

UMA MARCA MACHISTA: O GÊNERO DA OBRA DE POTY

Luciano Buchmann*

RESUMO: Este artigo considera o trabalho monumental de Poty Lazzarotto na cidade de Curitiba, produzido ao longo dos 39 anos de sua carreira. A partir de uma perspectiva de gênero, o texto questiona a manutenção das imagens da mulher e do homem e seus papéis sociais, retratados em seus painéis como representações do imaginário social moderno característico do seu período de formação. Faz referência a autores da sociologia, pedagogia crítica, filosofia política e estudos culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Poty Lazzarotto, modernidade, gênero, arte e cultura

GENDER IN POTY'S WORK: A MACHO'S GAZE

ABSTRACT: *This article considers the monumental work of Poty Lazzarotto in the city of Curitiba, Brazil, produced along his 39-year-long career. From a gender perspective, the text challenges the maintenance of the female and male images and their social roles, portrayed in his public works as representations of the modern social imaginary – typical of his early years. It makes reference to authors from sociology, critical pedagogy, political philosophy and cultural studies.*

KEYWORDS: *Poty Lazzarotto, modernity, gender, art and culture*

Poty Lazzarotto é o artista nascido no Paraná que alcançou maior destaque na arte moderna brasileira. Tornou-se conhecido como gravador, ilustrador, e pela grande produção de murais. Esta obra muralista se encontra, sobretudo no Paraná e em Curitiba, onde estão 60 de seus painéis. Na obra de Poty aparecem as marcas paranistas: o pinhão, a araucária, a gralha-azul, como simbolizações do Estado e da identidade do paranaense e do curitibano. Estas obras são alegorias sobre o Paraná, um misto de história e ficção, nos quais sob as imagens e a argamassa jazem ideologias, “idéias que não pertenciam” ao artista (Thompson, 2002), promotoras de um modelo de paranaense, muito interessante ao poder.

A crítica de arte Nilza Procopiak diz que o estilo de Poty é, "uma impressão visceral intrínseca [...] que permanece comparável a uma marca – uma espécie de carimbo mental indelével"(1994, p.8). Nem só o estilo marca. A onipresença da obra e sua divulgação, o sucesso artístico de Lazzarotto no panorama artístico, a noção romântica do gênio, — que neste caso, é ampliada pela coincidência do gênio ser nativo e aniversariar com a cidade. Existe ainda uma marca invisível, a mesma que Paulo Freire percebeu em si e em sua obra e a chamou de "marca machista".

Na obra de Poty aparecem as marcas paranistas: o pinhão, a araucária, a gralha-azul, como simbolizações do Estado e da identidade do paranaense e do curitibano. Também existe uma marca invisível, a mesma que Paulo Freire percebeu em si e em sua obra e a chamou de "marca machista".

Freire, ao lançar a Pedagogia do Oprimido, nos Estados Unidos, recebeu, em Genebra, inúmeras cartas de mulheres americanas. As cartas falavam do incômodo por serem excluídas da obra desse educador, e em muito o surpreenderam. Diziam que Freire discutia a opressão, a libertação,

* Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Santa Catarina, professor do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Faculdade de Artes do Paraná, pesquisador de Ensino da Arte e Educação Patrimonial.

criticava, com justa indignação, as estruturas opressoras, mas "com uma linguagem machista, portanto discriminatória", em que não havia lugar para as mulheres (FREIRE, 1992, p.66).

Ora, quando eu falo homem, a mulher necessariamente está incluída. Em certo momento de minhas tentativas, puramente ideológicas, de justificar a mim mesmo a linguagem machista que usava, percebi a mentira ou a ocultação da verdade que havia na afirmação: "quando falo homem, a mulher está incluída". E por que os homens não se acham incluídos quando dizemos: "As mulheres estão decididas a mudar o mundo"? (FREIRE, 1992, p.67).

Anos mais tarde, ao rever sua obra para uma reedição, o educador, assumindo a "marca machista" que sua escrita trazia, compreendeu seu "débito àquelas mulheres [...], por me terem feito ver o quanto a linguagem tem de ideologia" (FREIRE, 1992, p.67). Contudo, o texto revisto parece ter sido publicado apenas nos Estados Unidos. As reedições no Brasil permaneceram com a mesma ideologia. De todo modo, Freire pôde descobrir-se machista.

