OBS: NÃO EXISTE MAIS
TÊMPERA	CAFÉ	PAVILÃO DO CAFÉ (CURITIBA)	OBS: NÃO EXISTE MAIS
MADEIRA	CAFÉ E MATE	BANCO MERIDIONAL DO BRASIL (CURITIBA)	
MADEIRA	TRABALHO NA LAVOURA	PALÁCIO IGUAÇU (CURITIBA)	

LAJOTA CERÂMICA	1959	O BOM SAMARITANO	HOSPITAL DE CLÍNICAS DA UFPR (CURITIBA)	
TELA	1962	ÍNDIOS XETÁ	MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA UFPR (PARANAGUÁ)	
LAJOTA CERÂMICA E CONCRETO	1962	SÃO FRANCISCO	CEMITÉRIO ÁGUA VERDE (CURITIBA)	
CERÂMICA ESMALTADA	1964	HISTÓRIA DA TECNOLOGIA	PRÉDIO DA ADMINISTRAÇÃO DO CENTRO POLITECNICO DA UFPR (CURITIBA)	

CONCRETO	1964	CAFÉ	RODOVIA DO CAFÉ (CURITIBA – LONDRINA)	
MURAL EM MOSAICO	1966	TROPERISMO NO PARANÁ	ESTRADA CURITIBA – LAPA (LAPA)	
AZULEJOS	1966	HISTÓRIA DA MOEDA	BANCO DO BRASIL (CURITIBA)	OBS: IMAGEM NÃO LOCALIZADA
CONCRETO	1967	DESENVOLVIMENTO DE CURITIBA	PRAÇA 29 DE MARÇO (CURITIBA)	
CONCRETO	1969	PARANAENSE	BANCO BOA VISTA DE SEGUROS (CURITIBA)	OBS: IMAGEM NÃO LOCALIZADA
CONCRETO	1969 ou 1972	HISTÓRIA DO PARANA	BANCO DE DESENVOLVIMENTO DO PARANÁ (CURITIBA)	

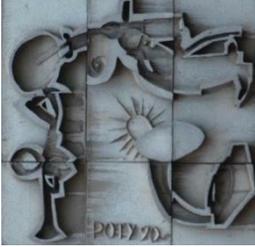
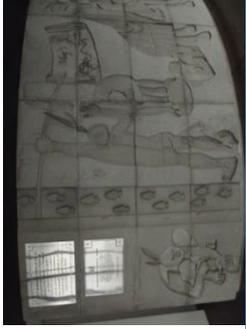
CONCRETO	1969	SURGIMENTO E EVOLUÇÃO DAS ARTES CÊNICAS	TEATRO GUAIRA (CURITIBA)	
MADEIRA GRAVADA	1969	A COMUNICAÇÃO	MUSEU METROPOLITANO DE ARTE (CURITIBA)	
MADEIRA	1974	ASSEMBLÉIAS	ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO PARANÁ (CURITIBA)	
MADEIRA	1974	SOL, PINHÃO E TRÊS PLANALTOS	ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO PARANÁ (CURITIBA)	
CONCRETO	1974	SÍMBOLOS DO PARANÁ	ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO PARANÁ (CURITIBA)	

