

# TECNOLOGIA E ARTE: REFLEXÕES SOBRE O MURAL DE POTY DA UTFPR

*Arildo Camargo*

*Marilda Queluz*

## **RESUMO:**

O objetivo deste texto é refletir sobre a arte mural e as representações de tecnologia, a partir da obra de Poty Lazarotto, especialmente do mural “Ofícios”, na UTFPR. Para isso, propõe-se uma discussão sobre o conceito de mural, para além da idéia de pintura sobre o muro ou a parede, ressaltando-se a importância do entorno e da interação com as pessoas. A tecnologia aqui é pensada como as formas de se organizar para fabricar, distribuir e usar os artefatos, destacando-se as dimensões sociais e o trabalho. No mural de Poty é possível perceber a preocupação com o ensino técnico como um fazer e um saber que levariam à criatividade e ao questionamento do mundo industrial.

**Palavras-chave:** arte mural, Poty Lazarotto, arte e tecnologia

## **ABSTRACT:**

The aim of this paper is to reflect on the mural art and the representations of technology present in the work of Poty Lazarotto, especially the mural “Crafts”, located at the UTFPR. For this, it is proposed a discussion about the concept of the mural art, seen beyond the idea of just a painting on the wall, emphasizing the importance of environment and interaction with people. The technology here is thought as a way to organize, to produce, distribute and use the artifacts, considering the social dimensions of work. The mural of Poty shows us the concern with education as a technical know how, that would lead to creativity and to critical vision of the industrial world.

**Keywords:** mural art, Poty Lazarotto, art and technology

---

<sup>1</sup> CEPDAP / UNIFAE camargoary@ig.com.br

<sup>2</sup> UTFPR pqueluz@gmail.com

## **1 INTRODUÇÃO**

O objetivo deste texto é refletir sobre a obra mural “Ofícios” de Poty Lazzarotto (1924-1998), executada em 1974, no interior da então Escola Técnica Federal do Paraná, posteriormente transformada em Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, hoje a Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Para isso, é imprescindível questionar o próprio conceito de arte mural, para então tratarmos de um breve histórico do artista e da análise, propriamente dita. Afinal, compreender a arte mural na contemporaneidade é perceber a sua relevância e interação no espaço público e sua diversidade de significados.

A arte muralista está intimamente relacionada ao sistema cultural no qual foi produzida e está inserida. Esta arte, assim como outras formas de expressão artística, vem sofrendo diversas alterações estilísticas ao longo dos séculos, especialmente nos últimos anos, com o desenvolvimento acelerado de novas tecnologias midiáticas.

O ser humano, em toda sua história, mostrou-se tentado a representar o meio em que vive. Independentemente do suporte, das ferramentas ou dos pigmentos, criou maneiras de se expressar e de atribuir às suas expressões múltiplos significados, múltiplas funções.

## **2 TECNOLOGIA E ARTE: REFLEXÕES SOBRE O MURAL DE POTY DA UTFPR**

### **2.1 A ARTE MURAL**

As primeiras grandes descobertas que evidenciaram a expressão artística da humanidade são da Idade Paleolítica (ou Pedra Lascada), através das pinturas encontradas no interior das cavernas. Desde então, essa necessidade de se expressar parece estar presente na cultura de diversos povos, em diferentes momentos históricos e sociais, inovando as técnicas e linguagens de acordo com as necessidades de cada período, respondendo a questões políticas, religiosas e decorativas que atendessem às finalidades específicas da sociedade.

A influência desses murais atingiu um grande número de pessoas, das maneiras mais diversas possíveis. Suas formas, suas cores, suas dimensões e suas temáticas dialogaram / interferiram na visão e no pensamento daqueles que contemplavam. Os antigos egípcios, por exemplo, observavam sua representação como real, como parte integrante das suas vidas, como um mapa para guiá-los até o corpo, na vida pós-morte.

Mesmo com as grandes transformações advindas da Revolução Industrial, tanto em relação aos suportes quanto às tintas, com o desenvolvimento da fotografia, a produção muralística ainda propõe técnicas antigas convivendo com técnicas mais recentes. Há murais que ainda preservam a imagem figurativa, enquanto outros optam por produções abstratas.

