



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Jacinta Milanez Gislon

**Fabricando cenários:**

tempo e espaço em movimento na arquitetura e na cidade contemporânea

Florianópolis, SC

2021

Jacinta Milanez Gislon

**Fabricando cenários:**

tempo e espaço em movimento na arquitetura e na cidade contemporânea

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Doutora em História.  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Maria Bernardete Ramos Flores, Dr.<sup>a</sup>.

Florianópolis, SC

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Gislon, Jacinta Milanez

Fabricando cenários : tempo e espaço em movimento na arquitetura e na cidade contemporânea / Jacinta Milanez Gislon ; orientadora, Maria Bernardete Ramos Flores, 2021.  
335 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. História. 2. Cidade e arquitetura contemporânea. 3. Cenarização. 4. Tematização. 5. Teoria e crítica. I. Flores, Maria Bernardete Ramos. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Jacinta Milanez Gislon

**Fabricando cenários: tempo e espaço em movimento na arquitetura e na cidade contemporânea**

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Émerson César de Campos, Dr.

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Prof. Marcos Sardá Vieira, Dr.

Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Prof. Luiz Eduardo Fontoura Teixeira, Dr.

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Prof. Dominique Vieira Coelho dos Santos, Dr. (Suplente)

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Prof<sup>a</sup>. Janice Gonçalves, Dr<sup>a</sup>. (Suplente)

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutora em História.

Prof. Fábio Augusto Morales Soares, Dr.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História - UFSC

Prof<sup>a</sup>. Maria Bernardete Ramos Flores, Dr<sup>a</sup>.

Orientadora

Florianópolis, 2021.

Para Gustavo e Bento, meus amores.

## AGRADECIMENTOS

Após percorrer um longo caminho chego aqui e me deparo com o texto de agradecimento. Respiro, reflito e sinto muita gratidão, além de uma enorme dificuldade em escrevê-lo. São tantos fatos e pessoas que provavelmente não conseguirei expressar tão bem quanto faz jus. Então, já peço desculpas antecipadamente e deixo meus agradecimentos a todos que fazem ou fizeram parte da minha trajetória, mesmo que anonimamente. Familiares, amigos, alunos, colegas de estudo, de sala de aula, de profissão. Muito obrigada!

Um agradecimento especial ao meu companheiro de vida, Gustavo, por todo amor, apoio e incentivo e pelo presente chamado Bento.

À brilhante professora e arquiteta Maria del Pilar Fedele Carlevaro, que me inspirou a aprender e a “ensinar a ver a e a viver a arquitetura”, como muito dizia. Obrigada por ter me apresentado à história da arquitetura! Representou uma guinada em busca dos meus sonhos.

À querida professora e arquiteta Maria Inês Bay (*in memoriam*), que forneceu não só meu primeiro emprego, mas também seu apoio, sua confiança. Obrigada por ter me impulsionado. Gostaria muito que estivesse aqui para ler esta tese.

Agradeço profundamente à Universidade Federal de Santa Catarina pela oportunidade oferecida de ampliar meu conhecimento tanto no mestrado, quanto agora no doutorado. É sem dúvida um privilégio ter acesso de forma gratuita a uma universidade renomada e grandiosa. Ao Programa de Pós-Graduação em História e aos colegas de turma pela acolhida generosa de uma arquiteta curiosa. Esta acolhida devo sobretudo à minha querida orientadora Maria Bernardete Ramos Flores. Muito obrigada por tanto. Conhecimento, aprendizado e principalmente, pelo apoio sempre muito humano.

Muito obrigada aos professores que compuseram as bancas de avaliação, Luiz Eduardo Fontoura Teixeira, Marcos Sardá Vieira, Émerson César de Campos. Vocês foram fundamentais. Grata por todo conhecimento e contribuição.

Obrigada também à professora e colega, Lucy Cristina Ostetto. Suas indicações foram cruciais para a pesquisa sobre Nova Veneza. Igualmente, remeto minha gratidão a todos que contribuíram para as pesquisas sobre as cidades de Forquilha e Nova Veneza, que forneceram entrevistas, materiais, conversas, reflexões. Sem elas esta tese não teria acontecido da mesma forma.

Não poderia deixar passar em branco um último e importante agradecimento: querida tia Maria, sua mão amiga estendida num momento tão oportuno fez toda a diferença.

Por fim, e o mais importante, gratidão a Deus e a vida que tenho.

## RESUMO

A tese propõe compreender a fabricação de cenários urbanos formados a partir de arquiteturas montadas com colagens, com citações do passado. “Arquiteturas de fachada”, “passadistas” e “tematizadas”, de forma alegórica. O trabalho apoia-se e desenvolve um conceito pouco usado – o de cenarização – para entender este tipo de produções urbanas, e porque este fenômeno é tão recorrente em várias cidades do mundo, partindo de um olhar mais amplo mas também realizando um aprofundamento a partir de dois estudos de caso: Nova Veneza e Forquilha. Estas cidades possibilitaram observar, contextualizar e discutir a cenarização dentro da contemporaneidade. Através deste estudo, confirmou-se a hipótese de que a cenarização é um modelo muito difundido, influenciado pela globalização e pós-modernidade, e que opera através da fragmentação, do pastiche e do consumo, dos movimentos de deslocamentos temporais. Constatou-se ainda que a fabricação destes cenários almeja fins econômicos, a partir de uma produção estética que remeta à imagem pretendida. A partir dos resultados, olhou-se para a arquitetura e para os espaços públicos, ou seja, para os cenários, como uma maneira de compreender as narrativas do espetáculo e da sociedade que as criou, revelando conflitos políticos, relações de poder e disputas pelo domínio simbólico da cidade – que levam a uma transformação significativa em seu território e seu cotidiano. Em suma: a tese busca ampliar a discussão a respeito deste tema que, porventura, poderá contribuir para a teoria, história e crítica da arquitetura e do urbanismo contemporâneos.

**Palavras-chave:** Cenarização. Tematização. Cidade e arquitetura contemporânea.

## ABSTRACT

This thesis proposes to understand the fabrication of urban scenarios shaped from assembled architectures with collages, with quotes from the past. “Façade”, “old style” and “themed” architectures, allegorically. The work is based on and develops a little-used concept – scenarization – to understand this kind of urban production, and why this phenomenon is so recurrent in several cities around the world, starting with a broader perspective but becoming deeper from two case studies: Nova Veneza and Forquilha. These cities enabled to observe, contextualize and discuss the scenario within contemporaneity. Through this study, the hypothesis that scenarization is a widespread model was confirmed, influenced by globalization and post-modernity, and that it operates through fragmentation, pastiche and consumption, of temporal displacement movements. It was also found that the fabrication of these scenarios aims for economic purposes, from an aesthetic production that refers to the intended image. From the results, architecture and public spaces (in other words, scenarios) were looked at, as a way to understand the narratives of the spectacle and the society that created them, revealing political conflicts, power relations and the fight for symbolic domain of the city – which lead to a significant transformation in its territory and daily life. In short: the thesis seeks to broaden the discussion on this theme that, perhaps, may contribute to the theory, history and criticism of contemporary architecture and urbanism.

**Keywords:** Scenarization. Thematization. City and contemporary architecture.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cartaz reclama diferenciação em Siderópolis-SC .....	22
Figura 2: Caleidoscópio conceitual/teórico da tese.....	26
Figura 3: Panteão de Paris, 1758.....	62
Figura 4: <i>Strawberry Hill</i> , 1831 .....	64
Figura 5: Interior da <i>Strawberry Hill</i> .....	64
Figura 6: <i>Humphry Repton, Characters of houses</i> , 1816.....	65
Figura 7: Castelo de <i>Neuschwanstein</i> , 1886 .....	66
Figura 8: Ópera de Paris (1875), Ecletismo inspirado no Barroco .....	67
Figura 9: Palácio de cristal: construído em 10 meses em ferro e em vidro .....	69
Figura 10: Exposição Universal de 1889 e a Torre Eiffel.....	70
Figura 11: <i>Villa Müller</i> (1930), Czech Republic/Adolf Loos.....	74
Figura 12: <i>Villa Savoye</i> , Le Corbusier, 1928-1931 .....	76
Figura 13: Objetos <i>kitsch</i> .....	78
Figura 14: <i>Strada Novissima</i> .....	82
Figura 15: Teatro do mundo, Veneza, 1980.....	83
Figura 16: Proposta de Hans Hollein para a <i>Strada Novissima</i> , 1980 .....	84
Figura 17: <i>Piazza d' Italia</i> (maquete).....	85
Figura 18: <i>Piazza d'Italia</i> em detalhes .....	86
Figura 19: O “pato” e o “galpão decorado” .....	88
Figura 20: Comunidade feliz do <i>New Urbanism</i> .....	95
Figura 21: Seaside, Flórida e o <i>Show de Truman</i> .....	96
Figura 22: <i>Celebration city</i> , Flórida.....	97
Figura 23: <i>Celebration</i> , Flórida.....	98
Figura 24: <i>The American Adventure</i> .....	100
Figura 25: Cartaz da <i>Bon Marchè</i> .....	103
Figura 26: A Estátua da Liberdade para a Exposição de Paris em 1878.....	104
Figura 27: <i>Frontierland</i> , Disney .....	109
Figura 28: <i>Epcot Resort</i> , Disney .....	110
Figura 29: <i>China Pavilion</i> no <i>Epcot Center</i> , Disney .....	111
Figura 30: Sede da <i>Disney Corporation</i> , em Burbank.....	112
Figura 31: <i>Hotel Dolphin e Swan</i> , Disneyworld .....	112

Figura 32: Mickey Mouse: de mascote a ícone de moda .....	113
Figura 33: <i>Tobu World Square</i> , Tochigi, Japão .....	114
Figura 34: Beto Carrero World, Penha, Santa Catarina .....	115
Figura 35: Barra Shopping, Rio de Janeiro .....	116
Figura 36: Veneza de Las Vegas.....	118
Figura 37: Gôndolas do <i>The Venetian</i> .....	118
Figura 38: Luxor de Las Vegas .....	119
Figura 39: Las Vegas fabulosa .....	125
Figura 40: O criador da Solvang dinamarquesa .....	127
Figura 41: Solvang, a capital dinamarquesa da América.....	127
Figura 42: Bonde dinamarquês e as danças típicas .....	128
Figura 43: <i>Leavenworth Goes Alpine!</i> .....	129
Figura 44: Front Street em 1960 e atualmente, já “bavarizada” .....	129
Figura 45: Leavenworth: cidade típica bavariense na América .....	130
Figura 46: Winthrop e o tema do velho oeste .....	130
Figura 47: Cenários holandeses de Holambra.....	131
Figura 48: Holambra e o Dia do Rei, maior festividade popular da Holanda.....	132
Figura 49: Desfile da <i>Oktoberfest</i> de Blumenau .....	133
Figura 50: “Estilo enxaimel” na vila germânica de Blumenau .....	134
Figura 51: Montagens da cidade mais germânica do Sul do Estado.....	136
Figura 52: Vista panorâmica da cidade de Forquilha .....	137
Figura 53: Localização de Forquilha .....	138
Figura 54: Roteiro de imigração da etnia alemã para Forquilha.....	139
Figura 55: Mapa das famílias na localidade de Forquilha em 1926 .....	141
Figura 56: Praça do Centenário .....	143
Figura 57: Residência Donato Steiner.....	144
Figura 58: Edifício de Benvenuto Herdert .....	144
Figura 59: Sistema construtivo enxaimel na Alemanha.....	145
Figura 60: Mulher suaba, homem, cruz de Santo André e homem selvagem.....	146
Figura 61: Estação de tratamento do Rio Mãe Luzia.....	153
Figura 62: Banheiros também em enxaimel.....	153
Figura 63: Enxaimel de Concreto?.....	153
Figura 64: Salão de festas do Parque Ecológico .....	154
Figura 65: Pastoral da Criança .....	154

Figura 66: Cervejaria Saint Bier .....	154
Figura 67: Residencial Alexander Platz.....	154
Figura 68: Construção enxaimel do Hotel Oma Zita .....	156
Figura 69: Enxaimel sendo pintado.....	156
Figura 70: Hotel Oma Zita .....	157
Figura 71: Enxaimel em <i>steel frame</i> .....	158
Figura 72: “Um centro com estilo” .....	158
Figura 73: Centro Comercial Germânia.....	159
Figura 74: Provocações sobre o “estilo enxaimel” .....	163
Figura 75: Novos projetos em “estilo enxaimel” para 2020 .....	168
Figura 76: <i>Osterbaum</i> e a casinha do Papai Noel de Forquilha.....	168
Figura 77: Inauguração do miniportal na Praça dos Imigrantes Alemães .....	170
Figura 78: Portal germânico na entrada de Forquilha.....	171
Figura 79: O enxaimel “autêntico” do Parque Ecológico .....	172
Figura 80: Folder do <i>Gartenbau</i> de 2017.....	172
Figura 81: A rua dos arcos das buganvílias .....	172
Figura 82: Antigo Hotel Steiner, à direita (década de 1950) .....	175
Figura 83: Antigo Hotel Steiner em 2012 .....	175
Figura 84: <i>Slogan</i> da IX edição da <i>Heimatfest</i> .....	177
Figura 85: Seja um Fritz ou uma Frida .....	178
Figura 86: “Chope, alegria e beleza” na <i>Heimatfest</i> .....	179
Figura 87: Concurso chope de metro .....	179
Figura 88: Desfile Histórico.....	180
Figura 89: Desfile Histórico.....	180
Figura 90: A bicicleta típica alemã .....	180
Figura 91: Irmã Norberta e o grupo <i>Immerfroh</i> na década de 1970.....	183
Figura 92: Apresentação do grupo <i>Immerfroh</i> .....	184
Figura 93: Montagens da “Nova” Veneza .....	187
Figura 94: Localização do município de Nova Veneza .....	189
Figura 95: Ocupação de Santa Catarina no século XVIII .....	190
Figura 96: Origem dos colonizadores em Santa Catarina.....	191
Figura 97: Zonas de colonização europeia em Santa Catarina .....	191
Figura 98: Óleo sobre tela de Pedro Weingärtner, 1893.....	192

Figura 99: Pintura de Pedro Weingärtner retratando Nova Veneza em 1893.....	193
Figura 100: Centro de Nova Veneza nos anos 60.....	195
Figura 101: Folder da <i>Festa do centenário</i> de Nova Veneza.....	199
Figura 102: Abertura da <i>Festa do centenário da colonização italiana</i> , 1991.....	201
Figura 103: Desfile de máquinas agrícolas.....	202
Figura 104: Rainhas em carros alegóricos.....	202
Figura 105: Enxada, peneira e chapéu de palha.....	203
Figura 106: Missa nas casas de pedra.....	203
Figura 107: Grupo folclórico ítalo-brasileiro.....	204
Figura 108: Museu do imigrante Miguel Giacca.....	206
Figura 109: Acervo do Museu Miguel Giacca.....	207
Figura 110: Acervo do Museu Miguel Giacca.....	207
Figura 111: Roda d'água da Praça Humberto Bortoluzzi.....	208
Figura 112: Homenagem aos imigrantes.....	208
Figura 113: Monumento ao imigrante.....	209
Figura 114: Pórtico de entrada da cidade.....	210
Figura 115: Cartazes das festas de Nova Veneza, anos 2003 e 2004.....	211
Figura 116: Folder da <i>1ª Festa da gastronomia italiana</i> em 2005.....	212
Figura 117: Cartaz da IV Festa da Gastronomia Italiana.....	213
Figura 118: Folders das festas de 2010 e 2017, respectivamente.....	213
Figura 119: Desfile <i>Saga dos valentes</i> .....	215
Figura 120: Somos “todos” valentes?.....	216
Figura 121: <i>Saga dos valentes</i> de Nova Veneza.....	217
Figura 122: Mapa dos bens culturais de Nova Veneza.....	220
Figura 123: Localização das “colagens”.....	221
Figura 124: Antiga fábrica dos irmãos Bortoluzzi, 1960.....	222
Figura 125: Folder do Projeto <i>SOS Cultura</i> .....	222
Figura 126: Casas de pedra Nonno Bratti.....	223
Figura 127: Propriedade da família Beretta.....	225
Figura 128: Detalhes da propriedade.....	225
Figura 129: <i>Casa da minestra</i> .....	227
Figura 131: Lucille, “a menina dos olhos”.....	229
Figura 132: Gôndola “para” Nova Veneza.....	232
Figura 133: Construção do lago para a gôndola.....	233

Figura 134: A gôndola no “Novo Mundo” .....	234
Figura 135: A gôndola Lucille, um <i>leone in gabbia</i> .....	235
Figura 136: Gôndola Lucille em 2011 .....	236
Figura 137: Gôndola Lucille em 2019 .....	236
Figura 138: Carimbo não oficial da gôndola.....	238
Figura 139: Rota Gastronômica de Nova Veneza (gôndola em vermelho) .....	239
Figura 140: Rua Nicolau Pederneiras .....	240
Figura 141: Segunda gôndola para Nova Veneza .....	245
Figura 142: Prefeito Rogério Frigo e a primeira-dama Sidnei Ghellere Frigo .....	249
Figura 143: Baile de máscaras de 2019.....	251
Figura 144: Trajes e máscaras para aluguel .....	252
Figura 145: Baile de gala no castelo italiano de Nova Veneza.....	253
Figura 146: O baile “renascentista” é no “típico” Palazzo, onde mais poderia ser?.....	254
Figura 147: Projeto de confecção de máscaras .....	255
Figura 148: Susan Bortoluzzi Brogni (ao centro de azul marinho) .....	256
Figura 149: A magia das máscaras.....	257
Figura 150: Desfile do <i>Carnevale</i> nas ruas de Nova Veneza.....	258
Figura 151: A magia das máscaras.....	259
Figura 152: Espaço <i>Carnevale di Venezia</i> .....	260
Figura 153: Trajes do espaço <i>Carnevale</i> .....	260
Figura 154: <i>Palazzo delle acque</i> .....	265
Figura 155: <i>Palazzo delle acque</i> em construção .....	266
Figura 156: Detalhes góticos e greco-romanos.....	267
Figura 157: Dona Luiza Bratti nas gravações .....	269
Figura 158: Nova Veneza no programa da Ana Maria Braga.....	270
Figura 159: Ponte dei Morosi.....	271
Figura 160: Romantismo em Nova Veneza .....	271
Figura 161: Rio Mãe Luzia: retratos do carvão .....	272
Figura 162: Inauguração da rua coberta.....	274
Figura 163: Maquiagens italianas (Casa Crippa).....	278
Figura 164: Veneza no <i>outdoor</i> .....	278
Figura 165: Praça Natale Coral.....	281
Figura 166: Gastronomia típica.....	287

Figura 167: O tombamento da polenta.....	289
Figura 168: Grupo folclórico ítalo-brasileiro.....	290

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Prefeitos e vice-prefeitos de Forquilha.....	148
Quadro 2: Algumas edificações com traços germânicos em Forquilha .....	151
Quadro 3: Algumas edificações com traços germânicos em Forquilha .....	152
Quadro 4: Imagens do Espaço <i>Carnevale</i> : isopor, pano pintado e figurinos .....	261

## SUMÁRIO

<b>PRÓLOGO</b> .....	<b>15</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>15</b>
<b>1 O CALEIDOSCÓPIO DA CENARIZAÇÃO</b> .....	<b>26</b>
1.1 A pós-modernidade globalizada .....	27
1.2 Fantasia, alegoria e performance .....	32
1.3 Cenários para ver e consumir .....	39
1.4 Seduzindo com a memória.....	45
1.5 Retorno à etnia .....	50
1.6 Novas (ou velhas) vitrines coloniais.....	56
<b>2 QUE TEMPOS SÃO ESTES? CENARIZAÇÃO, CIDADE E ARQUITETURA</b> .....	<b>60</b>
2.1 Movimentos de continuidades e descontinuidades.....	60
<b>2.1.1 Passado, historicismo e modernidade: do Neoclássico ao Ecletismo</b> .....	<b>61</b>
<b>2.1.2 Rejeição da história e do ornamento para uma arquitetura moderna</b> .....	<b>72</b>
<b>2.1.3 Styling e kitsch: uma reação popular ao modernismo?</b> .....	<b>76</b>
<b>2.1.4 Pós-modernidade: retorno do simbolismo, historicismo e tradição</b> .....	<b>79</b>
<b>2.1.5 A pós-modernidade na cidade</b> .....	<b>93</b>
2.2 Cenarização, caminhos contemporâneos? .....	98
<b>2.2.1 Entendendo o temático como parte essencial da cenarização</b> .....	<b>99</b>
<b>2.2.2 Espaços e cidades temáticas: novos modos de consumo</b> .....	<b>102</b>
<b>2.2.3 Tendências contemporâneas</b> .....	<b>120</b>
<b>2.2.4 O espetáculo da cenarização: um fenômeno global?</b> .....	<b>123</b>
<b>3 A GERMANIDADE NA CENARIZAÇÃO DE FORQUILHINHA</b> .....	<b>136</b>
3.1 Forquilha, terra de alemão .....	137
<b>3.1.1 Os “diferentes” se encontram para a apropriação do território</b> .....	<b>138</b>
<b>3.1.2 Assim se estabelece a cidade</b> .....	<b>143</b>
3.2 Mais elementos para compor o cenário .....	163
3.3 A <i>Heimatfest</i> : uma festa para “todas” as origens.....	176

3.4	O “típico” alemão e as novas representações do cotidiano .....	182
<b>4</b>	<b>CENARIZAÇÃO NA CAPITAL DA GASTRONOMIA ITALIANA.....</b>	<b>187</b>
4.1	Descubra Nova Veneza, uma cidade italiana em Santa Catarina .....	188
4.1.1	<i>Merica, Merica, Merica, cossa saràlo ‘sta Merica?</i> .....	189
4.1.2	A redescoberta da italianidade .....	195
4.1.3	A comemoração da “origem” .....	198
4.1.4	Do Centenário à <i>Festa da gastronomia típica italiana</i> .....	206
4.2	Patrimônio e colagem .....	220
4.2.1	Lucille, um presente muito desejado.....	229
4.2.2	A cidade mascarada no <i>Carnevale di Venezia</i> .....	246
4.2.3	Abre-se a caixa de Pandora .....	264
4.3	Italiano come galinha com polenta .....	283
<b>5</b>	<b>ESPECULAÇÕES SOBRE O PORVIR.....</b>	<b>294</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>303</b>
	<b>ANEXO A – Projeto de lei nº 037/91, Forquilha.....</b>	<b>319</b>
	<b>ANEXO B – Regulamento do concurso cultural de trajes da <i>Heimatfest</i> ....</b>	<b>323</b>
	<b>ANEXO C – Inventários bens históricos de Nova Veneza.....</b>	<b>325</b>



## PRÓLOGO

### FORQUILHINHA: O TÍPICO ENXAIMEL ENCENADO

Uma Peça Contemporânea

#### PERSONAGENS:

OS TRÊS TURISTAS

O JOVEM QUE FICOU ALEMÃO

A MOÇA DE FÉRIAS

O VIAJANTE COM (E NO) TEMPO

O PREFEITO (ALEMÃO)

OS RESGATADORES DA TRADIÇÃO (ALEMÃES)

OS OPERÁRIOS DA FESTA

## 1

### O TURISTA OLHA E IMAGINA

Praça dos Imigrantes, centro da cidade. Do lado direito está o edifício da Pastoral da Criança em estilo enxaimel. Todo majestoso com uma bonita arquitetura: os telhados de pé e as linhas cruzadas na fachada demonstrando toda a força da tradição. Nesse edifício estão servindo joelho de porco, chucrute e *gemüse*, exemplares da culinária típica alemã. Também tem café com cuca alemã e *apfelkuchen* (bolo de maçã).

Ao lado esquerdo bandeirolas pretas, vermelhas e amarelas enfeitam a rua coberta. Cores tradicionais, nos moldes da Alemanha. No palco está acontecendo o concurso “chope de metro”.

O JOVEM QUE FICOU ALEMÃO - Estou tipicamente trajado!

Agora já faço parte da festa! Estou me sentindo um alemão!

Preciso me preparar para realizar o desafio de beber mais rápido o conteúdo das tulipas, sem tirar a boca do copo e sem babar.

O VIAJANTE COM (E NO) TEMPO - Quem não bebe chope (o que é raro se tratando de alemão) pode se divertir no *Heimatspiel!*

Mal posso esperar para segurar na marreta que desafia a força dos participantes!

Ao bater com a marreta no *Heimatspiel*, o peso pode alcançar quatro posições descritas: *schlappschwanz* (fraco ou bunda mole), *anfänger* (iniciante), *mottelmäßig* (médio ou pessoa meia força) e *meister* (mestre ou campeão).

Espero que alcance o *meister!*

O JOVEM QUE FICOU ALEMÃO - O som toca músicas tradicionais que todo alemão canta!

*Ein Prosit* é uma delas.

Sei disso porque já estive na *Oktoberfest* em Blumenau e em Munique.

São todas iguais!

A MOÇA DE FÉRIAS - Estava contando os dias para a festa começar!

Todos estão vestidos como deve ser: as mulheres de saias típicas ou vestidos, com detalhes bordados até a altura do joelho ou longos. Por baixo, blusas com mangas bufantes. Algumas usam aventais, outras, coletes, sempre em conformidade com o estilo germânico.

Meias, sapatilhas e tiaras floridas arrematam o visual!

Eu me sinto como se estivesse sido transportada para outro tempo! Romântico talvez seja a palavra ou, melhor ainda, um mundo encantado! Segunda-feira volto a trabalhar, mas por enquanto vou aproveitar essa viagem no tempo.

Os chapéus verdes enfeitados com peninhas dão um toque especial na vestimenta dos homens, composta por bermuda, camisa e suspensórios.

O *lederhose*, originalmente de couro, se faz presente em outros tecidos, uma adaptação afinal, aos tempos modernos.

Meias são obrigatórias! De tricô, até as panturrilhas.

Não se vê ninguém de chinelos, camisetas, bonés, afinal, estas roupas não são adequadas! Imagina só, um alemão de chinelo?

O VIAJANTE COM (E NO) TEMPO - As mascotes da festa, Fritz e Frida fizeram o maior sucesso!

Todo mundo correndo para bater foto e comprovar a experiência.

Eu não podia sair sem bater uma foto com eles, preciso postar no Instagram!

Também fotografei as janelas enfeitadas com floreiras de gerânios.  
 Como a cidade é linda!  
 Como os alemães são trabalhadores e organizados! Bem que diziam!  
 Deve ser maravilhoso morar em um lugar com uma paisagem bucólica. O  
 enxaimel aqui é uma arquitetura singular e autêntica, típica dos imigrantes.  
 Ao menos parecer ser. E isso é o que importa.

## 2

### OS FAZEDORES DE FESTA COMO ROTEIRISTAS DA FANTASIA

O PREFEITO (ALEMÃO) - A *Heimatfest* ou a Festa das Origens já é uma das  
 maiores festas do Sul de Santa Catarina!  
 Conseguimos inseri-la no calendário das festas de outubro.

OS RESGATADORES DA TRADIÇÃO (ALEMÃES) - O evento já ultrapassou os  
 limites de Forquilha e hoje se constitui uma das mais populares e maiores  
 festas realizadas na região Sul de Santa Catarina.  
 A *Heimatfest* resgata as origens dos colonizadores, os costumes trazidos por  
 alemães, italianos, poloneses, portugueses, japoneses e afrodescendentes.  
 Nós reavivamos a autêntica tradição da cidade!

OS OPERÁRIOS DA FESTA - Uma festa feita para congregar todas as pessoas!  
 Mas a decoração, a música e a gastronomia precisam ser germânicas.  
 Afinal, nada mais justo!  
 Nós que criamos a festa somos de origem alemã.  
 O prefeito também é. Temos a preferência.

O PREFEITO (ALEMÃO) - Conhecida como a “cidade mais alemã do Sul de Santa  
 Catarina”, Forquilha deu início a *Heimatfest* para que as tradições  
 culturais, a gastronomia e o acervo histórico dos colonizadores responsáveis  
 pela formação do município de Forquilha fossem valorizados e  
 preservados.

OS RESGATADORES DA TRADIÇÃO (ALEMÃES) - Como os alemães foram os  
 pioneiros, a cidade ganhou este título e a festa recebeu o nome alemão, que  
 já caracteriza Forquilha.

**OS OPERÁRIOS DA FESTA** - Desta forma, como acontece a cada dois anos, no mês de outubro, a população da cidade incorpora o sentido étnico e festivo para mostrar para todos os turistas e visitantes, seus costumes, gastronomia, tradições enfim, a realidade do cotidiano das diversas famílias que contribuíram na construção de Forquilha.

O cotidiano não é bem este!

Não temos chucrute todos os dias, muito menos vestimos a roupa típica alemã!

Mas não tem problema. O turista entende! Turista quer ver e vê durante a festa!

Nós temos permanentemente nossos jardins e casas enxaimel. E vamos construir mais coisas.

**OS RESGATADORES DA TRADIÇÃO (ALEMÃES)** - Nossa arquitetura foi também mudada para dar um “ar mais alemão”, como um cenário mesmo.

Pode ter uma estrutura “moderna” dentro, mas, por fora, queremos os X e os telhados em pé!

Por isso, a *Heimat* não é somente uma festa.

É um completo resgate das tradições culturais de Forquilha, que valoriza costumes há muito tempo trazidos pelos colonizadores.

De preferência, os alemães!

É verdade que os alemães foram os pioneiros e por isso Forquilha é hoje conhecida como a “cidade mais alemã do Sul de Santa Catarina”.

Também por serem em maior número na população, a festa acabou por receber um nome alemão, que já caracteriza Forquilha.

Terra de alemão! Que satisfação!

O trecho dessa pequena história em forma de peça teatral narra uma festa típica alemã. Este lugar com enxaimel e música germânica, com trajes típicos e Joelhe de Porco é Forquilha, mas poderia ser também Blumenau ou outro lugar do mundo, afinal, qualquer cidade pode ser transformada com o recurso da cenarização e a tematização. Um modelo que opera através da ativação de símbolos, de pastiches e colagens que remetam a imagem pretendida. No mundo globalizado, onde não há fronteiras, tudo já está aí, suspenso no ar, disponível a todos. Só é necessário um trabalho de interpretação e montagem.

CIDADE DAS MÁSCARAS:  
VENEZA E NOVA VENEZA EM UM ESPELHO UTÓPICO

I

Veneza: chegar à estação, descer do trem de manhãzinha, atravessar o saguão e olhar a bela aparência da cidade que se tornou um mito. A cada retorno, recomeçar voluntariamente o movimento da primeira visão. Tudo fazer para que a lembrança permaneça incerta, para que não tome a forma de um vestígio memorável demais. Retornar a cidade e nunca mais abrir um mapa. Seguir a multidão. Rialto, San Marco, *Fondamenta Nuove*. Sentidos únicos em letras retas sobre um fundo amarelo. Caminhar, os olhos quase fechados, no dédalo das ruelas, entrever as pessoas que brincam de desaparecer para aparecer. Deixar a multidão fingir que se está perdido. Convencer-se de que se esqueceu de tudo, atravessar pontes, parar durante um instante em uma praça, depois em outra, e terminar, de tanto ir e vir, voltando sempre ao mesmo lugar com a certeza de estar verdadeiramente perdido. Permanecer imóvel como uma estátua, esticar o braço direito em direção ao céu, juntar os pés, com a cabeça ligeiramente inclinada para trás. Fazer de si mesmo um *trompe-l'oeil* no cenário. E partir de novo, como um habitante apressado, conduzido por hábitos citadinos, como um trabalhador veneziano. Para mostrar que é do lugar, dar informações aos turistas que perguntarem sobre direções, sem manifestar a mínima hesitação. Cantarolar *les amours mortes* balbuciar algumas onomatopeias da língua italiana. Usar artifícios de integração. Esperar até sentir fome, pronunciar uma palavra ao caso das exigências estomacais: *carpaccio*.

Depois do almoço, olhar dirigido aos mesmos quadros, a Vecchia de Giorgione, à crucificação de Tintoreto, São Jorge derrubando o dragão, justamente de Carpaccio. Retorno obrigatório ao *déjà-vu*, à espera da emoção, que está também prevista, pronta para se reproduzir desde a primeira vez, como se fosse a consagração de um prazer estético bem merecido. O detalhe inesperado talvez lhe traga uma novidade a mais, ou o jogo e luz que não veio ao encontro da ocasião da visita anterior. Nada mudou, contudo. Aqui, a

restauração jamais cometeu qualquer traição, ela permaneceu discreta, consistindo em manter em estado razoável o que está lá, mesmo corroído pelas águas do mar. Qualquer modificação excessivamente intempestiva seria um sacrilégio. A delicadeza do patrimônio tem a ver com a eternidade de suas cores e de suas rachaduras. Ela é tão presente que não tem mais necessidade de significar. Ela embala os movimentos idênticos dos passantes e lhes oferece a segurança de uma gratidão partilhada em clichês de êxtase. A massa de turistas não é tão violenta, ela se esgota no labirinto da fábula monumental. Cada igreja, cada ponte, é um signo para as lembranças lancinantes dos que voltam, dos que acreditam ter estabelecido um pacto com uma beleza tão dócil.

Reencontrar alguém que vive lá há muitos anos, perguntar-lhe quais são as novidades, escutá-lo falar de seus desejos de partir, ouvir as razões que o fazem continuar ainda lá, enquanto a cidade se esvazia de seus habitantes. Em suma: deixar a massa de turistas para ver um veneziano, tocá-lo, beliscá-lo para constatar que não está petrificado, que continua bem vivo, sempre capaz de fazer projetos. Captar o inacreditável: ouvir que ele não está doente de nostalgia, que não lamenta estar em outro lugar, mesmo que pronuncie algumas frases sobre o Outro Lugar. É verdade que ele não é um veneziano autêntico, que não deu seu primeiro grito em uma clínica rica em estuques. E depois, todos esses livros escritos sobre Veneza, em Veneza, pensando em Veneza... Tantas razões para amar ou para detestar a cidade.

Modelo de cidade, sem nenhum plano concebido, modelo que resultou de seu crescimento orgânico. A pura funcionalidade, do administrativo ao manufaturado, do religioso ao civil. O Arsenal, Murano... Reconhece-se ainda a integralidade das zonas industriais cuja consagração patrimonial faz hoje em dia esquecer as atividades industriais. A cidade que, segundo os historiadores das cidades, se duplica do interior, a partir do núcleo central (San Marco), evitando as obstruções. A própria fluidez. Aquela que os artistas ficam bem inquietos ao perceber quando se esbarram pelas ruelas. A que eles apreciam de dentro das gôndolas, quando ouvem cantar a barcarola. O símbolo da cidade ideal, comparado por Lewis Mumford à capital da *Utopia* de Thomas More, Amaurota. A representação implícita da ordem predomina bem mais do que a atmosfera de festa, nada tendo de incômoda, permanecendo insidiosa como os frutos de uma disposição ancestral de poder. Diz-se ainda cidade das máscaras e dos artifícios a fim de esquecer o rigor de uma arqueologia urbana tornada perene graças a essa ficção de uma parada no tempo.

À noite, o sussurro do mar. Os barulhos orgânicos que nunca terminam. As praças vazias e escuras. Estendido em uma cama, as pálpebras fechadas, ouvidos bem abertos antes do sono, e a recordação maquinal do dédalo. Não é a cidade que provoca o sonho com a morte, uma cidade não pode estar dedicada às visões macabras, Veneza oferece apenas uma estranha suavidade mórbida como prelúdio das delícias de um tempo mal distinto. O sussurro do mar não pode ser medido, ele imprime ritmo a um movimento cuja identidade das cadências provoca a repetição do esquecimento como fonte inesgotável de todas as memórias, a água que nunca dorme entra as paredes e os embarcadouros, a água que pontua a digestão da história. Lembrar-se de ter ido lá ou ainda lá, para cair finalmente em um lugar desconhecido. Recusar-se a dormir, sair da cama, voltar até lá, para ver se era assim, para sentir o que volta a superfície. Na obscuridade, o sopro de um hálito fétido, o odor insistente levado pelo vento. O estranho gosto da imortalidade.

Sentar-se ali, junto ao embarcadouro, sonhar com o tempo, com o amor, com a morte. Uma trindade mental. Deixar-se embalar pela sabedoria veneziana: aprender a desaparecer na eternidade saboreando as delícias *post-mortem*. Esperar ainda assim o nascer do dia, o céu vermelho, o retorno das crenças inesgotáveis, no coração da cidade cuja beleza sublime permanece desativada. E de repente, esta recordação congruente: do outro lado do mundo, em Las Vegas, uma Veneza Nova e toda limpa. A pureza absoluta do pastiche. Sob uma abóbada estrelada, palácios bem-imitados, os canais com uma água transparente, as gôndolas brilhantes, plastificadas, mulheres asiáticas cantando em italiano, e as máquinas de jogo. O dédalo dos jogos. A Veneza vilipendiada. Impostura da conservação inalterável: a eternidade imobilizada por materiais que não se corroem mais. O espaço entre os mundos da virtualidade. A ficção paródica, dita sem alma, mas rica em sensações afortunadas, e o quadro emocionante de uma realidade perdida e conservada.

Trecho extraído do livro *Espelho das cidades*, de Henri-Pierre Jeudy (2005), página 149 a 151.

## II

Nova Veneza: Entrar por um portal de pedra é como reviver um tempo. Mas que tempo é este? Certamente aquele dos heróis, dos que representam a bravura de viver em uma terra habitada por estranhos e “selvagens”. Bugres, este é o nome. Deles, o imigrante laborioso conseguiu conquistar a terra que na verdade sempre foi sua. Afinal, esta preferência é inquestionável. O europeu, fruto do velho mundo, detentor da civilização. O “pioneiro de Nova Veneza”. As pedras do portal narram esta história inquestionável, que todo mundo deve saber. Não é mesmo?

Passar pelo portal é quase um rito. Como tomar uma bênção na água da Santa Igreja. O que vem depois dele? Uma Veneza, agora Nova. Mais uma. Só que esta tem “um quê” a mais. Foi construída nos trópicos, na América, um pouco mais longe do seu espelho. Seria este um atributo a lhe conferir ainda mais importância?

Por suas ruas, os turistas não se acumulam aos montes, muito menos há pombos e Praça *San Marco*. Em uma versão “miniaturizada”, em tradução livre e amadora, Nova Veneza cabe no bolso. Como um souvenir feito na China, apresenta alguns defeitos por ter sido produzida rapidamente: distorções de escala e proporção, mas ainda assim consegue oferecer o indelével signo de Veneza: uma barca preta, comprida e charmosa.

Lucille viajou pelos sete mares. Saiu de sua terra natal, onde navegava pelos canais sujos de Veneza. Mas cumpria seu propósito: O de ver e mostrar Veneza a partir das águas. Santa salinidade conservadora. Manejo do gondoleiro. Testemunho de beijos a bordo, de turistas endinheirados, de extravagâncias e fantasias. *Ricordi* da outrora “Sereníssima”, antes da decadência elegante. Tudo isso ficou para trás. Agora, Lucille é a autêntica gôndola de Nova Veneza. Deixou de ser uma entre outras tantas para ser um “presente” em solo brasileiro. Ironicamente, um divisor de águas.

Como uma predestinação vinda de berço, atrair turistas ainda lhe caberia. Em meio as adversidades do clima que afetam seu estado de saúde, a gôndola está lá, presente, como um animal aprisionado. Um “*leoni in gabiá*”, disse um sábio e desolado gondoleiro italiano quando a visitou no Novo Mundo. Já tão trafega mais. Não pode mais sentir o vento, a maresia salobra. Já não julga a habilidade do gondoleiro. Já não pode ser a mesma. Não avista mais a *piazza*, o *palazzo*, a *chiesa*, os *giardini*. A ponte *dei sospiri* ficou para trás... Mas de que reclamar? Agora está no Novo Mundo. Em Veneza Nova ou Nova Veneza.

Saindo da gôndola, dá para flunar pela cidade. Pequena, plana e de clima tropical, de casarios luso-brasileiros “decorados” com italianidade. Dez minutos são suficientes para entender a temática de tudo. *Acque, palazzo* e muito dialeto vêneto. Comida boa, da *nonna*. Galinha com polenta, fortaia, minestra, um banquete caro que o habitante se quer imaginou que valeria tanto aos olhos dos outros. Mas afinal, trata-se da cidade mais italiana do Sul do Brasil. Tem que ter polenta. E galinha ensopada, por favor.

Em Nova Veneza, descobriu-se que dá para contar histórias que não são suas. Isopor, pinturas *trompe-l'oeil*, manequins vestidos e máscaras. Ah, sem esquecer das arquiteturas. Tudo para sentir-se em um lugar encantado, onde habita o “glamour instagramável”. Fotos, fotos e mais fotos. Virtualidades dos tempos atuais.

Um dia por ano é aberta a caixa de Pandora. Um ambiente de festividade, reprodução, brilhos, máscaras, trajes. Um sonho encantando vivido por alguns. Desfile ali é como exalar superioridade. E, como um sopro suave, é possível tocar Veneza, em miragem, em sonho, se olhar em um espelho utópico. E, como em todo sonho, tudo é perfeito porque pode-se congelar, manipular, criar como quiser. Outro tempo, outros enredos. Fabricar cenários. Vale tudo. Tudo em movimento.

Agora, posso avisar de antemão que o que virá a seguir não pode garantir a manutenção intocável do sonho.

Pode ser que belisque, que acenda a luz ou que por um breve momento, ocorra um sobressalto.

Peço desculpas e justifico que aqui o único intuito é pensar.



## INTRODUÇÃO

Esta tese propõe compreender como são fabricados e montados alguns cenários urbanos contemporâneos tematizados e como essa montagem reverbera entre as cidades, constituindo-se um fenômeno quase global. Um tema complexo, multifacetado e ainda pouco estudado dentro da arquitetura e do urbanismo, que envolve a produção de imagens, a fantasia, a autenticidade, a alegoria, a performance, a indústria da memória, da tradição, do consumo e do turismo, todos frutos da pós-modernidade.

As temáticas aqui abordadas dizem respeito sobretudo, a arquitetura e ao espaço público, mas também sobre a cultura material hegemônica em escala local, e entre outros assuntos que buscam ampliar a percepção sobre a influência do contexto político brasileiro e o cotidiano das cidades globais, envolvendo políticas públicas, relações de poder, arranjos socioculturais, o direito e as disputas pela cidade.

O mote da pesquisa é tecer uma reflexão crítica à cidade e à arquitetura voltadas à imagem e à fantasia. Ressalto que a problemática da tese diz respeito à criação de cenários como alegorias para fomentar uma identificação coletiva e o turismo, ao mesmo tempo em que se tornam “monumentos” para uma nova narrativa pautada no pastiche arquitetônico. Não quero dizer com isso que pretendo julgar positivamente ou negativamente tais representações ou arquiteturas, muito menos encontrar soluções, mas sim ampliar o debate e contribuir para sua inserção na teoria do urbanismo e da arquitetura contemporânea.

Quando se imagina este tema logo nos vêm à mente algumas paisagens americanas. Isso porque, nos Estados Unidos há inúmeras cidades cenarizadas a partir de tematizações das mais variadas, com casos estudados há algum tempo. Las Vegas, famosa pela sua arquitetura repleta de pastiches, tem a sua tematização bastante discutida e é tema central de alguns livros como *Aprendendo com Las Vegas*, um clássico escrito em 1972 pelos arquitetos Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour. O livro trata a pós-modernidade, a teoria da imagem na arquitetura, o retorno do simbolismo, do aplique e a dissolução da ideia de que o ornamento seria um crime, outrora preconizada pela arquitetura moderna. Esses temas pós-modernos levantados pelo livro, apesar de estarem em alta nos anos 70, ainda são percebidos na cidade contemporânea.

No Brasil, no entanto, a cenarização desse tipo ainda é pouco discutida, ainda mais em pequenas cidades. Os estudos encontrados geralmente são das áreas do turismo, geografia,

história e muito pouco no campo da arquitetura e do urbanismo, talvez por ser um conceito com contornos bastantes imprecisos.

A partir daí nasceu a ideia deste tema, junto com várias inquietações sobre a cidade na minha formação de arquiteta e urbanista e especialmente durante a elaboração da dissertação de mestrado *A invenção da cidade germânica: tradição, memória e identidade na arquitetura contemporânea de Forquilha-SC*, defendida em julho de 2013, no curso de pós-graduação em arquitetura e urbanismo, da Universidade Federal de Santa Catarina. A pesquisa teve caráter exploratório, com o objetivo de problematizar a busca por uma estilização enxaimel na arquitetura contemporânea de Forquilha, procurando identificar estas construções e entender suas motivações, para que no final fosse possível elaborar uma reflexão se estas representavam a memória e a identidade da cidade, ou se faziam parte de uma tradição inventada.

Embora tenha sido um estudo exploratório, a dissertação proporcionou uma aproximação com o tema dos cenários fabricados, especificamente na cidade de Forquilha, mas ao final, o estudo se revelou como algo muito maior, em uma escala que ia além da cidade escolhida, do estado, parecendo ser um fenômeno amplo, quase global. A partir daí, surgiram uma infinidade de exemplos que ativaram uma inquietação que aparentava ser relevante: em todos os casos, apesar de abrangências, histórias e localizações diferentes, as motivações e os resultados eram bastantes semelhantes. E nestas semelhanças, estava presente a ideia que chamo nesta tese de cenarização.

Explico de antemão que o conceito de cenarização<sup>1</sup> aqui abordado refere-se àquela arquitetura fabricada, montada com a colagem de vários símbolos, uma “arquitetura de fachada”, repleta de pastiches e artificialidade, que possui um programa de necessidades e uma estrutura comum e contemporânea, mas que a composição formal é ornamentada a partir de um ou mais temas específicos explorados muitas vezes de forma alegórica e figurativa, tratados aqui como tematização. Esses temas podem não ter qualquer relação com o lugar ou podem estar ligados aos seus aspectos históricos, à tradição ou à memória, o que Eco<sup>2</sup> (1984) chamou de “passadização”. Sabendo que, até mesmo quando o tema não é “novo”, há sempre uma nova forma de contá-lo.

---

<sup>1</sup> Este termo é utilizado por alguns autores como SILVA, Maria Lanci da Glória da, em seu livro *Cidades turísticas: identidades e cenários de lazer*. São Paulo: Aleph, 2004 e também por FAGERLANDE, Sergio Moraes Rego. *A construção da imagem em cidades turísticas: tematização e cenarização em colônias estrangeiras no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015.

<sup>2</sup> ECO, Humberto. *Viagem a irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Faço, então, um parêntese para dizer que, em alguns momentos durante a leitura desta tese, o conceito de tradições inventadas desenvolvido por Eric Hobsbawm<sup>3</sup> poderá ser lembrado, porque de fato há um aspecto de criação, manipulação e artificialidade na busca pela continuidade do passado que está bem presente. No entanto, por acreditar que de certa maneira toda tradição é inventada em algum momento, optou-se por falar neste estudo de fabricação, passadização e cenarização.

Busco evidenciar que a “passadização” não é manifestação exclusiva da arquitetura, pelo contrário, é uma sincronização de ações muito mais abrangentes. É um verdadeiro retrabalho em partes ou na cidade toda, que vão desde modificações nas fachadas para incorporar motivos, símbolos, citações, à criação de novas obras inteiramente baseadas em releituras históricas e pastiches, até a reativação do folclore, a criação de festas e tradições, a implantação de novos espaços de consumo voltados ao turismo, a criação e venda de uma imagem. Tudo isso acaba provocando uma reorganização da vida cotidiana que merece ser considerada. E a arquitetura tem um papel primordial nesta construção, na medida em que é o receptáculo que materializa os desejos e as fantasias de consumo e também um poderoso recurso simbólico e político.

Sendo assim, com a disseminação destas arquiteturas a cidade acaba por se parecer em muitos aspectos com um grande parque temático, onde as formas construídas têm o poder de alterar o comportamento humano, que passa a consumir as atrações e os espetáculos, mas também o ambiente construído e a sua visualidade, se assemelhando, do mesmo modo, aos *shopping centers* por possuírem o objetivo de atrair consumidores em espaços controlados. Assim, a cidade torna-se um souvenir consumível, com atributos de acordo com interesses e preferências dos espectadores. Por outro lado, o espetáculo define-se como uma potente arma política carregada de poder, vaidade, disputa pelo capital cultural e simbólico de determinados grupos em detrimento de outros.

Em geral, estas arquiteturas possuem um grande grau de artificialidade, pois o objetivo primeiro não é a autenticidade mas sim a imagem a ser transmitida. Em outras palavras, estas arquiteturas artificiais não são meras réplicas, mas uma representação do imaginário, cuja principal característica é a descontextualização, alcançada pelo tratamento alegórico em torno de um tema, cuja escolha não é aleatória ou reflexo de um processo natural. O tema é um atrativo, por isso é selecionado com intencionalidade voltada ao que se deseja consumir ou

---

<sup>3</sup> HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

reafirmar através da narrativa da cidade. E como toda escolha, inevitavelmente opera também com a exclusão. O tratamento cenográfico do tema possui também uma dimensão alegórica. Esta afirmação se apoia nas leituras de Walter Benjamin e no seu entendimento de que alegoria transfigura uma experiência vivida e a apresenta mediante imagens, estabelecendo uma relação totalmente diferente entre presente e passado, por meio de citações. Então, parte-se da premissa de que o tema, entendido como uma narrativa a ser contada, é parte inerente e essencial da cenarização e ambos mantêm uma relação simbiótica.

O cenário por definição é um lugar montado a partir de estruturas visuais para servir de cena para espetáculos, por isso, geralmente, segue um tema que está descolado do tempo e do espaço real. Ele opera por movimentos de um montar e desmontar (o último, se necessário). Em termos urbanos e arquitetônicos, a sua base consiste em produzir imagens que exploram a fantasia, o entretenimento e o desejo pelo consumo, alinhados aos planos mercadológicos. Por outro lado, a necessidade de achar um nicho de mercado no consumo cultural é uma tendência global, e muitas cidades veem nisso uma oportunidade para alavancar a economia e promover desenvolvimento.

A produção destas imagens estereotipadas da arquitetura se dá principalmente pelo fachadismo, pela colagem e pelo pastiche, quase sempre ligados aos temas de outras épocas, às etnias, às imagens europeizadas, onde busca-se todo um repertório simbólico e de tradição, fazendo com que o tema ligue-se também às noções de patrimônio e de memória, principalmente na interferência da discussão do que é autenticidade e o que pode ser considerado valor patrimonial.

Em complemento, ressalto que cenário é aqui entendido não como um simples fundo passivo para o espetáculo, mas sim como um importante espaço simbólico de representação, já que uma vez materializado, ele fala da peça, se relaciona com os espectadores, articula os atores e diz alguma coisa a respeito do diretor. O cenário é portanto entendido como um sistema de significados com sentido material, simbólico e político. Em uma lógica bastante mercadológica, publicidade e marketing são utilizados como motores dessas produções, na promoção de cenários ilusórios e estereotipados que alimentam mitos, estimulam comportamentos dentro da sociedade de consumo. Seu papel é bastante preponderante e será evidenciado nos casos apresentados neste estudo.

Dito isso, sublinho que como um dos objetivos desta tese é compreender o processo de cenarização, que é multifacetado, fez-se necessário um olhar sobre diversos aspectos, desde as motivações, os elementos utilizados e como são montados, como a arquitetura é concebida

e se torna parte, quem são os agentes que criam, quais são as relações culturais e de poder envolvidas, quem consome e o que importa nesses lugares, quais são os discursos de negociação com os agentes sociais e as narrativas divulgadas pela mídia, o vestuário, as festas, as danças associadas às tradições, a institucionalização jurídica dessas medidas, como também para os possíveis desalinhos, silenciamentos, tensões e contrassensos. Assim, a cenarização adquire a condição de discurso político, o que evidencia a importância de estudá-la como uma forma de decifrar o que está sendo dito sobre as cidades contemporâneas.

Devo ainda mencionar que a argumentação desta tese foi construída com base na observação e interpretação da narrativa da cidade, e não o contrário. Por isso, parti do estudo exploratório de duas cidades que tive particular interesse, Forquilha e Nova Veneza. Essa escolha se deu pela minha proximidade com ambas, o que permitiu a observação e a experiência destes ambientes urbanos para conseguir investigar a pluralidade de causas e suas reverberações nas manifestações arquitetônicas, correlacionando teoricamente a um debate mais amplo, sobre as políticas da memória e o uso das tradições como bens de consumo na sociedade contemporânea. Tanto Forquilha, quanto Nova Veneza estão situadas no Sul do Estado, são cidades pequenas que a partir da década de 1990 começaram a ser transformadas por diversas ações e que hoje, a partir da pesquisa, compreendo como processos de cenarização. Mas logo após essa definição, surgiu uma inquietação: como duas pequenas cidades do interior de Santa Catarina poderiam fornecer material suficiente para uma tese?

Em resposta justifico que a escolha dos dois casos nunca pretendeu delimitar o estudo, pelo contrário. Desta forma, Nova Veneza e Forquilha foram tomadas como exemplos para apreender uma tendência que é bastante recorrente e provavelmente global. Compreender como esses lugares exploram aspectos de suas origens, para uma lógica de mercado que utiliza um discurso baseado na diferença como um produto a ser consumido, auxilia na compreensão de uma lógica muito maior, calcada nas políticas culturais, na indústria do turismo e na produção da arquitetura contemporânea baseada na cópia, na repetição e em um simbolismo recorrente: trajes, comidas, festas, folclorismo, músicas, entre outros. Auxilia ainda a entender porque essa lógica fica mais “autêntica” quando a fabricação da paisagem e da arquitetura cenarizada possui um tema que remete ao passado.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, percebi que o método de montagem e a fabricação dos cenários são bastantes semelhantes. Forquilha e Nova Veneza foram fundadas a partir da vinda de imigrantes europeus e na década de 1990 passaram por um processo de reinvenção, que inicialmente buscou o reavivamento étnico direcionado pelo poder

público, com foco em alavancar a economia e a cultura da cidade, além de obviamente, estarem presentes disputas pelo poder simbólico de alguns grupos, que aos poucos culminaram em fortes mudanças urbanas. Ambas tentam definir seu território a partir da atividade turística, das especificidades locais, das tradições e dos discursos históricos como subterfúgios nitidamente utilizados nas forças políticas de pequenos grupos (mas que representam outros), que além de comandaram essas regiões possuem um importante lugar de fala nutrida por uma fantasia de superioridade. Essas minorias alinham-se com o negacionismo da política atual do Brasil, negam histórias, fatos e manifestações ao criarem espaços espetaculares que pretendem dominar a cena urbana com perspectivas eugenistas e a delimitação de marcos históricos inscritos nas dimensões étnicas, simbólicas e políticas tão frequentes em nosso estado. Em suas concepções, não há espaço para diálogo e outras manifestações fora daquelas que representam suas ideologias. Convém ressaltar que essas mesmas ideologias não estão preocupadas com a verdade histórica, a inclusão, a qualidade de vida, e muito menos com a qualidade arquitetônica e de urbanidade, e justamente por não terem um campo teórico formado por trás das suas propostas, são na verdade ideologias frágeis, intersubjetivas e imprevisíveis.

A pesquisa também busca evidenciar que o turismo acaba servindo como uma justificativa de uma questão ideológica que fica escondida em argumentos, cujas práticas são sempre mais representativas do que os discursos. O turismo serve também para validar o espetáculo e a construção do próprio cenário afinal, de que adianta caprichar na cena se não houver ninguém para aplaudi-la?

Assim, a criação de uma imagem dessas cidades foi previamente determinada pela instituição de um tema, orientado pela etnia da qual escolheu-se representar: Forquilha, a germanidade, Nova Veneza, a italianidade. Como bons roteiros de peças teatrais, esses também estão recheados de ironias, contradições e exclusões. As tradições passaram a ser encenadas, a arquitetura tematizada com elementos escolhidos para compor o cenário almejado, seja para nutrir uma elite que detém um capital simbólico e cultural e se sente orgulhosa de impor um estilo que representará a cidade e sua sociedade, seja para atrair turistas que desejam ver e consumir experiências. Observando essa problemática é difícil não questionar por que ainda hoje, as imagens vinculadas aos imigrantes alemães ou italianos remetem à noção de superioridade e privilégio? De algo culturalmente melhor?

Em Forquilha, o processo de cenarização teve como estopim a arquitetura. Construções alusivas à colonização alemã foram sendo feitas com uma imitação conhecida na cidade “estilo enxaimel”. As imitações são erigidas em alvenaria comum e depois de

concluídas, recebem tratamento na fachada, que na maioria das vezes consiste em uma simples pintura em forma de “X”, assumindo apenas feição decorativa e não estrutural. Como justificativa, diz-se que a cidade precisava ser “germânica”. Para tanto, a arquitetura serviria bem a esse papel. Depois, vieram outras ações, como a criação e instituição da *Heimatfest*, a dita festa das origens, supostamente de todas as origens, mas que são na verdade enquadradas dentro dos símbolos alemães, para fazer jus a cidade que se intitula como “a mais germânica do Estado”. No ambiente urbano, é possível ver a permanência de uma estrutura patriarcal que busca materializar seus méritos e marcas. É ainda um movimento muito interno e local, apesar de Forquilha estar buscando ampliar sua visibilidade, inclusive motivada pelo sucesso de sua vizinha.

Nova Veneza, que por muitas vezes é tida como concorrente de Forquilha ou como modelo de sucesso no “mercado da tradição” também instituiu suas festas, recebeu o título de *Capital Catarinense da Gastronomia Típica Italiana* e assim como Forquilha, vem transformando seu ambiente construído com os mesmos objetivos. Talvez, a diferença maior está no fato de que a cidade inclui seu patrimônio material à cenarização, conferindo um ar de autenticidade bastante apreciado pelos visitantes. Seu patrimônio cultural serve então como uma estratégia de desenvolvimento, e as arquiteturas novas que fazem citações do passado atuam como “figurinhas faltantes”, pois são inseridas em lugares estratégicos para compor um cenário ainda mais apropriado à imagem que se quer representar.

O contexto da cenarização de Nova Veneza tem reconhecimento mais amplo que Forquilha, com abertura maior de agentes sociais e políticos, inclusive com diálogo maior com a Itália como uma fonte de valor simbólico. Assim, fez-se espaço para uma autêntica gôndola veneziana que não trafega (ainda), pois está “presa” em um espelho d’água, mas que representou um catalisador da cenarização. Há bailes de máscaras “típicos” venezianos, palácios góticos, casas “típicas” dos colonos italianos, desfiles dos “valentes imigrantes” e claro, água. Tudo para remeter Veneza ou o que se imagina dela, apesar dos imigrantes não serem oriundos de lá.

Autodenominadas como alemãs ou italianas, sabemos que o imigrante e seus descendentes representam de fato, outra coisa. Não são alemães ou italianos, são teuto-brasileiros, são ítalo-brasileiros, condição que precisa ser entendida, difundida e provocadora de um reconhecimento real sobre as origens e manifestações culturais. No entanto, esse status de “alemão” ou “italiano” alimenta um posicionamento ideológico do espetáculo que adquire linguagem nostálgica e alegórica, cujo fator primordial, além dos fenômenos de cenarização, é

a inserção da arquitetura e dos bens materiais no mesmo lugar das práticas urbanas cotidianas. Há um encantamento pelo faz-de-conta ao se imaginar em outro tempo e espaço. E isso também atrai turistas dispostos a gastar dinheiro na cidade. Uma cena construída com a derrubada dos limites do uso do dinheiro público, em cidades em que os recursos não são abundantes e que demandas como as criadas, seriam as de última ordem, no e para o presente mas que deve ter a capacidade de capturar o passado imaginado, idealizado.

A realidade parece ter deixado de ser uma opção única, já que ela pode ser aumentada, transformada, revisada e até mesmo substituída, e isto promove satisfação. Huxtable (1997, p. 71) chega a afirmar que o mundo irreal se tornou bastante real. “A coisa imitada não é melhor que a cópia, o contrário também pode ser tido como verdade”. Mas será que esta satisfação durará ou é algo limitado e ilusório? Existe uma predileção pela fantasia que a torna mais conveniente que a realidade?

Interessante também ressaltar que como uma marca, estas ações são tidas como *cases* de sucesso<sup>4</sup> e outras cidades almejam a cenarização e a tematização como um modelo de negócios lucrativos (figura 1). Mas por que o discurso da tradição vende tanto? São questões difíceis de responder, mas que certamente merecerem ser discutidas.

Figura 1: Cartaz reclama diferenciação em Siderópolis-SC



Fonte: <https://radiosidera.wordpress.com/category/politica/page/113/>

Assim, a fim de encontrar possíveis soluções aos problemas de pesquisa, parto de duas hipóteses. A primeira é de que a fabricação de cenários temáticos é um fenômeno mais amplo ligado a múltiplos fatores, dentre eles a globalização e a pós-modernidade e que essa fabricação almeja muito mais fins políticos e de poder simbólico e econômico do que uma produção estética (mesmo que acabe precisando dela como um meio). E a segunda hipótese é a de que a cenarização é obtida por muitos elementos como as festas, as performances, a oralidade, o

<sup>4</sup> Termo utilizado no mundo dos negócios para indicar uma metodologia de sucesso comprovado. Uma espécie de vitrine para os negócios.

folclorismo, já mencionados aqui. No entanto, a arquitetura cenarizada ao se misturar no cotidiano de vida das pessoas, tem sido uma das dimensões espaciais onde a espetacularização das imagens tem se revelado com maior visibilidade, na medida em que no receptáculo se materializam com mais intensidade os processos sociais. Assim, considero que os suportes materiais são os elementos que legitimam todos os outros constituintes à cenarização, torna-os mais presentes, visíveis e “reais”, o que faz da arquitetura um elemento central nesse processo. A partir daí, a tese busca construir um escrito que visa a ampliar a discussão a respeito desse tema da cenarização, que porventura poderá contribuir para a teoria, história e crítica da arquitetura e do urbanismo contemporâneos.

Ao tratar metodologicamente deste tema, a opção foi pela pesquisa qualitativa, na medida em que se busca a compreensão do tema na essência, envolvendo todos os aspectos subjetivos, de observação e interpretação de processos sociais e portanto, não quantificáveis. Sua base se deu por estudos bibliográficos e de campo. As cidades de Forquilha e Nova Veneza foram analisadas a partir das suas histórias e da criação das suas imagens. Olhei então para a arquitetura, as festas, o folclorismo, as políticas culturais e os demais artificios que levaram à criação da cenarização e da tematização, com marco temporal a partir dos anos 90. Compreender o processo do turismo dentro deste panorama e como a arquitetura é produzida foi também uma questão fundamental, envolvendo os aspectos da performance e da alegoria como elementos inerentes à pós-modernidade e ao consumo.

A metodologia de estudo sobre as duas cidades que se configuram como estudos de casos, fundamentalmente por meio de pesquisa de campo, sobretudo da observação, da análise espacial e fotográfica e de uma série de entrevistas abertas e semiestruturadas com ex-prefeitos, vereadores, secretários do turismo e cultura, agentes culturais, moradores e idealizadores da cidade cenarizada. Todo o material coletado foi transcrito na íntegra e posteriormente analisado dentro da problemática. A análise dos dados procurou construir uma linha do tempo que transparecesse e ao mesmo tempo relacionasse todo o processo, suas ações, objetivos e resultados. Notícias de jornais impressos e eletrônicos foram amplamente utilizadas, já que a mídia tem importante participação nessa construção. Mapas e materiais de divulgação turística trouxeram algumas informações relevantes, sobretudo a respeito da construção da imagem da cidade.

Fez-se importante ainda uma dose de curiosidade e criatividade para compreender o emaranhado de relações que à primeira vista não pareciam tão complexas como na realidade são, o que pode ser visto ao longo do desenvolvimento do trabalho. Para isso, a vivência pessoal

de ter residido em Forquilha por mais de vinte anos (que fica ao lado de Nova Veneza) contribuiu bastante. Em resumo, a pesquisa propõe-se discutir de que forma fatores mais amplos como a globalização, a pós-modernidade e o consumo cultural podem estar correlacionadas com essa busca pela representação, pela performance, pela fabricação de tradições e cenários urbanos tematizados de cidades contemporâneas.

Para tanto, a estrutura da tese foi organizada em cinco capítulos, da seguinte forma: No capítulo 1, *O caleidoscópio da cenarização*, delimito o aporte teórico que se liga ao conceito de cenarização. Assim como olhar através de um caleidoscópio, pretendo visualizar todos os fragmentos e suas combinações possíveis que auxiliem a solidificar a compreensão da cenarização, com o intuito principal de fornecer subsídios teóricos para a melhor compreensão dos estudos de caso, apresentando relações com a pós-modernidade, memória, alegoria, fantasia, turismo, espetáculo.

No segundo capítulo, *Que tempos são estes? Cenarização, cidade e arquitetura*, construo uma base teórica e crítica com a intenção de inserir o estudo na teoria da história da arquitetura. Para tanto, o capítulo foi dividido em dois, na primeira parte, faço uma apresentação e análise de períodos históricos cuja produção arquitetônica foi concebida a partir do historicismo e de fragmentos do passado como um ideal, que em determinado momento irá ser “abandonado”, com novas demandas de ordem técnica e construtivas até chegar ao debate pós-moderno, onde o historicismo e o simbolismo serão novamente reivindicados, isso para demonstrar que esses movimentos ligados da historicidade, cópias e simbolismos sempre estiveram presentes na produção arquitetônica. E na segunda parte do capítulo busco compreender a cenarização como um produto contemporâneo e global, apresentando inicialmente como a lógica de consumo irá direcionar a criação de ambientes e espaços públicos, e de certa maneira, se tornará uma forte tendência contemporânea, que está intimamente ligada à cenarização e tematização. A partir daí procuro exemplificar essa tendência na última sessão *O espetáculo da globalização: um fenômeno global?*, na qual elenco vários exemplos correlatos com o intuito de estabelecer as principais semelhanças e servir de transição entre o referencial teórico e os estudos de caso que virão na sequência, nos capítulos 3 e 4.

Intitulados como *A germanidade na cenarização de Forquilha* e *Cenarização na capital da gastronomia italiana*, estes capítulos expõem os casos estudados, Forquilha e Nova Veneza, respectivamente. Ambos são iniciados com o estudo histórico de cada cidade, a consolidação do território, o início do processo de cenarização até o panorama atual,

compreendendo a arquitetura, os espaços públicos, as festas, a folclorização, enfim, todos os elementos elencados como pertencentes a essa dinâmica tematizada, apresentada de forma crítica.

E por fim, como conclusão, apresento o capítulo 5, *Especulações sobre o porvir*, mais breve e em forma de ensaio, com reflexões a respeito deste tipo de arquitetura e urbanismo e o futuro da cidade. Coloco-me na responsabilidade (e talvez um pouco de pretensão) como pesquisadora e arquiteta e urbanista, de produzir reflexões sobre estas novas relações temporais, espaciais e arquitetônicas, no intuito de fazer um fechamento e não uma conclusão. Questiono também as políticas públicas, a função social e a qualidade das nossas produções arquitetônicas, dentro dos desafios da pós-modernidade e da globalização. E também como nós, agentes deste campo, estamos lidando com o movimento, com o deslocamento da temporalidade, que tem se manifestado nas superfícies da cidade que vão absorvendo fisionomias e ressignificando as paisagens.

## 1 O CALEIDOSCÓPIO DA CENARIZAÇÃO

Este capítulo apresenta uma revisão teórica que pretende contribuir para o aprofundamento e a apropriação do conceito de cenarização. Por se tratar de um tema ainda pouco encontrado na literatura, essa revisão teve que ser construída através do entrecruzamento das características percebidas nas cidades cenarizadas, com outros conceitos e teorias que apontavam convergências com a fenômeno, ajudando a explicá-lo. Enxergou-se a pós-modernidade e a globalização como principais influências, e a partir delas, englobou-se outros aspectos relevantes e conectados, como a questão do uso da memória, do espetáculo, do turismo, do consumo e da fantasia. Buscou-se ainda alguns temas transversais para a compreensão dos estudos de caso que serão estudados nos capítulos seguintes, como as disputas étnicas, as ações de patrimonialização e os discursos eurocêtricos. Deste modo, justifica-se a ideia do caleidoscópio, que consiste em olhar para todos esses elementos teóricos como fragmentos que se misturam de formas variadas na produção da cenarização, e que portanto, são parte da problemática (figura 2). Destrinchar cada um deles é uma forma de tentar decifrar a cenarização em toda a sua complexidade.

Figura 2: Caleidoscópio conceitual/teórico da tese



Fonte: Autora, 2021.

## 1.1 A PÓS-MODERNIDADE GLOBALIZADA

A pós-modernidade é considerada um dos eixos estruturantes de reflexão teórica desta tese, por isso abre a revisão de literatura. Durante as leituras e aprofundamentos sobre o tema, deparou-se com muitos aspectos da pós-modernidade que pareciam traduzir a essência da cenarização, e é exatamente isso que se pretende evidenciar. Assim, falar sobre pós-modernidade é ir ao encontro de uma diversidade de estudos que trilham um caminho bem complexo, pois envolvem uma dissolução das fronteiras entre formas sociais e culturais distintas, tais como a arte, a cidade, a arquitetura, a fotografia, o turismo, as mídias, entre outros. Na cidade e arquitetura, essa discussão será retomada mais especificamente no capítulo 2.

Nesta sessão, buscou-se tratar a pós-modernidade como uma condição sociocultural e estética com causas e efeitos múltiplos e por isso, utiliza-se principalmente autores considerados clássicos neste campo do conhecimento, como Jameson, Harvey, Featherstone, Baudrillard e Urry. As suas teorias têm apontado caminhos para a compreensão da relação entre pós-modernidade e a cenarização como produtos globais.

Aliás, antes mesmo de entrar no debate da pós-modernidade é necessário falar, mesmo que brevemente, sobre globalização, já que é o principal pano de fundo da pós-modernidade. Toda interligação decorrente dela, seja econômica, política e cultural dissolveu as fronteiras, conectou o mundo, acelerou a comunicação, a tecnologia e o movimento, fez surgir novas combinações de tempo e espaço, que como afirma Hall (2006), provoca efeitos nas identidades culturais, pois a noção de espaço e tempo impacta todos os sistemas de representação.

As pessoas que moram em aldeias pequenas, aparentemente remotas, em países pobres, do “Terceiro Mundo”, podem receber, na privacidade de suas casas, as mensagens e imagens das culturas ricas, consumistas, do Ocidente, fornecidas através de aparelhos de TV ou de rádios, que as prendem à “aldeia global” das novas redes de comunicação [...]. É difícil pensar na “comida indiana” como algo característico das tradições étnicas do subcontinente asiático quando há um restaurante indiano no centro de cada cidade da Grã-Bretanha (HALL, 2006, p. 74-75).

Assim, dentro do consumismo global as diferenças e distinções sociais viraram uma espécie de moeda, onde todas as tradições podem ser traduzidas. É a chamada “homogeneização cultural” (HALL, 2006, p. 76) que será retomada mais adiante. O fato é que, a partir dos anos 90, “culturaliza-se o mundo, ou seja, de forma genérica e indiferenciada, tudo vira objeto ou expressão de cultura”. A mercantilização da cidade e da vida urbana também torna-se objeto cultural, e isso passa a legitimar um conjunto de intervenções que podem ser completamente

desfavoráveis em “termos de produção de sentidos e perspectivas sociais”. A culturalização de um lado, leva a novas realidades, antes inimaginadas, e de outro, quando homogeneizadas, as banaliza (FERNANDES, 2006, p. 51-52). A aceleração do tempo e a mudança espacial provenientes da globalização também alteram a relação que se tem com o passado, que assim como objeto de consumo, também pode entrar em uma espécie de linha de produção.

O passado deixou de ser uma pátria a que regressar numa simples operação de memória. Tornou-se um armazém sincrônico de enredos culturais, uma espécie de central de *casting* temporal a que recorrer apropriadamente, conforme o filme a realizar, a peça a encenar, os reféns a salvar (APPADURAI, 2004, p. 47).

Desta forma, a disponibilização de novos equipamentos culturais fica muito maior, como museus, galerias, centros de memória, mas também em circuitos “menos culturalizados de consumo”, como shopping centers, parques temáticos e supermercados. “Extensões de história cada vez mais impressionantes, da vida social e política aos objetos de arte, das tradições populares à culturalização/historicização dos objetos corriqueiros do cotidiano. A cidade passa a ser um repertório de símbolos (FERNANDES, 2006, p. 54), que “beberá na fonte” nutrida pelos valores da pós-modernidade.

Fredric Jameson é considerado um dos principais pensadores da era globalizada e da pós-modernidade, que para ele não é meramente uma mudança de estilos, modismos artísticos ou sensibilidade cultural, mas representa uma profusão vertiginosa de signos imagéticos, uma estilização de todo tipo de mercadoria, “uma transformação em mercadoria de toda vivência no tempo livre e no cotidiano” (COLOSSO, 2019, p. 267). Ora, se tudo vira mercadoria, a cidade e a arquitetura não escapariam desta lógica e, por vezes, a cenarização, que sempre está acompanhada de símbolos imagéticos, acaba sendo um recurso bastante lucrativo. “Acredito que a emergência da pós-modernidade está estritamente relacionada à emergência desta nova fase do capitalismo avançado, multinacional e de consumo” (JAMESON, 1985, p. 7).

Jameson afirma também que a cultura de imagens-mercadorias se volta ao passado histórico, podendo ser percebida, a partir dos anos 70, na onda *neo* dos revivalismos e ecletismos, bastante conhecidos na arquitetura, no *kitsch*, no *fake*, na moda *retro*, nos filmes de nostalgia, nos seriados de TV e na literatura comercial. Tais fenômenos procedem, para Jameson, em uma “canibalização aleatória de todos os estilos do passado”, em um “jogo de alusões estilísticas”. Essas transformações têm “efeito significativo sobre o que se costumava chamar de tempo histórico”; o que antes era “a dimensão indispensável para qualquer reorientação vital de nosso futuro”, transforma-se “numa vasta coleção de imagens, um enorme

simulacro fotográfico”. Nesse quadro, “o próprio passado é pouco mais do que um conjunto de espetáculos empoeirados”. Ou seja, ocorrem mudanças no modo como os sujeitos constituídos nesta nova realidade social relacionam-se com o tempo (COLOSSO, 2019, p. 267-268).

Estes dispositivos – através dos quais a produção simbólica integra culturas antigas, locais e residuais – operam na lógica espacial do simulacro, isto é, em uma descontextualização que envolve o deslocamento e a remontagem arbitrária de significados e tempos históricos. Isto explicaria por que a cenarização ocorre de forma bastante semelhante em Nova Veneza e Forquilha, mas também em qualquer outro lugar do mundo.

Em *A condição pós-moderna*, David Harvey (1992) compartilha da mesma ideia de Jameson, a de que vem ocorrendo uma mudança abissal nas práticas culturais e econômicas, mais ou menos a partir de 1972. Esse momento intitulado como pós-moderno representa um novo paradigma cultural. “Pensar a pós-modernidade deixa claro que não se trata de um termo que se refere a toda sociedade [...], nem a uma determinada esfera de atividade (tal qual a arquitetura). Ele diz respeito a um sistema de signos e símbolos, específico no tempo e no espaço” (URRY, 1999, p. 119). Esse tratamento peculiar do espaço e tempo faz com que vários signos possam estar disponíveis simultaneamente, podendo ser combinados e recombinaos em um efeito teatral. “Se considerarmos a arquitetura como comunicação, então a cidade é um discurso e esse discurso é, na verdade, uma linguagem, então temos que dar estrita atenção ao que está sendo dito”, afirma Harvey (1992, p. 70). E então, o que os cenários de Forquilha e Nova Veneza nos dizem, sobre eles mesmos, sobre seus criadores, sua arquitetura e também sobre a contemporaneidade?

Outros aspectos importantes da pós-modernidade que se vinculam também de forma direta com a cenarização é a colagem e a montagem. Harvey (1992, p. 55) vê “a colagem e a montagem como uma modalidade primária do discurso pós-moderno” e afirma ainda que, por meio delas, “a imagem, a aparência, o espetáculo, podem ser experimentados em uma intensidade que não importa se está ou não relacionado com o tempo”. Mais importante está o “caráter imediato dos eventos, o sensacionalismo do espetáculo”, que sempre foi uma importante arma política. Desta forma, o pós-moderno caracteriza-se pela efemeridade, descontinuidade, fragmentação, pluralismo, colagem e montagem. Há uma busca por reabilitações (real) ou por pastiches (imaginários) para obter símbolos de distinção social que apontam para uma preocupação com a identidade, cada vez mais crescente (HARVEY, 1992, p. 68).

A aceleração generalizada do tempo muda a forma de pensar e agir, acentuando a volatilidade e efemeridade. A publicidade e a mídia passam a ter um papel fundamental nas práticas culturais, voltando-se mais para a manipulação de gostos e desejos mediante imagens, do que propriamente informar. As imagens, além de mercadorias, passam a desempenhar novas funções, associando-se à política e aos líderes intelectuais. “A mediatização da política passou a permear tudo. Ela se tornou, com efeito, o meio fugidio, superficial e ilusório mediante o qual uma sociedade individualista de coisas transitórias apresenta sua nostalgia de valores comuns”. A imagem ainda se tornou peça fundamental para fomentar a concorrência ao transmitir “respeitabilidade, qualidade, prestígio, confiabilidade e inovação”, e a sua obtenção serve para se estabelecer no mercado (HARVEY, 1992, p. 260). Assim, quanto melhor for o material de produção e reprodução de imagens de um lugar ou de uma arquitetura, melhor ela se estabelecerá no mercado, ótica que muitas vezes conduz à produção de simulacros e pastiches.

Afirmava Baudrillard (1991, p. 9) que “simular é fingir ter o que não se tem”. Portanto, refere-se a uma ausência e põe em causa as diferenças entre real e imaginário. Baudrillard sinaliza que as novas tecnologias de informação foram fundamentais para a passagem de uma nova ordem social produtiva para uma reprodutiva, na qual as simulações e modelos apagam a distinção entre realidade e aparência. Walter Benjamin também já alertava sobre a nova era, ligada a uma cultura não mais da produção, mas da reprodução da arte, e isto levaria a perda da sua “aura”, ou seja, da sua singularidade. Neste caso, não só a imagem é hegemônica, mas também os imaginários, “ambos pautados pela estetização de todos os seus artefatos e atos” (GASTAL, 2006, p. 18).

Em complemento a esta visão, Urry (1999, p. 120) afirma que a cultura pós-moderna é “antiáurica”, já que as formas não proclamam mais serem únicas, mas sim em poderem ser reproduzidas, com ênfase no pastiche, na colagem, na alegoria. Gastal (2006, p. 92) também enfatiza o apelo visual ao afirmar que “as narrativas visuais pós-modernas centradas nos significantes materializam-se em espaços que os pós-modernos classificam como pastiche, pelo seu conteúdo alegórico”. Aliás, o pastiche é para Jameson um dos traços mais importantes da pós-modernidade, e ele está presente na maioria das cenarizações fantasiosas. O pastiche é “uma imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística”. É diferente da paródia, que segundo ele, tem um impulso satírico. O pastiche não tem a graça, é “uma cópia que perdeu seu senso de humor” (JAMESON, 1985, p. 2).

No mundo em que a inovação estilística não é mais possível, tudo o que restou é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário. Mas isto significa que a arte pós-moderna ou contemporânea deverá ser arte sobre arte de um mundo novo; mais ainda, isto significa que uma de suas mensagens essenciais implicará necessariamente a falência da estética e da arte, a falência do novo, o encarceramento no passado (JAMESON, 1985, p. 3).

Outro ponto importante de ressaltar neste estudo é o que Featherstone (1995) mostra ao relacionar a pós-modernidade diretamente com a cultura de consumo, na medida que essa manipula ativamente signos e imagens. Para o autor, a cultura de consumo possui características fundamentais, dentre elas a de estabelecer distinções sociais e celebrar o prazer emocional do consumo, os sonhos e os desejos exaltados no imaginário cultural em locais específicos de consumo que produzem prazeres estéticos.

Assim, o capitalismo tem papel preponderante na produção de imagens e locais de consumo que endossam os prazeres do excesso, sendo preciso investigar a persistência da tradição carnavalesca pré-industrial; a sua transformação em imagens da mídia; a persistência destes elementos em certos locais de consumo como *resorts* e parques temáticos, lojas de departamentos, *shopping centers*; e seu deslocamento e incorporação no consumo pelo Estado ou por grandes empresas privadas (FEATHERSTONE, 1995). Por outro lado, a pós-modernidade, festa, saber, cultura e mesmo o palco de representação são produtos cuidadosamente fabricados e consumidos, “em um urbano que, reprimido na modernidade sob o imaginário da poluição [...] serão justamente as matrizes que o pós-moderno irá recuperar” (GASTAL, 2006, p. 78-79).

O estudo da cenarização urbana ainda pode ser relacionado com o conceito de hiper-realidade apresentados por Eco (1984) e Baudrillard (1991) e também com a ideia de sociedade do espetáculo de Debord (1997), todos enquadrados nos estudos da pós-modernidade. Hiper-realidade é definida por Baudrillard como algo mais real que o real: não é verdadeiro nem falso, mas uma encenação, uma realidade construída por meio da representação, do simulacro.

O que toda uma sociedade procura, ao continuar a produzir e a reproduzir, é ressuscitar o real que lhe escapa. É por isso que esta produção material é hoje, ela própria, hiper-real. Ela conserva todas as características do discurso de produção tradicional mas não é mais que a sua refração desmultiplicada [...]. Assim, toda a parte do hiper-realismo da simulação reduz-se pela alucinante semelhança do real consigo próprio (BAUDRILLARD, 1991, p. 34).

Eco (1984, p. 54) também faz referência ao conceito de hiper-realidade para apresentar Las Vegas e outras cidades dos Estados Unidos que, segundo ele, é um país povoado por cidades que imitam cidades, incluindo também o que ele chama de *ghost towns*, as cidades do oeste de

cem anos atrás, e algumas surgidas do nada por mera “decisão imitativa”, onde a teatralidade é explícita e “a alucinação é exercida ao tornar os visitantes participantes da cena, portanto participantes [...] de toda máquina imitativa”.

Esta teatralidade denunciada por Eco pode se vincular a noção de espetáculo de Debord. O autor (1997, p. 9-10) considera espetáculo como um fazer ver o mundo que já não é mais apreensível, uma representação do poder e do consumo, não sendo um conjunto de imagens “mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens”. Debord afirma também que “a linguagem do espetáculo é constituída por signos da produção reinante, que são ao mesmo tempo o princípio e a finalidade última da produção”. Desta forma, a arquitetura a serviço da cenarização pode ser considerada como uma das linguagens do espetáculo.