O que esta reflexão pretende é analisar como esta marca se faz nas pessoas, de que modo ela pôde ser construída, em um homem como Freire, que conseguiu desvelar esquemas tão nefastos da sociedade às pessoas. Qual teria sido a base desta formação em sua época? Quais os instrumentos sociais que teriam auxiliado essa construção naquela época?

Freire nasceu em Recife em 1921, e, como todos então, teve na família o modelo principal de sua formação. Aquele era o esquema da família moderna; quer fosse humilde ou abastada, o modelo era o mesmo. As diferenças de padrões socioculturais não o alteravam. Nele, o pai era o mantenedor, trabalhava para o sustento da casa, esposa e filhos. A mãe, por sua vez, era considerada do lar, doméstica¹ ou manteúda.

As funções do casal nesse esquema surgiram com o desenvolvimento da sociedade capitalista e a indústria moderna, no momento de toda uma redefinição de classes e gêneros. Foi quando estas funções produtivas determinaram, nas práticas e no social, o mundo masculino – da rua – como público, construindo como oposto o mundo privado – da casa – como feminino (VAISTMAN, 2001, p.34). Griselda Pollock diz que as mulheres na modernidade foram vítimas de violência de diferentes formas, o que lhes negou o direito à mobilidade (POLLOCK, 2005, p.127), um espaço restrito, da cozinha para um determinado comércio.

Essa realidade é perceptível ao analisarmos a sociedade brasileira da primeira metade do século XX pela música popular brasileira: "Ela é a dona de tudo, ela é a rainha do lar, ela vale mais para mim, que o céu, que a terra e que o mar. [...] Mamãe, Mamãe, Mamãe, eu te lembro o chinelo na mão, o avental todo sujo de ovo [...]". Esta canção, "Mamãe", de Herivelton Martins e David Nasser, é um exemplo de como esta realidade era vista e reproduzida na sociedade.

Em 1956, à véspera do Dia das Mães, esta valsa, gravada pela cantora Angela Maria (1928), foi um sucesso de vendas nunca mais visto no País: "Pela primeira vez se fez fila para comprar um disco no Brasil. Em uma semana, vendi 300 mil exemplares do 78 rotações com "Mamãe", comenta a cantora. A letra da música descrevia o ideal de "rainha do lar" (FAOUR, 2002, p.67).

Voltando ao início daquele século, três anos depois de Freire nascia Poty, em Curitiba. É possível dizer que a família dos dois não foi construída segundo aquele mesmo esquema: a mãe, responsável pela educação dos filhos e trabalhos domésticos; o pai, responsável pela manutenção da família.

Seria tolo dizer que eles e todos os homens de seu tempo, e mesmo os atuais, não aprenderam de seus pais e mães, e de todo o seu meio, o machismo. A reprodução disso cabe em parte à mulher, escrava de si própria ao criar o homem machista, como disse Simone de Beauvoir, mas a mulher não o faz só (CASTAÑEDA, 2006, p.11). Como disse Hanna Arendt (1906-1975), "estar vivo é estar entre os homens" (ARENDR, 1989), e Freire e Poty foram educados entre os homens de seu tempo. O outro e indispensável modelo nessa construção, para legitimar as emoções e representações, foi o universo simbólico que apresentava, e ainda apresenta, pelas músicas, filmes, novelas e publicidade, "espelhos" às emoções da sociedade.

No documentário "A obra monumental de Poty", aparecem, em meio ao material do artista, catalogado após seu falecimento, revistas (cadernos, desenhos), alguns exemplares da "Revista do

1 O termo "doméstica" foi empregado na documentação de mulheres nos anos 50 do séc. XX e anteriormente. Passou, mais tarde, a definir a profissão feminina de mulheres empregadas para desempenhar trabalhos domésticos, limpeza e organização da casa de outras famílias.

Rádio", publicação muito popular entre todas as classes a partir de 1948 até 1970 (FAOUR, 2002, p.21).