Da mesma forma, encontramos murais que se materializam por meio de processos pictóricos ou escultóricos, ou ainda podemos nos deparar com murais nos quais a imagem é simulada, assim como um fantasma projetado por um aparelho, cuja sua vida está cronometrada até que se aperte o *power* ou o *stop*.

Herbert Read (1989) entende a arte mural como pinturas executadas em uma parede, independentemente de esta pintura ser executada diretamente sobre a superfície, como ocorre com o afresco, ou se consta apenas de um painel em madeira montado numa exposição permanente. Ainda se refere ao mural como uma ornamentação arquitetônica que explorara o caráter plano de uma parede ou ainda cria o efeito de uma nova área de espaço.

Refletir sobre o trabalho mural, até hoje, consiste em pensar sobre uma arte distinta da ‘arte de cavalete’, inclusive com princípios estéticos próprios e bem definidos. Leger (1965. p.121) alega que sua demanda se manifesta “sobre uma forma coletiva que perde a moldura, o volume pequeno, a qualidade móvel e individual, para se adaptar à parede, em ligação com o arquiteto que a encomenda”

Geralmente, o emprego do termo “muralismo” é usado para definir as diversas técnicas de pinturas artísticas aplicadas diretamente à superfície de uma parede ou muro de um determinado edifício. Uma definição que, de início, já suscita problemas, uma vez que a arte mural não se desenvolveu apenas na área da pintura. Dos seus primórdios aos dias atuais, foram exploradas em sua produção, diversas matérias-primas em diferentes suportes. Basiaco (1979, p. 12) assinala que, apesar do tema aparentemente referir-se à pintura sobre parede, a “pintura mural, quando se toma consciência do fato, significa mais que isto: implica uma posição estética, uma solução cultural, uma posição histórica do artista frente ao mundo em que lhe tocou viver”.

O próprio termo, “Arte Mural”, já sugere o seu uso dentro de um certo senso comum: arte feita no muro. E isso não evidencia o pluralismo que representa esta técnica, uma vez que o mural nunca esteve limitado apenas à parede compreendida dentro do seu limite vertical, mas se expandiu pelos tetos de cavernas, igrejas e palácios, assim como se fez presente, durante toda a sua história, também em pisos, por meio de simulações de profundidade,

continuidade de motivos decorativos de paredes ou simples abstrações, como é freqüente na atualidade.

Portanto, discutir a produção artística mural ultrapassa a simples decoração de uma parede, ou a mera apropriação do espaço ao qual o termo a restringe, uma vez que arte mural também não é somente pintura e, menos ainda, sobre muro ou parede.

Ao refletir sobre a arte mural, Basiaco (1979) expõe que ela não representa uma simples pintura ou agrupamento de peças cerâmicas fixadas a um plano vertical. Este tipo de obra requer preocupações que se distanciam do trabalho de ateliê, na medida em que adquire uma existência pública, travando um diálogo com os elementos que a rodeiam.

É preciso dizer que o olhar de Basiaco sobre o mural reflete a tendência modernista de diversos artistas em assumir as paredes externas de casas e edifícios como suporte predileto de suas produções, baseados na crença de que esse tipo de trabalho poderia, e realmente pode, atingir um número muito maior de espectadores do que um quadro preso à parede no interior de uma residência ou de uma sala de museu.

É notório que a obra mural permite múltiplas leituras de acordo com o local onde se encontra, o que ainda não representa o seu ponto diferencial ao ser comparada ao quadro de cavalete, já que a própria montagem de uma exposição de pinturas, assim como sua ambientação, propiciará ao espectador leituras diferenciadas, dependendo da edição, ou do curador responsável pela montagem da exposição.

O que distingue o mural da pintura de cavalete, além de seu tamanho, geralmente de grandes dimensões, e da sua disposição no ambiente público urbano, é o seu poder de refração mais acentuado. Diferente do quadro de cavalete, diante da arte mural, o público não fica restrito à tela, seja por minutos ou horas, refletindo sobre seu significado, suas cores ou a intenção do artista.

Na arte mural, a experiência estética dá-se de maneira diversa: lenta ou veloz, intensa ou superficial, distante ou próxima, debaixo para cima ou ao contrário, em movimento, em trânsito, ou parado, numa apropriação individual ou coletiva, num ritmo fragmentário e simultâneo. A leitura do trabalho poderá ser realizada por pessoas diferentes ou não, ao mesmo tempo ou não, de maneiras diversas e de múltiplos pontos de vista.

