

A patrimonialização dos murais de Poty Lazzarotto no Paraná: entre a arte e a educação inclusiva e patrimonial

The Heritage Recognition of Poty Lazzarotto's Murals in Paraná: Between Art and Inclusive Heritage Education

Enviado em: 15-05-2026

Aceito em: 06-07-2026

Sandra C. A. Pelegri¹

Ana Cristina Mandarino²

Cássia Maria Popolin³

Estélio Gomberg⁴

Resumo

Esse artigo analisa duas obras de Napoleon Potyguara Lazzarotto, instaladas em Curitiba e Foz do Iguaçu, reconhecidas pelo Conselho Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico do Paraná como bens culturais, em 2014. A relevância dessa abordagem se justifica pelo fato desses murais de azulejo figurarem como crônicas visuais, cuja temática reporta-se às paisagens naturais e urbanas, aos migrantes e imigrantes, tomados pelo artista como propulsores do desenvolvimento econômico e cultural do estado. Se apreendidos como semióforos, tais painéis oferecem subsídios para a Educação Inclusiva e Patrimonial e, como tal, permitem o exercício crítico sobre as representações das memórias e das identidades, forjadas ao longo do tempo por perspectivas eurocêntricas, misóginas e racistas, que invisibilizaram as contribuições dos povos originários, mulheres e negros na história deste estado. No âmbito teórico e metodológico, a pesquisa ora apresentada fundamenta-se na História Cultural, portanto, dialoga com diversas áreas do conhecimento.

Palavras-chave: Arte Pública; Patrimonialização; Poty Lazzarotto.

Abstract

This article analyzes two works by Napoleon Potyguara Lazzarotto, located in Curitiba and Foz do Iguaçu, which were recognized as cultural heritage assets by the Paraná State Council for Historical and Artistic Heritage in 2014. The relevance of this approach lies in the fact that these tile murals function as visual chronicles whose themes portray natural and urban landscapes, as well as migrants and immigrants,

¹ Docente do Grupo de Pesquisa Narrativas Transfronteiriças (DHI/Universidade Federal do Acre), PhD em Patrimônio Cultural/UNICAMP, Líder do Grupo de Pesquisa/CNPq: História, Educação e Museus: patrimônios naturais e culturais materiais e imateriais, Membro do Laboratório Patrimônio Têxtil (DDM/Universidade Estadual de Maringá), scapelegri@gmail.com

² Pesquisadora Bolsista, Fundação Oswaldo Cruz, Doutora em Comunicação e Cultura/UFRJ, anamandarino@gmail.com

³ Docente Cogna Educação, Doutora em História pela Universidade Estadual de Maringá, cassiapop16@gmail.com

⁴ Analista Fundacentro/TEM, Doutor em Saúde Coletiva/UFBA, estelio68@gmail.com

regarded by the artist as driving forces behind the state's economic and cultural development. When understood as semiophores, these panels provide support for Inclusive Heritage Education and, as such, encourage critical reflection on representations of memory and identity forged over time through Eurocentric, misogynistic, and racist perspectives that have rendered invisible the contributions of Indigenous peoples, women and Black people to the history of this state. From a theoretical and methodological standpoint, the research presented here is grounded in Cultural History and therefore engages in dialogue with various fields of knowledge.

Keywords: Public Art; Heritage Recognition; Poty Lazzarotto.

Introdução

Este artigo analisa dois painéis de Napoleon Potyguara Lazzarotto que integram o patrimônio cultural do Estado do Paraná. O estudo privilegia os murais de azulejos convertidos em referenciais de identidade e memória, localizados em Curitiba e Foz do Iguaçu. A chancela oficial ocorreu via Conselho Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (CEPHA), sob o Processo nº 04/2011 e o amparo da Lei nº 1.211/1953, com a inscrição definitiva no Livro do Tombo nº 11-III efetuada em 25 de março de 2015⁵.

Esse recorte se justifica por três razões: primeira, por se tratar de bens culturais reconhecidos pelo Estado e pelas populações residentes; segunda, por suas peculiaridades estéticas e históricas suscitarem o interesse de transeuntes nacionais e estrangeiros; terceira, pelo fato de essas obras ocuparem lugares de destaque nessas cidades que, por sua vez, são reconhecidas pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

Curitiba tem o seu planejamento urbano distinguido, desde 2014, como um exemplo mundial de sustentabilidade (2026), enquanto o Foz do Iguaçu abriga uma excepcional biodiversidade e uma das mais belas cataratas do mundo no Parque Nacional, incluso em 1986 na Lista do Patrimônio da Humanidade (2026). Além disso, nesses espaços foram instalados o primeiro (1953) e o último (1998) trabalho do artista, ambos confeccionados com materiais cerâmicos e técnicas similares de assentamento de azulejos.

A relevância da abordagem proposta se explica também pelo fato dessa tipologia da produção de Lazzarotto, ter primado pela construção de narrativas visuais sobre as paisagens naturais e culturais paranaenses, alteradas pela ação de trabalhadores migrantes e imigrantes, deslocados para essa parte da região sul do

⁵ Tal medida de proteção restringiu-se ao conjunto de murais e painéis em logradouros públicos nos municípios citados, estendendo-se ainda a Maringá, Palmas, Paranaguá e Tibagi (PARANA, 2025; 2026).

Brasil. Os murais selecionados para essa pesquisa, “Monumento do 1º Centenário do Paraná” (1953) e “Trabalhadores da Barragem” (1998), possibilitam o despertar de visões críticas a respeito das concepções do artista sobre a História do Paraná; e, também, a apreensão de saberes e práticas das populações consideradas propulsoras do desenvolvimento social, cultural e econômico do estado.

Essas características das produções murais lazzarottidianas as tornam um corpo documental privilegiado para a pesquisa e o ensino da História, porque permitem aos professores de distintos níveis de escolaridade utilizá-las como instrumentos da Educação Inclusiva (UNESCO, 2025) e da Educação Patrimonial (PINHEIRO, 2023). Essas duas modalidades instrutivas podem ser praticadas formalmente em locais como escolas, colégios ou universidades, e informalmente em ruas, avenidas, museus ou centros históricos, desde que observadas as disputas pelo poder e os embates pela memória, impressos tanto no processo criativo das obras de arte quanto nos logradouros escolhidos para expô-las (PELEGRINI, 2018).

A análise das manifestações artísticas inseridas nas áreas públicas abertas ou fechadas, sem dúvida, oportuniza ao historiador suscitar reflexões sobre as representações das memórias e, sobretudo, das identidades forjadas ao longo do tempo. Portanto, no âmbito teórico e metodológico, essa investigação fundamenta-se na História Cultural, dialogando com autores vinculados a distintas esferas do conhecimento, especialmente, com os historiadores Roger Chartier (2024), Peter Burke (2005; 2023), com estudiosos do patrimônio Françoise Choay (2006), Adson Rodrigo S. Pinheiro (2023), Sandra C. A. Pelegrini (2018), Maria de Lourdes Parreiras Horta, Evelina Grunberg, Adriane Queiroz Monteiro (1999).

Sem a aspiração de trazer à luz um debate epistemológico detalhado, reitera-se as inferências de Peter Burke (2005, p. 10), quando este aponta para o fato de que as leituras acerca dos simbolismos do passado podem ser realizadas, por intermédio do exame das práticas sociais, onde se incluem desde manifestações artísticas até aspectos da vida cotidiana. Aliás, a partir do momento em que se tem a oportunidade de efetuar o cruzamento de construções discursivas da historiografia, com narrativas artísticas esteticamente expressivas, se torna possível reconhecer aspectos da história pouco investigados e identificar os interesses intrínsecos aos jogos de poder coexistentes em determinadas temporalidades e territórios.