Essa revista apresentava detalhes da vida dos astros da rádio, programações, fofocas. Uma de suas colunas era "A pergunta da semana". No número 159 (23/9/1952) a revista indagava: "Qual a melhor profissão para a mulher?". A resposta de algumas celebridades serve para mostrar o imaginário sobre a questão: "Embora eu esteja perfeitamente satisfeita com a minha profissão, acho que a melhor profissão é a de dona de casa", respondia Dircinha Batista (1922-1999), conhecida cantora (FAOUR, 2002, p.122).

Como mencionado, aquele gênero de canção expresso em letras como: "Você só me bate, pretinho, não faz um carinho pra me consolar, e eu que sou tão boazinha, tão direitinha, sei lhe respeitar¹ [...]"² reproduzia os papéis sociais de homens e mulheres, um "inconsciente ao mesmo tempo coletivo e individual, traço incorporado de uma história individual que impõe a todos os agentes, homens e mulheres, seu sistema de pressupostos imperativos" (BOURDIEU, 2003, p.70) a serem obedecidos e reproduzidos.

A rádio apresentava elementos a legalizar as emoções da sociedade, pois as emoções são sociais, e historicamente construídas (JAGAAR, 1997, p.173). Ensinava pelas músicas, pelas novelas e pelos mitos os comportamentos, como hoje faz a televisão: constrói fantasias, apazigua dores, impulsiona paixões e ensina a homens e mulheres, entre tantas outras coisas, a dominação masculina e o machismo. É uma forma de atribuímos significações, e esta operação vai além da vida social, "de modo que o indivíduo pode 'localizar-se' nele (o mundo simbólico) mesmo em suas mais solitárias experiências" (BERGER, 2002, p.132).

Poty teve no cinema e na literatura os pilares da formação de seu imaginário. Em suas palavras:

Me lembro até hoje duma fita alemã que vi lá em cima. Guardo muito bem a cena: o pai em mangas de camisa, ao lado dele a mãe compungida, de cabeça baixa o filho. Não me lembro o nome da fita. O filho era um xupô. [...] É um policial alemão: matou uma mulher da vida. Ela acolhia ele nos aposentos dela. Andava mais com a mulher do que com outra coisa. Matou com todos os requintes, estrangulou. Paixão, amor e perdição. Eu não sabia que mulher tinha essas características. Eu não sabia dessas coisas, coisas que o padre chamava de feias no catecismo, mas eu não estava estranhando o assunto (*apud* NICULITCHEFF, 1994, p. 30).

Possivelmente, o cinema, a literatura e a música certificaram, para Poty, algumas idéias sobre as mulheres e os homens, além de lhe assegurar um museu de imagens em movimento e preto e branco. Com isso, é previsível a representação que Poty daria, em sua obra, aos homens e às mulheres. Formado em uma sociedade com tais princípios, o artista os reproduziria, cumprindo o papel que lhe foi ensinado.

É este ensinamento, pelos exemplos da família e da sociedade espelhados no simbólico, o que, segundo Pierre Bourdieu, move no homem a "dominação masculina", o fato de que tudo o que recebeu da sociedade faz com que ele tenha que desempenhar este papel e venha a se cobrar por isso. Nas palavras do autor, "deve cumprir para estar agindo corretamente para consigo mesmo, para permanecer digno, a seus próprios olhos, de uma certa idéia de homem" (2003, p.61). Nas suas palavras,

o ponto de honra, o princípio do sistema de estratégias de reprodução pelas quais os homens, detentores do monopólio dos instrumentos de produção e reprodução do capital simbólico, visam assegurar a conservação ou o aumento deste capital, estratégias de fecundidade, estratégias de sucessão, estratégias matrimoniais e

2 *Meu dono, meu rei*, Dias da Cruz – Ciro Monteiro. Irmãos Vitale 66189306/1953. Repertório de Ângela Maria.

estratégias educativas [...] pela necessidade da ordem simbólica tornada virtude [...] se perpetuar através da ação de seus agentes (BOURDIEU, 2003, p.62).