Por fim, a abordagem de Connor (1993) sobre a pós-modernidade ajuda a sustentar a afirmação de que a cenarização é fruto da pós-modernidade. O autor sublinha que a forma do pluralismo mais óbvia e assinalada com muita frequência na arquitetura pós-moderna é sua abertura ao passado, e é exatamente o passado que muitas vezes se torna tema para a cenarização, mesmo que esse passado não seja “real”, seja apenas imaginado. Enquanto a arquitetura moderna parecia celebrar o seu rompimento absoluto com o passado, o pós-modernismo mostra uma nova propensão em recuperar e engajar-se com estilos e técnicas históricas.

O argumento de Connor (1993) de que para ser genuinamente “novo”, o pós-moderno precisa evitar o compromisso do moderno com o novo, restaurando ou sustentando conexões com o passado reforça as hipóteses desta tese. Ou seja, para ser de fato novo, o artefato pós-moderno precisa ser velho. Essa necessidade é vista em todas as cidades cenarizadas apresentadas na tese, sendo que este “velho” frequentemente é montado e fabricado com um tom fantasioso e alegórico, justificado pela “autenticidade” da narrativa que se quer contar.

## 1.2 FANTASIA, ALEGORIA E PERFORMANCE

Observando a maneira como as cidades vão sendo transformadas a partir de um tema previamente escolhido, analisando como são fabricados os seus espaços urbanos e a fisionomia que adquirem as suas arquiteturas, percebeu-se semelhança com a montagem de um cenário, cujos detalhes, símbolos e referências são escolhidos intencionalmente para destacar certas tradições, histórias e memórias ou a imagem que se tem delas, em ambientes simulados e imaginados e por isso, fantasiosos.

Os telhados em pé, com várias águas, os “X” pintados nas fachadas, as floreiras nas janelas, a gôndola na praça, os arcos ogivais do gótico, são selecionados e montados para “re-ambientar” a cidade e “re-criar” algumas tradições, assim como festas, folclores, desfiles, que passam a usar esse espaço montado como um cenário com a pretensão de legitimar a sensação de estar em um lugar dotado de cultura, de história, de patrimônio e por isso, superior. Esta falsa ideia de superioridade conduz inclusive, a tão frequente preferência por imagens europeizadas.

Um espetáculo baseado na fantasia representa uma das políticas atuais de produção do espaço, cuja ação volta-se à promoção de uma diferenciação procurada pelo consumidor mas, que ao mesmo tempo, usa mecanismos tão semelhantes que acaba uniformizando essas cidades. Sánchez (2010) chama essa uniformização de “pasteurização do espaço”, que para ela tem relação direta com a globalização, principalmente no seu reforço ao mundo da mercadoria. Cabe ressaltar que esses cenários não são parques temáticos criados para a realização de determinado evento. Também não são efêmeros, são a própria cidade, fazem parte do cotidiano, materializam-se através da arquitetura e são vividos e consumidos por diversos atores sociais.

É reconhecido que todo arranjo e organização da sociedade tem por trás, nos bastidores a “teatrocracia”, que regula a coletividade e a vida cotidiana. Shakespeare já havia afirmado que “o mundo inteiro é uma cena”, um jogo encenado que demonstra a dinâmica da sociedade, que a faz e a desfaz, a própria demonstração de um drama. “A vida social, as transposições efetuadas pelos atores do drama e a teoria tem ligação: juntos compõem e expõem uma mesma ordem de realidade” (BALANDIER, 1980, p. 5). As cenas sociais, os dramas e jogos de encenação acontecem igualmente no espaço arquitetônico ou urbano. “O espetáculo se relaciona com o espaço, o espaço se relaciona com o espectador, o espectador se relaciona com o espetáculo (CASTRO, 2017, p. 584).

[...] Quando as cenas eram compartilhadas com o público, nosso espaço era a cidade. Mas a cidade além das “estórias” que estão em cena, tem a sua própria história, que se funde ao espetáculo, não somente como cenografia, na imagem que se mistura à ação teatral, mas dialogando com o enredo e com seus significados. O lugar, que antes era estático, ganha movimento, as pessoas apreendem seus detalhes e modificam o olhar do cotidiano (CASTRO, 2017, p. 584).

Portanto, já não é novo dizer que a cidade é palco e cenário de disputas, de poder, de produção social, cultural e histórica. A arquitetura, como parte intrínseca da cidade, é também parte deste palco, compõe o cenário urbano, que se diferencia ao se ligar com os valores culturais de determinada época. Mas e se essa época não fosse a que estamos vivendo? E se ela

pudesse ser escolhida, ser “montada” como um passado encantado, eliminando todos os problemas e desalinhos em prol de uma utopia quase romântica? E mais, que seria das cidades se cada uma delas resolvesse adotar um tema alegórico? Difícil imaginar.

A cidade tornando-se cenário almeja a visibilidade reforçando ou criando aspectos de espetáculo dos lugares. Possui um apelo que é sobretudo estético e por isso, imagético. Ela será o espaço em que todos querem ver e serem vistos. Sob uma nova conexão global, as fronteiras espaço-tempo foram derrubadas e essa visibilidade será uma marca registrada das cidades globais. O papel da mídia e dos meios de comunicação levou até elas o modelo da reprodutibilidade audiovisual. Daí decorrem as *fantasy cities*<sup>5</sup>, cuja economia está atrelada ao turismo, a cultura e ao entretenimento, antes restritos apenas aos parques temáticos. A *fantasy city* “recuperará o imaginário urbano da cidade como local da festa, do saber, da cultura, da representação e seus frequentadores deverão estar dispostos a assumir papéis: ‘cowboy, astronauta, odalisca, *playboy* ou legionário, ou a infantilização, a exemplo da Disney””. (GASTAL,2006, p. 78-79).

Nessas montagens a “criação do passado”, como em um teatro, necessita de um espaço cênico e de uma encenação. Ele é montando através de fragmentos, indícios e elementos dispersos. O alvo não está no autêntico, mas na performance. A seleção é feita a partir daquilo que o consumidor quer ver, experimentar, comprar, alinhada com o que se pretende mostrar e a fisionomia urbana que se deseja adquirir.

A tarefa primordial do cenário é portanto, o de representar o lugar usando um sistema de símbolos, referências e significados. Não é somente um fundo decorativo: ele assume um papel tridimensional com sentido simbólico que ocupa, conforma, cria o palco e direciona a peça; precisa trazer referências, fazer citações que sejam fáceis de serem identificadas mas que ao mesmo tempo criem uma imagem convincente. Os atores irão interagir com estes cenários dando movimento a peça. Mas que peça é esta? Como e por quem ela é escrita? Como estão inseridos os atores no palco? Como eles dialogam com o cenário? Como a cidade se apresenta? Essas questões irão compor o desenvolvimento da análise dos estudos de caso apresentados mais adiante, especialmente nos capítulos 3 e 4.

A encenação por sua vez se legitima e ganha força com a presença do cenário, e também por meio da palavra, do gesto, do movimento, dos trajes, dos acessórios que dão sentido à peça. A materialidade das ações dos atores domina e legitima o significado. O evento envolve

---

<sup>5</sup> Termo utilizado por HANNIGAN, J. *Fantasy city: pleasure and profit in the postmodern metropolis*. Londres: Routledge, 1999.

espectadores e performance em atmosfera compartilhada, um espaço comum que os enreda gerando uma experiência que ultrapassa o simbólico. O resultado é uma afetação física imediata no espectador. Assim, a performance é uma das essências do cenário. É nela que as obras são concebidas como uma ação, uma experiência a ser vivida em uma temporalidade específica, na qual o público é inserido e envolvido como participante da ação, sendo cúmplice ou testemunha. A performance até mesmo coloca em tensão sujeito e objeto, significado e significante, ficção e realidade (FISCHER-LICHTE, 2011).

Em simbiose, o desempenho da performance também depende do espaço. “Pensar o espaço é pensar o teatro em sua materialidade primeira, em sua paradoxal e efêmera concretude”. Determinar um espaço cenarizado é escolher, fabricar, enquadrar e modelar o espetáculo. “É o primeiro signo em contato com o espectador, antes mesmo dos atores ou do texto dramático”. O espaço extrapola o conteúdo da cena. Envolve também os espectadores trazendo-os para o contexto da cena, condicionando o olhar. “É vivo, pois ao mesmo tempo é visual e físico, concreto e irrefutável (SAIDEL; SAIDEL, 2011, p. 47).

A montagem de um cenário interfere diretamente nas outras escolhas da encenação: os tipos dos atores, vestimentas, adereços, figurino, iluminação, sonorização e no caso da cidade, a gastronomia, a folclorização, o comércio local, entre outras questões. Ela deixa de ser apenas elemento de ilustração da história e passa a ser uma “dramaturgia autônoma – dramaturgia visual” (SAIDEL; SAIDEL, 2011, p. 54).

Desse modo, a escolha e a montagem dos elementos do cenário é praticamente uma tarefa do alegorista, que assume uma visão ilustrativa sobre alguns conceitos em que a “imagem alegórica é imagem apropriada: o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ele reivindica aquilo que é culturalmente significativo, apresenta-se como seu intérprete. E, em suas mãos, a imagem torna-se outra coisa” (OWENS, 1980, p. 68).

O alegorista é aquele que tem de arrancar o objeto do seu contexto para que ele possa ser colocado em outro universo relacional. “A alegoria é composta de ruínas e fragmentos, estilhaços textuais que, entrecruzados, promovem a comunicação entre si, entre passado, presente e futuro (LIMA, 1994, p. 115). E nos dias atuais há, sem dúvida, várias mudanças tecnológicas que, como afirmou Harvey (1992, p. 58) derrubaram as fronteiras usuais do tempo e do espaço, o que originou “um peculiar tratamento do passado”. Dessa forma, um sistema construtivo alemão da idade média pode ser citado em uma cidade brasileira do século XXI como uma simples pintura de fachada, convivendo harmonicamente ao lado de uma estrutura metálica inovadora. Uma gôndola veneziana pode estar no Sul do Brasil dentro de um espelho

d'água ou navegando em canais artificiais em meio a casarios luso-brasileiros. São cenários montados alegoricamente cuja prioridade é o exercício do olhar e da imaginação. E o espetáculo maior é o consumo que se faz deles.

Para Benjamin, as alegorias também servem para mostrar “como se dissolve um significado estável e hierarquicamente ordenado. A alegoria aponta apenas para os fragmentos caleidoscópicos que resistem a qualquer noção coerente sobre o que ela representa” (FEATHERSTONE, 1995, p. 43-44). Benjamin reabilitou a alegoria enquanto figura de linguagem capaz de expressar o mundo social do nosso tempo, em detrimento da limpidez do símbolo, por ser, talvez, a única forma de dar conta das contradições da vida moderna (NASCIMENTO, 2008).

Apreender os monumentos urbanos, as arquiteturas cenarizadas e as suas narrativas de uma forma alegórica, se justifica e ao mesmo tempo contribui para a compreensão da complexidade dos significados, do “uso das figuras de linguagem”. “A alegoria costuma ser conceituada como uma representação concreta de uma ideia abstrata e é mais complexa que a metáfora [...]. O signo alegórico possui um caráter icônico, com seu significado já definido”. Apesar disso, a interpretação ainda não está estabelecida e, por tanto, “a alegoria pode revelar-se um excelente meio de compreensão de determinados modos de manifestação das representações” (NASCIMENTO, 2008, p. 86-87). A alegoria fala de algo que não ela mesmo, ou seja, fala do que está oculto, e por isso, a leitura literal se mostra insuficiente. Assim, sobre a alegoria, o que interessa reter para este estudo é a capacidade de olhar para o cenário ultrapassando o aparente a fim de buscar sentidos que vão mais além.

Como formas de alegorias urbanas, a utilização do conceito de cenarização enquanto categoria de análise e compreensão das cidades a serem estudadas diz respeito a cidade como palco, a arquitetura como cenário, as festas e as manifestações sociais como peças e as pessoas que vivem ou visitam essas cidades como atores. Ainda restam os diretores, roteiristas, figurantes, entre outros, para apreender o espetáculo. Por isso, esta tese ainda tem como objeto entender como por vezes, a cidade e a arquitetura servem como palco e como cenário para a performance, que nesse caso se constrói na tradição, na memória, na etnicidade, fantasiando a cidade para representar uma imagem atraente. O que se busca aqui é a compreensão dessas alegorias urbanas que tomam a cidade como um grande palco, cuja arquitetura é um elemento indispensável para criar a legitimidade pretendida. Por conseguinte, apoiar-se na montagem teatral para entender a cenarização da arquitetura e da cidade contemporânea direciona a discussão, dá folego e substância para clarear uma difícil relação entre a concepção da

arquitetura e a criação da alegoria, nas quais o real e o imaginário convivem em um novo espaço criado. Na medida em que a cenarização é feita na própria cidade, a cidade se transforma no palco simultâneo de encenação de outra época e na própria cidade do cotidiano.

Já foi mencionado aqui que a cenarização é fantasiosa, performática e alegórica, mas para encerrar este tópico é importante destacar ainda que estes ambientes “simulados” estão ligados à condição atual da sociedade, que pode ser descrita como o “êxtase da comunicação”. Nesta sociedade midiática, os avanços tecnológicos no setor das telecomunicações e nos métodos de reprodução visual asseguram o estar constantemente inundado por imagens. É uma cultura da cópia, uma sociedade da saturação (LEACH, 1999), sendo esse ambiente criado pela globalização a condição ideal para a produção do que Baudrillard (1991) chamou de simulacro, um conceito que também merece certa atenção neste estudo.

Para Subirats (1989) a ideia de simulacro possui três significados comuns entre si: o primeiro é a imagem, a representação de uma coisa; o segundo é a sua réplica, o terceiro, a confusão da réplica do mundo com a sua realidade, convertendo essa mesma realidade em espetáculo. Essas três acepções podem ser distinguidas então em três novos conceitos: o de representação de uma coisa por meio de uma imagem; o de simulacro como aquela representação que compete com o ser representado e o substitui como o único objeto real; e por fim, o de espetáculo que remete à contemplação humana e, conseqüentemente, ao caráter expositivo dessa representação ou duplicação da realidade, não da sua experiência e do seu reconhecimento.

Do mesmo modo, Otília Arantes (2000, p. 50) afirma que “o simulacro ao mesmo tempo simula e anula a sua referência, pois é uma espécie de cópia idêntica de um original inexistente”. Ela salienta ainda que “a intensificação desse efeito deriva da reprodução técnica indefinida da cópia, cujo original se perdeu sem deixar rastro”. Para Arantes, a publicidade e a arquitetura são fontes primárias do simulacro e esta afirmação converge perfeitamente com os casos aqui apresentados. A arquitetura do simulacro é aquela que “re-(a)presenta” no sentido da simulação, da aparência, da cópia e da imitação da realidade. Ela possui uma dimensão cenográfica que molda a realidade virtual e fictícia (SUBIRATS, 1989). Nesse sentido, tomar o popular como referência para produzir arquitetura do simulacro é a feição mais banal da sociedade de consumo (ARANTES, 2000).

Canclini (1989) afirma igualmente que o simulacro passa a ser uma categoria central da cultura quando os edifícios são evocados em um lugar diferente daquele que representam. Onde as fronteiras se movimentam, todos os dias se restauram e ampliam a invenção da própria

cidade, que não relativiza apenas o que é autêntico, mas também a ilusão e a conveniência, presente nos cenários. Conveniência que Certeau, Giard e Mayol (2000, p. 49) definem como sendo a que reprime o que não convém, gerencia o simbolismo quando mostramo-nos para o outro. “A conveniência é simultaneamente o modo pelo qual se é percebido e o meio obrigatório de se permanecer submisso a ela”.

Quando uma cidade apresenta apenas o seu “lado germânico” ou “italiano” para outras cidades, ela gerencia a maneira como quer ser vista, escondendo o fato de ser fruto de um amálgama de culturas e pessoas, incluindo os luso-brasileiros, negros e indígenas, tão negligenciados nos discursos de pioneirismo, no mito de origem, na figura do colonizador, mas que contribuíram para a formação da sua identidade. Porém, na disputa do mercado cultural e nas relações de poder, ser uma cidade germânica é mais conveniente seja pelo mercado, seja pela diferenciação étnica, pela demarcação de fronteiras, pela política ou supremacia de um grupo. Essa discussão, então, torna-se muito importante por representar um modo atual de produção do espaço que precisa ser melhor compreendido.

Ainda em relação ao uso e ao consumo da cultura, Certeau (2004) afirma que, por mais espetacular que seja o seu privilégio corre-se o risco de ser superficial, caso sirva apenas de quadro para as práticas cotidianas que o utilizam. Aquilo que se chama de “vulgarização” ou “degradação” da cultura seria então um aspecto parcial que as táticas utilizadoras tomam do poder dominador da produção. Diante de uma produção racionalizada, expansionista, centralizada, espetacular e “barulhenta”, cria-se uma produção diferente, qualificada para o consumo, que tem como característica sua “esperteza”, em conformidade com as ocasiões, suas “piratarías”, em suma, uma quase-invisibilidade, pois ela quase não se faz notar por seus próprios produtos, mas sim por aqueles que lhes são impostos.

No mundo globalizado, é comum que ações políticas produzam um valor que tira partido da cultura. Aproveita-se das novas identidades forjadas em sua relação com o mercado de consumo, que adere valores ditados pelo capital especulativo e trata a memória e a tradição como mercadoria e como atrativo ao consumidor. São produzidos cenários padronizados de acordo com as tendências globais, que filtram a história para mostrar aquilo que convém. É uma arquitetura símbolo, uma paisagem imaginária em que as pessoas não necessariamente se identificam com ela através da memória coletiva (MOTTA, 2000).

Nessas arquiteturas fantasiosas de cenário, a construção é elaborada por referências locais, aliadas a um repertório mínimo de formas-tipo (de faróis, chaminés, colunas e frontões gregos), segundo a imaginação do arquiteto. Nelas, são feitas recorrências históricas associadas

muitas vezes ao gosto pessoal que reflete nas obras em diversas articulações. São arquiteturas livres de convenções, nas quais as fachadas entregam-se ao espírito carnavalesco e alegórico que produz a sensação de irrealidade (ARANTES, 2000).

Com esses atributos, essas arquiteturas da fantasia agem como palco para o consumo, exageram nas imagens comuns de um passado que não existiu. Os cenários são para Zukin (2000, p. 91) uma “fantasia particular compartilhada e um espaço liminar que faz a mediação entre natureza e artifício, mercado e lugar”. Os argumentos defendidos nesta tese fazem uso dessa mesma preocupação para questionar e entender não somente os produtos mas também esse modelo mercadológico, como ele se aplica e como vem direcionando nossa produção arquitetônica e da paisagem urbana. Interessa olhar também para as operações de camuflagem e remoção de elementos “indesejáveis”. E, ainda, em como os aspectos fundamentados no simbolismo da cultura do consumo são enfatizados ou simplesmente inventados, sem qualquer relação com a história e a cultura local, denotando que o que importa é mostrar, aparecer, vender e consumir.

### 1.3 CENÁRIOS PARA VER E CONSUMIR

Ao falar da cenarização uma pergunta é inevitável: por que a tradição e o passadismo fantasiados tornam-se atrativos turístico poderosos? A partir deste questionamento, justifica-se abordar nesta revisão teórica a experiência turística e sua atividade na cidade contemporânea. O fato é que, cada vez, mais o turismo relaciona-se ao consumo e a visualidade, acompanhando as mudanças da sociedade globalizada. Se o olhar do turista orienta ações sobre o espaço urbano e sobre a atividade humana em torno dele, convém evidenciar quais atributos da atividade turística vinculam-se à cenarização, ajudando a criá-la e a estimulá-la e por que o turista se interessa pelos cenários.

O turismo como atividade se desenvolveu a partir dos anos 60, com o aumento das comunicações e do transporte, mas especialmente em uma sociedade cada vez mais ligada à produção e ao consumo da imagem, que frequentemente liga-se à história e à memória. A pós-industrialização abrirá caminho para o mundo dos serviços, da informação, do conhecimento e da valorização do entretenimento<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Ver mais em Capítulo 2, item 2.2.2 *Espaços e cidades temáticas: novos modos de consumo*.

Em meados da década de 1980 começa a ser observada uma tendência de tratar a cultura mais como uma estratégia de mercado do que de política social, e isso provocou uma abertura para o crescimento do turismo dentro de políticas de desenvolvimento econômico e urbano, que começam a entender a regeneração urbana como um ingrediente de marketing capaz de atrair pessoas. Isso incluirá ações que buscarão reforçar a preservação de artefatos culturais, a recuperação de bens e sítios históricos e o reforço das identidades regionais, assumindo a importância de política de desenvolvimento local (SILVA, 2004).

Dos anos 90 para cá, fica cada vez mais evidente que cada lugar passa a avaliar e desenvolver seus potenciais turísticos, impulsionados pela globalização que aproximou as pessoas, mudando a forma que o espaço se relaciona com o tempo. As viagens virtuais e imaginativas feitas pela internet expandiram o tráfego alterando os modos de viajar. As viagens corpóreas adquiriram dimensões imensas e criaram um fluxo que abriu as possibilidades para que pequenas cidades enxergassem nessa atividade uma forma de alavancar seu desenvolvimento, dentro dos padrões do turismo global.

Tais procedimentos “inventam”, produzem, divulgam e circulam, principalmente por meio da televisão e da internet, lugares novos, diferentes, repaginados e relacionados a um nicho específico, bem como suas imagens correspondentes. A circulação dessas imagens contribui ainda mais para a ideia do “globo” (OTTO, 2016, p. 143).

Santa Catarina começa a empreender políticas voltadas ao turismo também a partir dos anos de 1960, com o Governador Celso Ramos, que criou em 1965 o Serviço Estadual de Turismo. A partir daí, de forma crescente, os discursos oficiais passaram a incluir esta atividade como uma fonte de investimentos e ganhos econômicos.

Em 1983, o então governador Esperidião Amin lançou o Plano de Desenvolvimento Turístico, que visava a incentivar lideranças empresariais para promover a consolidação de negócios e infraestruturas adequadas para a atividade turística. Segundo Flores (1997, p. 115) esse plano “destacava o objetivo de despertar nas várias localidades e perceber como os recursos naturais, históricos e culturais poderiam ser apropriados para o incremento das atividades turísticas”, com o intuito de fazer do turismo não só uma atividade de temporada, mas algo duradouro e consolidado como uma importante atividade econômica. Com o plano de desenvolvimento turístico pretendia-se não só explorar o turismo das praias, que já acontecia, mas também “o turismo cultural, o turismo do mar e o turismo quatro estações”. Dentro dessa política, as festas se tornaram importantes atrações criadas a partir das peculiaridades étnicas de cada lugar, assim como a exposição de produtos específicos de cada região.

Durante o governo de Pedro Ivo Campos e Casildo Maldaner (1987-1990) foi criado o slogan *Bela e Santa Catarina*. Na época, Osmar de Souza Nunes Filho era presidente da CITUR (atual SANTUR - Agência de Desenvolvimento do Turismo de Santa Catarina).

Nessa época foi criado um grupo que deveria planejar como seria a atividade turística no estado nos próximos quatro anos. O grupo desenvolveu um projeto que abrangia a proposta da criação de uma marca turística, com o objetivo de unificar o estado e representá-lo de uma maneira que todos os moradores se orgulhassem, para tanto foi contratada uma agência publicitária (atual propaganda), que se responsabilizou por desenvolver a marca que resultou em uma chamada de sucesso: Santa e Bela Catarina. A empresa foi contratada no ano de 1987, a marca surgiu em 1988 e foi oficializada por lei em 1990, sendo usada em todo o material promocional (BORGES, 2010, p. 7).

Dentro da política pública de Pedro Ivo Campos estava a concepção de que, o mais atrativo que o Estado tinha para fornecer ao turista e que pudesse concorrer no mercado era a sua diversidade cultural, histórica e natural. “Todas as tentativas encontraram o problema da diversidade catarinense, tão díspar que se tornava impossível um amálgama que diluísse e fundisse serra e mar [...], caboclos e italianos, alemães e açorianos” (FLORES, 1997, p. 161).

Para gerir a diversidade ampla dos recursos naturais e das paisagens, das culturas advindas das diferentes etnias, a partir de 2003, o Governo Federal instituiu uma importante política de desenvolvimento do turismo chamada de Programa de Regionalização do Turismo, substituindo a escala municipal prevista pelo Programa Nacional Municipalização do Turismo (1994), pela escala regional. A partir deste programa, o estado de Santa Catarina foi dividido em nove regiões, agrupadas por afinidades econômicas, históricas, culturais e geográficas: *Caminho dos Príncipes, Grande Florianópolis, Encantos do Sul, Caminho dos Cânions, Vale Europeu, Serra Catarinense, Vale do Contestado, Grande Oeste e Costa Verde e Mar* (ZAGHENI, 2011). Posteriormente foram acrescentadas mais três regiões turísticas: *Vale das Águas, Caminhos da Fronteira e Caminhos do Alto Vale*. Em 2019, criou-se o *Vale dos Imigrantes* e Santa Catarina passa a contar com treze regiões turísticas oficiais. Esta regionalização procura enquadrar as cidades dentro de temáticas que exploram a pluralidade e ao mesmo tempo a diferenciação cultural e pode também estar associada à criação de cenários e a indústria das tradições.

É necessário considerar que, a cultura tornou-se um recurso e o papel dela nas esferas políticas e econômica expandiu-se fortemente em todo o globo, ganhando um importante protagonismo. Alguns até defendem que a cultura transformou-se em uma lógica do capitalismo contemporâneo. “A cultura é, assim, mais do que um ajuntamento de ideias e valores, ela é fundamentada na diferença, que funciona como um recurso para a política” (YÚDICE, 2004,

p. 43). Este modo de entender a cultura também é uma característica do pensamento pós-moderno.

Desta forma, independentemente de ser em Santa Catarina, Brasil ou no mundo, a publicidade elaborada para o turismo faz da paisagem o objeto de consumo e define a atividade em si. “Faz-se turismo para viajar, para ter novas experiências, para encontrar pessoas, mas, sobretudo, para ver. Essa é a ideia geral incitada pelo turismo de forma a exortar a curiosidade e a ansiedade por visitar novos lugares e adquirir novas mensagens” (SILVA, 2004, p. 22). Assim, lugares de turismo têm se tornando lugares de imagem e consumo, que por consequência estimulam a cenarização, ainda mais considerando que muitos turistas procuram paisagens exóticas, experiências diferentes, um “reencontro” com o passado, com as tradições e com a história. Por outro lado há um anseio das cidades, principalmente das pequenas, em terem algo a oferecer que possa atrair o turista. Logo, encontrar, inventar ou manter algum tipo de “identidade” aparece como uma necessidade generalizada que se manifesta das mais variadas formas e que se tornou lugar comum das novas formas políticas. Sem dúvida, a atividade turística é hoje uma mola propulsora da economia e do crescimento urbano de vários lugares. Tornou-se uma indústria na qual todos parecem querer “um lugar ao sol”.

Mas por que o turista sente-se tão atraído por cidades cenarizadas? Urry considera que os turistas (ou a experiência turística) personifica a busca pela autenticidade em “outras épocas” e em outros “lugares” distanciados da sua vida cotidiana, mesmo sabendo que muitos destes espaços turísticos organizam-se em torno do que ele chama de “autenticidade encenada”. Para o autor, “as pessoas precisam vivenciar prazeres particularmente distintos, que envolvam diferentes sentidos, ou que se situem em uma escala diferente daquela com que se deparam em sua vida cotidiana” (URRY, 1999, p. 28).

Featherstone (1995, p. 144) sob o mesmo ponto de vista, entende que “os pós-turistas não têm tempo para a autenticidade e deliciam-se com a natureza simulacional e construída do turismo contemporâneo, que sabem ser apenas um jogo”, uma fantasia.

O desfecho desse e de outros processos é que, em busca de novos lugares para visitar, aquilo que se constrói é um conjunto de hotéis e pontos turísticos, que não passam de uma contradição amena, deficiente, um pequeno mundo monótono que, em todos os lugares, nos mostra nossa própria imagem [...] que a procura do exótico e do diverso acaba em uniformidade (URRY, 1999, p. 24).

Outro aspecto relevante é que há a imagem de determinados signos, tais como a típica aldeia inglesa, o típico traje alemão, o típico castelo medieval e por aí vai. “Esse modo de olhar demonstra como os turistas são, de certo modo, praticantes da semiótica, lendo a paisagem a

procura de significantes ou de certos conceitos ou signos preestabelecidos”. Existe também o “glamour” que se tem em torno de um visual inusitado: “comer e beber possuem um significado particular se acontecerem tendo como pano de fundo um visual característico. A contemplação visual torna extraordinárias certas atividades que, caso contrário, seriam apenas mundanas” (URRY, 1999, p. 29).

O olhar do turista é muitas vezes um olhar “romântico”, com fascínio por lugares que despertem a nostalgia da tradição. Mas por que a tradição importa tanto? Para Urry (1999, p. 144), “a tradição representa uma espécie de segurança, um ponto de referência, talvez um refúgio, algo visível e tangível que parece estável, que não mudou”. Já que o tempo presente é tão cheio de instabilidade, a nostalgia da tradição se apresenta não só como uma sensação de perda, mas “uma abdicação geral, uma deserção do presente” em prol da segurança (URRY, 1999, p. 150).

No entanto, essa nostalgia da tradição é considerada pelo autor como uma “pandemia cultural”, um tanto quanto nociva para a sociedade, pois a proteção de certos atributos do passado disfarça a fuga do presente. Muitas vezes, a história “autêntica” é vista como perigosa e a tradição por estar “passada, morta e segura” camufla as desigualdades sociais e espaciais, culmina no consumismo e na comercialização superficial, e pode, de certa maneira, contribuir para a destruição de artefatos conservados. “Se realmente estivéssemos interessados em nossa história, então talvez teremos de preservá-la dos conservacionistas. A tradição é uma história falsificada” (URRY, 1999, p. 150), especialmente se esta for usada apenas para vender uma imagem, oferecer produtos e orientar uma arquitetura fabricada nos moldes da cenarização, com pouca ou nenhuma preocupação com sua qualidade.

Por outro lado, observa-se também que, em alguns lugares que julgam não possuir um passado histórico, há um desejo ou uma necessidade de criar infraestruturas turísticas fantasiosas e não com base em sua cultura local, assim como acontece nos parques temáticos. “Essas cidades que têm suas economias baseadas no turismo precisam projetar visuais de sonhos, para o consumo visual” (FAGERLANDE, 2015, p. 100).

Hannigan (1999) também afirma que a cidade contemporânea adaptou o “projeto Disney”, tornando-a como um modelo para embalar os novos destinos de entretenimento. Para isso, foi adotado um estilo arquitetônico projetado que crie uma aura de fantasia, deleite e bem-estar entre os espectadores. Para o autor, o que ocorre é o que ele chama de “*disneyfication*” de nossas cidades, e isso reflete uma tendência social mais ampla em direção à mercantilização

da experiência. Hoje as pessoas compram e coletam “experiências de lazer” da mesma forma que fazem com bens de consumo.

Se o olhar é fundamental para o turismo, a montagem dos cenários urbanos a partir de signos da arquitetura de outras épocas está diretamente relacionada a isto. Por meio deles, criam-se novas experiências para o olhar, onde o turista sai do seu cotidiano comum para encontrar satisfação na criação de expectativas, de prazer e de imaginação. Essas expectativas não são elaboradas de forma autônoma. Elas estão envolvidas por um trabalho bem coordenado entre propaganda, discursos, símbolos e cenários que constroem uma imagem para o consumo, traduzida também em discurso arquitetônico.

A indústria do turismo transforma tudo o que toca em artificial, cria um mundo fictício e mistificado de lazer ilusório, onde o espaço se transforma em cenário, “espetáculo” para uma multidão amorfa através da criação de uma série de atividades que conduzem a passividade, produzindo apenas a ilusão da evasão e, deste modo, o real é metamorfoseado, transfigurado, para seduzir e fascinar. Aqui o sujeito se entrega às manipulações desfrutando a própria alienação (CARLOS, 2007, p. 64).

Silva (2004, p. 17) em uma de suas conclusões afirma que “o turismo de massa contemporâneo exige adaptações, mais ou menos radicais, das paisagens, levando a cenarização e ao espetáculo”. Da mesma forma, “o processo de construção de imagens conforme cânones dominantes leva à divulgação de certos padrões existentes e à criação de novos espaços, segundo critérios estéticos mais ou menos codificados”.

Para a autora, a cenarização atende a parcelas importantes da demanda turística e tem reflexos significativos no processo de urbanização e na configuração da paisagem urbana. A tematização das cidades age, sobretudo, como um meio de vendê-las como produtos. “Cria-se uma marca de qualidade e distinção, facilmente reconhecível por turistas, moradores e pela própria indústria turística”. A cenarização também depende de estratégias que se baseiam em aspectos visuais ou paisagísticos para reforçar a oposição entre lazer e trabalho. “Uma cidade turística deve, primordialmente, ‘parecer’ turística” (SILVA, 2004, p. 23). E para parecer turística, a indústria do turismo usa o que sabe fazer bem: “captar (além de produzir) o desejo transformando tudo que toca em espetáculo controlado, o que transforma o indivíduo em um ser reduzido à passividade e ao olhar. Reproduz um espaço e tempo controlados, homogêneos, vigiados” (CARLOS, 2007, p. 69).

Ainda convém mencionar o quanto o mercado turístico tornou-se mais competitivo com o passar do tempo, principalmente pelo fato de o turista estar cada vez mais exigente. À semelhança do que ocorre com muitas outras mercadorias, muitos lugares se viram forçados a desenvolver estratégias. Elas incluem fazer um reconhecimento dos atributos locais, promover

ações no espaço urbano, planejar e organizar um marketing apropriado ao nicho de mercado que foi identificado. Muitas vezes as ações começam quase que do zero e têm expressiva participação das autoridades e da política local (URRY, 1999), como poderá ser visto na maioria das cidades que servirão de exemplo nas análises desta tese.

Parafraçando Canclini (1995, p. 54) “consumir é participar de um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelos modos de usar”. O turista nada mais é do que um consumidor, com a diferença de que está fora da sua casa, e sua atividade, além de alavancar a economia, influencia na concepção de espaços urbanos voltados ao lazer. É o que nos diz Silva (2004, p. 23-24) quando afirma que o mercado imobiliário muitas vezes privilegia uma produção arquitetônica referenciada em cultura estilizada ou importada de figuras estrangeiras (como os chalés “alpinos” reproduzidos na estância de montanha) para distinguir o empreendimento de lazer. Para a autora, “planos e projetos urbanos [...] contribuem para criar ou reforçar identidades visuais estratégicas para a cenarização”.

Mito e fantasia têm tido papel importante na criação de atrações turísticas. Do mesmo modo, a tradição e o passado por serem intangíveis e maleáveis detêm uma capacidade quase infundável na criação de temas que buscam visuais inusitados. Além disso, o turismo vem sendo visto cada vez mais como uma possibilidade de desenvolver economicamente cidades “fora da rota” e todas essas combinações de necessidades e atributos acabam fomentando a criação e a disseminação de cenários tematizados.

#### 1.4 SEDUZINDO COM A MEMÓRIA

Um eixo teórico relacionado com a cenarização é o da memória e, conseqüentemente, o do patrimônio, mais especificamente, da noção que se tem sobre eles. Essa ligação está principalmente na visão distorcida sobre o que passa a ser considerado monumento dotado de valor patrimonial, já que as escolhas dos elementos que compõem o cenário, em grande maioria, ficam em torno do simulacro de bens que são referências históricas e culturais em sua origem.

A noção da evolução sobre o que é monumento é ricamente desenvolvida por Françoise Choay, em *Alegoria do patrimônio*. Para a autora (2014), o monumento é qualquer produção material da sociedade ligada aos acontecimentos, ritos, crenças que acionam a memória, operam uma ação sobre ela e geram emoção através da recordação de um passado, que, se solicitado, opera no tempo presente. Mas esse passado é de certa forma “encantado” e não pode ser qualquer um. Ele é selecionado de acordo com fins que podem ser considerados

“vitais” para a sobrevivência de uma sociedade, mas também podem ser atribuídos a uma estratégia política, com dimensões econômicas. Choay (2014, p. 22-25) alerta ainda para o que ela chama de “difusão de memórias artificiais”, pois “qualquer construção, independentemente do seu destino, pode ser promovida a monumento pelas novas técnicas de comunicação”. Isso porque o monumento histórico é uma invenção e, portanto, pode ser investido de uma função de memória. “O monumento tem por finalidade fazer reviver no presente um passado engolido pelo tempo”, que é sempre interpretado e construído no presente.

Ao mesmo tempo, é contemplando os monumentos que entendemos a cidade, pois eles são receptáculos de conteúdos que depositamos a partir das memórias coletivas e individuais, fantasias e concepções sociais. “Os monumentos são, portanto, referências no espaço e no tempo. São lugares de memória” (FREIRE, 1997, p. 55). Desta forma, os monumentos históricos adquirem uma dupla função. A primeira é o inegável atributo de informar, de produzir saber, prazer e fazer, colocado à disposição de todos como uma herança coletiva que é a base do interesse patrimonial. A segunda é a de tornar-se um produto cultural fabricado e “embalado” para ser vendido como bem de consumo. E sob essa ótica vil, o patrimônio deixou de ser um “problema” para algumas cidades (CHOAY, 2014). Neste segundo aspecto cabe uma colocação relacionada à produção de cenários. Os cenários “autênticos”, reconhecidos e valorizados como patrimônio histórico da sociedade também têm frequentemente sua imagem mercantilizada e utilizada como estratégia de desenvolvimento, principalmente associado ao turismo. Há o apelo reforçado na ideia de autenticidade inerente ao patrimônio, muitas vezes reforçado por uma imagem com aspectos de conservação do passado, “rusticidade” e fruição cultural, que combinam com um consumidor distinto.

A teatralidade dos centros históricos chega a ser tamanha que são comuns casos como o de Berlim, em que são demolidas construções antigas, com valor histórico, como é o caso da antiga sede comunista, para a construção de um antigo edifício existente anteriormente naquele local. Há também casos como os das cidades históricas do Brasil em que casas são demolidas e reconstruídas exatamente como antes, mantendo a falsa sensação do ambiente antigo e de valor histórico (TEOBALDO, 2010, p. 143).

Já os cenários fabricados a partir de cópias, pastiches e citações passadistas, tema desta tese, representam um distúrbio desta visão já deturpada do patrimônio como bem de consumo. Nele, há o acionamento de uma imagem que representa um monumento histórico, e por isso de valor, mas de uma forma em que não há preocupação com a autenticidade, com o contexto, com a relação que se tem com a história e memória do lugar. É uma nova arquitetura baseada na cópia, em uma “interpretação” livre de convenções, fantasiosa, preocupada com a performance,

que busca respaldo no patrimônio como forma de justificar seu valor, ou ainda pior, como uma forma garantida de gerar um produto vendável.

A ideia de utilizar referências de monumentos históricos nos cenários também reforça o fetiche de “volta ao passado”, só que o tema acaba sendo explorado de forma alegórica e distorcida, banalizando a noção de monumento ao demonstrar uma visão errônea sobre autenticidade e patrimônio. Nesse caso, vale ressaltar que essas cópias não são próteses, porque não ocupam um espaço de um artefato ou bem cultural que já existiu ali; elas são simulacros, são novas arquiteturas com referências descontextualizadas, trabalhadas de forma imaginativa, fantasiosa, que apelam para o “passado”, mas na verdade entregam um produto completamente novo e diferente dele.

Desse modo, a cenarização pautada no pastiche transforma o patrimônio em um objeto *kitsch*<sup>7</sup>, disponibilizando-o ao consumo de massa de forma mais acessível, barata, satisfazendo o anseio popular por arte e cultura, e principalmente, entretenimento. “Se não é possível ter um autêntico Picasso na sala de estar, uma reprodução comprada na banca de jornal e emoldurada como um quadro pode servir como objeto de apreciação da arte em um ambiente doméstico” (SILVA, 2004, p. 40).

A partir daí, outra reflexão que pode ser feita, é a da necessidade de se ter um patrimônio cultural que possa ser mostrado e que não pode ser qualquer um, mas aquele que liga-se à identidade ou imagem que se quer estabelecer. Esse argumento é feito baseado no fato de que muitas vezes a criação dos cenários utiliza como justificativa um suposto “resgate” da história local. Isso não quer dizer que estas cidades não tenham bens que as representem historicamente. E aí entra uma das ironias do processo. Esses bens, em maioria, são invisibilizados. Somente aqueles que possuem algum atributo específico e conveniente são valorizados para incorporarem ao cenário. Mas eles devem “falar a mesma língua”, representar determinados grupos, não podem destoar do discurso. O restante, não interessa muito. Isso será visto em Forquilha e Nova Veneza, nos capítulos adiante.

Pensamentos hegemônicos de determinados grupos levarão às ações sobre o espaço que pouco ou nada contribuem para políticas sérias de valorização e conservação do patrimônio histórico e cultural, já escassas em cidades “fora da rota” como Forquilha e Nova Veneza.

---

<sup>7</sup> O termo *kitsch* está associado com a apropriação do objeto a estética burguesa: é o souvenir, a decoração rebuscada, a cópia da obra de arte original, a miniatura. Carrega sentidos de mau gosto, ironia, irreverência e criatividade ao adaptar a arte através de meios mais baratos e convencionais (SILVA, 2004, p. 39). Este tema será melhor desenvolvido no capítulo 2, no item 2.1.3 – *Styling e kitsch: uma reação popular ao modernismo?*

Suscita então uma reflexão que Jeudy (2005, p. 72) faz: a cenarização fantasiosa “anuncia a condenação à morte da conservação patrimonial”? Não há uma resposta para isso no momento, mas sem dúvida a distorção patrimonial interfere nas paisagens das cidades e irá direcionar o modo como será olhado para o patrimônio no futuro. Afinal, o que poderá ser considerado como valor patrimonial e histórico diante de ações que criam estereótipos polarizados? Haverá algum momento em que será necessário separar o “joio do trigo”? Independentemente do quê e de como será o futuro, a reflexão prioritária para hoje é perceber que “quando a arquitetura põe-se a servido da ênfase ou da reprodução maciça do patrimônio histórico “reinterpretado” ou da construção da pura fantasia, induz a criação da cenarização temática (SILVA, 2004, p.30-31) e seus frutos nem sempre são positivos.

Aqui ainda cabe ressaltar que estas questões não são exclusivas de Forquilha ou Nova Veneza. Esse fetiche de “volta ao passado” pela tradição e pela reativação da memória constitui uma pauta da cidade contemporânea. Muitos estudos afirmam que atualmente um dos fenômenos culturais recorrentes é a emergência da memória como uma preocupação associada às políticas de desenvolvimento das cidades.

Parece haver uma procura pela tradição frequentemente investida de imagens que presentificam o passado. Hartog (2014) no livro *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo* afirma que hoje temos uma soberania do tempo presente, maciço, onipresente e invasivo, e que este tempo tem necessidade de afirmar sempre sua raiz, sua identidade e isto justifica a crescente demanda das sociedades ocidentais por memória e patrimônio (e sua ampliação de abrangência) na criação de um universo simbólico para servir de referência ao presente.

Da mesma forma, Huyssen, no livro *Seduzidos pela memória: arquiteturas, monumentos e mídia*, aponta o surgimento da cultura da memória e sua expansão global por meio da construção de cenários urbanos e os novos sentimentos da memória histórica. Segundo o autor os discursos de memória emergiram a partir da década de 1960, na busca por histórias alternativas e revisionistas. “A procura por outras tradições e pelas tradições dos 'outros' foi acompanhada por múltiplas declarações de fim: o fim da história, a morte do sujeito, o fim da obra de arte, o fim das metanarrativas” (2000, p. 10).

A disseminação da cultura de memória é tão ampla quanto é variado o uso político da memória, indo desde a mobilização de passados míticos [...] mas ao mesmo tempo, nem sempre é fácil traçar uma linha de separação entre passado mítico e passado real, um dos nós de qualquer política de memória em qualquer lugar. O real pode ser mitologizado tanto quanto o mítico pode engendrar fortes efeitos de realidade. Em suma, a memória se tornou uma obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta (HUYSEN, 2000, p. 16).

A cultura da memória engendra uma noção acentuada da valorização patrimonial, com o objetivo de transformá-lo em um produto econômico. É o que Choay (2014) chamou de “síndrome patrimonial”, que segundo a autora é um culto celebrado no mundo inteiro. Este culto está indissociado das novas estratégias de marketing e de política que se empenham em vender a melhor “marca”. Esse modelo visa sobretudo, o turista global e não o habitante local, e exige um certo padrão de espaço urbano que tende à homogeneização. As políticas de gestão do patrimônio são orientadas pela mesma lógica. “Seria um processo de museificação urbana em escala global: e os turistas acabam visitando as cidades do mundo como se visitassem um único e grande museu” (JEUDY, 2005, p. 10). Há ainda uma dose considerável de “exibicionismo cultural” que põe em cheque até mesmo a nossa noção de patrimônio, seu verdadeiro significado.

O que poderá ser visto nos estudos sobre Forquilha e Nova Veneza, é que esta procura pela tradição e pela memória se materializa de diversas formas. Na instituição de festas, na criação de slogans e de temas para as cidades e também cenarização, onde frequentemente explora-se a performance e a produção de imagens identificadoras, e não os aspectos relacionados ao autêntico ou ao genuíno. “O capitalismo globalizante trouxe em sua esteira uma invocação por uma identidade regional ou local, como forma de fugir das grandes homogeneidades e manter o caráter de singularidade no grande mercado mundial, para que possa aparecer como mais ‘um’ concorrente” (FLORES; CAMPOS, 2007, p. 75). Neste caso, a identidade passa a ser utilizada como tática de apropriação cultural e simbolizada pelo seu consumo cultural, onde a tradição é utilizada na fabricação de imagens daquilo que se quer evidenciar e ao mesmo tempo, do que se almeja consumir.

A arquitetura, como uma disciplina que opera através da imagem está completamente dentro desta condição, e o que se tem observado é que estes cenários são constituídos por uma arquitetura livre de convenções, onde as fachadas entregam-se ao espírito alegórico e assumem o desejo de evocar a tradição fazendo uso do passado e ao mesmo tempo desconsiderando o tempo histórico para afirmar imagens baseadas na imitação.

Por fim, Huxtable em *The Unreal America: Architecture and Ilusion* (1997), traz contribuições essenciais para o que se quer discutir aqui. Para a autora, não dá para negar a demanda por estes espaços “artificiais” e por isso ela nada tem contra a ilusão. O cerne da sua preocupação está na transformação da história em fantasia, do ambiente em entretenimento, e em como esta transição afeta nossa visão de passado, presente e suas realidades. A discussão da autora não está em rejeitar o modelo cenarizado, mas sim de questionar se esta é uma necessidade ou se apenas se aceita esta arquitetura por ser mais interessante em termos mercadológicos.

### 1.5 RETORNO À ETNIA

Abordar o conceito de etnicidade neste referencial teórico seria inevitável, já que muitas cidades cenarizadas utilizam a etnia como tema, e às vezes até, como justificativa de suas ações sobre o espaço urbano, endossadas pela palavra equivocada, porém potente: a de “resgate”. Nota-se que em muitos casos, a representação da cidade torna-se uma ferramenta cobiçada e disputada, e que ao escolher uma etnia como tema, assume-a como parte de discursos e de representações majoritárias, em detrimento de outras. É um processo de exaltação mas também de silenciamento.

Apesar de abordar a etnicidade, cabe lembrar que o foco aqui não é aprofundar o conceito, mas sim tratar a etnização a partir de uma dupla abordagem (que será vista em Forquilha e Nova Veneza). A primeira forma de olhar sobre a etnicidade é ver a importância dada a ideia de “origem comum”, “pureza”, “alteridade”, que é tomada como um diferencial nas relações de poder e nos discursos. Diferencial que é muitas vezes conflitivo e representa uma espécie de divisão social. Essa busca por diferenciação mobiliza o capital simbólico e imaterial da cidade mas também busca se solidificar em monumentos materializados no ambiente urbano. Um verdadeiro campo de batalha sobre o território, que fala também sobre identidade, supremacia e estratificação. A segunda abordagem volta-se ao movimento mundial de valorização da etnia como um produto “local”, que pretende evitar a homogeneização advinda da globalização e para isso, tende a produzir imagens com potencial turístico e econômico voltados à alteridade. Neste caso, a etnia pode representar uma opção de tema para a cenarização como uma estratégia de desenvolvimento local.

De acordo com alguns autores, a etnização é a crença subjetiva em uma comunidade de origem, baseada em semelhanças, costumes e aparências. Há nela um aspecto relacional

entre “nós” e “eles” construído a partir de um sistema de oposição. Essa crença também é considerada uma forma alternativa de organização social, pois classifica, categoriza, nomeia as pessoas em função de sua suposta origem, que é ativada pelos signos culturais diferenciadores (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 2011). Assim, a etnicidade exprime-se através de um rótulo étnico, que permite tipificar e distinguir seus membros por meio de estereótipos traduzidos em imagens, personagens, ritos, discursos, crenças e valores. Relaciona-se também com a formação de identidades e identificações destes grupos.

Em suma, estabelecem-se semelhanças e diferenças entre “nós” e os “outros”. É sob essa perspectiva que se inserem as noções de nação e região, como comunidades políticas e culturais imaginárias que respondem a esta necessidade: a de fornecerem, a uma sociedade historicamente dada, a sua identidade (PESAVENTO, 1993, p. 383).

Na ativação da etnicidade, são mobilizados recursos que mantêm ou criam o mito de origem comum. São recursos simbólicos que contribuem para marcar a oposição de maneira significativa entre “nós” e “eles”. Língua, religião, costumes, tradição, monumentos, arquitetura, por exemplo, tornam-se poderosos marcadores que estão presentes e disponíveis aos atores, podendo estes, distorcê-los e reinterpretá-los. Outro aspecto importante no contexto deste estudo é pensar que “para os descendentes dos imigrados, o território de origem constitui um recurso sempre disponível, mesmo quando as semelhanças culturais e linguísticas já se apagaram” (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 2011, p. 163).

Isso elucidaria de certo modo, a crença que se tem, por exemplo, de que a estilização enxaimel seria capaz de acionar a ideia de origem comum, pois representa a Alemanha e com isso, legitima a ativação da etnicidade alemã. Sendo na verdade uma ficção, pois a Alemanha não era um país unificado na época da imigração e o enxaimel já era um sistema construtivo considerado ultrapassado. Mas, a imagem que a estilização passa é muito potente, pois faz uma associação imediata com a germanidade, lembrando que “os traços selecionados não são necessariamente os mais importantes, mas os que possuem o maior poder de demarcação” (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 2011, p. 130).

Ainda convém lembrar que a memória histórica que o grupo se baseia para construir sua identidade étnica atua, pode alimentar lembranças de um passado glorioso ou um sofrimento compartilhado, ou ainda, uma história mítica deste passado. Mesmo assim, não quer dizer necessariamente que os atores sociais agem de má fé, já que a identidade étnica é algo sempre inventado (NODARI, 2009).

Os grupos criados pela etnicidade fundamentam-se nas similaridades, que são bastante simplificadas. O seu modo de “recrutamento” se dá pelo nascimento, pela ideia de parentesco, mas que na verdade, trata-se de uma irrealidade que muitas vezes tolera exceções, desde que haja uma sensação de pertença. A etnicidade é portanto, uma condição na qual determinados grupos, em um determinado contexto social, escolhem realçar alguns traços culturais para base da sua identidade. É uma construção social dinâmica, que nutre-se nos jogos de interação, pois se dá através da troca e não do isolamento. Está calcada em lógicas de dominação advindas da oposição que é inerente à ela. A etnicidade é também um “conjunto de recursos disponíveis para a ação social” (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 2011, p. 166). E esta ação também acontece sobre a cidade, como será evidenciado nos capítulos 3 e 4.

A condição da etnicidade como um recurso liga-se inevitavelmente às relações políticas e econômicas próprias do capitalismo, e isto explicaria o seu desenvolvimento como um fenômeno universal e contemporâneo. Outros autores veem a etnicidade como um produto da diferença entre uma assimilação cultural e uma não integração social, uma resposta à exclusão e ao racismo. O “nós” adquire naturalmente, superioridade.

Sobre o racismo, Poutignat e Streiff-Fenart (2011, p. 36) procuram demonstrar que há uma ficção em torno da ideia de pureza racial e que isso nutre a etnicidade, “apesar de não existir grupos racialmente puros, mas populações que esqueceram o fato de serem originárias de uma fusão [...]. Tal esquecimento é essencial para fundar o sentimento de pertença comum”. É necessário considerar inclusive que o fortalecimento e a criação de identidades locais “podem ser vistos como uma forte reação defensiva daqueles membros de grupos étnicos dominantes que se sentem ameaçados pela presença de outras culturas”. Isto poderá desencadear reações relacionadas ao racismo cultural e a exclusão (HALL, 2006, p. 85).

A existência da etnicidade é construída com base na diferença, por isso é sempre problemática, na medida que determinado grupo possui a convicção de ter o “mesmo sangue”, pode desprezar outros que praticam outros costumes, considerados por vezes inferiores. Em alguns casos, a etnicidade pode ser fabricada movida pelo “romantismo intelectual das classes superiores”, um movimento ideológico que, com sua natureza simbólica confere eficácia política (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 2011, p. 75).

Nesse sentido, Nascimento (2008, p. 88) sublinha a dimensão conflitiva da etnicidade ao afirmar que ela “se constitui uma das formas maiores de diferenciação social e política, de uma parte, e de desigualdade estrutural, de outra parte”. Nodari (2009) também contribui para esse esclarecimento quando diz que os limites e as fronteiras sociais dos grupos étnicos são

sempre negociados e conflituosos, e isso pode estender-se às fronteiras territoriais. Por isso, os símbolos ou tradições precisam ser repetidamente reinterpretados e utilizados pelos atores.

Na cidade e na produção arquitetônica, é interessante observar como certas diferenças culturais são utilizadas como símbolos de diferenciação, como são feitas as seleções de certos traços e como os atores se apoderam e os ressignificam para transformá-los em atributos de inscrição de um determinado grupo étnico. Em outras palavras, seria perceber quais são as formas de conceber e de acionar recursos simbólicos que são materializados na paisagem urbana. Lembrando que esta busca pela etnicidade como forma de demarcação identitária e territorial não deixa de ser uma construção imaginária que se baseia no real, mas que não é necessariamente um reflexo dele. “Elas devem, isto sim, ser críveis, desejadas e aceitas, mas não precisam ser a cópia da realidade. Pode-se mesmo dizer que o imaginário social, enquanto representação, pode até mesmo ser considerado como uma invenção absoluta” (PESAVENTO, 1993, p. 384).

Aliás, Pesavento (1993) contribui grandemente para essa reflexão quando constrói três pontos ligados ao imaginário social: o primeiro diz respeito das relações entre o “real” e o sistema de representação atribuído a ele; o segundo ponto trata-se do viés ideológico que produz um “desvio” do real, com intenções manipuladoras ou ilusórias, ligadas a interesses sociais específicos; e o terceiro e último ponto está na vinculação desse imaginário com a elaboração de uma memória que é construída e controlada na ideia de passado comum, no mito das origens, no “resgate” de uma história oficial, visando a determinados fins. Esses três pontos sempre irão operar com critérios de seleção e exclusão, muitas vezes ligados às opções políticas e ideológicas.

Dito isso, interessa agora desenvolver um pouco mais de que maneira a etnicidade torna-se relevante como um produto de consumo. Para isso, pode-se começar frisando que o “retorno à etnia” é uma tendência advinda da globalização e dos seus efeitos de homogeneização. Segundo Hall (2006), isso explicaria a fascinação pela diferença e, conseqüentemente, um “*revival* da etnia” e uma “mercantilização da alteridade”, um prato cheio para a cenarização.

O que ocorre com a globalização é um interesse pelo “local” com uma lógica de produzir novas identificações a partir de artefatos e imagens. Também há evidências de que a globalização é capaz de produzir novas identidades. O que se sabe é que ela tem sim a capacidade de contestar e deslocar identidades. Algumas giram em torno da tradição, tentando buscar uma pureza anterior que teria sido perdida e talvez até uma ilusão de retorno ao passado.

Outras fazem uma espécie de tradução ao aceitar que as tradições estão sujeitas a alterações e que, na verdade, são frutos de um hibridismo cultural (HALL, 2006).

Ao mesmo tempo, na globalização há também um acentuado consumo cultural que se tornou uma das principais agendas políticas e econômicas. A respeito disso, Jeudy (2005, p. 40) aponta uma reflexão importante quando afirma que “a exaltação da identidade étnica funda-se em uma consagração patrimonial. Tal qual um monumento histórico, a raça, o povo, a nação, tornaram-se objetos patrimoniais [...], cujas representações da alteridade são geradas como produtos de marca”. Seria quase uma ilusão de “autopatrimonialização”, uma resposta a demanda de grupos externos. E aí entra toda a riqueza ofertada pelas diferenças étnicas, restauradas e folclorizadas. As tradições e a etnicidade como referências estáveis podem servir como um poderoso chamariz turístico, baseado na exposição, na museificação da cultura, na resposta às necessidades da moda, do consumo. Atributos simbólicos são verdadeiros engodos utilizados pela mídia como objetos promocionais, cuja singularidade está no fato de serem exibidos no cotidiano (JEUDY, 2005).

É o que acontece com “o turismo cultural europeu, realizado dentro de uma ‘perspectiva identitária’, que pode chegar até a defesa das ‘diferenças étnicas’ para preservar a imagem mais comum da alteridade”. Assim, o mundo deve se tornar um “grande museu para que a identidade, a etnicidade e a alteridade não sejam mais do que rótulos, e que a invocação destas últimas sirva sobretudo para o comércio turístico mundial” (JEUDY, 2005, p. 42-43). O turista enquanto consumidor procura o exótico, ao mesmo tempo em que o mito e a fantasia produzem a imagem que o ponto turístico deve ter.

Esta exibição cultural nutre-se em uma espécie de “folclorização” do outro, que o distorce e estereotipa como parte de um mecanismo capaz de que produzir “eventos em forma de espetáculo, mostrando um mundo e um homem exótico incorporado à sociedade e a identidade local [...]. Isso transforma a cultura em consumo e os objetos, em contemplação” (JAVORSKI, 2017, p. 12).

O exotismo faz desaparecer os sujeitos históricos e a complexidade que a mobilidade internacional carrega. Por meio da folclorização se normalizam a exclusão social e política. Além disso, o fato de incorporar o exótico estrangeiro à cultura nacional é também uma forma de espetacularizá-lo e modificá-lo à luz da cultura local (JAVORSKI, 2017, p. 13).

Aqui em Santa Catarina a etnicidade começou a ser mobilizada enquanto recurso já em 1948, nas discussões feitas no Primeiro Congresso de História Catarinense. Na ocasião, a pauta era resgatar o papel “importantíssimo” da cultura açoriana para a identidade do Estado.

Nesse contexto de Segunda Guerra Mundial, é oportuno lembrar que “o açoriano deveria ser exaltado como o verdadeiro catarinense” (CARDOSO, 2007, p. 5).

Convém fazer um adendo antes de continuar para dizer que estas ações vêm logo após uma campanha anterior do governo, dentro das políticas do Estado Novo (1937-1945), que visavam a incitar a política de nacionalização. Nesse período houve um abafamento de alguns grupos étnicos, como os de italianos e alemães, pois representavam uma ameaça à unidade nacional. Esses grupos deveriam ser incorporados no que chamavam de “cultura brasileira”. Em Santa Catarina, nesse mesmo período, ocorrera a ascensão da família Ramos, que, liderada por Nereu Ramos, seguirá o plano de nacionalização no Estado (SERPA, 1996).

Mesmo com toda investida, a identidade étnica do catarinense baseada no açoriano foi perdendo força e uma nova precisava ser formulada. Esperidião Amim, em seu governo (1983-1987) tentará retomar essa construção com o projeto de *Identidade Catarinense*. Aliás, essa era uma pauta constante das suas ações. Nesse projeto, seria exaltado o jagunço, o caboclo e o morador do oeste, em função da Guerra do Contestado (1912-1916). Bravura, coragem estariam sendo valorizadas neste estereótipo. Ironicamente, até então, o caboclo era tido como indolente e preguiçosos, assim como os açorianos. “A renegociação desta etnicidade ‘cabocla’ foi alimentada durante o Estado Novo pela imprensa regional e nacional para neutralizar as etnias ítalas e teutas. Celebra-se a ingenuidade, a rudeza e o pouco conhecimento do mundo caboclo, o que antes era pejorativo” (NODARI, 2009, p. 146).

O projeto cultural do Estado foi reforçado de diversas formas: escola, museu, publicações sobre o Contestado, patrocínio de eventos culturais nas prefeituras, entre outras. O Estado “valia-se do passado para conformar o presente e a partir dele definia discursos e práticas que engendravam novos sujeitos, muitas vezes em conformidade com seus interesses políticos” (SERPA, 1996, p. 76). Intelectuais próximos e parte do poder político contribuíram para sustentar esses discursos de identidade catarinense ainda mais em publicações das *Carta aos catarinenses* e *Cadernos de cultura catarinense*, criados pelo governo na Fundação Catarinense de Cultura. Tudo centrado no “**Catarinensismo** enquanto aceitação dos vínculos comunitários e na **Catarinização** ao processo de incorporação do diferente. Estavam em curso lutas de invenções culturais e práticas de políticas governamentais que, com certeza, se proporião a sufocar diferenças” (SERPA, 1996, p. 70, grifo do autor). Sem dúvida esse projeto tenta produzir uma unidade ou uma crença sobre ela.

Mais uma vez, a investida no homem “típico” catarinense, o caboclo, não deu muito certo. Ainda assim, almejava-se encontrar essa “tal” identidade catarinense. Posteriormente, já

nos anos de 1980, viria uma outra oportunidade, a partir do esquecimento do jagunço para abrir espaço ao descendente alemão do Vale do Itajaí. Essa inversão de valores na representação catarinense foi influenciada pelo fato de que a região foi a mais atingida por enchentes e também por abrigar um importante parque industrial (SERPA, 1996). A partir daí, o estereótipo estaria vinculado à imagem da etnicidade alemã: a do homem laborioso, solidário, ordeiro, que representaria não só o vale, mas todo Estado. O discurso do trabalho ganharia destaque. Dessa forma, também, Santa Catarina passaria a ser reconhecida como um “pedacinho da Europa” no Brasil (CARDOSO, 2007).

Com esse rótulo, outras possibilidades emergem, advindas do reconhecimento de que não há somente uma identidade no Estado, mas principalmente, ao comparar-se com a Europa, Santa Catarina proporcionou uma imagem de ser culturalmente “mais elevada”, “superior”, que provavelmente agradou muito mais as elites catarinenses do que a ideia do jagunço. A partir daí, essa ideia vai se disseminar de forma acentuada: italianos, açorianos, alemães, poloneses, enfim, qualquer atributo europeu será bem-vindo e aceito. Penso que nessas políticas públicas, o que de fato deveria ser mesmo discutido acima de tudo, é o que essa imagem de superioridade ligada à Europa fala sobre nós.

## 1.6 NOVAS (OU VELHAS) VITRINES COLONIAIS

A busca pelo tema colonialidade para compor este referencial teórico deveu-se à necessidade de problematizar a cenarização, principalmente nos estudos de caso que virão a seguir. Neles, há uma clara predileção pela cultura exterior, mais especificamente europeia, justificadas pela ideia de origem, de valorização da etnicidade, da busca do desenvolvimento social e cultural com bases nas “raízes da nossa gente”, mas que na verdade, representam um determinado grupo detentor de poder que imprime a sua visão de mundo na paisagem urbana, por intermédio de suas influências políticas e econômicas. Importante lembrar que temas escolhidos pela cenarização representam construções sociais aplicadas na cidade e nas paisagens por alguns indivíduos, a partir dos seus desejos e perspectivas.

A escolha por imagens europeizadas tem intencionalidade baseada em uma crença que não é exclusividade de Forquilha e Nova Veneza, mas faz parte de toda a nossa sociedade, de uma forma ou de outra: a de que a cultura exterior (principalmente a europeia e dos Estados Unidos) é onde supostamente repousa uma civilização mais desenvolvida, mais culta, e por isso, superior, o que se torna, na maneira como é materializado na cidade e manejado

simbolicamente, uma estratégia de gestão política da identidade do lugar, alinhada a interesses que outrora foram também nacionais, como a de negação da cultura “mestiça”, negra ou indígena em prol do branqueamento. Assim, quem sabe seja possível explicar por que, antes de serem declarados americanos e brasileiros, preferem nutrir associações com a Europa se denominando, mesmo que equivocadamente, italianos ou alemães.

Dito isso, a ideia é desenvolver brevemente o conceito de colonialidade para detectar possíveis sintomas dele nas cenarizações que serão estudadas. O intuito é auxiliar na reflexão crítica, sem deixar de entender as relações da colonialidade com outros assuntos também conectados aos estudos de caso, como racismo, política, disputas simbólicas e etnicidade. Tudo isso será retomado posteriormente como parte da construção argumentativa dos capítulos sobre Forquilha e Nova Veneza. Dessa forma, a principal discussão é a de que a cenarização de pequenas cidades catarinenses com temas europeus atua como uma vitrine colonial contemporânea ao ser usada na demarcação das relações de poder, baseadas em noções de superioridade e inferioridade a partir das diferenças raciais e culturais.

Colonialidade é um conceito introduzido pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano, nos anos de 1980 e 1990, que representa um dispositivo de poder e dominação gerado pelo sistema mundo moderno/colonial, entre povos ou nações, com uma relação capitalista e racial estruturante não limitado ao período de colonização. Fazendo uma construção histórica breve, afirma-se que “a colonização do tempo foi criada pela invenção renascentista da Idade Média, e a colonização do espaço foi criada pela colonização e conquista do Novo Mundo” (DAGENAIS, 2004, apud MIGNOLO, 2017, p. 4). A partir daí, uma nova ordem global inicia seu desenvolvimento com base em um mundo interconectado pela mesma forma de economia, o capitalismo. “No entanto, a modernidade veio junto com a colonialidade: a América não era uma entidade existente para ser descoberta. Foi inventada, mapeada, apropriada e explorada sob a bandeira da missão cristã” (MIGNOLO, 2017, p. 4).

Nessa invenção, atores e instituições construíram um jogo, estabeleceram regras e relações de poder, na qual africanos e indígenas estariam excluídos deste processo. “Os desenhos globais e sua implementação eram projetados pelas nações europeias do Atlântico [...] e essas foram as condições que induziram a emergência de uma matriz colonial de poder”, formada pelo controle da economia, da autoridade, do conhecimento, do gênero, religião, raça, classe, etnia e língua (MIGNOLO, 2017, p. 5).

Porém, segundo Quijano (2005b, p. 17), o elemento fundador principal deste novo sistema de dominação social é a ideia de raça, que será continuamente imposta nos séculos

seguintes como uma forma estabelecida de dominação. Sob esse panorama, “a vasta e plural história de identidades e memórias do mundo conquistado foi deliberadamente destruída e sobre toda a população sobrevivente foi imposta uma única identidade, racial, colonial e derogatória”. Os agora chamados “brancos”, “índios”, “negros”, “mestiços” darão sentido entre as novas relações de poder. Foi imposta aos povos “dominados” a ideia de raça e de uma identidade racial, como uma marcação do seu lugar nas relações de poder. “E pior, durante quinhentos anos lhes foi ensinado a olhar-se com os olhos do dominador”.

Esse novo sistema produzido na América baseado em superioridade/inferioridade foi imposto ao restante do mundo no mesmo curso de expansão do colonialismo europeu. A respeito dessa afirmação, Quijano (2005b) lembra que o colonialismo é uma experiência muito antiga, mas foi somente nas relações de dominação da América que foi implantado o constructo social de raça.

Desse modo, emergia todo um novo sistema de dominação social. Especificamente, o controle do sexo, da subjetividade, da autoridade e de seus respectivos recursos e produtos, de agora em diante não estará só associado a, mas sim dependerá, antes de tudo, da classificação racial, já que o lugar, os papéis e as condutas nas relações sociais, e as imagens, estereótipos e símbolos, com relação a cada indivíduo ou cada grupo, em cada um daqueles âmbitos de existência social, estarão daí em diante incluídos ou vinculados ao lugar de cada um na classificação racial (QUIJANO, 2005b, p. 19).

Sem a América não daria para explicar todas as relações construídas e praticadas. No entanto, a versão eurocêntrica da modernidade oculta ou distorce esta história. Termos como “italiano”, “português”, “europeu”, antes utilizados apenas como marcadores geográficos, adquiriram conotação racial e identitária, que foram relacionadas aos lugares, papéis sociais, hierarquia. “Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população”, e isto levará a uma construção eurocêntrica, baseada na hegemonia da Europa sobre o controle da cultura e da produção do conhecimento (QUIJANO, 2005a).

No Brasil, o processo de colonialidade construiu-se em torno de um mito de democracia racial, principalmente após a igualdade jurídica obtida por todos. No entanto, mesmo sendo a grande maioria, negros e indígenas foram excluídos da criação do estado brasileiro nos esforços de pensar a nacionalidade. “Através da colonialidade do ser, a elite branca acaba se identificando com o ‘europeu’ e se afasta das pautas de inclusão dos negros e índios, o que gera um obstáculo na construção de um projeto de nação no Brasil” (FONSECA, 2019, p. 8).

Vale mencionar também que a lógica da colonialidade opera em diferentes hierarquias – desde econômica, linguística, regimes de trabalho, à racial/étnica global –, que privilegiavam pessoas europeias em detrimento de pessoas não europeias, até mesmo a uma hierarquia estética; aqui, por meio de suas instituições, molda gostos, sensibilidades, normas do que é belo, do que é arte, do que tem valor, do que será incluído ou ignorado. Formula também a concepção do “sujeito moderno” como modelo para o humano e para a humanidade e o ponto de referência para a classificação racial e o racismo global. “O contexto e o conteúdo mudam, porém, a lógica continua” (MIGNOLO, 2017, p. 12). Em outros termos, a colonialidade implica a invisibilidade social dos não-europeus, “índios”, “negros” e seus “mestiços”, ou seja, da esmagadora maioria da população da América, sobretudo da América Latina. “Nessa perspectiva e nesse sentido, a produção da identidade latino-americana implica, desde o início, uma trajetória de inevitável destruição da colonialidade do poder, uma maneira muito específica de descolonização e de liberação: a des/colonialidade do poder” (QUIJANO, 2005b, p. 27).

A cenarização com tema europeu pode funcionar como um sintoma de colonialidade, uma marcação de superioridade, a valorização do exterior em detrimento do que é daqui, em prol da produção de imagens europeizantes que invisibilizam e negam a presença de outros atores sociais. Desse modo, a arquitetura, as festas, os discursos, o folclore podem representar uma vitrine colonial de exibição e demarcação de poder simbólico sobre as práticas culturais e cotidianas. O “alemão”, o “italiano”, ao se enxergarem e se classificarem assim, colocam-se em posição de superioridade, que só funciona dentro da lógica da colonialidade. E como “superiores”, exercem controle sobre o que julgam ser importante na representação da sua identidade sobre a cidade. Para terminar, é valioso considerar a necessidade de uma reflexão crítica a respeito dos cenários, para esclarecer, pensar e agir sobre a cidade e a arquitetura como produtos que, ao mesmo tempo traduzem intencionalidades, pensamentos e ações, tornam-se símbolos que reforçam as relações de poder, os conflitos raciais e sociais, as inclusões e exclusões presentes na nossa sociedade; em outras palavras, elas denunciam os seus sintomas de colonialidade.

## 2 QUE TEMPOS SÃO ESTES? CENARIZAÇÃO, CIDADE E ARQUITETURA

“Arquitetura é o desejo de uma época traduzido em espaço. É preciso entender que toda arquitetura é conectada a seu tempo, que só pode ser manifestada com meios da sua época. Em nenhum momento da história foi diferente”.  
Ludwig Mies van der Rohe, *Baukunst und Zeitwille*, 1924

No capítulo 1, buscou-se construir um referencial teórico que abarcasse todas as possíveis facetas da cenarização, com o intuito de lançar luz sobre o conceito ainda pouco explorado. Já no capítulo 2 o olhar direciona-se à cidade e à arquitetura. Este olhar é construído a partir de uma visão temporal que partirá da compreensão de que na história da arquitetura e, portanto, da cidade, há constantemente movimentos de alternância entre tempos em que se valoriza o passado, o historicismo, os símbolos, a tematização, a nostalgia e outros que se nega a estas premissas pelas suas produções baseadas em ideias progressistas, da busca pelo “novo”, da recusa das tradições e, por consequência, da história. Essas alternâncias são guiadas pela tradução que se faz das necessidades, dos desejos e dos pensamentos coletivos. Há também o desenvolvimento da sociedade de consumo, que precisará cada vez mais dos símbolos para fornecer prazer, entretenimento e lazer. A construção desta pequena historização da arquitetura culminará em uma melhor compreensão da cenarização dentro da questão contemporânea, importante para a discussão proposta nesta tese.

### 2.1 MOVIMENTOS DE CONTINUIDADES E DESCONTINUIDADES

Embora a cenarização não se encaixe em nenhum movimento arquitetônico específico, sua essência permeou a história em vários momentos e ainda permanece influenciando diretamente a arquitetura contemporânea. Isso se deve ao fato de que a vida cotidiana, desde o início das sociedades, sempre foi repleta de simbolismo e mitos que conduziram a produção do espaço urbano e arquitetônico. Desde o tempo das cavernas, o homem realizava pinturas para ter uma compreensão do mundo natural e como forma de adquirir poderes sobrenaturais. A eternidade materializada em pedras e formas geométricas egípcias, conduziram a vida após a morte. As mitologias gregas e romanas orientaram a disposição urbana e a construção de templos. A instauração da religião permeou e direcionou por muito tempo a produção arquitetônica. Em todos esses momentos foram materializados símbolos e crenças e criados temas, objetos e arquiteturas que os representaram.

Essa trajetória nos mostra que os humanos desejam e, portanto, criam um significado para suas ações e seu ambiente. A produção de símbolos era tão básica para a vida cotidiana quanto a busca por comida, roupas e abrigo. Além disso, essa atividade de desejo, criação e circulação de significado continua sendo uma parte fundamental da vida hoje (GOTTDIENER, 2001) e podem ser vistos materializados na cidade através das arquiteturas e das paisagens.

### **2.1.1 Passado, historicismo e modernidade: do Neoclássico ao Ecletismo**

Até meados de 1750 a produção arquitetônica era relativamente homogênea, voltada ao simbolismo e sobretudo à religião. Mas como aqui o interesse está nos períodos cuja produção arquitetônica volta-se ao passado, ao historicismo, à tematização e à nostalgia, optou-se por partir desse período.

O neoclassicismo foi uma invenção da Revolução Francesa para negar os valores absolutistas do barroco. Uma abstração que romperá com a linearidade da história e demonstrará uma importante mudança cultural pelo aumento da capacidade humana de controle sobre a natureza, e também em uma nova formação de pensamento ligado aos ideais do Iluminismo (FRAMPTON, 2003). Mas, apesar dessas mudanças terem tirado a arquitetura do patamar da homogeneidade, a busca arquitetônica volta-se ao historicismo. Os ideais da antiguidade serão revisitados pois eles representam um lugar de segurança desprendido da monarquia e da igreja católica, grandes alicerces do Barroco. Além disso, a antiguidade clássica representará um período em que a razão e a ordem estavam presentes na sua essência, o que está diretamente ligado ao novo pensamento iluminista.

A base da arquitetura neoclássica consiste em acreditar que “a melhor arquitetura era a que mais se aproximava da natureza, e a mais próxima encontrava-se na construção dos antigos – embora até mesmo eles, por vezes, tivessem se equivocado, ocasiões em que a arqueologia teria de ser complementada pela razão” (COLQUHOUN, 2008, p. 223). O conhecimento sobre si mesmo agora é maior, além de esse ser um período em que o homem deseja melhorar sua vida. Para isso, buscará a educação e a arte como meio para alcançá-la. Deste modo, as academias serão criadas a fim de formar artistas e com isso, as exposições e os críticos de arte também surgirão.

Ainda assim o aumento do conhecimento não deu maior segurança. “Na civilização moderna falta, afinal, a coesão que o passado tinha”. Ela não continuará mais em períodos artísticos definidos, mas em uma sequência marcada por movimentos de continuidade e

descontinuidade. “Espalhando-se como ondas, esses ‘ismos’ desafiam fronteiras nacionais, étnicas e cronológicas; [...] uma infindável troca de padrões” (JANSON, 2009, p. 302).

Apesar do “retorno ao passado”, a arte neoclássica trata-se de uma recriação e não de uma cópia, pois o que a motivava eram seus princípios e não somente seus produtos. Ela buscava então “um estilo autêntico por meio de uma reavaliação precisa da antiguidade” (FRAMPTON, 2003, p. 4), orientada pela razão e fundamentada no conhecimento científico do mundo clássico, a fim de construir uma arte considerada bela e ideal. Roma, para uns, Grécia para outros, ambas serão os pontos de partida da atividade arquitetônica. Surgirão edifícios com frontões, colunatas e átrios. Serão superestimados a coluna e o dintel<sup>8</sup>, dois elementos essenciais da arquitetura grega (figura 3).

Figura 3: Panteão de Paris, 1758



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pante%C3%A3o\\_\(Paris\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pante%C3%A3o_(Paris))

Os arquitetos procuravam combinar o ideal da “nobre simplicidade” com a aplicação racional dos elementos clássicos. Dá para afirmar que a arquitetura dessa tendência segue duas premissas básicas: a pretensão de internacionalizar a arte, superando limitações locais, e a insistência num retorno à pureza clássica (STRICKLAND, 2003). Do mesmo modo, em função da sua rigidez e ordem, tornou-se uma arquitetura com caráter político, apropriada ideologicamente por Napoleão Bonaparte. Na realidade, “a época já estava tendo de enfrentar a articulação de uma sociedade muito mais complexa” (FRAMPTON, 2003, p. 5).

O fato é que no neoclássico “imitamos os modelos gregos com plena consciência de que eles são inatingíveis; enchemos nossa imaginação com as imagens da sua vida livre, proveitosa, rica, sabendo que esta vida nos é negada” (BOTTON, 2007, p. 139). No entanto, da

<sup>8</sup> Verga superior que delimita um vão.

mesma forma que o Iluminismo despertou a racionalidade, ele ajudou a criar também o oposto: uma onda de sentimentalismo que foi reforçado pela queda da epopeia napoleônica. A queda do herói provocou uma sensação de vazio, de desânimo nos jovens que foram destituídos de seus sonhos de glória. Isso abrirá espaço para uma corrente que será opositora ao neoclassicismo, o romantismo. Enquanto os artistas neoclássicos voltaram-se para o historicismo da arte greco-romana, submetendo-se às regras determinadas pelas escolas de belas-artes, os românticos procuraram se libertar das convenções acadêmicas em favor da livre expressão da personalidade do artista. Porém, na arquitetura, essa liberdade ainda baseava-se no historicismo.

Para Colquhoun (2008, p. 225), no século XVIII, a volta do classicismo foi sempre acompanhada “por elementos de devaneio poético e nostalgia, e por uma sensação de perda irrecoverável”. Estilos diferentes poderiam então, coexistir lado a lado e poderiam representar ainda, ideias morais ou de mudança social. E o que haverá de comum nas duas formas de historicismo (neoclassicismo e romantismo) é uma “forte atração pelo passado, uma consciência da passagem do tempo histórico e a capacidade dos estilos antigos de comunicar certas ideias poéticas ou morais”.

Para expressar a emoção, o artista romântico precisa de um estilo. Mas, pelo fato de voltar-se contra a velha ordem, o estilo não pode ser o vigente em sua época. Ele deve procurar algum período do passado ao qual se sinta ligado por “afinidade eletiva”. Assim, as “revivências”, o redescobrimto e a utilização de formas até então rejeitadas, ou não apreciadas, se tornaram o princípio estilístico (JANSON, 2009). Com isso, nasce o interesse por um passado gótico, medieval e oriental por tanto tempo desprezado, sintoma de uma reação contra a ordem social e a religião estabelecidas ou quaisquer outros valores consagrados, atitude nascido de um forte desejo de emoções novas. Os dois movimentos estão interligados, portanto, pela idealização da realidade (mesmo que com resultados diversos) a partir do historicismo. Ao lado desse interesse exótico surge uma preocupação cada vez mais acentuada pela Idade Média: haverá um grupo que se interessará em “reavivar o medievalismo”.

No entanto é preciso lembrar o que Botton (2007, p. 44) alerta sobre esta historicidade eletiva: “O único problema da escolha sem restrições é que ela tende a não ficar tão longe assim do caos total”. Nesse período, alguns críticos já diziam que o que estava acontecendo era um carnaval na arquitetura, porque cada arquiteto tinha sua própria teoria. Faltava um princípio comum que somente será “resolvido” no século XX, com a arquitetura moderna. A dúvida agora, e que perdurará até o final do século XIX será: “em que estilo

exatamente os arquitetos deveriam construir?” (BOTTON, 2007, p. 46). Foi dentro desse espírito que Horace Walpole (1717-1797) aumentou e “goticizou” a sua casa de campo, a *Strawberry Hill* (1749-77) (figura 4), considerada uma das primeiras amostras do renascimento gótico (JANSON, 2009).

Figura 4: *Strawberry Hill*, 1831



Fonte: <https://www.orleanshousegallery.org/collection/strawberry-hill-2/>

Botton (2007, p. 36) afirma que, como antes dele ninguém havia tentado aplicar o vocabulário gótico em uma casa, o arquiteto precisou usar a sua criatividade. “Ele fez a sua lareira nos moldes da tumba do arcebispo Bouchier, na catedral de Canterbury copiou o projeto das prateleiras da biblioteca do túmulo de Aymer de Valence, na Abadia de Westminster, e se inspirou para o teto do seu salão principal nos quadrifólios e rosáceas da Capela de Henrique VII” (figura 5). Depois que terminou, chamou muita gente influente para mostrar a “criatura” que acabava de ter sido montada. Assim, como uma nova moda, o movimento começou sutilmente e depois caiu no gosto da Europa e da América do Norte.

Figura 5: Interior da *Strawberry Hill*



Fonte: <https://www.ft.com/content/268ec18c-d6aa-11e8-a854-33d6f82e62f8>

O fato era que no período romântico quem pensava em construir a sua casa teria uma gama de ofertas estilísticas (figura 6). “Os arquitetos vangloriavam-se de suas habilidades para criar casas nos estilos indiano, chinês, egípcio, islâmico, tirolês, jacobino ou em qualquer combinação deles [...], uma iniciativa que acabou com as arquiteturas locais” (BOTTON, 2007, p. 39).