Se for certo assinalar, que as memórias humanas podem ser ativadas por meio de sensações provocadas pelo contato com inúmeras formas de representação visual, também é correto afirmar, que tais reminiscências, socialmente edificadas, não raro, surgem articuladas aos monumentos expostos nas ruas e avenidas, nas praças e nos

mercados municipais, entre outros estabelecimentos existentes nas cidades. Mas as obras de arte não falam por si, faz-se necessário examinar a sua procedência e materialidade, as dimensões e as técnicas utilizadas pelo artista na sua concepção e realização, e ainda, identificar quais foram os seus patrocinadores e seus possíveis interesses.

A apreensão dos patrocinadores dos painéis, sejam eles políticos ou empresários, oportunizam a percepção dos modos como os segmentos dominantes difundiram determinadas versões da história local. Como ressaltam os estudiosos desse assunto, o enaltecimento de determinados personagens, por meio de produções artísticas expostas em ambientes urbanos, constitui práticas pedagógicas, cujo objetivo está predisposto a provocar a ignorância ou a exaltação de alguns sujeitos históricos, em detrimento de outros, além de promover o esquecimento de episódios relegados a um plano secundário (BURKE, 2023).

Mas, se por um lado, o silenciamento de vozes dissonantes aos interesses das autoridades políticas tende a difundir versões da história que eles desejam reverberar por meio da arte pública; por outro, os referenciais simbólicos, as experiências vivenciadas na cidade e os conhecimentos geracionais permitem à população residente e demais observadores, interpretarem tais narrativas de formas diferentes.

Posto isso, cabe lembrar que o estudo dos dois murais produzidos por Poty Lazzarotto em 1953 e 1998, expostos em Curitiba e Foz do Iguaçu, se deu a partir do processo de patrimonialização, realizado por parte do Conselho Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico (CEPHA), vinculado à Secretaria de Estado da Cultura, do Governo do Paraná, durante a gestão de Carlos Alberto Richa, à época ligado ao Partido da Social Democracia Brasileiro (PSDB).

A decisão pelo tombamento foi ratificada por unanimidade pelo colegiado do CEPHA, então coordenado por Rosina Coeli Alice Parchen, em sessão realizada em 20 de agosto de 2014. Em entrevista, a arquiteta enfatizou as prerrogativas da salvaguarda, ressaltando que o ato administrativo impõe restrições ao entorno e veda a destruição ou remoção das obras. Doravante, qualquer intervenção — incluindo ações de conservação e restauro — deve ser precedida por projeto técnico submetido à aprovação e ao monitoramento do conselho (PARCHEN, 2026)

Antes de dar continuidade à análise das questões relativas à inserção de produções artísticas nos espaços urbanos e de aprofundar a investigação sobre os murais de azulejos lazzarottidianos ora selecionados, torna-se imperativo abordar aspectos da biografia do autor. Tais elementos contribuem para a compreensão de

seu processo criativo e de suas múltiplas aptidões como desenhista, ilustrador, professor, vitralista, gravador e muralista.

Poty Lazzarotto: um cronista visual

No auge dos seus dezoitos anos de idade, esse curitibano nascido no dia 29 de março de 1924, foi brindado com um auxílio financeiro de Manuel Ribas que lhe permitiu estudar na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1942. A conquista resultou do reconhecimento das singularidades estéticas dos seus esboços, criados desde os doze, por parte de Ribas, interventor do Paraná durante o governo de Getúlio Vargas, cujo hábito o levava a se deleitar com os risotos servidos no restaurante “Vagão do Armistício”, assim denominado em homenagem ao fim da II Guerra Mundial, de propriedade da italiana Julia Tortato Lazzarotto, progenitora do artista (XAVIER, 1994).

Como consta no Livro de Tombo das Belas Artes do Paraná (Inscrição:11-III) no Livro do Tombo das Belas Artes, o seu aprendizado fora tão promissor que, em 1946, Lazzarotto já estaria residindo em Paris e estudando litografia na École des Beaux-Arts. Quatro anos mais tarde, em parceria com Flávio Motta, fundaria em São Paulo, a Escola Livre de Artes Plásticas, onde lecionaria gravura e desenho.

Ao longo de sua vida, suas habilidades lhe possibilitaram criar mais de seis mil desenhos e ilustrar cento e setenta livros para diversas editoras, durante cinco décadas de trabalho, a começar pelas atividades desenvolvidas na revista literária “O Joaquim” (1946-1948), editada por Dalton Trevisan. Entre os anos cinquenta e sessenta do século XX, sobreviveu atuando como professor, desenhista e ilustrador, apto a usar com maestria apenas uma caneta “bico de pena” (VAZ, 2026). Nesse período, ele oferecia imagens personalizados aos romancistas brasileiros que o contactavam ⁶.

Lá pelos idos de 1960, obteve reconhecimento como muralista e várias de suas produções foram instaladas em prédios públicos e privados no Brasil e em outros países do mundo, como na Alemanha, França e Portugal. Todavia, o mais expressivo número de murais de azulejos produzidos pelo artista encontra-se exposto em

⁶ Conforme Augusto Alves Netto (2021) e Fabrício Vaz Nunes (2023), entre as principais obras literárias ilustradas por ele, adquiriram significativa projeção “Os Sertões”, de Euclides da Cunha, “Sagarana” e “Grande Sertão: Veredas”, de João Guimarães Rosa. Além desses volumes, estampou também livros de Dalton Trevisan, Graciliano Ramos, José de Alencar, Jorge Amado, Machado de Assis e Rachel de Queiroz, entre outros.

Curitiba, capital do Estado, onde há também esculturas, painéis de madeira e concreto aparente de sua autoria.

Alguns estudiosos das obras lazzarottidianas assinalam ser provável, que sua opção por enveredar pelos caminhos da arte pública, esteja relacionada aos ideais de uma produção artística mais acessível para a maioria das pessoas. Um dos seus biógrafos revelou que tais obras lhe interessavam “pela oportunidade de alcançar bastante gente” (XAVIER, 1994, p. 106). Além disso, a época dos estudos na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, ele conviveu com Candido Portinari (1903-1962), uma das mais reconhecidas figuras do Modernismo brasileiro. A partir de então, desenvolveram amizade e admiração recíprocas e passaram a trocar muitas impressões sobre arte e política. É sabido que criadores como Jorge Amado e Portinari, em determinada fase de suas vidas, militaram no Partido Comunista (PELEGRINI, 2015, p. 106). Este último, se inspirou nos murais concebidos pelos mexicanos Diego Rivera (1886–1957), José Clemente Orozco (1883–1949) e David Alfaro Siqueiros (1896–1974)⁷.

Assim como o modernista nascido em Brodowski (São Paulo), Lazzarotto elegeu muros e paredes dos edifícios como imensas telas em branco, expostas ao ar livre, nas quais podia promover a difusão de suas ideias e visões de mundo. Ambos reintroduziram os azulejos na arquitetura das urbes brasileiras em temporalidades distintas, um inspirado na tradição muralista mexicana e o outro na portuguesa. Segundo relatos registrados por seus biógrafos, agradava a Lazzarotto expor suas obras aos transeuntes. Com isso, oferecia a oportunidade de contato com narrativas visuais sobre a cultura, a sociedade, a história, a economia e o desenvolvimento do Paraná.