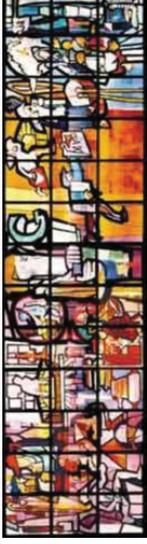
MADEIRA E COBRE	1974	LAVRADOR, SOL E TRÊS PLANALTOS	ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO PARANÁ (CURITIBA)	
CONCRETO	1974	PROFISSÕES OU OFÍCIOS	UNIVERSIDADE FEDERAL TECNOLÓGICA DO PARANÁ (CURITIBA)	
CONCRETO	1978	O CONSTRUTOR	SEDE DO BNH HOJE CAIXA ECONÔMICA FEDERAL (CURITIBA)	
MADEIRA	1974	ASPECTOS PARANAENSES	SEDE DO BNH HOJE CAIXA ECONÔMICA FEDERAL (CURITIBA)	OBS: IMAGEM NÃO LOCALIZADA
MADEIRA	1976	MAPA DO PARANÁ ESTILIZADO	SALA DE REUNIÕES BADEP SECRETARIA DE ESTADO DA FAZENDA (CURITIBA)	OBS: IMAGEM NÃO LOCALIZADA
MADEIRA	1977	OFÍCIOS	SESC (CURITIBA)	OBS: IMAGEM NÃO LOCALIZADA
MADEIRA	1977	CAFÉ E ETNIAS	CAIXA ECONÔMICA FEDERAL (LONDRINA)	

CONCRETO	1977	TEMA DECORATIVO	ENTRONCAMENTO DA ESTRADA (CURITIBA - PALMAS)	
VITRAL E MADEIRA	1978	NOSSA SENHORA APARECIDA	CAPELA DA CLÍNICA JOÃO XXIII (CURITIBA)	OBS: IMAGEM NÃO LOCALIZADA
MADEIRA	1979	MAPA DO PARANÁ	BANCO BOA VISTA DE SEGUROS (CURITIBA)	OBS: IMAGEM NÃO LOCALIZADA
AZULEJO	1979	LITORAL BRASILEIRO	INSS (PARANAGUÁ)	
VITRAL	1980	O BATISMO	IGREJA MATRIZ DO CRISTO REI (CURITIBA)	

VITRAL	1980	AS TRIBOS DE ISRAEL	ATUALMENTE LOCALIZADOS NO CENTRO ISRAELITA DO PARANÁ (CURITIBA). ORIGINALMENTE CONCEBIDO PARA A SINAGOGA FRANCISCO FRISCHMANN (CURITIBA)	
AZULEJOS	1980	O ETERNO SONHO	AEROPORTO AFONSO PENA (SÃO JOSÉ DOS PINHAIS)	
CONCRETO	1982	A GRALHA AZUL	CLUBE CURITIBANO (CURITIBA)	
MADEIRA	1982	SANTO ANTÔNIO/ S. FRANCISCO	HOTEL CATARATAS (FOZ DO IGUAÇU)	OBS: NÃO FOI POSSÍVEL REGISTRO FOTOGRÁFICO
MÁRMORE	1982	MEXICANOS	JAZIDO DA FAMÍLIA SLAVIERO CEMITERIO ÁGUA VERDE (CURITIBA)	OBS: NÃO FOI POSSÍVEL REGISTRO FOTOGRÁFICO

CONCRETO	1983	MONUMENTO AOS GUARDA- FREIOS	LARGO ISAAC LAZZAROTTO (CURITIBA)		
CONCRETO	1983	MATERNIDADE	CLINICA MOYSES PACIORNIK (CURITIBA)	OBS: NÃO FOI POSSIVEL REGISTRO FOTOGRAFICO	
CONCRETO	1984	AS QUATRO ESTAÇÕES	HOTEL NACIONAL INN (CURITIBA)		
MADEIRA	1984	PERFIL HUGO PERETTI	VITORIA REGIA HOTEL (CURITIBA)	OBS: NÃO FOI POSSIVEL REGISTRO FOTOGRAFICO	
MADEIRA	1984	TIPOS BRASILEIROS	HOTEL RAFAIN (FOZ DO IGUAÇU)	OBS: NÃO FOI POSSIVEL REGISTRO FOTOGRAFICO	
CONCRETO	1985	LENDAS BRASILEIRAS	CRISTAL PALACE HOTEL (LONDRINA)	OBS: NÃO FOI POSSIVEL REGISTRO FOTOGRAFICO	
CONCRETO	1986	O CLUBE E A CIDADE	CLUBE CURITIBANO- AGUA VERDE (CURITIBA)	OBS: NÃO FOI POSSIVEL REGISTRO FOTOGRAFICO	
CONCRETO	1987	ALEGORIA AO PARANÁ	PALACIO IGUAÇU (CURITIBA)		
CONCRETO	1987	MARC CHAGAL	EDIFÍCIO MARC CHAGAL (CURITIBA)	OBS: NÃO FOI POSSIVEL REGISTRO FOTOGRAFICO	