Figura 6: *Humphry Repton, Characters of houses, 1816*



Fonte: Botton, 2007, p.40-41.

O castelo de *Neuschweinstein* (figura 7) talvez seja um dos exemplares mais emblemáticos da “fantasia passadista” desse período. Construído para o Rei Ludovico da Baviera em 1869 e 1886, a construção romântica é inspirada no passado medieval. Seus interiores seriam um prenúncio do temático por conter vários elementos figurativos, incluindo até mesmo um ambiente que simula uma gruta. “Aparentemente luxuoso, na verdade se trata de um grande cenário, em que as luminárias de ouro e pedras preciosas são, na realidade, pintadas e feitas com resina. Curiosamente, este precursor do temático foi o modelo adotado por Walt Disney para o castelo na *Disneyland* – a cópia” (SILVEIRA, 2009, p. 27-28).

Figura 7: Castelo de *Neuschwanstein*, 1886

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Castelo\\_de\\_Neuschwanstein](https://pt.wikipedia.org/wiki/Castelo_de_Neuschwanstein)

Outro aspecto interessante a se destacar é que “a revolta romântica contra o classicismo criou um interesse pela particularidade e pela diversidade da cultura popular e primitiva das pessoas comuns” (FEATHERSTONE, 1995, p. 189). Esse interesse estará presente nos movimentos chamados aqui de continuidade e descontinuidade. No Ecletismo, que virá depois do Romantismo, a diversidade historicista constituirá a base; mais à frente, essa diversidade será rejeitada pela modernidade; e posteriormente a pós-modernidade proclamará pela sua volta.

Todas estas mudanças em prol de uma diversidade historicista abriram novas oportunidades que culminarão no ecletismo estilístico, demonstrando mais uma vez que as contradições permeiam a produção dos estilos arquitetônicos ao longo da história que não é linear. Por outro lado, o desenvolvimento de novos materiais e métodos de construção advindos da revolução industrial permitiriam novas soluções, criariam novos padrões, novos problemas, e sugeririam simultaneamente novas formas arquitetônicas.

É indiscutível como a industrialização transformou os padrões de vida e levou à proliferação de novos edifícios: as estações de trem, as casas suburbanas, as galerias comerciais para os quais não haviam precedentes. Ao mesmo tempo, a nostalgia pelo passado refletirá nos valores arquitetônicos. Nessa mistura entre o novo dos materiais como ferro e vidro e o velho das referências arquitetônicas passadas “a construção adota o papel do subconsciente [...] e começam então as lutas entre construtor e decorador” (BENJAMIN, 1982, p. 31). No século XIX o Renascimento e o Barroco voltaram à moda na arquitetura junto com as influências

neoclássicas e românticas vividas até então. Esse período é marcado e conhecido na arquitetura como Ecletismo (figura 8).

Figura 8: Ópera de Paris (1875), Ecletismo inspirado no Barroco



Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=450634>

O termo ecletismo foi utilizado para designar uma arquitetura que mistura estilos de épocas variadas do passado para a criação de uma nova linguagem arquitetônica, associada aos novos materiais. A arquitetura eclética surgiu como um estado de espírito despertado pelas mudanças da sociedade. A revolução industrial ocorrida no século XIX trouxe novas tecnologias advindas do progresso econômico (LEMOS, 1987). Com isso, o ecletismo na arquitetura torna-se um estilo próprio da classe burguesa que primava pelo conforto, pelas novidades, mas que, apesar disso, rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível do modismo e do gosto. A variedade passa a compor os cenários sem repetições, mas que ao mesmo tempo tornavam-se iguais pelas mesmas regras de composição, colagens, ritmos e platibandas. Inverte-se a tradicional relação entre utilidade e beleza, com elementos construtivos metálicos diferentes nas formas e nas proporções dos estilos e das ordens arquitetônicas (PATETTA, 1987).

Para Lemos (1987 p. 70) o ecletismo “pressupõe coletividade imbuída de uma libertação romântica, que todas as vezes acaba traindo a razão, [...] é uma questão de afirmação personalista de cada um na multidão, [...] uma somatória de criações individuais, cada qual com sua explicação”. Primeiro vieram as obras neoclássicas e neogóticas e dessa coexistência é que surgiu o ecletismo, que tinha como significado a tolerância das duas ideias. Posterior ao neogótico vieram outros “neos”, configurando uma grande corrente historicista que tinha como fundamento a liberdade de criar, recriar e misturar estilos e ornamentos (LEMOS, 1987).

A principal diferença entre o neoclássico, o neogótico e o ecletismo é que os primeiros são muito mais fundamentados ideológica e arqueologicamente, exigindo dos arquitetos pesquisas sobre edifícios antigos para criar elementos estéticos claros. A arquitetura eclética, ao contrário, baseia sua estética em associações mentais que a figura observada provoca (COLIN, 2010). Interessante que Benjamin nesta passagem explicita bem as características desta arquitetura:

A forma de um meio de construção que no começo é dominada pela do modo antigo correspondem a imagens na consciência coletiva em que o novo se interpenetra com o antigo [...]. Além disso, nestas imagens desiderativas aparece a enfática aspiração de se distinguir do antiquado – mas isso quer dizer: do passado recente. Tais tendência fazem retroagir até o passado remoto a fantasia imagética impulsionada pelo novo (BENJAMIN, 1982, p. 32).

Frequentemente os arquitetos da época insistiam na livre escolha pelos estilos, cada qual com o seu repertório de ornamentos, mas todos buscando acompanhar o progresso. No entanto, com o passar do tempo, no trabalho cotidiano, esses arquitetos passaram a ser meros fachadistas reproduzindo os estilos que haviam sido encomendados pelo cliente (LE MOS, 1987).

Colquhoun (2008, p. 226) nos lembra que “toda escolha implica a existência de um padrão de gosto”, vigente à época. E também, segundo o autor, o historicismo “se valeu para tentar superar o relativismo – o salto para o futuro”. Também é necessário frisar que todo esse movimento é fruto das mudanças sociais, econômicas e culturais da modernidade. Na arquitetura, Benjamin assinala duas condições: o florescimento e a alta comercial e o advento do ferro e do vidro como materiais industrializados e inovadores. “O mais importante foi o ferro, nunca antes usado como material de construção. Poucas décadas depois de seu aparecimento inicial, colunas, arcos de ferro tornaram-se os meios oficiais para sustentar os telhados dos vastos salões exigidos pelas estações ferroviárias, exposições e galerias” (JANSON, 2009 p. 311).

Nesse contexto serão montadas as exposições universais, que além das tentativas de lidar com os problemas das cidades advindos da revolução industrial, mostravam ao mundo o progresso na engenharia. Eram ainda uma imagem da cidade que representavam. A primeira exposição acontece em Londres em 1851, a partir de um concurso para a construção de uma edificação para abrigar as atividades. Vence o edifício que ficou conhecido como Palácio de cristal (1850). Segundo Sorkin (1992), a exposição foi a primeira grande utopia do capital global e tornou-se também precursora dos parques temáticos ao possibilitar a fantasia de viajar

por diversos países sem sair do lugar. O cenário ali era utilizado para divertir, entreter, transmitir uma imagem por meio de uma arquitetura efêmera (figura 9).

Figura 9: Palácio de cristal: construído em 10 meses em ferro e em vidro



Fonte: <http://tuomaquia.com/curitiba-do-mercado-ao-botanico/>

Após a primeira exposição em Londres, em 1855 a França também lançou seu evento, em Paris. Londres quis mostrar seus produtos industriais; a França, sua imagem cultural. Ao todo, foram seis exposições feitas em Paris, sendo que em 1867 cada país expositor já tinha seu próprio pavilhão, com uma arquitetura que representava seu estilo. Ali, tudo era entretenimento. A arquitetura também estava em exposição e atraía milhares de visitantes. Mais de cinco milhões de pessoas passaram pela exposição, popularidade que interessava também os empresários do divertimento. Com isso, passaram a montar panoramas reconstituindo lugares exóticos na Rua do Cairo (FAGERLANDE, 2015).

Em 1889 a Exposição Universal de Paris celebrará o centenário da Revolução Francesa. Para esse evento foi construída a torre Eiffel (1887-89) (figura 10). Durante esse período, a Torre simbolizou uma nova era voltada à engenharia e ao ferro como um material inovador por vários aspectos, principalmente a racionalidade e a rapidez da execução da obra. Mas não só ela se tornou atração turística.

Na Rua do Cairo, uma evocação nostálgica do Oriente, as construções eram inspiradas na arquitetura antiga da cidade e decoradas com elementos provenientes de antigas demolições no Egito, como portas, balcões, muxarabis e revestimentos em faiança. Cento e sessenta egípcios vieram a Paris para “animar” constantemente a rua, com suas diversas atividades (LEVY, 2009, online).

Figura 10: Exposição Universal de 1889 e a Torre Eiffel



Fonte: <http://dicasdefrances.blogspot.com.br/2011/10/exposicao-universal>

Sem dúvida, as exposições assinalaram o apogeu da arquitetura metálica racionalista, buscaram renovar o vocabulário ornamental e marcaram profundamente as novas relações entre cliente e consumidor. As exposições voltaram-se à mercadoria e por isso, alteraram o papel que ela passa a assumir na sociedade e no espaço urbano. Benjamin (1982, p. 35) afirmou que as Exposições Universais foram “os centros de peregrinação ao fetiche mercadoria. A Europa se deslocou para ver mercadorias”. Foram elas que inauguraram o que ele chamou de fantasmagoria, o efêmero (que é montado e desmontado): aquilo que eu vejo, mas não está ali, que não é real, e que não permanecerá no cotidiano. Essa efemeridade só é possível através da modernidade, da capacidade dos novos materiais, bem como da fluidez das novas relações da mercadoria, que precisavam ser mostradas e que ao mesmo tempo, se transformavam rapidamente.

Para Benjamin as exposições universais surgiram como uma “indústria de diversões, onde o sujeito se entrega às suas manipulações, desfrutando da sua própria alienação e a dos outros” (1982, p. 35). Sob o viés do desenvolvimento urbano e arquitetônico, elas foram essenciais no desenvolvimento tecnológico que impulsionou as cidades para frente.

A Exposição de Saint Louis em 1904 contou com nada menos que 1500 edifícios. Era a maior exposição internacional que o mundo havia visto. Ali também as reconstituições curiosas e exóticas tiveram espaço, como os “Alpes Tiroleses”, os “Mistérios da Ásia”, a “Roma Antiga” ou a “Cidade Chinesa”. Na realidade, estas atrações que ficavam num centro de diversões – o *Pike* –, uma avenida povoada por 8.000 figurantes, já pendem muito mais para o sentido de puro entretenimento do que para uma abordagem com um sentido didático que se pretendeu em exposições anteriores (LEVY, 2009, online).

Benjamin inclusive evidencia brilhantemente como as pessoas estão ao mesmo tempo fascinadas e perturbadas por esse ambiente novo da modernidade, que introduziu novas técnicas, novos comportamentos, novos materiais para resolver antigos problemas, mas que trouxe ao mesmo tempo novos desafios. As cidades precisaram ser remodeladas para entrar nesse modelo universal. Ao mesmo tempo, todas essas transformações impostas pelo novo, nutriram uma nostalgia pelo passado, um conflito entre modernidade e tradição que tantas vezes cercou o homem.

Do apogeu dos panoramas está a necessidade da imitação perfeita da natureza, como se através deles a paisagem pudesse ser capturada e congelada frente à urbanização inevitável. Da efemeridade das exposições, a distração da mercadoria ronda como fantasmas. Dos estilos passados, combinados com vidro e ferro do ecletismo arquitetônico, estão as imagens do desejo coletivo e individual de não ser antiquado, mas, ao mesmo tempo, de retroagir ao passado da fantasia de que as coisas eram melhores. Estão abertos novos problemas a serem enfrentados e que Benjamin não pôde mais nos relatar em sua abreviada carreira. Mas como quem filosoficamente sabe que tudo está em constante movimento, Benjamin (1982, p. 43) assinalou: “Cada época não apenas sonha a seguinte, mas sonhando, se encaminha para o despertar. Carrega em si o seu próprio fim”. A cada recomeço as fisionomias urbanas se transformam e arte e arquitetura são sempre o reflexo das alegorias da sociedade.

Todos esses novos dilemas também podem ser vistos na cidade. Em *Paris, capital do século XIX*,<sup>9</sup> Benjamin apresenta Paris como uma metrópole em vias de modernização, e nessa apresentação narra as transformações da ordem social e espacial da cidade. O novo então assume a forma de alegoria da modernidade; no entanto, esse novo convive constantemente com o velho, com imagens que rompem o passado e o presente, que estão no imaginário da coletividade e que Benjamin chama de “imagens de desejo” expressas nas “fantasmagorias”.

E é realmente isto: o novo é a alegoria da modernidade, tornando-se um item de valor, apropriado de diferentes formas. No ecletismo, o novo representa os novos materiais advindos da industrialização, como o vidro e o ferro, embora as formas ainda sejam historicistas na maioria das obras arquitetônicas. Mas o novo ainda será a palavra de ordem nos tempos subsequentes e será utilizado para distinguir-se do antigo e da história. Assim, no período que ficou conhecido como modernismo, o novo estará calcado nas novidades da era da máquina e

---

<sup>9</sup> Reproduzido de BENJAMIN, Walter. Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts. In: *Gesammelte Schriften*. V. V, t. 1. Org. por Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1982. p. 45-59.

de todo o arsenal derivado dela: racionalidade, funcionalidade e o abandono da imitação. Também é importante mencionar que, em meio a toda revolução social e cultural que se vivia, a profissão do arquiteto também se transformará.

### 2.1.2 Rejeição da história e do ornamento para uma arquitetura moderna

Scully Jr. (2002) afirma que a arquitetura moderna é um produto da civilização ocidental a partir das revoluções democrática e industrial. Já no final do século XVIII o homem enfrentou novos dilemas advindos da vida moderna que Benjamin registra brilhantemente. O tempo acelerou-se e para dar um sentido positivo a isso, vem o emblema do progresso e surge a possibilidade da estética do novo, contrária a imitação que era feita até então.

A modernidade estética se define essencialmente pela negação [...]. A modernidade é o partido do presente contra o passado, opondo-se ao academicismo [...]. É a consciência do presente como presente, sem passado nem futuro [...] a modernidade, recusando o conforto ou o engodo do tempo histórico, representa uma escolha heroica (COMPAGNON, 2010, p. 24-26).

Durante todo século XIX, arquitetos estiveram absorvidos num profundo interesse pelo estilo histórico. Isso irá mudar de forma gradual. Primeiro com o movimento *Art Nouveau* (1890-1920), que rejeitava os estilos históricos criando uma arquitetura funcional, utilitária e orgânica. A inspiração estava em formas vegetais e os novos materiais como metal e vidro foram amplamente apropriados. “Era uma expressão moderna consciente de si mesma, devendo pouco, no sentido estritamente formal, aos períodos anteriores” (ROTH, 2017, p. 460). O *Art Nouveau* “abraçou” os novos materiais da indústria, mas o resultado foi um produto curvilíneo demais e só podia ser feito de forma muito artesanal, o que acarretou no fim do movimento.

Em 1901 o arquiteto Frank Lloyd Wright fez um discurso e nele assinalou o que viria em um futuro breve: a arquitetura seria construída com elementos manufaturados da máquina e o arquiteto precisaria incorporar essa tendência. Alguns preferiram dar continuidade ao ecletismo romântico, outros abstraíram a arquitetura vernácula para acomodar as necessidades funcionais modernas e outros, ainda, em uma visão única, inventariam sua própria linguagem (ROTH, 2017).

As soluções estruturais e funcionais das fábricas darão pistas de como a arquitetura do século XX deveria ser. De maneira geral, tanto na arte quanto na arquitetura, as formas serão reduzidas ao essencial. Essa nova “filosofia” fará parte do currículo da escola Bauhaus assim que Walter Gropius torna-se diretor, a partir de 1919. “O homem moderno, que não mais se

veste em trajes históricos e usa roupas modernas, também precisa de uma casa moderna, apropriada para ele e sua época, equipada com todos os aparelhos modernos de uso diário” (ROTH, 2017, p. 473). Para Gropius, os arquitetos deveriam ter postura crítica e criativa e não imitativa. Esse racionalismo evocado pela Bauhaus se tornará um método de projeto da arquitetura moderna.

Também a cidade será influenciada por essas transformações. No final do século XIX, a poluição das fábricas, a sujeira e o caos urbano estimularão a busca por ambientes mais humanos. Surgirão planos urbanísticos que tentarão driblar os males da industrialização. Assim como na arquitetura, alguns serão mais nostálgicos, outros mais progressistas, mas ambos desejarão uma cidade melhor.

Nos planos nostálgicos, há um desejo de uma vida mais próxima ao passado, ao campo, reflexo da negação à cidade grande vista como problemática. Será desejada a cidade pequena, com menos pessoas, a vila, a comunidade, o retorno da escala humana, do contato com a natureza. Essa ideologia inspirou o famoso plano da “cidade-jardim”, de Ebenezer Howard, no final do século XIX, explicado como um retorno à cidade pequena do passado, em que não se quer criar apenas ruas, parques e edifícios, mas também um estilo de vida. “Eles querem trazer de volta o bairro, criar novas cidades folclóricas com charme [...], buscam uma imagem nostálgica de uma cidade pequena, uma ideologia ou código que representa uma vida antimetropolitana” (GOTTDIENER, 2001, p. 25-26, tradução nossa)<sup>10</sup>.

O modelo progressista dependia do conceito de modernidade, dos arquitetos que incorporaram o progresso tecnológico e as inovações da arte de vanguarda. A base do planejamento urbano progressista era a transformação dos espaços urbanos pela sua função, assim como será feito na arquitetura. Haverá a celebração do automóvel, a restrição do simbolismo e do ornamento. As cidades serão organizadas por setores, atravessadas por autopistas. Prédios de apartamentos substituirão as aglomerações desordenadas. Mais tarde, esse modelo urbano sofrerá duras críticas por esquecer a escala do pedestre. “Tão importante quanto a eficiência funcional foi o desejo dos arquitetos progressistas de erradicar todo o sentimentalismo e símbolos tradicionais da cidade” (GOTTDIENER, 2001, p. 27, tradução nossa)<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Trecho original: “*They want to bring back the neighborhood, create folksy new towns with the charm [...] in this endeavor they pursue a nostalgic image of the small town as an ideology or code that represents a sign of antimetropolitan living*” (GOTTDIENER, 2001, p. 25-26).

<sup>11</sup> Trecho original: “*Equally important as functional efficiency was the desire of progressive architects to eradicate all sentimentality and traditional symbols within the city*” (GOTTDIENER, 2001, p. 27).

Igualmente, a arquitetura substituirá a mistura historicista eclética por ambientes racionais, austeros, minimalistas e geométricos. Assim, o modernismo representa um movimento antitemático e, portanto, contrário à cenarização. De acordo com Gottdiener (2001), o modernismo foi o único responsável pela erradicação da profundidade simbólica nas cidades contemporâneas até o período recente, que o autor chama de renascimento temático (renascimento que pode ser atribuído ao pós-modernismo).

Entre aqueles que contribuíram para formar o pensamento moderno está Adolf Loos. No ensaio escrito em 1910, *Ornamento e crime*, o arquiteto mostra o desprezo pelos ornamentos e símbolos, em prol das superfícies lisas e a valorização das formas simples (figura 11). “O ornamento é um desperdício de mão-de-obra e, por isso, um desperdício de saúde. Foi sempre assim. No entanto, hoje o ornamento também significa desperdício de material e ambos significam desperdício de capital”. Para Loos, a ausência de ornamentos representaria a grandeza dos novos tempos. Quem defende a ornamento, é chamado pelo arquiteto de “mensageiros da desgraça”, “retardatários” que atrasam o desenvolvimento cultural. Loos considera o ornamento uma “praga” que representa um retrocesso, um crime do ponto de vista econômico e social.

Figura 11: Villa Müller (1930), Czech Republic/Adolf Loos



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/800467/leituras-essenciais-ornamento-e-crime-por-adolf-loos>

Pois bem, a praga do ornamento na Áustria é reconhecida pelo Estado e é subsidiada com dinheiros públicos, mas eu vejo isso como um retrocesso. Não aceito a argumentação de que o ornamento aumenta a alegria de viver das pessoas cultas e não aceito o argumento que se esconde nas seguintes palavras: "Mas se o ornamento é bonito!". Nem a mim, nem a todas as pessoas que, como eu, são cultas, poderá o ornamento aumentar a alegria de viver. Se eu quiser comer um pedaço de bolo,

escolho um que seja "liso", e não um em forma de coração ou seja lá do que for, coberto e recoberto de ornamentos. O homem do século XV não me compreenderá, mas todas as pessoas modernas me compreenderão [...]. O homem moderno não precisa de vestimentas para servir de máscara [...]; A ausência de ornamentação é um sinal de força intelectual (TAYLOR-FOSTER, 2016, online).

O movimento moderno teve maior prestígio no período entre guerras, momento em que aflorou um sentimento de renúncia ao velho mundo, uma vontade de resolver problemas sociais e de habitação, por meio de uma arquitetura baseada na potencialidade dos materiais e da tecnologia e de uma relativa indiferença pela estética (GHIRARDO, 2002). Forma segue a função tornou-se o lema da modernidade arquitetônica, assim como a rejeição do historicismo, e a defesa do papel social da arquitetura. Em suma, para os modernos, o significado da arquitetura deveria ser transmitido pela sua forma e função, e não de símbolos e ornamentos anteriormente conhecidos.

Assim, a arte e a arquitetura do século XX somente poderia realizar suas obras se estivessem “de costas” para a tradição. “Somente mirando o futuro seriam fiéis ao espírito da história e exprimiriam em suas obras o espírito da época. No caso da arquitetura isso significava a constante criação de novas formas sob o impulso do desenvolvimento social e tecnológico” (COLQUHOUN, 2008, p. 227).

Quanto mais objetivo se torna nosso conhecimento do passado, menos podemos aplicá-lo ao tempo que vivemos. A utilização do passado como modelo para o presente depende de uma distorção ideológica do passado, e o grande esforço da historiografia moderna é justamente o de eliminar essas distorções (COLQUHOUN, 2008, p. 229).

Le Corbusier assumirá um papel central no movimento ao representar o espírito novo, defender a “máquina de morar”, a casa de produção em série e os cinco pontos da boa arquitetura: fachadas livres, pilotis, teto jardim, janelas em fita e planta livre (figura 12). Princípios que serão aplicados de forma universal, em diversos lugares do mundo. Seu formalismo pretendia ser sistemático.

É por isso que, de todos os arquitetos do movimento moderno, foi Le Corbusier que construiu fundamentos teóricos mais elaborados [...] conciliando novos fenômenos decorrentes da produção industrial com certos valores arquitetônicos. Suas proposições pragmáticas e utilitárias não enfraqueceram o significado estético de sua obra, pelo contrário, o enriqueceram e o tornaram mais complexo (COLQUHOUN, 2004, p. 99).

Figura 12: Villa Savoye, Le Corbusier, 1928-1931



Fonte: <https://pt.wikiarquitectura.com/constru%C3%A7%C3%A3o/villa-savoye/>

No livro *Por uma arquitetura*, um manifesto escrito por Le Corbusier em 1923, o arquiteto problematiza a questão do uso da história e dos estilos na arquitetura. “A arquitetura não tem nada a ver com ‘estilos’. Os Luís XV, XVI, XIV ou o gótico são para a arquitetura o que é uma pena na cabeça de uma mulher; às vezes é bonito, mas nem sempre e nada mais [...] a arquitetura tem destinos mais graves [...] pior para aqueles que falta imaginação”. Para Le Corbusier, os estilos são uma mentira e devem ser evitados para que o que ele chama de “espírito novo” possa existir. “Não temos dinheiro para erguer suvenires históricos. Ao mesmo tempo, todo mundo precisa tomar banho” (LE CORBUSIER, 2004, p. 13).

Assim, com os princípios modernos, Le Corbusier criou uma arquitetura que é referência até os dias atuais. A partir de viagens à acrópole grega e as cidades romanas, compreendeu a essência daquelas arquiteturas e buscou nelas as forças projetuais sem gerar imitações e cópias, diferente do que era feito até então pelos movimentos anteriores. O esforço de Le Corbusier pela essência levará a sua produção à abstração e não a uma mera representação. Assim, foi capaz de criar uma arquitetura realmente nova. Essa sem dúvida é uma das principais contribuições sobre o pensar e o fazer arquitetura deste período e que em partes, falta em algumas de nossas obras contemporâneas.

### 2.1.3 *Styling e kitsch*: uma reação popular ao modernismo?

Na maior parte da Europa, o modernismo se estabeleceu com predominância estética. Mas nos Estados Unidos, no mesmo período surgiu uma nova e alternativa corrente, o *styling*.

Sua filosofia era totalmente diferente do modernismo: baseava-se na valorização do estilo e do ornamento, ocasionado por um momento de crise em que a indústria precisou adotar diferentes estratégias para atrair outro perfil de consumidor, tendo como principal intuito tornar propositalmente o objeto obsoleto para incentivar a compra de um substituto. “Esta obsolescência era alcançada com um redesenho periódico do produto, de acordo com uma estética diferenciada, e sem ter necessariamente qualquer motivação funcional”. Além disso, havia declarada concorrência entre fabricantes do mesmo produto (SILVEIRA, 2009, p. 37).

Na premissa do *styling* o valor simbólico da forma era muito importante e se colocava independentemente dos aspectos funcionais do objeto, o que é totalmente contrário aos preceitos modernos que rejeitava essa acepção. Na prática, essa ideia é um prenúncio do que será levantado pelos arquitetos pós-modernistas anos mais tarde. Em suma, o *styling* estava muito atrelado ao capitalismo, ao consumo, à produção de necessidades, uma combinação bem alinhada aos ideais dos Estados Unidos, mas que não tardará a se espalhar por toda Europa, que também entrará em crise econômica (SILVEIRA, 2009).

A conotação pejorativa que o *styling* possui ainda hoje por conter elementos decorativos desnecessários está bastante relacionada a ideia *kitsch*. O termo, por não ser traduzível, foi transportado para outras línguas, tendo seu significado diferentes explicações. Alguns afirmam que ele é derivado da palavra inglesa *sketch*, remontando da segunda metade do século XIX para designar turistas americanos que queriam adquirir obras de arte por preços impraticáveis, então acabavam pedindo um esboço do original. Por isso, todo material que tinha por fim imitar uma produção original destinado ao consumo estético poderia ser chamado de *kitsch*. Outra definição do termo viria do verbo alemão *kitschen*, cujo significado “reformular móveis para fazê-los parecer antigos”, ou “vender barato”, “trapacear”, “vender alguma coisa diferente do combinado”. Neste sentido está a visão pejorativa do movimento (GUIMARAENS; CAVALCANTI, 1982).

Guimaraes e Cavalcanti (1982, p. 15-16) mostram que as definições do que é ser *kitsch* têm abordagens diferentes. Por exemplo, para Anatol Rosenfeld<sup>12</sup>, o *kitsch* é uma “pseudoarte”. Para Umberto Eco, seria uma “mentira da informação estética”, com intencionalidade de consumo; para Décio Pignatari<sup>13</sup>, o *kitsch* é um protótipo de consumo, “uma redução do repertório estético vigente nas camadas superiores”.

---

<sup>12</sup> Anatol Rosenfeld (Berlim, 1912 - São Paulo, 1973) foi um importante crítico e teórico de teatro teuto-brasileiro.

<sup>13</sup> Décio Pignatari (1927-2012) foi um publicitário, poeta, ator, ensaísta, professor e tradutor brasileiro.

Cronologicamente, o *kitsch* surge entre os anos de 1850 e 1914 e ainda está presente na nossa sociedade. Ele pode ser considerado uma manifestação atemporal e universal, que não coincide com um estilo artístico definido, mas sim com uma “atitude”, um “gosto”, uma busca por felicidade, “condicionada pela prosperidade de uma classe média em constante ascensão sociocultural [...] em um processo de renovação das elites” (GUIMARAENS; CAVALCANTI, 1982, p. 17-19).

Moles no livro *O kitsch* (2001) faz algumas afirmações sobre o movimento que são interessantes para entendê-lo como uma atitude: “o *kitsch* é permanente como o pecado” (p. 29) e que “consumir é a nova alegria da massa” (p. 24); “o *kitsch* é a aceitação social do prazer pela comunhão secreta com o ‘mau gosto’” (p. 28); “o *kitsch* dá prazer às massas” (p. 77). Para Moles, na arte não há mais diferenciação entre o belo e o feio, e que o *kitsch* estaria dentro deste intervalo. Como tipologias contemporâneas globais do *kitsch* o autor cita o artesanato, o souvenir de viagem, o *gadget*, o supermercado, a loja de departamentos (figura 13).

Figura 13: Objetos *kitsch*



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Kitsch>

“Quando é quebrada a dicotomia entre feio e belo na arte, o intervalo é ocupado pelo *kitsch*” (SILVEIRA, 2009, p. 39). A revolução industrial dividiu a criação e a produção, abrindo espaços para réplicas e imitações de produtos já existentes. Esta é a lógica que irá operar o consumo que se enquadra a estética *kitsch*. E, por se ligar a vida cotidiana, o *kitsch* ganhará mais espaço.

O pop, o *kitsch*, e porque não, o temático, ainda que coincidam temporalmente com o período moderno e não tenham como objetivo direto atacar a estética moderna (o temático chega a se apropriar desta estética nos primeiros parques da Disney), agiram como reação à impavidez modernista e poderiam, portanto, estar na raiz do pós-modernismo e, consequentemente, da arquitetura contemporânea (SILVEIRA, 2009, p. 41).

Na cenarização, a recontextualização de objetos e arquitetura podem ter relação com a estética *kitsch*, assim como a miniaturização, a junção de objetos não correlatos, a ornamentação baseada no gosto, as distorções de escala e a gratuidade de elementos sem função prática, mas que, ao sofrer alteração, ganha espaço por ser colocado ao “alcance” de todos. Também uma arquitetura que possui uma certa “ingenuidade”, que contém uma ânsia por personalização, imitação e exagero, lembrando que o *kitsch* representa uma ascensão da classe média, condição que combina com muitas pequenas cidades do interior do Brasil.

#### **2.1.4 Pós-modernidade: retorno do simbolismo, historicismo e tradição**

Entre os anos de 1965 e 1969 uma série de fatos ocasionou novas mudanças na produção arquitetônica. No mundo, de forma geral, os anos 60 representaram um momento de transição de uma nova ordem internacional designada de diversas maneiras, como capitalismo tardio, multinacional, pós-industrialização ou sociedade do consumo, que ainda vivemos. É por isso que é mais fácil determinar o início da pós-modernidade do que seu fim, “ao qual provavelmente ainda não chegamos” (NESBITT, 2008, p. 22).

Durante todo os anos 60 haverá objeções às ideologias do movimento moderno, que já estava degradado, banalizado. Essas objeções cresceram e se proliferaram pelo mundo. Montaner (1993) cita como início da pós-modernidade a morte dos grandes mestres do modernismo, como Le Corbusier, Mies Van der Rohe e Walter Gropius. Por outro lado, os projetos realizados por arquitetos mais jovens, como Aldo Rossi, Charles Moore, Robert Venturi começam a evidenciar mudanças nos processos de pensar as formas arquitetônicas.

É também nesses anos que aparecerá uma consciência generalizada a respeito de uma nova condição, que se chamará a partir dos anos 70 de pós-modernidade. Em 1977 foi publicado o livro *A linguagem da arquitetura pós-moderna*, de Charles Jencks. Essa publicação representará uma das maiores evidências desse novo pensamento, já assumido. O rótulo pós-moderno foi emprestado da crítica literária, mas foi na arquitetura que ganhou destaque, principalmente pelas teorias de Charles Jencks. Jencks afirmava que a pós-modernidade abarcava tudo que não “cabia” mais no pensamento moderno, o que explica porque o movimento era tão amplo e heterogêneo. Ghirardo (2002) esclarece também que na arquitetura, a pós-modernidade é percebida como um fenômeno estilístico, que primeiro deve ser compreendido por tudo que ele se opôs em movimento de reação ao modernismo, e só em segundo momento ao que ele afirmou.

Nesta nova linguagem, o novo dará lugar à valorização (mais uma vez) da tradição histórica. A unicidade será substituída pela ambiguidade que flui de uma transição do abstrato para o figurativo, da fragmentação, da colagem, considerados de mais fácil compreensão, e por consequência, mais populares, assemelhando-se ao *kitsch*. É por isso que o movimento pós-moderno na arquitetura é um dos mais controversos da história. Não nasceu organizado, não é homogêneo. Na verdade, é um conjunto de fragmentos, de pensamentos, escritos, obras que manifestam, principalmente, um desgaste da modernidade.

No entanto, é interessante ver que Jencks assinalou com precisão temporal o que considerou a data da “morte” da arquitetura moderna: 15 de julho de 1972, às 15 horas e 32 minutos, momento da implosão do conjunto habitacional *Pruitt-Igoe*, um símbolo da concepção modernista de construção universal. “A demolição deliberada e espetacular dessa obra de arquitetura moderna (tão celebrada na sua inauguração) foi um claro sinal de alerta para os arquitetos” (NESBITT, 2008, p. 23). Montaner (1993), inclui ainda o incêndio da Cúpula Geodésica de *Buckminster Fuller* para a exposição de Montreal de 1976. Construída com materiais modernos que representavam o futuro, mostrou sua vulnerabilidade ao ser consumida pelas chamas, num sinal implícito de que os preceitos modernos estavam prestes a serem derrotados. Ainda a chegada do homem à lua em 1969 representaria um marco de mudança e de abertura para novos imaginários.

Além desses eventos, outras ações legitimaram o pós-moderno dentro do contexto mundial. Livros importantes serão lançados nesse período: em 1960, *A imagem da cidade*, de Kevin Lynch e *A história da arquitetura moderna*, de Leonardo Benévolo; em 1963, *Intenções de arquitetura* de Christian Norberg-Schultz; em 1964, *Projeto e destino* de Giulio Carlo Argan; e em 1966, *Arquitetura da cidade*, de Aldo Rossi, *Complexidade e contradição em arquitetura*, de Roberto Venturi, e *O território da arquitetura*, de Vittorio Gregotti.

Os livros de Aldo Rossi e o de Robert Venturi serão baseados nas críticas ao funcionalismo, universalismo e a simplicidade apregoada pelo movimento moderno, e terão uma influência significativa na formulação e divulgação do novo pensamento arquitetônico. Rossi entenderá a cidade como um bem histórico e cultural, por isso voltará seu olhar para o conceito de tradição, entendida agora como um atributo capaz de ajudar a alcançar novas propostas pelo prisma da crítica racional. Há uma preocupação de Rossi em saber tratar as permanências dentro do nosso tempo, compreendendo o lugar para que não se tornem aberrações. Assim, a memória é entendida por ele como um elemento primordial na sociedade,

e por isso, cada obra nova pode se apropriar de referenciais conhecidos, da memória coletiva (MONTANER, 1993).

Aldo Rossi (2001, p. 25) também defenderá a ideia de tipo/tipologia, que “não representa tanto a imagem de uma coisa a ser copiada ou imitada perfeitamente, quanto a ideia de um elemento que deve, ele mesmo, servir de regra ao modelo [...], desta forma não se faria arquitetura”. Ele defende que para tudo é necessário ter um antecedente, que nada provém do nada. É necessário então fazer uma leitura e uma interpretação das tipologias arquitetônicas já existentes a fim de fornecer subsídios para propostas novas. O tipo seria, então, a essência e não um modelo a ser copiado literalmente.

Essas ideias de Rossi apontavam para conceitos e metodologias projetuais que tinham sido execradas pelo modernismo. A defesa da tradição, da história e da memória local é um manifesto contrário ao estilo internacional. “Assim, a união entre o passado e o futuro está na própria ideia da cidade” (ROSSI, 2001, p. 200). Importante lembrar que Rossi participou em 1980 da primeira Bienal de Veneza, que tinha como tema duplo e muito provocativo: a *presença do passado e o fim da proibição*, claramente uma referência à moral modernista. A seção de arquitetura foi organizada por Paolo Portoghesi e teve como membros da comissão figuras declaradamente pós-modernas, como Charles Jencks e Vincent Scully Jr. A Bienal sem dúvida, era uma mostra de que o pensamento pós-moderno estava emergindo em nível global, com suas manifestações claramente ecléticas, cenográficas e historicistas.

O evento foi responsável por um grande debate sobre arquitetura pós-moderna e também provocou bastante polêmica. “Uns a consideraram saudosista e cenográfica, outros, como o curador, uma injeção de ânimo na arquitetura. Jürgen Habermas ficou tão chocado [...] que redigiu uma conferência para protestar contra aquela vanguarda de fachadas retroversas”. O ensaio se tornou uma referência para um grupo de arquitetos que não concordavam com os novos rumos e que defendiam a arquitetura moderna (NESBITT, 2008, p. 30).

A mostra chamada *Strada Novissima*, uma rua manifesto, segundo descreve Otília Arantes (2000, p. 30), deu o que falar. Tratava-se de uma rua artificial inserida em um local tradicional de Veneza e projetada por vinte arquitetos. Cada um tinha um estande com uma fachada de sete metros de altura. O ambiente era composto por fachadas cenográficas que faziam citações da arquitetura italiana do passado, alusões e estereótipos de grandes símbolos da arquitetura de vários tempos, colocados deslocados propositalmente (figura 14).

Figura 14: *Strada Novissima*

Fonte: <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/>

Fantásticas e extravagantes, tais fachadas não escondiam o papelão e as madeiras com que foram construídas nos estúdios da *Cinecittà* [...] para que o visitante da mostra pudesse ter a sensação lisonjeira de figurar um filme de Fellini. Como se tudo isso não bastasse, referências do teatro completavam a parafernália de recursos de toda sorte mobilizados para produzir uma impressão de irreabilidade. Disposta como um grande cenário, aquela rua não podia mesmo ser real. Nem pretendia: para arrematar a provocação, era suficiente sugerir a ressurreição assim fantasmagórica da famigerada “rua corredor” que Le Corbusier dizia ser necessário matar para dar passagem ao novo urbanismo. Nessa rua de carnaval (não se pode esquecer que se estava em Veneza), o que era posto em cena era a própria arquitetura como uma grande construção alegórica (ARANTES, 2000, p. 29-30).

Para a Bienal, Aldo Rossi projetou o Teatro do Mundo. Inspirada nos teatros flutuantes, a proposta era uma construção analógica repleta de referências locais e formas-tipo: torres, bandeirolas, chaminés, frontões, colunas cilíndricas e cones. Ao mesmo tempo em que resgata o tipo, configura-se como uma obra de invenção e reinterpretação da história, segundo a imaginação do arquiteto (ARANTES, 2000). O Teatro do Mundo permaneceu montado até 1981. Em 2004 foi montado novamente em Gênova, para a comemoração *Genova Capital Europeia da Cultura*.

O Teatro do Mundo possui feições de carro alegórico por se tratar de uma encomenda que representasse também o Carnaval de Veneza (1979). Dotado de mobilidade, lembra as barcas e gôndolas não só pelo movimento, mas da vista de Veneza pela perspectiva do mar. Sua arquitetura ainda se parece renascentista, palladiana, com planta em cruz e cúpula centralizada. Ao mesmo tempo, tem uma fisionomia familiar de farol. Sua dimensão cenarística está no fato de que o Teatro do Mundo é uma figuração sintética de Veneza. “Encarna-lhe os valores – ou

supostamente tais pela força da tradição –, replica-lhe a teatralidade, ao mesmo tempo em que plasma um lugar de práticas artísticas e coletivas (ARANTES, 2000, p. 46). Rossi comenta estes aspectos sobre seu projeto, de forma bastante elucidativa:

A Veneza análoga que daqui nasce é real e necessária; assistimos a uma operação lógico-formal, a uma especulação sobre monumentos e sobre o caráter urbano desconcertante na história da arte do pensamento. Uma colagem de arquitetura palladiana que forma uma cidade nova e que, ao reunir-se se reforma a si própria (PORTOGHESI, 1999, p. 160).

Para Arantes (2000, p. 85), o Teatro do Mundo (figura 15) é um dos exemplos mais felizes de uma arquitetura pós-moderna situada ao invés de simulada. Seria então o contextualismo crítico, uma postura positiva de alguns projetos pós-modernos, que certamente falta nas arquiteturas cenarizadas aqui estudadas. Harvey (1992, p. 85) também afirma que “Rossi ao menos tem a virtude de levar a sério o problema da referência histórica [...] a maioria fez apenas uma citação eclética de estilos do passado”.

Figura 15: Teatro do mundo, Veneza, 1980



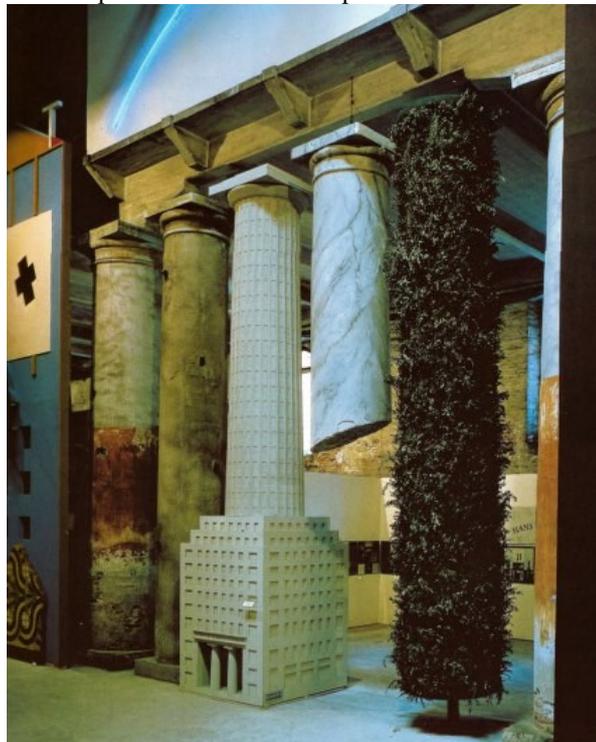
Fonte: <https://pt.wikiarquitectura.com/constru%C3%A7%C3%A3o/teatro-do-mundo/#p1010005>

No entanto, esse contextualismo de Rossi não estava presente no restante da Bienal, já que as fachadas “colagem” da *Strada Novissima* estavam fora de contexto e não se pareciam em nada com uma rua verdadeira. Simbolizavam, de fato, uma arquitetura livre de qualquer convenção, a autocelebração pós-moderna, descrita pelos críticos como um “*patchwork* de monumentos à glória de si próprios [...], ironia, autoironia. Uma apoteose narcisista” (ARANTES, 2000, p. 32).

Esses cenários funcionavam como vitrines para que cada arquiteto pudesse expor suas obras, mas, principalmente, suas ideologias, conquistando muitos adeptos, mas também críticas ferrenhas. Arantes (2000, p. 34) diz não se surpreender com a irritação europeia em relação à maneira que o turista americano vê a Itália. “Embora nem tudo na Bienal de Veneza fosse obra americana, aquela rua aberrante parecia mesmo uma avenida de Las Vegas transportada para dentro de uma das mais tradicionais cidades do mundo. E isso causou certo descontentamento em muitas pessoas”.

Para Montaner (1993), a proposta mais atrativa da rua foi a de Hans Hollein. De forma irônica, ele contestava as formas das colunas arcaicas, que conviviam ao lado da mítica primitiva, do suposto jardim francês e da coluna do *Chicago Tribune*, projeto de Adolf Loos, junto de um fragmento sujeito a desabar no interior do estande (figura 16). Arantes (2000, p. 34) também comenta o projeto: “Hollein é um dos bons exemplos de uma arquitetura eclética. Como na Piazza de Moore, uma montagem irônica de formas do imaginário do homem médio da sociedade do consumo”.

Figura 16: Proposta de Hans Hollein para a *Strada Novissima*, 1980



Fonte: <http://cargocollective.com/jennytang/Postmodernism-Style-and-Subversion-at-the-V-A>

Charles Moore também expôs sua obra na Bienal: nela, o visitante poderia ter uma noção da tal *Piazza d'Italia*, obra em Nova Orleans que o tornou famoso entre 1975-1979, um projeto extravagante que o tornaria um arquiteto pós-moderno por excelência. A *Piazza d'Italia*

nada mais era que uma montagem, um pastiche com uma dose de ironia, repleto de citações históricas e com inspiração na *Fontana di Trevi*. Água, latim, colunas, frontões, arcos e até mesmo o mapa da Itália, tudo vira material para constituir o monumento, cujos símbolos não são inocentes. Eles sabem muito bem o que dizer e como pretendem dizer (figura 17).

Figura 17: Piazza d' Italia (maquete)



Fonte: <https://architecturalvisits.com/en/piazza-ditalia-charles-moore/>

O intuito de Moore era propor uma arquitetura inclusiva, popular, que podia ser lida por qualquer pessoa, com essência *kitsch*; um cenário que no final, lembrou menos a Itália, e mais Las Vegas ou um estúdio de Hollywood. “Uma Itália *kitsch* filtrada pelo olho americano igualmente estereotipado pelo preconceito europeu: um amálgama colorido de formas arquitetônicas tradicionais, aço e néon transforma os monumentos da memória numas tantas figuras de retórica esvaziadas e resfriadas” (ARANTES, 2000, p. 33).

Frampton também teceu críticas ao que ele chamou de “o débil projeto de Moore”:

Ao simular cenograficamente os perfis do clássico e do vernáculo, reduzindo, desse modo, a arquitetônica da construção à pura paródia, o populismo tende a minar a capacidade da sociedade no sentido de continuar com uma cultura significativa da forma construída. Para a profissão como um todo, a consequência disso tem sido uma guinada sedutora, porém decisiva, para uma espécie de “patético de mau gosto” [...]. (FRAMPTON, 2003, p. 356).

Para Harvey (1992, p. 94), a obra de Moore concebe a história como um “contínuo de acessórios portáteis”, refletindo o modo pelo qual a imagem dos italianos foi “transplantada” para o “Novo Mundo”, em um sentido de deslocamento. Afinal “não se trata de realismo, mas

de uma fachada, de um cenário teatral, de um fragmento inserido num contexto novo e moderno”. A *Piazza d'Italia* “é tanto uma obra de arquitetura como de teatro”. Agora, a arquitetura não será apenas função, como muito defendido pelo modernismo, mas também ficção (figura 18).

Figura 18: *Piazza d'Italia* em detalhes



Fonte: <https://architecturalvisits.com/en/piazza-ditalia-charles-moore/>

A ficção é uma opção por uma linguagem direta, que está no limiar do ridículo, e do onírico, mas que indica possibilidades inéditas para a reciclagem e a conjugação irreverente e transgressora das formas históricas. “Abre-se assim um caminho inédito para uma extraordinária fusão de métodos narrativos, e a arquitetura toma-se, finalmente, permeável a certos mecanismos da vanguarda histórica, como a citação e o *ready-made*<sup>14</sup>, até então excluídos ou censurados pelo purismo moralista” (PORTOGHESI, 1999, p. 120).

Da mesma forma, o pastiche e a citação eclética de elementos históricos fragmentados são uma estratégia historicista adotada comumente por alguns arquitetos pós-modernos. Sobre o historicismo, Colquhoun conceitua suas duas formas presentes na pós-modernidade: uma com atitude de interesse pelas tradições anteriores e outra que faz uso das formas históricas como um recurso artístico, como a colagem, o pastiche ou as verdadeiras reconstruções. Para Colquhoun, esse seria um sinal de que os arquitetos considerariam as formas históricas

<sup>14</sup> Prática artística que consiste em tirar um objeto comum de seu contexto e inseri-lo em outro como obra de arte.

superiores às contemporâneas, em função dos seus simbolismos. Retirar fragmentos históricos do seu contexto produz o efeito cenográfico que a arquitetura pós-moderna possui. Esses elementos tornam-se dispositivos de comunicação. No entanto, alguns teóricos tecem críticas importantes a respeito do historicismo pós-moderno, alegando que ele faz uma interpretação seletiva e equivocada da história, ignorando compromissos sociais, ecológicos e políticos de maior importância. Tudo em prol da imagem e do formalismo (NESBITT, 2008).

Nesta pequena historização da arquitetura pós-moderna, não poderia deixar de citar ainda o livro *Complexidade e contradição em arquitetura* de Robert Venturi publicado em 1966. Traduzido para dezesseis idiomas, o livro representa um verdadeiro manifesto da arquitetura pós-moderna que consagrou Venturi como um dos expoentes do movimento e talvez aquele que mais se distanciou da modernidade.

No livro, Venturi defende o ecletismo historicista, os signos e significados, pois para ele, o maior problema do modernismo é o fato de ter sido excessivamente reducionista, oferecendo soluções puras, mas tediosas. *Less is bore* (menos é chato) dizia ele, contrário ao *Less is more* (menos é mais) do modernismo. Por isso, é necessária uma defesa da complexidade, da contradição, da ambiguidade. A ideologia do “menos é mais” deplora a complexidade. Assim, para Venturi (2008, p. 93), “há espaço na arquitetura para o fragmento, a contradição, a improvisação e as tensões que os acompanham [...]. A simplificação espalhafatosa indica uma arquitetura frouxa”. Uma clara contraposição ao modernismo, especialmente à coerência advinda do racionalismo.

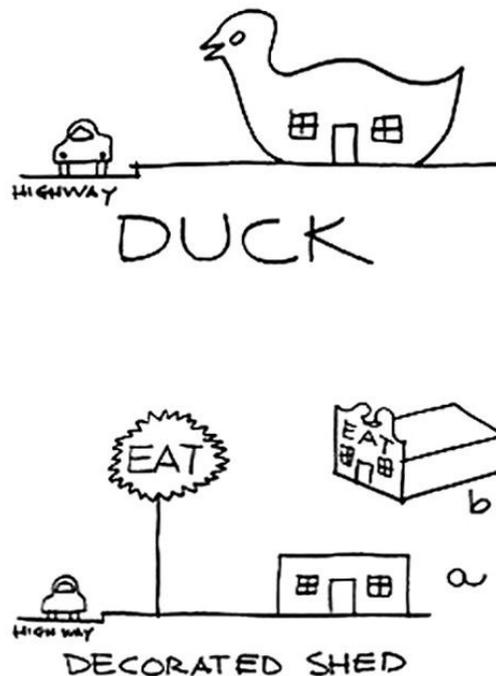
Venturi acredita que o racionalismo, a ordem e o purismo não servem para um período de agitação, que necessita do oposto. A paz interior dos homens viria da ironia, que permite entender que nada é como parece e da sensibilidade paródica, que é capaz de unir coisas aparentemente diferentes, mas que esta incongruência seria a realidade (MONTANER, 1993). Como visto anteriormente, suas teorias foram bem exemplificadas na *Strada Novissima*.

Outro aspecto de sua contribuição teórica é a “renovação da consciência histórica, senão uma adesão total a ela, o que aliás permeia toda a arquitetura pós-moderna e a distingue da arquitetura moderna”. No entanto, convém ressaltar que, nem todas as apropriações historicistas que os arquitetos pós-modernos fizeram foram bem-sucedidas. A teoria de Venturi que estimula a apreensão eclética da história centrada na imagem, “pode ser comparada à abertura de uma caixa de Pandora de estilos” (NESBITT, 2008, p. 91). Cabe lembrar que a pós-modernidade produz o ecletismo por usar elementos diferentes de forma opcional, mas se difere do ecletismo do século XIX por ser irônico, repleto de exageros, de jogo, de superposição.

Em *Complexidade de contradição*, Venturi esboça uma aproximação com o movimento pop, por isso muitos irão chamá-lo posteriormente de arquiteto populista. Venturi defendia uma arquitetura mais voltada ao ordinário, ao comum do cotidiano. Uma arquitetura de fácil comunicação, composta por apliques simbólicos que ele irá denominar de “galpão decorado”. A ambiguidade está presente na concepção de um espaço comum, um galpão, que pode ser enfeitado com o que quiser e assim, assumir qualquer feição. Um universo da simulação, onde o saber técnico é diminuído para valorizar o saber popular. Tudo pode ser reinventado dentro do universo mundano (SPADONI, 2003). Um recurso que se aproxima em muito da cenarização, tema desta tese.

Ao mesmo tempo em que Venturi defendia o galpão decorado, intitulava obras da arquitetura moderna como “patos”. O pato seria o próprio edifício como um signo, abrindo mão de ornamentos e apliques. Ao denominar grandes obras modernas de “patos”, Venturi faz uma crítica forte – e irônica, para combinar com o movimento – ao funcionalismo moderno (figura 19).

Figura 19: O “pato” e o “galpão decorado”



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/903399/>

Em 1972, Venturi publica *Aprendendo com Las Vegas: o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica*, em parceria com Scott Brown e Denise Izenour. Para Nesbitt (2008, p.

339), nesse livro os autores exploram uma ideologia “como forma de nos fazer perdoar o inexorável *kitsch* de Las Vegas”, ao comparar a Las Vegas *Strip* com uma *piazza* romana de forma provocadora. Os autores também comparam a rede de supermercados A&P e seus estacionamentos com o paisagismo de Versalhes. O estacionamento seria como o jardim, uma transição, um espaço residual para um grande salão (relacionando o palácio de Versalhes e o mercado). Essa analogia simplista parece querer nos mostrar “o passado da arquitetura em chave publicitária” (ARANTES, 2000, p. 40). Para Nesbitt (2008) essas analogias são escandalosas e irônicas, não demonstram entender as diferenças de qualidade entre esses espaços, mas no fundo possuem a intenção de trazer o debate e olhar para esses espaços comerciais e “ordinários” que eles consideram marginalizados.

Em *Aprendendo com Las Vegas*, Venturi, Brown e Izenour apresentam por meio do “galpão decorado”, uma ideia importante da pós-modernidade: a do *aplique*. O galpão se tratará de espaços funcionais e convencionais, “simpáticos, tratados epidermicamente para insistir em seus efeitos visuais”, um tratamento superficial (MONTANER, 1993, p. 162); é a condensação de uma arquitetura *kitsch* e cenográfica. Uma arquitetura de leitura imediata, feia e ordinária, mas popular, na qual o símbolo como sinalização pode assumir até maior relevância que o espaço construído. Esses elementos de fácil identificação é a essência da tematização utilizada na construção dos cenários.

Venturi insiste no argumento de que os arquitetos precisavam levar em consideração e inclusive homenagear o que já existia, ao invés de tentarem impor seus devaneios e utopias. Com esse pensamento, o arquiteto adotará o ecletismo estilístico como uma ferramenta projetual que faz crítica direta ao modernismo (GHIRARDO, 2002). Essa talvez seja a primeira publicação que menciona diretamente a presença do temático na arquitetura e, conseqüentemente, a cenarização.

A degradação da arquitetura simbólica no ecletismo do século XIX impediu-os de notar o valor da arquitetura figurativa que se espalha ao longo das rodovias. Aqueles que reconhecem esse ecletismo das margens das estradas o denigrem, porque ele exhibe ostensivamente tanto o clichê de dez anos atrás como o estilo de um século atrás. E por que não? Hoje o tempo passa depressa (VENTURI; BROWN; IZENOUR, 2008, p. 343).

“Hoje o tempo passa depressa” é uma afirmação emblemática em uma sociedade em vias de globalização. E por passar depressa, a arquitetura precisa ser mais comunicativa que espacial, o símbolo precisa dominar o espaço e o “letreiro” é mais importante que a própria arquitetura. Caberia à decoração a função de informar, pois só a arquitetura não é suficiente,

diferente do modernismo que concebe a forma através da função. Importante ressaltar também que a arquitetura de Venturi estava inspirada na paisagem cotidiana dos Estados Unidos, em especial nas ruas do comércio mais sobrecarregadas. “Ideias que lhe valeram a pecha de populista, por confundir as formas pseudocomunicativas da sociedade de consumo com as autenticamente populares” (ARANTES, 2000, p. 40).

Tanto na *Piazza d'Italia*, quanto no galpão decorado, está nítida a preocupação com a superfície, não puramente em sua composição, mas com sua aparência, maquiagem, ornamentação, apliques, citações, enfim, o que é captado pela visão e que pode transmitir ao máximo as referências e simbolismos de forma imediata nas fachadas. Um método compositivo baseado na colagem, na ênfase da textura, da pele, da percepção. A utilização imediata do passado como um recurso de simbolismo de apreensão direta. Essa base de concepção pós-moderna pode ser vista então como uma base cenográfica, que também está presente nos casos aqui estudados. Por isso, é defendida a hipótese de que os exemplos de cenarização contemporânea estudados na tese podem ser vistos como resíduos da pós-modernidade, por apresentarem recursos e métodos alinhados aos seus valores e ideologias.

Na segunda parte de *Aprendendo com Las Vegas*, os autores constroem a teoria das imagens referentes à arquitetura e absolvem o ornamento do crime. Esses princípios são estruturantes na teoria da arquitetura pós-moderna, já que a arquitetura anterior (moderna), rejeitava o ornamento em prol da racionalidade, da forma pura e livre de ornamentos historicista. O livro, de forma geral, defende o simbolismo na arquitetura afirmando que as pessoas estão procurando ilusões e não querem as realidades do mundo. Assim, enquanto os ideais da modernidade tendiam a ofuscar as diferenças regionais, locais e étnicas, a pós-modernidade trazia essas diferenças para o primeiro plano (GHIRARDO, 2002).

Outro ponto importante para a consolidação conceitual da arquitetura pós-moderna é a publicação do já mencionado livro de Charles Jencks, *Linguagem da arquitetura pós-moderna*, em 1977. Com essa publicação, Jencks popularizou o termo “pós-modernidade” na arquitetura e se tornou seu principal cronista. Jencks procurou definir cronologicamente o movimento, afirmando que de 1920 a aproximadamente 1960 estaria o “moderno” e após essa data viria o “pós-moderno” convivendo com algumas manifestações do “moderno tardio”. Assim, será através de Jencks que o termo pós-modernismo se propagará para outras áreas do conhecimento. “Sem dúvida, Charles Jencks deve ser considerado o profeta internacional da pós-modernidade” (RAJA, 2004, p. 72).

No livro, Jencks acusa a arquitetura moderna de ter produzido sua rápida obsolescência, por ter se apoiado em um caráter intelectualista e abstrato que não representava as necessidades reais dos homens. Para ele, a arquitetura moderna nasceu de uma imagem mítica que tinha sobre o homem moderno, que apenas existiu na cabeça dos arquitetos, não coincidindo com o homem real. Por isso, Jencks defendia uma mudança de caminho para a produção arquitetônica, que deveria fugir dos dogmas da univalência, ser contra a pureza e a ausência dos elementos ordinários, para ser pluralista e popular ao invés de utópica e idealista (PORTOGHESI, 1999).

A arquitetura pós-moderna valoriza a ambiguidade e a ironia, a pluralidade dos estilos, o duplo código que lhe permite virar-se por um lado para o gosto popular através da citação histórica ou vernácula, e por outro lado para os apreciadores de trabalhos, através da explicitação do método compositivo e daquilo que é definido por “gosto das figuras” aplicado à composição e decomposição do objeto arquitetônico. [...] Restituir à arquitetura a palavra, através da reapropriação da metáfora, do símbolo, da capacidade de se modelar não só a partir das ideais abstratas, mas a partir do gosto e das sensibilidades das gentes (PORTOGHESI, 1999, p. 47).

O argumento sobre o “gosto das gentes” é interessante, primeiro por comprovar a inclinação populista do movimento pós-moderno, mas também pela própria noção de gosto, que aqui está muito relacionada ao consumo. Em *Arquitetura da felicidade*, Alain de Botton explora a ideia do que é bonito e do gosto. Botton (2007, p. 157) diz que “a sociedade acaba sendo formada por diversos grupos desequilibrados, cada um ansioso por saciar a sua deficiência psicológica particular, compondo um pano de fundo sobre o qual são travados conflitos, com frequência acalorados, sobre o que é bonito”. O fato é que a pós-modernidade mesmo sendo repleta de ironias e distorções, caiu do gosto popular e parece que de algum modo ainda agrada muita gente.

Afinal, “o mundo pós-moderno está a nossa frente, quer isto nos agrade ou não. Não foi inventado pelos críticos revisionistas. Foi gerado pelos mesmos mestres modernos e por muitos de seus erros. E agora, quais são as alternativas?” Para Jencks, a alternativa era aceitar e esperar que a futura geração de arquitetos adotasse com confiança a nova linguagem e sua capacidade de arranjos, de criar metáforas, vulgaridades, simbolismos e clichês, “a gama inteira da expressão arquitetônica” (PORTOGHESI, 1999, p. 42).

A arquitetura moderna era vista por Jencks como muito chata, anônima, monótona. Era preciso então que as particularidades locais fossem consideradas e incorporadas. A fantasia e o formalismo (fachadismo) tornam-se elementos particularmente importantes, pois eles representam um desejo popular por simbolismo, que sempre existiu. A arquitetura pós-moderna

operaria então um código duplo simultâneo: os arquitetos (minoria) leriam a metáfora e os significados e o público em geral ou os habitantes do lugar responderiam diretamente às metáforas com seu gosto e necessidades (JENCKS, 1981).

Jencks afirmava também que todos nós trazemos um museu imaginário nas nossas mentes, extraído das nossas experiências – muitas vezes turísticas – de outros lugares, de filmes, da televisão, de exposições, entre outros. É inevitável e excitante então que tudo isso se aglutine. “Por que então que nos restringimos ao presente, ao local, se podemos viver em outras épocas e culturas distintas?” Esta pergunta serve para justificar que o ecletismo seria uma evolução natural de uma cultura que tem muitas escolhas e que precisa tirar partido delas (HARVEY, 1992).

Lytotard também menciona este argumento quando diz que o ecletismo representa o ponto de partida da cultura geral contemporânea. “Ouvimos reggae, assistimos a faroestes, almoçamos no Mc Donald’s e jantamos comida local, usamos perfume de Paris em Tóquio e roupas retrô em Hong Kong” (HARVEY, 1992, p. 86). Seria então a cenarização a manifestação de um gosto popular, de um desejo pelo simbolismo e pela fantasia inerente ao homem? Para Raja (2004, p. 75) é neste código duplo que estaria o fracasso da arquitetura pós-moderna, que não se mostrou minimamente preocupada em tentar “culturizar a vida coletiva. Um amargo retrocesso no tocante a todos os ideais socialistas, igualitários nutridos pelos preceitos modernos”.

Com efeitos de cenário, esta arquitetura procurou ser sedutora apoiando-se na história para capturar elementos formalistas, como arcos, frontões, colunas, cúpulas, entre outros, e também em elementos não convencionais vindos da arquitetura vernacular, popular, *kitsch*. “A contestação da regra torna-se a legitimação do arbítrio, a reavaliação da história, a exaltação do *kitsch*” (RAJA, 2004, p. 71).

Em relação aos componentes mais importantes da linguagem pós-moderna, Jencks demonstra uma preferência explícita desta arquitetura pelo hibridismo à singeleza; a complexidade à simplicidade; o espaço com surpresas ao indiferenciado; o ecletismo ao purismo; a citação histórica à negação da história. A decoração aplicada à limpeza de superfícies, a ambiguidade à transparência; a colagem à integração harmoniosa; o fragmento ao geometrismo único (RAJA, 2004).

Por conseguinte, que mundo pode ser evocadas por um tal universo de imagens e de experiências estéticas que nada têm de unitárias, sendo até ecléticas, híbridas, programaticamente desconexas e *kitsch*? Talvez uma civilização pós-industrial, uma civilização do terciário, toda de colarinhos-brancos, imersa num mar de informações, onde o trabalho manual é executado por robôs e o intelectual por computadores? Um mundo em que o home é finalmente aliviado de toda fadiga e pode dedicar-se a atividades artísticas ou lúdicas, numa espécie de éden “macio” ou “eletrônico”? (RAJA, 2004, p. 76).

Para Raja (2004, p. 123), as ideias pós-modernas revelariam uma insegurança que o tempo presente não é capaz de resolver. Por isso o apelo é feito na bricolagem, no historicismo como uma maneira de aspirar a certeza da regra. “A evocação da história e, ainda mais, da tradição e do vernáculo justifica-se então como uma instância psicológica inconsciente fundamental, que consiste em sentir-se em segurança dentro de um porto conhecido, dentro do cálido útero materno”. Aqui estaria a possível explicação para o retorno dos estilos, o interesse pelo passado, pela tradição. No entanto, é necessário refletir sobre as consequências disto na produção da arquitetura e da cidade, pensando que “no fim, a mensagem que esta arquitetura oferece à sociedade é sempre a mesma, frustrante, conservadora, tímida, retrógrada” (RAJA, 2004, p. 129).

E, embora hoje o pós-moderno tenha praticamente desaparecido como “estilo” – ou seja, como moda –, não nos parece que se possa liquidá-lo também como categoria de pensamento ou de tendência real da arte e da arquitetura. Com efeito, é nestes termos que ele é visto e está presente na sociedade, enquanto espírito de uma transformação cujos primeiros aspectos começam a ser captados (RAJA, 2004, p. 139).

Assim, ousa afirmar que a cenarização de algumas cidades contemporâneas aqui evidenciada, são manifestações desse espírito pós-moderno que ainda nos habita, do gosto e da necessidade do ornamento e do simbolismo, e da nossa insegurança enquanto sociedade, a respeito do hoje e do possível (e necessário) salto para o futuro. Acrescenta-se ainda a facilidade de percorrer o mundo e suas culturas, advindas do avanço da informática e da globalização, que tornam o ecletismo estilístico acessível para todos, não só para os arquitetos.

### **2.1.5 A pós-modernidade na cidade**

A pós-modernidade arquitetônica terá grande influência nos Estados Unidos e se tornará uma forte tendência entre os anos de 1970 e 1980, por se alinhar à cultura de consumo, à publicidade e à forma de ver o público como consumidor. Seu populismo voltou-se também

ao capitalismo próprio do período, que pode ser visto facilmente nos *shopping centers*, bairros e casas com referências históricas nostálgicas. A verdade é que a maioria dos projetos pós-modernos realizados em toda a Europa e nos Estados Unidos da década de 1980 “não pareciam incorporar sonho algum além da riqueza e poder” (GHIRARDO, 2002, p. 26).

O urbanismo pós-moderno, assim como a arquitetura, partiu da rejeição pelos preceitos modernistas. Desta forma, promoveu uma ruptura com planos urbanos modernos de larga escala, que tinham apoio e investimento do Estado na criação de grandes projetos públicos. Nos planos urbanísticos pós-modernos, houve um estímulo à participação privada na elaboração da cidade, orientada pelas condições econômicas de mercado. “O modelo urbano pós-moderno seria então, um modelo estético-economicista, porém perderia o sentido ético que inspirava o modernismo” (FOGLIA, 1996, p. 33).

Não por acaso o pós-modernismo entende a cidade como algo necessariamente fragmentado, com formas sobrepostas do passado, unidas umas às outras em forma de colagem, sensível às tradições e histórias locais, aos desejos e fantasias particulares. A cidade deve ser capaz de acolher e produzir uma arquitetura que pode florescer a partir de características historicistas e ecléticas, sem necessariamente ter relações com propósitos sociais que antes eram os principais alvos da ideologia de projeto moderno (HARVEY, 1992).

Uma das teorias urbanas pós-modernas mais influentes foi escrita em 1973 por Colin Rowe e Fred Kotter. Nela, Rowe e Kotter, que criticam a cidade utópica moderna e defendem a técnica da bricolagem para produzir o que chamam de cidade-colagem e a reconquista do tempo, do estado de espírito atual (pós-moderno). A cidade-colagem permitiria a participação de todos ao ser mais pluralista. A colagem, um dilema para o arquiteto moderno, seria para a pós-modernidade um princípio importante, capaz de reunir objetos díspares de formas variadas, retirando-os do seu contexto original, para permitir uma variedade maior de arranjos com mais imaginação (NESBITT, 2008).

Outra teoria urbana fruto da pós-modernidade que convém citar aqui é o *New Urbanism*, surgido nos Estados Unidos na década de 1990, que se expandirá mundialmente em congressos, nos quais serão discutidos e defendidos projetos urbanos e suburbanos em escalas menores, com privilégio ao pedestre e com maior abertura e estímulos aos estilos. Afeitos à criação de imagens nostálgicas e separatistas, serão vistas por críticos com desprezo e pela classe média com entusiasmo (GHIRARDO, 2002).

O *New Urbanism* pode ser entendido como um movimento unido com o objetivo de melhorar o ambiente construído para uma vida mais “próspera e feliz”, proveniente da ideia de

comunidade ou de aldeia urbana. Felicidade essa que só é alcançada com o padrão de consumo da sociedade. O *New Urbanism* aspira também uma coerência estilística, um padrão de recuos gabaritos, alinhamentos, harmonia entre tipos de edificações e “cafés de calçada”. A ideia é privilegiar a escala humana e não a do veículo. O bairro Jurerê Internacional, em Florianópolis e o Passeio Pedra Banca, em Palhoça, são exemplos destes ideais e também atestam que a maioria dos projetos do *New Urbanism* é para ricos, retratando o privilégio de classe no espaço urbano.

Mas será que a ideia de comunidade existe mesmo ou o que se persegue é uma ideia que se tem de comunidade? Uma ideologia comunicada por meio do desenho urbano e arquitetônico e calçada no materialismo? Para Harvey (1997), o apelo nostálgico à comunidade representa uma panaceia para nossos males sociais, econômicos e urbanos, que somente algumas pessoas têm acesso a isto, já que os preceitos do *New Urbanism* não são aplicados em comunidades carentes por habitação social. Por outro lado, o espírito de comunidade pode ser considerado um antídoto para qualquer desordem social, um mecanismo de controle para conter todo o inesperado e os conflitos que uma cidade possui. Na aldeia comunitária, nenhum comportamento desviante é aceitável (figura 20).

Figura 20: Comunidade feliz do *New Urbanism*



Fonte: <https://www.canin.com/tag/new-community/>

Em 1996 será publicada a *Carta do novo urbanismo*, a partir do compilado dos debates realizados pelo movimento. Suas ideias defendem uma remodelação de centros urbanos, regiões e subúrbios em expansão para preservar o ambiente natural e o legado construtivo. Em suas estratégias estão o uso misto, o desenvolvimento orientado do trânsito, projetos para bairros

tradicionais com padrões construtivos determinados. Uma das primeiras cidades consideradas planejadas a partir desse modelo é Seaside, na Flórida. Seaside foi projetada em 1981 por Andrés Duany e Elizabeth Plater-Zyberk, e tornou-se referência de empreendimento comercial (MOREIRA, 2021).

A cidade serviu de cenário para o filme *O Show de Truman*, uma escolha que não foi à toa (figura 21). Seaside mostra uma antecipação do império norte-americano, da sedução do consumo, do totalitarismo, da hegemonia, do controle de pensamento, da cidade vigiada, simulada. Ainda hoje somos “pequenos Trumans, em menor evidência, mas cativos do mercado, seduzidos pelo consumo subliminarmente imposto pelo *merchandising* do *reality show*, ao qual assistimos como substituto de nosso próprio cotidiano [...]. O objeto do desejo é estar no centro da cena” (MOURA, 2004, online).

Figura 21: Seaside, Flórida e o *Show de Truman*

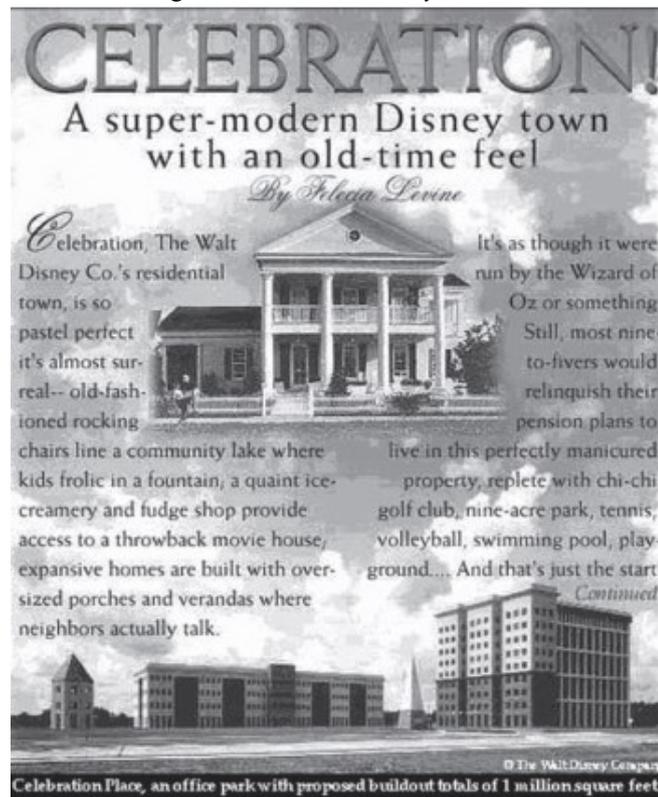


Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/955574/o-que-e-o-novo-urbanismo>

Seaside provocou admiração e respeito provenientes em maioria de arquitetos historicistas e, evidentemente, de incorporadores poderosos dos Estados Unidos, mas também foi alvo de muitas críticas a respeito do seu falso comunitarismo e do consumo exagerado. Mesmo assim, Seaside tornou-se um modelo tipicamente norte-americano que cresceu e se expandiu para outros lugares do mundo.

*Celebration* é outro exemplo deste novo urbanismo (figura 22). Também construída na Flórida em 1994, é um empreendimento imobiliário da Disney e, por aí, já fala muito sobre si. Projetada em colaboração entre Cooper, Robertson & Partners e Robert A.M. Stern, tornou-se um produto comercial e turístico. O Congresso para o Novo Urbanismo definiu *Celebration* como uma cidade ativa, que atrai pessoas com sua ênfase nos princípios tradicionais de planejamento urbano; uma definição perfeita para um produto comercial. O fato é que *Celebration* tem um “ar de cidade antiga americana”. É curioso pensar que a Disney investiu milhares de dólares em uma cidade e não em um parque. Isto é muito simbólico pois sinaliza que a própria cidade virou um parque, ou ainda, que a tematização, a cenarização e a teatralização da vida cotidiana podem “vender” mais do que um parque temático.

Figura 22: *Celebration city*, Flórida



Fonte: Silva, 2009, p. 80.

*Celebration* é uma cidade construída para uma elite endinheirada, que vive de aparências. As casas são novas, mas remetem à tradição (figura 23). Todos os projetos devem ser aprovados pela *Celebration Co.*, que possui restrições e condições bem rígidas para transmitir um espírito de comunidade, que é o que atrai as pessoas para a cidade. “Tudo se soma

à etiqueta Disney e ao modo Disney de vida [...]. Na maioria dos casos, esse tipo de cidade é chamado de ditadura, mas na Disney é *Celebration*” (SILVA, 2009, p. 8).

Figura 23: *Celebration*, Flórida



Fonte: <https://www.news.com.au/travel/destinations/north-america/>

O ambiente de *Celebration* nutre uma falsa ideia de eterna proteção. Seu urbanismo assemelha-se ao do parque: “Enfim, andar, andar, andar... como em outros parques, é tudo para consumo! Olhar e ver (e respirar) são os detalhes. Consumir é o que importa [...] e é isso que nos dá a sensação de estarmos vivos” (SILVA, 2009, p. 89). Ou seja, trata-se de uma cidade para a elite que pode pagar que deseja consumo, nostalgia e a fantasia de morar em um lugar perfeito como um sonho da Disney, fora do tempo e do espaço. *Celebration* retrata a possibilidade do simulacro pós-moderno em uma cidade que reflete os desejos do século XXI.

## 2.2 CENARIZAÇÃO, CAMINHOS CONTEMPORÂNEOS?

A segunda parte deste capítulo apresentará, inicialmente, a questão do tema como um componente importante para a criação, configuração e até mesmo sucesso do cenário. Em seguida, mostrará como lugares foram sendo criados à medida em que a sociedade torna-se influenciada por novos modos de produção e de consumo. Visualizar esse processo ajuda a compreender porque a cenarização está tão presente na cidade contemporânea, já que todos esses espaços fazem parte de lógicas culturais, sociais e mercadológicas muito semelhantes.

Consequentemente, o estudo percorrerá desde as lojas de departamentos até a criação dos parques temáticos e do *shopping* como modelos de negócios, que muitos autores apontam

como sendo a gênese da cenarização e da tematização, dos novos modelos globais de turismo voltados à espetacularização da cidade e à produção de imagens para o consumo.

É objetivo, ainda, evidenciar a valorização da tradição como uma tendência na produção da arquitetura contemporânea e como essa valorização tornou-se um agente promotor de paisagens idealizadas, ligadas à fantasia, sem preocupação com “verdades” históricas e principalmente, por que ela se faz necessária para transmitir a aura desejada que sustenta os cenários. Essa abordagem tem relação direta com a hipótese e os objetivos desta tese, já que procura aumentar a apreensão que se tem sobre a cenarização nas cidades, evidenciando que se trata de uma questão global e contemporânea.

### **2.2.1 Entendendo o temático como parte essencial da cenarização**

No exercício da compreensão do fenômeno da cenarização na arquitetura e nas cidades fica perceptível que há por trás do arranjo, da colagem, das citações, uma orientação, uma inspiração advinda da escolha prévia de um tema. Nos estudos de caso desta tese, o tema é étnico, cujas razões não são por acaso, mas isso será tratado nos próximos capítulos. No entanto, o que se percebe é que a escolha e a maneira de desenvolver o tema são fatores determinantes para a concepção do cenário e também para o seu “sucesso”. Por isso, entender o tema, o temático ou a tematização é imprescindível para a compreensão da cenarização, já que o tema é a narrativa a ser contada pelo cenário, que por sua vez, se utiliza de um tratamento cenográfico e alegórico para “contar a história” do tema. Considera-se, portanto, que um não existe sem o outro e, por isso, compreender o surgimento e o desenvolvimento do tema em nossa sociedade de consumo nos leva a melhor compressão do fenômeno da cenarização.

Quando se pensa em arquitetura, espaço ou cidade temática vem logo à mente um parque, mas também a fantasia, a diversão, o inusitado. Ainda que os parques temáticos sejam um dos primeiros espaços que tenham utilizado o tema, hoje se pode afirmar que há uma difusão do temático no nosso cotidiano, em situações cada vez mais diversas.

Se olharmos para o início da história da humanidade, é inegável que sempre existiram espaços temáticos. Das cavernas, aos templos, das igrejas aos palácios, todos podem ser vistos como espaços criados para transmitir significados, por meio de simbolismos baseados em temas. Poderíamos questionar o que mudou, o que há de novo, então? A resposta estaria na maneira como o uso do tema passou a permear a produção do espaço, com foco agora em uma nova lógica capitalista, de produção simbólica, de pós-modernidade, de emergência de uma

classe média voltada aos desejos de consumo, do turismo, enfim, de todos os temas já tratados até aqui. Além disso, a tematização deixou de fazer parte somente dos monumentos ou espaços públicos de grande evocação simbólica; atualmente o tema está em nosso cotidiano, em várias escalas.

Silveira (2009) esclarece que um ambiente tematizado vai além de uma simples reprodução de estilos arquitetônicos, de réplicas. O ambiente tematizado reflete uma imagem que se tem da cultura ou local de inspiração, que muitas vezes é distorcida ou construída pela mídia, pela indústria cultural e turística. Um edifício neoclássico, por exemplo, por fazer uso do estilo histórico, não é um espaço temático por si só, ainda que possa ser considerado um antecessor. Mas o mesmo estilo neoclássico quando descontextualizado e aplicado ao prédio que abriga a atração da Disney, *The American Adventure* em *Epcot Center*, torna-se uma arquitetura tematizada (figura 24).

Figura 24: *The American Adventure*



Fonte: <https://www.disneyfanatic.com/10-things-youll-love-about-the-american-pavilion-at-epcot/>

A atração intitulada de “*vintage*” está situada no parque da Disney e sua imagem evoca as grandes feiras universais, onde cada pavilhão representa um país. O pavilhão que representa os Estados Unidos foi erguido com linguagem neoclássica, não como uma réplica, mas motivado por uma imagem que se tem do estilo, já que representa um momento importante da história do país, de sua democratização e independência. Esse ambiente é então temático, porque se apropria do estilo histórico de forma descontextualizada para promover uma imagem de fantasia e entretenimento (SILVEIRA, 2009).

Desta forma, somente o uso de estilos históricos não torna um espaço temático. É necessário ter um apelo comercial, imagético, alegórico, uma linguagem figurativa e, principalmente, descontextualizada. Uma conjunção de elementos diversos em um mesmo edifício, colados, sobrepostos, descontextualizados para reforçar uma imagem que se quer. “Assim, embora seja definido por uma linha tênue, há um limite entre programa – determinado pela função a que se destina a edificação – partido – a opção estética adotada no projeto – e tema – a narrativa a ser contada” (SILVEIRA, 2009, p. 75).

A proposta do uso do tema em espaços é fazer com que o usuário faça uma rápida leitura, consiga captar a mensagem e principalmente, sinta-se “transportado” para àquela realidade. Logo, o tema evoca muito mais o imaginário do que o modelo real que se baseia e, por isso, não tem preocupação com a autenticidade. A imitação é seu princípio, e o seu objeto é procurar captar e transmitir aqueles símbolos que vêm à mente sempre que se pensa em algum lugar ou cultura, mesmo que sejam distorcidos ou mesmo uma mera fantasia. Portanto, cada tema irá gerar uma manifestação formal na arquitetura e na cidade, de acordo com a narrativa pretendida, que invariavelmente procurará mostrar apenas o lado que considera positivo.

Muitas vezes, é criada uma história fictícia em torno do tema, que justifica todas as ações posteriores. Em outros casos, a história é reativada, recontada, recortada para igualmente servir como justificativa, para tornar a ação mais forte por estar embasada. Podem ser também criados personagens e slogans que identifiquem o tema, o que remete inconscientemente aos parques e aos personagens infantis. Os frequentadores também passam a ser personagens da história contada. Há, portanto, uma inerente intencionalidade e, dessa forma, o temático também pode ser visto como uma forma de poder. Tudo isso poderá ser comprovado mais adiante, nos casos estudados nesta tese.

Outro aspecto a ressaltar é que, independente do tema, há sempre o intuito de criar e estabelecer uma realidade alternativa que evoque no turista, no visitante uma imersão na fantasia e no sonho, por isso as representações são idealizadas e podem nem existir no local ou no tempo retratados, fato que os visitantes parecem não se importar. “De forma metonímica são reproduzidos ícones comumente associados ao tema adotado, como se, por exemplo, em um bar mexicano, toda a essência da cultura representada estivesse presente em sombreros e outros equivalentes” (SILVEIRA, 2009, p. 81).