Esteticamente, a maior parte dos murais de Lazzarotto apresentam elementos plásticos referentes aos símbolos da fauna e a flora do Paraná, evidenciando sua simpatia pelo ideário político e cultural do Movimento Paranista de Romário Martins, consolidado entre 1920-1930. Todavia, o conceito de Paranismo passou por várias revisões e, em 1946, adquiriu novas feições a partir da fundação de “O Joaquim”, uma revista artístico-literária que contou com o apoio de vários autores, entre eles Lazzarotto. Embora ele tivesse ilustrado alguns de seus números e, naqueles anos, questionasse os princípios da arte acadêmica, Lazzarotto não compartilhou efetivamente

⁷ O Movimento Muralista, emergente no México, em 1920, objetivava promover a educação e a difusão dos ideais revolucionários alinhados ao marxismo, ao comunismo e ao socialismo entre as populações analfabetas. Gerardo Murillo foi o precursor desse movimento que, em síntese, também buscava propalar uma “identidade nacional”, baseada na recuperação das tradições dos povos originários daquele país (PELEGRINI, 2015, p. 97-108).

das perspectivas críticas dos mentores do periódico em relação ao Paranismo. Sua obra corroborou para a promoção de uma identidade regional, assentada na valorização das gralhas-azuis (*Cyanocorax caeruleus*), dos pinheiros (*Araucaria angustifolia*) e suas sementes (ALVES NETTO, 2021, p. 26-27).

As menções efetuadas pelo artista às barulhentas aves e às frondosas árvores sugerem a sublimação da paranaensidade. Em certo sentido, ele corroborou para difundir elementos plásticos que se tornaram relevantes, do ponto de vista da preservação da cultura e da natureza, pois esses elementos são figuras marcantes do patrimônio expresso nas manifestações folclóricas paranaenses e na culinária regional, na qual o pinhão é utilizado como principal insumo de pratos típicos. As suas alusões à ambiência natural do Estado, também cumprem um papel significativo do ponto de vista da salvaguarda dos bens naturais, porque esses corvos brasileiros disseminam sementes, contribuindo para a preservação dos pinheiros-curiúva, na Mata Atlântica.

O traçado lazzarottidiano se revela a partir de distorções criativas e da utilização de justaposições de espaços e temporalidades, muito comuns nas linguagens da arte contemporânea. Por essa via, o muralista manifesta sua admiração pelos avanços da ciência e da tecnologia; descreve hábitos rurais e urbanos, traduzindo costumes e brincadeiras comuns às populações mais simples, quase sempre responsáveis por atividades socialmente marginalizadas.

Segundo o biógrafo Calêncio Xavier (1994), ao longo de sua carreira, Lazzarotto contou com a colaboração de pessoas que o assessoravam durante a execução dos painéis com grandes dimensões. Normalmente, Potyguara concebia os desenhos originais de seus projetos com canetas da milenar tinta nanquim, em papel pardo. Esses esboços, marcados por traços instintivos, embasaram a criação de mosaicos, não raro, ampliados pelo também artista plástico Adroaldo Renato Lenz, responsável pela execução de um número significativo de obras executadas com materiais cerâmicos ou concreto.

Além disso, como não possuía conhecimentos na área da engenharia, ele esculpia as estruturas de concreto em moldes de madeira, gesso e isopor, posteriormente, executados por seus assistentes. Após finalizar os desenhos esmaltados sobre os azulejos, ele submetia as peças cerâmicas a um forno com cerca de 800°C, realizando em seguida a sua numeração. Tais procedimentos envolviam a divisão dos painéis em vários segmentos que eram, posteriormente, aplicados sobre superfícies de reboco ou concreto. Para isso, utilizava o método de assentamento

direto, tomando especial cuidado com as obras que ficariam expostas ao ar livre e que, por conseguinte, precisavam resistir às intempéries.

Como salienta Xavier (1994), o artista preparava uma argamassa composta pela combinação de areia fina peneirada, materiais cimentícios de alta qualidade e aditivos como a cola branca no local onde os murais seriam instalados.

Posto isso, o texto dedica-se agora a fundamentação teórica essencial à apreciação das obras de arte instaladas no espaço urbano.

A arte no espaço público

O trato dessa problemática implica o enfrentamento de desafios metodológicos que pressupõem, entre outros aspectos, o entendimento da fruição da arte pública como uma obra aberta. Segundo Umberto Eco (2015), a leitura de uma mesma produção artística implica múltiplos olhares e pontos de vista diferenciados do observador, capaz de vivenciá-la de diversas maneiras, ou seja, “uma obra de arte é um objeto produzido por um autor, que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa compreender”, por intermédio de sua reação ao “jogo de respostas” e à “configuração de efeitos”, despertados por sua “inteligência” (2015, p. 17).

Mais do que isso, para Eco (2015, p. 17), o artista produz

uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual.

Em outras palavras, as ressonâncias de produção artística não podem ser mensuradas, pois cada fruição possui sentidos próprios. No caso específico dos murais, se deve levar em consideração; por um lado, a materialidade da obra e se ela é móvel ou imóvel, passível ou não de remoção, viabilizada atualmente pelos avanços tecnológicos nesse campo do conhecimento; e por outro, a sua localização, porque os painéis murais estão propensos a se integrarem aos projetos paisagísticos e arquitetônicos existentes no seu entorno e vice-versa. Logo, se faz necessário atentar para o fato de que, reciprocamente, uns conferem singularidades aos outros.

Nessa linha de abordagem, tornam-se relevantes alguns destaques, entre eles ressalta-se: desde o século XIX, o reconhecimento do status social da arte favoreceu a difusão de “padrões de gosto cosmopolitas” em diversos ambientes citadinos (KNAUSS, 2003, p.179). Após 1850, o costume de inserir esculturas e outras tipologias artísticas no espaço citadino adquiriu especial repercussão na França e consolidou a utilização dessas obras com fins político-pedagógicos, visando-se a promoção da celebração de personagens republicanos (AGUILHON, 1988). Tal fato, pode ser observado também em várias urbes no Brasil, em especial, no Rio de Janeiro, onde houve significativo esforço no sentido de reforçar, simbolicamente, os vínculos entre o Estado e a sociedade civil, após a Proclamação da República, em 1889 (FERNANDES, 2026).

Na mesma direção, convém não negligenciar: primeiro, que algumas acepções atribuídas à arte pública, não raro, a reduzam à cenografia urbana; segundo, a postura deliberada de ocupar os espaços citadinos e de transformá-los em suportes da memória oficial atende aos interesses de segmentos sociais dominantes; terceiro, no decorrer do século XX, preocupações com a estética e o desenho das cidades impulsionou a criação de projetos, cujo intuito incluía a criação praças ajardinadas, onde se tornaram muito comuns a inserção de monumentos comemorativos com fins decorativos e pedagógicos (BENEVOLO, 1996).

Assinala-se que, o debate sobre o conceito de arte exposta publicamente nas ruas, avenidas e praças como gênero adquiriu novos contornos em meados da década de 1960, pois os processos de fruição, recepção e circulação da produção artística passaram a ser questionados pelos adeptos da *Pop-Art* e da *Arte Conceitual*⁸. Passou a ser reconhecida como uma importante forma de expressão das minorias, que se rebelaram a partir dos movimentos sociais emergentes em maio de 1968 e passaram a utilizar os murais como meios para reivindicar seus direitos (PELEGRI, 2015).