O livro “Obra Aberta” (1971), de Umberto Eco, convida-nos a refletir sobre a multiplicidade de leituras a propósito de uma mesma obra de arte. Faz-nos pensar em uma produção que permita ao observador vivenciar, de forma diversa e sempre variável, 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 (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor 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. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riquezas de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (...). Neste sentido, portando, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que redunde em alteração de sua irreduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original (ECO, 1971, p. 40).<sup>1</sup>

Apesar de longa, esta citação evidencia o motivo pelo qual podemos pensar na obra mural como uma obra aberta. Uma arte passível de múltiplas interpretações por parte de um mesmo indivíduo ou de pessoas diferentes com realidades culturais, sociais e econômicas distintas. Sua localização, no ambiente público, só tende a ampliar a multiplicidade interpretativa por parte daqueles que a observam.

Ao tratarmos de arte mural estamos abordando uma arte que tende a fundir-se ao espaço arquitetônico, seja interna ou externamente. Basiaco (1979, p. 12) afirma que “o mural fica para gente que vive, que passa, que habita. Se o quadro é um móvel, o mural é um imóvel. Está aí fixo como uma escada, como uma vigia, como um edifício”.

Discutir a obra mural levando em consideração a sua imobilidade (como uma escada ou um edifício) poderia fazer sentido nos anos 70, mas, não traduz mais a realidade de toda a produção mural da atualidade. Uma obra mural pode ser vista por outro prisma, algo que ao invés de estar presa a um elemento arquitetônico, caminhe sobre ele, ou sobre vários, como é possível perce-

---

<sup>1</sup> É preciso ressaltar que, o conceito de obra aberta proposto por Umberto Eco, nas artes visuais, faz menção ao informalismo pictórico na arte contemporânea, à qual, segundo o autor, o conceito se ajusta adequadamente e de forma mais concreta, uma vez que a arte informal se doa ao espectador não só sem a intenção de figuração, mas também desprovida do sentido sógnico. “Daí a possibilidade – por parte do fruidor – de escolher as próprias direções e coligamentos, as perspectivas privilegiadas por eleição, e de entrever, no fundo da configuração individual, as outras individualizações possíveis, que se excluem, mas coexistem, numa contínua exclusão-implicação recíproca” (ECO, 1971, p. 154).

ber em “murais digitais” de artistas como a paulistana Giselle Beiguelman e a norte-americana Karolina Sobocka.

Diante de tais considerações, podemos constatar que o mural não se diferencia do quadro de cavalete apenas por sua dimensão, mesmo porque nem toda produção muralista assume este estado monumental, tampouco por sua sujeição ao estado de imobilidade característica de toda a história muralista até as produções mais recentes. O estatuto de arte mural reside muito mais no fato de doar-se publicamente àqueles que transitam ao seu redor.

Ao mesmo tempo em que esta arte se torna mais acessível ao grande público, sua produção consiste em um desafio para aquele que a projeta. O muralista é obrigado a pensar no entorno reservado para a instalação de sua criação, na matéria-prima utilizada em sua arte, na relação entre os materiais utilizados e a paisagem urbana, além da sua pertinência como obra de arte exposta a uma imensa gama de “usuários”.

É importante lembrar que a pintura mural não está limitada a um único autor ou executor, podendo ser criada ou executada como produto de um grupo, pela colaboração entre artistas, organizações comunitárias ou auxiliares, dirigidos por um artista coordenador. Independentemente da abordagem adotada, os murais públicos se abstêm das influências das galerias e, ignorados os elementos definidores de suas qualidades, existem por direito próprio. Não são passíveis de transferências de localização como uma mercadoria (THE BRITISH COUNCIL, 1977, p. 1).

O conceito de arte mural aqui proposto ultrapassa a forma reducionista como tradicionalmente é utilizado, ou seja, como meras pinturas em paredes, e será compreendido como uma arte que se apropria do espaço público ou privado como meio de informação visual, convite à interação, independente da técnica ou suporte empregado. Dessa forma, o que demarcará o seu caráter mural não será sua dimensão nem os motivos representados, mas a relação entre o projeto, o público e sua fixação, ou não, em um espaço pré-determinado. É prudente ressaltar que o mural, durável ou efêmero está, sempre, intimamente ligado ao espaço para o qual foi projetado e, sua transposição, na maioria das vezes, é o elemento responsável por suas ressignificações.