Do ponto de vista comercial, o desenvolvimento do tema também se deu como uma solução para atrair maior público. A partir daí, o projeto será melhor e mais eficiente se conseguir transmitir a informação de forma mais clara e mais envolvente e, para isso, muitas

vezes, recorre ao exótico, ao diferente, ao inusitado. “O tema configura-se como motivador para que o frequentador sinta-se transportado para outro local, pois, ao envolver-se emocionalmente com a temática, descarta temporariamente sua realidade” (SILVEIRA, 2009, p. 83-84).

Segundo Gottdiener (2001), os espaços temáticos são utilizados como poderosas ferramentas para nutrir a competição de negócios ou para gerar concorrência entre locais. Experimentamos o ambiente temático, portanto, como uma conjunção de sistemas de significado e processos sociais – nesse caso, geração de lucro, turismo, demonstrações de riqueza, competição comercial, compras e representações nostálgicas que nos confortam com uma aparência cultural.

Os objetos temáticos banham uma cena denotativa e uma contraditória: são funções de signos. Porque eles expressam (isto é, denotam) um uso pretendido; e são conotativos na medida em que invocam particulares associações, além da utilidade, na mente do consumidor. Em nossa cultura, o último nível parece dominar em temas e ambientes. Essas conotações são muitas vezes fantasias estimuladas pelos meios de comunicação de massa e por nossa cultura dirigida por imagens (GOTTDIENER, 2001, p. 13, tradução nossa)<sup>15</sup>.

Por isso é perfeitamente possível compreender por que a tematização se difundiu para tantas esferas do nosso cotidiano e afirmar, então, que vivemos em uma espécie de cultura do temático, cujo fundo pode significar uma forma de fantasia escapista dos problemas e excessos dos tempos atuais. Dessa forma, a cenarização, pautada na arquitetura em uma faceta alegórica, é utilizada para materializar a fantasia, narrar um tema e transmitir a imagem desejada. A tematização e a cenarização na cidade pode contribuir, igualmente, para alterar a dinâmica local e também a sua identidade, a maneira que os visitantes e os moradores passam a ver e a reconhecer a cidade. A mídia e a publicidade têm papel fundamental para dar maior visibilidade a esses locais, mas também para criar desejos, imagens e estimular o consumo. Mas qual seria a origem desses espaços, desse modo de consumir?

### **2.2.2 Espaços e cidades temáticas: novos modos de consumo**

O impulso de se entregar à fantasia e aos símbolos sempre fez parte da construção da cidade. Mas é no século XIX, com a aceleração da industrialização, que uma nova direção nesse

---

<sup>15</sup> Trecho original: *Themed objects have both a denotative and a connotative aspect: They are sign functions because they express (i.e., denote) an intended use; and they are connotative in that they invoke particular associations, beyond utility, in the mind of the consumer. In our culture, the latter level seems to dominate in themed environments. These connotations are often fantasies stimulated by the mass media and by our image-driven culture* (GOTTDIENER, 2001, p. 13).

sentido acontecerá, movida agora por uma outra ordem: a do consumo. Nesse momento, a expansão econômica europeia e o crescimento urbano de forma acelerada ditavam os rumos da modernidade. Ao mesmo tempo, na medida em que a classe média emergia e crescia em tamanho e em poder financeiro, tornou-se alvo de planos de marketing que visavam a aumentar as vendas e o consumo. Consumir significaria, a partir de então, um *status* social mais elevado. Outro aspecto interessante é que essa cultura emergente, que tem origens anteriores ao modernismo, precisaria cada vez mais de símbolos.

Nessa nova ordem, a invenção da loja de departamentos no século XIX, em Paris, passou a representar os desejos da sociedade de consumo emergente. A primeira loja desse tipo foi a *Bon Marchè*, inaugurada em 1869 (figura 25). Ela ofereceu pela primeira vez uma estrutura interna organizada por setores e agrupamentos de produtos onde os consumidores podiam andar à vontade, experimentar, manusear, provar, antes de comprar. A partir da *Bon Marchè*, o modelo de departamentos passará a representar sucesso e lucro e será usado por empresários americanos, contribuindo para sua disseminação (GOTTDIENER, 2001).

Figura 25: Cartaz da *Bon Marchè*



Fonte: <http://pordentrodamodabyarinact.blogspot.com/2012/10/>

Com a criação da loja de departamentos criou-se também outras ações e ocupações, como a promoção e os espaços para exibição das mercadorias. Vitrinistas iriam adornar manequins, usar técnicas teatrais como o recurso da encenação, de temas fantasiosos, de iluminação, de efeitos especiais. Tudo para atrair transeuntes e aumentar as vendas, que consequentemente também aumentariam a economia e a oferta de emprego, levando a uma

dependência cada vez maior desse modelo de consumo (GOTTDIENER, 2001). Desse modo, as lojas de departamentos representaram também a abertura para o mundo dos sonhos, que só se expandiria.

Outro ponto interessante é que a publicidade se desenvolveu junto com as lojas de departamentos, quando passou a criar imagens e discursos para influenciar e alimentar os desejos do consumidor, exatamente como é hoje. Os temas exaltados pela mídia exploravam o luxo, o exotismo e o progresso (alinhados ao modernismo). O fato é que a publicidade é vital para a sociedade de consumo, e por isso, também faz parte do processo de criação e manutenção da cenarização urbana.

Ainda no século XIX, as exposições universais por serem ambientes simbólicos, emotivos, baseados na crença do sucesso, nas novas tecnologias e nos avanços da engenharia, foram eventos igualmente importantes na criação e difusão dos novos espaços de consumo e, nesse caso, também da tematização. As exposições representariam sonhos utópicos contra a realidade desigual, a difusão de um novo pensamento capitalista como uma forma de sair de problemas urbanos e sociais vividos naquele momento (figura 26).

Figura 26: A Estátua da Liberdade para a Exposição de Paris em 1878



Fonte: <https://www.algosome.com.br/historia/exposicoes-universais-ou-feiras-mundiais.html>

A lógica “olhe para tudo, não toque em nada” das exposições influencia ainda hoje os espaços de consumo. Os pavilhões construídos para expor diversos materiais eram verdadeiros espaços para a distração e a diversão da classe média. Esses gigantescos carnavais industriais trouxeram as sementes da pós-modernidade e também foram precursores dos parques temáticos (GOTTDIENER, 2001).

Essas exposições apresentavam simulações envolvendo animais empalhados e cenários etnográficos, pavilhões de representação de várias nações, incluindo réplicas de tesouros culturais e da vida cotidiana [...]; a sobrecarga fantasmagórica e perturbadora de signos e impressões [...] produziu muitas experiências semelhantes àquelas que vêm sendo rotuladas como pós-modernas (FEATHERSTONE, 1995, p. 146).

Benjamin narrava as exposições universais como “fetiches da mercadoria” em uma “realidade entorpecida” que toda a Europa se deslocava em peregrinação para consumir. Desta forma, as exposições construíram a ideia de mercadoria e a fantasia sobre ela. “Inauguraram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para se distrair. A indústria de diversões facilita isso, elevando-o ao nível da mercadoria. O sujeito se entrega às suas manipulações, desfrutando a sua própria alienação e a dos outros” (BENJAMIN, 1982, p. 36). A fantasmagoria de Benjamin é entendida como uma aparição de imagens criadas pelo homem, que não correspondem à realidade. Pertencem às relações mercadológicas, que são frias, que podem ser percebidas mas que ao mesmo tempo não estão presentes. Um conceito ligado aos dilemas da modernidade provenientes das mudanças dos modos de produção e dos modelos econômicos.

Outro espaço de consumo que merece destaque nesse período são as galerias urbanas. Precursoras dos *shopping centers*, surgem em maioria a partir de 1922, simbolizando uma paisagem primitiva de consumo da classe média, sobre “ser consumidor”, uma fantasia sobre comprar e sobre como não se poderia mais viver sem isso. Benjamin afirmava que as galerias eram “um mundo em miniatura” e o mundo é esse da mercadoria, da tecnologia, dos materiais da indústria, do desejo por consumir. Nesse trecho, Benjamin inclui ainda os forasteiros, que provavelmente seriam os turistas de hoje: “As galerias são centros comerciais de mercadorias de luxo. Em sua decoração, a arte põe-se a serviço do comerciante. Os contemporâneos não se cansam de admirá-las. Por longo tempo continuaram a ser um local de atração para os forasteiros” (BENJAMIN, 1982, p. 31).

As galerias demonstraram que cidade e sociedade estavam cada vez mais dependentes de ambientes temáticos com valor simbólico e de consumo. As galerias parisienses que Benjamin descreve na década de 1920 não deixavam de ser uma exposição mundial permanente. “Dessa forma, as primeiras galerias forneceram um canal-chave de desejo para uma sociedade cada vez mais dependente de ambientes temáticos e de bens com um valor simbólico maior do que seu valor de uso” (GOTTDIENER, 2001, p. 35, tradução nossa)<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Trecho original: “*In this manner, the early arcades provided a key channel of desire to a society increasingly reliant on themed environments and on goods with a symbolic value greater than their use-value*” (GOTTDIENER, 2001, p. 35).

Curiosamente, ao mesmo tempo em que as galerias foram construídas com materiais novos, como ferro e vidro, elas ainda eram conjugadas com o ecletismo de formas históricas. O novo se interpenetra com o antigo representando “imagens do desejo e nelas, a coletividade procura tanto superar quanto transfigurar as carências do produto social, bem como as deficiências da ordem social da produção” (BENJAMIN, 1982, p. 32), ao mesmo tempo, necessita de algo sólido, menos fugaz que moda, que caberia à tradição e à história fornecerem.

Também os *movie palaces* construídos entre 1910 e 1940 podem ser considerados progenitores do modelo Las Vegas, onde a tematização configura toda a cidade. Esses espaços foram fomentados pelo cinema de Hollywood, que como uma grande indústria na América, produziu cenários ornamentados com temas fantasiosos e espetaculares atraindo muitos visitantes. Em cada cidade onde esses empresários do cinema decidiram se instalar, um *movie palace* foi construído para celebrar as fantasias de *Hollywood* com temas imaginários e espetaculares. Antigos elementos e símbolos astecas ou clássicos romanos eram comumente usados para adornar os cenários. Nos Estados Unidos, durante a Grande Depressão<sup>17</sup>, cada cidade parecia ter seu próprio *movie palace* decorado, exibindo como uma forma de escape peças musicais de *Hollywood* (GOTTDIENER, 2001).

Com todas essas mudanças econômicas e sociais do século XIX, as cidades tornando-se grandes centros industriais e com a população cada vez maior, aumentaram também os problemas urbanos. Por outro lado, pessoas que prosperaram nesse sistema, especialmente nos Estados Unidos, começaram um movimento de deslocamento do centro para áreas mais afastadas conhecido como suburbanização. Uma tendência que permanece ainda hoje e também volta-se para o consumo.

Esses locais representam muitas vezes a ideia de *status* baseado na riqueza, no excesso e no consumo da propriedade. Esse modelo originará uma nova ideia de comunidade, fundada na exclusividade e na segregação<sup>18</sup>. Nos subúrbios e condomínios fechados, os incorporadores e agentes imobiliários responsáveis pelas vendas de casas anunciaram sua exclusão étnica e racial enquanto celebravam esses locais como símbolos de prestígio e riqueza. No período inicial de desenvolvimento suburbano, houve a exclusão de judeus e afro-americanos na compra de casas por incorporadores racistas e agentes imobiliários. Foi somente depois da Segunda Guerra Mundial que a residência suburbana tornou-se disponível para a massa de americanos.

---

<sup>17</sup> A crise de 1929 ou Grande Depressão, foi o colapso do capitalismo e também do liberalismo econômico que provocou uma forte recessão mundial.

<sup>18</sup> Ver *New Urbanism e Celebration*, no item 2.1.5 *A pós-modernidade na cidade*, capítulo 2.

Hoje a maioria da população norte-americana vive nos subúrbios. Casas unifamiliares construídas em regiões na periferia de grandes cidades emprestam várias características simbólicas das mansões originais. Elas são sinais de prestígio social e riqueza individual. Seus jardins são versões em miniatura daqueles encontrados nas grandes propriedades suburbanas da era anterior e, como elas, são símbolos de excesso, de uma imitação da vida dos ricos por meio de réplicas modestas que cabem nos bolsos da classe média (GOTTDIENER, 2001).

Em suma, as lojas de departamentos, as exposições universais, as galerias comerciais, os *movie palaces*, e a celebração de sinais de riqueza e *status* por meio da suburbanização em massa, introduziram uma dimensão simbólica baseada no consumo que estabeleceu as bases para a incorporação de temas como parte da nossa cultura. Aliado a isso, arquitetos reagiram a partir dos anos 60, contra a ausência de ornamentação e símbolos preconizada pela arquitetura moderna. E, assim, os símbolos voltaram com força para a vida cotidiana, provocando uma dependência cada vez maior de temas em todos os aspectos de nossa cultura, voltada principalmente à necessidade de consumir e aos fins lucrativos.

Todas essas condições constituirão as bases do chamado capitalismo tardio do final do século XX. Há, sem dúvida, algumas origens de atitudes relativas aos espaços públicos que enfatizam o consumo de massa e o controle empresarial, em uma evolução crescente a partir destes modelos do século XIX. O que no decorrer do tempo se observa é que há cada vez mais uma dependência de temas, e conseqüentemente, da cenarização para promover o consumo, a venda e a competição entre espaços e cidades, onde o capitalismo vem produzindo imagens do consumo que são globais e de certa maneira, homogêneas.

Para Gottdiener (2001), a partir do século XX e no desenvolvimento da economia pós-moderna, a industrialização abriu espaço para o serviço que produz uma cultura temática, cuja manifestação material é um ambiente temático. O consumo é agora impulsionado pelo marketing, pela imagem, pelos novos espaços, que se estruturam pela experiência do consumo, tomando emprestado de seus predecessores (lojas de departamentos, exposições, etc.). Neste momento, o foco não é mais tanto produzir, mas vender, ofertar serviços, criar valor, que leva a uma competição por mercado cada vez mais voraz, instigando uma nação de consumidores que necessita alimentar seus desejos provocados pelos apelos da mídia. Consumir é viver e nossa tarefa é desejar e adquirir bens, que dependem de mecanismos simbólicos para os tornar cada vez mais atrativos e diferenciados. Essa dinâmica é central para o circuito do capital e, por isso, os ambientes comerciais estão cada vez mais sendo concebidos como espaços simbólicos para disfarçar a relação de dinheiro que tem por trás deles. São espaços fantasiosos para

despertar desejos, se autopromoverem por meio da publicidade, dos negócios, da venda, do crédito, da customização e do cuidado, investindo numa dinâmica persistente de sedução diária do consumidor.

O que explica novamente a crescente demanda por espaços tematizados e cenarizados, que caracterizam especialmente a cultura americana, mas que como é evidenciado nesta tese, tem se dissipado facilmente, tornando-se um modelo global. Esse aumento também demonstra que as pessoas cada vez mais apreciam lugares de diversão, de entretenimento e de fantasia, muitas vezes com um aspecto “cultural”. Neste contexto, não poderia deixar de incluir brevemente os parques temáticos, os *shopping centers* e as cidades temáticas, como produtos dessa mesma sociedade que consome a cenarização urbana.

O parque temático é, sem dúvida, o maior exemplo de como qualquer coisa pode ser tematizada e transformada em objeto de desejo para o consumo. Seus cenários são montados com sobreposições de elementos e arquiteturas. A ficcionalidade impera e o controle é o que o difere de uma cidade. O parque temático “é um protótipo do espaço das experiências simulacionais pós-modernas” (FEATHERSTONE, 1995, p. 143).

O maior exemplo desse modelo de empreendimento mercadológico é a *Disneyworld*. A partir dos anos de 1930, Walt Disney construiu um parque temático que seria não só um ambiente de diversão, mas um modelo de negócio valioso. Iniciou com os desenhos animados protagonizados por personagens que conquistaram o mundo e que foram disseminados pelo cinema e em programas de televisão. No ano de 1955, com a inauguração do projeto Disneylândia, na Califórnia, “Disney deu um salto quantitativo e conceitual para uma nova zona, onde tempo e espaço se aglutinavam em um novo esquema de organização de consumo e lazer” (GHIRARDO, 2002, p. 48).

Walt Disney era um homem fascinado por cidades. Pensou e dedicou muita energia à possibilidade de criar algo baseado na fantasia, mas que fosse real. “Disney, além disso, possuía o foco e os recursos para dar forma física a suas especulações sobre o futuro” e, dessa forma, mudou a cultura popular. Além disso, ele acreditava que sabia qual era o tipo de cidade necessária para aquele momento (SUDJIC, 2019, p. 185).

A partir da primeira inauguração em 1955, foram adicionados ao império a *Disneyworld* na Flórida (1971), a *Tokyo Disney* (1984) e a *EuroDisney* perto de Paris (1992), ampliando a fantasia e as cifras, que receberam elogios como sendo um belo exemplo de planejamento urbano, mas também críticas pelo pastiche histórico, escapismo e fantasia esvaziada de sentido. Apesar das críticas, a criação de outros parques temáticos ao redor do

mundo demonstra o tamanho do sucesso da Disney. “De forma mais significativa, as abordagens do espaço público, do espaço de trabalho e do urbanismo incorporadas à Disneylândia e seus sucessores vieram a atrair a atenção tanto de incorporadores quanto de arquitetos como padrões de avaliação de edifícios e espaços públicos” (GHIRARDO, 2002, p. 49).

A Disney levou o conceito de cenário idealizado e controlado do parque de diversões para a paisagem urbana e rural americana. O que a Disney faz quando usa de seus pastiches é filtrar a história, eliminando quaisquer pontos considerados negativos. Um exemplo é a maneira que a terra temática da *Frontierland* é apresentada, como sendo uma mudança tranquila de pessoas para regiões vazias dos Estados Unidos, deixa de mostrar, claro, todo o lado da conquista aprovada pelo governo, com roubos e genocídio (figura 27), além de, evidentemente, muita propaganda empresarial, gastos com comidas e lembranças. Há ainda o controle e a vigilância absoluta das multidões de turistas e dos funcionários, para que nada fique desalinhado. O movimento da vida pública é passivo e previsível, conduzido. Por isso, a Disney não é uma cidade, mas sim uma combinação de *shopping center* e cenário de cinema (GHIRARDO, 2002). Talvez seja por isso que posteriormente a *Disney Corporation* idealizou cidades de verdade, como *Celebration*. Seria um anúncio de que o futuro visualizado por Walt Disney havia chegado?

Figura 27: *Frontierland*, Disney



Fonte: <https://www.parques-e-ingressos.com.br/guia-de-viagem/orlando/>

Se tratando de temáticas historicistas, o *Epcot Center* é um exemplo interessante. Este novo espaço da Disney é um hotel anexado a um parque temático. O parque se propõe contar a “história da humanidade”. Para isso, tem uma área que consiste em uma grande vitrine do

mundo, uma série de pavilhões que interpretam monumentos ou lugares, como Veneza, Paris, ou uma aldeia alemã. Claro, reduzidos na escala, descontextualizados e sem relação com o modelo. Um “delírio *kitsch* [...]”, uma aberração espacial aqui oferecida nos ambientes ilusórios de lugares distantes que encontra complemento na aberração dos materiais dos prédios [...] que envolvem os pavilhões em uma aura irreal” (GHIRARDO, 2002, p. 57-58). *Epcot Center* tem inclusive uma parte destinada a um protótipo chamado de “comunidade do amanhã”, inspirada nas fantasias de Walt Disney sobre cidades (figura 28). Uma fusão fantasiosa entre história e futuro, mas que talvez represente uma realidade já presente na contemporaneidade.

Figura 28: *Epcot Resort*, Disney



Fonte: <http://www.casanadisney.com.br/>

No *Epcot Center* comprar lembranças de cada lugar representa poder levar para casa o mundo. Não se pode negar que ter acesso ao mundo inteiro no mesmo lugar é para lá de atraente, e esse acesso pode ser comprovado com selos de passaportes comprados no parque e escritos na língua “original” de cada “país visitado”. “A Disney não só produz a ilusão, mas ao confessá-la estimula seu desejo” (ECO, 1984, p. 56). E, “embora se trate com certeza apenas de um parque de diversões, muitas vezes e para muitos visitantes funciona, infelizmente, como uma versão mais asséptica e não estrangeira do original” (GHIRARDO, 2002, p. 58).

Importante frisar ainda que as paisagens dos parques da Disney são atualizadas de tempos em tempos pela adição ou subtração de atrações, de acordo com estudos de *marketing*. Nessas paisagens vistas de qualquer ângulo, nada parece falso. O cenário é fabricado, sim; falso,

não. A Disneylândia não é o mimetismo de uma coisa, é uma coisa em si (GOTTDIENER, 2001). É como disse Eco (1984): a Disney é a alegoria da sociedade do consumo (figura 29).

Figura 29: *China Pavilion no Epcot Center, Disney*



Fonte: <https://thedisneyblog.com/2017/07/18/china-pavilion-epcot-receive-new-film-latest-technology/>

Convém também lembrar que todas as atrações fantasiosas são projetadas e planejadas por profissionais, incluindo arquitetos. São os *Imagineers* da Disney, um grupo que tem a missão de criar imagens. Suas atividades se iniciaram já nos anos de 1950 pensando em manter a linguagem e a tradição da empresa. Os *Imagineers* são capazes de continuar o trabalho da forma que Walt Disney imaginou, mesmo após a sua morte. A Disney inclusive inclui a ideia de chamar arquitetos renomados para projetar alguns edifícios, como uma estratégia de marketing.

De início foram os hotéis na Flórida, depois os escritórios e finalmente hotéis e centros de entretenimento na *EuroDisney*. Inclui-se nessas ações a construção de *Celebration*, a comunidade imaginada para vinte mil habitantes, que contém, além das residências, um parque de escritórios do arquiteto Aldo Rossi, um *shopping center* projetado por Helmut Jahn e um Instituto Disney, concebido pelo arquiteto Charles Moore. Embora seja uma gama de arquitetos diferentes, Ghirardo (2002, p. 60) enfatiza que “são todos homens ocidentais (com exceção Isozaki) e brancos, e os prédios que se espera que produzam devem ser tematizados com imaginação e fantasia”.

Em maioria, são arquitetos pós-modernos que já sofreram críticas por suas arquiteturas “cafonas” e *kitsch*, e que agora encontraram uma demanda e um lugar de trabalho que os rende muito dinheiro. Os dois hotéis projetados por Michael Graves são bons exemplos de como a fantasia pode ser usada como um vale tudo sem qualquer preocupação com a justificativa

arquitetônica (figuras 30 e 31). A única justificativa nesses projetos está no desejo de criar um lugar único. Desta forma, “[...] desfruta-se a persuasão de que a imitação tenha atingido o próprio auge e que daqui em diante a realidade lhe será sempre inferior” (ECO, 1984, p. 58).

Figura 30: Sede da *Disney Corporation*, em Burbank



Fonte: <https://d23.com/remembering-michael-graves/>

Figura 31: Hotel *Dolphin e Swan*, Disneyworld



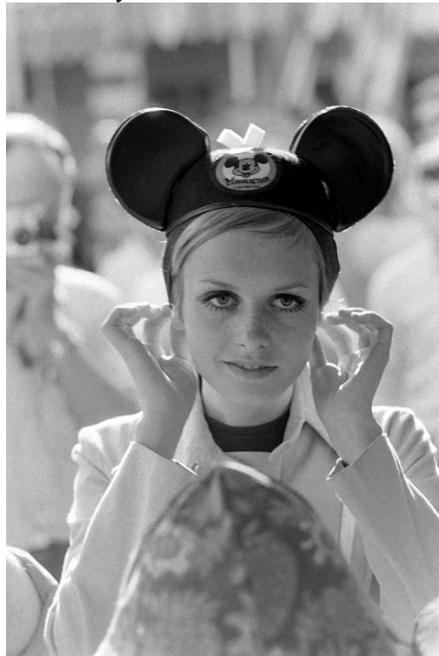
Fonte: <https://d23.com/remembering-michael-graves/>

Cisnes e golfinhos de quase quinze metros de altura jorram água de cima do prédio. A ornamentação é figurativa, excessiva, como toda boa arquitetura pós-moderna deve ser. “Sete anões como cariátides modernas que parecem sustentar o frontão, demonstrando de uma vez por todas que nenhum ícone cultural é engraçado ou constrangedor demais para ser incorporado *intoto* a seu repertório de formas” (GHIRARDO, 2002 p. 61).

Isso tudo é possível porque na Disney as coisas não são o que parece. Na concepção das arquiteturas fantasiosas, os materiais são sintéticos, fazem imitações que remetem ao original. O importante é fornecer aquilo que as pessoas querem pagar para ver, premissa alinhada totalmente com os valores da pós-modernidade (figura 32).

Venturi *et al.* (em *Aprendendo com Las Vegas*) recomenda que aprendamos nossa estética arquitetônica nos arredores de Las Vegas ou com os subúrbios tão mal afamados como Levittown, apenas porque as pessoas evidentemente gostam desses ambientes. 'Não temos de concordar com a política operária', afirmam, 'para defender os direitos da classe média à sua própria estética arquitetônica, e descobrimos que a estética do tipo Levittown é compartilhada pela maioria dos membros da classe média, branca e negra, liberal e conservadora.' Nada há de errado, insistem eles, em dar às pessoas o que *elas* querem, e o próprio Venturi foi citado no *New York Times* (22 de outubro de 1972), numa matéria apropriadamente intitulada 'Mickey Mouse ensina os arquitetos', dizendo 'Disneyworld está mais próxima do que as pessoas querem do que aquilo que os arquitetos já lhes deram'. A Disneylândia, assevera ele, é 'a utopia americana simbólica' (HARVEY 1992, p. 62).

Figura 32: Mickey Mouse: de mascote a ícone de moda



Fonte: <https://www.vogue.pt/mickey-mouse-de-mascote-a-icone-de-moda>

“Estruturante da pós-modernidade e estruturado por ela”, os projetos da Disney usam símbolos e fantasias para gerar valor econômico real. Por isso, a paisagem da *Disneyworld* é ao mesmo tempo um “cenário para o consumo e um cenário real, uma imagem da arquitetura vernacular e um vernacular recente, um panorama onírico e um controle social dos sonhos”. Lembrando que, o vernacular e as tradições podem ser inventadas a partir de um passado imaginário, ou restaurado com base em uma paisagem totalmente diferente (ZUKIN, 2000, p. 95).

Para Baudrillard (1991, p. 20), a Disney é um modelo perfeito de todos os tipos de simulacros, é um jogo de ilusões e de fantasmas. O que atrai as pessoas é a aura de êxito social, uma versão miniaturizada da América sem seus problemas. A “trama ideológica” serve para esconder o real. A infantilização ilude os adultos. “Por uma extraordinária coincidência esse mundo infantil congelado foi concebido e realizado por um homem, ele próprio hoje em dia criogenizado: Walt Disney, que espera a ressurreição a 180 graus negativos”. Se Walt Disney voltar à vida, certamente será a maior fantasia humana realizada na história.

Zukin (2000, p. 92-93) também reflete sobre o modelo da Disney dizendo que a sua paisagem “substitui a narrativa de um lugar socialmente construído por um nexo fictício derivado dos produtos de mercado do estúdio Disney, formando um todo que representa o invejoso refinamento do homem comum”. Na Disney o consumo é até mesmo do tempo, que é seletivo. Há uma constante mediação entre controle e desejo. “É uma paisagem para o olho do adulto em mente de criança”.

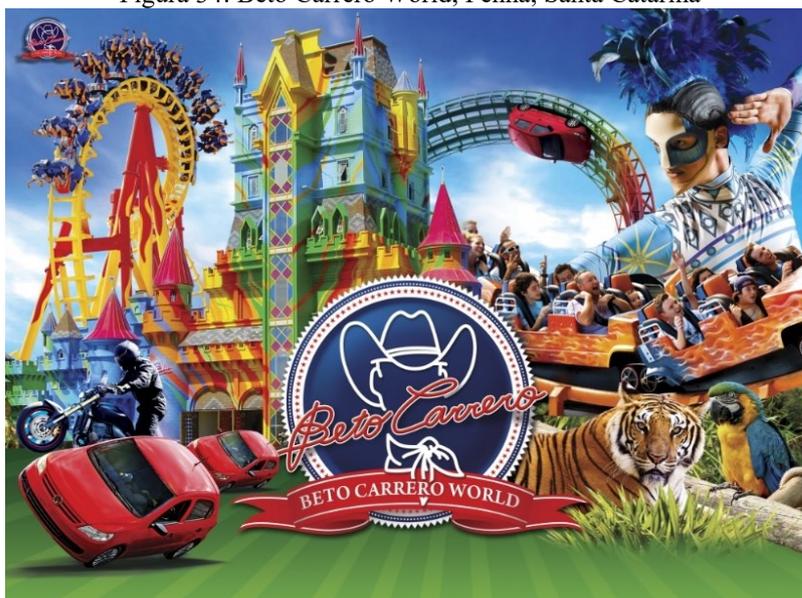
O fato é que o modelo Disney, ainda que provoque desconforto, adquiriu seu espaço na cultura norte-americana contemporânea. Orlando está cheia de restaurantes temáticos. Inúmeras cidades remodelaram suas “*Main Streets*” de acordo com a “original” da Disney. Com a globalização, o temático avança inclusive para países orientais, como China e Japão (figura 33). Essa proliferação talvez esteja ligada à crescente violência e decadência urbana, que busca no temático uma sensação ou imagem de uma vida feliz, de uma comunidade romântica do passado, na qual as coisas estão em perfeita ordem e sob controle (figura 34) (SILVEIRA, 2009).

Figura 33: *Tobu World Square*, Tochigi, Japão



Fonte: <https://www.nippo.com.br/3.turismo/n118.php>

Figura 34: Beto Carrero World, Penha, Santa Catarina



Fonte: <http://www.pousadadosgolfinhos.com/atrativos/beto-carrero-world/>

Ambientes temáticos no estilo Disney, com suas fortes conexões com a mídia e com mercadorias, surgiram em cidades que precisavam de um renascimento econômico. Desta forma, a essência do parque temático acabou indo parar nas cidades, nos espaços públicos: espetáculo, fantasia, controle, consumo, que aparecerão de maneiras e intensidades variadas. Mas talvez a melhor fusão delas esteja no *shopping center*. Esse tipo de espaço nasceu em meados do século XX e gradativamente acabou concorrendo com os centros comerciais tradicionais, mudando a sua importância para as cidades que viram um esvaziamento das ruas para dar preferência aos corredores do *shopping*. Em quatro décadas esse modelo espalhou-se não somente nos Estados Unidos mas em todo o mundo.

O mesmo consumo de experiência no ambiente controlado dos parques pode ser visto nos *shopping centers*, onde a ideia é proporcionar um espaço que atraia capital a partir de determinada imagem. Seu modelo é sempre muito parecido: lojas de departamentos âncoras nas extremidades, estacionamento generoso, corredores definidos pelas fachadas das lojas, “praça pública” no centro, praça de alimentação e cinema – esse último saiu da rua e se modificou totalmente para entrar no consumo do *shopping*. Suas fachadas são pouco atraentes, não há comunicação do interior com o exterior, porque, considera-se, importante o que está dentro. Entrar e consumir sem ver a hora passar, sem ver se está calor lá fora (já que a refrigeração garante o bem-estar) ou se anoiteceu. Essa é a ideia. Assim, o tema do *shopping* é o próprio consumo, porém alguns apostam em temas fantásticos, muito parecidos com a Disney (figura 35).

Figura 35: Barra Shopping, Rio de Janeiro



Fonte: <http://wikimapia.org/30501/pt/Shopping-Barra-World#/photo/2718313>

No *shopping*, as pessoas tornam-se espectadores que se movimentam em meio a imagens espetaculares projetadas para conotar suntuosidade e luxo ou evocar lugares distantes, exóticos, desejáveis ou, ainda, uma nostalgia das “harmonias” do passado. Há ênfase no consumo e no prazer, uma valorização dos espaços vinculados com a ideia de satisfação. A compra é uma experiência e, para isso, esses lugares incorporam muitas características pós-modernas em seus espaços simulados. “A transposição da cidade para o *shopping center* leva a perda da diversidade e opções de escolha que, antes presentes no espaço urbano, são eliminadas no novo ambiente controlado” (SILVEIRA, 2009, p. 60).

A ideia do parque temático ser um ambiente livre de qualquer problema, seguro e rico em cenários também foi incorporada em museus e sítios históricos, inclusive usando o pretexto educacional ligado ao patrimônio. A expansão de museus ao ar livre, com um elenco de objetos novos que passaram a ser dignos de preservação, estimulou uma nova atitude dos espectadores diante dos atores, treinados a desempenhar papéis históricos e animar os cenários físicos recriados, “fazendo com que aumente a disposição de percorrer um cenário de filme, na medida em que os espectadores são estimulados a participar e dar vida à simulação” (FEATHERSTONE, 1995, p. 143).

Ghirardo (2002) também afirma que a partir dos anos 80 muitos museus podem ser vistos como *shopping centers* culturais, que com a mesma lógica podem explorar sua própria história para produzir imagens e cenários de consumo. As estratégias mercadológicas redefiniram as distinções entre comércio e arte, com lojas nos interiores dos museus, restaurantes, auditórios, teatros. Nos museus, assim como no *shopping*, há uma oferta variada de lugares com estímulo de consumo.

Há uma prática comum de substituição do original por réplicas em exposições, bem como a onipresente loja, vendendo reproduções das obras de arte como souvenirs. Reçamos, então, no paradoxo que chama “armadilha da reprodução autêntica”. O desejo de posse do objeto é mais forte que a busca por valor histórico e estético. Parques temáticos não sofrem deste efeito, pois não há expectativa de autenticidade, a admiração gerada é oriunda da credibilidade com que a simulação é construída. Entretanto, em ambos os casos, a demanda é de que produto e experiência estejam à venda, acessíveis (SILVEIRA, 2009, p. 59).

Existem, portanto, características comuns entre os *shopping centers*, galerias, museus, parques temáticos e as experiências turísticas na cidade contemporânea, “nos quais a desordem cultural e o ecletismo estilístico tornam-se aspectos comuns de espaços onde se pretende construir o consumo e o lazer como experiências” (FEATHERSTONE, 1995, p. 145). Todos são espaços públicos de propriedade privada, que fornecem além do consumo, mobilidade e mudança nas relações entre tempo e espaço.

Para encerrar esta sessão, ainda cabe falar um pouco sobre as cidades temáticas. Talvez o suprássumo de como a tematização consumista foi transporta para as cidades esteja em seu maior símbolo: Las Vegas. Em Las Vegas, há a sobreposição de comunicação, imagens, letreiros, citações históricas, fragmentos que deixam a função essencial da arquitetura (abrigo) em segundo plano. Hoje, todos os grandes cassinos e hotéis são tematizados. Há prevalência do cenário, que atrai multidões por ter uma apreensão fácil. Não importa se os materiais são diferentes, se a escala distorceu o objeto, o importante é a fantasia, que também está presente nos interiores.

Assim como nas exposições universais e nos parques temáticos, Las Vegas entrega a ideia de que o mundo todo está em um só lugar, ao alcance de “todos”. Que para viver é necessário consumir e que ali mora a felicidade. Seria a nova utopia do lazer, que se compraz nos espaços ficcionais. Las Vegas foi montada a partir do agrupamento, das aparências, da superficialidade, com o objetivo de promover a sedução, tanto do olhar, como nos jogos. O tema é uma regra e uma estratégia dos cassinos para atrair maior público, mas principalmente, incentivar que fique mais tempo nos interiores, e conseqüentemente, mais envolvidos com os jogos. Os temas históricos são utilizados para mostrar um referencial de mundo já conhecido, com um toque “cultural”. Paris, Veneza, Roma Antiga, Egito, temas que evocam no imaginário suntuosidade, luxo, poder. “A indistinção entre real e cópia é, com toda sua perversidade, um fenômeno fascinante”. Pedestres aproveitam o ambiente tematizado dos cassinos como se fosse um parque temático e o vaivém nas ruas e lojas se assemelham ao *shopping center* (SILVEIRA, 2009, p. 61).

*The Venetian* é um dos maiores hotéis cassino de Las Vegas, com quase onze mil metros quadrados. É tão popular que atrai cem mil pessoas por dia. Tematizado a partir da imagem de Veneza, reproduz canais, pontes, palácios e muito mármore (figuras 36 e 37).

Figura 36: Veneza de Las Vegas



Fonte: <https://www.booking.com/hotel/us/the-venetian-resort-casino.pt-pt.html>

Veneza de Las Vegas consegue ser, de certa forma, melhor que a original no quesito limpeza e segurança. Uma das apresentações mais interessantes é o *Carnevale di Venezia* que é uma performance com atores em roupas típicas. Além, claro, do passeio em gôndolas autênticas, recebidas de Veneza na Itália. Guardadas as devidas proporções, essa descrição de atrativos também tem em Nova Veneza. Seria coincidência? Veremos.

Figura 37: Gôndolas do *The Venetian*



Fonte: <https://www.booking.com/hotel/us/the-venetian-resort-casino.pt-pt.html>

Todavia, além dos temas históricos há também os mais infantis, como *excalibur* (período medieval), piratas, universo circense. A *strip* de Las Vegas contém um ecletismo de estilos, uma coletânea de temáticas que a torna quase um parque temático aberto, para todos os gostos (SILVEIRA, 2009). E a ironia disso tudo é que apesar de toda artificialidade de Las Vegas, ainda assim ela é uma cidade real. Featherstone nesta passagem comenta um pouco de onde viria esse desejo comum de cidade:

De fato, para construir uma identidade, para saber quem você é, primeiro é preciso saber quem você não é. E o material excluído ou confinado à margem pode continuar a exercer fascínio e sedução, estimulando desejos. Daí a atração dos locais de desordem ordenada: o carnaval, as feiras, *music halls*, espetáculos, *resorts* e atualmente, os parques temáticos, os grandes *shopping centers*, o turismo [...]. Com desagrado, a burguesia nunca retornou realmente da viagem de Bougainville<sup>19</sup> e ainda sucumbe ao fascínio da alteridade exótica construída (FEATHERSTONE, 1995, p. 117).

Outro aspecto interessante além da própria tematização é que assistimos, nesses espaços “disfarçados”, sempre à mesma lógica. “Tudo, de museus a universidades, ruas urbanas, [como Las Vegas], e mesmo parque de diversões, reproduz a organização dos *shopping centers*” (GHIRARDO, 2002, p. 101). A história e o respeito pelos monumentos, pela compreensão deles dentro de seus contextos são totalmente abandonados. O consumo é preponderante e atropela esses valores, inclusive o da educação patrimonial (figura 38).

Figura 38: Luxor de Las Vegas



Fonte: <https://www.booking.com/hotel/us/luxor.pt-br.html>

<sup>19</sup> Volta ao mundo científica que o navegador francês Louis-Antoine de Bougainville traçou entre 1766 e 1799.

Ao elaborar uma narrativa ficcional de homogeneidade cultural e continuidade histórica, o *shopping center* cultural finge oferecer acesso democrático a um santuário elitista e carregado de símbolos. No entanto, a quintessência do *shopping* é ser um recinto restrito com acesso controlado tanto para lojistas como para consumidores. Essas características são na verdade uma metáfora dos espaços públicos antidemocráticos, homogêneos, racistas e exclusivistas do final do século XX, todos os quais, é claro, tem precedentes no passado (GHIRARDO, 2002, p. 103).

Finalmente, o que esses espaços tematizados dizem para a arquitetura contemporânea é que a ilusão deve estar presente e é muito bem-vinda, que qualquer coisa pode servir de referência, que não há mais preocupação pela ética projetual, tanto visada pelos arquitetos modernos. Para projetar uma arquitetura com qualidades fantasiosas vale qualquer extravagância, pastiches, citações, colagens, nem sempre tão bem planejados, mas se cair no gosto do público, não faz mal. Desse modo, as palavras autenticidade e artificialidade perdem a importância ou ganham novos significados, e a arquitetura continua sendo uma relevante disciplina que materializa os desejos do cotidiano e dita as intenções contemporâneas das nossas cidades.

### 2.2.3 Tendências contemporâneas

A arquitetura e a cidade contemporâneas são marcadas por uma pluralidade de soluções e pensamentos. Por outro lado, não temos o afastamento histórico necessário para olharmos para o momento presente com mais profundidade e crítica, já que se iniciou dos anos 90 para cá. Ainda assim, a partir da historização apresentada até aqui, faz-se necessário agora procurar compreender algumas tendências contemporâneas que estariam relacionadas com o fenômeno da cenarização das cidades.

Já foi bastante falado que a simulação, os espaços ficcionais e a tematização estão presentes na contemporaneidade, que o público em geral se interessa por esses ambientes e lugares, e que muitas vezes deixa de se importar com uma “arquitetura real”. Isto contribui para que esses espaços continuem existindo e se multipliquem vertiginosamente pelo mundo, beneficiados pela globalização liberalista. Além do mais, a presença dessa arquitetura abriu espaço em um nicho de trabalho diferente para os arquitetos, que agora passam a atuar a serviço da fantasia. O fato é que “esta linguagem arquitetônica nostálgica e irônica reflete a sociedade de consumo contemporânea, ambígua e complexa” (SILVEIRA, 2009, p. 66).

A mercantilização da cidade enquanto objeto cultural é recente, reflexo dos processos de acumulação e globalização, da qual uma nova fronteira de exploração ganhou força. É por isso que os anos 90 merecem uma atenção especial, já que foi a partir deles que se culturalizou

o mundo. Essa década, foi o momento de abertura da cenarização na maioria das cidades aqui estudadas, por isso entendê-la é uma chave importante para a compreensão da problemática desta tese.

Com a culturalização do mundo, as tradições, memórias, folclores, entre outros, passaram a reger e a legitimar muitas ações sobre a cidade e a arquitetura. Para Fernandes (2006, p. 56), essa culturalização carrega consigo um paradoxo: por um lado, permite novas realidades, por outro, empobrece as perspectivas em função da homogeneização. Há nesse movimento também uma mudança significativa da nossa sociedade em relação ao passado e a cidade enquanto objeto cultural, que pode ser lida pelo viés de três processos: a celebração do espaço privado, a patrimonialização excessiva e a cenarização, “que comparecem combinados e com maior ou menor intensidade a depender do projeto em questão”. Convém ressaltar que a celebração do caráter privado da cidade se dá na intervenção sobre o espaço público.

Fernandes (2006, p. 53-54) aponta também uma tendência da contemporaneidade, no que chama de “colonização do tempo”. Esse conceito para ela, teria dois sentidos: um diz respeito à fragmentação e multiplicação, a utilidade do tempo diário e as consequências do regime de trabalho, do consumo, da mobilidade e da propriedade privada, que passam a ditar novas relações entre tempo e espaço; o outro, tem relação com a memória, “à existência ampliada dos suportes (ou próteses) de memória, condição para que o passado possa também adentrar a linha de produção”. Para isso, disponibilizam-se e multiplicam-se equipamentos culturais de forma muito acelerada, como também os “circuitos menos culturalizados” de consumo e a historicização de objetos do cotidiano, além da exploração consumista da memória.

Dentro da colonização do tempo se estabelece uma relação diferente entre patrimônio e cultura, que gradativamente vê a necessidade de atrair e envolver o público e por isso recorre à cenarização e à tematização, exatamente como é feito em espaços comerciais. Alguns lugares são convertidos de forma alegórica às supostas realidades históricas que nunca ocorreram. “Seja sob a forma da onipresente marca do patrocinador, seja sob a incorporação espetacular ao espaço, é possível identificar elementos temáticos em espaços cujo valor seria, primordialmente, cultural. A esses locais de especial relevância histórico-cultural é agregado, através do tema, um novo valor simbólico” (SILVEIRA, 2009, p. 99).

Com isso, há um crescimento da relação entre história e tematização, percebida como uma tendência contemporânea, visto que a cenarização muitas vezes evoca a história e a tradição do lugar, mas também pode alterar a forma como é narrada essa história, quase sempre

no intuito de gerar atividade turística, de promover a cidade aproveitando-se de uma imagem de *status* cultural mais elevado. “Mesmo cidades que, a princípio, não teriam relevância histórica em nível mundial ou nacional fazem de sua própria trajetória um tema a ser explorado em sua divulgação (SILVEIRA, 2009, p. 122).

Esse aspecto também é explicado por Jeudy (2005, p. 10), quando afirma que vivemos em um exibicionismo cultural, onde “tudo está à mostra, tudo se tornou visível, até mesmo supervisível, o especular passou a ser espetacular, principalmente nas cidades contemporâneas”. A mentalidade do fabricante e da cidade como uma empresa invade a produção cultural e política. Modelos de sucessos globais inspiram cidades do mundo todo e as pequenas cidades consideradas “fora da rota” traduzem o que podem e da maneira que podem esses modelos, já que também almejam um lugar ao sol.

Consequentemente, o espaço contemporâneo é cada vez mais regido pela necessidade de atrair e isso faz a cidade funcionar. A verdade é que algumas cidades parecem estar desesperadas para atrair seja lá quem for. E essa necessidade se baseia também nos desejos da sociedade de consumo, que se traduzem na arquitetura. Outro ponto a se colocar é que, apesar de ser considerado por vários autores que a arquitetura pós-moderna já acabou e que hoje vivemos uma arquitetura dita contemporânea (possivelmente esperando denominação), tudo aquilo que a pós-modernidade trouxe à superfície ainda está aí, ainda faz parte da produção arquitetônica e da cidade e da sociedade como um todo.

Zukin (2000, p. 88) também levanta uma questão bastante esclarecedora ao dizer que hoje, as paisagens remodeladas de antigas áreas das cidades desempenham importantes papéis nas novas identidades espaciais. Por outro lado, as cidades novas parecem necessitar de monumentos históricos autênticos, de um passado longínquo. Observa-se nas regiões mais novas, que a história vem sendo “mitologizada desde o final do século XIX, ela é fabricada nas imagens do passado [...] e vendida a consumidores vorazes”. O fato é que, seja através da revitalização de áreas históricas ou na criação de monumentos “passadistas”, ambos são modos de consumos visuais. Nas cidades mais antigas, usa-se do “didatismo”, nas mais novas, o “entretenimento”.

Há ainda a combinação do valor dado à novidade, com o desejo pela história, que por meio de um trabalho de seleção e exclusão têm como partes constituintes a patrimonialização e a cenarização. A mobilidade acentua essa questão ainda mais e representa a mudança espaço-temporal como uma potente e nova forma de consumo, onde espaços historicizados se transformam frequentemente em espaços de lazer e consumo (FERNANDES, 2006).

Reconstruções de paisagens urbanas idealizadas representam novas formas de poder, que atendem interesses econômicos, políticos e as mídias globais. Na maioria dos casos, a intenção por trás dessas mudanças está na reativação da economia local, que se apoia na culturalização para justificar-se. Isto explica a busca cada vez maior pelo patrimônio, que quando ausente pode ser evocado de outras maneiras, como nos cenários e suas tematizações fantasiosas.

Na medida em que o passado é tido como continuidade, a cidade precisa ao mesmo tempo da presença do novo. Ambos fornecem segurança e poder. A arquitetura igualmente, detém o poder da representação e é por meio dela que a narrativa encontra um lugar privilegiado dentro do espetáculo da cenarização. Assim, as intervenções urbanas da contemporaneidade podem ser pelo seu “exibicionismo, contorcionismo e pastiche, simplificação e ocultamento do mundo, homogeneização, conformismo generalizado e escalada da insignificância, exclusão social e pragmatismo de resultados” (FERNANDES, 2006, p. 59). Tudo isso será evidenciado de forma clara a partir dos casos correlatos apresentados a seguir, nos quais os cenários evocam a produção social do consumo por uma visão sobre história e tradições, criam uma definição de lugar e fomentam produtos e paisagens.

#### **2.2.4 O espetáculo da cenarização: um fenômeno global?**

A cenarização e a tematização da arquitetura e da cidade não são fenômenos isolados, tampouco limitados aos parques ou a Las Vegas. Sua propagação está relacionada a uma cultura cada vez mais da imagem, da fantasia, do gosto pela história e pela tradição, do uso de pastiches como subterfúgio e, ainda, da busca pelo entretenimento e pela experiência, que atinge nossa sociedade de forma global. Um processo que não se iniciou agora, mas que ganhou uma aceleração e uma disseminação muito forte a partir do advento da globalização.

Para exemplificar essas afirmações, serão apresentadas algumas cidades que foram escolhidas como uma amostra capaz de compreender, sobretudo, como são promovidas as cenarizações, quais são as motivações, os artifícios mobilizados, como as arquiteturas são concebidas e, especialmente, como isso se dá em lugares diferentes. Aqui gostaria de fazer um adendo para dizer que, durante a seleção, já estava consciente de que muitas cidades cenarizadas ficariam de fora por uma questão de delimitação de trabalho, mas mesmo assim me surpreendi com a quantidade de exemplos possíveis. Uma surpresa positiva que reforça ainda mais que a cenarização é uma tendência contemporânea global muito forte e que merece ser estudada.

Importante sublinhar ainda que todos os exemplos escolhidos são de cenarizações baseadas em temas históricos, feitas principalmente através da criação de arquiteturas novas, contemporâneas, que, vinculadas às tradições locais e à etnização, exploram alegórica e artificialmente os símbolos, promovendo montagens, pastiches e fantasias. Em alguns casos há uma combinação com o patrimônio cultural local, que ajuda a justificar tais criações, mas que no fundo demonstra uma ideia distorcida sobre de fato o que é valorização patrimonial. A escolha de casos de cenarização com temas históricos se dá pelo fato de que este também é o tema da cenarização de Forquilha e Nova Veneza, estudos de caso desta tese. Esta aproximação auxilia na compreensão do *modus operandi* da problemática de pesquisa, cujos exemplos, apesar de estarem em contextos diferentes, acabam tendo bastante similaridade. Assim, procuro através destes casos correlatos produzir uma parte intermediária da tese, que auxiliará na transição e na conexão entre o conteúdo anterior, do referencial teórico, ao trabalho de campo e de análise dos estudos de caso que virão na sequência.

Explicada esta questão inicial, partiremos diante da compreensão já elaborada de que, de uns tempos para cá, a criação de cenários urbanos a partir de um tema tornou-se bastante comum; que quase sempre a temática pré-determinada procura reforçar a alteridade e não está diretamente relacionada com a função do edifício; e que o espaço temático pode se basear em um estilo arquitetônico para compor um cenário e contar uma história “seja para identificar uma época ou local, seja para estabelecer um vínculo entre o espaço temático e as características do estilo exposto [...], que na maioria das vezes encontra-se descontextualizado e com forte apelo comercial e imagético”. É uma narrativa que funde elementos em uma cenografia que simula um lugar, uma arquitetura, seja ela existente ou inventada. Nada mais é que uma história a ser contada, cujo tratamento cenográfico tem como intenção tornar-se palco e espetáculo que envolve criadores, atores e espectadores. “E para valorizar ao máximo o espetáculo, o enredo dá foco ao lado positivo, no aspecto de maior qualidade que a história possa oferecer” (SILVEIRA, 2009, p. 73-76).

O que se vê em todos os exemplos a seguir, de uma forma ou de outra, é que é “constantemente inventado um novo passado para satisfazer nossas necessidades e valores estéticos” (SILVEIRA, 2009, p. 56) ou esse passado é revisitado, recontado, exaltado e modificado para transmitir uma imagem pretendida, quase sempre ligada a interesses econômicos e às demandas turísticas.

No âmbito internacional podem ser elencadas várias cidades que escolheram a tematização para a criação e venda de imagens e imitações arquitetônicas, muitas delas norte-

americanas. De acordo com Frenkel e Walton (2000), as cidades temáticas nos Estados Unidos não são um fenômeno novo, elas se tornaram populares na década de 1960 como um antídoto criativo para os tempos difíceis da economia. O conceito desenvolveu uma série de ideias do passado: dos pavilhões culturais das feiras mundiais do final do século XIX, início do século XX, os aspectos turísticos dos distritos étnicos, como as *Chinatowns*, e as *little Italies*, e as paisagens culturais idealizadas, apresentadas pela primeira vez na Disneylândia. Hoje existem centenas destas cidades em todo o país, todas orientadas para o consumo.

Das cidades norte-americanas, talvez o exemplo mais emblemático seja a famosa e já citada, Las Vegas (figura 39), onde foi desenvolvido um vocabulário arquitetônico que atende as demandas sociais e econômicas emergentes. Na tematização de Las Vegas não há nenhuma expectativa de autenticidade já que “a admiração gerada é oriunda da credibilidade com que a simulação é construída” (SILVEIRA, 2009, p. 59). Cidades como Las Vegas configuram-se como uma terra do falso ao hiperfalso, do artificial, onde qualquer tentativa de se referir à realidade cotidiana é posta de lado na busca progressiva de uma experiência totalmente nova. Na alegoria de Las Vegas criou-se uma cidade onde é possível estar ao mesmo tempo nas pirâmides do Egito, na torre Eiffel de Paris e em um palácio gótico veneziano.

Figura 39: Las Vegas fabulosa



Fonte: <http://plasticwoodmetal.blogspot.com/2014/07/duplitecture-notion-of-pastiche-in.html>

Las Vegas tornou-se um modelo de cidade do consumo aliado à tematização da arquitetura e dos cassinos de luxo. Esse modelo de “cidade da ilusão” foi exportado inclusive para outros continentes, como é o caso de Johannesburgo, na África do Sul. Fu e Murray afirmam que em Johannesburgo houve um olhar crescente sobre o turismo após o *Apartheid* e que a partir

daí tornou-se cada vez mais difícil distinguir o que era verdadeiro do que era falso. No entanto, nos cassinos o padrão não é mais comparar verdadeiro e falso, mas sim dar mérito à imitação, que muitas vezes é preferida pelo consumidor por ser melhor que o original. “Assim, o espetáculo dos cassinos é parte de uma encenação historiográfica de fantasia. Com precisão rigorosa, selecionam-se apenas os fragmentos certos da história para transmitir mito (s) convincente (s) do tempo e do espaço” (FU; MURRAY, 2014, p. 857, tradução nossa)<sup>20</sup>.

A não distinção entre a cópia e o real é um fenômeno nefasto, mas ao mesmo tempo sedutor. “O público satisfeito com a simulação deixa de se importar com a ‘arquitetura real’ e, desta forma, muitos arquitetos passaram a trabalhar a serviço da fantasia” (HUXTABLE, 1997, p. 61). Las Vegas tem sido também o paradigma da cultura pós-moderna, devido aos seus espaços fragmentados e indecifráveis que se baseiam na trivialização das linguagens em prol da publicidade, da ficcionalização da realidade, da arte como consumo (SUBIRATS, 2001). Só que em Las Vegas não há a escolha por um tema, mas uma colagem de várias referências nas quais o vale-tudo impera para criar a ficcionalidade almejada, sem preocupação com tempo e espaço.

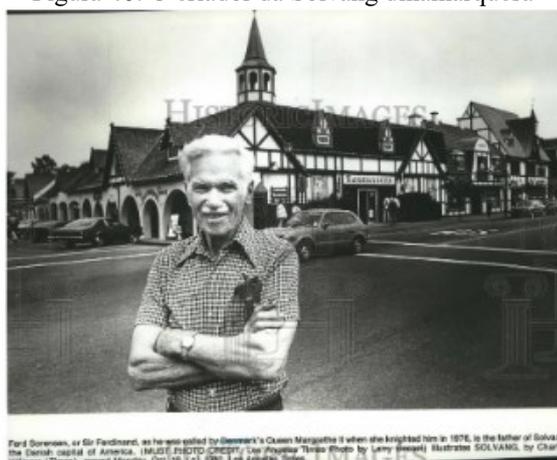
Diferente de Las Vegas, Solvang, na Califórnia, aderiu à tematização escolhendo um tema vinculado as suas “raízes históricas” (a etnia dinamarquesa) para montar cenários urbanos, cuja arquitetura remete à tradição e o que passa a ser considerado tipicamente europeu nada mais é do que uma representação da imagem que se tem sobre a cultura que é retratada; “logo a exploração temática de uma cidade pode alterar a narrativa de sua história” (SILVEIRA, 2009, p. 92).

A fabricação de uma “vila dinamarquesa” em Solvang se deu pela construção de arquiteturas em estilo “enxaimel provincial dinamarquês”, que se proliferou e criou uma nova atração turística. Foi uma estratégia para atrair investimentos que foram ocupando quase todos os edifícios do centro da cidade com lojas e restaurantes nórdicos (FORD; KLEVISSER; CARLI, 2008) (figuras 40 e 41). A cidade de 5 mil habitantes passa a ser anunciada turisticamente como um lugar do “velho mundo”, um lugar tipicamente europeu:

Explore a arquitetura dinamarquesa do velho mundo e delicie-se com nossas deliciosas padarias dinamarquesas. Você encontrará boutiques e cozinha internacional, além de mais de 20 salas de degustação de vinhos e mais de 120 vinícolas de Santa Barbara para descobrir e saborear. Ao viajar pela costa central da Califórnia, não perca a Solvang – a vila dinamarquesa com muito a oferecer! (Solvang Conference & Visitors Bureau, 2019, online, tradução nossa).

<sup>20</sup> Trecho original: “Such, the spectacle of casino resorts is part of a ‘make-believe’ historiographical staging. With exacting precision, they select just the right fragments of history to convey convincing myth(s) of both time and space” (FU; MURRAY, 2014, p. 857).

Figura 40: O criador da Solvang dinamarquesa



1982 PRESS PHOTO FERD SORENSEN, FATHER  
OF SOLVANG, THE DANISH CAPITAL OF  
AMERICA

Fonte: <https://outlet.historicimages.com/products/spa43960>

Figura 41: Solvang, a capital dinamarquesa da América



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2UsBeECS6-I>

Em Solvang, o turista encontra uma arquitetura “única” enxaimel, moinhos dinamarqueses, estátuas de Hans Christian Andersen<sup>21</sup>, música e danças folclóricas, além de diversos restaurantes com especialidades dinamarquesas. Uma réplica do bonde dinamarquês do século XIX leva os visitantes a passeios turísticos pelo centro de Solvang (figura 42). Uma vez ao ano, a cidade celebra o *Danish Days*, quando uma donzela dinamarquesa lidera

<sup>21</sup> Escritor e poeta dinamarquês de histórias infantis (1805 – 1975). Tem como principais trabalhos *O patinho feio*, *A pequena sereia* e *A polegarzinha*.

competições gastronômicas, de música, dança, desfiles de carros alegóricos, bandas e dançarinos folclóricos.

Figura 42: Bonde dinamarquês e as danças típicas



Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Solvang>, modificado pela autora 2021.

Embora muito tenha sido feito para criar uma atmosfera dinamarquesa “autêntica” na cidade, foi apontado pelos escandinavos que os telhados de colmo<sup>22</sup> falsos e a madeira artificial são em grande parte resultado dos interesses locais em geral e não dos próprios imigrantes dinamarqueses. Os edifícios mais antigos foram simplesmente remodelados para parecerem dinamarqueses, mesmo que originalmente não houvesse nada de dinamarquês (SORENSEN, 2010).

O desenvolvimento de um tema e seu aparente sucesso econômico acaba funcionando como modelo e até mesmo como uma forma de competição entre cidades. Leavenworth (Washington), também nos Estados Unidos, é um exemplo disso. Influenciados por Solvang que já tinha investido em um tema quinze anos antes para remodelar a cidade como uma vila dinamarquesa “autêntica” e impressionados pelo enorme número de visitantes e uma economia turística próspera, Leavenworth passa a fazer algo semelhante (FRENKEL; WALTON, 2000) demonstrando a influência de modelos considerados de sucesso como recurso econômico para cidades de todos os tipos (figura 43).

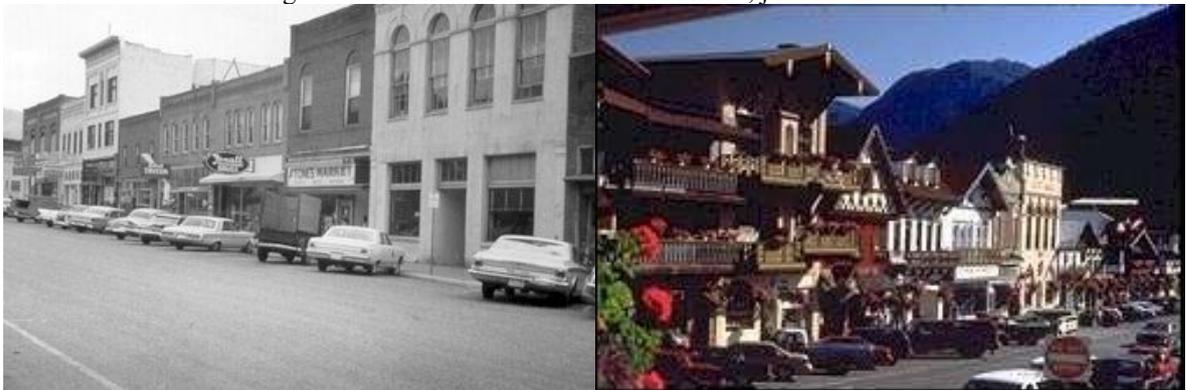
<sup>22</sup> Telhado feito com caule de plantas como milho, cana-de-açúcar, arroz, bambu.

Figura 43: *Leavenworth Goes Alpine!*

Fonte: [http://windermerewenatchee.com/leavenworth\\_255.html](http://windermerewenatchee.com/leavenworth_255.html)

Leavenworth estava em decadência econômica quando em meados da década de 1960 e 1970 o poder público apostou na tematização como forma de alavancar a cidade (figura 44). Devido ao seu cenário geográfico contemplar uma bela montanha, pensou-se em um tema alpino e logo a mídia local começou a divulgar a cidade como uma "típica vila bávara romântica". O jornal local contava com entusiasmo: "*Leavenworth Goes Alpine!*" A partir daí as fachadas dos edifícios foram remodeladas assumindo a "bavarização". O conjunto compartilhado de crenças sobre os benefícios do crescimento econômico da cidade venceu algumas resistências, tendo principalmente o exemplo de sucesso que foi Solvang. Ironicamente, embora milhões de dólares sejam gastos para alcançar uma imagem única, com tantas cidades seguindo os mesmos modelos, o resultado é bastante limitado, conjunto familiar de paisagens turísticas altamente pasteurizadas (FRENKEL; WALTON, 2000).

Figura 44: Front Street em 1960 e atualmente, já "bavarizada"



Fonte: <https://cityofleavenworth.com/about-leavenworth/leavenworth-history/>

Toda a comunidade de Leavenworth se uniu para criar a ilusão da Baviera no meio do Estado de Washington (figura 45). Além da renovação completa do centro da cidade, os membros da comunidade trabalharam para iniciar uma série de festivais. O Festival da Folha de Outono, *Maifest*, e a popular cerimônia de iluminação de Natal foram as primeiras de muitas atrações que Leavenworth ofereceu aos visitantes (CITY OF LEAVENWORTH, 2019, tradução nossa).

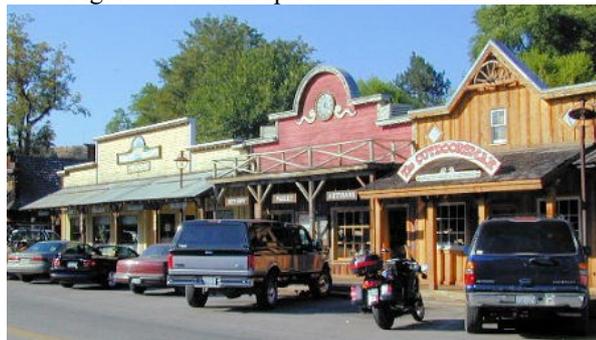
Figura 45: Leavenworth: cidade típica bavariense na América



Fonte: <https://matadornetwork.com/view/17-images-leavenworth-wa-cant-stop-looking/>

Em Leavenworth o autêntico foi traduzido em grande parte de acordo com o imaginário do que seria uma aldeia típica alemã que parecesse ter mais de 100 anos. Com o lema “faça seu autêntico”, apostaram inclusive em técnicas de envelhecimento rápido da madeira e foram incorporando também, além da arquitetura, os trajes típicos, a culinária e as músicas folclóricas (FRENKEL; WALTON, 2000). A *Oktoberfest* anual de Leavenworth é conhecida como uma das mais frequentadas fora de Munique, na Alemanha. Mais tarde, a cidade de Winthrop, também em Washington, seguiu o exemplo de Leavenworth e adotou um tema, ainda mais original: o velho oeste (figura 46).

Figura 46: Winthrop e o tema do velho oeste



Fonte: <https://www.gonorthwest.com/Washington/cascades/Winthrop/Winthrop.htm>

No Brasil, há igualmente uma série de exemplos conhecidos e criados em época semelhante. Holambra, localizada no estado de São Paulo, se intitula “cidade das flores” e sua arquitetura recria características europeias holandesas buscando remeter à colonização (figura 47). Para isso, construiu o maior moinho da América Latina e a partir da comercialização de flores instituiu a Expoflora. “Mais tarde, a feira passou a fazer parte do processo de tematização e cenarização, iniciando o uso da arquitetura holandesa, que foi disseminada para o restante da cidade”. Dentre as atrações destacam-se a importância das músicas e dos trajes típicos para promover a tematização da cidade, inspirada em citações do passado, em que se imaginam quais seriam os comportamentos típicos da cultura “selecionada”. “A arquitetura cenográfica ajuda a criar o clima de fantasia e distanciamento pretendido pelo turismo” (FAGERLANDE, 2016, p. 339).

Figura 47: Cenários holandeses de Holambra



Fonte: <http://depositosantamariah.blogspot.com.br/2012/10/jardins-de-keukenhof-e-holambra.html>

A imagem holandesa foi criada e a participação da arquitetura é essencial para promover o “clima holandês”. As leis do município incluem também um desconto de IPTU para aqueles que constroem edifícios cujas fachadas apresentem traços da arquitetura holandesa.

Esse incentivo [...] acabou criando uma arquitetura sem preocupação estética, um fachadismo que nem sempre pode ser considerado efetivamente holandês [...]. Grande parte do público visitante não tem interesse ou não percebe a diferença entre o que é “autêntico” e o que não é. Isso possibilita a presença de história e fantasia, comércio e tradição em um mesmo grande evento (FAGERLANDE, 2016, p. 341).

Arquitetos da região buscam elementos que possam ser entendidos como vinculados à cultura holandesa. O uso de tijolos aparentes é um dos elementos recorrentes, além do uso de frontões. A esse arranjo arquitetônico a cidade expõe trajes típicos durante as festas, auxiliando na criação do “clima holandês” (FAGERLANDE, 2015) (figura 48).

Figura 48: Holambra e o Dia do Rei, maior festividade popular da Holanda



Fonte: <https://holambrense.com.br/>

Isso também se observa em Blumenau, cidade localizada ao norte de Santa Catarina. Em 1977 o prefeito Renato Mello Viana criou uma lei que propunha o incentivo de novas construções concebidas em “estilo enxaimel” ou, como ele mesmo escreveu, em “estilo típico” (ALTHOFF, 2011). Mas ainda em 1968, mesmo antes da lei de incentivo, as construções em “estilo enxaimel” já eram estimuladas com a disposição de plantas arquitetônicas “típicas” aos interessados. Junto às edificações, em 1984, consagrou-se a *Oktoberfest*.

A Comissão de Turismo preparou o cenário da cidade germânica para realizar a festa germânica. Emergiu um novo sujeito de saber e de poder, que inventa e cria a cidade turística, concebida como cidade-imagem, cidade-cultura, cidade-festas, cidade-eventos, cidade-ecológica, cidade-saneada, cidade-jardim, cidade-congresso (FLORES; CAMPOS, 2007, p. 281).

Na *Oktoberfest*, a fantasia envolve toda a cidade, decorada com bandeiras nas cores da Alemanha, guirlandas, trajes típicos, músicas, danças, culinária, entre outros (figura 49). O encantamento é reforçado pela presença das edificações com estilização enxaimel, pelos trajes e pelas “rainhas e príncipes louros”. “O retorno a um passado encantado é então vivido pelo espectador que procura por um espetáculo autêntico e pelos participantes, que por sua ascendência referenciada na imigração alemã buscam a festa como forma de realizar sua utopia romântica” (FLORES, 1997, p. 33).

Figura 49: Desfile da *Oktoberfest* de Blumenau



Fonte: <https://www.casadedoda.com/2018/08/03/oktoberfest-blumenau/>

A fabricação dos cenários em Blumenau é justificada pelas sucessivas enchentes. “A catástrofe trazida pelas enchentes realimentou o mito da bravura e da coragem do povo alemão, o qual tem uma história de enfrentamento das tragédias com sucesso” (FLORES, 1997, p. 45). Assim a *Oktoberfest* é plena de mitos fundantes da história que apagam e silenciam outros conflitos vividos em diversos tempos, a favor da representação de uma história seletiva, mítica, trazida ao público pela festa e pelos cenários urbanos compostos pela arquitetura de estilização enxaimel.

Este discurso funciona bem para a mídia e ajuda a encantar o turista, porém despolitiza a questão, deixando de lado tanto o momento de criação de uma cultura alemã, chamado de Pangermanismo que ocorreu entre 1890 e a primeira guerra mundial, como o período de ascensão do Nazismo na Alemanha e nas colônias alemãs no Sul do Brasil, demonstrado pela criação e reforço de instituições como as escolas alemãs, os clubes de caça e tiro, teatro, etc., tudo que demarcasse o *ethos* germânico (FLORES, 1997, p. 47).

É importante considerar que esses colonizadores que chegaram ao Sul do Brasil não eram propriamente alemães, pois a Alemanha ainda não era unificada, processo que só se concluiu em 1871. Os imigrantes que para cá vieram a partir de 1824 eram bávaros, renanos, prussianos, provenientes de diversas regiões, mas aqui foram ligados a uma ideia de origem comum, pois todos estavam distantes das suas terras. “Nesse processo contribuíram a sua diferenciação frente a outros grupos presentes na região: os ‘bugres’, os ‘brasileiros’ e os ‘italianos’” (FLORES, 1997, p. 48).

O centro de Blumenau com sua arquitetura em “estilo enxaimel”, suas ruas limpas e floridas, quase cinematograficamente arrumadas, deixa na invisibilidade os bairros pobres e as pessoas que não são “alemãs”. Feitas para serem contempladas, essas imagens são enquadradas, e para isto devem eliminar todos os seus “desalinhos”. Este enquadramento, além de construir arquiteturas, espaços e festas também constroem os moradores, já que o “povo” dessas cidades são os atores dessas cenas e, para tanto, “devem ser limpos, trabalhadores, ordeiros, progressistas, louros e saudáveis [...] e os que não se encaixam nestas criações, são colocados fora dos olhos dos turistas” (FLORES, 1997, p. 98-101) (figura 50).

Figura 50: “Estilo enxaimel” na vila germânica de Blumenau



Fonte: <https://casadoturista.com.br/conheca-as-festas-de-outubro-de-santa-catarina/>

Poderiam ainda ser citadas aqui diversas cidades com fisionomias semelhantes: Penedo, bairro de Itatiaia, no Rio de Janeiro, conhecido como “a pequena Finlândia brasileira”; Gramado/RS, com sua arquitetura com estilização “enxaimel e alpina”; e tantas outras ao redor do mundo. Mas o objetivo não é este. De maneira geral, o que chama atenção nessas cidades é a maneira peculiar em que são feitas as montagens e as simulações e como certos atributos são encenados teatralmente e absorvidos em discurso arquitetônico (FU; MURRAY, 2014). A partir desses exemplos, é possível sistematizar algumas semelhanças importantes como forma de contribuição analítica para relacioná-las aos estudos de caso:

- 1- Uso do tema histórico, ligado às tradições locais, muitas vezes como uma invenção bastante recente. Nesse sentido, a etnia vem como um trunfo.
- 2- É nítida a preferência por imagens europeias, que direcionam a escolha do tema e todas as performances criadas.

- 3- O poder público é um importante agente na concepção desses espaços, que são na grande maioria, públicos.
- 4- Há sempre criadores reconhecíveis, que na maioria das vezes está em posição privilegiada de poder sobre a cidade.
- 5- Em muitas delas, a cenarização fez parte de um plano para alavancar seu desenvolvimento econômico.
- 6- Existe um forte apelo comercial e de marketing.
- 7- O tema é utilizado como uma forma de diferenciação para gerar atração, tendo o turismo como principal objetivo.
- 8- A arquitetura é igualmente protagonista e sintoma do processo de tematização e cenarização; é a principal responsável por materializar e evocar a imagem pretendida.
- 9- Pastiches, citações históricas, colagens e montagens são utilizadas como recursos projetuais dessas arquiteturas e lugares.
- 10- São selecionados símbolos de fácil apreensão, reconhecidos pelo público e que representem o tema de forma rápida.
- 11- Há, em alguns casos, a presença de disputas política e simbólicas, em que a escolha pelo tema vem embasado por uma ideia de superioridade de um grupo.
- 12- Em todas há a presença da artificialidade, em maior ou menor grau; em algumas, o patrimônio histórico material ou imaterial reconhecido é incorporado.
- 13- Todos os casos (exceto Las Vegas) se tratam de cidades pequenas, provavelmente, por serem controladas” com mais facilidade, e conseqüentemente, cenarizadas.
- 14- Quando o processo de cenarização é considerado de sucesso, ele se torna um modelo a ser replicado, independente das possíveis diferenças locais.

Em vias de acabar, o fato é que olhar para estas semelhanças ajuda não somente a entender a cenarização como um modelo, mas também reconhecer porque o fenômeno é tão recorrente e tão similar, seja em cidades tidas como “globais” (a exemplo de Las Vegas), em cidades cujo turismo é reconhecidamente a principal atividade econômica ou até mesmo chegar em cidades consideradas do interior e de pequeno porte, como Nova Veneza e Forquilha, ambas do Sul de Santa Catarina, que como estudos de caso serão agora examinadas com maior profundidade crítica.

### 3 A GERMANIDADE NA CENARIZAÇÃO DE FORQUILHINHA

Figura 51: Montagens da cidade mais germânica do Sul do Estado



Fonte: Imagens do Google modificadas pela autora, 2021.

Forquilha hoje se intitula como a cidade mais germânica do Sul do Estado. E com esta germanidade – que foi criada – passou a cenarizar a cidade com o tema europeu, assim como tantas outras. Telhados alpinos, falso enxaimel, músicas alemãs, joelho de porco, chope, gerânios nas janelas, todo esse repertório simbólico foi sendo ativado, colado e montado para servir como narrativa da cidade, desde 1990 até hoje.

Em um trabalho cenográfico, complexo e de causas múltiplas, Forquilha produziu vários de seus espaços urbanos e suas arquiteturas. Alterou – e ainda altera – as suas paisagens e o modo que são vistas e consumidas. “Por que”, “como”, “através de que” ou “de quem”, são perguntas que se tornaram relevantes objetos de investigação desta pesquisa, para compreender principalmente o cenário como um sistema de significado, como discurso, como um sintoma de colonialidade, como uma disputa por demarcação étnica, mas também como forma de alavancar economicamente a cidade, fomentando o turismo.

Deste modo, este capítulo apresenta os resultados alcançados por meio do estudo de caso sobre a cidade de Forquilha. Metodologicamente, ele foi construído com base na pesquisa feita em meios de comunicação, jornais impressos e eletrônicos, documentos, fotografias, pesquisa histórica, e sobretudo, em entrevistas realizadas com pessoas envolvidas no processo. A pesquisa de campo e o olhar sobre a cidade também foram recursos importantes. Como a cidade nunca abandonou o projeto de germanidade, há um material de pesquisa constante e riquíssimo, que oficialmente foi sendo acumulado desde 2011, durante o curso de mestrado, mas na realidade, acho que até antes disso, pois como já mencionei, nasci, cresci e

morei na cidade de Forquilha por vinte e três anos. Como moradora da cidade, assisti a todo o processo de cenarização e, posteriormente, atuando como arquiteta e urbanista passei a questioná-lo.

Foram entrevistados ex-prefeitos e prefeitos, secretários de cultura e turismo, arquitetos, vereadores e moradores da cidade. As falas foram concedidas, gravadas e transcritas. Os discursos utilizados estão na íntegra, respeitando a colocação de cada um, em seu contexto. Para organizar a apresentação e análise, os eventos, as arquiteturas, ações sobre os espaços e falas, foram organizadas em uma sequência que obedece a uma lógica e também a uma certa temporalidade. Tudo com o intuito de evidenciar e compreender o processo de cenarização em todos os seus aspectos: tema, arquiteturas e outros suportes materiais, performances, folclorização, marketing, entre outros. Por fim, ressalto que o estudo de caso não pretende encerrar a questão, analisando isoladamente a cidade de Forquilha, mas fornecer uma contribuição mais robusta para olhar o fenômeno como uma tendência contemporânea e global, cuja exploração alegórica da arquitetura e da cidade tem sido um importante recurso econômico, mas também político, e vem direcionando substancialmente a nossa produção arquitetônica e urbana.

### 3.1 FORQUILHINHA, TERRA DE ALEMÃO

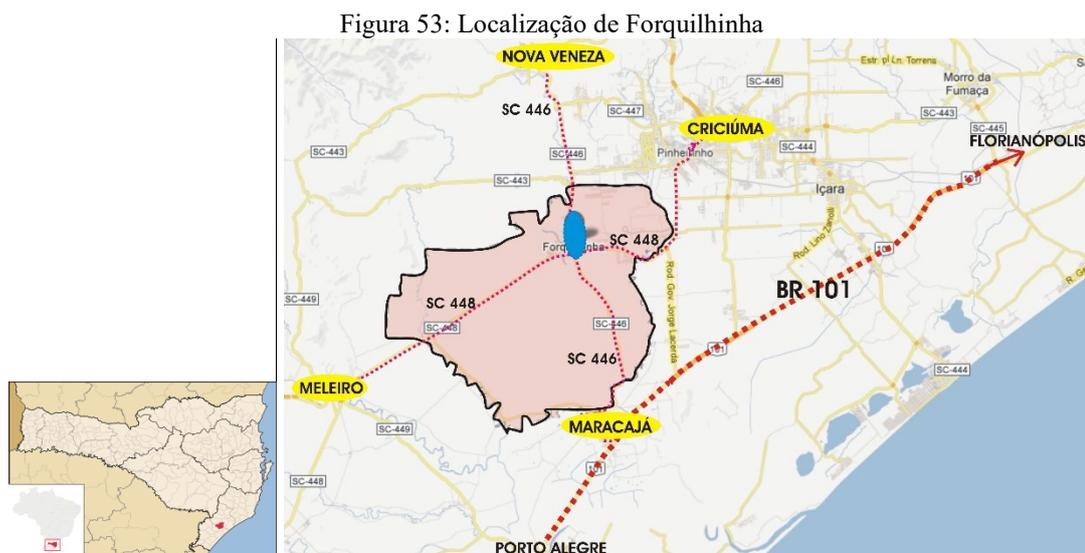
Figura 52: Vista panorâmica da cidade de Forquilha



Fonte: <https://turismo.forquilha.sc.gov.br/>

Forquilha está localizada no Sul de Santa Catarina, a 220 km da capital, Florianópolis (figura 52). Pertenceu ao município de Criciúma até 1989, quando conquistou a sua emancipação. De lá para cá teve um crescimento econômico considerável, baseado na indústria metalomecânica, na agricultura (o município é um dos maiores produtores de arroz da região Sul do Brasil), na agroindústria, especialmente na atividade de frigorífico de abate de

aves. Possui 27.211 mil habitantes (IBGE, 2020a) e faz parte da Associação dos Municípios da Região Carbonífera (AMREC), por ter a extração de carvão uma de suas atividades econômicas importantes, sendo um dos municípios da região que mais cresce. Seu centro urbano se desenvolveu nas margens do Rio Mãe Luzia e faz divisa com os municípios de Nova Veneza, Criciúma, Maracajá e Meleiro (figura 53).



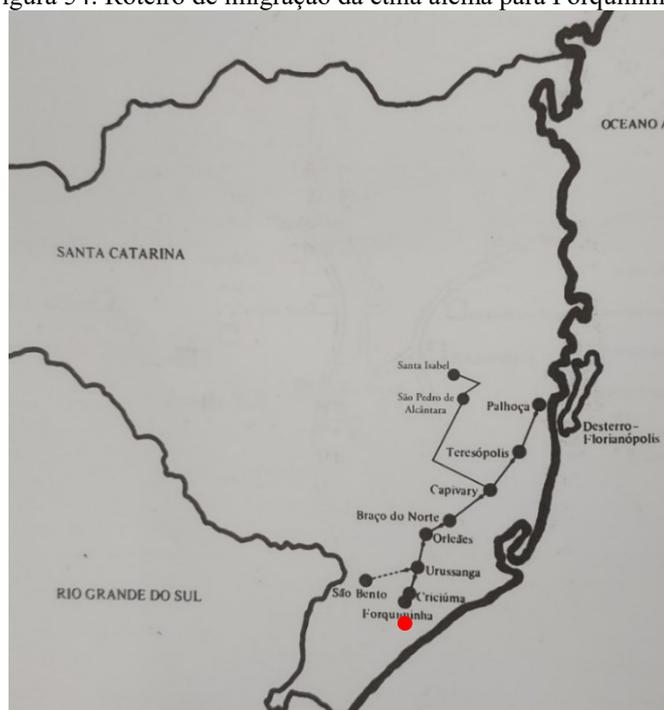
Fonte: Google Maps, modificado pela autora, 2021.

### 3.1.1 Os “diferentes” se encontram para a apropriação do território

Entre 1828 e 1862 chegaram a Santa Catarina muitos imigrantes alemães que inicialmente se instalaram na colônia de São Pedro de Alcântara, partindo de Desterro. Aos poucos, migraram para outras regiões do Estado. No final do século XIX alguns grupos de teuto-brasileiros buscavam novas terras, mais férteis para famílias numerosas e isto motivou um processo de colonização em outros lugares, como Forquilha, por exemplo (OSÓRIO E ZANELATTO, 2012).

Os imigrantes alemães que chegaram à cidade eram oriundos em grande maioria do vale do Rio Mosela, na região de Bremen, norte da Alemanha, que ainda não era unificada. Inicialmente, fixaram residência nas colônias de São Martinho (atual município de São Martinho) e Teresópolis (atual município de São Bonifácio). Em 1911/12 reemigraram para uma localidade situada nas planícies do Rio Araranguá, juntando-se aos luso-brasileiros e aos imigrantes italianos e poloneses já residentes do vale do Rio Mãe Luzia e posteriormente aos imigrantes japoneses, que já faziam parte dos planos de imigração do império (OSÓRIO E ZANELATTO, 2012) (figura 54).