Nesse sentido, poder-se-ia indagar: os monumentos citadinos figuram como formas de expressão das experiências humanas, historicamente, manifestas no tempo e do espaço? Como tal, devem ser reconhecidos como bens patrimoniais a serem salvaguardados e protegidos do esquecimento? Sem dúvida, a resposta para essas questões é positiva, uma vez que tais obras são concebidas em universos, nos quais coexistem construções discursivas e visuais, alinhadas a narrativas culturais e

⁸ Em termos estéticos, a “Pop-Art” e a “Arte Conceitual” exploraram diferentes linguagens e formas de expressão, ocupando-se de imagens familiares, objetos e signos comuns ao cotidiano urbano (SMITH, 2000).

históricas, às memórias e aos signos identitários das comunidades que habitam as urbes.

Mas, como bem o lembra Peter Burke (2005), as populações residentes adotam formas distintas de rememorar o passado. Do seu ponto de vista, enquanto os franceses tendem a reverenciar os mitos fundadores da revolução, os britânicos inclinam-se a enaltecer as alegorias da continuidade. Contudo, em ambos os casos, os monumentos citadinos atuam como gatilhos privilegiados de reafirmação ou de negação de memórias e identidades culturais.

A despeito dessas considerações, nota-se que a preservação da arte pública enfrenta desafios estruturais em cidades contemporâneas como Curitiba e Foz do Iguaçu. Embora tais bens sejam fundamentais para a salvaguarda das identidades e memórias coletivas, a lógica da modernização desenfreada frequentemente relega o patrimônio a um plano secundário. Nesse cenário, o crescimento econômico é utilizado para justificar a destruição ou o 'tombamento' físico de obras consideradas obstáculos à expansão das urbes.

A arte exposta nos espaços urbanos ou em lugares públicos de interesses privados dialoga com os sistemas culturais, os transeuntes e os lugares onde estão inseridas. Apesar desse artista plástico ter recebido formação acadêmica, criou formas peculiares para se expressar e representou conhecimentos, modos de viver e tradições que estão sendo transmitidas para os seus observadores. A produção lazzarottiana acaba contribuindo para dar visibilidade aos povos originários, habitantes do Paraná desde tempos remotos e ao saber-fazer dos trabalhadores responsáveis por erguerem as cidades paranaenses.

A fruição dos murais de Potyguara permitem a percepção das dimensões poéticas dos lugares onde foram instaurados e favorecerem o desenvolvimento de atividades turísticas geradoras de emprego e renda. Além disso, os monumentos de sua autoria apresentam códigos visuais, que podem ser utilizados pela população residente ou por transeuntes ocasionais para produzir ou negar significados e para materializar suas visões de mundo.

Sob esse ponto de vista, considera-se oportuno reiterar: a cultura material e imaterial possibilita tanto o acesso às vozes silenciadas do passado quanto o reconhecimento das identidades culturais historicamente edificadas. Embora Lazzarotto não oportunize visibilidade às demandas dos movimentos negros e ofereça pouca perceptibilidade ao trabalho e à atuação das mulheres, é fundamental notar que a preservação desses registros transcende as omissões do artista. Mais do que isso, o reconhecimento identitário produz laços de pertencimento importantes para o

fortalecimento das comunidades, para estimular-lhes o exercício da cidadania e para garantir a sua sobrevivência frente ao mundo contemporâneo, cada vez mais globalizado

Não por acaso, são fundamentais para essa reflexão, as assertivas do sociólogo e educador Stuart Hall (1999) que corroboram para a apreensão da acepção de identidade no plural, pois segundo esse pensador, mulheres e homens circulam por vários grupos e desempenham múltiplos papéis sociais. Daí se apreende o quanto esse conceito não é estático, muito pelo contrário, ele é passível de transformações decorrentes de alterações nas maneiras como os sujeitos sociais se autorepresentam ou como são representados.

Esse expoente dos estudos culturais assinala serem as identidades, resultantes de construções históricas e não de heranças genéticas ou naturais, se assim for, pode-se inferir, como alegado por Roger Chartier (2024), que as diversas formas de arte constituem narrativas simbólicas do mundo social e do imaginário humano, capazes de figurar como instrumentos de organização do pensamento. Por essa razão, nesse manuscrito, tomam-se os painéis de azulejo lazzarottidianos como semióforos das articulações entre o público e o privado, das interfaces entre espaço e tempo.

Metodologicamente, a análise crítica das representações pictóricas, expostas ao céu aberto, contribui para a expansão do conhecimento em todos os níveis de escolaridade e se inclui na perspectiva da Educação Inclusiva, uma das temáticas fulcrais do Ensino de História na atualidade. Ao assumir o compromisso com o desenvolvimento de práticas, nas quais, os estudantes se reconhecem como sujeitos históricos, a presente abordagem contesta as vertentes historiográficas eurocêntricas, misóginas e racistas, buscando valorar as identidades e as memórias daqueles que, historicamente, foram invisibilizados ou tratados como coadjuvantes.

Do ponto de vista da Educação Patrimonial, o contato de estudantes, professores e outros integrantes da população de Curitiba e Foz do Iguaçu com os murais de Poty implicará: primeiro, a apropriação desses bens culturais patrimonializados pelo governo do Paraná; segundo a modificação nas posturas, nos modos de ver e de se relacionar com a arte pública; terceiro, a transformação desses cidadãos em agentes da preservação.

Maria de Lourdes Parreiras Horta (1999) e Adson Rodrigo S. Pinheiro (2023) assinalam, que essa metodologia devotada a promover a observação direta do patrimônio, possibilita o acesso à informação sobre seus dados e a apreensão dos

seus significados sociais e históricos. Por essa via, tende a despertar sentidos de pertença, fundamentais para o desencadeamento da apropriação, do reconhecimento identitário e da preservação sustentável. Em outras palavras, caso os sujeitos históricos se sintam, de algum modo, representados pelos bens patrimoniais observados, tornar-se-ão partícipes da sua proteção e conservação.

Pelos vieses transformadores dessas duas tipologias educacionais, se os cidadãos não se sentirem representados por meio de bens patrimoniais tangíveis e intangíveis, tombados ou registrados por organismos governamentais, poderão exercer seus direitos, reivindicando o reconhecimento de suas tradições étnicas e culturais. Em conformidade com esse raciocínio, entende-se também que o despertar do pertencimento é um instrumento sustentável de combate ao vandalismo, uma das formas destrutivas do patrimônio cultural no Paraná, no Brasil e no mundo.

Como se demonstrará a seguir, as crônicas visuais de Lazzarotto apresentam evidências notórias dos paradoxos da história paranaense, repletas de permanências e rupturas vivenciados pelo próprio artista, que, por vezes, se autorrepresenta em suas obras.

A Análise dos Murais de Poty Lazzarotto (Curitiba e Foz do Iguaçu)

O primeiro mural de azulejos de Lazzarotto, instalado na área central de Curitiba, foi encomendado pelo governador do Paraná, Bento Munhoz da Rocha Neto, e patrocinado pela Prefeitura Municipal, com vistas a celebrar a efeméride referente à emancipação política da quinta comarca de São Paulo, elevada à condição de província autônoma do Brasil Império, por Dom Pedro II, em 19 de dezembro de 1853 (DILAY; BUDOLA, 2025).