Ao observarmos pelo prisma das ciências sociais, podemos perceber sua obra em relação com sua cultura, identificamos em sua mãe a imagem de mulher – representação ideal – que o artista manteve como modelo, não apenas na arte, mas em certos padrões sociais indispensáveis a seu tempo, e que, indiscutivelmente, estiveram presentes na escolha da mulher que seria "a sua".

Analisando a obra pública de Poty quanto à questão da representação dos gêneros, percebe-se o quanto, parafraseando Freire, sua linguagem tem de ideologia machista. Sua primeira obra pública foi a participação na Praça 19 de Dezembro, monumento em comemoração aos 100 anos de emancipação política do Paraná, em que, ao lado de Erbo Stenzel (1911-1980) e Humberto Cozzo, lhe coube a criação do painel de azulejos.

Nessa obra, a imagem da mulher aparece três vezes. Elas figuram na formação da cidade, na recepção a Zacarias Góes de Wasconcellos, o então nomeado primeiro presidente da nova província. São lavradoras.

Há um detalhe sugestivo: uma das mulheres, abaixada, parece colher algo do chão, enquanto a outra corta o capim junto à araucária, "um enfoque para a cultura da terra, retratada pela trabalhadora rural, que estrategicamente é colocada próximo ao pinheiro" (PEDROSO, 2006, p.25).

No fundo aparece a cidade de Curitiba. É possível que a mulher agachada esteja colhendo pinhões da araucária. Se esta interpretação for pertinente, vale lembrar os signos que o pinhão e a araucária passam a representar no Estado, após o Paranismo. Emblemas identitários e de cunho político.

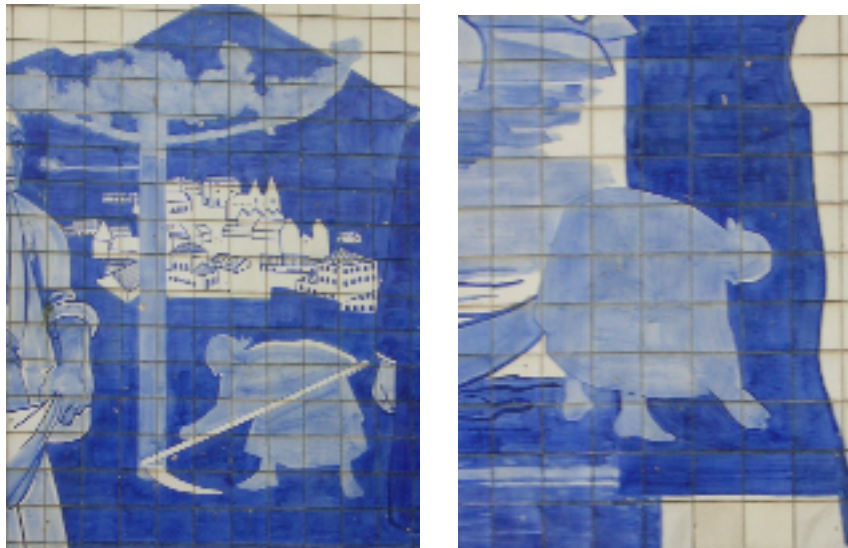


Fig. 1- Detalhes da Alegoria da Praça 19 de Dezembro. Curitiba, Paraná

No primeiro plano, cumprimenta o presidente Zacarias um casal de lavradores. A camponesa traz junto à cintura uma bolsa de semear, o homem um ancinho. Por não aparecer na alegoria nenhuma outra imagem relacionada à agricultura, apenas a colhedora de pinhão, poder-se-ia pensar que é a mata de Araucárias o que ela semeia.



Fig. 2 - Alegoria à chegada de Zacarias Gôes de Vasconcellos. Praça 19 de Dezembro, Curitiba, Paraná

Ao analisar a imagem da mulher que acompanha o homem na recepção ao primeiro presidente, pode-se pensar tratar-se da mesma mulher que se abaixa para colher, dado que há similaridades entre as três figuras: lenço na cabeça e saia ampla. A simbologia da sementeira está ligada à fecundidade. A mulher que semeia, a mesma imagem da produtora, a imagem ligada à mãe, a terra, ao fruto da terra.