Figura 54: Roteiro de imigração da etnia alemã para Forquilha



Fonte: Arns, 2002, modificado pela autora, 2020.

Quando os alemães chegaram a Forquilha as terras pertenciam ao distrito de Nova Veneza que, por sua vez, pertencia ao município de Araranguá. Havia uma relação direta com Nova Veneza devido à proximidade, e ainda mais por estar lá a sede da paróquia. A vizinha Criciúma (que era um distrito de Araranguá) também era um importante local de trocas, pois a comunidade já estava bem consolidada. Entretanto, antes de 1911 já havia a presença de imigrantes italianos na região, decorrentes do fluxo migratório que se iniciou em Santa Catarina em 1836 e se intensificou em 1870. No Sul a colonização se formou a partir das colônias de Azambuja em 1877, Urussanga em 1878, Criciúma e Accioli de Vasconcelos (Cocal do Sul) em 1880, Presidente Rocha (Treze de Maio) em 1887, Grão Pará em 1882, Orleans em 1885 e Nova Veneza em 1891. Muitas famílias migraram destas colônias para outras localidades, incluindo Forquilha, o mesmo que ocorreu com os alemães (OSÓRIO E ZANELATTO, 2012).

Convém ressaltar que as primeiras famílias de colonizadores italianos, na maioria das vezes vindas de Araranguá, Criciúma e Nova Veneza, se instalaram no território de Forquilha entre 1902 e 1910, dez anos antes dos imigrantes alemães, só que ao contrário deles que se fixaram nas margens do Rio Mãe Luzia (hoje bairro centro), formaram uma espécie de cinturão ao redor deste, fundando localidades como a comunidade Sanga do Engenho (ainda rural), Santa Libera e São Roque, que foi crescendo e dividido posteriormente em outros bairros

como Vila Saturno, Ouro Negro e Nova York. A presença dos italianos em Forquilha aparece nos escritos do imigrante alemão Adolfo Back<sup>23</sup>. Ele narra que as terras que os alemães vieram a ocupar foram adquiridas em 1910 dos irmãos José e Amaro Canella, de origem italiana que moravam em Nova Veneza, conforme nos mostram Osório e Zanelatto (2012, p. 59): “No mês de agosto de 1911, a fim de vir ocupar os terrenos comprados dos irmãos Canella, o Sr. Geraldo Westrup e João José Back, com seus filhos Geraldo e Adolfo, vieram do Capivari trazendo cargueiros [...] para iniciar as primeiras lavouras”.

Os teuto-russos e poloneses também formaram parte do território de Forquilha e participaram ativamente dos primeiros anos de colonização. Chegaram a Santa Catarina a partir de 1874, intensificando-se em 1889. Fixaram-se inicialmente na região Sul, nos vales do rio Urussanga, Tubarão, Araranguá e Mãe Luzia, e mais tarde ocuparam litoral norte do estado e de lá, por meio da colônia Dona Francisca, chegaram à região de São Bento. O cronista Adolfo Back também registra a presença deste grupo na região: “Entre os habitantes primitivos nas redondezas, havia diversas famílias de origem ‘polaca’, como os Langer, Utarski e Tiscoski”. Os poloneses e teuto-russos eram, em sua maioria, protestantes, o que de certa forma gerou falta de apreço pelos imigrantes alemães que eram católicos. Havia certa preocupação da possibilidade de crescimento das igrejas protestantes, que já estavam influenciando outras famílias brasileiras. “Há evidência de um tensionamento religioso, mas também étnico. Enfim, poloneses e teuto-russos, embora não tendo se integrado ao todo, pelo menos nos primeiros tempos da colônia, ao núcleo alemão, também marcaram presença na construção de Forquilha”, afirmam Osório e Zanelatto (2012, p. 63-65). Esses imigrantes concentraram-se principalmente na comunidade de Santa Rosa.

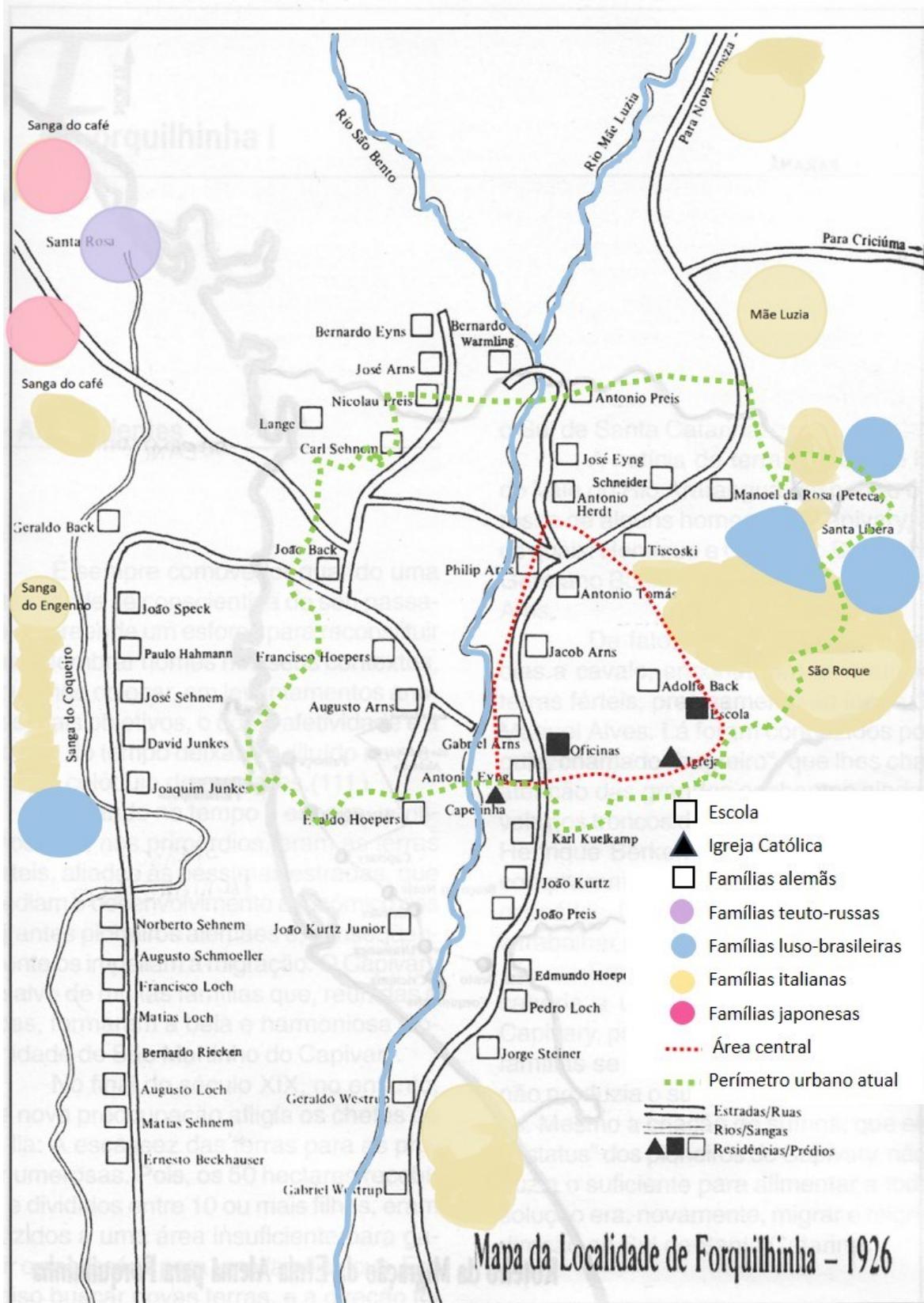
Em 1960 Forquilha recebeu mais uma leva de imigrantes, esses agora de origem japonesa, que repercutiu na mídia da época, dizendo que Criciúma (Forquilha pertencia a Criciúma) queria repetir o sucesso que Itajaí teve com a instalação de famílias japonesas na área rural. “O núcleo de Sanga do Café deverá abrigar até julho vindouro 10 famílias japonesas em acordo com convênio firmado pela Prefeitura e JAMIC<sup>24</sup>, órgão responsável pela imigração japonesa no Brasil. Cada família receberá 10 hectares de terra situados no distrito de Forquilha” (O ESTADO, MAIO DE 1974, apud OSÓRIO e ZANELLATO, 2012, p. 72).

---

<sup>23</sup> BACK, Adolfo. Crônica. [S.; S.n.], [19-? ], Folha 8, apud OSÓRIO E ZANELATTO, 2012.

<sup>24</sup> *Japan Migration and Colonization* (JAMIC) foi uma empresa de colonização criada pelo governo do Japão para estimular a migração de japoneses para países da América Latina e Haváí. A empresa financiava a compra de terras e criação de colônias agrícolas” (HASHIMOTO; OKAMOTO; TANNO, 2008, p. 216)

Figura 55: Mapa das famílias na localidade de Forquilha em 1926



Fonte: Arns, 2002, modificado pela autora, 2021.

A figura 55 (página anterior) mostra um mapa esquemático elaborado por Otilia Arns para seu livro *História e resgate da memória dos nossos antepassados (1912-2002)*. No mapa, a autora marca apenas as famílias alemãs, que é o tema central do livro por se tratar, segundo Arns, dos pioneiros da cidade. O mapa foi modificado para que possa ser visto também as localidades em que os imigrantes italianos, teuto-russos, japoneses e dos luso-brasileiros se encontravam, já que são parte constituinte da cidade.

Esta breve construção histórica da ocupação do território de Forquilha serve para evidenciar que a cidade foi constituída a partir de uma diversidade étnica da qual os alemães são parte e não os únicos, tão pouco os primeiros. Sem deixar de mencionar os ocupantes iniciais das terras, os índios Xokleng, que frequentemente são esquecidos nas historiografias das localidades, junto aos luso-brasileiros conhecidos popularmente de “caboclos” ou pelos italianos de “brisilianos”, ou seja, brasileiros. Ainda hoje a cidade recebe muitos imigrantes nordestinos e haitianos por ofertar emprego nas indústrias da cidade e também boa qualidade de vida. Apesar disso, é reconhecido que sempre houve disputas na construção de seu território. Cada etnia representa uma “tribo” que passa a ver o outro como “estrangeiro”. As diferenças de costumes, cultura, língua, por vezes, uniu e distanciou esses grupos. Importante destacar aqui que a noção de território envolve não somente a ocupação das terras e o domínio geográfico, mas também a criação de um espaço de influência e de dominação cultural. O território é um espaço com dono, submetido a uma relação de poder.

O imigrante alemão buscou estabelecer um espaço novo e seu, procurando se “relocalizar” no território. Esse processo se deu em parte pela manipulação múltipla e complexa da memória coletiva no processo de ajustamento. Assim, “a recuperação da terra originária fixou-se na memória como uma necessidade existencial”, criando lutas divergentes pelo espaço. Todas essas reivindicações na verdade são casos de “reterritorialidade”, já que são produtos de migrações. Alguns conflitos surgiram nesse processo quando um grupo tenta se tornar superior na reivindicação do espaço, tomando a sua memória coletiva como sendo a verdadeira ou mais legítima que a dos outros (LITTLE, 2011, p. 11). Nesse caso a territorialidade torna-se um mecanismo ligado ao poder, que muitas vezes acaba promovendo exclusões e que notadamente ocorreram e ainda ocorrem na cidade de Forquilha.

### 3.1.2 Assim se estabelece a cidade

O nome Forquilha é proveniente do encontro entre os rios Mãe Luzia e São Bento com formato de forquilha. O povoamento aconteceu em torno das margens desses rios, principalmente do Mãe Luzia. Em função desta proximidade, a cidade sofreu com enchentes, até a barragem do Rio São Bento ser construída entre os anos de 1999 e 2001.

Forquilha pertenceu a Criciúma até 1989, quando começaram os movimentos políticos pró-emancipação. Em 26 de abril desse mesmo ano, o então governador Casildo Maldaner sancionou a lei nº 7587 criando o município. De lá para cá, a cidade se desenvolveu rapidamente e, nos últimos anos, tem almejado desenvolver a atividade turística, o que vem transformando significativamente a paisagem urbana e a dinâmica da cidade. Em 2012, em comemoração ao centenário da colonização germânica, Forquilha inaugurou a Praça do Centenário de Colonização, junto ao Parque Ecológico São Francisco de Assis (figura 56). Na praça há homenagens para as trinta famílias<sup>25</sup> consideradas pioneiras da colonização, todas alemãs.

Figura 56: Praça do Centenário



Fonte: <http://www.noespacovip.com.br/noticia/geral/002057>

A homenagem às famílias não fala somente dos sobrenomes, mas também da revitalização e legitimação da ideia de origem comum e da ficcionalidade em torno da pureza racial, que ao ser materializada, mantém uma continuidade discursiva que está presente também em outros espaços e eventos. O estabelecimento dessa continuidade privilegia um grupo

<sup>25</sup> 1. Arns 2. Backes 3. Back 4. Beckhäuser 5. Berkembrok 6. Boeing 7. Borget 8. Eyng 9. Fritzen 10. Heerdt 11. Hobold 12. Horr 13. Hoepers 14. Junkes 15. Kammer 16. Kesting 17. Kulkamp 18. Kürtz 19. Loch 20. Michels 21. Nuernberg 22. Preis 23. Ricken 24. Schneider 25. Sehnem 26. Semmler 27. Steiner 28. Tiscoski 29. Warmiling 30. Westrup

considerado “pioneiro” e por isso superior (os “alemães”), em detrimento de outros, que não se veem ali representados. Por fim, essa homenagem fala ainda sobre qual grupo domina hegemonicamente a cidade, orientando ações sobre a apropriação do espaço urbano e social, que geram também atritos e reivindicações daqueles que se sentem “de fora”.

Embora a inauguração da Praça do Centenário tenha um significado importante, a movimentação se iniciou muito antes dela. Na gestão do primeiro prefeito, Vanderlei Ricken (1989-1992), foi criada a *Fruhlingsfest* (festa das flores), que não obteve muito sucesso e por isso teve apenas duas edições. Entretanto, foi na sua administração que o processo de cenarização e tematização começou. Durante esse período, foram construídos os três primeiros edifícios em “estilo enxaimel”: a residência de Donato Steiner (figura 57), a estação de tratamento do Rio Mãe Luzia<sup>26</sup> e o edifício comercial e residencial de Benvenuto Herdet (figura 58).

O incentivo às construções “típicas alemãs” idealizado pelo prefeito da época foi apoiado pelo secretário de obras da época, o arquiteto Tadeu Vassoler. Coube a ele, enquanto técnico, a idealização da arquitetura e o respaldo para as decisões políticas. Ambos acreditavam que era necessário resgatar as origens da colonização e melhorar a “qualidade construtiva” da cidade. “Nós éramos as pessoas mais vivenciadas em termos de cultura. A nossa ideia era mesmo resgatar a tradição alemã, não estávamos pensando no turismo, pois a cidade não tinha vocação para isso” (VASSOLER, 2012).

Figura 57: Residência Donato Steiner



Fonte: Autora, 2019

Figura 58: Edifício de Benvenuto Herdet



Fonte: Autora, 2013

Depois da ideia concebida pelo prefeito e pelo secretário de obras, os dois decidiram visitar Nova Petrópolis e Gramado, no Rio Grande do Sul. “Vimos que lá realmente havia

<sup>26</sup> Ver figura 61.

construções alemãs”. Inspirados, a primeira iniciativa foi idealizar uma festa, que também tinha como referência a *Oktoberfest* de Blumenau. Assim foi feita a *Fruhlingsfest* que, de acordo com seus idealizadores, “era uma tentativa de fazer as pessoas gostarem da ideia e adotarem o lado alemão da cidade” (GISLON, 2013). Ora, se era necessário fazer as pessoas “adotarem o lado alemão da cidade” é porque ele não estava tão presente naquele momento.

As inspirações importadas de Gramado para a arquitetura eram apenas visuais e serviram como uma “orientação imitativa”. Não foi realizado nenhum estudo sobre o sistema construtivo enxaimel e também não foi disponibilizado nenhum tipo de material ou planta típica como foi feito em Blumenau. Nas entrevistas realizadas ficou claro que, pelo fato da cidade ter se emancipado, era necessário construir um passado atrativo para Forquilha, algo que fosse um diferencial, uma identidade. Essa teria sido a motivação de toda a busca. No entanto, há também o fato de que os dirigentes políticos da cidade eram de origem alemã, estava neles a vontade de “despertar” o lado alemão e para isso era necessário mobilizar o capital simbólico presente na etnicidade.

Buscou-se no enxaimel, ou na ideia que se tem sobre ele, trazer a identificação pretendida. Vale aqui ressaltar que o enxaimel<sup>27</sup> em sua origem não era um estilo arquitetônico como comumente falado, mas sim um sistema construtivo, cujas peças em madeira eram colocadas de forma que a estrutura ficasse contraventada<sup>28</sup> (figura 59). No entanto, na cenarização, na maioria das vezes o enxaimel é descontextualizado e de forma alegórica torna-se apenas uma “maquiagem”, um enfeite, um pastiche cujo foco é a pura estetização.

Figura 59: Sistema construtivo enxaimel na Alemanha



Fonte: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/16.187/6131>

<sup>27</sup> Em alemão chamado de *Fachwerk* ou *Fachwerkbau*. *Fachwerk* significa “treliça” – espaço de uma parede feita a partir da estrutura de caibros preenchida com material entrelaçado e posteriormente preenchido com barro (WITTMANN, 2016). A tradução literal de *Fachwerkbau* é construção em prateleiras (WEIMER, 2005).

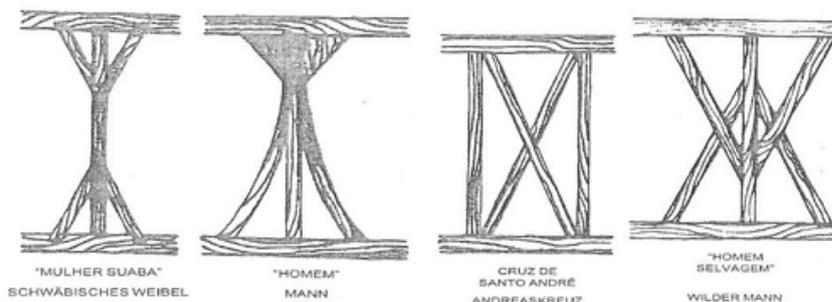
<sup>28</sup> Sistema de ligação entre os elementos de uma estrutura com a finalidade de aumentar a rigidez da construção.

Originalmente, nas construções enxaimel já se sabia que a madeira em contato com a terra apodrecia muito rápido. Para resolver isto era necessário elevar o tramado de madeira sobre uma fundação de pedra. Até a Baixa Idade Média todas as construções eram de madeira. No entanto, a estrutura elevada perdia a rigidez. Assim, foi desenvolvido um sistema a partir de um esqueleto de madeira travado (sem uso de pregos), e depois os vãos resultantes eram preenchidos com barro ou qualquer outro material disponível. As peças inclinadas, trianguladas e em forma de X proporcionavam estabilidade.

É importante também observar que a técnica enxaimel apresentou diferenças regionais na Alemanha, todas derivadas da maneira que os tramos eram dispostos e das peças de madeira, desenvolvendo assim três sistemas construtivos enxaimel: o baixo saxão, o alemânico e o franco. Essas diferenças raramente são vistas nas cópias feitas para os cenários, o que mostra total falta de preocupação com o fazer de uma “imitação autêntica”. O mais antigo sistema enxaimel era o baixo saxão, que se desenvolveu em toda a planície germânica, desde os Países Baixos, até a atual divisa da Polônia. Tinha como principal característica, os baldrames, esteios e frechais contínuos. As peças inclinadas eram raras ou inexistentes. Externamente a aparência era bastante sóbria e rígida devido à ortogonalidade das peças (WEIMER, 2005).

O alemânico se desenvolveu no sul da Alemanha (desde o alto do Reno, passando pelos Alpes, Bavária, Áustria, Suíça e norte da Itália) e historicamente era o mais novo. Nele, o contraventamento era feito nos planos das paredes com peças em forma de *mulher suaba* (*schwabisches weibel*), *homem selvagem* (*wilder mann*) e *homem* (*mann*). A *cruz de Santo André* (*Andreaskreuz*) era rara, as peças grandes e bem afastadas e isso conferia ainda mais sobriedade que no sistema anterior (WEIMER, 2005) (figura 60).

Figura 60: Mulher suaba, homem, cruz de Santo André e homem selvagem



Fonte: WEIMER, 2005, p.71.

O sistema franco era bastante peculiar e desenvolveu-se no planalto médio da Alemanha, que se estende desde a região renana da França até a fronteira da Tchecoslováquia

(Baviera setentrional). O sistema se aproximava mais ao alemânico, distinguindo-se dele por uma maior proximidade entre os esteios. “Com o passar do tempo, o sistema franco tendeu mais para o pitoresco. Isso porque se passou a dar grande valor plástico ao contraventamento e aos fechamentos dos tramos”. As peças *homem selvagem* passaram a ser executadas em forma curva e a *cruz de Santo André* recebeu muitas variações, também combinando peças retas e curvas. “Os construtores procuravam explorar ao máximo a sua maestria artesanal. Não tinham pudor algum em empregar quinze ou vinte motivos diferentes nos tramos de uma única construção! [...] Resultou em um barroquismo com aspecto pitoresco” (WEIMER, 2005, p. 70). Com o passar do tempo, esta técnica se impôs a toda Europa central.

A partir de 1700, a produção de madeira já não conseguia atender a demanda e houve a necessidade de se substituir a construção de madeira pela de pedra. Isso se passou de forma gradual. Surgiram, então, as construções mistas, em que andar inferior era de pedra e os superiores, de enxaimel. Paulatinamente, a pedra assumiu maior importância, até que, no século XIX, a madeira se restringiu quase que exclusivamente ao telhado (WEIMER, 2005, p. 67).

Daí pode-se concluir que na época da emigração as casas enxaimel haviam se tornado obsoletas, não pela técnica, mas pela falta de matéria-prima (WEIMER, 2005). No século XX a madeira perderia seu lugar também para o ferro, tijolos e depois para o concreto. Apesar disso, é inegável que o imigrante alemão veio para o Brasil e trouxe em sua bagagem o conhecimento construtivo que possuía. Conforme o local que chegou e se estabeleceu, o imigrante assimilou características próprias e regionais, responsáveis pelas diferenças encontradas nas construções. Usou o material que tinha disponível. Trouxe o modo de fazer do enxaimel que tivera contato em sua região na Europa.

Nos primeiros momentos em solo brasileiro, nas três regiões, o imigrante alemão construiu a casa provisória, como no período neolítico, como abrigo e proteção, de pau a pique usando material retirado do sítio. Após algum tempo construiu sua casa “permanente” utilizando materiais industrializados na região, com mão de obra da região – específico de cada região. Em função da abundância de madeira no Brasil – no período de chegada dos primeiros imigrantes, foi adotada a estrutura enxaimel, com mais ou menos uso, de acordo com cada região interferência cultural. Finalmente, início do século 20, o descendente do imigrante alemão se sentiu à vontade e podendo economicamente, seguir a tendência internacional – estilo arquitetônico vigente, adotando uma arquitetura internacional, construída nas capitais dos estados brasileiros e do Brasil e em todos os países da Europa (WITTMANN, 2016, online).

Em Forquilha não se tem registros de ter havido construções feitas pelos imigrantes com sistema enxaimel. Se houve, não sobreviveram. Considerando que o processo de

colonização da cidade foi tardio e próximo aos anos 20, e que as famílias que se estabeleceram vieram de uma “reemigração” de outras colônias do Estado e não diretamente da Alemanha, certamente muita coisa já havia mudado. As construções já englobavam materiais mais modernos. Isso comprova que as edificações contemporâneas feitas a partir de uma estilização enxaimel são frutos de uma idealização que busca criar uma atmosfera familiar, mas que nunca existiu, ao contrário de Blumenau, que apesar de também ter inventado boa parte dos seus cenários e performances, existiu um “humor histórico” que alimentou essas criações. Isto fica bem claro nas falas dos idealizadores da cidade germânica, principalmente nas do arquiteto Tadeu Vassoler.

A iniciativa da *Fruhlingsfest* era que a partir da festa, as pessoas passassem a gostar e assumissem o projeto de germanização da cidade. Porque tudo em Forquilha teve que começar do zero, quando se emancipou de Criciúma. Quando instalamos a prefeitura, começamos praticamente sem nada, tínhamos muita dificuldade, por isso, nós tínhamos que trazer tradição e história para aquele lugar. Precisávamos encontrar um diferencial, então pensamos: vamos começar com a festa, para a cidade se identificar e depois começamos com as obras. Pensamos em um nome para a festa que resgatasse a cultura, assim como a *Oktoberfest*. Nessa época fomos em busca de informações em Blumenau. Nós tentamos (VASSOLER, 2012).

Assim, as edificações com “estilo enxaimel” de Forquilha são importantes elementos que validam a cidade germânica, principalmente por fazerem parte do cotidiano. Uma fantasia ao turista e uma idealização aos habitantes, planejada e instituída pelo poder público, composto em maioria e em todas as gestões por descendentes alemães (grifados), como pode ser visto no quadro abaixo. Isto demonstra mais uma vez que o projeto da cidade germânica foi uma vontade política e de um grupo pertencente ao poder.

Quadro 1: Prefeitos e vice-prefeitos de Forquilha

Mandato	Prefeito e vice-prefeito
1989-1992	Vanderlei <b>Ricken</b> e Nelson Da Soler
1993-1996	Nelson Da Soler e Valberto <b>Arns</b>
1997-2000	Vanderlei <b>Ricken</b> e Paulo <b>Hoepers</b>
2001-2004	Paulo <b>Hoepers</b> e Valberto <b>Arns</b>
2005-2008	Paulo <b>Hoepers</b> e José Cláudio Gonçalves
2009-2012	Vanderlei Alexandre e Félix <b>Hobold</b>
2013-2016	Vanderlei Alexandre e José Ricardo <b>Junkes</b>
2017-2020	Dimas <b>Kammer</b> e Félix <b>Hobold</b>
2021 (atual)	José Cláudio Gonçalves e Valcir Matias

Fonte: Autora, 2021

O “estilo enxaimel” foi incentivado pelo primeiro prefeito de Forquilha, Vanderlei Ricken, junto com o arquiteto e secretário de obras da época, Tadeu Vassoler. Ambos afirmaram que a ideia era mesmo valorizar as origens, “resgatar” a tradição alemã. “Lembro-me que Vanderlei falava muito nisso, em resgatar a tradição. Falava tanto que às vezes era questionado por pessoas que não tinham origem alemã” (VASSOLER, 2021, apud GISLON, 2013). Interessante essa afirmação, pois ela evidencia uma tensão entre grupos distintos e como as palavras “resgate” e “tradição” foram usadas por um grupo que tinha acesso privilegiado aos bens sociais e as relações de poder, lembrando que frequentemente as palavras são formadoras de imagens mediadoras no vínculo dos indivíduos com os espaços. A palavra cria a imagem, produz um mito e também o faz funcionar. Ela muitas vezes não concede espaço à história, que é eventualmente transformada em espetáculo (AUGÈ, 2005).

Tadeu Vassoler (2012) enfatiza muito esta ideia de “resgate” e da necessidade de impor essa questão na cidade. “Tudo começou porque o primeiro prefeito era alemão e só iria pra frente se estivesse em lei”. Mais uma vez o poder político foi utilizado para instituir o que se queria na cidade, para produzir uma imagem determinante, cuja preocupação era maior do que a sensibilidade comum dos habitantes. Como Jeudy (2005, p. 83) afirma, “a representação política da soberania obtém uma demonstração sempre visível de sua legitimidade através das metamorfoses da cidade”. O “estilo enxaimel” representaria essa metamorfose.

Nesse ínterim, em 1991 foi encaminhado à câmara dos vereadores o projeto de lei que visava a incentivar as construções com estilização enxaimel. Blumenau foi novamente a inspiração, com uma única e importante diferença: enquanto Blumenau oferecia 50% de desconto, Forquilha estava disposta a isentar 100% o valor do IPTU, pelo período de 10 anos. Uma proposta bastante ousada, considerando que o município era recém-criado e que necessitaria da arrecadação.

Na redação do projeto de lei<sup>29</sup> (feita pelo próprio prefeito, Vanderlei Ricken), a justificativa era a de que “esta iniciativa é a das mais importantes para a nossa cidade, uma vez que visa a resgatar e incentivar a cultura da nossa gente, marcada pelo estilo das edificações” (grifo nosso). No texto, não havia nenhum critério para que a construção fosse considerada do estilo típico, apenas a menção de que o proprietário deveria obter parecer favorável da comissão técnica que seria composta por um arquiteto da prefeitura (provavelmente Tadeu Vassoler), um vereador e pelo secretário de saúde, educação e cultura. Previa que, se houvesse a isenção, o

---

<sup>29</sup> Disponível no *anexo A* desta tese.

beneficiário não poderia executar quaisquer modificações, reformas ou adaptações na edificação, sem a aprovação prévia da Comissão Técnica, sob pena de perder a isenção fiscal.

O projeto de lei foi rejeitado pela Câmara dos Vereadores sem uma justificativa conhecida. Na época, a câmara era composta por nove vereadores e cinco deles votaram contra, representando os demais e vetando o projeto por unanimidade em 20 de agosto do 1991, conforme consta no documento arquivado na câmara. Dos nove vereadores, apenas um era de origem alemã e curiosamente também deu seu parecer desfavorável ao projeto. O que se comenta é que os vereadores que votaram contra eram em maioria de outras etnias e que não viram muita importância no projeto. No entanto, essa explicação só minimiza a questão, dando a ela uma explicação superficial. A rejeição provavelmente se deu por que o grupo de “não alemães” percebeu que, se o projeto fosse realmente aprovado, seria aprovada intrinsecamente a escolha pela germanidade, que passaria a ter destaque e importância.

Em entrevista com cinco vereadores que votaram na época apareceram fortemente aspectos que pareciam revelar uma “rixa” entre italianos e alemães, que significaria reacender uma intriga que já foi resolvida, mas que ainda existiria uma “cicatriz”. José Lino Junkes, um dos vereadores que estava presente e que votou contra, afirmou que pesou mais na sua decisão o fato de achar injusto com quem é de outras origens, “e olha que também sou alemão”. O vereador afirma que “sempre existiu um tabu entre alemães e italianos”. “Eu votei contra porque achei que essa lei aumentaria ainda mais esta rixa. Votei contra para não causar intriga. Sou de origem alemã mas acho que a cidade é para todos, então procurei olhar para todos e não só para o grupinho”. Para encerrar sua fala, o ex-vereador disse: “Desde o início fui contra [...] e não me arrependo. Não tem cabimento isso, porque poderia abrir uma ferida antiga que está cicatrizada” (JUNKES, 2013, grifo nosso).

José Lino Junkes elucida bem os aspectos conflitivos presentes nessas ações de valorização da germanidade, que segundo ele, sempre estiveram presentes, mas que se encontravam em uma fase “pacificada”. Junkes também demonstra mais uma vez que a exaltação da tradição germânica pela arquitetura era muito mais um delírio romântico das classes intelectuais e políticas superiores, do que propriamente um reclame do grupo representante dessa tradição.

Agenor Casagrande (2013, grifo nosso), outro vereador da época, também explicou seu posicionamento: “Votei contra porque isso fazia parte de uma briga entre alemães e italianos. Na época, o Vanderlei Ricken queria subir só os alemães e não acho certo isso. Me

lembro que eles se espelharam em Blumenau e idealizaram uma cidade parecida. Mas eu ainda sou contra”. O ex-vereador menciona alguns acontecimentos bastante curiosos:

Imagina, naquela época chegaram a acontecer coisas bizarras do tipo: se um italiano pedisse um caminhão de brita na prefeitura, tinha o acesso negado. Se um alemão pedisse, logo ele recebia a pedra. Então, tinha italiano pedindo para um alemão fazer o pedido por ele, que daí iria receber também. Isso era o cúmulo (CASAGRANDE, 2013).

É evidente que não há provas desses acontecimentos. Mas, certamente, as falas de ambos comprovam que na instituição da cidade germânica houve disputas de poder e também algumas resistências. Aponta ainda para um conflito pela hegemonia das representações. E foi em virtude disso que a lei não existiu formalmente, mas segundo depoimentos existia nos bastidores. De acordo com Tadeu Vassoler (2012, grifo nosso), apesar de não haver a lei, era feito uma “política mais privada, procurávamos conversar com a pessoa e a prefeitura dava um certo incentivo” (quadros 2 e 3).

Quadro 2: Algumas edificações com traços germânicos em Forquilha



Fonte: Autora, 2019.

Quadro 3: Algumas edificações com traços germânicos em Forquilha



Fonte: Autora, 2019.

Alguns não queriam o incentivo por medo de ter sua edificação tombada no futuro e perder a propriedade, outros construíram com a promessa de receber a isenção do IPTU. Nas obras que o arquiteto realizou de forma autônoma, procurava fazer os telhados mais inclinados e às vezes, os clientes não queriam e ele convencia dizendo que não era telhado alpino, mas sim a melhor maneira de livrar da infiltração ocasionada pela água da chuva, confessou Tadeu Vassoler. Era uma motivação política, e todas as obras públicas adotaram a estilização. “Por conta da rejeição do projeto, entendi que ao menos algumas obras públicas poderiam ser planejadas de acordo com o espírito típico” (RICKEN, 2012, grifo nosso).

Coube a estilização do enxaimel conferir o tal “espírito típico”. Estilização dita aqui, pois a imagem do enxaimel é reproduzida nas fachadas somente como uma aparência e não de modo estrutural, como era feito originalmente o enxaimel. Na estilização, são reproduzidas linhas inclinadas com pinturas ou saliências no reboco para parecer madeira. Em outros casos, com a aplicação de ripas de madeira para ficar mais próximo do “modelo”. O que se nota na verdade é que não há compreensão real do que essas peças significam arquitetonicamente, e por isso é feita apenas uma “maquiagem”. É perfeitamente possível ver isso nas figuras abaixo (61, 62 e 63), nas quais o suposto contraventamento é interrompido quando chega na janela, o que

jamais poderia acontecer em uma peça estrutural. Junto aos “X” nas fachadas, os telhados arrematam a imagem pretendida, conferindo telhados com águas mais inclinadas, torres e relógios bem alpinos, em um exercício de imaginação e fantasia. Um total faz de conta sobre imagens do desejo de um grupo que considerou a cultura alemã como “superior” e materializou sua vaidade na cidade, solidificando em monumentos. Essas mesmas imagens mais tarde servirão ainda como engodo para promover uma possível e desejável atividade turística e econômica no município.

Figura 61: Estação de tratamento do Rio Mãe Luzia



Fonte: Autora, 2013.

Figura 62: Banheiros também em enxaimel



Fonte: Autora, 2020.

Figura 63: Enxaimel de Concreto?



Fonte: Autora, 2020.

O fato é que essas construções para além da própria materialidade, representam verdadeiros recursos simbólicos que marcam constantemente a oposição entre “nós” e “eles”, oriundas do processo de etnização da cidade, reafirmando um papel de dominância. E mais: por ser construída com base nas diferenças, é sempre muito problemática<sup>30</sup> e conflitiva. Isto é bem evidenciado pelas falas apresentadas até aqui.

<sup>30</sup> Ver capítulo 1, item 1.5, *Retorno à etnia*.

Posteriormente, em 1997, Vanderlei Ricken assumiu novamente a prefeitura e novos edifícios do “estilo enxaimel” foram construídos, como o salão de festas do Parque Ecológico Francisco de Assis (figura 64). Importante destacar que seu vice nessa gestão era Paulo Hoepers, que viria a incentivar ainda mais o projeto da cidade alemã ao se tornar prefeito, em 2001. Nesse ano, Paulo Hoepers assume a gestão e fica por oito anos consecutivos. Durante esse tempo, foram realizadas muitas ações para criar e institucionalizar o projeto da “cidade mais germânica do sul do Estado” e, com isso, mais quatro importantes edificações foram construídas no centro da cidade: o prédio da Pastoral da Criança (figura 65), o portal de entrada do município<sup>31</sup>, a cervejaria Saint Bier (figura 66) e o edifício residencial Alexandre Platz (figura 67). Possivelmente, todas essas construções também tiveram uma intenção ilusória de promover a autopatrimonialização de Forquilha como forma de alcançar alteridade.

Figura 64: Salão de festas do Parque Ecológico



Figura 65: Pastoral da Criança



Figura 66: Cervejaria Saint Bier



Figura 67: Residencial Alexander Platz



Fonte: Autora, 2013

Segundo Paulo Hoepers (2012) quando ele assumiu a prefeitura, o projeto da cidade germânica estava em “*stand by*”, já que o prefeito anterior era de origem italiana. A ideia havia

<sup>31</sup> Ver figura 78.

partido de Vanderlei Ricken, que começou a incentivar a construção de edificações em “estilo enxaimel” ou europeu, puxando para o germânico” (nas palavras dele). Mas, para Hoepers, Ricken desenvolveu a ideia de maneira muito tímida e não conseguiu dar continuidade à proposta. Na gestão de Nelson da Soler (1993-1996, mandato após o de Vanderlei Ricken), por ele ser de descendência italiana, o projeto ficou abandonado. Dessa forma, quando Paulo Hoepers retornou à administração, reativou o projeto criando em 2003 uma nova festa, agora mais organizada e abrangente: a *Heimatfest*.

O evento acontece desde 2003 a cada dois anos e leva o nome alemão *heimat* que significa origem, lar. A ideia era enaltecer a germanidade, embora nas justificativas da festa sempre há menção de que ela é feita para todas as etnias da cidade, e que todas se encontram representadas. O fato é que essa representação não se nota, visto que tudo – da música, gastronomia, decoração e as construções – remete às tradições germânicas mais conhecidas pelo público: chope, bandeiras nas cores da Alemanha, trajes típicos, entre outras referências. Reativar e reformular a festa foi um plano de “renovar a cidade [...] e uma das formas encontradas pelas elites políticas locais para ‘vender’ a cidade e, ao mesmo tempo, para justificar a sua permanência no poder, bem como a sua legitimação” (BEZERRA, 2007, p. 87).

Foi da festa que nasceu a frase tão difundida nas mídias: “Forquilha: a cidade mais germânica no sul do estado”. Paulo Hoepers (2012) também trouxe outros itens típicos, como uma cervejaria para reforçar a ideia de que chope é “coisa de alemão”. Durante a entrevista, o ex-prefeito reforçou a retórica de que nas cidades vizinhas só se tem galinha com polenta e que aqui [Forquilha] temos algo “diferente para trabalhar”. É a partir deste entendimento e destas ações que será almejada a atividade turística na cidade, que enxergará na cenarização uma forma de produzir um espaço urbano para o consumo baseado na mercantilização da experiência, do entretenimento, da natureza simulacional e do glamour em torno de um visual inusitado, cuja tematização já estava estabelecida e era capaz de unir o útil ao agradável.

Em 2012 foi inaugurado o hotel Oma Zita, construído pelo próprio Paulo Hoepers, que após deixar a gestão pública se tornou empresário da construção civil, dando mais uma vez, continuidade à sua obra. O hotel, o único da cidade, ostenta nas suas fachadas a estilização enxaimel, possui telhado “alemão” e ainda oferece ao público o almoço “típico”. Em uma matéria da revista *Arquitetura e Interiores*, escrita por Lessa (2016, p. 44) para o jornal *A Tribuna*, o hotel é apresentado como “o maior exemplo de construção enxaimel do sul de Santa Catarina. “As imponentes paredes brancas com hastes marrons características podem ser vistas a metros de distância, criando uma identificação instantânea com o estilo europeu”. Na matéria,

Paulo Hoepers, que é o diretor-presidente do hotel, explica que embora os arquitetos serem naturais do município, todo o projeto foi baseado em pesquisas e desenhos de obras originais do estilo europeu. A pergunta que não quer calar é de onde vieram essas obras “originais”? De Gramado ou Blumenau? O resultado desta pergunta e da compreensão sobre o que é o “original europeu” pode ser conferido abaixo nas figuras 68 e 69.

Figura 68: Construção enxaimel do Hotel Oma Zita



Fonte: Autora, 2013.

Figura 69: Enxaimel sendo pintado



Fonte: Autora, 2013.

“Desde o início nós focamos em fazer um trabalho diferenciado para trazer à região um novo conceito. Não queríamos que o hotel fosse apenas um prédio normal”, salienta Paulo Hoepers (figura 70). A matéria da revista diz que “o diferencial não se limita somente às fachadas da estrutura. No interior, cada item também foi pensado para ostentar as características europeias, desde os detalhes de madeira que ornam as portas até a mobília que remete aos tempos provençais”. Comenta ainda que “além do hotel, Hoepers também é proprietário de um conjunto comercial, onde cada unidade mantém um estilo germânico diferente [...]. Manter os espaços com estas características traz vida ao município. As pessoas que vêm de fora querem saber um pouco da história local e isso acaba se tornando um atrativo a mais”, enfatiza Hoepers (LESSA, 2016, p. 45). Na verdade, essa afirmação não deixa de ser uma ideologia de um

pequeno grupo que almeja o poder sobre a cidade e para isso, usa estratégias e assinaturas de arquitetos, ou seja, de técnicos que se colocam à disposição da fantasia.

Figura 70: Hotel Oma Zita



Fonte: Geovane Westrup, 2020.

No hotel (assim como em outras obras) fica claro que a tematização foi o recurso utilizado para ostentar as características europeias. Percebe-se um trabalho cenográfico marcado pela mistura do que se imagina ser um “estilo provençal” francês, com fachadas de aparência enxaimel, um sistema estrutural medieval. Tudo isso ironicamente para contar a “história local” de Forquilha. Falando assim soa como algo completamente sem sentido, mas o “sentido” está em ver o significado alegórico disso, o que tem por trás: a criação de algo exclusivamente com a intenção de evocar um imaginário, de nutrir uma fantasia dupla, que ora nutre um grupo que se coloca como os “primeiros” e portanto tem o direito de dar a suas feições à cidade, e ora alimenta as novas utopias de lazer e turismo tornando-se produtos a serem consumidos.

Nas conversas com Paulo Hoepers (2012, grifo nosso) sempre ficou claro que o turismo ainda não existia, mas que poderia existir se a cidade apostasse no lado alemão, que é diferente. “Puxar para o lado germânico pode dar um diferencial para a cidade, pode ser um nicho no mercado”. O ex-prefeito explica ainda que “a pessoa sai de Criciúma querendo comer algo diferente em um final de semana, daí ela vai para Nova Veneza comer polenta com galinha todos os finais de semana. A oferta é pequena”.

Com esse mesmo intuito, em 2014 a construtora Hoepers ergueu no centro da cidade o conjunto comercial Germânia, inspirado na vila germânica de Blumenau, possuindo também uma torre do relógio (aquele conjunto citado anteriormente na entrevista da revista *Arquitetura*

e Interiores). Em 2012, quando entrevistei Paulo Hoepers, já estava em seus projetos essa obra e quando ele foi me explicar, mostrou uma foto da vila germânica dizendo que faria igual. “Por dentro será ‘moderno’, por fora um cenário, só a fachada será trabalhada”, falando exatamente nessas palavras. Inclusive, essa fala me conduziu posteriormente a olhar para o que vinha ocorrendo em Forquilha a partir do conceito de cenarização, que foi também desenvolvido ao longo da investigação desta tese.

Um cenário em que somente as fachadas são trabalhadas para “parecer” alemão é exatamente o que se pode ver nas figuras abaixo (71 e 72): uma construção contemporânea, de certa forma inovadora por usar um sistema construtivo não convencional, o *steel frame*<sup>32</sup>. Poderia parar por aí. Mas não. Na propaganda afixada na obra está bem claro para todos verem o que virá, em uma foto do projeto construído e finalizado, apresentado com a frase “Um centro com estilo” (o estilo enxaimel, claro). Ainda na matéria da revista *Arquitetura e Interiores*, Lessa (2016) explica que nesta obra há os três estilos germânicos diferentes, mas na realidade, o que vemos são apenas três formas de telhado, lado a lado, em uma montagem com apelo comercial e ficcional (figura 73). Com tantos atributos pós-modernos, o centro comercial Germânia teria feito sucesso na mostra da *Strada Novissima*?

Figura 71: Enxaimel em *steel frame*



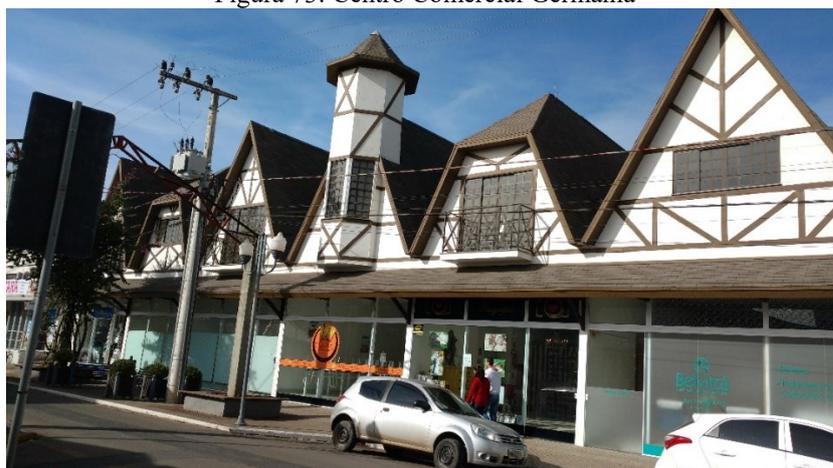
Figura 72: “Um centro com estilo”



Fonte: Autora, 2013.

<sup>32</sup> Sistema construtivo que utiliza o aço galvanizado como elemento principal. Seu fechamento é feito por placas, podendo ser cimentícias, de madeira, de gesso, dentre outros.

Figura 73: Centro Comercial Germânia



Fonte: Autora, 2019.

Importante ressaltar que em nenhuma das ideias e iniciativas da criação da cidade germânica teve a participação popular. Tudo foi criado pela gestão administrativa e posteriormente a população foi “sendo inserida”. Teve também muita resistência, principalmente dos representantes italianos.

Isso precisa ser despertado nas pessoas. Nós temos aqui a colonização alemã que nos dá diferenciais. Mas chegar na rua e dizer: escuta, você acha que devemos estimular isso? As pessoas iriam responder que não...vão mandar a gente cuidar da saúde. O nosso público ainda é muito incipiente. Quando queremos criar uma cultura que traz riquezas, primeiros temos que plantar a ideia, e depois vamos colher (HOEPERS, 2012).

Tadeu Vassoler relatou que quando apareceram na cidade as primeiras obras em “estilo enxaimel”, muitas pessoas diziam: “Você Tadeu, um italiano, por que fica querendo resgatar a história dos alemães?”, “se você começar a fazer obras só em estilo alemão, quando algum prefeito italiano assumir, nós iremos pedir para demolir tudo”. Por isso, algumas construções não têm os “X” nas fachadas, tem só o telhado mais inclinado, como é o caso do edifício da Prefeitura Municipal<sup>33</sup>. “Tentei trabalhar o lado germânico de modo mais leve, para que a ideia fosse recebida aos poucos pela população”, confessou o arquiteto (VASSOLER, 2012).

É frequente que o telhado inclinado seja utilizado para fazer alusão à germanidade. O telhado “alpino” era utilizado originalmente por demanda funcional gerada pelas chuvas constantes e pela necessidade de escoar a neve. A cobertura era feita de palha em toda a Alemanha. A partir de 1515 foi proibida a construção de telhados em palha, o que gerou muita resistência considerando que a palha é ótimo isolante térmico. Com isso, passou-se a utilizar a

<sup>33</sup> Ver quadro 2 na página 151.

telha de ardósia (*schiefer*), “que, paulatinamente, foi descendo dos telhados, primeiro cobrindo os frontões e, mais tarde, até paredes inteiras” (WEIMER, 2005, p. 87).

De acordo com Paulo Hoepers (2012) o município não possui mais que 10% de descendentes de alemães e, por isso mesmo, não há possibilidade de impor o estilo alemão em tudo. Segundo o entrevistado, essa ideia deve ser construída aos poucos, vencendo as resistências: “Por exemplo, quando implantamos a festa, eu chamava o pessoal e dizia: colocamos o nome alemão para ganhar dinheiro. Porque para italianos temos que falar em dinheiro. Naquela época eu precisava criar uma identidade alemã sem machucar ninguém”.

Apesar de não ter encontrado um dado para realmente comprovar o percentual de habitantes de origem alemã na cidade, a fala do ex-prefeito reconhece que, perante a mistura étnica existente em Forquilha, este grupo [“dos alemães”] representa uma minoria, que conseguiu “vencer as resistências” por deter posição privilegiada no poder. Por outro lado, seu discurso também denota certo preconceito racial, fruto do próprio processo de ativação étnica e de uma estratégia de atuação política.

Outro fato curioso merece ser mencionado embora o projeto de incentivo fiscal tenha sido rejeitado, duas obras particulares foram construídas em “estilo enxaimel” entre os anos de 1991 e 1992: a de Donato Steiner e a de Benvenuto Herdet, ambos de origem alemã. Se não houve incentivo fiscal, qual teria sido a motivação para essas pessoas optarem em construir nesse estilo? Esse foi o questionamento feito em entrevista aos dois proprietários. Donato Steiner afirmou que construiu em “estilo enxaimel” porque é de origem alemã e, além do mais, considera bonito esse estilo. “Quando íamos à Blumenau, Joinville e Pomerode, sempre víamos essas construções lá, e eu achava a coisa mais linda do mundo, então resolvi construir assim”. O entrevistado comenta que quando encaminhou o projeto para a análise, o prefeito da época, Vanderlei Ricken, prometeu um incentivo fiscal para ele, já que a obra em questão privilegiava o estilo alemão. No entanto, Donato Steiner afirmou não ter recebido nenhum incentivo (STEINER, 2012, *apud.* GISLON, 2013).

De acordo com Donato Steiner (2012), depois desse episódio ele soube que foi encaminhado um projeto para câmara voltado a estimular construções feitas em estilo germânico, mas que foi rejeitado pelo fato de os italianos serem contra. Talvez fosse essa a justificativa do poder público à época, pois pelos resultados obtidos na pesquisa de campo soube-se que não foram só os vereadores de origem italiana que votaram contra o projeto de lei. A câmara tinha representação étnica variada, com presença de oposição política.

Já os motivos que levaram o proprietário Benvenuto Herdet a construir em “estilo enxaimel” foram outros. Segundo ele, no início, a construção era pra ser “normal”, com térreo comercial e segundo piso de apartamentos. Depois, o entrevistado resolveu construir um terceiro pavimento. Enviou o projeto para análise na prefeitura, mas não foi aprovado. “O Tadeu não queria daquele jeito”. Sabendo que construções com estilização enxaimel eram de interesse da prefeitura, o entrevistado resolveu modificar as fachadas dentro do estilo “adequado” para receber a aprovação. “Meu filho era técnico em edificações e morava em Blumenau, então pedi para ele desenhar as fachadas. Depois de pronto, peguei o projeto e levei na prefeitura para o Vanderlei Ricken ver, e ele aprovou” (HERDET, 2012, *apud* GISLON, 2013). A julgar pelas falas de Benvenuto Herdet é impossível não pensar em de quem de fato pertencia e pertence a cidade e como operam as “moedas de troca”. E também sobre aqueles que detêm o direito de falar e decidir pela cidade. Por outro lado, só reforça que o incentivo é completamente questionável por diversas razões, uma delas é a de que se passa a construir do jeito requisitado apenas por uma questão de ganhos financeiros, argumento confirmado pelo entrevistado.

Apesar de Benvenuto Herdet ter construído em “estilo enxaimel” apenas para ter seu projeto aprovado, o mesmo afirmou não ter recebido nenhum tipo de incentivo fiscal. Para Herdet, as construções em “estilo enxaimel” são bonitas porque são diferentes. “Em termos de memória, nós já estamos muito distantes dos nossos antepassados. Na verdade, construí assim porque gosto de arquitetura diferente”. Ele é pedreiro e por isso ele mesmo construiu o prédio e a sua residência, que curiosamente tem estilo inspirado nas casas asiáticas (HERDET, 2012, *apud* GISLON, 2013), revelando que a sua busca pelo enxaimel se trata muito mais de uma questão econômica e de um gosto particular, até mesmo pelo exótico, do que a busca pelas “raízes” de seus ancestrais, como desejado pelos idealizadores do projeto da cidade germânica.

Dito tudo isso, para encerrar o tópico ainda resta um ponto importante: saber o que as pessoas que não são de origem alemã pensam sobre esse incentivo à germanidade, visto que, logicamente, mesmo que as pessoas de origem alemã não tenham participação ativa, provavelmente não discordam, já que são representadas de alguma forma. Caberia então ouvir os “não alemães” e isso foi feito em 2013, com grupos focais de diferentes idades. Os resultados tinham outros objetivos na ocasião, mas continuam sendo importantes para este novo debate. Não convém citar o nome das pessoas entrevistadas aqui, já que não ocupam cargos públicos e podem manter suas identidades preservadas. Apresentarei apenas os discursos e trechos capazes de nos fornecerem uma ideia melhor sobre esta questão.

“Para mim, essas construções em estilo alemão me fazem lembrar que são a história deles, da colonização da cidade feita por eles”. “Eu acho bonitas essas casas, mas não me interessaria construir assim porque não é da minha origem. Se eu fosse escolher um estilo antigo seria o italiano, porque eu não tenho nada com alemão”. “Cada um puxa para seu lado. Tudo depende de quem está no poder. Os governantes é que escolhem as coisas. As pessoas não têm muita voz nisso”. (GRUPOS FOCALIS, 2012, grifo nosso).

“Não acho que hoje precisamos seguir as tradições ao pé da letra, não vejo por que construir assim em Forquilha, seguindo o passado. Não precisa ser assim”. “Eles contam a história deles por meio dessas construções, a história da cidade que eles querem”. “Minha avó me contou que desde o início tinha alemães e italianos, mas quem ocupou o centro e o comércio foram os alemães. Os italianos acabaram indo para áreas mais afastadas, mais rurais. Por isso acredito que os alemães conseguiram escrever a história deles mais forte, da maneira que quiseram, porque eles tinham mais poder”. “Eu não gosto da ideia de Forquilha fazer essas construções em estilo alemão. E nós italianos? Eu não gostaria de ver a minha cidade vestida de alemão”. “Pessoalmente, eu não gosto muito dessas construções. Por que valorizar só a etnia alemã? Deveriam resgatar a italiana também, porque se for ver, é a maioria”. “Eu acho que se a cidade ficar toda alemã vai ficar chato porque acaba ficando tudo igual, vai parecer um cenário de novela” (GRUPOS FOCALIS, 2012, grifo nosso).

“A *Heimatfest* também, eles falam que é a festa das origens de todas as etnias, mas o nome é alemão. Daí fazem tudo com as cores da Alemanha, cheio de chapeuzinhos verdes com penas. E daí? Querem que as pessoas de outras origens se identifiquem com a festa. Fica estranho né?”. “Os alemães da Forquilha se acham demais”. “Eu acho legal essas construções, mas se continuar e for só assim daqui pra frente vai enjoar. Porque tudo que é demais irrita! ”. “Seria interessante misturar os estilos para que todos pudessem se sentir representados”. “Todos os estilos deveriam se misturar, porque a cidade é misturada”. “Nós só queremos uma cidade bonita” (GRUPOS FOCALIS, 2012, grifo nosso).

Em todas essas falas tão diversas e fortes, observa-se que o tom comum é o de questionar por que somente a etnia alemã deva ser valorizada, elucidando que, apesar do discurso de que todos são contemplados [na festa] e que era necessário sensibilizar a população para não machucar ninguém, isso não ocorre de fato. Há uma boa parcela da população de Forquilha que não se vê ali representada, que almeja outros propósitos. Convém ressaltar ainda que as pessoas entrevistadas nos grupos focais tinham idades variadas. Nos jovens percebeu-se ainda mais a crítica em relação ao “passado” e às “tradições”, principalmente ao

fato de que não seja necessário que a cidade esteja “vestida” assim. Isso porque, certamente, não os representa também, já que esses estão ainda mais distantes do “passado evocado”. Para fechar o tópico, mas sem querer encerrar a discussão, esta é a fala que considero mais emblemática: “Nós só queremos uma cidade bonita”, porque ela põe a questão em xeque, nos faz pensar o que de fato importa ou deveria importar, no fundo é oferecer à cidade espaços de boa qualidade, agradáveis, úteis, que proporcionem vitalidade ao cumprirem suas funções sociais, ao invés apenas de imprimir disputas de grupos étnicos, gostos e adereços em suas superfícies, como ainda se vê em Forquilha.

Figura 74: Provoações sobre o “estilo enxaimel”



Fonte: <https://blogdolindner.wordpress.com/2010/04/03/estilos-em-arquitetura/>

### 3.2 MAIS ELEMENTOS PARA COMPOR O CENÁRIO

Com o que foi apresentado até aqui é possível concluir que o processo de cenarização de Forquilha iniciou-se nos anos de 1990, com a vontade de demarcação étnica de um grupo sobre a cidade, grupo esse que tinha acesso privilegiado ao poder e aos bens culturais e que por isso usou principalmente da arquitetura para promover uma ativação simbólica da tradição. A partir desse movimento, que tentou inclusive usar da lei para estimular uma maior adesão da

cidade e não teve sucesso, a projeto da cidade germânica nunca cessou. Hoje, ele é usado e estimulado para desenvolver o turismo, almejando fins econômicos.

As construções em “estilo enxaimel” e também aquelas que possuem apenas telhados alpinos, localizam-se em grande maioria no centro da cidade, mas não chegam a formar um parque (como em Blumenau) ou um conjunto. Estas edificações começaram a ser feitas a partir de 1991 e ainda hoje são construídas, mostrando que é um projeto vigente e que, provavelmente, à medida que o turismo for se estabelecendo, fortalecerá ainda mais a construção da cidade “mais alemã do sul do Estado”. Isto está inclusive previsto no Planejamento de Turismo do município elaborado para os anos de 2017-2022<sup>34</sup>. Esse documento foi escrito pelo secretário de Turismo, Cultura e Esporte, Felipe Dordeti e pelo diretor do Departamento de Turismo, Geovane Westrup.

Forquilha é reconhecida popularmente na região como a “terra dos alemães” por ser localizada entre municípios de forte colonização italiana. O município possui algumas construções cujos estilos e fachadas foram baseados na arquitetura germânica incentivadas no início de sua emancipação política-administrativa pelo primeiro prefeito eleito. Em 2018 isto vem à tona novamente pela fidelização da comunidade e do poder público a vocação do município como a “cidade mais germânica do Sul de Santa Catarina”. Em vista que resgatará velhas tradições da cultura dos imigrantes que vieram da atual Alemanha, e conseqüentemente promoverá um produto turístico que contribuirá na base econômica local (PREFEITURA MUNICIPAL DE FORQUILHINHA, 2016, p. 35, grifo nosso).

No documento, valorizar as edificações “alemãs” faz parte dos projetos do programa turístico para a cidade, cujas ações para atingir isto compreendem fazer uma reavaliação do plano diretor e propor uma reformulação do projeto de lei de benefício fiscal para o incentivo da construção e manutenção de edificações, com características arquitetônicas germânicas conhecidas como “enxaimel e alpino”. Isto denota que, apesar da aparente motivação agora ser outra, ligada ao turismo e não tanto à etnicidade, estão presentes ainda os mesmos discursos e desejos de um pequeno grupo que se mantém ativo (por trinta anos). Outro ponto a se cogitar é que, com o desenvolvimento da cidade para o turismo, é bem possível que o projeto de incentivo para edificações em estilo “enxaimel e alpino” seja aprovado, o que representará uma mudança substancial na paisagem urbana e arquitetônica da cidade, tonando-se cada vez mais cenarizada, já que com esse incentivo muitas pessoas optam por construir no estilo pretendido apenas por uma questão de ganho financeiro e não por motivações “culturais”.

---

<sup>34</sup> Disponível em: [https://static.fecam.net.br/uploads/270/arquivos/1892622\\_PLANEJAMENTO\\_\\_CULTURA\\_\\_TURISMO\\_\\_SELO.pdf](https://static.fecam.net.br/uploads/270/arquivos/1892622_PLANEJAMENTO__CULTURA__TURISMO__SELO.pdf)

Mas por que é tão necessário haver um controle sobre a arquitetura? Sobre a imagem dela, sua aparência? Não seria relevante somente preocupar-se com uma arquitetura de qualidade e contemporânea? Esse controle demonstra a dependência da cidade com a tematização. É necessário mantê-la com a fisionomia que já foi determinada seletivamente, seja por afirmação étnica e de poder, seja como forma de desenvolvimento econômico.

No diagnóstico da cidade feito pelo planejamento turístico, a justificativa para tal incentivo é bastante peculiar, mas ao evocar a nostalgia, se mostra bem alinhada às políticas globais de turismo. “As pessoas querem provar da comida [...], vivenciar os costumes, tradições e fazeres, querem se divertir em meio às festividades culturais. Estão cansadas do comodismo das cidades e buscam a liberdade, o simples e a nostalgia!”. Que, de acordo com a Secretaria de Turismo, essas qualidades estariam presentes no município de Forquilha, precisando apenas serem despertadas pelo “óbvio apelo turístico” (PREFEITURA MUNICIPAL DE TURISMO, 2016, p. 2).

O documento menciona também que nos anos 90 houve algumas iniciativas do poder público demonstrando a preocupação com a criação de uma identidade própria a partir da memória e das origens dos pioneiros colonizadores, mas que hoje Forquilha caminha para outra realidade, a mesma que muitos municípios da região buscam também como uma importante parcela da base econômica: a atividade turística como um incremento na arrecadação e na criação de empregos e oportunidades. “Forquilha tem vocação turística por sua rica cultura germânica”, afirma o planejamento de turismo, que aliás, cita sempre e apenas a germanidade como maneira de alcançar tal objetivo (PREFEITURA MUNICIPAL DE TURISMO, 2016, p. 2).

Com o intuito de saber mais sobre esses projetos e ações previstas na área turística realizou-se em 2020 uma entrevista com o autor do documento, o diretor do Departamento de Turismo (2017-2020), Geovane Westrup<sup>35</sup>. Convém mencionar que esse é o primeiro cargo criado no município com a finalidade de trabalhar as políticas públicas de turismo e confirmar a inserção de Forquilha nessa atividade. Também foi criado em 2018 o Conselho Municipal de Turismo (CONTUR) com o intuito de promover discussões de estratégias para alavancar o *status* do município de Forquilha por meio do turismo, pensando-o principalmente de forma regionalizada. Nesse Conselho fazem parte vários representantes da sociedade.

---

<sup>35</sup> Geovane Westrup fez parte do grupo *Immerfroh* por bastante tempo.

Geovane Westrup (2020) contou que o Conselho está discutindo principalmente a cultura alemã. Sua fala ratifica que há ainda tensões entre grupos no processo de cenarização germânica. “A gente sabe que muitas vezes há um conflito interno sobre essa questão”. Mesmo assim, ela é importante para “alavancar” o *status* do município. Durante a conversa, o entrevistado deixou claro que tinha a compreensão de que não seria uma questão de fazer um resgate, porque isso não existe. “Estamos criando atividades, articulando formas para fomentar o município por meio da cultura, mas também de novos atrativos que possam chamar atenção, que possam contribuir com a comunidade, mas que também possam ser comercializados”. Westrup (2020) revelou que muitas pessoas comentam que a criação dessas atividades seria apenas uma forma de usar a cultura para algo comercial, mas que ele não vê dessa forma. “Eu sempre trouxe essa discussão de que não estamos resgatando nada, estamos só representando algo que aconteceu muitos anos atrás [referindo-se à dança no grupo *Immerfroh*] e muito disso aconteceu lá na atual Alemanha. Então nós estamos fazendo uma representação do que acontecia naquela época”.

Antes de prosseguir, preciso fazer um comentário bem pontual. À primeira vista, a fala de Geovane Westrup é interessante e de certa forma positiva por mostrar o entendimento de que não se trata de um resgate, mas de uma representação. Mesmo assim, me causou certo estranhamento, porque esse discurso não se alinha às ações feitas na cidade até o momento. O estranhamento foi esclarecido no desenrolar da conversa, quando o diretor do Departamento de Turismo afirmou que havia lido a minha dissertação, e ela fala exatamente sobre isso. A partir daí, percebi de forma ainda mais evidente que as falas iam ao encontro do meu posicionamento e não com os fatos. Isto ficou ainda mais visível quando li o planejamento de turismo elaborado por Geovane Westrup, citado aqui, mas que o entrevistado não mencionou e não disponibilizou.

O documento utiliza a palavra “resgate” inúmeras vezes, inclusive como forma de justificar as propostas da germanidade, o que é totalmente contrário ao que ele mesmo afirmou na entrevista que me concedeu. No entanto, na entrevista Westrup (2020) disse que “o plano trata de forma geral, de infraestrutura turística, marketing. A questão alemã é só um item. Tem também a questão dos bares e restaurantes, que eles possam trazer um diferencial que chame a atenção para as pessoas virem para Forquilha, o que chame a atenção”. Ele afirmou ainda que não há imposição, como foi feito nas administrações anteriores, e sim um estímulo. Mais uma vez percebe-se que no processo de cenarização da cidade há muitas contradições entre discursos e ações, porém é nessas últimas que se materializam as reais intenções.

Sobre o estímulo às edificações em “estilo enxaimel”, o diretor de turismo (2020) afirmou que esta é uma questão que vem sendo discutida pela Comissão.

Eu tenho um olhar com muito cuidado sobre o “neo-enxaimel”. Ano passado, eu, o [prefeito] Dimas e o arquiteto do Município, fizemos algumas visitas em municípios que tem cultura alemã, para ver como estavam tratando isso (São Pedro de Alcântara, Blumenau e Pomerode), arquitetura, infraestrutura e eventos. Já foi debatido muito sobre o “neo-enxaimel” para criar algo mais comercial e turístico mas que não resgate nada. Pomerode foi o que mais nos agregou, principalmente sobre a arquitetura. Acho que é uma linha que a gente pode trabalhar em Forquilha. Eles têm a atuação de arquitetos lá, estão ajustando o plano diretor e o código e obras. Indagamos se eles trabalham com algum incentivo, disseram que não, porque é contra suas propostas e valores. Eles mantêm o que existe, que é autêntico, e na área comercial quando querem remeter a visão mais turística, para que quando as pessoas cheguem em Pomerode se sintam em um ambiente diferente, eles trabalham a arquitetura com itens que façam lembrar a arquitetura alemã, com simbolismos, mas que não sejam uma cópia. Eu pretendo trabalhar esta visão em Forquilha. Em Pomerode, eles proíbem o “neo-enxaimel”. Com razão, porque eles querem ter esse cuidado para não criar uma falsa história. Eles usam itens, traços, que possam remeter a arquitetura alemã, mas não tão escandaloso. Eles têm esses cuidados (WESTRUP, 2020).

Pode-se pensar que ao menos desta vez tiveram como exemplo uma cidade que possui um acervo grande de patrimônio material enxaimel autêntico e não Blumenau ou Gramado. Só que a inspiração advinda de Pomerode<sup>36</sup> não se vê em Forquilha, que ainda insiste no pastiche e não entendeu de fato o exemplo que escolheu. Isso dificilmente mudará se a lei do incentivo às edificações em “estilo enxaimel ou alpino” for implantada. Como serão feitos o “controle” e a diferenciação do que é simbolismo, releitura, cópia, pastiche? Não é à toa que o incentivo não existe em Pomerode (de acordo com Geovane Westrup).

Sobre as novas obras no “estilo enxaimel”, o diretor de turismo afirmou que na prefeitura não se está mais pensando em construir assim, que o arquiteto que atua lá tem outra postura e entendimento em relação “à falsa história”. Mas isso não é o que está escrito no plano de desenvolvimento do turismo, prevendo o já mencionado incentivo. Questionado sobre a obra mais recente com a estilização enxaimel, o salão paroquial da igreja matriz (figura 75), ele disse que foi uma iniciativa da própria igreja, “porque esses perceberam a discussão sobre o resgate alemão. Não foi algo ditado pelo poder público. Foi uma iniciativa deles, junto com o arquiteto que eles contrataram. Não podemos proibir” (WESTRUP, 2020, grifo nosso). Interessante também pensar que a maioria dos padres da paróquia são de origem alemã e também fazem parte de um grupo de poder sobre a sociedade. Nos mesmos moldes dos políticos, ajudam a construir a cidade alemã que desejam.

---

<sup>36</sup> Cidade catarinense localizada na região do Vale do Itajaí e na microrregião de Blumenau.

Figura 75: Novos projetos em “estilo enxaimel” para 2020

## Paróquia de Forquilha inicia Ano Jubilar em comemoração aos 80 anos

**F**orquilha - A noite da última terça-feira (18) foi festiva para os fiéis da Paróquia Sagrado Coração de Jesus de Forquilha, pois por aqui iniciaram as festividades do Ano Jubilar na qual em dezembro deste ano a Paróquia comemora 80 anos de criação. Contando de fato, prestigiam a celebração. Na oportunidade foi apresentado um quadro com a imagem do Sagrado Coração de Jesus que está presente todos os cantos e redondeiras da cidade.

**A História da Paróquia**  
A Paróquia Sagrado Coração de Jesus de Forquilha foi fundada por Decreto assinado por Dom Joaquim Durini

em 1940. A primeira comunidade a receber o nome foi a comunidade de São João do Rio Cadu. Além disso, também foi apresentado o projeto de reforma do São Pioquiná, que tem previsão para ser entregue e inaugurado em dezembro deste ano.

Em 1941, chegou o primeiro vigário Frei Maurício Baumgarten e também o coadjutor Frei João Jerônimo.

A chegada destes franciscanos foi uma festa para as famílias de Forquilha, que possuíam

uma casa de madeira, com o telhado de telha cerâmica, os sacristãos com frangipani, visita aos doentes e enfermos, missas, confissão e outras atividades espirituais do povo.

Com o tempo, a igreja existente que tinha sido construída todo em madeira, já não comportava mais o número de fiéis que afluiam à igreja para assistir à Santa Missa. Surgiu assim a necessidade de um templo novo e mais amplo, já que esta



foi representada por um grupo de voluntários e já apresentava problemas estruturais.

Assim como no Novo Vigário Frei Everaldo Altemper, franciscano, que chegou em 1958, a difícil tarefa de dirigir a construção na nova igreja.

A planta da igreja foi elaborada por engenheiros vindos de Curitiba. Em agosto de 1960, iniciaram de fato as obras. Frei Everaldo conduziu com entusiasmo os trabalhos e contou com fundamental ajuda financeira e trabalho de voluntários integristas das diversas famílias daqui.

Em 1962, Dom Antônio Petrálio, Bispo Diocesano, inaugurou e abençoou solenemente o Novo Mistar.

Hoje é apenas um pequeno resumo do início da nossa história de 80 anos de criação da Paróquia Sagrado Coração de Jesus. Ela tem uma riquíssima história de fé, de amor e de gratia deste povo parquense. E durante este ano de 2020, buscaremos resgatar um pouco dessas memórias na programação que fará parte do Ano Jubilar.



Projeto para restauração e reforma do novo Salão Paroquial

Fonte: Jornal Volta Grande, fev.2020, modificado pela autora, 2020.

O fato é que são muitas contradições também vistas nas ações que incorporam novos elementos “típicos” na cidade. Uma delas é a criação da *Osterbaum*, em 2018 (figura 76), um evento símbolo que identifica a cultura alemã durante o período da Páscoa e que também acontece em Pomerode. A *Osterbaum* foi criada pela municipalidade, que explica:

A *Osterbaum* trata-se de uma tradição dentre várias outras praticadas na Alemanha, na qual, ornamenta-se com ovos coloridos uma árvore ou galho totalmente seco, dentro de casa, nos jardins e ambientes públicos. A tradição de pintar casquinhas e pendurar em árvores e galhos é mantida na Alemanha e regiões habitadas pelos descendentes, inclusive em Forquilha onde se encontram famílias que ainda preservam esta tradição (PREFEITURA MUNICIPAL DE FORQUILHINHA, 2018).

Figura 76: Osterbaum e a casinha do Papai Noel de Forquilha



Fonte: <https://turismo.forquilha.sc.gov.br/eventos/detalhes/codItem/65257>

Sua criação parece que foi a única coisa que de fato resultou da visita a Pomerode e foi incluída no planejamento turístico da cidade. O documento afirma que, durante as semanas que antecedem a Páscoa, Forquilha fica totalmente ornamentada com várias árvores da Páscoa, em praças, escolas, lojas, residências e outros espaços públicos; o destaque fica para a Praça dos Imigrantes Alemães, ao lado da Casa do Coelho, onde é montada a grande *Osterbaum* com mais de 15 mil ovinhos coloridos, tornando-se a maior atração na cidade. Para impulsionar o evento “tradicional”, o documento diz que é “necessário conscientizar a comunidade sobre a importância de promover o município com a *Osterbaum*” (PREFEITURA MUNICIPAL DE FORQUILHINHA, 2018, 2016, p. 29). Ora, se ela é uma tradição preservada no município, por que ela só “surge” em 2018? E por que é necessária a conscientização da população?

Westrup (2020) nos dá essa resposta quando comenta que a *Osterbaum* era uma “cultura muito fraca”, que só existia em algumas famílias. A decisão de trazer a tradição para a superfície é proporcionar mais um evento, mais um apelo turístico e comercial condizente com o tema da germanidade.

*A Osterbaum existia em algumas famílias, inclusive na minha. Isso é algo típico da tradição da região da Alemanha. É claro que sofreu muitas modificações, mas eu tinha o conhecimento que algumas famílias que ainda faziam, talvez não com tanto conhecimento como tinha os imigrantes, mas ela ainda existia. Tem muita gente que diz ser uma cópia de Pomerode. Não, é uma tradição que ainda existe. A gente só trouxe ela à tona, agregou um pouco mais de valor nela para chamar mais atenção para esta data. Acaba movimentando o comércio, envolve a escola. Foi um evento bem interessante que a gente vem desenvolvendo e quer consolidar (WESTRUP, 2020).*

Essa fala confirma a intenção que Forquilha possui em relação ao turismo, que convenientemente vai ao encontro dos anseios do grupo dominante. “Precisamos encontrar formas de alavancar o município e utilizando este tema da colonização, que a gente sabe que é a linguagem do município” (WESTRUP, 2020). Caberia lembrar que essa foi a linguagem imposta à cidade durante um trabalho político que já tem trinta anos. “A gente sabe que tem muitas outras etnias que contribuíram para o desenvolvimento do município, e vem acontecendo até hoje. Só que com fins turísticos, a gente vê que [a germanidade] é um pé para o município se destacar entre os outros, não para dizer que é melhor, mas é um diferencial” (WESTRUP, 2020).

“Não só a *Osterbaum*, mas a gente vê a necessidade de criar outros eventos” (WESTRUP, 2020), necessidade que vem orientando Forquilha. Com isso, até o Papai Noel ganhou um espaço especial na cidade, na Praça dos Imigrantes Alemães, que fica ao lado da

rua coberta e da igreja matriz. Foi construída em 2010 uma casinha para ele, claro, em estilo alpino. Ela permanece na praça o ano todo e serve de cenário para outros eventos, como a *Osterbaum*, na Páscoa. Fagerlande (2015) afirma que é recorrente entre as cidades que passam pelo processo de cenarização a exploração da imagem do Natal (e também da Páscoa). O autor cita vários exemplos como o Natal Luz de Gramado, a aldeia do Papai Noel de Penedo<sup>37</sup>, e recentemente, em 2019, foi criado o evento “Magia de Natal” no Parque Vila Germânica de Blumenau, que aproveita o cenário enxaimel já montando e transforma-o com luzes e enfeites natalinos. O evento já faz parte da agenda da Secretaria de Turismo do estado.

É também na Praça dos Imigrantes Alemães, junto da rua coberta, da igreja matriz e da casinha do Papai Noel que foi construído mais recentemente (2019) um miniportal da cidade (figura 77). Uma cópia de outra cópia, só que em miniatura.

Figura 77: Inauguração do miniportal na Praça dos Imigrantes Alemães



Fonte: <https://www.forquilha-noticias.com.br/mini-portal-turistico-entregue-dois-pontos-forquilha/>

O documento de planejamento do turismo considera que o pórtico de entrada da cidade “é o principal encanto para quem chega, com sua arquitetura peculiar e seus canteiros floridos” (figura 78). É um “cartão-postal que enaltece a importância e preocupação da cidade com sua cultura e com seu povo. Nossa cidade é conhecida na região como a cidade dos alemães, eis um dos motivos para que o pórtico tenha tendências, perspectiva e arquitetura germânica” (PREFEITURA MUNICIPAL DE FORQUILHINHA, 2019, p. 9). Então, se tratando desta

<sup>37</sup> Penedo é um bairro de Itatiaia, RJ. O bairro é cenarizado e conhecido como a Finlândia brasileira.

importância toda para a “arquitetura germânica”, por que não reproduzi-la em miniatura na cidade?

Figura 78: Portal germânico na entrada de Forquilha



Fonte: <https://www.forquilha.sc.gov.br/noticias/ver/2020/08/>

A ideia “original” e um tanto quanto *kitsch* foi inspirada mais uma vez nas cidades de Gramado e Canela, que são referências nacionais em turismo, ambas cenarizadas e tematizadas. “Quando estive nessas cidades vi um monte de pessoas se aglomerando para tirar foto nos portais. Achei legal fazer algo semelhante no nosso município, pois a tendência é fomentar e incentivar a criação de novas estruturas que atraiam turistas para Forquilha”, disse o prefeito da época, Dimas Kammer. “Esses miniportais enaltecem a nossa vocação turística e possibilitam a ampliação da visibilidade de Forquilha, pois muitas pessoas devem fazer um registro fotográfico como recordação de que aqui passou ou reside para divulgar nas suas redes”, comenta o diretor de Turismo responsável pela obra, Geovane Westrup. Outro miniportal igual foi construído dentro do Parque Ecológico Francisco de Assis (PREFEITURA MUNICIPAL DE FORQUILHA, 2019).

Além do Miniportal, o Parque Ecológico também recebeu manutenção das estruturas físicas, que incorporaram a estilização enxaimel em todos os quiosques, inclusive banheiros, previstos no plano de turismo (figura 79). Uma ação como essa só se torna possível pelo fato do “enxaimel” ser somente uma maquiagem e assim, poder ser reproduzido facilmente, bastando apenas umas linhas quaisquer, mas na diagonal, é claro.

Figura 79: O enxaimel “autêntico” do Parque Ecológico



Fonte: Autora, 2020.

Outro investimento que a cidade tem feito (que também é uma ação prevista no plano de desenvolvimento turístico) é a melhoria dos seus jardins. Para isso criou em parceria entre a Prefeitura Municipal, a Fundação Municipal Ambiental de Forquilha, a EPAGRI e a Associação de Clube de Mães, um concurso de jardins intitulado de *Gartenbau* (figura 80). Para participar, é necessário que o morador possua uma edificação em zona urbana ou rural e que use obrigatoriamente a azaleia rosa, flor símbolo do município. O concurso tem cinco categorias: 1) empresas, indústrias e casas comerciais; 2) casas particulares; 3) apartamento (janelas e sacadas); 4) canteiros de clube de mães; e 5) escolas municipais e estaduais, compreendendo dessa forma praticamente toda a cidade.

Figura 80: Folder do *Gartenbau* de 2017



Fonte: Prefeitura Municipal de Forquilha, 2016.

Figura 81: A rua dos arcos das buganvílias



Fonte: <https://www.sulinfoco.com.br/forquilha-promove-segunda-edicao-do-concurso-de-jardins-gartenbau/>

A iniciativa está além de um simples projeto de ajardinamento. Junto ao roteiro da cidade germânica, a beleza natural também compõe parte importante do cenário, mostrando que a cidade cultiva e cuida bem dos seus jardins, deixando-a mais hospitaleira e com clima acolhedor (figura 81). Em outras cidades também é vista essa prática com frequência. Joinville/SC, por exemplo, tem o título de cidade das flores; Blumenau expõe em seu portal de entrada a frase “Cidade Jardim”; e Brusque/SC expõe a imagem de que a consciência ecológica é uma herança da imigração alemã (FLORES, 1997).

Em Gramado/RS e Canela/RS, a cenarização da paisagem utiliza as hortênsias azuis, que já se tornaram uma imagem bastante significativa. Lembrando que a urbanização de Gramado estabeleceu uma nova paisagem em estilo europeu, construindo o Lago Negro em 1942 para aproveitar uma área desmatada pelo fogo, plantando um grande número de coníferas e, claro, as hortênsias. O lago negro viria a ser uma das principais atrações da cidade por muitos anos, conferindo a ideia de paisagem europeia e dos Alpes (FAGERLANDE, 2015).

Por fim, há ainda algumas ações do plano turístico que não foram colocadas em prática, mas que certamente serão vistas no futuro próximo. Elas contemplam não só edificações, mas também o setor gastronômico e ainda a nomeação de monumentos com a língua alemã. Se colocadas em prática, representarão uma verdadeira metamorfose da cidade, iniciada com o “resgate da tradição da nossa gente”, mas que acabou deixando de lado todos aqueles que não fossem de origem germânica.

Dentre as tais ações previstas, gostaria de citar a construção de uma casa na técnica enxaimel na Praça dos Imigrantes com objetivo de abrigar e comercializar os trabalhos artesanais além, é claro, “proporcionar uma atração turística e o resgate histórico-cultural, assim destacando os valores e a identidade do município” (PREFEITURA MUNICIPAL DE FORQUILHINHA, 2016, p. 23, grifo nosso). Aqui parece ficar evidente o reconhecimento dos criadores de que as construções em “estilo enxaimel” de Forquilha são diferentes da técnica enxaimel original, e que mesmo assim é possível conviver tranquilamente com a aparente contradição.

Também estão previstas placas de sinalização dentro do município, com direção, nome de ruas, avenidas e logradouros padronizadas “com caracterização cultural germânica”, ou seja, escritos no idioma alemão. Da mesma forma serão os canteiros florais e lixeiras. Se executados, serão o suprasumo da tematização *kitsch* para onde a cidade parece estar caminhando. Há ainda a previsão da construção de um centro de eventos também com linguagem germânica,

“explorando os costumes e fazeres da cultura, recriando e promovendo novos atrativos para os visitantes e turistas” (PREFEITURA MUNICIPAL DE FORQUILHINHA, 2016, p. 24).