Esse mosaico de azulejos, engendrado em 1953 em parceria com Erbo Stenzel e Humberto Cozzo⁹, possui três metros de altura por trinta de largura e apresenta-se dividido em sete segmentos. Neles, observam-se menções às belíssimas gralhas-azuis e às altas copas das araucárias, às autoridades governamentais, e aos acontecimentos políticos e econômicos considerados os mais marcantes da história do estado. Há também referências à presença dos povos originários tinguís e kaingangs, aos padres missionários jesuítas e aos garimpeiros que buscavam ouro e diamantes nas terras e rios da então província.

⁹ Esses dois escultores foram responsáveis pela criação da escultura “Homem nu”, também encomendada por ocasião da comemoração do primeiro centenário de emancipação política do Paraná.

Os indígenas são destacados em duas situações distintas: no quarto e no sexto quadrantes. Neste último, dois deles surgem navegando pelos rios em jangadas, representando o desbravamento do território em direção ao interior do estado; no outro, um deles é retratado desnudo e de costas, observando uma reunião política na antiga vila. Já no segundo quadrante, nota-se a imagem dos primeiros contatos dos nativos com as reduções jesuíticas. Nessa obra, Lazzarotto reporta-se também às mulas e cavalos, aos bandeirantes paulistas e aos tropeiros, responsáveis por atividades comerciais e pelo transporte de mercadorias. Não há menção ao trabalho dos(as) escravizados(as) nas províncias de São Paulo e do Paraná, nem neste mosaico, nem em outros murais do artista. No entanto, a chegada dos imigrantes europeus é reverenciada pelo muralista, à medida que se estabeleceram na região leste do estado na segunda metade do século XIX. Esse foi o caso dos ucranianos, poloneses, espanhóis e italianos. Estes últimos se fixaram, por volta de 1878, no logradouro denominado bairro Santa Felicidade, onde muitos deles prosperaram ao cultivarem suas tradições alimentares, como a produção e consumo de massas e de vinhos¹⁰.

Figura 1



Título: Monumento do Primeiro Centenário do Paraná (1953)
Local: Rua Barão do Serro Azul, s/n - Praça Dezenove de dezembro (Centro)
Dimensões: 3m altura x 30 de largura
Execução: Erbo Stenzel e Humberto Cozzo
Patrocínio: Prefeitura Municipal de Curitiba
Fotografia: Macaxeira

¹⁰ Registros apontam a circulação de portugueses e espanhóis por toda a província de São Paulo, desde o século XVI, e ainda, apresentam indícios da imigração alemã na região do Rio Negro, localizada ao sul do Estado, em 1829 (COLATUSSO, 2005).

Na figura 1, salienta-se que, em termos estéticos, a obra conta com uma estrutura de concreto, onde foram colados azulejos brancos, pintados com a cor azul. O fundo branco, sobre o qual foram esmaltadas as representações pictóricas dos diversos personagens já mencionados, oferece certa linearidade à narrativa e convida o observador a mergulhar no processo de redefinição das fronteiras territoriais da província paranaense, resultante das movimentações inerentes ao processo de transição do Brasil Colonial para o Imperial, ocorridas a partir de 1821 e que culminaram com a proclamação da Independência, em 1822.

O mural supramencionado apresenta um constructo histórico eurocentrista e positivista, além de elementos ligados aos ideários do Movimento Paranista, arquitetados com o intuito de reafirmar a “identidade paranaense” e chamar a atenção para a superação de um passado repleto de desafios, entre os quais se destacaram a domesticação da natureza inóspita e o efetivo desmembramento da província de São Paulo. Nesse mosaico há ênfase ao processo urdido por autoridades políticas, consideradas decisivas e responsáveis pelo promissor futuro do Estado.

Curiosamente, por trás desse mural de azulejos de Lazzarotto, foi instalado em 1955, um outro de granizo em baixo-relevo, idealizado por Erbo Stenzel e intitulado “Ciclos Econômicos do Paraná”. Executado por Humberto Cozzo, a obra apresenta as mesmas dimensões do painel de azulejos lazzarottidiano e reverencia o extrativismo e a expansão das fronteiras agrícolas do estado, marcadas pelo cultivo da erva-mate, do café e do trigo. Embora, em termos financeiros, o plantio desse grão ainda fosse incipiente no Estado, na década de 1950, ele já estava sendo praticado pelos imigrantes italianos e poloneses nos arredores de Curitiba, em Morretes e Piraquara, figurando como um dos artigos que sustentavam a economia local¹¹.

No Paraná, a extração da erva, denominada *Ilex paraguariensis*, data dos princípios do século XVIII e utilizou o trabalho dos escravizados. Em Curitiba, a sua extração e o beneficiamento se intensificaram entre 1820-1830, favorecendo o desenvolvimento da cidade. A partir dessa época e durante o decorrer do século XX, o crescimento dessa atividade em outras regiões do estado deu origem ao “Ciclo da Erva-Mate” (1820-1929).

¹¹ Nesse período, o cultivo do trigo enfrentou problemas fitossanitários como, por exemplo, a praga corriqueiramente conhecida por Ferrugem, bem como, a concorrência da cultura do mate que era muito mais rentável. Entre os anos quarenta e sessenta do século XX, deu-se certo crescimento da produção desse cereal no estado. Na contemporaneidade, o Paraná é reconhecido como maior produtor desse grão no Brasil (NEME, 2026).

Em 2025, o plantio sustentável da erva-mate nas florestas de araucárias foi eleito pela Organização das Nações Unidas para Alimentação e Agricultura (FAO/ONU), como um “Sistema Agrícola Tradicional da Erva-Mate no Centro-Sul do Paraná”, um patrimônio imaterial por se tratar de uma prática que aquilata a agrobiodiversidade, agrega conhecimentos tradicionais e garante o emprego aos seus produtores, organizados em cooperativas.

Figura 2



Título: Monumento do Primeiro Centenário do Paraná (1953)
Local: Rua Barão do Serro Azul, s/n – Praça Dezenove de dezembro (Centro)
Dimensões: 3m altura x 30 de largura
Execução: Erbo Stenzel e Humberto Cozzo
Fotografia: Lucília Guimarães (Fundação Cultural de Curitiba)
Patrocínio: Prefeitura Municipal de Curitiba
Imagem: Disponível em: <https://revistahaus.com.br/haus/estilo-cultura/painel-de-poty-e-revitalizado-na-travessa-nestor-de-castro/> Acesso em: 16 abr. 2026.

Na figura 2, destaca-se que, nesse último quadrante do mural de Lazzarotto dedicado à celebração do primeiro centenário do Estado, no primeiro plano nota-se a presença três figuras, de um lado, dois trabalhadores rurais (um homem e uma mulher) com estaturas bem díspares, e de outro, Zacarias Góes de Vasconcellos¹².

No plano secundário, vê-se o destaque para uma enorme araucária e no seu entorno uma outra personagem com uma enxada nas mãos, possivelmente uma mulher colhendo pinhões ou plantando araucárias. Cumpre lembrar que a presença feminina nessa obra parece restrita a figura da agricultora, cujas similaridades simbólicas remetem a imagem da produtora e a ideia de fecundidade. No plano de fundo, surgem os contornos das colinas comuns ao relevo curitibano e um aglomerado

¹² O primeiro presidente da província do Paraná, nomeado por D. Pedro II, foi Zacarias de Góes e Vasconcellos (WACHOWICZ, 2002).

de edificações nas cercanias da Igreja Matriz Nossa Senhora da Luz dos Pinhais, mesmo local onde se encontra a atual catedral da cidade¹³.