Uma vez desatadas as amarras tradicionais do conceito de arte mural, podemos percebê-lo hoje como as diversas interferências urbanas causadas pelas mais variadas formas de expressão, que abrangem entre outras coisas, relevos em concreto, placas luminosas dispostas sobre edifícios ou vias, cartazes seriais colados sobre a arquitetura urbana, as diversas informações

gráficas que compõem os *graffiti*<sup>2</sup> de nossos muros, projeções de imagens digitais em paredes e, de certa forma, a apropriação de espaços direcionados a cartazes propagandísticos espalhados pela cidade, produções que ocupam funções que vão da exploração da cor e da forma à crítica social, política e ambiental.

## 2.2 POTY LAZZAROTTO

Nascido em Curitiba, Poty Lazzarotto (1924-1998), indubitavelmente, é um dos maiores muralistas da história paranaense e, para muitos, visto como o único. Seu valor artístico se manifesta tanto pela criatividade de suas representações, quanto pelas várias técnicas desenvolvidas por ele, assim como pela sua incessante busca em traduzir a identidade paranaense nos diversos murais espalhados por várias cidades do Paraná.

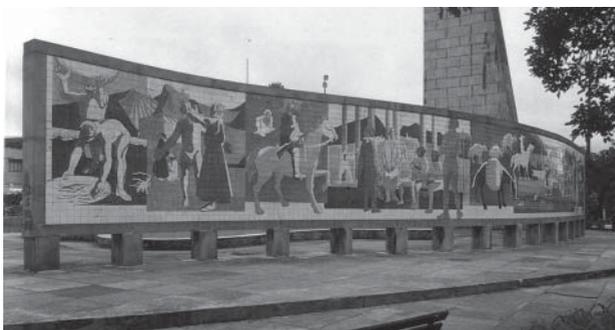
A obra mural de Poty apresenta, de modo detalhado, a evolução da cidade de Curitiba, evidenciando suas tradições regionais, onde são recorrentes as cenas de costumes com motivos simbólicos, já decodificados pelos transeuntes paranaenses. Também aparecem em suas obras cenas históricas, que contam a evolução do saneamento básico na cidade, o controle meteorológico e os benefícios do mesmo para a sociedade, seu sistema de transporte público atual em contraste com monumentos históricos centenários, seus personagens folclóricos, além da sua própria vida e imagem. São sempre representações de cenas que traduzem, em imagens, os ideais muralistas do artista, que repetiu, por muitas vezes, que tanto a gravura quanto o mural lhe interessavam, “pela oportunidade de alcançar bastante gente” (XAVIER, 1994, p. 106).

O artista passou por diferentes fases em sua obra muralista, sendo que suas primeiras experiências nesse campo datam de 1953, momento em que, durante o governo de Bento Munhoz da Rocha, o Paraná passou por grandes comemorações, em virtude de sua emancipação política. Neste ambiente comemorativo, prevalece o incentivo às artes plásticas, sob orientação de Newton Carneiro.

Com o *boom* do café no Norte do Paraná, havia motivo e dinheiro para comemorar o Centenário. Burle Marx vinha fazer os jardins do Centro Cívico, Di Cavalcanti os painéis do Palácio da Justiça, Sérgio Rodrigues,

---

<sup>2</sup> Grafite ou Graffiti (do italiano *graffiti*, plural de *graffito*) tem sua origem histórica nas inscrições feitas em paredes desde o Império Romano. No mundo contemporâneo, trata-se de um movimento organizado nas artes plásticas, geralmente ligados a outras manifestações culturais de massa como o hip-hop, em que o artista aproveita os espaços públicos, criando uma linguagem intencional para interferir na cidade. Considerado por muitos como um ato de vandalismo, esta arte legítima é utilizada como veículo para se revelar realidades oprimidas, realidades estas sem forças perante pressões governamentais, por vias políticas. Desta forma, o que é vandalismo para muitos é um considerável instrumento de protesto contra as condições das classes menos privilegiadas para outros, que nesta expressão encontram forma de obrigar a cidade a contemplar a sua miséria.



**Figura 1** - Poty Lazzarotto. Painele em Azulejo para o Centenário do Paraná, 1953.

Fonte: XAVIER, V. Poty: trilhos, trilhas e traços, Curitiba: Prefeitura Municipal, 1994.