A gastronomia “típica alemã” é considerada um potencial de Forquilha, por isso pretende-se incentivá-la como um diferencial da região, provavelmente motivados pelo fato de que a cidade vizinha, Nova Veneza, recebeu em 2018 o título de *Capital Nacional da Gastronomia Típica Italiana*<sup>38</sup>, trabalhando com um roteiro gastronômico que tem atraído muitos turistas. Para tanto, pretende-se criar mais uma lei de benefício fiscal por tempo determinado para empresas que promovam a gastronomia germânica. Tudo, claro, sem imposição, só com “estímulo”. E se todos esses atributos se mostrarem insuficientes, Forquilha ainda tem um trunfo na manga: apostar no turismo religioso, exaltando a cidade como terra natal de Zilda Arns<sup>39</sup> e Dom Paulo Evaristo Arns<sup>40</sup>, também “alemães”. Em um plano de desenvolvimento turístico tão completo, ninguém pode colocar defeitos, nem mesmo o mais “novo” integrante do Conselho de Turismo, Paulo Hoepers.

A permanência de Paulo Hoepers nas decisões políticas e de desenvolvimento do município é um prenúncio do que virá, ou melhor, do que continuará. E mais, evidencia um outro efeito da cenarização: se essas criações forem em algum momento consideradas de “sucesso” para a cidade, acabarão ajudando e justificando que seus criadores e envolvidos permaneçam no poder, o que, por outro lado, também incentivará exponencialmente essas produções urbanas. Difícil vislumbrar outro destino para Forquilha.

Para concluir, falta mencionar ainda sobre a relação da cidade com o seu patrimônio cultural material, que é bastante recente e não está contemplado em nenhum planejamento de desenvolvimento urbano. O primeiro reconhecimento e proteção por tombamento de um bem edificado só ocorreu em 2014<sup>41</sup>. Tratou-se do edifício que foi o primeiro hotel da cidade, construído em 1940 pela família Steiner (de origem alemã), bem na 25 de julho, a avenida principal (figura 82). O prédio de dois andares possui uma arquitetura simples, com traços coloniais bem brasileiros, como telhado quatro águas e varandas. Originalmente, nada em “enxaimel ou alpino”.

---

<sup>38</sup> Ver capítulo 4, item 4.2.3 *Abre-se a caixa de Pandora*

<sup>39</sup> Zilda Arns Neumann (1934-2010), filha de Gabriel Arns e Helene Steiner. Nasceu em Forquilha foi médica pediatra e sanitária. Criou a Pastoral da Saúde, ganhou diversos prêmios. Faleceu em missão humanitária em Porto Príncipe, durante um terremoto. Era irmã de Dom Paulo Evaristo Arns.

<sup>40</sup> Dom Paulo Evaristo Arns (1921 – 2016), também nasceu em Forquilha. Ficou conhecido como o Cardeal dos Direitos Humanos, em São Paulo.

<sup>41</sup> Fiz parte do Conselho de Patrimônio do município, recém-criado na ocasião. Participei das reuniões e do processo de tombamento, não só nas discussões mas também na elaboração de pareceres técnicos e de pesquisas históricas.

Figura 82: Antigo Hotel Steiner, à direita (década de 1950)



Fonte: Acervo Casa da Cultura, 2012.

Com o passar do tempo o hotel foi desativado e o prédio ficou sem uso. Funcionou no edifício, entre 1986 e 1987, o Centro Cultural Teuto Brasileiro e logo em seguida o primeiro museu de Forquilha. Posteriormente a casa passou por mais dois moradores, Valdemar Loch e Ricardo Arns. Em 1989, depois da luta pela emancipação de Forquilha (até então distrito de Criciúma), surgiu um problema: a prefeitura não tinha uma sede para instalar a administração. Foi então que, aproveitando o prédio histórico do primeiro hotel de Forquilha, foi instalada e lá permaneceu até 2002. Nesse período, o prédio recebeu os “X” do almejado “estilo enxaimel”. Posteriormente, de 2002 a 2014, ficou praticamente sem uso. Chegou a receber pintura nas cores vermelho e azul para combinar com o partido da administração que ocupava a prefeitura naquele momento (figura 83). Apesar do “realce”, seu estado de conservação estava ruim, evidenciando a falta de reconhecimento de sua importância.

Figura 83: Antigo Hotel Steiner em 2012



Fonte: Autora, 2012.

Seu processo de proteção só ocorreu após denúncias feitas ao Ministério Público, que exigiu da prefeitura uma ação. Não partiu desse suposto interesse de resgatar as tradições e memórias alemãs, tão difundido. Não foi também uma tarefa simples. Tiveram vários entraves, conflitos políticos e interesses pessoais. O próprio Tadeu Vassoler, que não era mais arquiteto do município, compareceu em algumas reuniões para se posicionar contrário ao tombamento, sugerindo inclusive a demolição do bem. O fato é que, em Forquilha, a procura pela memória é predominantemente feita através da cópia e do pastiche e não da preservação de obras com valor histórico (mesmo de famílias alemãs), o que é bastante questionável, pois apesar do patrimônio arquitetônico ser um elemento importante na formação e continuação da identidade e da memória local, o mesmo encontra-se muitas vezes “invisível” aos olhos de todos, provavelmente por não ser no tal “estilo alemão”.

### 3.3 A HEIMATFEST: UMA FESTA PARA “TODAS” AS ORIGENS

As festas, de maneira geral, caracterizam-se pela repetição, pela sua particularidade de reunir a coletividade, pelo momento de exacerbação da vida social. “Há algo que precisa ser mostrado. É desta forma que podemos visualizar a cidade como uma grande vitrine. Iluminação, opacidade ou translucidez são nuances desta cidade-vitrine. Uma vitrine viva” (CAMPOS, 2003, p. 57). Elas não são produtos espontâneos e ingênuos, pelo contrário, as festas são criadas com um objetivo claro e por pessoas com poder. Assim, as celebrações funcionam como forças poderosas na formação de narrativas sobre o passado e quanto maior for o número de participantes em uma celebração, mais forte é a alusão à grandeza das testemunhas para quem o evento mitificado é real. Portanto, elas exercem um forte papel político (BEZERRA, 2007).

Isso pode ser bem observado na *Heimatfest* (festa das origens), que acontece a cada dois anos, em outubro, na rua coberta e na Praça dos Imigrantes Alemães, no centro da cidade. Desde que foi criada em 2003, a *Heimatfest* foi tomando corpo e ganhando maior visibilidade, o que fez ela entrar no calendário de festas de outubro do Estado.

A *Heimatfest* tem a suposta pretensão de “resgatar” as etnias fundadoras de Forquilha, mas na realidade possui um apelo praticamente todo voltado à germanidade, como pode ser visto claramente na sua propaganda (figura 84) e como o seu criador (Paulo Hoepers) declarou em entrevista. Hoepers explicou que a escolha do nome *Heimatfest* deve-se ao fato de que *heimat* em alemão significa origem, lar, raiz. Além disso, nas músicas alemãs da época da imigração, tal palavra era muito recorrente. Segundo ele, “falar em origens não deixa

ninguém de fora, mesmo que o nome seja alemão”. O entrevistado afirma ainda que a palavra origem não causa aversão da população e fica mais fácil para as pessoas entenderem que não é só “coisa de alemão” (HOEPERS, 2012 apud. GISLON, 2013).

Figura 84: Slogan da IX edição da *Heimatfest*



Fonte: <https://www.forquilha.sc.gov.br/estruturaorganizacional/hotsite/index/codHotsite/3596>

Uma fala que não se justifica em nada na prática festiva. Como as pessoas não irão pensar que se trata de “coisa de alemão”, se só há símbolos que remetam a esta imagem? Como as diferentes origens seriam valorizadas e ativadas em uma festa que possui temática exclusiva alemã? Pode-se dizer que essa justificativa é uma forma torpe de tentar acalmar os ânimos das “rixas” já mencionadas. A *Heimatfest* é na verdade, uma performance exclusivista, que de todas as origens não tem nada, nem mesmo o nome.

Nos veículos da mídia é comum encontrar na apresentação, uma justificativa constante de que a festa engloba todas as representações étnicas, mesmo que dê enfoque para a alemã, que tem declarada preferência:

A cultura alemã por ser a pioneira e com maior incidência populacional<sup>42</sup> acabou por receber maior enfoque no desenvolvimento global do evento. No entanto, etnias também responsáveis pela colonização estão inseridas no evento, com destaque para a italiana, polonesa, japonesa, portuguesa e negra, que através da miscigenação, atualmente compõem a população local [...]. A cada dois anos, no mês de outubro, a população da cidade incorpora o sentido étnico e festivo para mostrar para todos os turistas e visitantes, suas etnias, seus costumes, gastronomia, enfim, a realidade do cotidiano das diversas famílias que contribuíram na construção Forquilha (SULINFOCO, 2015, online).

<sup>42</sup> Não foram encontrados dados no IBGE que se retrata esse percentual, no entanto, pela minha vivência na cidade posso afirmar que a etnia alemã não é a de maior incidência populacional. Isso inclusive é citado por Paulo Hoepers, quando o ex-prefeito afirmou que hoje não existe mais de 10% de “alemães” no município.

Em contradição com a apresentação que a mídia faz e que o próprio criador explica, Paulo Hoepers acabou confirmando o enquadramento germânico a que o poder público se propõe, deixando claro que a *Heimatfest* foi instituída para “trabalhar o lado alemão da cidade e o que tem que ser focado nas festas é a história e a cultura (figura 85). Além disso, puxar para o lado germânico pode dar um diferencial para a cidade, pode ser um nicho no mercado” (HOEPERS, 2012, apud GISLON, 2013).

Figura 85: Seja um Fritz ou uma Frida



Fonte: Prefeitura Municipal de Forquilha, 2020.

Nos embalos da *Heimatfest*, o chope é difundido como a bebida oficial (figura 86). Ele é motivo de alegria entre os participantes, que podem também visitar a cervejaria Saint Bier e conferir sua fabricação. Há o concurso do chope de metro, cujo objetivo é tomar todo o conteúdo (600ml) sem babar, e sem tirar a tulipa da boca (figura 87). E quem quiser se servir à vontade e ficar ainda mais com “cara de alemão”, é só pendurar um caneco no tirante. O resto fica por conta da gastronomia. O *Heimatkaffee* oferece iguarias como *apfelkuchen* (bolo de maçã), *aeutsche torte* (torta alemã), *kuca* (cucas diversas), *gebratene schinken* (pernil assado), *hühne suppe* (sopa de galinha), *gedämpfte kartoffeln* (sopa de batata), *maisbrot* (pão de milho), *eierschmier* (geleia de ovos) e *orangenschmier* (geleia de laranja), além de rosca de polvilho, bolo de ricota, tortas diversas, queijo e salame. Nada tão original assim, visto que se o visitante escolher qualquer outra festa com mesma temática irá encontrar os mesmos elementos.

Figura 86: “Chope, alegria e beleza” na *Heimatfest*



Fonte: Prefeitura Municipal de Forquilha, 2020.

Figura 87: Concurso chope de metro



Fonte: Prefeitura Municipal de Forquilha, 2020.

Assim como na *Oktoberfest* de Blumenau, também há o desfile histórico-cultural na avenida 25 de Julho (principal da cidade). Ele exhibe as primeiras profissões da época, e é o único momento em que engloba de fato outros representantes das etnias “colonizadoras” de Forquilha: italianos, japoneses, negros e açorianos, junto com a rainha e as princesas da festa e das mascotes Fritz e Frida, que acompanham os cinco dias de festividade. O desfile é uma exposição de elementos presentificados em símbolos a serem lidos pelos espectadores. As pessoas desfilam com seus corpos ornamentados de referências típicas, exercendo papéis de atores. Como coloca muito bem Flores (1997, p. 25-26) “o desfile faz às vezes de um texto de história”. São bandeiras, trajes, instrumentos musicais, enxadas, flores, animais, representações da colônia e do imigrante e também carros enfeitados com esses temas. “Como alegoria da

história, o desfile integra-se à cidade revestida pelos emblemas culturais” estampados também na arquitetura cenarizada (figuras 88 e 89).

Figura 88: Desfile Histórico



Figura 89: Desfile Histórico



Fonte: Prefeitura Municipal de Forquilha, 2020.

Há na programação ainda exposições histórico-culturais, shows, apresentações de grupos folclóricos e de bandas germânicas, atividades esportivas e feiras. E é por isso que a festa fica muito mais legítima dentro de um espaço cenarizado. No entanto, em Forquilha, as edificações feitas com a estilização enxaimel não estão concentradas em um único lugar; como no Parque Vila Germânica de Blumenau, elas estão espalhadas. Mas as que ali existem, conferem um ar de fantasia que Urry (1999) chamou de autenticidade encenada. Assim como a *Oktoberfest* de Blumenau, na festa de Forquilha também passeia pela cidade a bicicleta típica, junto com carros alegóricos com pessoas trajadas (figura 90), elementos indispensáveis para a peça germânica, que ao buscar elementos singulares torna-se igual a todas as outras.

Figura 90: A bicicleta típica alemã



Fonte: Prefeitura Municipal de Forquilha, 2020.

O fato é que as festas têm ocupado um lugar importante na cultura do país, pois é por meio delas que são atualizadas e celebradas as experiências sociais. É também uma forma de produzir identidade que, atualmente, tem sido utilizada como recurso econômico frente ao mercado global. Assumem cada vez mais características de espetáculo e possuem um papel político poderoso (BEZERRA, 2007). Santa Catarina tem onze festas no mês de outubro, a maioria com tema alemão: a *Oktoberfest* em Blumenau, a *Marejada*, em Itajaí, a *Fenarreco*, em Brusque, o *Festival do camarão* em Porto Belo, a *Kerbfest* em Cunha Porã, a *Oktoberfest* de Itapiranga, a *Tirolerfest* em Treze Tílias, a *Festa do imigrante* em Timbó, a *Festa do produto colonial* em São Martinho, a *Bierville* em Joinville e a *Heimatfest* em Forquilha.

Em praticamente todas essas cidades percebe-se que há um esforço em conectar o tema da festa com a arquitetura e o espaço urbano. Todas usam a imagem como elemento central, com intenção de ajudar a legitimar o que é celebrado no festejo e reafirmar a identidade pretendida e disputada. “A festa é, num sentido amplo, a produção de memória, e, portanto, de identidade no tempo e no espaço social [...] e essa é uma condição de sobrevivência e de êxito da cidade face a globalização” (BEZERRA, 2007, p. 73). Ela também é parte da busca pela territorialidade e da disputa do espaço e inclui uma série de signos e códigos que representam um determinado grupo.

Em 2019, Forquilha entrou para o Mapa do Turismo Brasileiro. Conhecida como *a cidade mais alemã do sul do Estado*, ela faz parte da região turística denominada *Encantos do Sul* e conseguiu preencher os novos critérios, compromissos e recomendações estabelecidas pelo Ministério do Turismo. Entre eles, a obrigação de participação em instância de governança e em Conselho Municipal de Turismo (PREFEITURA MUNICIPAL DE FORQUILHINHA, 2019). Certamente a inserção do município no mapa de turismo irá contribuir para a captação de recursos, que se forem bons, estimularão a continuidade da germanização como estratégia mercadológica e de crescimento.

Por outro lado, a referência à herança comum germânica não deve ser vista como uma forma de solidariedade, e sim como algo construído para promover um conjunto de ideias e símbolos que reivindicam uma identificação ao invés de outra. E apesar da menção constante a uma disputa entre italianos e alemães nos depoimentos, Forquilha é uma cidade constituída por uma pluralidade étnica, além destes dois grupos protagonistas. O discurso de que a *Heimatfest* por significar festa das origens não deixa ninguém de fora, não revela exatamente a realidade da festa. Afinal, são três dias festivos embalados pelas músicas alemãs, pela decoração em vermelho, preto e amarelo, desfiles com trajes típicos e com a presença de personagens

como a Frida e o Fritz, tudo isso regado a muito chope e acompanhado por comidas típicas alemãs. No entanto, o discurso ininterrupto é uma estratégia de estabelecer a cidade que se pretende ter e mostrar.

Foi também com a *Heimatfest* que nasceu o slogan *a cidade mais germânica do sul do Estado*, utilizado até hoje para referenciar Forquilha nas notícias<sup>43</sup>. Apesar de parecer inocente, deve-se considerar que as relações de poder também são institucionalizadas por meio da linguagem, ao mesmo tempo em que funciona como um meio social entre contato e comunicação. A linguagem tem o efeito de incluir ou excluir vários grupos e indivíduos de acordo com sua percepção linguística (AUGÉ, 1994). Estes discursos também falam da vaidade, do orgulho e do “mérito” daqueles que fundaram o estilo da cidade, criaram performances e direcionaram seu futuro com base naquilo que consideram ser um “diferencial” e que precisa ser mantido pela sociedade.

Percebe-se que em Forquilha os cenários promovidos são justificados pelo “resgate” da memória da “nossa gente”, desde que a “nossa gente” seja de origem alemã ou ao menos que vista a “alma alemã”. No enquadramento da memória, a ideia de germanidade é trabalhada como tema para o “teatro social”, do qual a arquitetura é peça-chave para ambientar e servir de palco para o espetáculo do poder e do consumo. Um espetáculo que tem roteiristas, atores e espectadores que promovem suas exclusões discursivas silenciando aqueles que não têm aparência ou “talento” para “ser” alemão.

### 3.4 O “TÍPICO” ALEMÃO E AS NOVAS REPRESENTAÇÕES DO COTIDIANO

No processo de cenarização e tematização das cidades, a criação e incorporação de aspectos considerados “típicos” é parte importante da performance e do exibicionismo cultural. Comidas, roupas, expressões, costumes e folclore são reativados e saem da condição de tradição popular para se tornarem espetáculo, um atributo a mais para oferecer, um recurso cultural que contribui para reforçar e mercantilizar as diferenças, que afirmam particularidades, singularidades e assim produzem o cotidiano e se alinham ao discurso da cidade que se quer ter e mostrar, no caso de Forquilha, a germânica (ou a imagem que se tem dela).

---

<sup>43</sup> Em 2021, o deputado Rodrigo Minotto apresentou um projeto na Assembleia Legislativa de Santa Catarina que prevê o reconhecimento de Forquilha como a cidade mais alemã do Sul do estado. O projeto aguarda sanção do governador Carlos Moisés. Na justificativa do pedido consta que o município tem buscado formas de firmar parcerias com o país europeu por conta de sua colonização, por isso o projeto tem o objetivo de criar condições para estreitar este vínculo para fomentar a cultura, a história e revitalizar a sua identidade (BORTOLIN, 2021).

Além disso, na seleção do que é “típico” mais uma vez operam exclusões ao fazer a síntese dos atributos a serem apresentados, ou seja, uma leitura fetichizada e reducionista das relações sociais presentes na cidade, na qual prevalecem os traços identitários ligados às relações dominantes de poder. O “outro” é visto de forma excludente e estereotipada e “as múltiplas identidades e diferentes formas de vida social, que coexistem na cidade são simplificadas, depuradas numa única identidade que se pretende sintética” (SÁNCHEZ, 2001, p. 37). Nesse caso, é preciso lembrar que a reprodução distorcida de aspectos culturais também acaba fazendo parte da construção do conhecimento e da produção de memória e história.

A folclorização reaviva igualmente a cultura que outrora parecia ter ficado para trás. É algo ativo, que se exerce e que tem um caráter político, porque redefine identidades étnicas. Tem caráter de arte porque tem gosto artístico envolvido ali e tem também um caráter econômico porque é utilizado como espetáculo (FLORES, 1997). A ativação do típico e a folclorização podem ser observadas em Forquilha, principalmente depois da criação da festa, sua maior vitrine. Antes mesmo de ser município, formou-se o grupo folclórico *Immerfroh*, em 1974, dentro do colégio das freiras alemãs, atual colégio Sagrada Família, coordenado pela irmã Maria Norberta Ogniewski, uma personalidade de Forquilha (figura 91).

Figura 91: Irmã Norberta e o grupo *Immerfroh* na década de 1970



Fonte: <https://www.facebook.com/immerfroh.volkstanzgruppe>, 2019.

Quando a Irmã Norberta viajava para Alemanha trazia muitas informações culturais e posteriormente repassava ao grupo. Chegava também com roupas usadas doadas, que eram vendidas por valores acessíveis e mobilizava a pequena cidade, angariando fundos

filantrópicos. Sobretudo, a religiosa promovia uma aproximação e um intercâmbio com a “Pátria Mãe”. Importante reforçar que, como parte integrante da igreja católica, irmã Norberta tinha acesso privilegiado aos bens culturais e ao poder, por isso sua influência foi tão notada e apreciada.

Em 1989 os já formados alunos resolveram fazer um grupo independente e assim estão até hoje (figura 92). O *Immerfroh* afirma em suas redes sociais que os costumes, as tradições, as lendas, as crenças, o trabalho dos caçadores e lenhadores bávaros, até as festividades e brincadeiras, são parte do folclore germânico que o *Immerfroh* apresenta em muitos lugares, representando com orgulho a cidade. “E as primeiras famílias germânicas de Forquilha eram trabalhadoras e sempre com boa estima e alegria, assim, nada melhor que o nome *Immerfroh* ou “sempre alegres” (MAPA CULTURAL, MINISTÉRIO DA CULTURA, 2017). Certamente uma imagem idealizada de felicidade que não corresponde à labuta do cotidiano.

Figura 92: Apresentação do grupo *Immerfroh*



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/395050198558805429/?lp=true>, 2020.

Mas será na *Heimatfest* que a folclorização será espetacularizada, não só por apresentação de grupos como o *Immerfroh*, mas na exaltação do “típico”. Os trajes que ainda não são incentivados por lei como em Blumenau<sup>44</sup>, passaram a fazer parte da festividade. Até aí nada de novo. O que se vê em Forquilha é semelhante ao que se vê em outras festas germânicas: uma tradução abasileirada e contemporânea do *miesbacher tracht*, traje de verão típico do sul da Alemanha, que parece ter origem na cidade de Miesbach, localizada na Alta

<sup>44</sup> Conforme a Lei Municipal nº 7.886 de 10 de setembro de 2013, quem utiliza trajes típicos de acordo com a padronização, tem desconto nos ingressos à festividade.

Baviera, e fortemente representado nas regiões dos alpes, sendo geralmente utilizado em domingos e em festividades.

O chapéu tem forma arredondada, originalmente feito com pele de coelho, ficando aveludado. Os broches são como troféus de caça. Conforme a tradição do local, pode ser utilizada também o penacho. As camisas são brancas. As calças (*lederhose*) bordadas e os suspensórios eram feitos de couro cru de veado, hoje substituído por tecido preto. Meias longas até o joelho e sapatos de couro preto fazem parte do conjunto, que faz alusão aos lenhadores e caçadores. As mulheres usam flores no busto para disfarçar o decote, que hoje se transformaram em tiaras, substituindo o chapéu feminino ornamentado com joias. E também saia, avental, blusa branca de mangas bufantes, colete, meias abaixo do joelho e sapatilhas ou botinas.

Nas edições de 2007 e 2015 da *Heimatfest*, os trajes da rainha e das princesas foram fruto de um concurso cultural. A ideia foi criar modelos exclusivos que valorizassem a etnia alemã e o espírito da festa, mesmo que ela supostamente tenha sido criada para representar todas as etnias da cidade. No regulamento do concurso cultural<sup>45</sup>, uma das cláusulas deixa bem explícito que os participantes devem privilegiar e valorizar a etnia alemã, escrito no documento em letras maiúsculas, certamente para ninguém dizer que não viu.

O que desfila durante a festa e entre a cidade são na verdade citações e metáforas da história. Usa-se símbolos globais, que todos reconhecem e que parecem estar parados no tempo, suspensos. A arquitetura é concebida como parte importante do cenário, uma farsa teatral para agradar os olhos do turista. A força do “típico”, do “autêntico” é invocada mais nos discursos do que nos artefatos – afinal são lugares que ninguém quer pensar, apenas experimentar; o autêntico encenado basta. Como afirma tão bem Flores (1997, p. 31) “da mesma forma que a cultura, a festa germânica é uma obra em movimento”.

Esse enredo todo não é exclusividade de Forquilha. Na verdade está em todos os lugares criados para serem germânicos. Como um carimbo, imprimem-se na paisagem elementos obrigatórios que precisam ser evocados, por meio de inúmeras colagens, o cenário se forma e a identificação também. Alguns elementos são obrigatórios: festividade, folclore, música, comida e arquitetura, que diferente dos demais, acaba fazendo parte do cotidiano. E tudo precisa ser alegre, bonito e no lugar. Uma idealização do imigrante, um contato virtual com terras distantes que a globalização aproximou. Uma fantasia de ser culturalmente

---

<sup>45</sup> Disponível em <https://www.forquilha.sc.gov.br/cms/pagina/ver/codMapaItem/56780> e no *anexo B* desta tese.

diferenciado, de ter algo valoroso a oferecer. Valor que está na crença nutrida de que a cultura alemã, possivelmente por ser europeia, é melhor.

Os criadores buscam uma aura diferente, uma exaltação de tempos felizes, com muito trabalho e, principalmente, que funciona como capital econômico e como marketing urbano. Tudo é uma “verdadeira imitação”, que explora muito além da tradição, explora principalmente o performático, o espetáculo, tudo o que vender mais. Para isso, são feitas também exclusões daquilo que a “peça” não comporta. As outras etnias fundantes da cidade aparecem como coadjuvantes ou nos bastidores. O fato é que a cidade germânica é a criação de uma elite que ainda permanece no poder: um pequeno grupo que construiu um discurso que fê-lo funcionar de forma oficial e materializou-o no cotidiano por via da arquitetura.

Aos turistas e apreciadores, mostra-se uma utopia romântica de volta ao passado, que a arquitetura se presta a proporcionar e que tem o importante papel de dar credibilidade ao discurso da germanidade. Um modelo que se difunde em diversas escalas. Blumenau importou a festa de Munique e a fez da sua forma, já que a *Oktoberfest* é uma festa global. Já não se sabe ao certo de onde vem o original, se é que tem um original. Que importa? Não é isso que está em jogo. A *Heimatfest* é uma tradução de outras cópias e também é “real”.

Sabe-se que, na sua maioria dos casos, as festas não são espontâneas. São criadas por alguém com influência política e com um propósito claro. São apresentadas e “vendidas” como um retorno às tradições que ali sempre existiram, quando na realidade, muitas delas são criadas ou importadas. Porém a germanidade ultrapassa os dias de festividade, ultrapassa o local da festa, ficando perene e visível na cidade, enaltecendo um grupo e seu poder político e econômico, bem como o de dominação do território.

Assim, Blumenau e Gramado se tornaram grife, funcionam em reverberação como modelos a serem seguidos. Outras cidades se apropriam da cópia que Blumenau fez, fazendo outra cópia da cópia, que a cada nova reprodução se distancia cada vez dos modelos. Aí atribui-se um importante papel da publicidade no processo da cenarização. Os slogans, as imagens e as festividades funcionam como importantes veículos de promoção e divulgação. Se lá deu certo, aqui também dará se for usada a mesma fórmula. Entender essas fórmulas, a maneira que elas são aplicadas e como se dão as produções arquitetônicas e urbanas nesse contexto é um dos objetivos desta tese. Veremos agora outro caso.

#### 4 CENARIZAÇÃO NA CAPITAL DA GASTRONOMIA ITALIANA

Figura 93: Montagens da “Nova” Veneza



Fonte: Imagens do Google modificadas pela autora, 2021.

Assim como em Forquilha, a cenarização de Nova Veneza também tem início nos anos de 1990, década que representou um momento de abertura para a culturalização do mundo, e isso tem reflexo direto nas cidades. No entanto, foi somente nos anos 2000, quando a pequena cidade do sul de Santa Catarina ganha um presente muito especial da sua “Pátria Mãe”, a Itália, é que o processo ganhará visibilidade e fôlego. Quase como uma anedota, a gôndola das águas “da Velha Veneza” torna-se um divisor de águas “na Nova Veneza”.

Igual a todo presente tido como especial, quem o recebe se sente reconhecido, importante e um pouco envaidecido. O sentimento de orgulho impulsionará ações sobre a arquitetura e sobre a cidade, que passarão por uma transformação bastante significativa, a partir do tema da italianidade. Primeiro com a figura do colono, do imigrante, importante para “trabalhar” a ideia de origem comum. Depois, o imigrante dará espaço para uma nova imagem tida como de maior *status*. Aí entram as ideias que se tem sobre Veneza, incluindo o *Carnevale*. Essa nova imagem irá requerer ainda mais da cenarização.

A metodologia para colher os dados aqui apresentados e organizados foi a mesma utilizada no capítulo anterior, sobre Forquilha. O estudo de caso foi a técnica escolhida para responder perguntas de “como” e por quê”, em uma situação exploratória, já que não se tinha o controle sobre o que seria encontrado por se tratar de um fenômeno contemporâneo. Assim, buscou-se pesquisar e catalogar as notícias emitidas sobre a cidade, já que a publicidade é um dos motores da cenarização e de suas produções ilusórias dentro da sociedade de consumo. Nos

materiais estudados não foi olhado somente para o fato, mas também para a maneira como ele é narrado e apresentado. Os elementos e eventos foram organizados ao longo do capítulo de maneira cronológica para ajudar a entender o desenvolvimento do processo e sua compreensão.

Outra técnica de coleta de dados utilizada foram as entrevistas, feitas com pessoas envolvidas no processo, de diferentes formas. As falas obtidas trouxeram maior esclarecimento, especialmente sobre os bastidores, motivações e repercussões. As entrevistas foram gravadas e transcritas na íntegra, com trechos selecionados para compor o texto da tese. Realizou-se ainda a pesquisa de campo com o intuito de apreender a cidade, observar o uso dos espaços e das arquiteturas, captar a “aura”, fazer levantamentos fotográficos e consultas ao acervo histórico.

Procurou-se encontrar a maior quantidade de indícios possíveis para desvendar a problemática que se mostrou muito complexa, ao envolver aspectos de etnização, discursos eurocêntricos, patrimônio, turismo, relações de poder, consumo, fantasia. Os resultados apresentados a seguir corroboram com os objetivos desta tese ao destrinchar a cenarização enquanto fenômeno urbano, arquitetônico e também social da cidade contemporânea. Visam ainda a demonstrar o papel importante que a arquitetura desempenha, não só como um sintoma, mas como protagonista do movimento mundial de valorização da imagem da alteridade como uma potente arma econômica, turística e política.

#### 4.1 DESCUBRA NOVA VENEZA, UMA CIDADE ITALIANA EM SANTA CATARINA

Nova Veneza é uma cidade localizada no sul do estado de Santa Catarina. Faz divisa com os municípios de Siderópolis, Criciúma, Forquilha, Morro Grande e Meleiro (figura 94). Até 1912 era um distrito de Araranguá e em 1913 foi elevada à categoria de vila. No dia 4 de novembro de 1925, Criciúma emancipou-se e o distrito de Nova Veneza passou a fazer parte de Criciúma. Finalmente foi emancipada desse último em 1958, tornando-se a cidade de Nova Veneza.

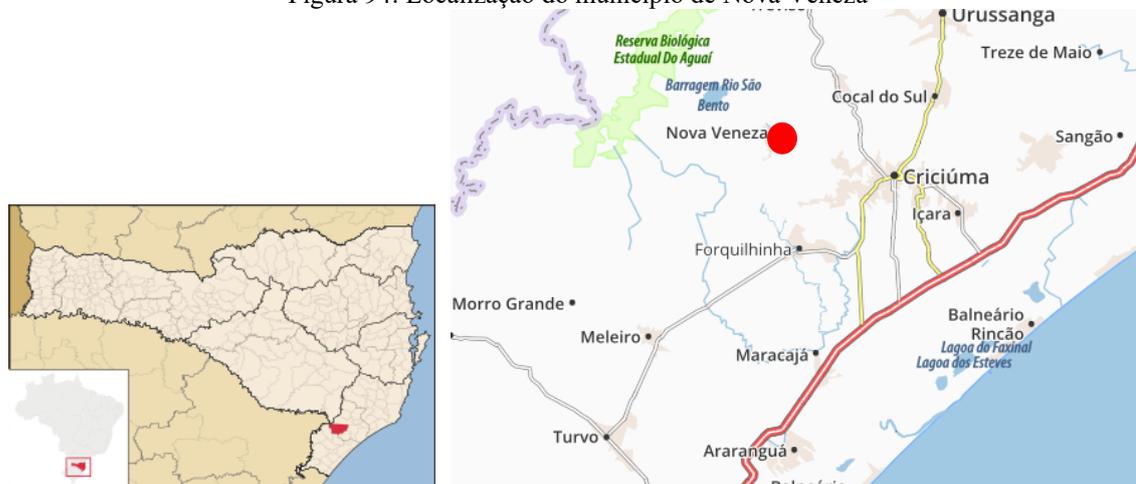
Além do perímetro urbano sede, o município também compreende os distritos de Caravaggio e São Bento Baixo e mais vinte e sete localidades. Possui 15.342 mil habitantes (IBGE, 2020b) e também faz parte da Associação de Municípios da Região Carbonífera (AMREC). Diferente de Forquilha, em Nova Veneza há um percentual alto de habitantes de origem italiana<sup>46</sup>. Na economia se destaca no setor de confecção de roupas, na agroindústria, metalurgia e na produção rural de arroz e milho. Mais recentemente, a atividade turística tem

---

<sup>46</sup> Não foram encontrados dados que pudessem estimar e comprovar esse percentual.

sido alvo de projetos de desenvolvimento econômico para a cidade com base na etnia italiana e em seu patrimônio cultural.

Figura 94: Localização do município de Nova Veneza



[https://pt.wikipedia.org/wiki/Nova\\_Veneza\\_\(Santa\\_Catarina\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nova_Veneza_(Santa_Catarina)), modificado pela autora, 2020.

#### 4.1.1 *Merica, Merica, Merica, cossa saràlo 'sta Merica?*<sup>47</sup>

Convém iniciar este tópico ressaltando que o sul do estado de Santa Catarina foi ocupado pelo “homem branco” depois da fundação de Laguna (1654), a partir de 1836 com a fundação da cidade de Tubarão e Araranguá. “Em 7 de agosto de 1728, foi feita uma concessão de sesmaria a Jerônimo Castro, que incluía o território compreendido entre os rios Urussanga e Araranguá, abrangendo portanto, as terras da região onde foi fundada a Colônia de Nova Veneza” (BORTOLOTTI, 1992, p. 11). Até então, a região era coberta de mata atlântica e habitada por índios *Xokleng*, conhecidos pejorativamente como “bugres”<sup>48</sup>. Mais tarde, tanto a mata quanto os índios seriam dizimados por colonos destemidos, os “bugreiros”. Antes da fundação da colônia de *Nuova Venezia* também viviam no território várias famílias brasileiras, muitas delas ligadas ao caminho das tropas (figura 95). O fato é que os bugres e os “*brisilian*”<sup>49</sup> na maioria das vezes não fazem parte da historiografia local.

<sup>47</sup> Trecho da música folclórica *Mérica, Mérica*, considerada um hino da imigração italiana.

<sup>48</sup> Segundo Selau (2006, p. 15) o termo “bugre”, já utilizado no Brasil para designar os indígenas, foi apropriado pelos imigrantes para denominar os *Xokleng*, remetendo a ideia de um ser “inferior e bárbaro, saqueador de propriedades e matador de colonos. O ‘bugre’ é considerado incapaz de conviver com a civilização, seja como integrante ou como grupo vivendo em regiões fronteiriças à mesma, o que vai justificar para os imigrantes, uma ação violenta contra os *Xokleng*”.

<sup>49</sup> Termo usado popularmente pelos imigrantes e ítalo-brasileiros para se referir aos brasileiros ou luso-brasileiros.

Figura 95: Ocupação de Santa Catarina no século XVIII



Fonte: Vieira, 2008, modificado pela autora, 2021.

Em novembro de 1876 o Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Império Brasileiro ordenou a medição das terras públicas existentes no sul do Estado para receber imigrantes estrangeiros. Uma política que pretendia ocupar o “vazio demográfico” e “branquear” o Brasil, introduzindo em dez anos cem mil imigrantes europeus “sadios, laboriosos e moralizados” para resolver a necessidade de mão de obra livre. Os imigrantes europeus, muitos de etnia italiana, representariam essa mão de obra que se queria estabelecer, sendo legitimados por sua cor de pele caucasiana e suposto “capital cultural elevado”, uma forma de pensamento inerente às “ideologias eugenistas e racistas, sustentadas pela teoria do Darwinismo Social<sup>50</sup>” (BOLSANELLO, 1996, p. 156 apud, PREIS JR., 2017). (Figura 96)

<sup>50</sup> O Darwinismo social é definido pela aplicação da teoria de seleção natural de Darwin na sociedade. Ele considera que os seres humanos são diferentes, dotados de aptidões desiguais, por isso, algumas podem ser superiores e outras, inferiores. É normal que os mais aptos vençam, tenham sucesso, dinheiro e poder e os menos aptos fracassem e não tenham acesso a nenhuma forma de poder. A teoria ainda argumentava que os considerados menos aptos deveriam morrer antes para não deixarem filhos. O estado é apontado como um agente que prejudica a seleção, pois possui políticas sociais que ajudam os mais pobres. A política da eugenia visava o aperfeiçoamento da raça e foi fundada em 1883 pelo primo de Darwin, Francis Galton (BOLSANELLO, 1996).

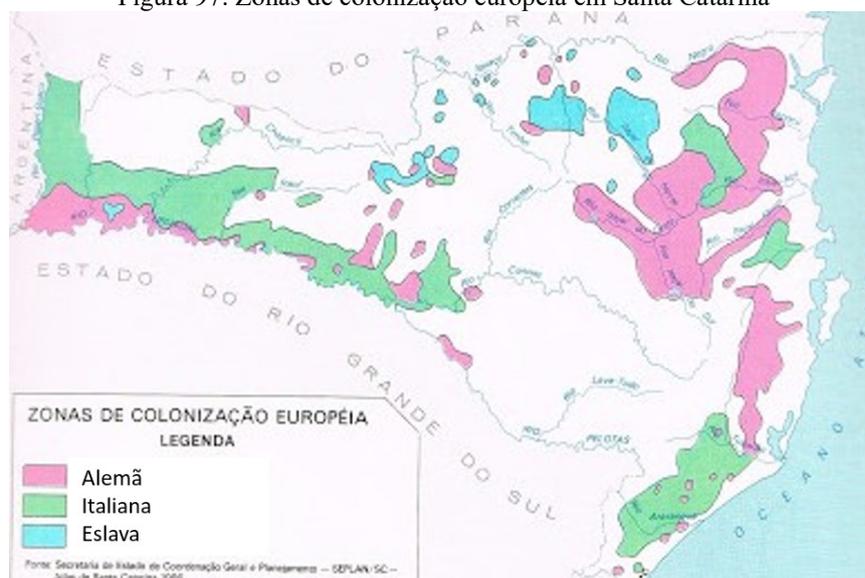
Figura 96: Origem dos colonizadores em Santa Catarina



<http://geoconceicao.blogspot.com/2012/05/santa-catarinapovoamento-e-colonizacao.html>

No final do século XIX o sul catarinense fazia parte das áreas destinadas à colonização e para receber imigrantes europeus que tinham a tarefa de ocupar e tornar estas terras produtivas integrando-as ao território nacional (SELAU, 2006). Esses imigrantes foram se estabelecendo em torno de outras colônias já implementadas, como Brusque e Blumenau, e à medida em que um grande novo contingente chegava, foram se espalhando principalmente às margens do Rio Tijucas e no sul catarinense (VIEIRA, 2008). (Figura 97)

Figura 97: Zonas de colonização europeia em Santa Catarina

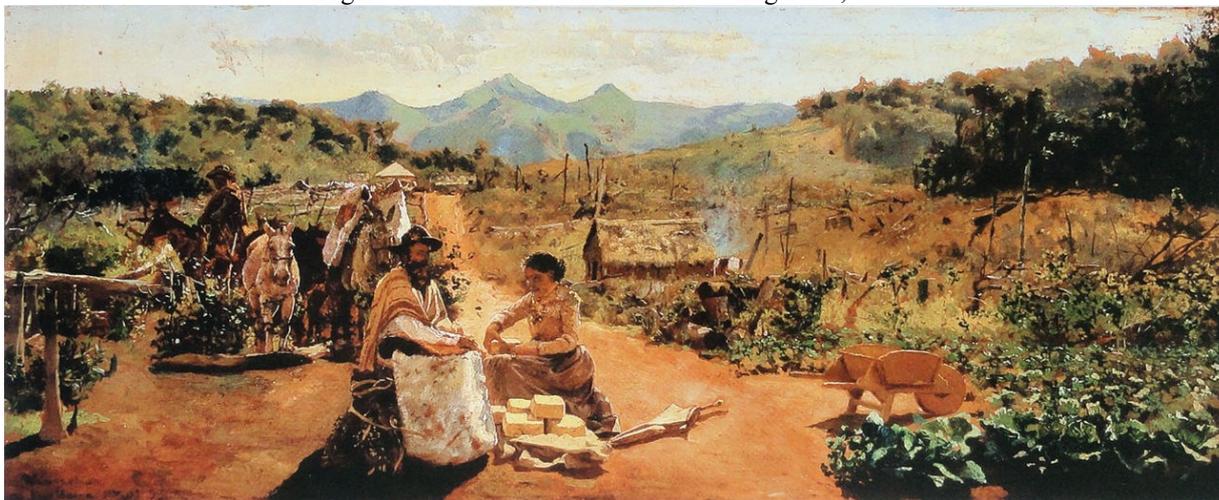


<http://geoconceicao.blogspot.com/2012/05/santa-catarinapovoamento-e-colonizacao.html>

Desta forma, nos anos seguintes, o sul do estado se tornará o principal foco de colonização italiana. Em 1877 fundou-se a primeira colônia, Azambuja, que posteriormente integrou-se à região de Urussanga (1878). Em 1880 foi fundada Criciúma; em 1882, a colônia mista de Grão-Pará; em 1885, a colônia de Acioli de Vasconcelos (hoje Cocal do Sul); em 1887, o núcleo de Presidente Rocha (hoje Treze de Maio); e em 1891, a colônia de *Nuova Venezia* (BORTOLOTTI, 1992).

Considerada em muitos escritos como uma das primeiras colônias do Brasil República e a última a se formar no sul do país, Nova Veneza foi fundada como um “burgo agrícola” em 1891 pelo engenheiro Miguel Napoli, um italiano representante da Ângelo Fiorita & Cia e depois pela sucessora dessa, a Companhia Metropolitana, tornando-se “o único burgo agrícola que conseguiu vingar com base na lei de Glycério<sup>51</sup>” (BORTOLOTTI, 1992, p. 61). Nova Veneza também foi um dos poucos núcleos coloniais fundados por uma empresa particular, que deteve em mãos o poder de recrutar os imigrantes, organizar os transportes em navios, distribuir as terras e cumprir o papel do Estado. A figura 98 retrata uma cena em que os tropeiros serranos estão vendendo queijo para uma imigrante italiana em Nova Veneza.

Figura 98: Óleo sobre tela de Pedro Weingärtner, 1893



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Nova\\_Veneza\\_\(Santa\\_Catarina\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nova_Veneza_(Santa_Catarina))

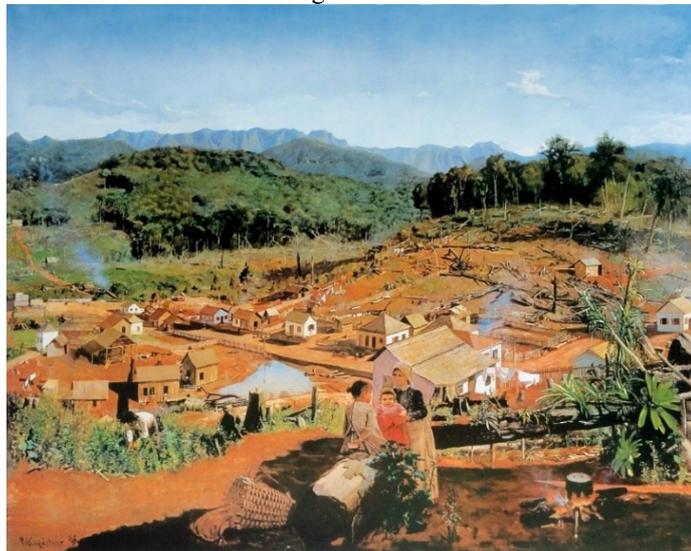
<sup>51</sup> Decreto nº 528, de 28 de Junho de 1890, que regularizou o serviço da introdução e localização de imigrantes na República dos Estados Unidos do Brasil. Em seu primeiro artigo já deixa claro a questão da raça e cor “E’ inteiramente livre a entrada, nos portos da Republica, dos individuos válidos e aptos para o trabalho, que não se acharem sujeitos à acção criminal do seu paiz, exceptuados os indígenas da Asia, ou da Africa que sómente mediante autorização do Congresso Nacional poderão ser admittidos de accordo com as condições que forem então estipuladas” (Coleção de Leis do Brasil - 1890, Página 1424 Vol. 1 fasc.VI (Publicação Original). Disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-528-28-junho-1890-506935-publicacaooriginal-1-pe.html>, acesso em 18 de agosto de 2020.

Em abril de 1891 chegaram quatrocentas famílias oriundas principalmente do Vêneto, nordeste da Itália. Estas famílias foram alocadas em um território de 30 mil hectares, terras que hoje fazem parte de três municípios: Nova Veneza, Nova Belluno (atual Siderópolis) e Nova Treviso (atual Treviso) (PREIS JR., 2017).

A Companhia Ângelo Fiorita não mediu esforços para celebrar um contrato com a União, prevendo a criação de vinte povoações em vários Estados, entre eles Santa Catarina, assim: “Nova Veneza começou a existir então em janeiro de 1891, com trabalhos de medição de lotes, aberturas de estradas e construções de galpões e casas. Ainda não havia chegado nenhum imigrante, mas a colônia já estava sendo desenhada”. A colônia recém formada possuía 30 mil hectares de terra, divididos em cinco núcleos: Nova Veneza – sede da companhia, Nova Belluno, Jordão, Nova Treviso e Belvedere. [...] A colônia de Nova Veneza tornou-se peculiar por ter sido iniciada após a proclamação da República e por marcar o fim da imigração italiana para Santa Catarina (OSTETTO, 1997, p. 2-4).

É importante também mencionar que pessoas migravam de sua pátria devido à falta de condições geradas pela crise econômica da Itália que era recém-unificada e que se recuperava de conflitos internos, concomitante com o processo de industrialização do campo, que alterou as condições de trabalho e provocou o empobrecimento de muitas famílias, algumas delas ficaram até mesmo sem terra. “A unificação da Itália é um elemento crucial para analisarmos a identidade étnica dos colonizadores em Nova Veneza. Esses falavam apenas em dialeto local, assumindo características culturais mais regionais que propriamente um pertencimento à nação italiana” (PREIS JR., 2017 p. 16). Além disso, a maioria dos imigrantes que vieram a ocupar as colônias tinham o campo como principal forma de subsistência e enxergaram nelas, uma oportunidade de melhorar de vida (figura 99).

Figura 99: Pintura de Pedro Weingärtner retratando Nova Veneza em 1893



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Nova\\_Veneza\\_\(Santa\\_Catarina\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nova_Veneza_(Santa_Catarina))

Com a Revolução Federalista Brasileira de 1893, houve a interrupção da imigração e por consequência, um esvaziamento dos núcleos da colônia de Nova Veneza. Entre 1877 e 1893 os italianos chegavam aos milhares; em 1894, apenas 27 italianos chegaram a Nova Veneza e em 1895 a imigração irá praticamente acabar. As possíveis tensões com os imigrantes vindos de outras colônias, o endividamento, o tratamento despendido às viúvas que não eram bem aceitas pois não representavam uma boa mão de obra, como também, o não cumprimento de diversas obrigações da Companhia Metropolitana fizeram com que muitos colonos se revoltassem contra a empresa. “Cenário esse que foi piorado com o fim dos subsídios em 1895. A rescisão do contrato com a Companhia aponta para o fim da intervenção governamental nos serviços de introdução de imigrantes no país” (CABRAL, 2017, p. 40).

A partir desse término, o governo italiano esqueceu-se de suas colônias. Sem muito amparo também do governo brasileiro e tampouco da Companhia Metropolitana, a colônia foi constituindo-se com base na agricultura e em pequenas propriedades, que com o passar do tempo tornaram-se mais lucrativas. Em 1893 foi construída a primeira capela em madeira, necessidade primordial de uma comunidade católica, e a partir de 1895 começou a se realizar a festa anual em honra a São Marcos, padroeiro da paróquia central até os dias de hoje. A escolha por este patrono provavelmente se deu em alusão ao santo padroeiro da cidade de Veneza, na Itália. “A relação entre os colonizadores de Nova Veneza e Veneza na Itália começa a ser construída desde os primeiros anos da colônia. Embora os responsáveis pela colonização deste território não derivassem da capital” (PREIS JR., 2017, p. 18).

A escola particular se estabeleceu no centro do núcleo colonial e era bastante inacessível para boa parte da população que morava no interior. O ensino era carregado de dialeto e “os imigrantes que de princípio representaram uma solução para o crescimento econômico do país, inclusive legitimados por sua etnia, com o tempo passaram a estabelecer um universo próprio dentro dos limites da colônia” (PREIS JR., 2017, p. 19).

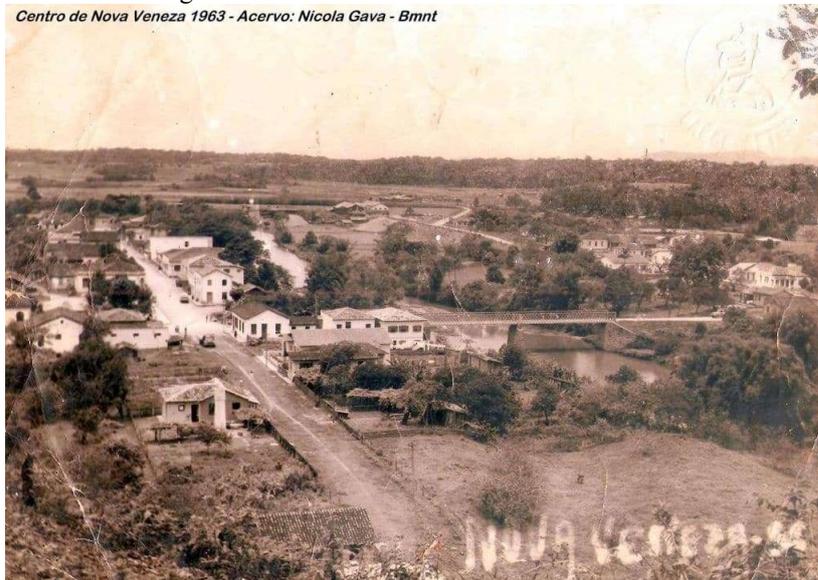
Essa identidade permanecerá fechada e perpetuada aos descendentes até o Estado Novo iniciar o projeto de nacionalização, que irá atingir de forma muito intensa todas as colônias europeias do Estado. A língua foi uma das formas de promover a unificação pretendida e, para isso, qualquer outra que não fosse a “brasileira” passa a ser proibida. Livros foram queimados, dialetos censurados, sob pena de prisão, e “paulatinamente, se formou um ambiente no qual o estrangeiro foi posto cada vez mais como o outro, que precisava se adaptar aos hábitos e valores da unidade nacional” (PREIS JR., 2017, p. 20).

Esse ambiente provocou medo e um abafamento das origens, que sobreviverá como memórias que poderão ressurgir na sociedade em outros momentos. Os silenciamentos e enquadramentos reverberarão mais tarde na cidade, seja através de memórias subterrâneas ou de outras inventadas. Ambas se alimentarão do material fornecido pela história, que será interpretado, colado e montado de inúmeras maneiras para promover símbolos, personagens discursos e objetos materiais, e dessa maneira a italianidade será o “carro-chefe” para a cenarização da cidade.

#### 4.1.2 A redescoberta da italianidade

Nova Veneza foi se desenvolvendo lentamente, com pouco crescimento populacional (figura 100). A ocupação urbana histórica se deu ao lado e paralelamente ao Rio Mãe Luzia e, com a posterior construção da ponte, a expansão também se dará para o lado oeste, seguindo as principais vias estruturadoras. De acordo com Savio (1991, online) durante quase todo o século XX a cidade apresentou certa decadência, inclusive populacional, “fenômeno talvez frutificado do ranço racista tipicamente europeu em voga até algumas décadas passadas”.

Figura 100: Centro de Nova Veneza nos anos 60



<https://www.portalveneza.com.br/ponte-dei-morosi-por-nicola-gava-bmnt/>

Nova Veneza era uma cidade do interior pequena e pacata como muitas do Brasil, até que em meados do ano 2000 começa o processo de cenarização com base na italianidade. Mas

como isso começou? Qual a motivação? Quais foram os elementos, personagens, criadores, roteiristas?

Diante destas e de outras tantas perguntas cabíveis de respostas, volta-se ao provável início da história: no ano de 1975 comemorou-se o centenário da migração italiana para o Brasil e a partir daí, junto às políticas do Estado voltadas ao turismo e à exaltação do lado europeu, iniciou-se um movimento de “resgate” da italianidade (não só em Nova Veneza) e da feição étnica das antigas colônias, que representavam a história “tradicional” de Santa Catarina. Esse movimento de valorização não foi apenas em prol da etnia italiana, mas também de todas as antigas colônias polonesas, alemãs e portuguesas, que passaram a fazer parte de circuito de festas de Santa Catarina, com destaque para a *Oktoberfest*, primeira festa étnica no Estado, criada em 1984.

Interessante ressaltar algo sem precedentes: a preocupação do governo de Santa Catarina com a preservação da cultura material da imigração europeia, manifestada na década de 1980 por meio de um projeto chamado “correntes migratórias”, que teve a intenção de reconhecer os agentes detentores da história “tradicional” catarinense. Nessa ocasião, a Fundação Catarinense de Cultura realizou o registro das edificações com importância histórica, representante das etnias, com ênfase na alemã, italiana, açoriana e polonesa. Urussanga e Nova Veneza foram contempladas (PREIS JR., 2017). Uma ação importante sem dúvida, porém, uma vez mais, houve um enquadramento em prol de um grupo em detrimento de outros. Indígenas, africanos, luso-brasileiros ficaram de fora. Um olhar eurocêntrico e até mesmo um pouco errôneo, pois sabe-se que existem claras diferenças entre a arquitetura açoriana e luso-brasileira, e que estas últimas são predominantes, embora muitas vezes aparecem como açorianas<sup>52</sup>.

Apesar de a ação do Estado voltar-se ao patrimônio material, as festividades serão o centro da resignificação étnica. Isso pode ser observado em Criciúma, que em 1989 inicia os festejos étnicos com a criação da *Quermesse da tradição e cultura*, mais tarde chamada *Festa das etnias*. Durante muito tempo a cidade foi intitulada como *a cidade do carvão*, principal atividade econômica da região. A *Festa das etnias* foi criada no momento em que se quis tirar o rótulo do carvão que já não era mais apropriado e nem mesmo fonte de orgulho, tendo em vista todos os danos ambientais ocasionados pelo extrativismo. Com o intuito de valorizar um aspecto mais “nobre” buscou-se divulgar as tradições da cidade baseadas nas sete etnias

---

<sup>52</sup> Para aprofundar mais essa questão da arquitetura luso-brasileira e açoriana recomenda-se o artigo da arquiteta Fátima Regina Althoff *Aspectos urbano-arquitetônicos dos principais núcleos luso-brasileiros do litoral catarinense*. Disponível em: <https://nea.ufsc.br/artigos/artigos-fatima/>. Acesso em: 18 nov. 2020.

colonizadoras: alemã, italiana, polonesa, japonesa, portuguesa, árabe e africana, com o intuito de cada grupo étnico exibir suas “diferenças culturais”.

No entanto esta busca foi, na verdade, uma construção da etnicidade a partir do poder público e de alguns grupos que se beneficiariam desse capital simbólico. As questões étnicas foram “trabalhadas” e difundidas nas escolas de Criciúma. Comidas e determinados hábitos, antes comuns, foram ressaltados e enquadrados como sendo de determinados grupos. E, ao final dos festejos, o prefeito da época, Altair Guidi, eternizou o discurso simbólico das “etnias fundadoras” da cidade, no monumento ao imigrante projetado pelo arquiteto curitibano Manoel Coelho em 1981, instalado no Paço Municipal. O monumento faz alusão à riqueza do subsolo de Criciúma, com pavimento enterrado (que em projeto consta como um espaço para exposições), de onde partem cinco placas de concreto “rasgando” a terra. Elas representam tanto uma mão humana com seus cinco dedos no gesto de arrancar da terra o carvão e a argila para a cerâmica, como também as cinco etnias que são consideradas “formadoras” da cidade: italiana, polonesa, alemã, africana e árabe. O monumento faz parte de um desejo de representação da cidade, uma imagem transmitida sobre as origens, que opera com enquadramentos e exclusões.

Essa referência é importante, pois Criciúma sempre representou para a região um polo de desenvolvimento econômico e cultural, que motivará outras ações semelhantes nas cidades vizinhas. No caso de Nova Veneza, será a italianidade. A italianidade entendida aqui se refere à conexão entre os descendentes de imigrantes italianos locais e a origem italiana de seus ancestrais. “Trata-se de uma construção valorativa que se atualiza e refaz, mas que faz muito sentido para os descendentes” (COSTA; ZANINI, 2019, p. 166).

Outro aspecto a se fazer lembrar é o movimento de busca pela dupla cidadania, que também irá emergir em meio à política de rememoração e que foi ganhando força ao longo do tempo, também em função das crises políticas e econômicas do Brasil. O processo para obtenção da dupla nacionalidade passou a representar não apenas os direitos políticos efetivamente possuídos por esses cidadãos, mas também a busca pelo valor simbólico e emocional transmitido pela história familiar, significando uma revitalização das origens dessas pessoas (COSTA; ZANINI, 2019).

Muitos descendentes ainda buscam melhores condições de vida e trabalho fora do país, e, por isso, o passaporte italiano facilita os fluxos e mobilidades, apesar de nem sempre representar uma ascensão pretendida ou experiências positivas. A Itália que muitos dos ítalo-brasileiros imaginam é a Itália dos relatos dos antepassados, que já não existe mais faz tempo,

mas que é idealizada e procurada pelo “familismo legal”, mesmo que muitos dos descendentes sequer falem a língua e pouco conhecem da cultura da Itália “real” (COSTA; ZANINI, 2019).

A busca pela dupla cidadania também representa a solidificação da “saga familiar” como um valor simbólico e afetivo, desencadeado por um processo de pesquisa e de reconhecimento ao montar a árvore genealógica e descobrir seus antepassados que o ligam à Itália. Uma tarefa de pesquisa que também é subjetiva e acaba por desencadear outros interesses e movimentos, como foi o caso das festas e encontros de família.

Ainda sobre a influência de Criciúma sobre o reavivamento de etnicidade na região, o arquiteto atuante na cidade de Nova Veneza, José Luiz Ronconi, explica:

Eu ousou voltar 40 anos no tempo pelo menos, eu voltaria ao centenário de Criciúma. Todo esse processo de reconhecimento, até o processo de cidadania italiana que é uma coisa relativamente nova, é mais ou menos dessa época. Também foi um grande estímulo para esta redescoberta, da italianidade. Então, lá no centenário de Criciúma se parou para fazer comemorações, para pensar o que significou tudo isso, esse processo de migração, esta verdadeira revolução que aconteceu, dos italianos virem pra cá, de fundarem, de toda essa epopeia, digamos assim. Criciúma fez todo um processo de revisão e outros municípios também. Muitas daquelas coisas que Criciúma levantou lá com o Altair Ghidi [prefeito da época] e a equipe dele, dessa italianidade, que Nova Veneza acabou de certa forma copiando também este processo todo. Foi em uma época ainda que começou a surgir em Nova Veneza grupos folclóricos que não existiam (RONCONI, 2020).

Criciúma inaugurará então uma temporada de festividades e lembranças étnicas, impulsionadas pelas políticas do Estado, como a já citada “catarinização” e a busca por identidade<sup>53</sup>, que de certa forma ainda persistem nas cidades ao seu redor, incluindo Nova Veneza.

#### 4.1.3 A comemoração da “origem”

Como um espelho de Criciúma, em 1991 Nova Veneza comemorou os cem anos da imigração italiana com um festejo, sob o comando do prefeito da época, Elzio Milanez, do vice Genésio Frigo e com a participação de uma figura que permanecerá muito tempo ligada ao processo de cenarização, Susan Bortoluzzi Brogni. Susan era professora de educação física da rede municipal e já estava ligada à área da cultura no município, especialmente à dança. Em entrevista, ela contou que Elzio Milanez a chamou para começar o movimento cultural com a dança folclórica, “já que eu sempre fui envolvida [...]. E aí então, para o centenário nós

---

<sup>53</sup> Ver capítulo 1, item 1.5, *Retorno à etnia*.

começamos o grupo folclórico ítalo-brasileiro que hoje vai fazer 35 anos e já foi premiado nacionalmente” (BROGNI, 2020). Susan Bortoluzzi Brogni ajudará a conceber não só a festa, mas também permanecerá como diretora do Conselho de Cultura até Elzio Milanez sair da administração.

O festejo do centenário exaltou o passado de Nova Veneza, principalmente aquele do imigrante sofrido, mas que venceu graças ao seu trabalho. Isso pode ser visto em seu folder (figura 101). Os personagens estão com vestimentas ligadas à figura do colono, carregam enxadas e balaios que reforçam a ideia da simplicidade e do trabalho no campo. Chama a atenção a chaminé, que simboliza outro tipo de trabalho, o da indústria e do progresso, mas também faz alusão à fábrica dos irmãos Bortoluzzi, importante grupo de poder econômico do município. Há ainda a figura de um leão segurando um livro (provavelmente o evangelho), representando São Marcos que, além de ser padroeiro da cidade, é símbolo de Veneza, na Itália, fazendo ainda a exaltação do catolicismo, considerado um dos valores morais do imigrante.

Figura 101: Folder da *Festa do centenário* de Nova Veneza



Fonte: Arquivo do município disponibilizado para a autora, 2020.

É proveitoso assinalar que a exaltação da figura do colono é uma criação para a comemoração do centenário, porque até então a imagem de modernidade vinculava-se ao desenvolvimento da indústria do carvão, do crescimento do comércio urbano e a figura do colono é tratada de forma pejorativa, por representar alguém atrasado culturalmente devido ao fato de viver no interior. A fala de Susan Bortoluzzi Brogni corrobora com isso:

Eu que nasci e me criei aqui, sei que existia “essa coisa”, que você [referindo-se a mim] deve ter sentido em Forquilha também: “os alemão [sic] de Forquilha”, “os italiano [sic] de Nova Veneza”, os colonos grosso [sic]. A gente sentia um certo *bullying* de quem morava em Criciúma. Por que a gente tinha que estudar em Criciúma, aquela coisa toda né? E hoje é diferente, tem um sentimento de pertencimento muito grande, o neoveneziano tem a sua autoestima muito, muito elevada (BROGNI, 2020).

Parte do sofrimento do imigrante foi real, sabemos, mas há também ali uma clara intenção de perpetuar a figura heroica do colono e com isso, legitimar a ideia destes agentes como “detentores do progresso cultural e econômico brasileiro, mesmo diante das adversidades. Estas adversidades inclusive são utilizadas como aspecto fundamental, pois constroem o mito fundador através da exaltação do martírio” (PREIS JR., 2017, p. 17). Lembrando também que o imigrante é um ser ambíguo, porque ele guarda as memórias das gerações anteriores a dele e congela na sua memória aquele espaço de onde veio. Ao chegar em outro lugar, ele transpõe isso e vive um “novo” passado, ressignificando-o.

Pouco se fala ainda dos benefícios que os imigrantes tiveram frente aos brasileiros e indígenas, como o direito de adquirir terras que depois veio a contribuir com a ascensão econômica de várias famílias. E muito menos daqueles imigrantes que vieram não para trabalhar nas terras como agricultores, mas com o intuito de desempenhar outros papéis, como agrimensores, profissionais liberais e agenciadores; estes recebiam do governo uma quantia razoável referente ao número de imigrantes que conseguiam trazer.

[...] Houve um investimento muito grande, por parte das companhias em contratar os chamados “agenciadores”, pessoas do local que se encarregavam de distribuir as propagandas, panfletos sobre as vantagens de emigrarem para a América. Muitas vezes eram denunciados por outros jornais como propagadores das mais falsas ilusões, ou ainda como “traficantes de brancos”, uma vez que, por cartas recebidas, ou por imigrantes que voltaram, em especial do Brasil, este não se parecia em nada com o retrato propagado (OSTETTO, 1997, p. 3).

Nova Veneza teve agentes recrutadores que não são lembrados por essa função, mas sim por seu sucesso nos negócios. “A família envolvida nessa teia de relações era os Bortoluzzi, mais especificamente Gervasio<sup>54</sup> de Luigi Bortoluzzi, que anteriormente foi citado como um dos profissionais liberais da companhia e não como mero imigrante” (CABRAL, 2017, p. 28). A família Bortoluzzi inclusive irá fundar a empresa inicialmente chamada *Bortoluzzi e Irmãos* e posteriormente intitulada *Indústria e Comércio Bortoluzzi S.A.* O negócio se destacará como

---

<sup>54</sup> Gervasio Bortoluzzi foi recrutador na Itália e responsável por introduzir centenas de imigrantes na colônia Além de todo prestígio que Gervasio possuía com a Companhia Metropolitana, o nome de sua família foi utilizado para denominar uma das localidades da região o Rio Bortoluzzi, que continha 31 lotes distribuídos entre famílias de imigrantes (CABRAL, 2017).

indústria de produtos suínos referência na época, que, sem concorrentes, abasteciam toda a região e isso irá proporcionar um monopólio e acúmulo de capital que se perpetuará, a partir da rede de relações de poder que estabeleceram e que gerou, inclusive, uma relação de dependência dos colonos para com eles. “Os colonos ficavam desta forma submetidos ao ‘poder’ dessa família, inclusive porque a venda de novos lotes, bem como o empréstimo de dinheiro para novos investimentos, passava por eles” (OSTETTO, 1997, p. 54). Essa condição mostra as distintas relações sociais e de poder no espaço, além daquele único ovacionado nas festas, do imigrante agricultor laborioso e simples que foi enganado pelos propagandistas. Também vale frisar que a família Bortoluzzi ainda representa uma família de prestígio na cidade, seguindo com o acesso privilegiado ao poder e aos bens culturais, conforme demonstrado pela atuação da secretária de Cultura e Turismo, Susan Bortoluzzi Brogni.

Nas fotos encontradas no Museu Miguel Giacca nota-se que o festejo era pequeno, feito de forma bastante simples e voltado aos moradores da cidade, não possuindo ainda o caráter espetacular e glamoroso que irá adquirir posteriormente. A festa exaltava o trabalho na roça, a fé cristã e a comida, esta última se tornará um caminho que a cidade iria trilhar posteriormente no setor turístico (figuras 102 a 106).

Houve os mais diversificados desfiles, desde máquinas agrícolas e carros alegóricos, até os Jardins da Infância, foram as representações históricas do passado e o trabalho do presente, houve os desfiles escolares, os corais, os grupos folclóricos, inauguração de placas, monumentos históricos para marcar o acontecimento, as sessões solenes, as cerimônias religiosas, as barracas típicas, as comidas e bebidas típicas, a presença da indústria local, as fotos históricas, a Rainha do Centenário com suas princesas, Miss Nova Veneza, os visitantes. As Autoridades, também dos municípios vizinhos e governador do estado se fizeram presentes (BALDESSAR, 1991, p.271 apud PREIS JR., 2017, p. 24-25).

Figura 102: Abertura da *Festa do centenário da colonização italiana*, 1991



Fonte: Arquivo do município disponibilizado para a autora, 2020.

Figura 103: Desfile de máquinas agrícolas



Fonte: Arquivo do município disponibilizado para a autora, 2020.

Figura 104: Rainhas em carros alegóricos



Fonte: Arquivo do município disponibilizado para a autora, 2020.

Figura 105: Enxada, peneira e chapéu de palha



Fonte: Arquivo do município disponibilizado para a autora, 2020.

Figura 106: Missa nas casas de pedra

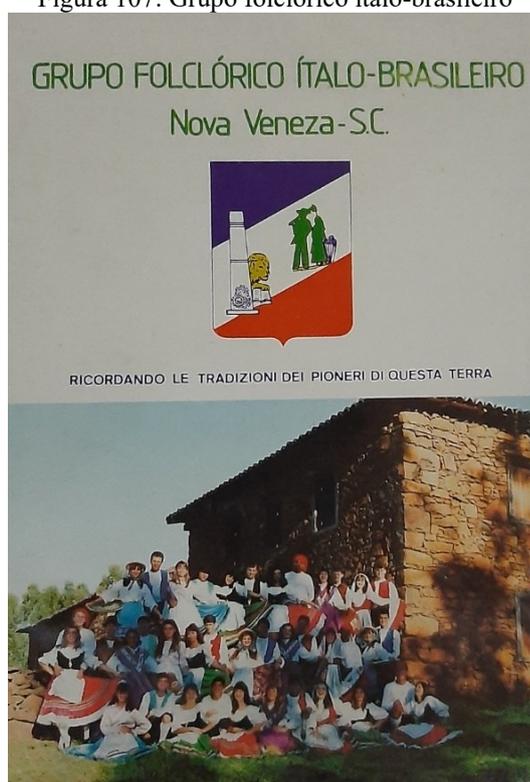


Fonte: Arquivo do município disponibilizado para a autora, 2020.

Nos desfiles é feita uma conexão entre os dois tempos. O agricultor se vê representado no imigrante pelo trabalho no campo e assim nutre uma continuidade de caminho que deu certo ao longo do tempo, pois foi por tanto trabalho que ele venceu. Mistura-se o progresso da máquina com a enxada, em um movimento alegórico de deslocamento temporal. A missa celebrada nas casas de pedra (figura 106) levou as pessoas para conhecer o legado da colonização e as coloca de frente com o seu patrimônio cultural.

Junto com as comemorações de cem anos de Nova Veneza, grupos folclóricos serão formados e os já existentes, fortalecidos. Estes grupos reavivam a italianidade que estava no subterrâneo, processo muito importante para o futuro despertar da cenarização, como também aconteceu em Forquilha. Além de ter tido caráter político e econômico, irá contribuir para o direcionamento da imagem da cidade, pois os grupos levarão as suas tradições para outros lugares, representando sua identidade. Um espetáculo de arte que dará espaço para o espetáculo da cidade. Nesse sentido, o arquiteto José Luiz Ronconi (2020, grifo nosso) acredita que o nascimento de um grupo folclórico em Nova Veneza é o primeiro sinal desse olhar para a Itália como a “mãe”. “Por que nestes cem anos, convenhamos, a Itália não demonstrou interesse que havia uma outra Itália fora. Então, na nossa comemoração de cem anos também começou-se a perceber que existia uma outra Itália aqui, um consumidor em potencial aqui também”.

Figura 107: Grupo folclórico ítalo-brasileiro



Fonte: Arquivo do município disponibilizado para a autora, 2020.

No folder do grupo folclórico ítalo-brasileiro (figura 107) fica perceptível como a imagem da colonização é inserida ao escolher as casas de pedra, construídas pelo imigrante Luigi Bratti no final do século XIX, para ser fundo da fotografia, além de recordar “*le tradizioni dei pioneri di questa terra*”, um protagonismo claro em torno do mito do fundador, de um discurso étnico utilizado para reivindicar uma prioridade e uma relação de dominação cultural e simbólica que exclui outros grupos “*di questa terra*”.

Foi a partir da consolidação dos grupos folclóricos que as entidades culturais começaram um trabalho forte de intercâmbio com a Itália. “Era muito frequente idas e vindas de delegações de representação cultural e política entre Nova Veneza e cidades da Itália, cujos imigrantes haviam partido de lá” (RONCONI, 2020). Olhar para a Europa como um lugar melhor que um país da América Latina sempre fez parte de um desejo no imaginário. Ao abrir a oportunidade de dialogar com esse lugar tão especial e realizar trocas culturais e econômicas, Nova Veneza ganha fôlego e legitimação. “Surgiram as associações; a Associação Bellunesi, Trevisani, Vicentini. São essas entidades da Itália que nascem para manter esses laços com os imigrantes, estreitar ‘isso’ com a italianidade, com o sangue nas veias”, comenta José Luiz Ronconi (2020, grifo nosso).

As comemorações do centenário significaram então uma construção de relação e, após esse evento, a cidade “acordou e as pessoas começaram a se antenar para isso do ponto de vista de novas possibilidades, acredito que daí que essa questão da italianidade veio mais forte, a consolidar-se como algo até mais de interesse econômico, e não só cultural” (RONCONI, 2020). A italianidade neste caso é construída com o protagonismo do colono como “aporte identitário”. Dentre os símbolos utilizados para enaltecer essas figuras, os mais repetidamente assimilados remetem “a fervorosa religiosidade católica; a ênfase na família tradicional, regida pelo sistema patriarcal; e o trabalho como elemento primordial da ética do colonizador” (COLOGNESE, 2011, p. 144, apud PREIS JUNIOR, p. 24).

Essa construção de relações terá continuidade em mais ações políticas, como o *gemellaggio* (cidade-irmã) que Nova Veneza firmou com a cidade de Malo, província de Vicenza, na Itália, através da lei nº 1666 de março de 2004. A comunhão das “irmãs” teve novo encontro em 2018 para fortalecer os vínculos por intercâmbio educacional e cultural. “De acordo com o vereador Aroldo Frigo Jr., Malo e Nova Veneza se assemelham em diversos aspectos. Da gente, das famílias, dos hábitos passando pelo relevo e até mesmo na economia. Por isso são cidades irmãs”. O prefeito Rogério Frigo afirma que a vinda da comitiva “consolida ainda mais as características italianas da cidade de Nova Veneza, fortalecendo o turismo no

município. São ações que vão garantir cada vez mais esse perfil de berço da cultura italiana e fomentando o nosso turismo, explica o gestor”. (MATIAS, 2018a, online). Nesta última fala do prefeito, fica visível o quanto essas relações são promovidas mais para fins econômicos voltados ao turista do que por qualquer outro fator, embora a lei fale em estreitar laços entre habitantes tão “iguais”. E como quem coleciona figurinhas raras, o *gemellaggio* foi eternizado com a “colagem” de uma placa, bem no portal de entrada da cidade, que é para ninguém ter dúvidas do privilégio de Nova Veneza tem ao manter relação com a “Pátria Mãe” ou com a Europa, exemplo de cultura e civilização e, por isso, todos a querem, nem que seja ao menos um pedacinho.

#### 4.1.4 Do Centenário à *Festa da gastronomia típica italiana*

A comemoração do centenário da colonização de Nova Veneza adquiriu continuidade na materialização dos monumentos. Freire (1997, p. 100) afirma que os monumentos podem ser considerados “sintomas da sociedade” e, por isso, são cabíveis de interpretações. O primeiro a ser instituído foi o Museu do imigrante Cônego Miguel Giacca, inaugurado em uma das edificações mais antigas de Nova Veneza, construída no final do século XIX para abrigar a Companhia Metropolitana (figura 108).

Figura 108: Museu do imigrante Miguel Giacca

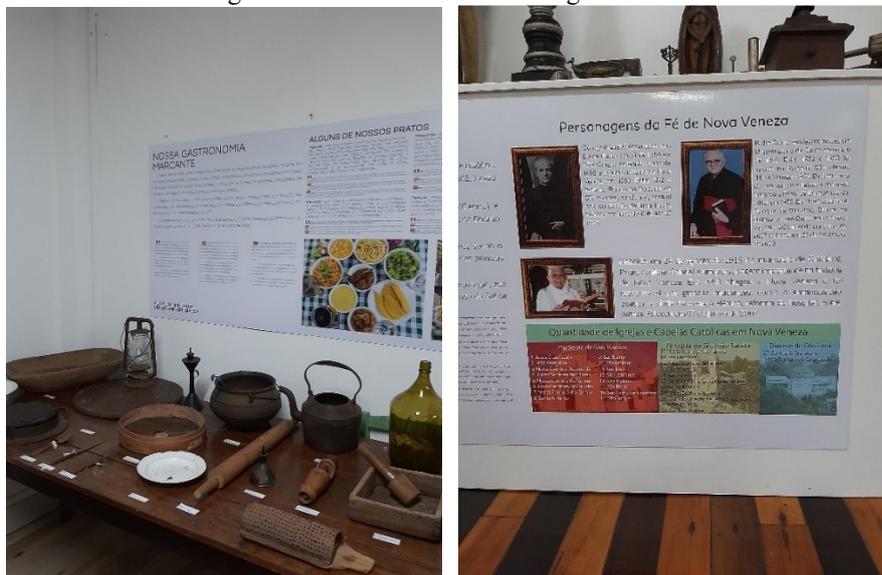


Fonte: Autora, 2020.

Ainda hoje pode ser visto em seu acervo diversas peças que também representam o mesmo discurso do fundador, do pioneiro, do trabalho, da religiosidade, da gastronomia (figuras

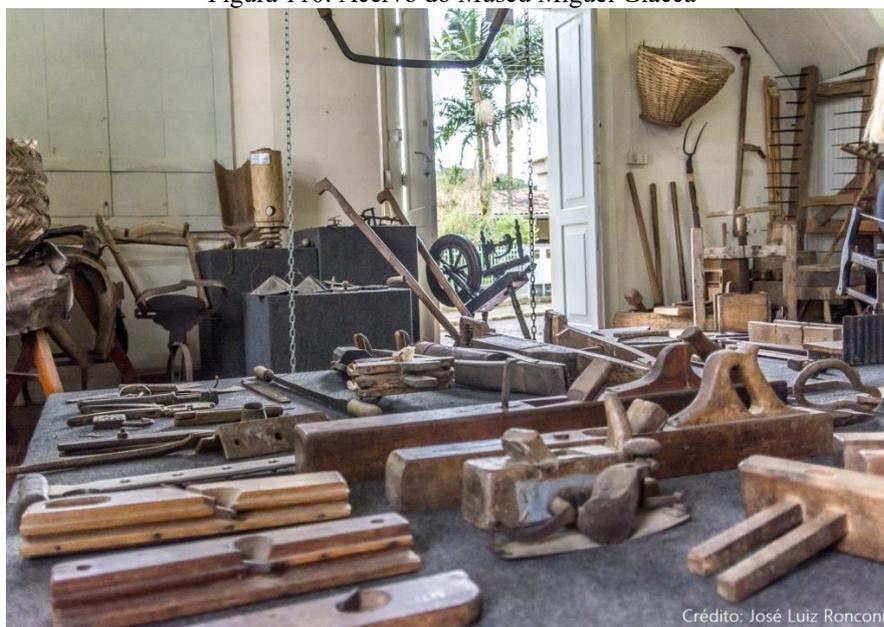
109 e 110). Há inclusive algumas espingardas utilizadas pelos colonos para se protegerem dos “bugres selvagens”. Vestígios de colonialidade?

Figura 109: Acervo do Museu Miguel Giacca



Fonte: Autora, 2020.

Figura 110: Acervo do Museu Miguel Giacca



Fonte: <https://visitenovaveneza.com.br/pontos-turisticos/museu-do-imigrante/>

Algo curioso é que o museu também tem um espaço que abriga e aluga os trajes do *Carnevale di Venezia*. Apesar de parecer somente uma improvisação, isso não é inocente. Colocar tudo dentro do mesmo espaço do imigrante faz parte de um planejamento articulado para manter o discurso estabelecido, que de uns tempos pra cá mudou um pouco o foco.

Após o estabelecimento do museu, construiu-se mais um monumento no centro da cidade, bem na Praça Humberto Bortoluzzi, um espaço privilegiado. Uma roda d'água em homenagem às famílias colonizadoras do município, somente com sobrenomes italianos (figuras 111 e 112). Mais que um monumento, ele representa a síntese de um período que tinha uma intenção clara, a de perpetuar o movimento iniciado na *Festa do centenário*, de nutrir o imaginário social a respeito do imigrante pioneiro e, por isso, detentor de privilégios. Isso se encontra explicitamente na frase fixada no monumento: “ao triunfo dos pioneiros, vossa prodigiosa e inaudita bravura. Nos deram a existência desta colônia que tanto amamos e temos orgulho. Nova Veneza recordará sempre e na ocasião do centésimo aniversário, nossa mais distinta homenagem à vossa grandeza”. A inscrição dá vazão a um discurso exacerbado de bravura e coragem inerente a um ser tido “superior”.

Figura 111: Roda d'água da Praça Humberto Bortoluzzi



Fonte: <https://turismo.novaveneza.sc.gov.br/equipamento/index/codEquipamento/9461>

Figura 112: Homenagem aos imigrantes



Fonte: Autora, 2019.

Além disso, a roda d'água representa novamente o trabalho. Ali também está gravada a canção *Merica, Merica*, considerada um hino da imigração italiana no Brasil. Há uma clara valorização social das famílias “tradicionalistas” da cidade, que gera orgulho para alguns por se verem ali representados, mas inevitavelmente exclui outros.

Neste grande movimento de transformação da paisagem a entrada da cidade não poderia ficar de fora, por isso, para ela, foi destinado um monumento aos imigrantes, com o intuito de “dar boas-vindas aos visitantes, a primeira impressão demonstra que Nova Veneza é uma cidade italiana onde os costumes dos antepassados vindos da Itália sobrevivem ao tempo” (PORTAL DE TURISMO DE NOVA VENEZA, 2020a, online). Os personagens retratados são os mesmos do folder da festa, um casal de colonos com roupas simples e instrumentos de trabalho (figura 113). Chama atenção o material utilizado, já que o distrito de Caravaggio é referência em metalurgia, e a pedra ferro, presente nas casas de pedra, é um patrimônio da imigração. Houve clara comunhão entre tradição e progresso, ou talvez fosse também uma insinuação de que a tradição pode ser utilizada para o progresso da cidade.

Figura 113: Monumento ao imigrante



Fonte: <http://conhecendobrasil.com.br/nova-veneza-reduto-italiano-no-brasil/>

Como nos lembra Pesavento (2002), o monumento em si tem uma materialidade, mas o que interessa mesmo é a sua capacidade de evocar valores, vivências e sentidos. Com efeito, eles representam a evocação das origens, revitalizando-as. Conferem sentido de pertencimento grupal a partir de algumas vivências, assim como da idealização da Itália e do próprio imigrante. É uma forma de estabelecer continuidade do movimento que a comemoração do centenário abriu e que não queria acabar com o fim do festejo. “O monumento, no sentido tradicional,

remete a um ausente, a um fluxo de tempo passado que a peça, através de seus símbolos, pretende rememorar, eternizar”, o monumento tem portanto a qualidade de ser um mensageiro ideológico. Mais tarde, essa função ideológica será também transmitida por outros suportes, como a mídia, a fotografia, os vídeos, entre outros (FREIRE, 1997, p. 58).