PINTURA EM TÊMPERA	1988	O TEATRO, A MÚSICA E A DANÇA	TEATRO GUAÍRA PORTA CORTA- FOGO (CURITIBA)	
CONCRETO	1990	CINEMA	MIS - MUSEU DA IMAGEM E DO SOM (CURITIBA)	
CONCRETO	1990	CAMINHOS DO CONHECIMENTO	PRÉDIO DA ADMINISTRAÇÃO DA PONTÍFICA UNIVERSIDADE CATOLICA DO PARANÁ (CURITIBA)	OBS: NÃO FOI POSSÍVEL REGISTRO FOTOGRÁFICO
CONCRETO	1991	CULTURA E MEMÓRIA	SAGUÃO DO AUDITORIO DO PALÁCIO AVENIDA (CURITIBA)	OBS: NÃO FOI POSSÍVEL REGISTRO FOTOGRÁFICO
CONCRETO	1991	TEMAS ITALIANOS	EDIFÍCIO MICHELANGELO (CURITIBA)	
CONCRETO	1992	HISTORIA DOS 300 ANOS DE CURITIBA OU AS COMUNICAÇÕES	MIRANTE DA TORRE DA TELEPAR (CURITIBA)	

VITRAL	1992	A CARIDADE	HOSPITAL DE CARIDADE DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA (CURITIBA)	OBS: NÃO FOI POSSIVEL REGISTRO FOTOGRAFICO
AZULEJOS	1992	INDÚSTRIA E CERÂMICA	INCEPA (CAMPO LARGO)	OBS: NÃO FOI POSSIVEL REGISTRO FOTOGRAFICO
PINTURA EM CONCRETO	1991	A CATEDRAL	RUA MARECHAL FLORIANO PEIXOTO COM RUA XV DE NOVEMBRO (CURITIBA)	
AZULEJOS	1993	O LARGO DA ORDEM	TRAVESSA NESTOR DE CASTRO (CURITIBA)	
CONCRETO	1993	A EVOLUÇÃO DA TELEFONIA	TELEPAR (CURITIBA)	
VITRAL	1993	ERVAS E FRASCOS	O BOTICARIO (SÃO JOSÉ DOS PINHAIS)	OBS: NÃO FOI POSSIVEL REGISTRO FOTOGRAFICO
CONCRETO	1993	ESSENCIAS E PERFUMES	O BOTICARIO (SÃO JOSÉ DOS PINHAIS)	OBS: NÃO FOI POSSIVEL REGISTRO FOTOGRAFICO
VITRAL	1994	A EVOLUÇÃO DA COMUNICAÇÃO	BIBLIOTECA DA PUCPR (CURITIBA)	

CONCRETO E AZULEJO	1994	PRESERVAÇÃO AMBIENTAL E RETRATO DE ROBERT BOSCH	FÁBRICA DA BOSCH (CURITIBA)	OBS: NÃO FOI POSSÍVEL REGISTRO FOTOGRÁFICO
VITRAL	1994	SORELLA LUNA, FRATE SOLE	HOTEL LANCASTER (CURITIBA)	OBS: NÃO FOI POSSÍVEL REGISTRO FOTOGRÁFICO
AZULEJOS	1994	O ESCOTEIRO	GRUPO ESCOTEIRO MARECHAL RONDON – 39/PR (CURITIBA)	OBS: NÃO FOI POSSÍVEL REGISTRO FOTOGRÁFICO
CONCRETO	1995	NATAÇÃO	CLUBE CURITIBANO (CURITIBA)	OBS: NÃO FOI POSSÍVEL REGISTRO FOTOGRÁFICO
AZULEJO	1995	O LARGO DA ORDEM	LARGO DA ORDEM (CURITIBA)	
AZULEJO	1996	A EVOLUÇÃO DO SANEAMENTO BÁSICO	PRAÇA DAS NAÇÕES (CURITIBA)	
AZULEJO	1995	LENDA INDÍGENA	A ASSOCIAÇÃO PARANAENSE DE APOIO À CRIANÇA COM NEOPLASIA (CURITIBA)	