Reidt de Campos foram convocados. Paulo Rissoni, Leopold e Zigmund Haar vieram para cuidar do visual: até selos do Correio foram feitos para os festejos. Newton Carneiro, ele era duma raça quase extinta, os gentleman traz Poty para participar (XAVIER, 1994, p. 106).

Neste próspero ambiente econômico, Poty executa seu primeiro mural para o Hotel Aeroporto, de Ingeborg Rusti, trabalho que utiliza a técnica da têmpera, que teria supostamente “aprendido” com o artista Carybé (1911-1997). Executa também trabalhos para o pórtico do Pavilhão de Exposição do Centenário e o seu primeiro grande mural, seguindo a técnica da azulejaria colonial portuguesa, para o Monumento ao Centenário (figura 1) na Praça 19 de Dezembro, obra de cunho histórico que exalta o ciclo econômico do estado.

Posteriormente, as experiências do artista migram para a produção de murais em madeira gravada, dotados de uma estética que se aproxima muito de suas xilogravuras, como é o caso do “Escambo”, realizado para o Banco Português do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1956. Além disso, passa a fazer projetos para serem realizados em lajota cerâmica. O “Bom Samaritano”, (1959) no Hospital de Clínicas de Curitiba, é um bom exemplo.

Contudo, é a sua fase dos murais em concreto<sup>3</sup> que mostra uma verdadeira inovação visual e técnica em sua arte. Ao apropriar-se de um material que se integra aos monumentos arquitetônicos de forma ímpar, haja vista a caracte-

---

Para a feitura de um mural em concreto aparente é preciso primeiro fazer um molde. Em 1966, não se fabricava ainda, no Brasil, chapas grossas de isopor, sendo assim, o molde era feito de madeira: várias tábuas juntas formando o volume e cortadas pela linha do desenho pelo artista na serra-fita, com todas as laminações que isso traz para o desenho. Feito o molde, ele era posto em caixa de madeira, e ali era despejado o cimento. Depois de seco, quebravam-se a caixa de madeira e a peça era colada na parede. O molde era feito em negativo: o que tivesse de ficar em relevo no mural devia ser cavado na madeira e vice-versa, é como esculpir ao contrário. Para um gravurista acostumado a pensar o inverso, ao gravar a chapa – o que está no lado direito sai impresso no lado esquerdo, como a visão num espelho – a coisa fica pouco mais fácil (XAVIER, 1994, p. 145).

rística “brutalista” da matéria-prima e sua pertinência no que diz respeito à sua durabilidade, questiona os limites entre o espaço da experiência urbana e o da experiência estética.

Sua primeira produção em concreto é de 1966, realizada como Monumento Marco na Rodovia do Café, tendo por tema o próprio café.

Seus primeiros trabalhos em cimento, cujo molde era executado em madeira, traduzem a rigidez e a linguagem plástica própria do material. São simples, com pouca exploração de texturas e diferenciação entre os relevos. Após passar a fazer uso do molde em isopor, suas imagens ganham maior movimento, já que os chanfrados, facilmente executáveis neste material, possibilitam a sugestão de efeitos mais dinâmicos aos módulos, permitindo, ao observador, visualidades até então ausentes nos murais em relevo brasileiros. Um simples deslocamento do transeunte mostra uma imagem ainda não detectada no passo anterior. Assim, a inovação técnica não altera somente a plástica de sua arte, mas também a maneira como será percebida pelo usuário.

Suas influências são diversas. Entre elas, destaca-se a arte de proto-renascentista italiano, Paolo Ucello (1397-1475) e dos artistas do Expressionismo Alemão. A linguagem expressionista está presente principalmente em suas gravuras e em suas muitas ilustrações. Também é possível perceber que sua obra, principalmente em concreto, tem um grande diálogo com o cubismo multifacetado de Picasso, uma vez que seus murais, além do uso de elementos geometrizados, faceta-se pelo deslocamento dos planos, submetidos às reentrâncias e saliências dos módulos retangulares de concreto.

Já em seus temas, figuram a presença do homem em contato com a natureza, com as artes e com a tecnologia, além de evidenciarem o grande respeito que tinha pela cultura paranaense e seu povo.