Em outra praça de Curitiba, a Praça 29 de Março, uma alegoria de Poty comemora a fundação da cidade e apresenta uma narração de seu desenvolvimento. O nome da praça corresponde à data de aniversário da cidade e, coincidentemente, do artista. Este painel foi realizado em 1967. Toda a imagem empregada nesta narração segue um fio histórico que se inicia com os indígenas, passando pelos ciclos econômicos e pela instalação das instituições na cidade. Há uma menção ao plano urbanístico da cidade.

Ao lado do esquema desse mapa aparecem as linhas de transporte urbano da cidade, que previa o desenvolvimento desta aos seus extremos, norte e sul. Aparentemente, a partir da planta da cidade Lazzarotto teve a sugestão de um movimento humano, de um bailarino que impulsiona um salto.

No texto junto ao painel há uma menção ao futuro: "É dever de cada governante transmitir esta cidade, nem menor nem igual a que recebeu, porém, sob todos os aspectos, mais bela, mais humana e mais sorridente", assinada pelo artista: Potyguara.

Nesse painel as imagens da mulher apresentadas são: a lavradora junto ao homem, a religiosa da Santa Casa de Misericórdia, a esposa enganchada ao esposo, trazendo o filho pela mão, e a santa, Nossa Senhora da Luz dos Pinhais, a padroeira da cidade. Como a representação na alegoria é histórica, a matriz da mulher ideal no esquema moderno é a retratada.



Na alegoria *As Artes*, na fachada do Teatro Guaíra, em Curitiba, Poty apresenta na composição diversas cenas, algumas delas evidentes com relação ao título, outras cujo emprego é difícil de compreender, como a expulsão de Adão e Eva do Paraíso.

A representação toma um fio histórico a partir de ritos pré-históricos. Chegando ao cinema Poty representa a mulher apenas na ópera, cantando junto ao homem, e na bailarina suspensa nos braços do par.

Ao completar 70 anos, Poty foi homenageado pela Prefeitura de Curitiba com o livro *Poty: trilhos, trilhas e traços*. A cidade comemorava 300 anos. Este livro foi utilizado na presente pesquisa por apresentar a história do artista. Nele, a biografia é cruzada com reproduções de desenhos e fotos. Trata-se de uma entrevista informal em que Poty conta suas memórias e fatos da cidade ao escritor e amigo Valêncio Xavier.

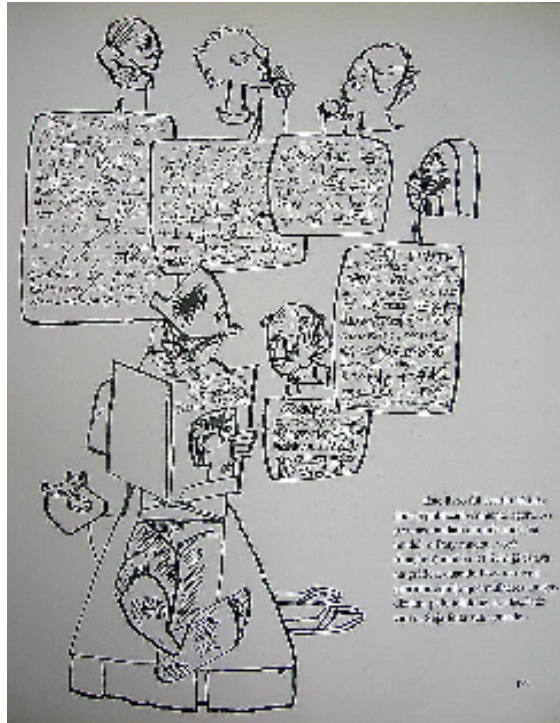
Nas frases do artista, algumas representações da mulher no seu imaginário são perceptíveis: "*Minha avó eu acompanhava quando ia vender verduras*", ou ainda: "*Foi no **Eu Sei Tudo** que ouvi falar, pela primeira vez, em Frinéia: os juízes da Grécia Antiga e ela peladinha da silva, magicamente ilustrada por Matamia*" (*apud* NICULITCHEFF, 1994, p.55, grifo do autor).