Ressalta-se que, no início da segunda metade de 2017, todas as obras da Praça Dezenove de Dezembro passaram por um processo de revitalização, promovido pela Prefeitura Municipal em parceria com a Associação Comercial do Paraná (ACP). Nessa ocasião, foram removidas pichações e as peças passaram por um processo técnico de impermeabilização que, posteriormente, facilitou a manutenção e a conservação desses monumentos curitibanos (HAUS, 2026).

Além da obra de Lazzarotto, estão instalados nesse rossio um obelisco de concreto, com quarenta e quatro metros de altura e duas esculturas, executadas com granito, no início da década de 1950, por Erbo Stenzel e Humberto Cozzo. As imponentes estátuas denominadas "Justiça" e "Homem Paranaense" possuem por volta de sete e três metros de altura, respectivamente. A peça com aparência feminina só foi instalada nessa praça, em 1972, durante a Ditadura Militar no Brasil. Antes disso, em decorrência do forte moralismo da sociedade curitibana, ela ficava alocada atrás do Palácio Iguaçu, atual sede do governo do estado.

O último mural de cerâmica de Lazzarotto (Figura 3), denominado "Trabalhadores da Barragem" foi concebido para homenagear os cerca de cem mil trabalhadores brasileiros e paraguaios que ergueram a Hidrelétrica Binacional de Itaipu, construída entre 1975 e 1982 (SÓRIA, 2013). Instalado no Mirante Central da barragem, esse painel de azulejos com 25 metros de largura por 2 metros de altura, apresenta-se sobre uma estrutura de concreto armado, executada por um de seus parceiros de trabalho, o engenheiro Rozélio Machado. Essa estrutura foi idealizada por Potyguara nos primeiros meses de 1998, em moldes de isopor e gesso, com o auxílio do artista plástico Adroaldo Renato Lenzi, pois ele já se encontrava muito debilitado em decorrência do tratamento do câncer no pulmão, uma enfermidade diagnosticada em setembro de 1997 e que o levou à morte aos setenta e quatro anos.

Figura 3

¹³ Esse templo católico foi tombado como patrimônio histórico e artístico do estado no ano de 1966, em reconhecimento da autenticidade do seu estilo Neogótico, bastante popular no Brasil, em fins do século XIX. O francês Alphonse Conde des Plas assinou o projeto, inspirado na Catedral de Regensburg (Alemanha), como tal, primou pela verticalidade, colunas com panos de vidro no formato de vitrais coloridos, que garantem a criação de uma atmosfera propícia para reflexão religiosa. Os arcos ogivais, somados às gárgulas e pináculos definem suas singularidades arquitetônicas. Esses dados constam do Processo nº 15/66, inscrição nº 17-I, do CEPHA.



Título: Trabalhadores da Barragem (1998)
Local: Avenida Tancredo Neves, 6731- Mirante da Barragem de Itaipu (Jardim Itaipu)
Dimensões: 25 metros de largura x 2 metros de altura
Execução: Rozélio Machado
Patrocínio: Hidrelétrica Binacional de Itaipu

Nesse mosaico bem colorido (Figura 3), o riscado de Lazzarotto mostra-se bem colorido e suas linhas surgem retas e cortantes, opção estética diferente daquela que aparece no mural de 1953 (Figura 1). A obra exalta a coragem dos operários e a sapiência dos engenheiros e técnicos que se dedicaram a construção da usina de Itaipu e reverencia a sua grandiosidade como um expoente da geração acumulada de energia limpa e renovável, desde o princípio de suas operações em 1984. O painel de azulejos, como ocorreu em outros inúmeros murais, faz alusão às paisagens naturais do estado, colocando em evidência um arco-íris, as gralhas-azuis e uma parte da Mata Atlântica do Alto Paraná, predominante no Parque Nacional do Iguaçu. Contudo, Lazzarotto faz especial reverência ao Rio *Paraná*, etimologicamente, definido na língua tupi-guarani como “semelhante ao mar”, em decorrência de suas proporções¹⁴.

Não obstante, o destaque principal centra-se no elogio ao desenvolvimento tecnológico, expresso na inserção de elementos plásticos que representam, maquinários, capacetes e bicicletas utilizadas pelos barrageiros. Há menção tanto aos primeiros moinhos hidráulicos de madeira, instalados no estado, no século XIX, quanto às atuais turbinas do tipo Francis, cada qual com a capacidade de gerar setecentos megawatts de potência.

Era de se esperar que o artista não mencionasse o desaparecimento do Salto de Sete Quedas ocorrido em 1982, com vistas a represar as águas que deram origem ao reservatório da referida usina; e, tampouco, aludisse às mobilizações de

¹⁴ O rio, considerado o mais longo da América do Sul, apresenta uma extensão de quatro mil e oitocentos quilômetros. Ele possui potencial turístico e econômico, em decorrência da sua capacidade de navegação (MACIEL, 2025).

intelectuais e de parte da população de Guaíra, contrária a essa decisão das autoridades do governo militar, responsável por desalojar as comunidades ribeirinhas e silenciar suas reminiscências e identidades culturais. Carlos Drummond de Andrade foi um daqueles que, nesse ano, protestou escrevendo o poema “Adeus a Sete Quedas”, publicado na ocasião pelo Jornal do Brasil¹⁵

De todo modo, convém esclarecer que o fim dessas quedas d’água do Rio Paraná constituiu um dos episódios mais tocantes da história social e da memória cultural e ambiental brasileira. Naqueles anos, os sete saltos já eram reconhecidos por especialistas no assunto e, também, por turistas nacionais e estrangeiros, como um local provido de natureza com excepcional valor universal. Apesar disso, a Unesco não chegou a reconhecê-las como um patrimônio da humanidade, obviamente, porque não foram criadas demandas oficiais nesse sentido.

Na atualidade, o que restou da cultura material dos pescadores e demais moradores da região se encontra submerso sob o leito do reservatório, nas proximidades de Guaíra, cidade criada na fronteira do Paraguai e na divisa com Mato Grosso do Sul. A urbe denominada *Salto del Guairá* foi assim designada em homenagem às antigas quedas d’água.

Esteticamente, o mosaico “Trabalhadores da Barragem”, concebido em uma fase mais madura da vida de Lazzaroto, apresenta-se com traçados ainda mais rústicos e angulares. Todavia, a discrepância proposital entre tamanho das figuras constitui uma das características do seu desenho, que já aparece no “Monumento do 1º Centenário do Paraná” e se tornou recorrente, ao longo de sua carreira.

A adoção de formas geometrizadas e agigantadas para retratar diversos personagens e objetos foi se intensificando no decorrer da década de 1990 e culminaram na representação dos rostos e das mãos dos operários, empregados na construção da usina. Tal opção plástica assinala o desejo do muralista traduzir o esforço físico descomunal dessas pessoas e de provocar uma intensa fruição de sua obra. Os corpos sempre masculinos simulam movimentos, ora manuseando instrumentos de trabalho e maquinários, ora transportando pedras, decorrentes da desintegração das rochas que viabilizou a abertura de espaço para as estruturas de concreto avançarem sobre o cânion do rio Paraná, prendem a atenção do observador e o conduz por uma trajetória que durou oito anos.