Posteriormente, em 2007 foi inaugurado o pórtico com os simbolismos atrelados à cidade (figura 114). Mais uma vez aparece a pedra ferro presente na região e uma clara referência à arquitetura italiana com os arcos de volta perfeita. “Os quatro arcos romanos fazem referência à arquitetura italiana tão influente e importante na cultura e história mundial”, o Leão de São Marcos em bronze fundido representa a República de Veneza, “peça de excepcional valor artístico e cultural, o Leão fundido em bronze foi um presente da Região do Vêneto, região de origem da maioria dos primeiros imigrantes da Colônia Nova Veneza”. Nessa montagem, ainda coube um caldeirão de ferro que representa o trabalho e a gastronomia (PORTAL DE TURISMO DE NOVA VENEZA, 2020b, online).

Figura 114: Pórtico de entrada da cidade



Fonte: <https://turismo.novaveneza.sc.gov.br/equipamento/index/codEquipamento/9455>

Novamente são evocados os mesmos elementos. A gastronomia como carro-chefe da cidade e também o trabalho, “esforço e a dedicação dos colonizadores que encontravam na polenta a reposição de suas energias tão necessárias para a labuta diária”. As três bandeiras colocadas no alto dos arcos fazem referência ao *gemelaggio*, um pacto entre as cidades consideradas irmãs. “Sobre os arcos centrais estão as bandeiras do município, de Santa Catarina, do Brasil e da Itália, simbolizando os laços de união e amizade fortemente cultivados por seus habitantes com o país de origem” (PORTAL DE TURISMO DE NOVA VENEZA, 2020b).

As pessoas acham que os pórticos são feitos para receberem o turista, para darem boas-vindas ao turista. Sim, eles têm essa função também, mas do meu ponto de vista, muito mais do que receber o turista, ele recebe o morador da cidade. Quando tu projetas uma casa ou quando a pessoa te pede para projetar uma casa, qual é a porta mais bonita que ela quer que tenha na casa dela? É a porta de entrada, porque ela se sente orgulhosa daquela casa, daquela conquista. Então o pórtico cumpre esse papel de estabelecer a fronteira, vamos dizer assim. A partir do momento em que as pessoas saem, em que elas retornam para casa, momento em que você passa pelo pórtico de entrada da cidade, você respira e sente “voltei para casa”, “estou de volta ao meu lar”. Na minha leitura o pórtico é muito mais voltado para quem mora naquela cidade do que para quem visita (RONCONI, 2020).

Em suma, nota-se que tanto o museu quanto os monumentos estão identificados como receptáculos de memórias que solicitam uma relação contemplativa. Não basta só olhar, é necessário que as pessoas se reconheçam nas figuras representadas para assim consagrar as imagens da memória coletiva na vida cotidiana. Os monumentos extrapolam a sua materialidade e ligam-se indubitavelmente aos conteúdos simbólicos (FREIRE, 1997).

A partir do Centenário, a comemoração da colonização continuou acontecendo como uma festa pequena feita para os moradores, até 2004. Os elementos escolhidos como protagonistas continuaram aparecendo, como pode ser visto nos cartazes da festa de 2003 e 2004 (figura 115). Nele estão as fotos do monumento da roda d’água, grupos folclóricos, casario histórico, as casas de pedra, religiosidade e a gastronomia, junto às mascotes *Minestrina* e *Polentino*, dois “pratos típicos” vestidos com trajes que lembram os imigrantes, mas de uma maneira um tanto quanto *kitsch*. Provavelmente impulsionados pelo título recebido em 2003 de “*A capital da gastronomia italiana*”, pela lei número 12.789 de 16 de dezembro.

Figura 115: Cartazes das festas de Nova Veneza, anos 2003 e 2004



Fonte: PREIS JR., 2017, p.30.

O título foi um projeto do então deputado estadual Ronaldo Benedet. Uma conquista política que representava também interesses locais que mudariam os rumos da cidade. A

primeira mudança aconteceu na própria festa. Em 2005, o município fará a primeira edição da *Festa da gastronomia italiana* (figura 116). Para a nova proposta, o município do estado de Goiás, também de nome Nova Veneza<sup>55</sup>, serviu de referência, a partir das idas do grupo folclórico para apresentações nessa cidade.

Na primeira administração, eu então diretora do Conselho de Cultura e coreógrafa do grupo folclórico [Susan Bortoluzzi Brogni], estava participando de uma festa em Nova Veneza de Goiás, que não tinha raiz nenhuma italiana, mas eu adorava o festival gastronômico italiano, que tinha uma estrutura muito melhor do que a nossa. Voltando de lá, eu da cultura e o vereador Romencito Alécio percebemos que precisávamos melhorar a nossa festa (BROGNI, 2020, grifo nosso).

Figura 116: Folder da 1ª Festa da gastronomia italiana em 2005



Fonte: Arquivo do município disponibilizado para a autora, 2020.

Assim, no primeiro ano, ainda de forma tímida, foram feitas mudanças estruturais na festa. “Colocamos uma tenda bem grande que parecia mais uma tenda de circo, mas ela já deu um *start*, pois já era uma estrutura muito melhor”. As idas à Nova Veneza de Goiás, continuaram; “nos anos seguintes a essa festa, o grupo foi novamente para lá como vai todos os anos, até que eu convenci o prefeito a ir e ver o que acontecia lá. Ele foi, viu a estrutura da festa e ficou encantado” (BROGNI, 2020).

Assim, em 2007, a comemoração de Nova Veneza passou a se chamar *Festa da gastronomia típica italiana*, que por sugestão de uma participante da associação, incluiu a palavra típica. A sugestão veio para diferenciar a comida feita pelo imigrante, daquela feita na

<sup>55</sup> Nova Veneza é um município brasileiro do estado de Goiás, situado a 29 km de Goiânia. Também teve a presença de imigrantes italianos e isto é explorado em festas.

Itália. A comida sabe-se que é na verdade ítalo-brasileira. Tem o saber fazer e os costumes do imigrante com ingredientes e influências brasileiras, como o arroz e feijão que compõem a minestra e a farinha de milho que é a base da polenta. O fato é que a palavra típica é utilizada como engodo para atrair consumidores, já que a transformação do étnico no “típico” representa a mercadorização social.

O prefeito e os fazedores de festa, a partir do modelo desejado, foram implantando mudanças que a melhoraram ano a ano. Em 2008 o município estava completando 50 anos de emancipação e para isso criou uma nova atração dentro da festa, o *Baile de Máscaras*, que será melhor apresentado e problematizado em *A cidade mascarada no Carnevale di Venezia*, item 4.2.2 deste capítulo. Essa nova atração pode ser vista incorporada aos cartazes, que irão gradativamente deixar de lado a exaltação do colono e das mascotes para dar ênfase ao glamour e à sofisticação dos mascarados (figuras 117 e 118). Com isso, irá acontecer uma transformação significativa de direção e de narrativa da festividade, que acelerará o processo de cenarização urbana.

Figura 117: Cartaz da IV Festa da Gastronomia Italiana



Fonte: Skycraper city, 2020.

Figura 118: Folders das festas de 2010 e 2017, respectivamente



Fonte: Acervo da autora, 2020.

A implantação e continuidade do *Baile de Máscaras* ficou sob a responsabilidade novamente de Susan Bortoluzzi Brogni, que já havia participado da organização do centenário junto com o prefeito Elzio Milanez, e também de outros eventos após o final do seu mandato. Assim que se aposentou como professora, Susan Bortoluzzi Brogni foi com a família morar na Itália. Mas, para a nova “missão”, foi novamente solicitada pela administração para atuar no projeto de construção da cidade espetáculo.

Quando me aposentei como professora de educação física, larguei tudo aqui e fui para Itália, por que meu filho e meu marido moravam lá. Só que eu fui, fiquei um ano e nesse ano, o prefeito da época [de Nova Veneza, Rogério Frigo] que estava no seu primeiro mandato e iria se candidatar ao segundo, junto com o secretário de Cultura que era meu amigo, o Romencito Aléssio, iria se candidatar a vereador e teria que se afastar. Então a primeira-dama ligou para mim e perguntou se eu não queria voltar e assumir a secretaria de cultura para dar um “up” ao carnaval de Veneza. Como era o cinquentenário de Veneza, ela queria implantar essa atração diferenciada, e como eu estava na Itália, vinha com máscaras e pesquisas que já havia feito há bastante tempo por causa do grupo folclórico. Então eu voltei da Itália em 2009 para assumir a Secretaria de Cultura até o final do ano. Só que quando voltei, a proposta foi que eu continuasse na secretaria, e eu continuei por mais quatro anos. Então, fiquei por seis anos. Aí esse partido perdeu a eleição seguinte [assumiu Evandro Gava] e fiquei quatro anos de fora, mas nunca longe da questão cultural, por que no grupo folclórico eu sempre fui uma participante ativa. Quando ele voltou agora nessa última administração [Rogério Frigo, mandato de 2017 a 2020] ele me fez um convite para voltar para a Secretaria de Cultura. Então a minha participação dentro da cultura de Nova Veneza existe desde sempre, porque eu morei aqui, porque sou neta de descendentes de imigrante, meu avô emigrou, então eu sempre tive muito ligada dentro da questão cultural, dentro da minha família e norteando a minha vida profissional. E essa cultura em Nova Veneza foi sempre e desde sempre muito forte aqui no município (BROGNI, 2020).

O que se observa é exatamente o que nos lembra Agier (2001, p.16), de que as pessoas que ocupam posições elevadas nos meios sociais e culturais locais e que impulsionam sua etnicização, “são as mesmas que, mais que quaisquer outras, provêm dos circuitos mais globalizados ou circulam neles. Elas mostram, por sua própria atuação, que hoje há uma relação direta entre globalização e etnicização do local”.

Em 2019, a 15ª *Festa da gastronomia típica italiana de Nova Veneza* registrou recorde de público. 120 mil pessoas circularam durante os quatro dias de evento. Quase dez vezes mais que a população da cidade. Por isso, em 2020 os planos eram de que a festa fosse ampliada para onze dias (que não ocorreu ainda em função da pandemia da Covid-19)<sup>56</sup>. Essa ampliação deve-se ao sucesso que foi esta criação, ano a ano até se conformar no padrão que tem hoje. “Porque a festa era uma festinha mesmo depois do Centenário que foi uma grande festa, mas não houve uma continuidade. Ela continuou sendo uma festa tipo festa de igreja” (BROGNI, 2020).

<sup>56</sup> Estima-se que em dois anos sem realizar a *Festa da gastronomia típica italiana* Nova Veneza deixou de arrecadar 4 milhões de reais para os cofres públicos.

Durante o evento, há um movimento econômico que certamente ajuda a cidade, pois procura valorizar os produtos locais. “Tudo que se consome na parte gastronômica é produzido em Nova Veneza, e aí todo mundo ganha” (BROGNI, 2020). Isso reflete também no investimento privado, que tem aumentado consideravelmente nos últimos dez anos. “Eu acredito que nós abrimos mais de vinte ou vinte e cinco restaurantes na região. Hoje nós devemos ter perto de quarenta restaurantes, mas a gente tinha cinco ou seis” (GHISLANDI, 2020). Deste modo, a festa não alimenta só Nova Veneza, mas os municípios vizinhos, como Siderópolis e Treviso, que têm investido em gastronomia e pousadas seguindo Nova Veneza como modelo. “Todos querem ser ‘Veneza’”, diz orgulhosamente uma de suas principais criadoras (BROGNI, 2020). Para além do “mérito”, Nova Veneza tornar-se um modelo a ser copiado, efeito próprio do processo de cenarização. Não seria de duvidar que mais uns anos Siderópolis e Treviso começassem com ações neste sentido.

Até então, a festa italiana de Nova Veneza tinha como carro-chefe a gastronomia, junto com apresentações culturais de corais e grupos folclóricos. A partir de 2005, ela incorporou o desfile das famílias, que mais tarde irá se chamar *Saga dos valentes* (figura 119).

Figura 119: Desfile *Saga dos valentes*



Fonte: <https://www.4oito.com.br/noticia/record-na-festa-da-gastronomia>

O objetivo era a integração das famílias e que elas tomassem gosto por desfilar e comemorar essa data importante para a cidade. Tivemos alguns exemplos positivos como a família Gava que formou uma associação e outras famílias que se organizaram para fazer eventos familiares como a Mondardo, Bortoluzzi, Daminelli, Mastella e entre outras. A característica das nossas famílias é a tradição, é um legado que temos que deixar aos mais jovens que precisam saber de onde vieram e para onde vão, destacou Romencito Aléssio (SULINFOCO, 2017, online).

No desfile, Nova Veneza enaltece os valentes vivos, mesmo que não tenham idade avançada, desde que tenham prestado algum tipo de serviço para a comunidade e

preferencialmente sobrenome italiano. “E em nosso município temos diversos exemplos. Um valente é alguém que deu muito de si pelos outros, pela sua família, pela cidade e seus sonhos, são pessoas que fizeram e fazem a diferença em nossa cidade, salientou Elzio Milanez” (SULINFOCO, 2017, online). O fato é que, por meio das alegorias do desfile, Nova Veneza afirma que não existe “valentes” de outras origens valorizando apenas a descendência italiana, homenageando novamente “o imigrante europeu, branco, moralista e laborioso”. Os demais ou ficam de fora ou nos bastidores, exatamente como se deu também o processo de consolidação do território. Assim, este lado da história é constantemente reforçado e de tanto ser contado, passa a ser tomado como oficial.

Curiosamente, o desfile tem o mesmo nome de uma minissérie de faroeste lançada em 1982, que retrata um correspondente de guerra que se encontra num momento em que a história está em processo de criação, com famílias divididas pela guerra civil dos Estados Unidos. Não é possível afirmar alguma relação do filme com o nome dado ao desfile, mas é interessante pensar que há semelhanças de enredo nas disputas pelo território e pela escrita da história pelos vencedores.

Em 2019 o desfile enalteceu a história das famílias e também as entidades que contribuíram com Nova Veneza. Foram quase cinquenta pelotões levando para a rua os sobrenomes que fizeram e fazem parte da cidade, claro, os italianos. Os integrantes traziam nas mãos fotos de seus antepassados, faixas com sobrenomes ou desfilavam em caminhões e tratores enfeitados com elementos simbólicos da vida da família, ou da representação que se faz dela (figura 120). O ponto final foi a Praça Humberto Bortoluzzi e lá recebeu a medalha de valente o integrante escolhido por cada família (TNSUL, 2019a).

Figura 120: Somos “todos” valentes?



Fonte: <https://tnsul.com/2019/geral/nova-veneza-mais-de-120-mil-pessoas-prestigiam>

O desfile também é uma criação, uma performance que segue um roteiro determinado, possui figurinista e atores. Para os mais velhos que têm alguma relação afetiva com o discurso, desfilar é motivo de orgulho e diferenciação. “Os mais velhos esperam por esse momento da festa, que é um dos únicos que é realmente para o pessoal ‘da Veneza’, que conta a história de cada família, cada família vai lá se veste de camponês vem de caminhão vem de alguma máquina e realmente reúne a família”, afirma Maria Laura Ghislandi Freitas (2020a), eleita rainha da festa em 2019 para o ano de 2020 (figura 121).

Figura 121: *Saga dos valentes* de Nova Veneza



Fonte: <https://novavenezaonline.com.br/colunistas/jose-luiz-ronconi-a-historia-da-foto/>

Mas para aqueles que não veem significado, o sentimento de pertencimento precisa ser construído. É o que comenta o museólogo Leonardo Hermes (2020), que também trabalha na Secretaria da Cultura. “Muitas vezes não existe sentido para uma criança, para um adolescente o desfile dos valentes. Então a gente precisa, fazer a nossa parte. Nesses dois anos que eu estou na secretaria a gente tenta buscar um diálogo muito estreito com as escolas”. Ainda segundo a rainha, os jovens esperam muito pela festa para “beber vinho não pela festa em si, pela história da festa, pelo o quê que a gente tá comemorando, as pessoas não têm muita noção disso do quê que se comemora na festa ‘da Veneza’. Porque eu sinto que é uma festa para arrecadar dinheiro. Porque é uma festa para turista e para elite” (FREITAS, 2020a).

O que se pode concluir é que a mudança da comemoração do centenário para a festa da gastronomia significou para o poder público municipal “a concretização de um discurso desenvolvimentista no campo do turismo étnico” (PREIS JR, 2017, p. 35). Assim, descobriram um potencial étnico como mercado, que se desdobrará em mais ações, tanto na festa, quanto na

paisagem urbana e arquitetônica que, para adequar-se, sofrerá uma reestruturação considerável por meio da cenarização. “Porque vou te falar assim, Nova Veneza dormiu uma cidade interiorana e começou a ganhar o *status* de uma cidade grande, por que na festa a gente recebe num dia só mais de 50 mil pessoas. Então tu imaginas uma cidade pacata ter toda essa transformação” (BROGNI, 2020). “Nossa cidade, há alguns anos, era final de linha, ninguém passa por Nova Veneza para ir a outro município. E fomos construindo um evento para atrair visitantes e turistas. A festa caiu no gosto da população e de quem vem à cidade”, comenta o atual prefeito, Rogério Frigo (FERREIRA; FREITAS, 2017, online).

No entanto, toda a transformação não foi espontânea e nem vinda por meio da apropriação da cidade pela população em seu cotidiano; ela foi construída e imposta pelo poder público, assim como foi também em Forquilha. Um poder público formado por um pequeno grupo que está há muitos anos no poder. Interessante observar, ainda, como o processo de cenarização é sempre muito semelhante, já que conta com as mesmas estratégias e recursos, mesmo que o tema seja diferente. Em ambos os estudos de caso desta tese conjugou-se exaltação étnica com consumo cultural turístico, cujos símbolos foram trabalhados alegoricamente na criação de cenários tematizados. Também nota-se que, igualmente ao que ocorreu em Forquilha, em Nova Veneza o poder público defende ser necessário despertar isso nas pessoas. “Então esse brio da população foi aquecido e hoje as pessoas se sentem orgulhosa ao dizer que são da terra, que nasceram da terra” (BROGNI, 2020).

Por outro lado, não se pode esquecer que à medida que a festa cresce e se profissionaliza vai afastando-se da população da cidade para voltar-se cada vez mais ao turista. É o que comenta o vereador Carlos Eduardo Ghislandi<sup>57</sup> (2020). “Acho que ela [a festa] deveria ser de uma forma mais participativa em relação às comunidades, como era antigamente. Os grupos se apresentam, todas as entidades são chamadas a participar mas de certa forma a festa é dirigida”. Sobre este aspecto dirigido e seletivo da festa e da própria cidade, a rainha contou que durante seu mandato fez uma brincadeira no aplicativo *Tik Tok*<sup>58</sup>, falando sobre o evento e divulgando a cidade. Em um trecho, Maria Laura Freitas comentou que a cidade é turística, tem muitos restaurantes, mas que são todos caros, e que se fosse para ela comer galinha com polenta, comeria na casa dos avós. O comentário veio a público e a rainha foi chamada para uma “conversa” que exigiu retratação.

---

57Carlos Eduardo Ghislandi foi eleito vereador nos anos 2017/2020 pelo PMDB, partido de oposição ao prefeito do mesmo período, Rogério Frigo (PSDB).

58O *TikTok* é uma ferramenta para compartilhamento de vídeos curtos com amplos recursos para editá-los que por sua visibilidade também funciona como uma espécie de rede social.

Teve um dono de um restaurante que falou que, o que eu falei realmente é verdade e que o público deles não é “da Veneza”, porque ninguém “da Veneza” frequenta os restaurantes daqui. Se a gente tiver que comer fora e pagar um pouco mais caro, a gente vai para fora, e por que a gente realmente não vai pagar 70, 80 reais por pessoa para comer galinha com polenta, sendo que a gente come em casa. E ele falou que o que eu falei todo mundo fala só que viralizou pelo fato de eu ser uma figura pública. Do jeito que me trataram eu me senti reprimida e censurada e eu falei que se fosse para eu fazer uma retratação, faria entregando a coroa e dizendo que fui reprimida e censurada porque fiz uma brincadeira que na verdade é real, que todo mundo concorda e que eles não tinham direito de fazer isso comigo (FREITAS, 2020a).

Questionada sobre o teor da conversa, a rainha explicou melhor, em tom de desabafo.

Os restaurantes e os donos, as pessoas assim mais influentes “na Veneza” pressionaram muito a Secretaria de Cultura. Aí a Susan marcou uma reunião comigo e “malhou o pau”, mas eu entendo porque ali a maioria das pessoas concordam comigo só que eles não podem falar. Mas agora eu vou falar tudo mesmo, agora você vai ter que escutar. São essas pessoas que bancam as eleições, as pessoas mais públicas e principalmente os donos de restaurante, eles mandam e desmandam “na Veneza”, então uma coisinha que eles não gostam, já vão para cima do prefeito, da Susan, eles não estão nem aí, sabe? Eles não se importam nem um pouco com nada. Eu levei até a minha mãe, porque estava com um pouco de medo assim, porque a Susan, o pessoal ali da cultura quando eles querem brigar contigo eles realmente brigam, te humilham e te tratam como lixo, foi assim que eu me senti. Tu és a marionete “deles”, tu tens que agir de acordo com o que “eles” dizem e se não for assim serás humilhada, reprimida e censurada do jeito que eu fui. A tua opinião não conta, tu realmente não podes falar o que tu queres, o que tu pensas e a tua sanidade mental vai para o lixo, sabe? Eu realmente sempre quis ser rainha, só que não enxergava como era por dentro, como eles tratam as meninas. Esse ano até mudaram o regulamento [do concurso de rainha] por causa do que aconteceu comigo e com as outras meninas né, mudaram itens que eu não acho certo e se o regulamento fosse assim ano passado, na minha época, eu não participaria, não acho certo um concurso de beleza querer te manipular (FREITAS, 2020<sup>a</sup>, grifo nosso).

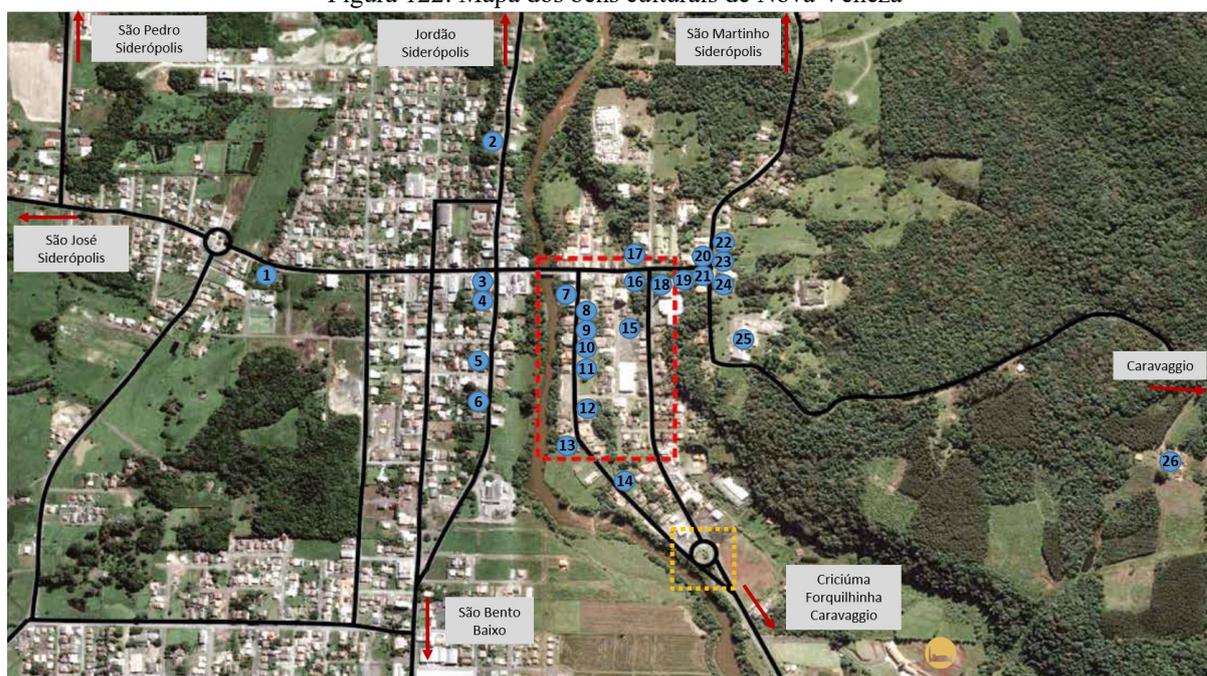
Muitos aspectos da fala de Maria Laura Freitas fazem pensar que tanto a festa, quanto a própria cidade, tornaram-se bens de consumo, ofertados em prateleiras, para um consumidor selecionado. De fato, os restaurantes oferecem produtos com preços altos, não compatíveis com o que o morador pode pagar, com a realidade socioeconômica dele, ainda mais por se tratar de opções de comida do seu cotidiano. A oferta então volta-se aos turistas. Mas para isso é necessário, ao mesmo tempo, que a cidade transmita uma imagem equivalente aos preços elevados e, para isso, precisa remover qualquer desalinho.

Percebeu-se ainda que a italianidade não pode se resumir apenas a sazonalidade da festa; ela precisa ser extravasada no cotidiano, ser materializada. Afinal, o turista não quer só saber, ele precisa ver e consumir e isto justifica a cenarização. A partir dessa necessidade, o desencadear de ações sobre o espaço e sobre a arquitetura mesclará patrimônios e colagens com o tema já definido, desde a década de 1990. Uma mistura de venda com soberania étnica, com a lógica de que “vendemos o melhor”.

## 4.2 PATRIMÔNIO E COLAGEM

Em Nova Veneza, o primeiro e único bem cultural protegido pelo tombamento são as casas de pedra. Embora o município possua 31 bens inventariados pelo Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico e Nacional (IPHAN), o que representa um número bastante expressivo, não possui ainda uma lei municipal de proteção ao patrimônio (ver figura 122).

Figura 122: Mapa dos bens culturais de Nova Veneza



### LEGENDA:

1. Casa Gava 2. Casa Frigo 3. Casa Crippa 4. Casa Becuser 5. Casa Boni 6. Casa Panatto 7. Casa Búrigo (atual Gastrobar Capo e Gin) 8. Casa Bortoluzzi – antigo armazém de secos e molhados (atual Casa do Chico Pizzaria) 9. Casa Bortoluzzi (atual loja La Moda) 10. Casa Bortoluzzi 11. Casa Bratti 12. Bem na Nicolau Pederneiras (sem identificação no inventário) 13. Casa Ghislandi 14. Casa Romagna 15. Chaminé antiga fábrica Bortoluzzi 16. Casa Nez 17. Casa Bortoluzzi Costa 18. Igreja São Marcos 19. Museu Miguel Giacca 20. Casa Mattia 21. Casa Gorini 22. Casa Fretta 23. Bem na Rua Gorini (sem identificação no inventário) 24. Casa Beretta 25. Hospital (antiga casa de Michele Napoli 26. Casas de Pedra Nonno Bratti  
As edificações de número 27 a 31 estão localizadas na comunidade rural de São Bento Baixo.

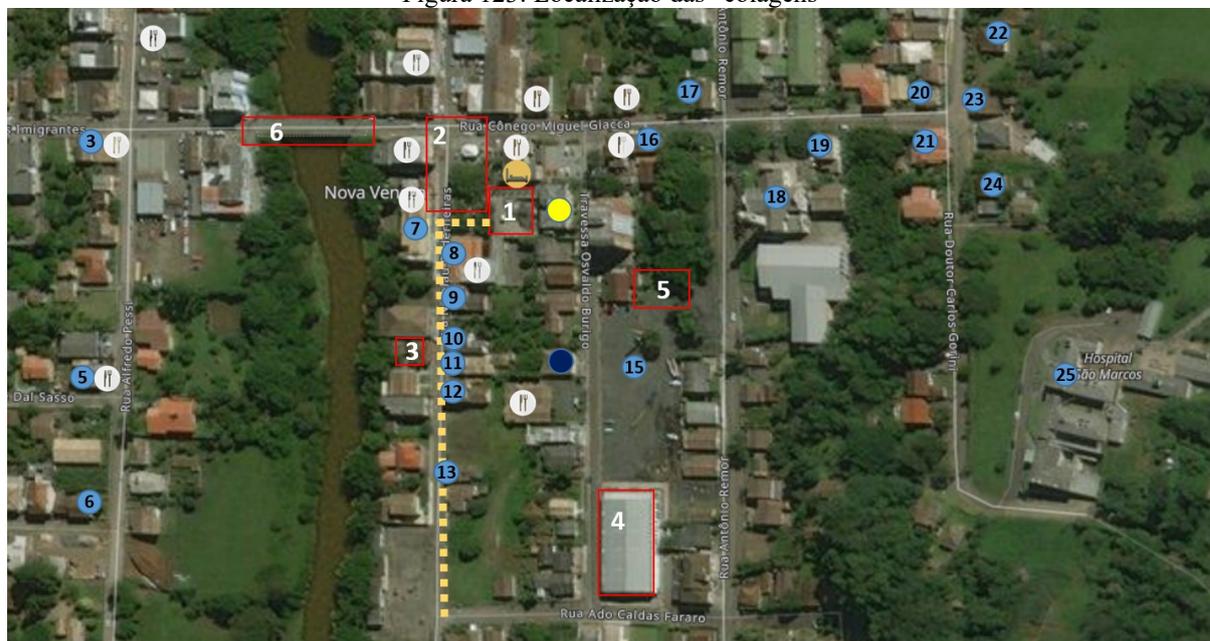
--- Área central onde se localiza a maior parte da cenarização

Fonte: Google Earth, modificado pela autora 2021.

Esta talvez seja a maior contradição de uma cidade que defende (e vende) suas tradições. Por que não há interesse do município pelo patrimônio material, a maioria construído por imigrantes e descendentes? Provavelmente porque o que seu patrimônio histórico retrata não é a imagem de que se quer ter da cidade. Por outro lado, os espaços e as arquiteturas novas feitas a partir de pastiches são “coladas” estrategicamente em meio ao patrimônio histórico autêntico, na tentativa de fazer parecer aos desavisados que sempre estiveram ali, compondo a

história da cidade. Esta importante problematização será apresentada ao longo deste tópico (figura 123).

Figura 123: Localização das “colagens”



**LEGENDA:**

Gôndola Lucille 2. Praça Humberto Bortoluzzi e rua coberta 3. Espaço Carnevale di Venezia 4. Palazzo delle acque 5. Casa da minestra. 6. Ponte dei morosi

--- Trajeto do canal da gôndola (previsão)  Restaurantes e lanchonetes  
 Prefeitura Municipal  Casa e Secretaria da Cultura

Fonte: Google Earth, modificado pela autora 2021.

Um dos primeiros contrassensos em relação ao patrimônio de Nova Venéza que merece ser mencionado aconteceu já lá na *Festa do centenário*. Afim de espaço físico para a exaltação da italianidade, foi demolida a antiga fábrica dos irmãos Bortoluzzi, restando hoje somente a chaminé, considerada patrimônio histórico (figura 124). “Imagina, ela foi derrubada em 1991 para comemorar o centenário, inclusive eles pegaram uma escavadeira, tiveram pessoas que tiraram tijolos, tinha gente com carro de boi, levando tijolo. Um negócio meio imperdoável pra mim hoje”, relata Nicola Gava (2020). “O frigorífico tinha paredes de 60 centímetros de espessura, com mais de 100 metros de comprimento. Ali era para ter restaurado, para fazer toda a estrutura cultural. Salvaram a chaminé porque a gente fez o movimento” (GAVA, 2020).

Figura 124: Antiga fábrica dos irmãos Bortoluzzi, 1960



Nicola Gava<sup>59</sup> sempre foi bastante ativo nas questões ligadas à italianidade e ao patrimônio. Foi o primeiro secretário de cultura, no ano de 1997, mas antes mesmo, em 1994, lançou um projeto chamado *SOS Cultura* com o intuito de discutir a preservação cultural (figura 125).

Eu tinha fundado uma associação aqui chamada *Trevisani nel mondo*. Através desta associação e com relação com a província da Itália, eu implantei esse projeto *SOS Cultura*, porque o próprio poder público estava sendo o maior destruidor do patrimônio arquitetônico. Eles achavam que as casas antigas eram casas velhas, não levando em conta sua história e arquitetura. Se tu vieres no centro de Nova Veneza pouca gente sabe, mas nós temos muita influência portuguesa, nos casarios mais antigos (GAVA, 2020).

Figura 125: Folder do Projeto *SOS Cultura*



Arquivo do município disponibilizado para a autora, 2020.

<sup>59</sup> Nicola Gava faleceu vítima da Covid-19 em junho de 2021, antes mesmo da publicação desta tese.

A primeira ideia do projeto *SOS Cultura* era sensibilizar as pessoas e valorizar o patrimônio, “não destruir o arquitetônico e preservar o linguístico, além de divulgar. Também inseri no município o basalto na arquitetura, foi eu quem trouxe essa ideia. Olhava lá na Itália essas casas de pedras. Uma vez pedra era uma coisa pesada, hoje é um charme” (GAVA, 2020). Na verdade, Nicola Gava pode ter popularizado, mudado a forma como a pedra era vista, mas a inserção na cidade foi feita pelos próprios imigrantes. Nicola afirma ainda que quando se falava em restaurar, o prefeito dizia “que eu queria ressuscitar defunto reformando túmulo, que essas casas seriam túmulos. Eles não davam muita importância”. Embora com todas essas ações realizadas em prol do patrimônio, o secretário permaneceu pouco tempo no cargo, pois encontrou entraves políticos. “Eu fiquei só um ano na secretaria, porque politicamente eles queriam determinar o tipo de trabalho que eu deveria fazer” (GAVA, 2020).

Este descaso com a preservação patrimonial de Nova Veneza acompanha o debate sobre a preservação do patrimônio histórico do Estado que ainda é relativamente recente, principalmente em pequenas cidades do interior. Muitas delas só foram ter visibilidade de seus exemplares a partir dos anos 2000, com o projeto *Roteiros Nacionais de Imigração* do IPHAN em parceria com a Fundação Catarinense de Cultura (FCC).

Passado algum tempo, uma das primeiras ações de proteção voltadas ao patrimônio material em Nova Veneza foi o reconhecimento das casas de pedra. A proteção legal e a restauração destes bens ocorreram em 2002 na esfera estadual pela lei número 5.725 de 30 de setembro. Este também foi um evento importante dentro do projeto de reconstrução da italianidade. A taipa em pedra era comum na arquitetura do norte da Itália, foi trazida para cá pelos imigrantes e pode ser vista no município em um dos mais belos exemplares desta arquitetura (figura 126).

Figura 126: Casas de pedra Nonno Bratti



Fonte: <https://visitenovaveneza.com.br/pontos-turisticos/casas-de-pedra/>

O conjunto das casas de pedra é um dos bens mais antigos da cidade, construídas a partir de 1891 por Luigi Bratti, imigrante italiano que demorou 14 anos para concluir sua residência. Feitas de pedra basáltica e barro, retirados da própria propriedade pela família, Luigi foi construindo em seus tempos vagos, pois trabalhava como pedreiro em outras localidades. São três edificações separadas: cozinha, sobrado e estábulo. Estas três casas formam um conjunto de pedra classificado como excepcional pelo IPHAN. Não há na América Latina um conjunto de casas como essas, e no mundo são raríssimas (IPHAN, 2011a).

Mas além das casas de pedra existem ainda outros trinta bens patrimoniais<sup>60</sup> que não tiveram o mesmo desfecho, como já citado anteriormente. Questionados sobre a proteção destes, os dirigentes culturais alegam que o município não tem uma lei e uma ação própria por ser muito cara, por gerar uma responsabilidade que a cidade não pode bancar.

Nós queremos que a lei de tombamento entre em vigor, vamos criar uma lei municipal de tombamento, mas nós sabemos que poderíamos usar a lei federal para tomba. Mas eu sou sincero em dizer que prefiro que o município tenha a sua, para que não tenhamos muita coisa tombada e que depois não possamos dar suporte para preservar. Vamos tomba para assumirmos uma responsabilidade pública e depois não termos condições de ajudar a pessoa a manter aquele bem? No site da prefeitura até colocamos o casario como ponto turístico também, só que o que eu penso é: essa lei de tombamento, muito mais que tomba, precisamos vincular um orçamento para ajudar a manutenção desses prédios. O que buscamos agora é fazer algo muito bem estruturado para poder auxiliar, não adianta só você dar o “canetaço” e dizer que é tombado (HERMES, 2020, grifo nosso).

E não seria outra contradição o fato de o município desembolsar dos cofres públicos vinte e seis mil euros para adquirir uma segunda gôndola e dizer não ter condições de fazer alguma ação para conservação do seu patrimônio? Além disso, a afirmação demonstra certa falta de conhecimento sobre preservação, pois não é somente pelo tombamento que se preserva um bem patrimonial. Sabe-se que a destinação útil de um bem, cumprindo sua função social dentro da dinâmica da cidade, bem como sendo compatível com sua importância histórica e cultural, é uma das primeiras e mais efetivas formas de preservação, já indicadas em cartas patrimoniais como a *Carta de Veneza*, de 1964. Fica difícil não pensar que ao invés de se construir algo novo para ser a *Casa da minestra* dentro dos moldes de uma “típica casa do imigrante” (que é totalmente diferente do patrimônio de Nova Veneza), uma dessas edificações sem uso poderia ser destinada para tal função, passando assim por uma reabilitação e

---

<sup>60</sup> Esses bens foram inventariados pelo IPHAN entre 2004 e 2005 em função do projeto *Roteiros Nacionais de Imigração* e estão disponíveis no *Anexo C* desta tese.

ressignificação. Em outros trechos, a justificativa é de que os bens estão em ótimo estado de conservação e por isso não é necessária a proteção.

Eu acredito que aqui, diferente de outras cidades como Florianópolis que tem especulação imobiliária muito grande, aqui isso ainda não começou de forma agressiva, as pessoas que detêm essas casas sabem da importância desse patrimônio, a maioria está em bom estado de conservação, e os próprios detentores dessas casas sabem da importância do patrimônio, até por estar no inventário do IPHAN (HERMES, 2020).

Mas esta não é a realidade da edificação que pode ser vista nas figuras 127 e 128. Pertencente à família Beretta, a propriedade foi construída em 1915 e está indicada no inventário do IPHAN para ser protegida com tombamento municipal. Hoje, além de não estar protegida, seu estado de conservação é precário. “A família Beretta é detentora de uma construção que é a mais importante, até mais que as casas de pedra. Por que quando a companhia Metropolitana se instalou em Nova Veneza esta casinha foi a sede deles, ela foi escola, ela foi igreja, ela foi sede social” (BROGNI, 2020). Certamente essa casa não está no site da prefeitura e nem no roteiro turístico da cidade e se nada for feito, em breve desaparecerá.

Figura 127: Propriedade da família Beretta



Fonte: Autora, 2020.

Figura 128: Detalhes da propriedade



Ainda sobre o tombamento, a secretária de Cultura e Turismo afirma que “a lei de tombamento foi feita de uma forma que cerceia totalmente o proprietário da casa, ele é dono, paga imposto, mas não é dono. Então a gente tem que ter um cuidado muito grande para a questão do tombamento” (BROGNI, 2020, grifo nosso). Esta fala evidencia novamente o total desconhecimento do que é preservação patrimonial, assim como o despreparo dos agentes que deveriam lidar com esta atividade. O tombamento não cerceia o direito de propriedade. Um bem tombado continua sendo do proprietário, que mantém os mesmos direitos de vender, alugar

e transmitir por herança. O tombamento apenas regulamenta a manutenção e a conservação do bem em questão, que não pode sofrer descaracterização. O dono inclusive pode receber uma ajuda por abatimento de impostos, mencionado pela secretária. Até mesmo o plano diretor pode e deve prever mecanismos de proteção e auxílio aos proprietários, como a transferência do direito de construir. Fica nítido o despreparo e a falta de interesse com o patrimônio histórico e cultural da cidade, o que é bem contraditório com o discurso nutrido de valorização cultural e das tradições.

É preciso salientar que a edificação da família Beretta é só uma das 31 construídas no contexto da imigração, tão divulgada e valorizada pelo município nas festas e discursos. Então reitera-se a reflexão: em um município que irá gastar vinte e seis mil euros para comprar uma segunda gôndola e mais outro tanto para abrir um canal<sup>61</sup>, por que a preservação do seu patrimônio é algo que lhe escapa financeiramente? Faz pensar então que não se trata somente de uma questão de dinheiro.

Com esta pesquisa constatou-se que foi por meio do espetáculo que Nova Veneza adquiriu o *status* almejado e não na exaltação da figura do colono. O romantismo e o glamour parecem vender mais. Mas também há outro viés importante de mencionar, o de que esses bens históricos não são tão “italianos” assim, já que no sul o imigrante teve muitas influências luso-brasileiras por se instalarem em um contexto previamente estruturado e isso irá influenciar também a produção arquitetônica. “Sobrados e casas térreas são muito semelhantes às construções do litoral” (VIEIRA, 2008, p. 100).

A constatação de que possivelmente esta imagem mais luso-brasileira do que italiana não seja a almejada para Nova Veneza, pode ser percebida nas novas edificações que fazem citações do passado. São outros moldes, outros elementos, completamente diferentes. Um exemplo disto é a *Casa da minestra*, construída em 2018. Uma atração que só tinha na festa, passou a fazer parte do cotidiano da cidade ao lado da chaminé da antiga fábrica dos irmãos Bortoluzzi, demolida nos anos 90. A casa, gerenciada pela Associação Feminina de Assistência Veneziana (AFAVE), oferece semanalmente um prato considerado típico, a minestra, com ovo e salame. “Essa Casa tem um cunho cultural e resgata uma história em nosso município. Que aqui as famílias possam se reunir, fazer a partilha e comemorar os bons momentos da vida”, afirmou o Padre Moretti que intermediou a construção da obra (TNSUL, 2018).

---

<sup>61</sup> Ver sessão 4.2.1. *Lucille, um presente muito desejado.*

Só que além da gastronomia, é ofertada também a imagem da arquitetura, do estereótipo que se tem sobre a casa do imigrante: degusta-se da varanda, dos lambrequins<sup>62</sup>, do telhado duas águas, do uso da madeira sem pintura, das floreiras nas janelas de abrir em guilhotina. Sabe-se que a madeira foi o material frequentemente empregado na construção dos ranchos em todas as regiões de imigrantes, o que provavelmente explica a escolha do material para a construção da *Casa da minestra* (figura 129).

Figura 129: *Casa da minestra*



Fonte: Autora 2020.

Seu idealizador, o arquiteto José Luiz Ronconi (2020, grifo nosso) afirma que “a ideia foi esta, a de resgatar o ambiente familiar que tinha nas nossas famílias”. Tudo isso, claro, é fruto do imaginário, da apropriação que se faz de certos símbolos, de uma narrativa arquitetônica da cidade, muitas vezes criada por nós mesmos. Sabe-se que as influências arquitetônicas são muitas. Portuguesas, brasileiras, indígenas, italianas, alemãs, entre outras. Em solo brasileiro, tudo se misturou, se modificou para adaptar-se às novas condições de vida.

As casas italianas guardam, em sua maioria, relação com a arquitetura teuto-brasileira, mantendo as telhas rabo de castor, inclinações acentuadas de telhados e sendo edificadas em alvenaria autoportante de tijolos aparentes e também enxaimel. Resumindo, a arquitetura é baseada na tradição alemã, da qual derivam os volumes, as soluções estruturais do telhado e do corpo dos edifícios, influenciando a tipologia das fachadas e a organização das plantas (IPHAN, 2011b, p. 165).

Até mesmo o enxaimel daqui não é alemão, mas teuto-brasileiro, porque a técnica sofreu adaptações derivadas da própria forma de habitar e também da oferta de materiais. Com o clima tropical, as casas foram ganhando varandas e os telhados já não precisam ser tão inclinados, porque não havia a necessidade de escoar a neve. Em Santa Catarina, o uso de tijolos

<sup>62</sup> São recortes e pendentes feitos em tecido, madeira ou outro material, usados na arquitetura e na decoração.

aparentes é algo bastante singular, porque na Alemanha a alvenaria que fechava os vãos do enxaimel era caiada. Isso para dizer que a ideia de pureza de “ser italiano” (e no caso de Forquilha de “ser alemão”) só existe na idealização, no imaginário que se transformou em discursos. A arquitetura dos imigrantes é resultado de uma amálgama de várias influências, cujo resultado é único e de muito valor justamente pelo seu hibridismo.

Somente algumas das 31 edificações, as que estão no centro da cidade, em torno da Praça Humberto Bortoluzzi, foram incluídas na “cidade italiana”, recebendo usos que se integram na dinâmica da gastronomia ou na venda de produtos de grife. São elas: o antigo armazém de secos e molhados da família Bortoluzzi (1919), que hoje abriga a pizzeria Casa do Chico (figura 130); a antiga casa da família Búrigo (1910), hoje Gastrobar Capo e Gin; a antiga casa da família Bortoluzzi (1918), hoje loja de roupas da grife La Moda – Lança Perfume, todas na Rua Nicolau Pederneiras, no centro da cidade (ver mapa das figuras 122 e 123).

Em torno da praça, há uma montagem, na qual elementos novos são enxertados de forma meticulosa, todos fazendo alusão a alguma referência italiana (ou do imaginário italiano), não necessariamente do tempo da imigração, porque isso parece não importar mais. Olhando para toda essa trajetória é possível afirmar que ironicamente, Nova Veneza nega seu legado material ao não designar para ele nenhuma forma de reconhecimento e proteção, mas por outro lado parece crer que seja possível criar um patrimônio diferente de um dia para outro: o *palazzo delle acque*, a *Casa da minestra*, a rua coberta, a ponte *dei morosi*, o espaço *Carnevale* e até mesmo uma gôndola. Esta última foi a que abriu espaço para tudo isso acontecer, foi realmente um divisor de águas entre a exaltação do colono e a cidade do espetáculo. Um presente dos deuses?

Figura 130: Antigo armazém de secos e molhados Bortoluzzi



Fonte: <https://www.tripadvisor.com.br>

#### 4.2.1 Lucille, um presente muito desejado

Embora a festa tenha se transformado desde o centenário e tenha conquistado maior visibilidade fora do município, não é ela que irá assinalar o início da cenarização, mas sim um bem material dotado de um simbolismo reconhecido mundialmente, a gôndola (figura 131).

Figura 130: Lucille, “a menina dos olhos”



Fonte: <https://visitenovaveneza.com.br/pontos-turisticos/praca-humberto-bortoluzzi/>

A gôndola foi enxertada no centro histórico, ao lado de bens patrimoniais da praça principal e da prefeitura. Sua influência para os rumos da cidade cenarizada foi muito destacada em todas as entrevistas.

E isso não foi a partir do Centenário foi a partir da vinda da gôndola. O Centenário fortaleceu a raiz italiana, comemoramos aquele que suou pela gente aqui e a partir daí houve esse fortalecimento cultural. Também com a vinda da gôndola e a partir da *Festa da gastronomia* que são méritos dessa administração (BROGNI, 2020).

Com a vinda da gôndola Lucille a cidade se transformou. Tida como um presente de Veneza/Itália, foi instalada em um lago artificial na Praça Humberto Bortoluzzi e inaugurada no dia 05 de novembro de 2006. O evento ganhou expressiva divulgação pela mídia, que noticiava como sendo algo muito esperado: “Depois de uma longa espera os moradores de Nova Veneza devem finalmente receber sua gôndola. A embarcação doada pela *Provincia di Venezia*, na Itália foi despachada durante o fim de semana e segundo o prefeito Rogério Frigo deve chegar a Santa Catarina até o final deste mês”. Na afirmação parece que a gôndola sempre foi um anseio da população e que finalmente esse anseio estava sendo contemplado (JESUS, 2006, online).

Na ocasião, o prefeito Rogério Frigo comunicou que “a previsão é de que ela [a gôndola] desembarque em Itajaí até o dia 26 [de 2006]. Agora vamos começar a acertar os detalhes para a festa, que vai marcar a chegada da gôndola no município”, e já destacava que “a intenção da administração de Nova Veneza é transformar o presente em uma atração turística. Nos próximos dias a Secretaria de Obras pretende iniciar a construção de um lago artificial, que será usado para alojar a embarcação” (JESUS, 2006, online). Rogério Frigo, enquanto figura de poder assume o papel de diretor (e financiador) na criação de cenários que priorizam o exercício do olhar, a produção e venda de experiências. É importante lembrar que o poder público recorrentemente é o maior produtor da cenarização.

O convite feito pelo município refere-se à gôndola como “o elo de ligação [sic] da história dos dois países” e explica ainda que a barca, símbolo de Veneza, “é uma embarcação genuína italiana”. Segundo o texto do convite, a embarcação que chegou de navio é composta de 280 peças de madeiras diferentes, tem 10,75 metros de comprimento e 1,75 metros de largura, pesa 600 quilos e tem confecção totalmente artesanal (PERON, 2006, online).

Nas entrevistas realizadas todos afirmaram que a gôndola foi um presente, mas a fala da secretária de Cultura, Esporte e Turismo de Nova Veneza, Susan Bortoluzzi Brogni, chama a atenção ao demonstrar que o presente foi praticamente solicitado.

Começou com uma brincadeira do o vice-prefeito da época, o Marcos Spillere, com um amigo italiano que ele tinha e que vinha pra cá, o Benedetto Fiori: “a gente tem tanto a ver com a Itália, com a região do Vêneto, por que eles não dão uma gôndola para nós? “E aí começou isso: os italianos vindos para cá, vendo que existe a identidade; um trabalho de anos até se confirmar. Em 2005, Marcos Spillere assumiu junto com nosso prefeito atual [Rogério Frigo] e em fevereiro, eles viajaram em uma comitiva para Itália. Porque existiam conversas, mas nada oficial. Daí eles foram e efetivaram a doação com reuniões tratativas. E aí começou, no ano de 2005, a resolução das questões aduaneiras para esta vinda, porque tinham várias taxas que o município daquela época não conseguia pagar (BROGNI, 2020, grifo nosso).

Já José Luiz Ronconi (2020) afirmou que foi uma proposta da Itália de trazer essa Gôndola, devido à troca feita pelas associações. “Num determinado momento, essa proposta da Itália de oferecer um presente, uma forma de selar esse laço, de se criar um vínculo mais consistente que seria a doação de uma gôndola, que segundo eles representa o presente máximo, porque a gôndola é a menina dos olhos”. Não há dúvida que acreditar na ideia da gôndola ter sido um presente eleva a categoria afetiva e simbólica do objeto. “Como aquele filho mais caro que Veneza e a região do Vêneto tem, é a cidade e a gôndola” (RONCONI, 2020). Assim, discursivamente, o presente se torna algo muito especial e que precisa ser exibido. Sendo a

gôndola “a menina dos olhos”, dar a alguém o que lhe é mais caro representa algo muito especial. Resta saber se o doador do presente daria a mesma versão sobre o fato.

E aí eu questionei “eles” lá do porquê, de efetivamente qual seria o interesse verdadeiro, e aí “ele” foi muito claro; “ele” disse olha, era 2006, um período que o Brasil estava em uma ascensão muito forte, a autoestima do brasileiro estava muito elevada. “Ele” foi claro e disse: “hoje Veneza é tomada por chineses, japoneses. Orientais basicamente sustentam a cidade, mas a gente tá começando a perceber um olhar para a América Latina, uma perspectiva para o futuro, e além de tudo, são latinos têm todas as afinidades da língua e da cultura de origem; e mais especificamente, vocês que são descendentes de italianos, é automática essa empatia, então nós estamos fazendo investimento; a gôndola é um investimento em Nova Veneza e no Brasil” (RONCONI, 2020, grifo nosso).

A fala de Ronconi sobre a possível justificativa em dar o presente aponta para o poder simbólico, uma troca cultural como investimento, uma forma de tentar salvaguardar não só um bem que os representa, mas também de impor a sua visão de mundo. Como nos lembra Bourdieu (1989), as classes dominantes se beneficiam com o capital simbólico, porque dá a elas a capacidade de exercer domínio, que neste caso encontra-se ameaçado pela globalização e pelo avanço do comando chinês do mundo. Dessa forma, o olhar volta-se à América Latina que ainda nutre um “romantismo eurocêntrico” fruto da colonialidade. Será que estaria aí a empatia automática?

Ainda sobre a viabilização do presente, a secretária de Cultura e Turismo afirmou que em 2005 foram feitos os encaminhamentos por uma comitiva que teve, inclusive, a participação do arquiteto José Luiz Ronconi, para que “realmente saísse da falácia e se documentasse” (BROGNI, 2020). Ronconi (2020) confirma dizendo que “em 2006 nós formamos uma comissão, eu e mais um vereador, o vice-prefeito e o secretário de planejamento para selar a parte final e os trâmites legais, que eram a contratação de um container, de um navio de transporte e de quem iria assumir toda essa parte até chegar em Nova Veneza”. A vinda dessa gôndola não teve custos ao município, que provavelmente não teria condições de arcar. Foi o Estado que assumiu, fazendo um abatimento e um intercâmbio com uma empresa de Itajaí.

A gôndola chegou de navio até o porto de Itajaí e foi levada a Nova Veneza pela rodovia BR-101. Todo o trajeto e a chegada foi muito noticiado como uma estratégia de propaganda. “Desde Itajaí ela já começou a ser um referencial porque a gente fez todo um trabalho de marketing, então quando desembarcou, toda a imprensa já estava voltada para Nova Veneza para que essa embarcação viesse. Foi uma festa ‘na Veneza’” (FREITAS, 2020b).

Quando Lucille chegou, foi feita uma comemoração tendo o poder público como criador. Um “presente” que foi encarado como uma oportunidade de dar novos rumos para a

imagem e para o desenvolvimento turístico e econômico da cidade. A imprensa noticiava “no dia 3 de novembro uma comitiva vinda de Veneza chega na cidade para participar da inauguração do monumento. Virá inclusive o presidente da Província de Venezia, Zogia Davide, o prefeito de *Venezia*, Cacciari Massimo” (JESUS, 2006, online).

A gôndola chegou em uma carreta, com escolta e festa de inauguração que teve a honra de ser internacional, como anunciado pela mídia. A secretária de Turismo e Cultura explica que “foi internacional porque nós conseguimos trazer as autoridades inclusive o próprio cara que faz a gôndola na Itália e algumas autoridades italianas, governador e aí o município fez um evento internacional”. A secretária enfatiza ainda a chegada do presente, comparando-a com uma abertura olímpica: “Para ter noção de como foi a vinda dessa gôndola, não tem a tocha olímpica, que vai passando de cidade a cidade? Foi o que aconteceu, foi uma coisa muito legal” (BROGNI, 2020). A descrição é ilustrada pela figura abaixo que mostra o prefeito e as autoridades apresentando a “peça rara” que acabavam de receber. Também chama atenção o fundo da foto, com arquiteturas que após a gôndola irão se transformar radicalmente.

Figura 131: Gôndola “para” Nova Veneza



Fonte: Disponível em: <http://www.engeplus.com.br/noticia/geral/2006/gondola-para-nova-veneza/>

A participação da mídia como uma forma de estimular o consumo é central nas cidades cenarizadas para o turismo e isso não é diferente em Nova Veneza. “Então claro, no momento em que você passa a ter uma gôndola, ela vira notícia e essa gôndola circula o tempo inteiro pelas mídias, é uma mídia que Nova Veneza ganha com isso mas a Itália também, Veneza na Itália também acaba se beneficiando disso” (RONCONI, 2020).

A partir do momento em que a gôndola chegou a Nova Veneza faz-se necessário decidir o que fazer com ela. Quais seriam as opções? Torná-la uma peça de museu? Essa seria a mais óbvia, mas Nova Veneza optou por transformá-la em um ícone na praça central, reproduzindo seu habitat natural. Uma mistura de patrimônio e invenção. Um souvenir *kitsch* que inverteu a ordem: primeiro o barco, depois o “mar” (figura 133).

Figura 132: Construção do lago para a gôndola



Fonte: <https://www.facebook.com/nostalgianovaveneza/photos/>

Então chegou a gôndola e aí veio a pergunta: o que vamos fazer? Bom, essa gôndola tem que colocar na água; ou enfia lá no museu ou põe na água. Então a ideia foi pôr na água, para permitir que as pessoas possam sentar, fazer uma *selfie*, fazer de conta, vamos dizer assim, para ela [ a gôndola] não virar aquele objeto, tipo uma obra de arte no museu, em que é proibido tocar. Além de uma obra de arte, ela é muito bonita, é artesanal e milenar. E aí, havia na praça um projeto que tinha sido feito nos anos de 1980 e um anfiteatro que era subutilizado porque tinha muito problema de infiltração e com o tempo o talude cedeu, tinha rachaduras e não foi adotado pela cidade como um espaço de uso. Então resolvemos transformá-lo em um pequeno lago que abrigasse a gôndola com um pouco de dignidade: é um presente então você não vai tratar como uma coisa qualquer (RONCONI, 2020, grifo nosso).

Para valorizar o “presente”, selecionou-se um local de *status* da cidade, junto à prefeitura e outros monumentos públicos. Transformou-se um anfiteatro subutilizado em um pequeno lago artificial. Instalou-se um “píer” para reproduzir um acesso à embarcação e uma placa que homenageia as duas cidades com os seguintes dizeres, em latim: “*Ex aquis serenissima venitiae ad splendorem Novi Mundi*”, em português, “Das águas da sereníssima (república de) Veneza para o esplendor do Novo Mundo”, sugerida pelo arquiteto José Luiz Ronconi e traduzida pelo padre Amílcar (figura 134).

Figura 133: A gôndola no “Novo Mundo”



Fonte: Autora, 2019.

O discurso do presente criou uma aura de importância e conexão com a cidade modelo, que é espelhada. Este discurso fica ainda mais forte nas afirmações de que só existem quatro gôndolas no mundo doadas pela Itália; no Brasil, só em Nova Veneza<sup>63</sup>. Assim, uma cidade de 15 mil habitantes, no sul de Santa Catarina, do interior, se vê agora como “Novo Mundo”, tendo (ou acreditando ter) um olhar especial da “Pátria Mãe”, ganha importância, pois tem (ou pensa ter) bom relacionamento com a Europa, o local onde o imaginário crê que a civilização e a cultura estejam de fato, onde “a empatia é automática”.

Sobre o local de instalação, o arquiteto contou ainda que no dia da inauguração veio um gondoleiro da Itália, que também é fabricante de gôndolas, e que acompanhou todo o processo. E aí perguntaram o que ele tinha achado do local onde a gôndola havia sido colocada.

<sup>63</sup> Esta explicação dada pelos entrevistados e noticiada em vários sites é infundada, ao menos nos dias atuais. Durante minhas pesquisas foi encontrado outro local no Brasil que também ganhou uma gôndola de Veneza como presente pelo centenário da colonização: Nova Milano, distrito de Farroupilha, no Rio Grande do Sul, que, aliás, não fica tão longe de Nova Veneza. Lá, na placa fixada ao monumento (que foi colocado em uma praça, dentro de uma caixa de vidro), consta que a doação aconteceu no ano de 2000, ou seja, cinco anos antes de Nova Veneza receber a sua. Isso denota que o discurso de exclusividade é mais uma invenção e que algo que era para ser raro está quase ficando comum. Ah, sem esquecer que no parque onde a gôndola está também tem uma réplica do leão de São Marcos, exatamente como em Nova Veneza.

O gondoleiro responde que era bonito, mas que parecia um “*leone in gabbia*”, ou seja, um leão na gaiola (figura 135). “Para eles a gôndola circula pelos canais livremente e chega ali, ela está parada dentro de um cercado, é um leão numa gaiola, disse ele (o gondoleiro) de certa forma entristecido” (RONCONI, 2020). Esta fala da gaiola irá despertar o desejo de colocar a gôndola em movimento. Haja criatividade e dinheiro público para gastar.

Figura 134: A gôndola Lucille, um *leone in gabbia*



Fonte: <https://blogdopaulomatias.com.br/site/canal-para-passeio-de-gondola-e-a-proxima-obra-de-nova-veneza/>

Segundo o ex-prefeito de Nova Veneza Evandro Gava (mandato 2013/2016), a chegada da gôndola foi um divisor de águas para o município. “Ela é um símbolo da mudança de visão da nossa cidade, da expectativa de uma ascensão turística. Então, a partir do momento em que ela veio para este local [a praça], começaram pessoas do Brasil inteiro a vir conhecê-la” (G1, 2014, online).

Com o tempo a gôndola também foi melhorada, juntamente com todo o espaço urbano central; recebeu cobertura para o turista poder apreciá-la também em dia de chuva; e ganhou a iluminação especial, que a torna ainda mais cênica e “instagramável”<sup>64</sup>. “Cobrimos a gôndola com uma cobertura de ferro justamente para que quando turista viesse para ver esse atrativo diferenciado, não saísse frustrado, porque quando garoava tínhamos que fechar” (BROGNI, 2020). Como toda gôndola requer um gondoleiro, ali, no lago artificial, sempre tem um presente, o que confere um ar “autêntico” ao espaço, mesmo que a função de navegar não exista. A gôndola também passou por restaurações que não são tarefas fáceis, já que a arte é milenar e

<sup>64</sup> Nova tendência no marketing é criar o ambiente “instagramável”, um local com atributos que possam gerar boas fotografias para serem compartilhadas na rede social Instagram.

própria do local de origem. Este é um trabalho custoso para o município, que não se importa em fazê-lo, pois a gôndola representa um bem precioso. Talvez por isso é que passará a ser uma atração paga. Torna-se nítido nas fotos como o espaço foi passando por requalificação e a sua imagem melhorou significativamente (figuras 136 e 137).

Figura 135: Gôndola Lucille em 2011



Fonte: <http://putzcri.blogspot.com/2011/01/nova-veneza-pedaco-da-europa-aqui-perto.html>

Eu acho que é aquele presente que cai no colo assim e dizem agora é de vocês, ou abracem isso e transformem em algo, ou não, ou põem ela em um canto e esqueçam. Nova Veneza resolveu transformar isso em potencial de desenvolvimento no setor turístico, que não é muito comum no sul, com exceção do litoral em função das praias. E aí a gente começa a descobrir que dá para fazer turismo no quintal da casa da gente (RONCONI, 2020, grifo nosso).

Figura 136: Gôndola Lucille em 2019



Fonte: <https://blogdopaulomatias.com.br/site/gondola-tera-taxa-de-visitacao-em-nova-veneza/>

A gôndola precisa de restauração com certa frequência, pelo fato de estar fora do seu habitat natural. A água salgada ajuda a preservar a madeira e em Veneza a umidade relativa do ar é menor que a nossa. Na água doce a embarcação apodrece mais facilmente e, por este motivo, a gôndola Lucille chegou a afundar. Isso gerou uma necessidade de mão de obra especializada para fazer a restauração da técnica, até então desconhecida. No início, a gôndola era quase intocável, então quem estaria apto a fazer o conserto? Para essa tarefa veio um especialista da Itália. Edson dos Santos, carpinteiro de Nova Veneza, acompanhou todo o processo para aprendê-lo. A partir daí Edson executou a segunda e a terceira restaurações, feitas sob licitação e com custo de vinte e três mil reais por cada trabalho.

A cada três ou quatro anos ela [a gôndola] tem que ser restaurada e nós temos um marceneiro muito talentoso aqui em Nova Veneza, que até já foi para Itália, ficou lá um tempo. Também teve um italiano que deu um curso lá e ficou aqui com a gente ensinando a fazer. Mas a minha sugestão foi a seguinte: com esse valor que “vocês” vão gastar para comprar a segunda gôndola, “vocês” poderiam mandar o marceneiro lá na Itália diretamente na fábrica onde são feitas as gôndolas. O cara vai lá faz um curso e fabrica dez gôndolas com esse dinheiro todo. Aí nós vamos ter as nossas gôndolas desenhadas aqui, vamos poder fazer uma gôndola muito mais barata e talvez até melhor. Porque as nossas máscaras, todo mundo fala que são melhores do que as italianas. Deixa as pessoas fabricarem aqui que quando tiver o canal, poderão ser colocadas dez gôndolas ali para passearem. Se tu observares no Canadá, em Las Vegas, também tem gôndolas e os caras pegaram essa ideia: “nós vamos fazer a gôndola aqui na nossa cidade”. Se for para fazer uma coisa, vamos fazer uma coisa original, uma coisa nossa (GHISLANDI, 2020, grifo nosso).

Tudo isso cria uma espécie de aura sobre Lucille que vai além da sua materialidade. A primeira é a já mencionada questão de ser um presente original e não de uma reprodução, que desperta um sentimento de exclusividade. O museólogo Leonardo Hermes (2020) explica que “não é questão simplesmente de ter uma gôndola aqui, mas é forma como ocorreu é o que difere de outros estabelecimentos comerciais que tenham a gôndola. Porque a gente sabe que tem nos Estados Unidos, mas a nossa foi um presente do governo Vêneto para Nova Veneza”. A outra questão é a de possuir algo que seja a identidade da Itália e assim sentir (ou demonstrar) um pedaço dela aqui. Hermes chega a comparar a gôndola com a Ponte Hercílio Luz:

Quando a gente fala em Veneza a primeira coisa que a gente lembra são os canais com as gôndolas e isso vir para cá, fazer parte dessa identidade, que é o que eu falo, a gôndola muito mais do que um ponto turístico, hoje ela é uma identidade cultural do município [de Nova Veneza], assim como a ponte Hercílio Luz é para Florianópolis. Ela [a gôndola] se tornou parte da paisagem de Nova Veneza mesmo que tenha existido toda uma construção para que isso acontecesse. A modificação da praça, a vinda dela [a gôndola] para cá, houve uma mudança na paisagem, mas hoje não se pode mais falar em Nova Veneza sem a gôndola (HERMES, 2020).

No entanto, a vinda da gôndola como uma expressão de uma intencionalidade de construir uma imagem difere muito da Ponte Hercílio Luz, símbolo da modernidade que surgiu para resolver uma necessidade prática da cidade. A ponte foi projetada para aquele lugar e por isso é única, pois está em seu contexto, e só posteriormente, por tudo que viveu, transformou-se em símbolo.

Fazendo parte do espetáculo, em 2017 foi inaugurado pelo município o carimbo não oficial da gôndola (figura 138). A ideia é equiparar Nova Veneza a outros destinos turísticos importantes, considerando que esse recurso existe em várias cidades do mundo e tem o objetivo de registrar no passaporte a visita em pontos turísticos. “O carimbo é uma recordação para o turista que vier até Nova Veneza. A pessoa que estiver com o passaporte brasileiro ou estrangeiro irá assinar o livro ata e depois receberá o carimbo datado da gôndola. Muitos países já possuem pois o passaporte é uma recordação das viagens”, ressaltou o vereador Aroldo Frigo Júnior, responsável pela autoria da indicação (CONCEIÇÃO, 2017, online).

Segundo a secretária de Cultura, Esporte e Turismo, Susan Bortoluzzi Brogni, o carimbo da gôndola será mais um diferencial em Nova Veneza. “Queremos que todas as pessoas que tenham passaporte, seja brasileiro ou estrangeiro, venham carimbar. Será uma recordação da visita em uma gôndola original de Veneza, na Itália” (CONCEIÇÃO, 2017, online). Seria uma tentativa de colocar Nova Veneza no patamar internacional de turismo global?

Figura 137: Carimbo não oficial da gôndola



Fonte: <https://www.portalvенеza.com.br/nova-veneza-ira-inaugurar-carimbo-nao-oficial-gondola/>

Interessante que na mesma página que anuncia a matéria, há comentários de moradores sobre a nova “atração” indagando: “E o hospital continua fechado, vamos jogar dinheiro fora... e que morra a população de Nova Veneza, já que têm coisas mais importantes que a saúde!” (CONCEIÇÃO, 2017, online). Reclames que escancaram o fato de que para a população essas ações não fazem tanto sentido. O inegável é que depois da chegada da gôndola muita coisa

mudou. Em um espaço menor que 6 km<sup>2</sup>, dezenas de restaurantes foram criados ou ampliados. É o que mostra o mapa produzido pela Associação Neoveneziana de Turismo, intitulado “*Una rota gastronômica che vi porterà a Itália*”, em português, “Um passeio gastronômico que o levará para a Itália” (PREIS JR., 2017) (figura 139).

Figura 138: Rota Gastronômica de Nova Veneza (gôndola em vermelho)



Fonte: Acervo da autora, modificado em 2020.

Embora tudo isso já pareça bastante, o projeto atual é ainda mais ousado e sairá do papel logo. “Se a gente já atrai agora que ela [a gôndola] está trancadinha, ela está em uma gaiola, imagina andando? Então, têm pessoas que nunca viram uma gôndola e vem para ver a gôndola. Imagina andar nela? Imagina uma gôndola andando de verdade em Nova Veneza?” (BROGNI, 2020). Se é possível imaginar, então é possível materializar afinal, tudo parece ser executável em um mundo globalizado e pós-moderno. Novamente convém lembrar que o turista não quer somente saber, ele quer ver e, mais que isso, experimentar. Urry (1999) afirma que o turista pós-moderno transformou-se em um colecionador de lugares, que frequentemente são contemplados e vistos apenas na superfície, sob uma ótica romântica e nostálgica. Por isso, as cidades cenarizadas com temas “passadistas” são bastante consumidas culturalmente.

Em Nova Veneza a gôndola irá navegar por um canal de quatro metros de largura, um de profundidade e duzentos e cinquenta de comprimento; o traçado começa no lago artificial, percorre a Rua Nicolau Pederneiras e retorna ao lago (ver trajeto da gôndola na figura 123). “Nova Veneza está em um patamar em que cabe um canal agora. Porque existe essa semelhança, existe a Itália nos dando esse crédito, a região do Vêneto” (BROGNI, 2020, grifo nosso). A ideia é justificada pelo apelo do próprio gondoleiro: “*leone in gabia*”. “É um leão na jaula,

então se existe uma gôndola, o que é que falta para ela navegar?” Falta um canal. “Afinal de contas, ela [a gôndola] é sempre um utensílio, um veículo de transporte na Itália. Lógico que aqui tem apelo exclusivamente turístico”, explica Ronconi (2020).

O projeto pode ser questionado em vários aspectos. A Rua Nicolau Pederneiras é histórica, é o berço da cidade e conta com sete bens patrimoniais inventariados pelo IPHAN, que mantêm um conjunto harmônico. Com o canal, ela sofrerá uma mudança de ambiência significativa e os bens ficarão expostos a umidade que acelerará ainda mais seus processos de deterioração. Além disso, os moradores irão perder a rua, dando espaço para um canal, cheio de água, onde turistas irão trafegar. Há também as próprias questões técnicas relativas ao saneamento, escoamento das águas, drenagem, impermeabilização, etc.

Sobre o local para abrir o canal, a secretária de Cultura e Turismo Susan Bortoluzzi Brogni justificou que a Rua Nicolau Pederneiras foi escolhida justamente pelo seu patrimônio histórico. “Nós de forma bem empírica achamos que deveria ser ali para ficar mais similar ao ambiente que ela [a gôndola] está na Itália, que é no prolongamento da rua coberta, na Rua Nicolau Pederneiras” (BROGNI, 2020) (figura 140). O arquiteto também justificou o local dizendo que “é onde estão concentradas as edificações urbanas e históricas, em torno da praça. Já teria um cenário típico mais ou menos configurado com esse apelo mais italiano da arquitetura” (RONCONI, 2020, grifo nosso). Na realidade, os bens patrimoniais serão usados para legitimar a colagem e o pastiche, reforçando a hipótese desta tese sobre a arquitetura ter um papel central na espetacularização das imagens e na produção de cenários fantasiosos para o consumo. Não há turismo capaz de justificar uma ação como esta.

Figura 139: Rua Nicolau Pederneiras



Fonte: Autora, 2020.

Sem falar na compra de uma segunda gôndola, que custará ao pequeno município vinte e seis mil euros, fora as taxas aduaneiras, de importação e transporte, mas que é justificada como uma delimitação de marco histórico e simbólico, recurso muito utilizado pelas ações políticas.

A perspectiva é não só Nova Veneza vir a ser uma antes do canal e outra depois, mas ela ser uma referência no Brasil, porque nós não temos canais abertos fora da Itália para que uma gôndola circule. Porque por exemplo, nós temos no Texas um investidor que fez um canal e tematizou todo o cassino dele como uma cidade italiana, comprou uma gôndola e botou ela lá para andar; e a nossa não, ela vai andar em um canal público, como na Itália. Claro, vai ter que ter um valor para andar nela, já que devido a manutenção não pode ser igual a nossa agora [gratuito], mas não será o valor que é na Itália. Para se ter uma ideia, nós já recebemos italianos aqui que nunca andaram em uma gôndola em Veneza, pelo custo que é para se andar na gôndola, entendeu? Então é um diferencial no Brasil e no mundo se tratando de um canal aberto para tráfego aberto de turistas. Por isso nós temos essa certeza de que não é só ‘Veneza’ que ganhará, mas toda Santa Catarina, especialmente a região Sul (BROGNI, 2020).

Agora uma pergunta que não quer calar é: precisamos mesmo ter um canal com uma gôndola? O que isto representa em relação a nossa história, nossa arquitetura e nosso urbanismo? Sem dúvida retrata a cultura da tematização que só se difere do cassino pelo espaço em que será feito e principalmente, pelo uso do dinheiro público. Talvez no cassino seja até mais apropriado, já que é um lugar declaradamente de consumo, criado por investidores capitalistas que não precisam esconder esta relação de dinheiro que há por trás. No caso de Nova Veneza, há um claro rompimento dos limites do investimento de dinheiro público, que não obedece as prioridades e as condições socioeconômicas e culturais da cidade.

Fazer a gôndola andar na Rua Nicolau Pederneiras não é uma decisão aleatória. A rua irá conferir uma fisionomia especial ao trajeto. Embora possivelmente irão explicar que remeterá às ruas de Veneza, sabemos que a diferença é muito grande entre os cenários. O patrimônio neste caso entra como um aporte referencial de um imaginário, de uma fantasia. Mas será mesmo que tantas pessoas assim têm o sonho de pelo menos uma vez na vida andarem em uma gôndola? Ou seria o pós-turista um ser sedento por novas experiências, que não se importa nem um pouco com a autenticidade, só quer experimentar o diferente, o inusitado?

Outro questionamento que precisa ser feito: será que os moradores da cidade e da Rua Nicolau Pederneiras foram consultados, aprovam esse projeto, concordam com essa “necessidade”? Para estes questionamentos não se encontrou consenso. Lucy Ostetto (2020), moradora da rua, ao ser questionada a respeito, disse: “Eu nem sequer fui solicitada, fui ouvida. Não sei como se deu”. Já Crevanzzzi (2020), também morador da rua, afirmou: “Eu sou a favor, seja qual for a administração”. Pensa diferente o vereador Carlos Eduardo Ghislandi, que além

do cargo político também reside na Nicolau Pederneiras; Ele comentou que não é contra o projeto, mas é contra que seja nessa rua. Em sua fala ele ainda deixa claro que a ideia do canal é de autoria da secretária da Cultura e Turismo.

Eu sou opositor ao prefeito. Eu não sou contra a ideia, sou a favor porque claro, o turismo é uma indústria muito forte que gera bastante emprego e retorno financeiro. Tem todo um mercado informal que gira em torno do turismo. A questão é de a proposta ser na Rua Nicolau Pederneiras, que para mim e para a história de Nova Veneza é a primeira rua da cidade; e o que acontece, nós vamos esquecer nossa história, nós vamos perder um laço da nossa história para construir uma coisa que, “ah vai ficar mais bonito na ideia da nossa secretária de Cultura e Turismo. Ela acha que a gôndola tem que andar em meio ao casario (GHISLANDI, 2020).

O vereador defende que o local poderia ser outro, aproveitando o recurso hídrico presente no centro da cidade, conectando ao *Palazzo delle acque*. O que convenhamos, não difere muito. Indagado sobre a consulta do prefeito aos moradores, o Ghislandi afirmou:

Ele [o prefeito] chamou os moradores da rua – porque ainda tem quatro ou cinco moradores que ali residem e que já têm uma certa idade –, e disse: nós vamos fazer um canal aqui para a gôndola, vocês concordam? Só que eles ficaram muito receosos em dizer “não para o prefeito, mas por fora ficam se perguntando como entrarão em casa, como ficará a nossa rua; e aí começa a discussão, que por sinal, eu até estou criando um abaixo-assinado para os moradores (eu também sou um morador da rua e vou dar a minha opinião). Eu acho que essa pergunta deveria ser feita não só para os moradores da rua, mas para a população em geral. A verdade é que minha briga é essa com o prefeito: ele conta uma história e faz outra diferente, faz o que bem entende. Essa mesma situação aconteceu com a gôndola e com o *palazzo*. Ele não consultou ninguém para fazer; ele pegou e fez, simplesmente fez (GHISLANDI, 2020).

Ghislandi (2020) comenta ainda que o prefeito se justifica dizendo que chama as entidades culturais para discussão, mas, segundo o vereador, as entidades nunca são contrárias às propostas porque “sempre foi pago uma certa ajuda de custo todo ano, por meio de convênios e editais para os grupos de cantos folclóricos, e o pessoal com medo de perder essa verba ou a ajuda da prefeitura quando for necessária, não se manifesta contra, dizem amém para tudo”. Por certo é que o casario legitima a invenção. A colagem fica mais fiel quando tem algo histórico junto. No fim criou-se uma fantasia, um sonho. Criou-se o mar, agora terá o canal, e assim, “cria-se Veneza”. Nessas ações todas não se cria um passado imaginado apenas, mas simula-se um lugar, que não é qualquer lugar, e sim aquele que deseja ser identificado. Baudrillard diria (1991, p. 9) “simular é fingir o que não se tem”. Ora, se a gôndola chegou até o sul do Brasil, por que não pode navegar por um canal? Neste caso há grandes semelhanças entre cidade e parque temático, pois ambos demonstram o desejo de viver em mundos fantasiosos, controlados. Uma alegoria da sociedade do consumo. Contudo, a secretária responsável pelo

projeto do canal tem uma fala diferente da dos moradores da rua. Ela alega que foi feita uma reunião com todos e que ninguém foi contrário à proposta.

Quando foi levantada a possibilidade do canal foi feita uma reunião com todos os moradores da rua. Sabemos que ele [o canal] vai impactar, mas nós temos favorecendo o projeto, o fato de que hoje só tem quatro casas ali que usam esse espaço para entrar de carro. Em contrapartida, os imóveis que eles [os proprietários das residências] têm vai triplicar de valor. Então o benefício para eles é muito maior do que o transtorno, por isso, na época ninguém se posicionou contra, ninguém (BROGNI, 2020).

A opinião dos moradores da rua é importante, mas deve-se considerar também que a rua é um espaço público, de sociabilidade e de responsabilidade de todos, além das questões patrimoniais já mencionadas. Convém ainda refletir sobre como que uma perspectiva fantasiosa e um tanto individualista de cidade possa ser coletivizada sem discussão alguma? Novamente a mídia toma seu papel de ajudar a orquestrar o processo, anunciando que após ouvir e obter o apoio dos proprietários dos imóveis da rua Nicolau Pederneiras, “Rogério Frigo já solicitou aos arquitetos a elaboração do projeto do referido canal, que deve ter a extensão de aproximadamente 250 metros, com quatro de largura e um de profundidade” (MATIAS, 2019a, online). Sim, arquitetos. Para toda invenção cenarizada há a assinatura de um. Neste momento parece que só nos resta torcer para que o canal não seja levado a efeito.

Por si só, a gôndola abriu espaço para um projeto de tematização e cenarização da cidade, encabeçado pelos líderes que atuam nos setores de cultura e turismo, políticos e prefeitos. Foram figuras centrais o prefeito atual, Rogério Frigo (mandatos 2005-2008, 2009-2012, 2017-2020, 2021-atual), que está há dezesseis anos no poder, mas também Evandro Gava (2013-2018) e Elzio Milanez (1989-1992). Esse último foi quem iniciou a exaltação da italianidade com os festejos do centenário da imigração. Mais uma vez, o que se nota é que este modelo é sempre estabelecido pelas pessoas de poder, que além de almejam um fim financeiro lucrativo para a cidade, também imprimem nela a sua vontade e fantasias particulares, que só são possíveis pelo acesso privilegiado aos bens sociais.

Eu particularmente tenho esse sonho e o lancei para o prefeito já no meu segundo ano de mandato, lá em 2009, porque eu falei com o deputado federal na época e cismej que esse canal deveria ser na praça, daí chamei os arquitetos e a gente fez um estudo. A gôndola tem doze metros, não teria curvatura para ela. Na época falei com o deputado federal Edinho Bez e ele disse para mim: “Susan coloca o projeto nas nossas mãos, do Governo Federal, porque a história de Nova Veneza será uma antes e outra depois do canal da Gôndola”. Nosso prefeito é muito ativo a gente vai dando sugestões e ele vai fazendo, vai fazendo, vai fazendo. Os empresários estão só esperando esse canal, principalmente os do setor gastronômico, que já é muito grande (BROGNI, 2020, grifo nosso).

O fato é que nesses projetos e ações assiste-se a cidade e a arquitetura a serviço da especulação. Nas falas de Brogni, fica evidente que o interesse verdadeiro não é a história, a cultura ou até mesmo a relação com a Itália, como sempre é afirmado, mas sim os fins lucrativos e da imagem que obterão. O gestor, que almeja entregar a obra o quanto antes, afirma que a mesma não deve requerer um investimento muito grande, uma vez que não serão necessárias indenizações. Se a gôndola sem sair do lugar já atrai visitantes de todas as regiões do país, “o que vai acontecer quando for possível passear com ela pela charmosa cidade que respira a cultura italiana? Não é difícil de prever” (MATIAS, 2019a, online).

Sobre a vinda da segunda gôndola, está sendo planejado outro evento de apresentação. Resta saber se terá a mesma receptividade que a primeira. “Ainda não está definido, mas nosso plano é expor a nova gôndola durante a festa, depois, uma das duas irá para um depósito onde aguardará o canal ficar pronto”, revelou Susan Bortoluzzi Brogni. “As pessoas que visitam Nova Veneza terão a oportunidade não só de ver e fazer fotos, mas sim de fazer um passeio de gôndola. Vai ficar para a história do nosso município, pois será um marco muito forte para o turismo da nossa cidade”, afirmou o prefeito Rogério Frigo (BIEHL, 2020, online).