Poty inicia suas primeiras experiências com azulejos policromos por volta de 1966, mas esta prática em sua obra só se tornará intensa na década de 90, quando espalha vários painéis em azulejo pela cidade de Curitiba. Durante todo esse percurso, do seu primeiro mural aos trabalhos coloridos em azulejo, dedicou-se à exploração de outras técnicas, tais como relevos cerâmicos e o vitral, além da pintura a óleo ou látex.

Entre os murais executados em azulejos coloridos, podemos destacar o realizado para Travessa Nestor de Castro, intitulado “Curitiba e Seu Povo” (1996). Nele, o artista evidencia a presença de vários trabalhadores ocupados em suas tarefas de escavar, consertar e construir a cidade.



**Figura 2** - Poty Lazzarotto. Curitiba e Seu Povo, 1996. Travessa Nestor de Castro, Curitiba. Fonte: arquivo do autor.

O mural de Poty marca a transição entre aquilo que se compreende como um mural moderno e a produção muralista, tida como contemporânea, onde apenas o histórico, a integração com o espaço arquitetônico e a sua dimensão não nos dão mais subsídios para discuti-lo, uma vez que dentro do seu uso convencional ou visto como mero monumento, a arte mural se perde entre o hibridismo da arte de massa, cada dia mais presente nas grandes zonas urbanas (CANCLINI, 2003).

### 2.3 ENSINO, TECNOLOGIA E TRABALHO NO MURAL “OFÍCIOS”

A questão da tecnologia e do trabalho é um tema recorrente nas obras de Poty. O fazer humano, a construção e o uso de artefatos por homens e mulheres ao longo da história paraense, parecem ter sido o grande foco deste muralista.

O fato de mostrar formas diferentes de trabalho, cada qual com seu grau de complexidade, revela a importância da instituição de preparar indivíduos que “soubessem fazer”, tendo em vista que a execução da obra é marcada por um momento no qual a escola estava vinculada ao ensino técnico profissionalizante.

Em seus trabalhos murais, mesmo os mais recentes, percebem-se traços ainda de sua fase inicial, tão bem traduzida por Adalice Araújo:

O artista paraense, em sua primeira fase, reflete o homem do sul. Sua linguagem é de caráter realista expressionista, marcada por uma temática profundamente social. Como Daumier e Millet, expressa a simpatia que sente pelos humildes trabalhadores, ferroviários e operários, estigmatizados pela opressão e dor. Gente com quem na meninice e adolescência mantém contato no proletário bairro Capanema...Poty busca uma conciliação entre a vida dos trabalhadores e a arte. A dor social que jamais abandonará a sua obra (ARAÚJO Apud XAVIER, 1994, p. 102).

O mural que ocupa um espaço de circulação no interior da UTFPR retoma o tema da tecnologia, pelo viés do trabalho, da apropriação da técnica através da representação de diferentes personagens, inicialmente, executando tarefas de cunho artesanal, passando pelo ciclo industrial, até alcançar profissões onde prevalecem os meios de comunicação e as tecnologias digitais.

O conceito de tecnologia aqui adotado considera que as tecnologias, ao mesmo tempo em que surgem das necessidades e das preocupações sociais, são transformadas pela sociedade. A tecnologia não pode ser localizada nos artefatos, definida por máquinas e ferramentas com certas funções, mas pelas dimensões sócio-culturais, pelas formas de usos e apropriações, pelo modo como a sociedade se organiza para produzir, fabricar, usar, descartar os artefatos. As tecnologias envolvem também o trabalho necessário para usá-las, as idéias práticas e teóricas presentes nelas e as ideologias (Nye, 1997) que elas refletem, reforçam e constituem.

Segundo John Staundemeier (1985), as tecnologias são uma parte e continuidade das nossas vidas; são feitas por alguém, pertencem a alguém, são usadas por muitos e interpretadas por todos.

Poty representa a técnica e a tecnologia não de maneira determinista, como uma força autônoma, acima da sociedade, mas como uma construção social, humana, da realidade. O jogo dos relevos insinua a realidade tridimensional, ao mesmo tempo em que desconstrói a ilusão pictórica, denunciando o fazer da arte e a participação do espectador. Sua narrativa tecnológica questiona os caminhos do fazer e do saber, denunciando as atividades fragmentadas, ressaltando as articulações do corpo/ferramenta/máquina, dando agência à engenhosidade e criatividade humana. As formas orgânicas, os movimentos dinâmicos sugerem o ritmo das atividades. O mundo da oficina, do ateliê e do canteiro de obras se confundem, e o ideal do “aprender fazendo” se sobressai, quando a prática do fazer e do observar se transformam em produção do conhecimento.