¹⁵ Vários artigos científicos de autoria de Pelegrini e Santos (2005) e de Paula (2012), bem como a dissertação de autoria de Sessi (2023) problematizam esse acontecimento, os movimentos contestatórios decorrentes do silenciamento do salto e o que ele representou para os ribeirinhos.

Se, por um lado, o contraste entre a escala das figuras humanas e o tamanho das turbinas e guindastes fortaleçam a noção do homem como força motriz da suntuosidade de Itaipu. Por outro, a utilização das cores vermelho e azul recebem especial reverência nas representações do arco-íris, elemento plástico que junto ao traçado da Mata Atlântica, dá início à narrativa e renova a devoção do artista pelas belezas naturais do Paraná. De igual modo, o azul-royal ressurgiu de forma intensa no desenho das duas gralhas que voam livres pelo céu anil e sobrevoam as imponentes águas do Rio Paraná.

A linguagem predominante nesse mural aparece sublinhada pela formação gravurista de Potyguara, pois, de maneira contundente, as linhas pretas presentes nos contornos de todas as imagens, as descolam do fundo branco. O exame da paleta de cores, utilizada por Lazzarotto nesse mosaico de azulejos, reverbera também o enaltecimento do progresso industrial alcançado pela construção da Hidrelétrica.

O amarelo, usado nos uniformes e nas capas de chuva dos operários, evoca a ideia da segurança no ambiente de trabalho e, também, simboliza a energia elétrica, atributo que justifica, emblematicamente, a própria identidade funcional e visual da usina. Talvez, por essa razão, os tons do amarelo, somados ao vermelho vibrante do desenho de raios, situados no quadrante central do mural, tenham sido escolhidos pelo artista para se remeter, de maneira vigorosa, à disseminação da força e calor.

A amálgama de símbolos da natureza, somada a representação do desenvolvimento tecnológico e da modernidade da engenharia mundial, atribui caracteres, simultaneamente, regionais e universais à essa concepção estética de Lazzarotto.

Considerações finais

Sem dúvida, como se demonstrou ao longo desse texto, a arte pública expressa opções estéticas, políticas e sociais dos seus produtores e dos seus patrocinadores. As simbologias que lhes são inerentes, em especial, quando são reconhecidas como bens patrimoniais, centram-se no seu poder de expressar leituras e representações do mundo, capazes de interferirem na construção das narrativas históricas e no imaginário de seus observadores. Nessa direção, considera-se que a sua preservação e salvaguarda são igualmente significativas para a apreensão das dinâmicas dos sujeitos sociais que integram as mais distintas comunidades e para a percepção dos embates pela memória travados no passado e no presente.

Os dois murais de azulejo de Poty Lazzarotto ora analisados se integram aos espaços citadinos e dialogam com as paisagens do seu entorno. Quando a população residente e/ou transeuntes ocasionais se identificam com essas produções artísticas ou as percebem como elementos complementares da dinâmica urbana, podem estabelecer relações afetuosas ou meramente cordiais com elas. Mas, admite-se, que alguns pedestres, reféns do frenesi urbano, passam despercebidos por eles, talvez, por enfrentarem diuturnamente problemas como o aumento progressivo da população e do volume do tráfego de veículos e pessoas, a violência e a degradação do ecossistema urbano, além de baixos índices de qualidade de vida nas cidades.

De todo modo, a presença da arte em meio ao concreto das urbes contemporâneas, como Curitiba e Foz de Iguaçu, tende a torná-las mais humanizadas. Mas, será que no caso dessas duas urbes, as referências ao desenvolvimento político e sociocultural, bem como, ao crescimento econômico e tecnológico consegue suplantar as diferenças e estabelecer um elo de cumplicidade entre as comunidades e as populações residentes? Não é fácil responder a essa indagação, talvez, seja até impossível.

Todavia, observa-se que, desde a formação do estado, as instâncias governamentais empreenderam um esforço contínuo para homogeneizar as diversidades regionais e consolidar uma identidade paranaense unificada, na qual o protagonismo masculino é predominantemente valorizado.

Um exemplo da busca incessante de ações voltadas para o fortalecimento dos laços identitários e dos sentidos de pertencimento no Estado são as atuais campanhas publicitárias, veiculadas pela Internet e nas mídias televisivas direcionadas a enaltecer as conquistas dos cidadãos, que receberam a alcunha de “bichos do Paraná”. Essa denominação se deve ao fato de terem se destacado nos mais diversos setores da economia ou da política, do esporte ou da cultura, no Brasil e no mundo.

A maioria das narrativas políticas e das produções artísticas patrimonializadas pelas autoridades governamentais paranaenses são pautadas por construções discursivas que aquilatam as características de uma terra “naturalmente” próspera, habitada por trabalhadores laboriosos e cumpridores dos seus deveres e que as transformaram em territórios afortunados e altamente produtivos. Tal tática, longe de ser uma prática exclusiva das autoridades do Paraná, podem ser verificadas em vários lugares do Brasil e do mundo, independentemente, das suas ideologias ou escolhas partidárias.

Ressalta-se, portanto, que os discursos textuais e imagéticos recorrentes no Paraná, ao lançarem mão de argumentos valorativos da monumentalidade de obras

como a Usina de Itaipu, chamam a atenção para as dimensões do território estadual e para a velocidade da modernização alcançada por suas cidades — sobretudo Curitiba e Foz do Iguaçu, aludidas no primeiro e no último mural de Lazzarotto. Atitudes como essas tendem a potencializar as singularidades tanto daqueles que se reconhecem como cidadãos por nascimento, quanto dos que, por opção ou circunstância, radicaram-se no estado

Sem a pretensão de esgotar o tema, ratifica-se que as articulações entre a patrimonialização da arte pública, de monumentos, edifícios e do próprio espaço citadino constituem interfaces de versões da história perpetuadas por distintas motivações e por diferentes segmentos sociais ou comunidades.

Espera-se que a reflexão crítica sobre como esse processo ocorreu em Curitiba e Foz do Iguaçu, por um lado, suscite outros estudos acerca das representações culturais do Paraná, inerentes as mais variadas performances artísticas e tipologias patrimoniais; e, por outro, estimule intelectuais e a sociedade civil, professores e estudantes, homens e mulheres de todas as cores e credos a pensarem sobre os seus direitos de exercer a cidadania e de reivindicarem a proteção e salvaguarda dos bens tangíveis e intangíveis que os representem

Referências bibliográficas

AGUILHON, Maurice. La statuomanie et l'histoire In: *Histoire vagabonde: ethnologie e politique dans la France contemporaine*. Paris: Gallimard, 1988.

ALVES NETTO, Augusto. *Poty Lazzarotto, ilustrador da cultura brasileira*. Da imprensa periodista aos espaços públicos (1945-1970). 2021. 317 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2021.

ALEP. Aprovado o reconhecimento da erva-mate sombreada como Patrimônio Cultural Imaterial do Paraná (2025). Disponível em: <https://www.assembleia.pr.leg.br/comunicacao/noticias/aprovado-o-reconhecimento-da-erva-mate-sombreada-como-patrimonio-cultural-imaterial-do> Acesso em: 30 dez. 2025.

BENEVOLO, Leonardo. *História da Cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BURKE, Peter. A alma encantadora das ruas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 31 jul. 2005. Caderno Mais, p. 3.

BURKE, Peter. *Ignorância: Uma história global*. São Paulo/Belo Horizonte: Editora Vestígio, 2023.