O livro conta com 207 páginas, das quais 112 são ilustradas. Deste montante de imagens a figura da mulher surge em 12 páginas: a esposa Célia Naves Lazzarotto, a mãe Dona Júlia, a avó lavradora, duas imagens de prostitutas; uma da série de gravuras *Mangue* (de 1940) e outra mais recente.

Ainda aparecem a mulher lavadeira e duas cenas de sexo. Em uma delas tem-se o homem deitado sobre a mulher, enquanto ela o esfaqueia nas costas; na outra, a mulher no colo do parceiro. A imagem da mulher nua, escapando de um flagrante por dentre as pernas de um general sem calças, é outro desenho de Poty, e uma imagem curiosa, a de mulher negra gestante sendo esfaqueada, ou em pé, sofrendo uma cesariana feita por um homem que não é médico. Há também a jovem retratada na janela.

Outra imagem muito significativa que sugere uma percepção masculina machista ilustra os diversos telefonemas de mulheres que Poty recebeu ao enviuvar. Transparecem, neste desenho, o

enfado do homem com a conversa, as intenções das mulheres ao viúvo e a tagarelice. Valêncio comenta que Poty teve o cuidado de tornar ilegíveis os textos que acompanham a fala das mulheres para a publicação da imagem (NICULITCHEFF, 1994, p.193).



É interessante pensar que o artista iniciou sua carreira nos anos quarenta, produzindo em gravura nos primeiros anos, passando à produção de sua obra monumental, à qual se dedicou até o final do século, vindo ao largo o feminismo.

Os anos sessenta foram o período efervescente no debate sobre a condição feminina, o machismo e a dominação. Desde então a participação da mulher na economia e na política tornou-se inegável e fundamental. O feminismo dos anos 60 e 70 foi um dos fatores a descentralizar o sujeito da identidade fixa do período moderno (HALL, 2005, p.46). Auxiliou na transformação daquela realidade, permitindo que a mulher tivesse como escolhas a esfera doméstica, conseqüente ao matrimônio, com ou sem filhos, ou, ainda, a vida profissional aliada à família.

Na mesma época, este movimento, o feminismo, geraria um outro: "A crise do homem". Esta crise seria uma "conseqüência de uma constatação difícil: o carcereiro é também seu prisioneiro ou, em outras palavras, 'a coroa pesa'" (LISBÔA, 1998, p.131). Segundo Maria Regina, esta crise teria se desencadeado com as transformações de comportamento da mulher em relação ao sexo e à moral, e "do questionamento da posição dominadora e patriarcal dos homens na sociedade e na família".

Para a autora, esta crise foi um fenômeno restrito em termos sócio-culturais, e pontuado a um tempo específico. Os homens atingidos pela crise teriam entre 35 e 50 anos e teriam em comum "a constatação dos valores herdados de seus pais". Seriam estes homens jovens nos anos 60 e teriam tomado algum contato "com as novas idéias sobre o relacionamento homem/mulher, relações interpessoais, sexualidade, enfim, o que se convencionou chamar movimentos da contracultura". Segundo Maria Regina, "estes homens tiveram de se rever, se repensar a partir de um novo código, diferente daquele hierárquico em que foram priorizados" (LISBOA, 2000, p.132).

É interessar pensar o "peso da coroa" que Poty, como homem, aprendeu a representar. E, do mesmo modo que a representação que faz da mulher é machista, também o é a representação que faz do homem. Este homem que o artista representou forte, macho, trabalhador, que precisa vencer, nunca falhar. É ele, o homem, quem impulsionaria a economia rumo ao futuro. A coroa, de fato, pesa. A

angústia da masculinidade frente a essas imagens do poder masculino não são e não devem ter sido leves no passado.

Marco Radice escreveu *O último homem, confissões sobre a crise do papel masculino*, em que toma alguns depoimentos anônimos sobre o assunto e aponta algumas idéias interessantes: "não podemos esperar do movimento feminista nenhuma contribuição à revolução cultural do homem que todos os dias toca na sua solidão. Teremos de andar com as próprias pernas" (1982, p.13).