AZULEJO E CONCRETO	1996	IMAGENS DA CIDADE	TRAVESSA NESTOR DE CASTRO (CURITIBA)	
MADEIRA	1996	EDUCAÇÃO PARA VIDA	COLÉGIO POSITIVO - SEDE DO BATEL (CURITIBA)	
AZULEJOS	1996	CICLOS ECONOMICOS DO PARANÁ	SENAI - CIETEP (CURITIBA)	
AZULEJOS	1996	A VIAGEM	AEROPORTO AFONSO PENA (SÃO JOSÉ DOS PINHAIS)	

PINTURA EM TEMPERA	1997	HISTÓRIA DO TEATRO NO PARANÁ	AUDITÓRIO SALVADOR DE FERRANTE — GUAIRINHA (CURITIBA)	
AZULEJOS	1997	LINHA DE TREM	SOLAR DO ROSÁRIO (CURITIBA)	
CONCRETO E CERÂMICA	1997	TRABALHADORES NA BARRAGEM	SEDE DA ITAIPU BINACIONAL (FOZ DO IGUAÇU)	
MOSAICO	1997	SIMBOLOS DA HISTÓRIA DA CIDADE E DA REGIÃO	TEATRO CALIL HADDAD (MARINGÁ)	

APÓS O FALECIMENTO DE POTY LAZZARRO ALGUNS PAINÉIS FORAM EXECUTADOS POR OUTROS ARTISTAS,
REPRODUZINDO SEUS DESENHOS E GRAVURAS

AZULEJOS	1998	EVOLUÇÃO HOSPITALAR	HOSPITAL DE CLÍNICAS DA UFPR (CURITIBA)	
MADEIRA	1998	MESTRES DA LITERATURA	LIVRARIAS CURITIBA (CURITIBA)	
AZULEJOS	2002	LARGO DA ORDEM	SEDE DO TRIBUNAL REGIONAL ELEITORAL (CURITIBA)	

AZULEJOS	2003	FEIRANTE JAPONÊS	MERCADO MUNICIPAL (CURITIBA)	
AZULEJO	2006	BOSQUE JOÃO PAULO II	CENTRO DA CIDADE (LAPA)	
AZULEJO	2009	XINGU	SEDE DA OAB (CURITIBA)	
AZULEJO	2012	BOSQUE JOÃO PAULO II	HOSPITAL VETERINARIO DA UFPR (CURITIBA)	

AZULELO	2012	SEM TÍTULO	MERCADO MUNICIPAL (CURITIBA)	 <p>No Largo da Ordem o mercado era a carroça de todo onde os frutos da terra e do trabalho eram anunciados com forte sotaque imigrante. Aqui no Mercado Municipal, abastecimento rima com modernidade sem esquecer da tradição.</p> <p>Polvy Lazaretto registrou os dois cenários no tempo e no espaço.</p> <p>Com afeto, Curitiba homenageia os pioneiros e todos os trabalhadores que fazem do Mercado Municipal uma referência para o Brasil.</p> <p>Luciano Ducci, dezembro de 2012</p>
AZULELO	S/D	SÃO LUCAS	LABORATÓRIO DE APOIO À CLÍNICA (CURITIBA)	
AZULELO	2013	CARAVELAS	SESC (CAIOBÁ)	

AZULELO	2013	PESCADOR	SESC (CAIOBÁ)	
---------	------	----------	------------------	---