Na obra “Ofícios” resgatam-se memórias da antiga Escola de Aprendizizes Artífices (1909), as contradições do ensino técnico: as influências das idéias do Arts & Crafts (Artes e Ofícios) da Inglaterra de meados do século XIX, em que William Morris sonhava com o aprendizado e as atividades manuais como estratégias de libertação da mente e do corpo, descondicionando jovens e crianças da alienação provocada pela sociedade industrial; as influências das estratégias para higienizar, disciplinar e controlar jovens e crianças para o trabalho operário, para o mundo da indústria<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Para uma discussão mais ampla e profunda sobre o ensino técnico no Brasil, especialmente no período da Primeira República, ver Concepções do Ensino Técnico na República Velha, 1909-1930.

Considerando que estas narrativas tecnológicas constituem e são constituídas pelo imaginário social do período, podemos pensar no mural não apenas como arte ou como um objeto, mas como um discurso possível sobre as práticas do ensino técnico e tecnológico. Na segunda parte do mural, ou na outra lateral do edifício, Poty aponta para outros caminhos, o da criação e da intervenção, o da arte e do cinema. A produção das imagens técnicas, feitas a partir da máquina, mostra-se como uma extensão da mente, da capacidade de transformar e reinventar o mundo. Aqui é possível fazer uma associação com as idéias da Bauhaus (1919-1933), a partir das quais todas as artes, unidas à arquitetura, estariam presentes na construção do mundo moderno. Mas é um trabalho que não se limita ao espaço e tempo de sua construção, sugere a continuidade do desenvolvimento tecnológico e humano. A padronização e seriação do mundo industrial não anulam a presença individual, as interações sociais. Por outro lado, os trabalhadores, mestres e aprendizes, a um só tempo, mostram um saber coletivo, que se acumula, que inclui a todos e a qualquer um.

O mural de Poty implica reflexões múltiplas sobre o mundo do trabalho e da tecnologia, indagando sobre o papel da tecnologia na sociedade presente e do futuro. O mural é uma indagação / um convite tentador à comunidade, instaurado no meio do caminho, sendo reatualizado a cada olhar, e produzindo novos significados, entre as teorias e as práticas de uma universidade tecnológica.



**Figura 3** - Poty Lazzarotto. Ofícios, 1974. CEFET, Curitiba.

Fonte: [http://www.utfpr.edu.br/centenario/index.php?option=com\\_content&view=article&id=7&Itemid=28](http://www.utfpr.edu.br/centenario/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=28)

## Referências:

BASIACO, Silvestre Peciar. **Algumas reflexões sobre a pintura mural**. UFSM. Centro de Artes e Letras. Santa Maria, 1979.

CAMARGO, A. **O mural como representação sócio-cultural da tecnologia**: das pinturas parietais às constantes hibridações contemporâneas. Curitiba, 2008. 280f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

CAMARGO, A. O trabalho mural como reflexo de diferentes culturas In: QUELUZ, M. P. **Design e Cultura**. Curitiba: Sol, 2005.

CANCLINI, N.G. **Culturas híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2ª edição, 1971.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo. Brasiliense, 1999.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC - Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1993.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

LÉGER, Fernand. **Funções da pintura**. Lisboa: Livraria Bertrand S.A.R.L., 1965.

NYE, David E.. **Narratives and Spaces: Technology and the Construction of American Culture**, New York: Cambridge University Press, 1998.

QUELUZ, Gilson Leandro. **Concepções de Ensino Técnico na República Velha, 1909-1930**. Curitiba: CEFET-PR, 200

READ, Herbert. **Dicionário de artes e dos artistas**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1984.

STAUDENMAIER, J.M. Technology`s Storytellers: **Reweaving the Human Fabric**. Cambridge(Mass.) :MIT Press, 1985

THE BRITISH COUNCIL, **Pintando a cidade**. Apoio ICI Brasil S.A., 1977.

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

[http://www.utfpr.edu.br/centenario/index.php?option=com\\_content&view=article&id=7&Itemid=28](http://www.utfpr.edu.br/centenario/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=28), acessado em 14/06/09