CEPHA/Governo do Paraná. Lista de obras tombadas de Poty Lazzarotto. Disponível em: <https://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/sites/patrimoni->

cultural/arquivos_restritos/files/documento/202304/lista_das_obras_tombadas_de_poty_lazzaratto_4.pdf Acesso em: 10 abr. 2026.

CHARTIER. Roger *Mapas e ficções*: Séculos XVI a XVIII. São Paulo: EDUNESP, 2024.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2006.

COLATUSO, Denise Eurich. *Imigrantes alemães na hierarquia de status da sociedade luso-brasileira* (Rio Negro – 1829 a 1870). 2005. 153 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

DILAY, Antônio; Budola, Trajano. *Estado do Paraná completa 170 anos de criação com a emancipação da Província de São Paulo* (2023). Disponível em: <https://www.assembleia.pr.leg.br/comunicacao/noticias/estado-do-parana-completa-170-anos-de-criacao-com-a-emancipacao-da-provincia-de-sao-paulo#:~:text=%E2%80%9CA%20data%20de%2029%20de,Vasconcelos%20que%20i%20mediatamente%20instalou%20> Acesso em: 19 abr. 2026

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

FERNANDES, José Ricardo O. *O Parlamento brasileiro e a construção da memória nacional: os monumentos históricos em praça pública (1891-1986)*. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548945022_ed0abb1e680bf0095e7e615f266913fd.pdf Acesso em: 11 mai. 2026.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999 atualizar data de publicação

HAUS. *Maior mural cerâmico do Brasil, painel de Poty é revitalizado na Travessa Nestor de Castro* (2017). Disponível em: <https://revistahaus.com.br/haus/estilo-cultura/painel-de-poty-e-revitalizado-na-travessa-nestor-de-castro/> Acesso em: 16 abr. 2026.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. *Guia básico de educação patrimonial*. Brasília: IPHAN / Museu Imperial, 1999.

KNAUSS, Paulo. *Cidade Panteão: uma produção social da imaginária urbana. Sorriso da cidade: imagens urbanas e história política de Niterói*. Niterói/R.J.: Fundação de Arte de Niterói, 2003.

MACIEL, Victor. *A grandiosidade do Rio Paraná e o seu potencial turístico* (2025). Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/assuntos/noticias/a-grandiosidade-do-rio-parana-e-o-seu-potencial-turistico> Acesso em: 20 dez. 2025

NEME, Matheus Hildebrando. *De cidade rural a metrópole, Curitiba tem uma rica história na agricultura do Paraná*. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba (2025) Disponível em: <https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/de-cidade-rural-a-metropole-curitiba-tem-uma-rica-historia-na-agricultura-do-parana/79743> Acesso em: jan. 2026.

NUNES, Fabrício Vaz. *Texto e imagem: a ilustração literária de Poty Lazzarotto*. São Paulo: Edusp, 2023.

ONU/FAO. Traditional Agricultural System of Erva-Mate in the Center-South of Paraná, Brazil. GIAHS/SIPAM, 2025. Disponível em: <https://www.fao.org/giahs/giahs-around-the-world/brazil-erva-mate/en> Acesso em: 10 mar. 2026.

PARANÁ. [Governo do Estado]. Lei nº 1.211, de 16 de setembro de 1953. Dispõe sobre o Patrimônio Histórico, Artístico e Natural do Estado do Paraná. Curitiba: Assembleia Legislativa do Estado do Paraná, 1953. Disponível em: <https://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/Pagina/Lei-1211-1953> Acesso em: 13 mai. 2026.

PARANÁ. Secretaria de Estado da Cultura. Coordenação do Patrimônio Cultural. Lista das obras tombadas de Poty Lazzarotto. Curitiba: CPC, 2023. Disponível em: https://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/sites/patrimonio-cultural/arquivos_restritos/files/documento/2023-04/lista_das_obras_tombadas_de_poty_lazzaratto_4.pdf. Acesso em: 15 jan. 2026.

PARANÁ. Secretaria de Estado da Cultura. Coordenação do Patrimônio Cultural. Processo de Tombamento nº 04/2011: Obras de Poty Lazzarotto – Painéis e Murais. Inscrição no Livro do Tombo nº 11-III. Curitiba: CPC, 2015. Disponível em: <https://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/Bem-Tombado/Obras-de-Poty-Lazzarotto-Paineis-e-Murais-em-Curitiba>. Acesso em: 27 fev. 2026.

PARANÁ. Secretaria de Estado da Cultura. Conselho Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico. Lista de obras de Poty Lazzarotto com galeria de imagens (2015). Disponível em: <https://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/III-Livro-do-Tombo-das-Belas-Artes> Acesso em 30 mar. 2026

PARCHEN, Rosina Coeli Alice. Entrevista (2014). Disponível em: <https://www.itaipu.gov.br/noticias/sala-de-imprensa/painel-do-barrageiro-vira-patrimonio-cultural-do-parana> Acesso em 29 de abril de 2026

PAULA, Cátia. *O fim das Sete Quedas: impactos socioambientais para os pescadores de Guaíra (PR)*. *Diálogos*, Maringá, v. 16, n. 3, p. 883-909, set./dez. 2012.

PELEGRINI, Sandra C. A. (Org.). *A história das artes: conceitos, apontamento e poéticas do cotidiano*. Maringá: EDUEM, 2015, v. 1, p. 97-108.

PELEGRINI, Sandra C. A. Memórias e identidades: a patrimonialização e os usos do passado. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 25, n. 48, p. 87-115, 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/82590>. Acesso em: 28 dez. 2025.

PELEGRINI, Sandra. C. A.; SANTOS, Ana P. dos. *Memória e poética: sete quedas em poemas e canções. O espaço público: configurações de olhares*. Maringá: TAC-Multimídia/PPH-UEM, 2005.

PINHEIRO, Adson Rodrigo S.; OLIVEIRA, Ruben Ryan Gomes de (org.). *Cadernos do patrimônio cultural: memórias, gestão e sustentabilidade*. Fortaleza: Armazém da Cultura e IPHAN, 2023.

SESSI, Valdir. *Guaíra e o Salto de Sete Quedas: representações e memórias*. 2023. 135 f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas, Educação e Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2023.

SMITH, Roberta. A arte conceitual. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos de arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p.182-192.

SÓRIA, Miguel. *Itaipu – Integração Energética entre Brasil e Paraguai*. Curitiba: Editora da UFPR, 2013.

XAVIER, Calêncio. *Poty, trilhas e traços*. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994.

UNESCO. Iguazu National Park. Paris: UNESCO World Heritage Centre, 1986. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/list/355>. Acesso em: 10 abr. 2026.

UNESCO. Creative Cities for Sustainable Development. Paris: UNESCO, 2014. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000230328>. Acesso em: 13 mai. 2026.

UNESCO. Declaração de Incheon: Educação 2030: rumo a uma educação de qualidade inclusiva e equitativa e à aprendizagem ao longo da vida para todos. Incheon: UNESCO, 2015. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000245656_por Acesso em: 13 mai. 2025.

VAZ, Juliana. Artistas do livro. Pesquisadores resgatam o legado de pioneiros da ilustração literária moderna no Brasil, como o paranaense Poty Lazzarotto e o paraibano Tomás Santa Rosa. Revista Pesquisa FAPESP (2024). Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2024/06/082-086_Poty_340.pdf Acesso em: 29 abr. 2026.

WACHOWICZ, Ruy Christovam. *História do Paraná*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2002.