Um de seus anônimos confessores, ao falar do peso da formação machista sobre sua masculinidade, diz, em crise, que não pretendia "inverter o papel e fazer-se de vítima" (RADICE, 1982, p.23). O mesmo confessor, O Intelectual, diz: "não sei modificar meu papel de macho. Não quero dizer 'sou macho até o fim' como defensores do 'quanto pior melhor'. Queria viver minhas contradições e viver, dolorosamente, a condição de homem".

À época, a crise tomou tanta força nas discussões intelectuais que ocorreu em 1985 o primeiro "Simpósio do homem", o que resultou no livro *Macho, Masculino-Homem: a sexualidade, o machismo e a crise de identidade do homem brasileiro* (LISBÔA, 2000, p.131). No entanto, até as últimas obras públicas de Lazzarotto, a representação da mulher e do homem, nas alegorias, permanece. A representação da mulher é a da esposa e mãe, e, a do homem, o homem do futuro e o pai de família.



Na alegoria de 1987 "O Paraná", a representação da mulher é a da mãe imigrante. O painel, mais que qualquer outro, traz uma mensagem androcêntrica. Neste painel, o homem é o semeador do futuro, ligado ao progresso do Estado, junto a uma revoada de gralhas-azuis, e o chefe de família imigrante também aparece.

Em 1992, Poty termina o painel para a Torre da Telepar, inaugurada um ano antes. A Telepar foi a antiga empresa de telefonia do Estado, vendida naqueles anos. O painel conta a história de Curitiba, e o fio histórico é o mesmo: dos índios àquela atualidade com implementos da telefonia e os que a prefeitura recentemente construíra as estações-tubo do "Ligeirinho".

Este é o painel em que Lazzarotto alcança o maior desenvolvimento técnico. A obra é circular, contornando o centro da torre. Recobre a parede interna, do outro lado, e pelo vidro tem-se a vista panorâmica da cidade. Nesta obra, passados 39 anos da primeira obra pública, a representação da mulher e do homem permanece a mesma.



Nos anos 90, Poty passa a trabalhar em sua poética um misto de suas memórias de infância com o presente. Permanece representando a cidade que viveu no final do século, sustentando o ideal de mulher e de homem dos anos 30, e a família moderna.

Lazzarotto teve a marca machista construída em si e herdou o papel de legá-la ao futuro, fazendo-o por imagens. Produto de determinada sociedade e cultura, sua obra mostra a formação que recebeu, um homem criado em uma sociedade machista, em uma família do esquema moderno, tendo aprendido a reproduzir essas marcas no social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDT, Hanna. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

BERGER, Peter, L: LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CASTAÑEDA, Marina. *O machismo invisível*. Rio de Janeiro: A Girafa, 2006.

FAOUR, Rodrigo. *Revista do Rádio: fuxicos, e moral dos anos dourados*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2002.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

JAGGAR, Alison M. Amor e conhecimento: a emoção na epistemologia feminista. In: JAGGAR, A. M. Susan Bordo (Editoras). *Gênero corpo e conhecimento*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

LISBÔA, Maria Regina. Masculinidade: as críticas ao modelo dominante e seus impasses. In: PEDRO, Joana Maria e GROSSI, Mirian Pillar (Org.). *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

NICULITCHEFF, Valêncio Xavier. *Poty, trilhos, trilhas e traços*. Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994.

PEDROSO, Daniela. *Poty murais curitibanos*. O artista de nossas ruas. Curitiba: Positivo, 2006.

POLLOCK, Griselda. *Vision and difference*. Feminism, femininity and the histories of art. London: Routledge, 2005.

PROCOPIAK, Nilza. O nosso índio Poty. In: *POTY* [1994] catálogo de exposição. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba; Fundação Cultural de Curitiba.

RADICE, Marco. *O último homem*. Confissões sobre a crise do papel masculino. São Paulo: Brasiliense, 1982.

THOMPSON, John. *Ideologia e cultura moderna*. Petrópolis: Vozes, 2002.

VAISTMAN, Jeni. Gênero, identidade, casamento e família na sociedade contemporânea. *Mulher, Gênero e sociedade*, Rio Janeiro: FAPERJ, 2001.