O facilitador da nova gôndola, o italiano Bruno Moretto, falou sobre o significado da chegada da nova embarcação. “A gôndola é símbolo de unidade entre a ‘velha’ Veneza e a ‘nova’ Veneza. Unidade de sentimentos. Outras cidades possuem gôndolas, outras poderão adquirir, mas nada se compara ao forte gesto simbólico que a embarcação representa para as duas ‘Venezas’”, disse Moretto (BIEHL, 2020, online). De acordo com a administração, a discussão da vinda de uma segunda gôndola também se deu devido às necessidades de restauração da embarcação a cada cinco ou seis anos. Então se iniciam as tratativas do prefeito Rogério Frigo e do Vice Sérgio Alberto Spillere para a aquisição dessa outra gôndola para Nova Veneza; o projeto tem apoio do deputado estadual Darci de Matos, que se dispôs a liberar uma emenda parlamentar (figura 141).

Hoje estivemos junto ao representante consular Aroldo para estreitar esse processo e tentar viabilizar a isenção de impostos para o traslado. Nós sabemos da importância da embarcação. Todos sabem a diferença e o salto do município no turismo antes e depois da chegada da gôndola. A embarcação é um marco de tradição e cultura para Nova Veneza. E o Benedito Fiori também se colocou à disposição para ajudar nas tratativas”, revelou Spillere (MATIAS, 2019b, online).

Figura 140: Segunda gôndola para Nova Veneza



Fonte: <https://www.portalvенеza.com.br/segunda-gondola-deve-chegar-a-nova-veneza-nos-proximos-meses/>

Outra justificativa para essa aquisição é de que as pessoas não têm condições muitas vezes de ir até a Itália para andar de gôndola, então Nova Veneza pode proporcionar essa experiência. Mas pergunta é: a quem isso realmente importa?

Eu tenho um pensamento muito parecido com o da Susan nesse aspecto de que muitas pessoas não vão saber o que é andar numa gôndola, porque não vão ter condições para ir para a Itália e a gente sabe que mesmo indo para a Itália, é um absurdo para você passear numa gôndola. Nova Veneza disponibilizando isso a caráter público, eu acho que acaba fazendo com que a cidade ganhe mais destaque e que esse seja o diferencial de Nova Veneza (HERMES, 2020, grifo nosso).

O diferencial almejado tem seu âmago na experiência, na emoção que se quer despertar e para isso tenta-se projetar visuais de sonhos. As trocas simbólicas unem razão e emoção e são as emoções que desencadeiam os novos imaginários. A arquitetura cenarizada, além de um produto mercadológico, agrada o olhar provavelmente pela emoção (porque, racionalmente, sabemos que estes visuais não são “autênticos”).

Nova Veneza não é simplesmente Nova Veneza pelo fato de você vir para cá passear. É porque você vem para cá e você vive momentos únicos, você experimenta coisas únicas. A gente faz o possível para as pessoas virem aqui e queiram voltar, para que elas desejem viver o que a gente vive. Isso é o que o pessoal mais se encanta aqui. É a questão do aconchego, é como você é acolhido em todo lugar que você vai (HERMES, 2020).

Busca-se assim criar o ambiente familiar, bucólico, em menor escala, onde as atribulações do dia a dia não chegam, onde tudo é mais perto, mais fácil e, por isso, mais feliz. Uma “linguagem caseira” e familiar que é também um estereótipo da família italiana. Criou-se

também uma demarcação étnica e territorial de um grupo que está no poder, a partir de uma fuga do presente, que começou com “o tal” presente, a gôndola.

#### 4.2.2 A cidade mascarada no *Carnevale di Venezia*

Nesse clima que tudo lembra a Itália (ou a imagem que se tem dela) só faltava mesmo um baile de máscaras veneziano. E por que não? Alguém para criar a cidade já tinha, Susan Bortoluzzi Brogni, a secretária de Cultura e Turismo.

A ideia foi minha através do grupo folclórico para uma participação no *Festival de Dança de Joinville*. Então, a atração existe como movimento dentro de Nova Veneza bem antes de ser lançada como um atrativo da festa. E aí, como nós tínhamos ganhado a gôndola que vinha de Veneza, e como os nossos imigrantes vieram da região do Vêneto, nós procuramos incluir o Carnaval de Veneza dentro da questão cultural da cidade. Na verdade, isso é uma atração que existe no evento em Veneza/ Itália e não necessariamente que o nosso imigrante trouxe (BROGNI, 2020).

A partir daí fica clara a mudança de foco das celebrações e dos espaços urbanos. O imigrante sofrido, que se tornou o colono laborioso, sai um pouco de cena (mas às vezes retorna) para mudar o *script*, agora explorando outro tempo e espaço, mais glamoroso, cheio de penas, brilhos, colagens e pastiches. Uma alegoria da pós-modernidade, na qual a cidade fabricada pode ser as duas coisas ao mesmo tempo, porém ambas voltadas ao espetáculo e à imagem.

O baile de máscaras foi lançado em 2008 como um evento para a terceira idade, dentro do *Palazzo delle acque*. Na ocasião as máscaras eram simples, doadas pela Cooperera<sup>65</sup>; a partir dessa primeira aparição, gerou interesse e ganhou espaço. Talvez tenha sido uma estratégia para “medir a febre” a respeito da aceitação e adesão. “A gente viu que essa atração despertou muito interesse da mídia e aí usamos essa questão da *expertise*, para fazer desse limão uma limonada. Começamos a aperfeiçoar, buscar referências para deixar o baile mais autêntico” (BROGNI, 2020, grifo nosso).

“Não acompanhei muito o processo do surgimento do *Carnevale*, mas também é fruto da influência da Itália e de Veneza para ampliar o intercâmbio, de intensificar isso, e daí surge o *Carnevale*” (RONCONI, 2020). Mas não seria um dos objetivos maiores o de um intercâmbio cultural fornecer aos habitantes envolvidos uma troca cultural e de experiências? Na realidade, o intercâmbio cultural feito por Nova Veneza nada mais é que uma cópia para agradar o turista que busca experiência, uma mercadoria para ser consumida. “Aí veio a questão do *Carnevale*

<sup>65</sup> Cooperativa Pioneira de Eletrificação.

*di Venezia*, que o povo [de Nova Veneza] não veio de Veneza da Itália, veio da região do Vêneto, mas não Veneza da Itália, não é típico da nossa região mas foi uma forma de ‘florear’ o negócio, vamos dizer, fazer uma fantasia para o povo” (GHISLANDI, 2020). Na visão dos idealizadores, não tinha como dar errado, porque o carnaval já existe no Brasil, já é uma referência.

Por toda sua beleza, seu glamour, as fantasias, a beleza das cores, do brilho e tudo mais. Então é natural que o Carnaval de Veneza aqui em Nova Veneza também desse esse brilho, essa projeção; e aí foi um *boom*. Carnaval no Brasil faz sucesso em qualquer lugar. Na minha opinião, a gente trata como *Carnevale di Venezia* porque justamente quer manter essa identidade, esse laço estreito, eu diria até essa exclusividade que Nova Veneza tem, não querendo puxar brasa para nós. Mas assim, nós temos o mesmo nome de Veneza no Brasil, temos afinidade, temos a língua muito falada ainda, o próprio dialeto que é bastante comum (RONCONI 2020).

Com a crença da cidade possuir semelhanças com Veneza e com a experiência vivida na Itália, a secretária tinha em mente muitas referências. “Pensamos assim: vamos fazer como ele [o carnaval] é “no real”, vamos estudar a questão das classes sociais, as diferenças que tinham na época, por que só alguns usavam máscara, por que uns eram meia máscara e por que outros eram rosto todo encoberto” (BROGNI, 2020, grifo nosso).

O carnaval veneziano não tem uma data específica, pois festejos com este cunho aconteciam desde a Roma antiga. Fala-se claramente em carnaval já no século XI, em textos escritos pelos Doges. No século XIII, alguns cronistas e viajantes relatavam festas com características carnavalescas em toda a região do mediterrâneo. A partir de XVI, as máscaras e as fantasias passam a fazer parte dos festejos, influenciado pela *commedia dell’arte*<sup>66</sup>. Desta forma, pessoas de diversas camadas da sociedade passaram a ter liberdade para ações que precisam de um certo anonimato, além de encobrirem as diferenças entre gênero e classe (MARANI; LARA, 2014).

Não há dúvida que a significação por trás da folia era também política; a bem da verdade, era vista “não somente como um momento de liberação às vésperas da quaresma, mas também como uma oportunidade de afirmar a coesão cívica e de associar, em rituais compartilhados, o conjunto dos venezianos, nobres, *cittadini e popolani*” (BERTRAND, 2016, p. 10). Veneza assim transformava-se em um palco para uma festa suntuosa que atraía estrangeiros e soberanos.

Neste contexto, irá se difundir a cultura das máscaras principalmente no seio das elites. Seguindo os passos do carnaval barroco, marcado por uma profusão de espetáculos musicais, teatrais ou náuticos que ultrapassavam em muito o estrito

<sup>66</sup> Gênero teatral que nasceu na Itália no fim do século XV e se espalhou pela Europa até o século XVIII.

período invernal, toma força, na segunda metade do século XVII e no curso de século XVIII, uma cultura festiva coletiva. Esta distinguia-se não somente pelo prazer, alardeado como uma característica veneziana, mas também pelo controle social, por uma regulação das paixões e por um enquadramento político a serviço, mais uma vez, da preservação dos interesses da República, de sua imagem socialmente pacificada e de sua longevidade (BERTRAND, 2016, p. 11).

Estar fantasiado permitia tudo, até mesmo interferir na aristocracia e ridicularizar as autoridades. Por isso, em 1797 Napoleão Bonaparte proíbe o festejo, que só retornará a Veneza quase duzentos anos depois, em 1980, estimulado pelo poder público. Hoje ele atrai milhares de pessoas do mundo todo. As máscaras tornaram-se símbolos e já não são mais fabricadas somente em Veneza, mas na China, de onde atualmente vem a maioria dos produtos que consumimos.

Na Praça San Marco acontece a concentração dos foliões; nas mansões e palácios há também os luxuosos bailes, mantendo a presença das altas classes no evento, separadas das mais populares. Todo ano há um tema escolhido para a alegoria. As máscaras são indispensáveis e seguem alguns “padrões”: a bauta, a máscara de cor branca que cobre o rosto inteiro, é uma das mais presentes; longe dos salões de festas, seu uso também foi significativo: era obrigatório em reuniões políticas que exigiam anonimato; a *moretta* ou *servetta muta* (morena ou serva muda) é preta, sem desenhos faciais e era presa por um botão que devia ser mordido, condição para a pessoa ficar “muda”, por isso o nome; e a larva ou *molto* (fantasma ou face) cobre todo o rosto, é branca e lisa, muito utilizada também, por homens e mulheres. Os personagens da *commedia dell’arte* também fazem parte e se dividem em os *zanni* (classe social mais baixa), os *vecchi* (alta sociedade) e os *innamorati* (amantes dispostos a casar). Dentro destas categorias, os mais famosos são o *Pantalone*, o *Brighella*, o *Arlecchino*, a *Colombina*, *Il Dottore*, o *Pulcinella*, o *Capitano*, o *Pierrot* e o *Innamorati*.

O *Pantalone* (aquele que usa calças) é um traje bem conhecido: representa um homem com idade mais avançada, rico e envolvido em aventuras sexuais, tido como uma alegoria do conservadorismo hipócrita da sociedade e do dinheiro; o *Brighella* retrata um servo astuto, malandro, dissimulado e interesseiro, que carrega um violão e é responsável pela música e dança; o *Arlecchino* é uma máscara popular que configura o palhaço, tem uma forma de caminhar e um sotaque com dialetos menos prestigiados; a *Colombina* simboliza uma serva inteligente e habilidosa, amante do *Arlecchino*, mas desejada por outros (ela usa meia máscara pois não quer ocultar totalmente a sua beleza); *Il Dottore* é um charlatão: com postura de intelectual, ele pode se passar por qualquer profissão (sua máscara cobre apenas o nariz e a roupa é preta); o *Pulcinella* é um servo esperto e covarde, tem nariz comprido e roupas brancas;

o *Capitano*, com sua máscara presa ao rosto, é inspirado em soldados mercenários que invadiram a Itália; o *Pierrot* é um servo honesto, confiável, fiel e charmoso, do tipo que carrega um lenço no pescoço (sua máscara tem como destaque o desenho de uma lágrima preta para representar o amor não correspondido da *Colombina*); e por fim, o *Innamorati*, expressão dos jovens apaixonados e honrados (RIBEIRO, 2017).

Algumas dessas características e personagens podem ser vistos nos festejos de Nova Veneza, que cada ano recria com mais qualidade seus trajes. São incontestáveis a beleza e a riqueza do evento e provavelmente deve ser essa uma das razões para atrair tantos turistas. A respeito dos trajes e máscaras, Susan Bortoluzzi Brogni (2020, grifo nosso) afirma que “hoje nós [Nova Veneza] detemos a consideração da região do Vêneto, de que é o carnaval mais original fora da Itália”. Assim, o discurso da originalidade é legitimado pela “Pátria Mãe” e por isso fica mais valorizado. É uma invenção pertencente à narrativa visual da cidade, na qual a prioridade é o exercício do olhar, da imaginação, características que se enquadram bem no processo de cenarização, pois visam a projetar sempre visuais de sonhos, de fantasias, além de retratar a ascensão econômica e o fetiche pelo glamour da classe média.

Hoje, o baile de máscaras de Nova Veneza acontece todos os anos no mês de junho, um sábado antes da *Festa da gastronomia típica italiana*, abrindo o evento. Dentro do *Palazzo delle acque* são servidas bebidas, comidas e espetáculos a um público seletivo, que precisa estar vestido a caráter (figura 142). São turistas de vários locais do Brasil, autoridades políticas do município e região, celebridades, donos de restaurante, de lojas de grife e da indústria da moda. O evento é amplamente divulgado pela mídia.

Figura 141: Prefeito Rogério Frigo e a primeira-dama Sidnei Ghellere Frigo



Fonte: <https://www.gazetadopovo.com.br/viver-bem/turismo/carnaval-nova-veneza/>

Neste sábado, dia 11, a partir das 22h, um baile de gala, rodeado de mistérios, vai inaugurar o salão do *Palazzo delle acque*, em Nova Veneza. Será uma noite mágica e fascinante do *Carnevale di Venezia*. Na Itália, o evento ganhou espaço nas belas mansões e palácios do *Gran Canale* com luxuosos bailes, onde se dança valsa, tarantela e até mesmo samba, este último cada vez mais popular. Mas na cidade mais italiana de Santa Catarina, uma orquestra irá embalar os convidados. Para entrar no clima elegante da festa, prepare seu vestido longo ou seu smoking, ou uma bela capa, todos os trajes acompanhados de uma máscara (CARDOSO, 2011, online).

De acordo com a prefeitura da cidade, Nova Veneza faz “uma réplica do carnaval italiano, com um toque brasileiro nas cores e nas músicas brasileiras. Também traduzimos as marchinhas do carnaval brasileiro para o italiano, e elas animam o cortejo. Todos os trajes de época, contemporâneos e máscaras são confeccionados na cidade” (WERNECK, 2018, online). Esses atributos são reforçados e vendidos como um “típico” baile veneziano, para que seja possível sentir e viver todo o glamour italiano, em um castelo gótico, sem sair do Brasil, em uma aglutinação do tempo e do espaço que satisfaz o desejo de se ter o mundo ao alcance.

Você consegue se imaginar em um baile de gala dentro de um castelo italiano do século XVI? Na realidade, um baile de máscaras, mais especificamente em Veneza, com toda aquela pompa, cores, glamour e mistério por trás das máscaras e fantasias que inspiraram tantas histórias de amor. Gostou desta ideia? Então venha viver este momento mágico, aqui mesmo no Brasil, Santa Catarina, na cidade de Nova Veneza, um pedaço da Itália no Brasil e faça esta viagem no tempo em uma noite temática, onde será oferecido um espetáculo cultural e gastronômico com o encanto, mistério e toda a magia daquela época. Os convidados deverão estar vestidos tipicamente ou com trajes de gala. O uso de máscaras é obrigatório (ASSESSORIA DA ASSOCIAÇÃO NEOVENEZIANA DE TURISMO, online, 2019, grifo nosso).

Nos meios oficiais, há um trabalho de bricolagem que tenta juntar todos os fragmentos em um discurso único e coeso. “Junto aos imigrantes, vieram também os costumes e tradições. As características tipicamente italianas são parte da arquitetura, culinária, folclore, como mostra o incrível *Carnevale de Venezia*, um autêntico baile carnavalesco no estilo veneziano com trajes e máscaras renascentistas” (JORNAL VOLTA GRANDE, 2021, p. 8). Uma verdadeira confusão de tempos históricos.

Todo ano é escolhido um tema, assim como feito em Veneza, na Itália. Para isso, “a gente faz uma pesquisa muito a fundo, na internet. A gente busca temáticas” (BROGNI, 2020). Interessante ver como a globalização propicia acesso a quaisquer informações, e as experiências virtuais passam a ter um lugar central. O tema de 2019<sup>67</sup> foi *L'amore: as várias faces do amor*. Esse tema retratou “Eros, Baco e Afrodite, aos casais que inspiram tantas histórias de amor como Romeu e Julieta, e a origem das tradições do *Carnevale di Venezia*, a *Comédia dell'arte*,

<sup>67</sup> Os anos de 2020 e 2021 não tiveram a edição do Baile e da Festa da Gastronomia devido a pandemia da Covid19.

retratada pelo triângulo amoroso *Arlequim, Pierrô e Colombina*” (TNSUL, 2019b, online) (figura 143).

Figura 142: Baile de máscaras de 2019



Fonte: <https://tnsul.com/2019/geral/nova-veneza-baile-de-mascaras-comemora-o-amor/>

É assim, tu te transportas para os séculos XVIII e XIX. O traje é máscara obrigatória, pelo menos a meia máscara, e aí tu podes entrar ou com traje de época, ou com traje social de gala. Não pode ser *smoking*. Tu tens que ter terno e um vestido comprido se não quiseres ir com o traje de época. Se tu tens, tu vens com o teu, se não a gente oferece a preço de R\$ 50, R\$ 100 pelo aluguel. É um valor muito acessível e que dá para todo mundo que queira participar. Nós já usamos o tema do amor, da natureza. Este ano iríamos usar o ouro azul. Cada ano a gente define e já está executando e pensando no seguinte (BROGNI, 2020).

Questionados sobre o valor do evento e a participação dos neovenezianos, a idealizadora reforça que o evento é acessível aos moradores pois o custo do último baile foi de cento e setenta reais por pessoa, com direito à mesa, ao jantar, além do baile e todo o espetáculo que oferece, não estando inclusos gastos com bebidas e com roupas, mas estas últimas podem ser adquiridas ou alugadas na cidade, em um espaço improvisado dentro do museu Miguel Giacca (figura 144). No entanto, deixou claro quem de fato frequenta o evento: “o cliente do nosso baile é um cliente turista mesmo, nós temos uma procura muito grande de São Paulo, Paraná, Rio de Janeiro, eles vêm por meio de agências. Compram o pacote e vêm” (BROGNI, 2020).

Figura 143: Trajes e máscaras para aluguel



<https://www.portalvенеza.com.br/nova-veneza-com-local-especial-para-aluguel-de-trajes/>

Embora o discurso diga ser uma festa barata e acessível, na realidade não é. Cento e setenta reais, mais gastos com traje e bebida não é um valor tão acessível assim. Além disso, o desfile de pessoas da alta sociedade, que com certeza não alugam trajes de cem reais, acaba sendo maioria. Isso é comprovado pela fala de Maria Laura Ghislandi Freitas, rainha da *Festa da gastronomia típica italiana*, eleita em 2019. Ela afirma que são poucas as pessoas da cidade que vão ao baile. “É sempre as mesmas pessoas que vão todos os anos, da minha família, das pessoas que conheço, ninguém vai porque é muito caro. Porque ou tu compra a mesa ou o ingresso, não bebe porque a bebida é fora à parte e é caríssima, a comida é até mais ou menos” (FREITAS, 2020a).

A rainha também falou do público que vai à festa, que são “alguns vereadores, a elite de alguns restaurantes, os donos da Damyller, os donos da Lança Perfume, esses vão, esses estão lá todo ano. Também não é todos vereadores que vão, é só vereador que é do mesmo partido do prefeito”. Ela reforça o evento como sendo algo de luxo e com certa influência social e política. “É elitizada, as pessoas vão para ficarem olhando quem está com o vestido mais bonito, quem está com a máscara mais bonita, quem está melhor maquiado, porque isso é muito típico ‘da Veneza’, sabe? De tu ires em um lugar não para te divertires mas para ficares olhando o outro”. Uma fala que reforça a ideia de que tudo é aparência, tudo é imagem e que certamente o colono não cabe nesta peça e nem a grande parcela da cidade. “A festa em si é muito bem organizada, a prefeitura inteira, todas as pessoas que trabalham ali se empenham muito durante

a festa e na organização, que é surreal, mas é aquilo que você vê que não é para o povo ‘da Veneza’, a gente não se sente muita à vontade na festa” (FREITAS, 2020a).

O vereador Carlos Eduardo Ghislandi, também comenta que a evento é glamoroso e não acessível ao “povo”.

É o segundo maior carnaval fora da Itália e é o ponto alto da festa, não adianta a gente dizer o contrário. É um diferencial, é mais glamoroso, de certa forma é mais elitizado porque não são uma roupa e uma máscara baratas. Uma máscara das mais baratas custa R\$ 50. Então o povo daqui, no início, tinha mais reclamação em relação a isso porque diziam que não conseguiam participar da festa. Mas não é obrigado participar, assim como o carnaval não é todo mundo, nem todo mundo precisa pular carnaval, mas ele existe mesmo assim. Tem gente que gasta R\$ 2000, R\$ 5000 em um traje. Então é muito luxuoso né? São roupas luxuosas (GHISLANDI, 2020).

Esse luxo, glamour e desejo de estar em outro tempo e lugar dá-se pelos trajes mas também pelo local. A arquitetura novamente atua como um cenário que legitima a fantasia e a performance (figura 145). O *Palazzo delle acque* cria a mística do castelo italiano, embora seja muito diferente dele, o que parece não importar. Isso também se confirma na fala da idealizadora.

O baile nós ainda fizemos no *Palazzo delle acque*, onde cabem 400 pessoas. Nós temos oportunidade de fazer em um local onde caberiam mil pessoas, e nós teríamos lotação para esses mil lugares, mas a gente quer manter aquela coisa de um palácio interiorano, de um palácio da Itália, e um ambiente menor garante essa qualidade. Então por exemplo, o evento não houve esse ano, ele ia ser lançado começo de abril no site oficial porque a venda é pelo site. Já havia uma fila de espera de 200 pessoas aguardando lançamento no site. De Nova Veneza é um público resumido que vai ao baile, porque eles acham que é muito glamour, então é só uma classe que compra o ingresso, apesar de o ingresso ser muito barato (BROGNI, 2020, grifo nosso).

Figura 144: Baile de gala no castelo italiano de Nova Veneza



<https://www.portalveneza.com.br/tradicional-baile-gala-nova-veneza-sera-uma-parceria-entre-anet-prefeitura/>

O papel da mídia na divulgação do evento é fundamental. Ela estimula a produção de desejos e expectativas, elabora o imaginário urbano e também assume um papel primordial na produção de cenários. Nas páginas de divulgação em sites da internet o evento aparece como sendo “inspirado nos grandes bailes que aconteciam nos castelos italianos do século XVI onde os convidados usavam fantasias e máscaras”. Como um evento “glamoroso” que tem “raízes no secular carnaval de Veneza”.

No próximo sábado (16), uma horda de mascarados vai tomar conta de Nova Veneza, Santa Catarina. Ao contrário dos demais brasileiros que, nesta época do ano, estão muitas vezes trajados de caipiras, os habitantes dessa pequena cidade perto de Criciúma separam suas melhores fantasias para celebrar o Carnaval em pleno mês de junho (WERNECK, 2018, online).

Esse discurso enfatiza bem o glamour, ao classificar outros eventos de “caipiras”, principalmente porque em junho acontecem as costumeiras festas juninas. Também é interessante ver como um evento declaradamente inventado recentemente e que não tem relação com a história de Nova Veneza, passa a ser construído pela mídia de outra forma, ao usar as palavras “tradicional”, “raízes”, “típico”, associados à região do Vêneto para criar uma realidade alternativa (figura 146).

Figura 145: O baile “renascentista” é no “típico” Palazzo, onde mais poderia ser?



<https://www.gazetadopovo.com.br/viver-bem/turismo/carnaval-nova-veneza/>

O glamour é muito ressaltado nas reportagens. “Para vivenciar a experiência de participar do mais famoso baile de máscaras fora da Itália, Marina Braga, de Florianópolis, virá até Nova Veneza no próximo sábado somente para escolher a fantasia. ‘É uma expectativa de

magia, é um sonho que naquela noite terei a oportunidade viver”’. “Tatiana Wippel, também de Florianópolis, já deixou seu traje e do namorado reservados. ‘Espero ter a sensação de ter voltado no tempo e poder viver emoções que só se encontram nos filmes. Para mergulhar intensamente nesse cenário é imprescindível vestir-se a caráter e alugar um traje típico é a melhor opção’, destacou” (CONCEIÇÃO, 2016b, online).

A importação o baile de máscaras e de todo seu cabedal de referências é viabilizada com dinheiro público, e não se limita a apenas um evento. Hoje, o traje “típico” é inteiramente confeccionado em Nova Veneza, inclusive as máscaras. No início, elas vinham da Itália, todas compradas com dinheiro público. Agora, Nova Veneza passou a confeccionar seguindo os moldes italianos. O objetivo é tornar a máscara produzida pelos neovenezianos ainda mais parecida com as de Veneza, da Itália. “Nós queremos aperfeiçoar ainda mais a nossa produção”, ressaltou a primeira-dama Sidnei Ghellere Frigo. “A intenção é discutirmos com o grupo de artesãs *Arte Veneza* o que acham da ideia e ver se conseguimos fazer essa técnica e se será válida para nós. E quem sabe com o *gemellagio* possamos fazer um intercâmbio para essa troca de experiências”, frisou a primeira-dama (FREITAS, 2017, online) (figura 147).

Figura 146: Projeto de confecção de máscaras



Fonte: <https://www.portalvенеza.com.br/primeira-dama-visita-projeto-confeccao-mascaras-veneza/>

O vereador enfatiza que antes, Nova Veneza comprava as máscaras italianas, mas agora um grupo de 45 mulheres produzem o acessório durante o ano todo para a venda em restaurantes e outros lugares da cidade. “Também virou um souvenir de Nova Veneza, nós estamos produzindo máscaras no local com os nossos produtos, então começo a ver isso com

bons olhos, por que cria-se uma cultura e um produto nosso” (GHISLANDI, 2020). Porquanto, uma cultura com um apelo comercial, baseado na imitação e na alegoria.

Todo o trabalho de produção dos trajes é feito em Nova Veneza por licitação, já que usa dinheiro público. “Por sorte sempre quem ganha é o pessoal daqui. Ainda bem né? Mas se não é o pessoal daqui que ganha, a gente coloca [no edital] que as fantasias têm que ser produzidas em Nova Veneza, pra gente ficar acompanhando”. Leonardo Hermes afirma ainda que “diferente, por exemplo, do que a gente conhece na Itália, onde as pessoas pagam para alguém costurar, aqui a gente participa do próprio feitiço [dos trajes]” (HERMES, 2020). Essa participação, é claro, é daqueles que têm acesso privilegiado aos bastidores e à organização da festa e não o público em geral. Como criadora e participante, a secretária de Turismo e Cultura é uma das pessoas que têm esse acesso e, nele, vive o seu sonho particular, sua fantasia importada da Itália (figura 148). “Literalmente tu vens em um baile de gala e tu te transportas. Sabe aquele filme *O homem da máscara de ferro* ou filme da Elizabeth? Aqueles bailes em palácios? É aquilo, por cento e setenta reais” (BROGNI, 2020).

Figura 147: Susan Bortoluzzi Brogni (ao centro de azul marinho)



Fonte: <https://www.gazetadopovo.com.br/viver-bem/turismo/carnaval-nova-veneza/>

Atualmente, o município acumula um acervo de aproximadamente duzentas fantasias. Fruto do investimento de dinheiro público, todos os anos ganha novas coleções, compostas de quarenta ou cinquenta trajes, de acordo com o tema escolhido. O acervo fica disponível para aluguel não só na festa, mas em outros momentos, como para sessão de fotos, quando os

visitantes desejam tirar fotos. “Eles alugam para você bater fotos, porque quando você bate foto, manda para outras pessoas, para a mídia, para as redes sociais, então você está divulgando o nome de Nova Veneza, está fazendo um favor para nós”. Também têm pessoas que se fantasiam e viajam levando o *Carnevale di Venezia* e a imagem do município para outros lugares. “Quando esses grupos estão aqui eles se fantasiam e vão passando nos restaurantes, e o pessoal bate foto e acha bonito” (HERMES, 2020). Será que a cidade, estância pública por excelência, estaria virando uma empresa? (Figura 149).

Figura 148: A magia das máscaras



Fonte: <https://ndmais.com.br/noticias/nova-veneza-fez-uma-festa-que-entrou-para-a-historia/>

“Tenho que admitir que o *Carnevale di Venezia* para o turista, usando aquela expressão ‘é para o inglês ver’, enche os olhos (GHISLANDI, 2020). Usando a conhecida expressão “para inglês ver”, cujo sentido o dicionário define como “para efeito de aparência, sem validade”, o entrevistado acaba confirmando que é isso mesmo, toda a mística está na aparência. O baile de máscaras é um verdadeiro espetáculo alegórico, que permite tudo ser simulado. A arquitetura dá conta de parecer (mesmo que de longe) um castelo medieval italiano com suas janelas ogivais, ao mesmo tempo em que traz colunas gregas e água que remete Veneza<sup>68</sup>. Tanto faz o baile de máscaras fazer de conta ser do século XVI ou XVII ou de outro qualquer, desde que não seja este. O que prevalece é o teatro, a fantasia que atrai, que como diz Eco (1984, p. 24),

<sup>68</sup> Ver mais sobre o *Pallazo delle acque* no item 4.2.3. *Abre-se a caixa de Pandora*.

“para o visitante culto, a habilidade da reconstrução, para o ingênuo, a violência da informação. Há de tudo para todos, de que se queixar?”

Depois de algumas edições, os mascarados saíram do *Palazzo delle acque* e foram inseridos também em um desfile gratuito, na programação da *Festa da gastronomia típica italiana* (figura 150). Agora, eles podem ser vistos por dois públicos: a elite que quer glamour e aqueles que podem somente participar das atrações gratuitas. Para estes últimos, não é possível tocar, pertencer, fazer parte, apenas assistir, ao menos que entrem na lista de aluguel da fantasia. Seria então uma versão mais “democrática” ou um modo de satisfazer os reclames dos moradores da cidade?

Figura 149: Desfile do *Carnevale* nas ruas de Nova Veneza



Fonte: <https://turismo.novaveneza.sc.gov.br/equipamento/index/codEquipamento/9485>

O fato é que no baile de gala, a maioria dos participantes é de fora. “E no desfile do *Carnevale* a gente pode dizer que metade é a população de Nova Veneza e a outra metade de diversas cidades. As pessoas se organizaram para fazerem blocos com a temática do carnaval. No desfile também tem o pessoal todo mascarado, mas aí pode fazer a sua fantasia como você quiser” (HERMES, 2020). Ao som de marchinhas traduzidas para o italiano, os personagens se misturam ao público, carros alegóricos passam pela Rua dos Imigrantes até a Praça Humberto Bortoluzzi (figura 151).

Figura 150: A magia das máscaras



Fonte: <https://www.portalvенеza.com.br/carnevale-venezia-leva-mil-pessoas-ruas-nova-veneza/>

Com o intuito de fortalecer e desenvolver ainda mais o *Carnevale*, que é considerado hoje o maior atrativo da cidade, foi criada em 2019 a Associação *Carnevale di Venezia*. “Com a criação da associação vamos fortalecer o que já temos e o que é nosso. A ideia partiu do próprio grupo de voluntários, aos quais devemos ser muito gratos, afinal, eles são a base do show que fazemos. O *Carnevale* hoje é a vitrine de Nova Veneza, todos querem os mascarados”, comenta a secretária de Turismo e Cultura Susan Bortoluzzi Brogni (MATIAS, 2019d, online).

Segundo o museólogo Leonardo Hermes (2020), o objetivo da criação da associação foi dar um respaldo tanto jurídico, quanto de fortalecimento ao *Carnevale*, para que não fique à mercê da administração pública e, independentemente de quem assumir a prefeitura e a secretaria, continue acontecendo. “Foi basicamente isso que a gente pensou, porque hoje o *Carnevale* pertence à prefeitura, é algo vinculado à Secretaria de Cultura e Turismo e dando esse caráter de associação a gente sabe que é uma forma também de preservar o que hoje é um importante aspecto cultural e turístico do município”. O evento foi criado e instituído pelo poder público e, com o agenciamento da associação, almeja tornar-se uma opção importante da agenda cultural da cidade, ficando mais independente da política, embora ela garanta respaldo.

Fruto deste crescimento e do aumento da visibilidade, ainda em 2019 foi criado o Espaço *Carnevale* (figura 152) em uma edificação também na Rua Nicolau Pederneiras, com qualidades patrimoniais, onde em breve passará o canal para gôndolas navegarem.

Figura 151: Espaço *Carnevale di Venezia*

Fonte: Autora, 2020.

O espaço foi decorado com símbolos do imaginário de outras épocas, tudo feito em isopor, para ser visto como um legítimo cenário, digno de estúdios de filmes e novelas ou quem sabe, da Disneylândia (figura 153).

Figura 152: Trajes do espaço *Carnevale*

Fonte: Autora, 2020.

O espaço *Carnevale* é uma tentativa de driblar a sazonalidade do evento e trazê-lo permanentemente para o cotidiano. Essa presença materializada é parte do processo de cenarização. Dentro do espaço há três ambientes que buscam contar a história do Carnaval de Veneza. Um deles tenta retratar a *Commedia dell'arte*, com *Pierrô*, *Colombina*, *Arlequim*. Outro, procura reproduzir os ambientes de gala europeus dos séculos passados; e, por fim, um

espaço mais contemporâneo com trajes usados na festa de Nova Veneza. Segundo Hermes (2020), o espaço foi proposto porque os turistas vêm para Nova Veneza e muitas vezes não conseguem participar do *Carnevale*. “Vamos expor nossas fantasias, nossos trajes para que as pessoas vejam que estão ali né, como mais um ponto turístico”. O espaço é sem dúvida mais um elemento no cenário, inserido em ponto estratégico, em meio ao casario histórico, local intencionalmente preferido para a montagem que Nova Veneza está fabricando. Sua essência é sem dúvida pós-moderna pois recorre ao pastiche, à colagem e ao historicismo descontextualizado (quadro 4).

Quadro 4: Imagens do Espaço *Carnevale*: isopor, pano pintado e figurinos



Fonte: Autora, 2020.

Como já demonstrado, a partir da gôndola a cidade declaradamente configura-se ao espetáculo para o turismo. “E aí vem toda a mística do *Carnevale di Venezia*, das máscaras, que foi ganhando uma proporção crescente dentro do município. O que uma cidade que quer ser turística quer, além de toda estrutura? Visibilidade, imagem. Se não tiver visibilidade você não vai ser reconhecido e as pessoas vão esquecer” (RONCONI, 2020). Tido como um evento capaz de impulsionar a economia, não só para a cidade como para o Estado, o *Carnevale* é vendido como algo autêntico e exclusivo e por isso foi incluído no calendário de eventos de Santa Catarina em 2018.

O Estado tem o *Carnevale di Venezia* como um potinho de ouro. Eles já me falaram: “vocês descobriram o potinho de ouro”, porque por exemplo e não desmerecendo, mas uma festa do chope como uma *Heimatfest*, uma *Oktoberfest*, uma festa do vinho, tem em muitos lugares; mas o carnaval de Veneza não tem; ou tu vens para Nova Veneza para ver ou tu vais para Itália. Então é por isso que é o potinho de ouro, pela atração diferenciada que ela é (BROGNI, 2020, grifo nosso).

O “autêntico” neste caso não é histórico, mas visual. Estaria contido na simulação, “em fingir [muito bem] ter o que não se tem”, como afirmava Baudrillard (1991, p. 9). Por isso, o baile de máscaras é perturbadoramente real por ser controlado, vigiado, alinhado para nada estar fora do lugar. Procurado por ser diferente.

O *Carnevale di Venezia* é considerado hoje o maior atrativo turístico de Nova Veneza e por isso é divulgado o ano todo em outros lugares do Brasil. O interessante é que em Nova Veneza não há truque. Por exemplo, da *Oktoberfest* se pode pensar que é uma “descendente” “consanguínea” das antigas festas germânicas. Mas o que se vê em Nova Veneza é pura prótese, puro implante. Talvez colagem e montagem são palavras que poderiam expressar melhor. É uma transposição direta, material – a gôndola –, somada agora ao canal que vai ser criado e, à confecção de máscaras e fantasias. Ou seja, uma fábrica de cenários sem truques, sem subterfúgios, da qual seus criadores sentem orgulho de todos os feitos.

A gente tem parcerias muito fortes com eventos em Florianópolis. A gente também vai à Brasília no *CatarinaFest*<sup>69</sup>. Já fomos para o Rio Grande do Sul, já fomos para o Paraná divulgar, já fomos para São Paulo. Esse ano, antes da pandemia, a gente foi para São Paulo num evento particular, e aí, muito mais que o *Carnevale*, Nova Veneza também fica conhecida. Então é nesse sentido que a gente fala que hoje é o maior atrativo, já que o pessoal vem porque é algo diferenciado. A gente busca também os elementos do carnaval italiano, a gente não foge do que eles fazem lá e é o que realmente faz o nosso ser um diferencial; nosso *Carnevale* brasileiro (HERMES, 2020).

<sup>69</sup>O *CatarinaFest* é uma festa que acontece em Brasília no mês de julho. Com o intuito de fazer uma exposição da cultura catarinense, o evento mistura todas as invenções possíveis, com direito ao falso enxaimel em cenários para uma mini *Oktoberfest*. Ali, mascarados de Veneza bebem chope com alemães com canecos pendurados no traje. A hiper-realidade nua e crua.

Mesmo considerado por alguns como um “potinho de ouro”, existem algumas críticas a respeito do *Carnevale di Venezia*. Uma delas já mencionada é o fato de ser caro e por isso poucos da cidade conseguem participar. Outros criticam o fato de o evento nada ter a ver com o colono imigrante. “Tem muita gente que torce o nariz porque acha que deveriam valorizar os imigrantes, o nosso colono que é a forma original, e que nós não temos nada a ver com Veneza, na Itália. Mas nós não somos Veneza na Itália; o nome sei lá, veio da colônia, da metropolitana, da indústria que loteou aqui” (GHISLANDI, 2020, grifo nosso). Dito isso ainda há que ser mencionado o fato de que outros grupos pertencentes à cidade, que não são de origem italiana, ficam completamente invisíveis nesse discurso.

Outros criticam a invenção dita como tradicional. “Então há muita crítica em relação a isso, como diz Hobsbawm a invenção da tradição, mas eu não levo para esse ponto de vista, para as coisas inventadas. Porque se você tirar a máscara e manter o desfile você repetirá o que o Rio de Janeiro faz” (RONCONI, 2020). O uso do termo do historiador Hobsbawm pelo entrevistado chama a atenção, por se tratar de um termo de estudos acadêmicos voltados à história. Se o entrevistado (que não é da área) cita, é porque provavelmente já existem trabalhos que apontam o que Nova Veneza faz, como uma invenção da tradição. Ainda sobre o termo, já foi explicado na introdução desta tese que não foi adotada a definição de invenção da tradição por considerar que de certa maneira, toda tradição é inventada em algum momento, por isso prefere-se falar de fabricação e cenarização.

O arquiteto diz ainda que ninguém teria nenhuma dificuldade em admitir que Nova Veneza também tivesse carnaval, “o desfile das suas alegorias, das suas fantasias que é a coisa mais natural do mundo. Agora você simplesmente pega e joga uma máscara na frente e tapa o rosto e pronto, tem toda uma conotação de crítica ao processo, como se aquilo fosse tão estranho” (RONCONI 2020). No entanto, sabe-se que não foi apenas “jogado uma máscara”, de forma ingênua, como parece essa fala. Buscou-se uma identificação com Veneza, com a imagem do luxo, da cultura, para buscar um atrativo que vendesse e que representasse uma classe superior.

Nicola Gava (2020) também critica o evento por considerar que o *Carnevale* é algo que não pertence à história da cidade.

Aqui em Veneza, você sabe bem, que nós somos famosos pela gôndola, que é um elemento turístico que chegam a dizer que pertence à nossa história, mas não é verdade, quem morava em Veneza [na Itália] eram os duques, os *barones* e o Carnaval de Veneza é uma desgraça culturalmente, mesmo que “eles” digam que é uma tradição. Não, quem usava as máscaras lá [na Itália] foram os que (desculpa a palavra)

“enrabaram” nossos antepassados. Eles [os antepassados] tiveram que ir embora por causa daquela sociedade que escravizava eles, então não é um investimento cultural, étnico, linguístico, nada. É tudo uma mentirada, enquanto tiver dinheiro para financiar. Porque muita gente diz que se não tiver cultura não tem dinheiro, mas então não é cultura, é a cultura do dinheiro. O povo precisa ter a sua identidade, se sensibilizar. É muito ilusório, eu sou contra isso aí e eles sabem disso (GAVA, 2020, grifo nosso).

Em suma, o *Carnevale di Venezia* fala um pouco da Itália imaginada, mas fala principalmente do Brasil. É, portanto, uma criação que, além de gerar uma atividade econômica e turística para o município, confere uma forma de expor e de legitimar o cenário fabricado. Nos trajes e máscaras fica ainda mais evidente a produção de imagens e de personagens que corroboram com o discurso da tradição e com ideologias aliadas à exaltação étnica pretendida. Esse discurso alimenta a narrativa arquitetônica que Nova Veneza está construindo. Nesta fabricação, a mídia aparece como um ator principal que ajuda a construir uma imagem acerca do cotidiano. Homens e mulheres de poder, que são uma minoria, atuam como diretores e roteiristas, pois têm acesso privilegiado aos bens culturais. E apesar disso parecer e aparecer como exclusivo de Nova Veneza, é replicado em muitas cidades que almejam vender suas tradições. É um processo que busca diversidade, mas que acaba em mesmice.

#### 4.2.3 Abre-se a caixa de Pandora

A gôndola não só movimentou a pacata cidade do interior, como também abriu espaço para outros figurinos e roupagens e para os novos componentes do cenário, que foram e continuam sendo colados para servir tanto de narrativa visual, quanto de discursos que dissimulam ideologias colonialistas acerca do “pedaço da Itália no Brasil”.

Um destes componentes novos foi o *Palazzo delle acque*, construído em 2011, no vazio urbano gerado pela demolição de um patrimônio histórico, a antiga firma *Bortoluzzi e Irmãos*. O edifício foi concebido nos moldes “de um típico palácio medieval italiano”, por isso ostenta colunas greco-romanas, janelas em arcos ogivais e muita “*acque*” para fazer jus ao nome; neste caso, um espelho d’água que rodeia o edifício todo e alguns chafarizes asseguram essa intenção. Diante disso, pode-se afirmar que esta obra de arquitetura é um verdadeiro pastiche com propriedades pós-modernas (figura 154). Ela faz citações históricas no intuito de promover um ambiente que funcione como cenário e palco para o baile de máscaras, realizado no sábado anterior à *Festa da gastronomia*. Além da sua aparência ser questionável, em termos técnicos não é bem resolvido, haja vista que já teve um desmoronamento da cobertura, antes mesmo de ser inaugurado.

Figura 153: *Palazzo delle acque*

Fonte: <https://tnsul.com/2019/geral/festival-vino-formaggio-traz-nova-veneza>

Na figura 155 pode-se apreender como é feito um palácio medieval italiano no século XXI: estrutura pré-moldada, vigas de aço, cobertura metálica e fechamento em tijolos convencionais. Não se vê vitrais, arcobotantes e muito menos contrafortes. Somente o formato ogival das aberturas dá conta de conferir a mística gótica? Se Robert Venturi<sup>70</sup> visse essa obra certamente diria que se trata do galpão decorado pós-moderno. Lembrando que para Venturi, o galpão decorado é o tipo de edifício cujos sistemas construtivos e espaciais foram concebidos para resolver o programa de necessidades e sobre essa estrutura convencional aplicam-se os ornamentos<sup>71</sup>. “Uma arquitetura como abrigo com símbolos por cima” (VENTURI; SCOTT; IZENOUR, 2003, p. 119). Uma descrição muito apropriada para o *Palazzo delle acque*, o que sustenta a tese aqui elaborada de que a cenarização é um sintoma da pós-modernidade.

<sup>70</sup> Robert Venturi (1925-2018) é um arquiteto norte-americano que escreveu muitas teorias e manifestos a favor da arquitetura pós-moderna.

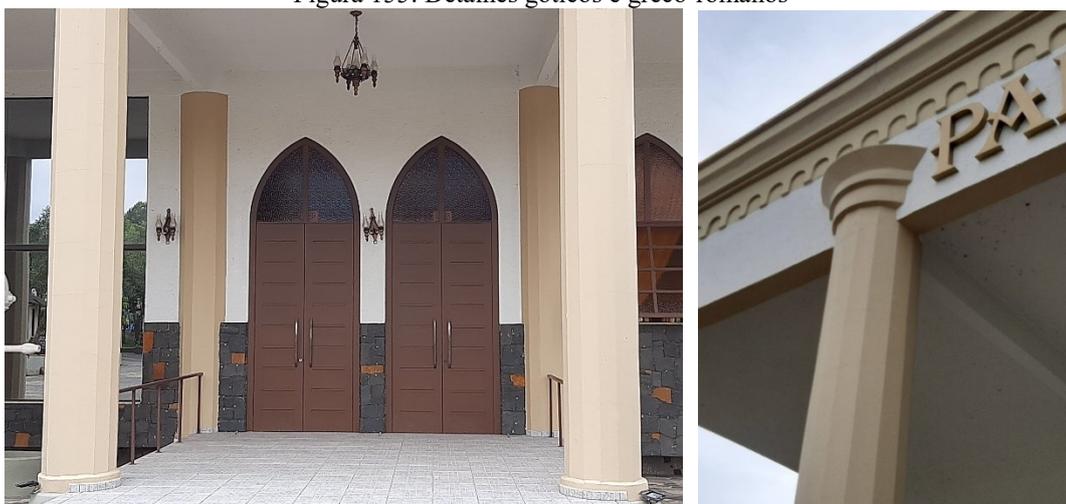
<sup>71</sup> Ver mais no capítulo 2, item 2.1.4 *Pós-modernidade: retorno do simbolismo, historicismo e tradição*.

Figura 154: *Palazzo delle acque* em construção

Fonte: <http://engeplus.com.br/noticia/variedades/2009/contagem-regressiva-para-o-palazzo-delle-acque#11>

Sobre a aparência do prédio tão comentada nos discursos propagandistas, também há contrassensos. O primeiro é o enquadramento histórico e geográfico. A arquitetura gótica não é clássica, é medieval, e seu berço não é na Itália, mas sim na França. O segundo é a própria compreensão estilística de gótico. Suas colunas não seguem ordens greco-romanas e sua estrutura não usa entablamento com arquitrave. O gótico justamente fez o contrário ao libertar-se da rigidez para explorar uma estrutura independente, o que proporcionou a inclusão de belos vitrais para seu fechamento. Isso trouxe muita luz ao interior das catedrais, reforçando o conceito pretendido de que “Deus é luz”. Esse entendimento é básico e faz parte da formação dos arquitetos. Inclusive Ronconi (2020, grifo nosso) reconhece essa questão ao falar sobre o *Palazzo*: “Isso tudo a gente faz recortes [e pastiches], na verdade. Porque se você analisar a planta dele [*Palazzo delle acque*] não é tão gótica assim. Então você pega e faz uma esquadria com traços diferenciados e isso já cria uma conotação, já gera um discurso; acho isso muito relativo, criar discurso para montar os argumentos”. Vale ressaltar que esta obra não é projeto dele, e que de gótico não tem absolutamente nada, ainda mais considerando que o gótico acabou na Europa pelo menos 100 anos antes de o Brasil ser descoberto (figura 156).

Figura 155: Detalhes góticos e greco-romanos



Fonte: Autora, 2020.

O vereador Carlos Eduardo Ghislandi (2020, grifo nosso) também fez duras críticas à obra. “Foi feito uma gambiarra, porque nossa, deram um nome pomposo mas que [o edifício] não condiz com o nome. Todo mundo me pergunta, ‘mas por que *Palazzo delle acque*?’ Não sei, nem os chafarizes instalados funcionam”. Questionado sobre o motivo pelo qual a obra foi concebida com aquela linguagem, Ghislandi afirma que não sabe de onde nasceu a ideia “mas foi posterior à gôndola, talvez alguém já estivesse pensando em fazer o ‘casamento’ da gôndola com o palazzo”. Junto à resposta ele fez novamente críticas a Rogério Frigo. “Essa é a minha briga com o prefeito. Ele tem uma ideia, ele quer fazer e pronto, ele pega e faz. Ele conta para as pessoas uma coisa e na prática ele faz outra, então é triste”.

Desta forma, pode-se concluir que a *Casa da minestra* busca referenciar o colono com a casa “típica”, modesta, de madeira, aconchegante, com flores na sacada e lambrequins. Uma casa imaginada para um personagem idealizado que representa um grupo estereotipado. Já o *Palazzo delle acque* volta-se à cidade do espetáculo. E para isso, sua arquitetura precisa remeter ao berço da civilização, a Europa. Mármore, platibanda, chafariz e arcos góticos, tudo para expressar luxo, superioridade cultural e monumentalidade, que também são imaginadas. O fato é que a *Casa da minestra* não combina com o luxo das máscaras. O imigrante certamente não frequentava as festas de gala e os palácios. Mas os dois imaginários cabem na mesma cidade e coexistem em uma aparente harmonia, afinal um cenário não precisa se importar com o anacronismo. Ele pode ser polifônico e comportar tempos distintos. Na cidade espetáculo, a imagem é soberana e a pós-modernidade faz este movimento de deslocamento temporal e espacial por meio de colagens, pois, ao renunciar e de certa maneira combater o novo apregoado

pelos modernistas, o movimento recuperou a abertura ao passado, e com isso, abriu-se também a caixa de Pandora de pastiches.

Outro salto grande para a visibilidade de Nova Veneza e para a incorporação de novos elementos no cenário também aconteceu no ano de 2011, quando a cidade foi notícia no programa de televisão *Fantástico*. Imagina o que significou para uma cidade interiorana ganhar um espaço de um minuto e meio em um programa nacional de uma grande emissora, como a rede Globo? Na matéria, o *Fantástico* fez uma curta apresentação de Nova Veneza, mas usando termos bastante marcantes e usuais da mídia.

Estamos em Veneza, quer dizer Nova Veneza, sul de Santa Catarina, um pedacinho da Itália no Brasil. Quer ver só? Esta gôndola aqui é legítima, foi um presente da província italiana, igual a ela em todo mundo só existe três fora de Veneza. Também estamos em junho, mas aqui é carnaval. Uma vez por ano os moradores vestem a fantasia, põem a máscara e festejam as origens com um carnaval veneziano. Começa com um cortejo que recebe 65 mil turistas, cinco vezes a população da cidade”. “Fora de Veneza, só tem aqui no Brasil, em Nova Veneza”, diz um entrevistado. O Carnaval de Veneza surgiu no século XVII, as máscaras serviam para os nobres se misturarem ao povo na folia. Um tempo distante que Nova Veneza capricha em trazer ao presente. “Cada ano é mais bonito, os trajes são mais perfeitos, até as máscaras são confeccionadas aqui”, diz a entrevistada Cristiane Freitas<sup>72</sup>. O carnaval de Nova Veneza termina em um grande baile de máscaras ao som da tarantela (TOPANOTTI, 2011, online, grifo nosso).

A matéria veio a culminar em uma gravação para o programa *Mais Você*, da apresentadora Ana Maria Braga, no mesmo ano, só que agora com bastante tempo de exposição, dentro de um quadro chamado *Tem visita na cidade mais italiana do Brasil* produzido pela repórter Nádia Bochi, da Rede Globo. Nele, citam o baile de máscaras com o um evento recém-criado, mas que expressa a tradição da cidade, vinda pelos imigrantes. Os repórteres foram recebidos na Praça Humberto Bortoluzzi, com comida típica e apresentação dos grupos folclóricos. Mas o grande enfoque foram as casas de pedra do Nonno Bratti. A equipe do programa convidou seus descendentes para irem à casa, cozinharem macarrão, passarem a noite e assim reviverem os hábitos e a forma de morar. Alguns até dormiram no colchão de palha. “A mãe [filha do Luigi Bratti, chamada Luiza] está realizada, depois de quase 58 anos, voltar nesta casa”, comenta sua filha na matéria (figura 157). A reportagem toda tinha forte apelo emocional, baseado nas raízes e na família (VÍDEOSBRASIL2020, 2011, online).

---

<sup>72</sup> Cristiane Freitas é jornalista e atua na assessoria de comunicação e também como editora dos sites Nova Veneza Online e Visite Nova Veneza.

Figura 156: Dona Luiza Bratti nas gravações



Fonte: <http://www.engeplus.com.br/noticia/midia/2011/mais-voce-apresenta-nova-veneza>

A equipe, claro, mostrou a gôndola anunciando-a como um presente original e raro, o único da América Latina. “Por falta de um canal para navegar, a gôndola fica parada na praça, mas tem gondoleiro e tudo”, afirmou a repórter Nadia Bochi que também entrevistou o gondoleiro. “Como é ser gondoleiro em Nova Veneza?” E ele responde de maneira sincera (provavelmente fora do *script*): “Fico aqui tão parado, que já me confundiram com um boneco. Eu só finjo que remo” (VÍDEOSBRASIL2020, 2011, online).

A apresentadora Ana Maria Braga apresentou todo o programa trocando de máscaras várias vezes, afirmando “ser um sonho”, questionando “como nós não sabemos que existe isso no Brasil?” e opinando: “É bem italiano mesmo, é colorido, é bonito e é feliz”, “tem brasileiro que viaja para Europa e não conhece esse lugar aqui”. A apresentadora agradeceu a receptividade dizendo que “não tem dinheiro que pague”, “o lugar está recomendadíssimo”, “eu estou doida para ir lá também”, “dá para passar um belo fim de semana”, “além de comer, conhecer o povo, as tradições”, “ah, sentar na gôndola, tirar foto”, “brincar de ir pra Itália, né?”<sup>73</sup> (VÍDEOSBRASIL2020, 2011, online). (Figura 158)

<sup>73</sup> A matéria completa pode ser vista nestes dois links: [https://www.youtube.com/watch?v=7Y\\_3fL3sw\\_g&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=7Y_3fL3sw_g&t=1s)  
<https://www.youtube.com/watch?v=RDxSNIa7nk&t=303s>

Figura 157: Nova Veneza no programa da Ana Maria Braga



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=RDxSNilA7nk>

Para Susan Bortoluzzi Brogni (2020), a exibição de Nova Veneza no *Mais Você* contribuiu muito para a imagem de Nova Veneza, ainda mais porque o quadro foi considerado um dos melhores do programa, sendo até reprisado. “A cultura italiana foi o que chamou a atenção. Porque assim, um município de 15 mil habitantes tem grupo de dança, grupo de canto, coro masculino, a gente tem muitos atrativos que chamaram a atenção deles”. 2011 foi também o ano em que a lei estadual nº 12.789, que reconheceu Nova Veneza como *Capital Catarinense da Gastronomia Italiana*, foi revogada para sofrer alteração no título e comportar a definição “típica”. E a partir de 2018, a cidade passa a ser conhecida por lei nacional como “Capital Nacional da Gastronomia Típica Italiana”, recebendo o título pela lei federal nº13.678 de 13 de junho de 2018.

A proposta para tal mudança foi protocolada na Câmara dos Deputados ainda no primeiro semestre de atuação da deputada federal Geovania de Sá. Para isso, ela justificou que a cidade é o reduto da cultura italiana no País. “A gastronomia é deliciosamente perfeita, com restaurantes que juntos chegam a servir dez mil pratos por dia aos seus visitantes”, elencou a deputada. Geovania de Sá ainda lembrou que o título, além de muito merecido, chegou em um momento importante. “O município completa 127 anos de colonização nessa semana e esse é um grande presente para os neovenezianos que preservam as tradições italianas na região”, comemorou na ocasião a deputada. Já o prefeito Rogério Frigo reforçou o ganho econômico, segundo ele, a conquista vai trazer mais recursos para a cidade, que passará a se destacar sobretudo, na área turística, no Estado e no País. “E estaremos preparados para receber a todos”, completa o prefeito (MATIAS, 2018b, online).

Com todo este impulso, novas peças que compõem a cenarização continuam sendo fabricadas. Em 2016, por exemplo, foi construída a ponte *dei morosi*, afinal, clima romântico

combina com o romantismo de Veneza não é mesmo? (Figura 159). Em dialeto Vêneto, significa ponte dos namorados. A escolha do nome foi conferida a Nicola Gava, entusiasta de história que já foi secretário de Cultura e que sempre prestou consultoria quando o assunto é tradição italiana. Sobre a escolha, ele defendeu que é necessário incorporar as “palavras “dialeçadas” para preservar e “levar para frente a tradição italiana” (GAVA, 2020). Caberia lembrar novamente de Augè (1994), ao ver como as palavras são usadas para criar imagens e memórias. De que forma funcionam como códigos, que também estão presentes fisicamente, como os cadeados presos na ponte, colocados ali porque “é uma tradição muito usada na Europa. Os namorados, noivos ou mesmo casados fazem juras de amor fixando o cadeado na ponte, em seguida jogam a chave no rio para eternizar o amor” (GAVA, 2016, online) (figura 160). Vale lembrar que essa tradição é considerada um problema na Europa por causar danos estruturais nas pontes, nos patrimônios públicos e no meio ambiente.

Figura 158: Ponte dei Morosi



Fonte: Autora, 2020.

Figura 159: Romantismo em Nova Veneza



Fonte: Autora, 2020.

Em uma placa fixada na cabeceira da ponte, Evandro Gava, prefeito na época, apresenta a obra: “Com o intuito de melhorar a acessibilidade e segurança dos pedestres, o Governo Municipal constrói a *Ponte dei morosi*, agregando em sua magnífica arquitetura charme e romantismo. Assim ela passa a ser mais um atrativo turístico de Nova Veneza”. Fica claro que tudo pode ser explorado pelo turismo na cidade cenário.

Na placa, está escrita também a frase *Sul ponte dei morosi se demo la man, se demo la man e un basin d’amor...!*<sup>74</sup> Só não é mais romântico porque a paisagem não contribui. O Rio

<sup>74</sup> Tradução nossa para o português: “sob a ponte dos namorados nos damos as mãos, nos damos as mãos e um beijinho de amor”.

Mãe Luzia tem suas águas alaranjadas, reflexo da poluição gerada pela extração do carvão, atividade econômica bastante expressiva no sul do estado até os anos de 1980 e 90 (figura 161). Mas esta é uma questão que não é interessante considerar, até porque já foi deixada de lado pelo Estado, que mudou o foco para as etnias e suas diferenças culturais.

Figura 160: Rio Mãe Luzia: retratos do carvão



Fonte: <https://www.portalvенеza.com.br/ponte-dei-morosi-por-nicola-gava-bmnt/>

Interessante ler os comentários da reportagem do *Portal Veneza*<sup>75</sup> a respeito da ponte: “Quem sabe a próxima obra seja procurar um meio de despoluir o rio ou então dar uma ‘melhoradinha’ na cor da água ou então cuidar do esgoto que corre para rio”. Essa fala demonstra que os moradores observam outras questões além da espetacularização, questões estas que são muito importantes para a qualidade de vida e que estão mais ligadas ao cotidiano (GAVA, 2016, online). Estes aparentes desalinhos da cidade turística são mencionados também pelo vereador Carlos Eduardo Ghislandi: “O rio era mais bonito do que hoje, infelizmente por essa poluição de exploração do carvão, que é uma tristeza. Um dos meus sonhos seria colocar a gôndola no rio limpo, muito mais bonito, porque Veneza também é poluída (GHISLANDI, 2020).

Ainda sobre a questão ambiental, chama a atenção a capacidade da infraestrutura urbana para a demanda turística, que é muito maior que o número de habitantes. Carros em demasia, filas de espera e até mesmo os sistemas de água e esgoto sobrecarregados. Questionado sobre a infraestrutura, o vereador afirmou que “todo mundo reclama do cheiro do rio aqui”. Segundo ele, o saneamento é outra pauta de discussão que não está sendo muito

<sup>75</sup> GAVA, Nicola. **Ponte dei Morosi** (Por Nicola Gava - Bmnt). Portal Veneza, 23 dez. 2016. Disponível em: <https://www.portalvенеza.com.br/ponte-dei-morosi-por-nicola-gava-bmnt/>. Acesso em: 23 nov. 2020.

considerada pela administração atual. “Nosso saneamento é zero e até nisso nós estamos querendo nos comparar com Veneza, na Itália (risos)”. O vereador foi enfático: “É uma catanga, um fedor, porque se fores observar num sábado ou domingo, o número de turistas que passam aqui regula de duas a três mil pessoas. Eles fazem suas necessidades nos restaurantes e o cheiro que exala na cidade, no centro todo, é uma tristeza” (GHISLANDI, 2020). Este problema é muito habitual nas nossas cidades. A demanda turística cresce e a infraestrutura básica não acompanha o crescimento, que é sazonal, mas em picos altos em determinadas épocas. No final, quem mais sofre são os moradores. Essa situação evidencia falta de planejamento urbano que vai além da mercadorização e espetacularização, uma desatenção que começa no momento da criação do plano diretor (que inclusive deve ser participativo), ainda hoje um instrumento muitas vezes mal compreendido e mal elaborado, pois não engloba as demandas reais da cidade ou não consegue cumprir sua principal função: fazer uma projeção a longo prazo.

Colabora para isso também a despreocupação com investimentos para contratação de um número ideal de profissionais de arquitetura e urbanismo para o quadro efetivo das prefeituras municipais, principalmente as menores. Nova Veneza é um exemplo: não possui arquiteto contratado e seu plano diretor é de 2004<sup>76</sup>, elaborado bem antes da chegada da gôndola e de todo o processo de cenarização aqui apontado, ou seja, antes da cidade ganhar cunho turístico. Essas faltas muitas vezes ocorrem porque nos bastidores, sabe-se que as questões politiqueras falam mais alto. O vereador Carlos Eduardo Ghislandi (2020) confirma: “Eu questionei ele [o prefeito] de que o saneamento é prioridade e que não pode ficar por último, mas ele dá prioridade para asfalto porque dá voto”. Ronconi (2020) também fala sobre esta questão: “Sempre digo que tem que ter alguém aqui dentro pensando constantemente isso. Eventualmente você contrata alguém para projetar uma obra isoladamente [na maioria das vezes o contratado é José Luiz Ronconi] sem uma amarração, sem um planejamento. O plano diretor tinha previsão de uma revisão para dez anos, ou seja em 2014, mas até hoje não foi feito”. Lembrando que a revisão é obrigatória por lei, prevista inclusive no Estatuto da Cidade (lei nº 10.257/01).

Enquanto isso, as obras que compõem o cenário não param. Em 2019 o município inaugurou a rua coberta (figura 162). “Umas das principais rotas turísticas do sul do Estado, Nova Veneza ganhou um novo espaço de entretenimento. A rua coberta foi inaugurada [...] e será mais um atrativo para quem visita a Capital Nacional da Gastronomia Típica Italiana”.

---

<sup>76</sup> Lei nº 1706 de 10 de dezembro de 2004. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/plano-diretor-nova-veneza-sc>. Acesso em: 04 nov. 2020.

Para o vice-prefeito Sérgio Alberto Spilere é uma satisfação muito grande inaugurar mais uma obra que estava no plano de governo. “Nova Veneza tem várias atrações turísticas, temos a gôndola que é o nosso maior marco, temos a Casa de Pedra, temos o santuário de Caravaggio, que é o segundo mais visitado de Santa Catarina, e hoje estamos inaugurando mais um atrativo para o turismo” (MATIAS, 2019c, online).

Figura 161: Inauguração da rua coberta



Fonte: <https://blogdopaulomatias.com.br/site/inauguracao-da-rua-coberta-e-marco-para-o-turismo>

Um atrativo já bem utilizado pelas cidades turísticas, como Gramado, no Rio Grande do Sul, por exemplo. “Uma obra imponente, com uma arquitetura diferenciada para embelezar ainda mais a nossa cidade. Mais um sonho realizado. Nós projetamos muitas obras importantes para Nova Veneza. E vamos continuar revolucionando essa cidade”, anunciou o prefeito Rogério Frigo (MATIAS, 2019c, online). A materialização deste projeto teve a participação do deputado federal Ronaldo Benedet, reforçando mais uma vez a importância dessas relações políticas na produção de cenários.

A rua coberta foi construída na Rua Nicolau Pederneiras, onde concentram-se a maioria das intervenções do cenário, o que chama a atenção. O fato é que o entorno da Praça Humberto Bortoluzzi foi selecionado para a colagem, para a contemplação do espaço encenado. Se apropriando de um lugar privilegiado, a praça é o berço histórico da cidade e fornece um ambiente favorável à atmosfera pretendida, com a presença de alguns bens patrimoniais. Nova Veneza mistura então invenção e patrimônio, e a arquitetura participa ativamente nesse processo na medida em que ela exhibe e confere uma imagem pretendida de fácil assimilação. Tudo alinhado aos interesses globais de que o turista não precisa saber, ele precisa ver e mais do que isso, experimentar.

Depois da implantação da gôndola, a Praça Humberto Bortoluzzi e especialmente as ruas Nicolau Pederneiras e Cônego Miguel Giacca foram sendo transformadas e enobrecidas, não só com a melhoria arquitetônica, dos espaços livres, mas também com a chegada de restaurantes de alto padrão e preços elevados, a maioria pertencente ao mesmo grupo empresarial, o Ghellere, que atua como um agente importante no desenvolvimento turístico e econômico. Então, a escolha por concentrarem-se nesse lugar é intencional. Porém, à medida que afastamo-nos desse núcleo, vai diminuindo a qualidade urbana e isto também é questionado pela população. O vereador comenta que ele ouve muitas indagações sobre isso. “Quando fizeram a rua coberta a maior crítica que eu recebi e eu ficava triste com isso, era: ‘Ah vocês estão fazendo tudo para o Chico’, parece que tudo era pensado para o Chico ganhar que é o nome de um dos sócios majoritários do grupo Ghellere” (GHISLANDI, 2020).

Eu acho que “ele” [o prefeito] está colocando muita coisa em cima da outra. Acumulando atrativos. E aí tem muita gente que questiona “Mas é só a praça de Nova Veneza?” “É só ali na praça, tudo é na praça?” Eu acho que se “ele” estendesse, colocasse em outros lugares, criaria um parque e não só uma praça. Se “ele” coloca algo numa ponta, lá em 200 metros coloca outra, lá em um distrito coloca mais outra e assim por diante, criará mais atrativos para o pessoal circular, ficar mais tempo no local e poder conhecer a identidade dos outros lugares (GHISLANDI, 2020).

Porque tudo que é materializado permanece no cotidiano dos moradores, e com certeza outros bairros, nem tão afastados assim, também gostariam de receber melhorias urbanas que não precisariam estar necessariamente ligadas à imagem turística. “O cidadão comum se sente abandonado nesse sentido porque o comerciante pensa que é tudo para os restaurantes, tudo para o comércio gastronômico. E qual é o investimento para indústria, para o comércio, para os bairros?” (GHISLANDI, 2020). Então, além dos administradores públicos ligados à política, tem-se também como roteiristas e diretores da cidade cenário, os empresários da gastronomia e do ramo hoteleiro. São três famílias que praticamente dominam estas atividades; e outros empresários menores gravitam nessa órbita e se espelham no exemplo dos maiores. Nova Veneza também possui algumas indústrias de grifes bem conhecidas, como a Damyller e a Lança Perfume, mas “as indústrias não fazem mídia, a indústria não vai para TV, que vem filmar a gôndola, o restaurante, a praça, esse tipo de coisa” (GHISLANDI, 2020).

Vale mencionar os preços elevados e o padrão dos restaurantes do centro, a maioria frequentados por pessoas da alta sociedade de Criciúma. “Porque o pessoal consome glamour, a nossa sociedade consome esse tipo de coisa. Ninguém pensa: ‘vou sair de casa para ir ‘na Veneza’ simplesmente para ver um carro de boi. Até uns anos atrás as casas de pedra eram

nosso principal ponto turístico, hoje é a gôndola”. Esta fala confirma a mudança de direcionamento já mencionada aqui, bem como o enobrecimento alcançado por um conjunto de elementos que foram deixando cada vez menos espaço para o colono imigrante e seus bens patrimoniais e mais para uma cidade idealizada (GHISLANDI, 2020). A reflexão que deveria ser feita é que tipo de cidade os neovenezianos realmente gostariam de ter?

É o nosso complexo de cachorro vira-lata. Então busca-se o glamour, o luxo. Quando eu vou para outros lugares ou quando eu recebo pessoas de outros lugares aqui, as pessoas falam: “nossa, Nova Veneza, que bacana”, “nossa, você mora naquela cidade linda”, mas as coisas lindas e maravilhosas se resumem a praça e aquele luxo todo não está o tempo todo na cidade. Com o decorrer dos anos, eu tenho que dar o braço a torcer. A Susan [Bortoluzzi Brogni] é uma artista, ela é muito sonhadora, inclusive foi minha professora de educação física, e ela sempre foi assim. Tinha muita fantasia, fazia danças, gincanas, tudo ela fazia e eu sempre gostei dessas coisas também. Eu fui dançarino “nas coisas fantasiosas que ela fazia”. Para mim ela é ótima nisso, é uma diretora de arte, só que administrativamente é que eu acho que ela peca. Por exemplo, meu filho também tem sonhos e fantasias, na cabeça dele o dinheiro que a gente não tem, às vezes para ele daria para fazer uma coisa legal: “Pai, quero comprar uma fantasia do super-homem, uma estátua de 50 m de altura do Pokémon”. Querer, ele quer, mas como administrador público isso tem que ser pesado porque a cidade é pequena (GHISLANDI, 2020).

Apesar de o tom da fala soar como brincadeira, o vereador fez uma crítica ao trabalho desempenhado pela secretária de Cultura e Turismo, por conter muito desejo pessoal que beira à fantasia, desprovida de preocupação com questões públicas e de gestão. Sem esquecer é claro, que este trabalho é feito por uma pessoa de poder, que vem historicamente de uma família de poder na cidade, os Bortoluzzi, o que confere um acesso privilegiado, que permite inclusive uma produção sem questionamentos dos seus pares ou daqueles que são dependentes do sistema. Sem esquecer de falar ainda sobre quem consome tudo isso, também sem críticas. E não para por aí. Nova Veneza tornou-se uma verdadeira fábrica de cenarização, motivada por um caminho que tem gerado frutos financeiros. A nova atração, prometida para o ano que vem caso Rogério Frigo se reeleja<sup>77</sup>, será uma vila cenográfica, projetada por arquiteto com direito à figurante e tudo.

A *Casa da minestra* foi só a primeira construção dentro de uma “vilazinha” que nós vamos reproduzir, se comprovar a reeleição deste prefeito, porque se for um outro, pode não ter essa visão. A *Casa da minestra* foi só a primeira de um conjunto de pelo menos mais três casas pequenas que serão construídas em madeira, do lado da *Casa da minestra*, para “mostrar como foi”. Nós temos um quadro que retrata a colonização<sup>78</sup>, nós vamos nos basear nele para construir essa vilazinha. Ela vai ter um

<sup>77</sup> As entrevistas foram realizadas em julho de 2020, antes das eleições que ocorreram no dia 15 de novembro do mesmo ano. Rogério se reelegeu, e com isso, assumirá por mais quatro anos o município, totalizando 16 anos como prefeito. Certamente, continuará com seus projetos voltados à cenarização da cidade, provavelmente com a presença do seu braço direito, Susan Bortoluzzi Brogni.

<sup>78</sup> Quadro do pintor Pedro Weingärtner, intitulado *Vida nova* (1893), que pode ser visto na figura 99, página 193.

paiol destinado à criação de animais. Então nós vamos “botar” ali uma vaquinha e um boizinho cenográficos. Eu quero fazer uma “patentezinha” de madeira, como era né? Porque não tinha a questão sanitária dentro da casa, era fora. A cozinha era separada de onde eles dormiam. Então tudo isso nós vamos retratar nessas casinhas. Já procurei o Zé e a Rita<sup>79</sup> para estudarem as questões arquitetônicas. Então é uma série de fatores que a gente constrói e que vai dando à Nova Veneza essa fama de cidade cultural. Nosso objetivo é que não tenhamos só uma cidade limpinha, bonitinha e bem cuidada, entendeu? (BROGNI, 2020, grifo nosso).

A construção da “vilazinha cenográfica” é um apelo claramente voltado ao turismo, que agrada “a massa” por ser *kitsch*. Apesar disso, quem precisa ver um boi cenográfico em uma cidade que é ainda bem ruralizada? Isso faz lembrar a viagem na irrealidade de Eco (1984, p. 13-24): “a irrealidade absoluta se oferece como presença real”, e na hiper-realidade, tudo se parece verdadeiro, “de fato é verdadeiro que se pareça verdadeiro [...] pois o que prevalece é a impressão teatral”. E da “patentezinha” então, o que dizer?

Diferente de Forquilha, Blumenau, e Holambra, Nova Veneza não tentou (ainda) criar um incentivo para valorizar características que julga ser italianas. Apesar disso, o incentivo acontece de outros modos, como na escolha da linguagem de obras públicas, que acabam dando o exemplo para novas obras que virão. Segundo Susan Bortoluzzi Brogni (2020), a linguagem arquitetônica pretendida na cidade é “aquilo que foi a nossa raiz lá na Itália, sabe? Quando vai se fazer uma rua coberta na praça central, se estuda claro, com um toque mais moderno porque precisa ter essa evolução. Assim como foi a cobertura da gôndola e com a *Casa da minestra*. E também como será a vila que a gente quer criar”. Nicola Gava também é a favor do incentivo do uso de linguagens arquitetônicas que remetam à italianidade, usando-as nas obras que projeta<sup>80</sup>. Ele inclusive aconselha as pessoas que estão construindo a fazerem o mesmo.

Eu falo: deixa uma tomada pra gente colocar uma arandela, olha quantas já tem “na Veneza”? Eu mesmo vou nas construções. Colocar arandela na frente modifica, não é para iluminar, é para dar um detalhe. Mas não há essa visão, que só tem um pouco quando é um arquiteto que projeta, por exemplo ao Zé Ronconi, que consegue inserir. Mas Nova Veneza deveria ter uma associação de engenheiros e arquitetos para determinarem isso (GAVA, 2020, grifo nosso).

Aqui faço um adendo. Em uma volta que dei pela cidade só notei este apelo comentado pelos entrevistados em restaurantes e prédios públicos, a maioria concentrados em torno da Praça Humberto Bortoluzzi. Um em especial me impressionou com a quantidade de colagens e

<sup>79</sup> José Luiz Ronconi e Rita Ronconi, arquitetos atuantes na cidade. José Luiz Ronconi concedeu entrevistas que foram incluídas nesta tese.

<sup>80</sup> Nicola Gava se intitula historiador e atua em projetos arquitetônicos, mesmo sem ter formação para tais atribuições profissionais.

maquiagens para ter uma feição italiana. Da cor, a bandeira nas esquadrias, as luzes verdes na fachada e até mesmo o poste, todos são “típica e autenticamente italianos”. Na fachada inclusive está uma foto de Veneza e um histórico das famílias Crippa e Antonin, donas da casa (que é uma daquelas 31 inventariadas pelo IPHAN) (figuras 163 e 164). Fiquei me perguntando: até onde uma cidade seria capaz de chegar para transformar-se em cenário? Só o tempo irá dizer.

Figura 162: Maquiagens italianas (Casa Crippa)



Fonte: Autora, 2020.

Figura 163: Veneza no outdoor



Fonte: Autora, 2020.

O arquiteto José Luiz Ronconi também fala em seu discurso que a arquitetura tem essa capacidade de materializar esses traços, essas memórias, mas sem perder esse olhar para tecnologia, para as novas possibilidades. “A gente vive no presente sempre, e o presente é com o que se dispõe hoje, com as tecnologias. Então essas releituras não devem perder de vista o que se dispõe e ter a perspectiva de que o passado não volta. Repetir colagens do passado simplesmente por repetir, não vale” (RONCONI, 2020).

Novamente é necessário fazer um acréscimo para ressaltar a figura de Nicola Gava dentro da cidade. Nicola está construindo um empreendimento privado que chamou de *Colônia del Bauco*. Será um verdadeiro parque temático, que segundo ele terá traços arquitetônicos coloniais e medievais projetados por ele mesmo. Oferecerá hospedagem e uma arena para apresentações. Apesar de ser um projeto particular, com certeza irá agregar à cenarização de Nova Veneza e, por conseguinte, ao turismo. Questionado sobre a sua motivação, Gava justificou que queria expressar toda sua vontade, fazendo um lugar como sempre sonhou.

Vou fazer uma cidade para mim. Comprei dois hectares de terra em 2004 e comecei a fazer uma vila medieval. Para isso, eu tenho mais de 500 mil tijolos maciços antigos que estão guardados. Eu compro casa velha e [...] o pessoal acho que eu sou meio louco. Já fiz uma torre medieval que já começou a virar atrativo turístico. No meio dessa floresta eu redesenhei o terreno, fiz o mapa da Itália, a bota, e ali eu estou construindo um anfiteatro grego, que nem os anfiteatros que tem na Itália, todos em “arquitetura grega”. O anfiteatro eu chamo provisoriamente de arena e será rodeado por uma vila medieval, que terá sete prédios e se chamará *Vila Vêneto*. Mas por que sete? Porque o Vêneto é composto por sete províncias e cada identificação de prédio representa a arquitetura de cada província da Itália. Já comecei agora a construir o primeiro prédio, chama-se *Casa da Julieta: é uma réplica* (GAVA, 2020, grifo nosso).

Até um instrumento de tortura está sendo confeccionado e será exposto em vários locais da cidade para divulgar a colônia, que segundo o criador, é medieval e colonial. O questionamento que fica é: qual é o interesse em reproduzir um objeto de tortura? Ou o fascínio está não exatamente no artefato, mas no poder que se tem hoje de reproduzir tudo que se quer?

Apesar de tudo isso, Nicola afirmou que é contra a espetacularização que tem sido feita na cidade, por isso voltou seu olhar para o colonial e medieval, que cronologicamente estão distantes. E isto também não é uma forma de espetacularização? No fundo, há um tensionamento entre o que se quer para si da própria cidade, e quem é privilegiado com o poder de realizar, “puxa a brasa” para seu lado. Susan Bortoluzzi Brogni, ao tomar decisões para satisfazer seus desejos pessoais, também está fazendo uma cidade para si mesma, igual Nicola. Só que a dela é do glamour, do romantismo; a de Nicola é a medieval, que na fantasia dele pode englobar o colono também. Uma coexistência de vozes e tempos distintos, mas que caminham para o mesmo: a cenarização temática e a representação fantasiosa da cidade ideal. E nessas hiper-realidades repletas de ironias não poderia deixar de mencionar, para encerrar este capítulo, a recém-inaugurada Praça Natale Coral<sup>81</sup>, situada na Rua dos Imigrantes, no bairro Elisa. Mas o que tem uma praça a ver com isto tudo? Seu nome, Natale Coral, em homenagem ao agrimensor que mediu as terras da colônia e que também atuou “em defesa ao imigrante”, assassinando “bugres”, promovendo verdadeiras chacinas.

É reconhecido que na época os bugreiros, por sua atuação, eram considerados figuras respeitadas, principalmente por agricultores, comerciantes e diretores das colônias: “Eram tratados como verdadeiros heróis e festejados como tal”. Não raro, suas histórias de caça e matança eram apreciadas em rodas de conversa. “Por vezes a imprensa dava cobertura às suas atividades, informando os locais onde seriam feitas as expedições de perseguição aos

---

<sup>81</sup> Já em 10 de dezembro de 2009 a câmara de vereadores de Nova Veneza em Sessão Solene reconheceu a Natale Coral - *in Memoriam* - o título honorífico de Cidadão Neoveneziano.

indígenas” (SELAU, 2006, p. 134). Natale Coral foi um desses “heróis”; até hoje ainda circulam histórias sobre ele, especialmente uma vez que trouxe para casa, depois da “caça”, uma bolsa cheia de orelhas para provar a Miguel Nápole, administrador da colônia de Nova Veneza, ter matado muitos bugres. O depoimento de Hugo Coral, neto de Natale, confirma a história.

Meu avô era o Natal Coral, o caçador de bugres. Muitos duvidavam das façanhas que contava. Diziam que mentia um pouco, que não era verdade... Então ele, com mais um capanga dele, foram para o mato. Demoraram cinco dias. Voltou com uma meia de mulher, dessas grosseiras, cheia de orelhas de bugres. Trouxe. Reuniu na bodega os que duvidavam e espalhou no chão as orelhas: “Está aqui a prova! ”. De tempo mais antigo contava-se que trouxera um saquinho de sal de orelhas. Ele matou muito bugre. Não tem quantia. Aqui em São Bento Alto, houve uns colonos que fizeram uma derrubada de mato. Havia uma mulher trabalhando e os bugres a flecharam. Então chamaram meu avô, Natal Coral. Veio e matou uma porção de bugres. Não sei quantos. No Cedro Alto, encontraram um barraco deles. Um ficou dando uns tiros e outro ficou esperando com facão do outro lado e ia matando os que vinham escapando. Aí apareceu um bugre que duas pessoas não o teriam abraçado de tão grande que era. Quando recebeu uma punhalada, esse bugre deu um berro, igual a de um boi! Esse homem era alto. Uma barra de homem. Ali ele matou bastante. Matava tudo. Não ficava nada. Procuravam matar todos, porque eram bravos. Eram bravos! Não facilitavam. Camarada que escorregava o pé eles flechavam. Havia outros caçadores, mas não eram tão práticos, quanto ao Natal Coral. Aquele era o professor. Tinha um capanga que andava sempre com ele. Era o Baldessar. O pai sempre falava mas a gente se esquece. No São Bento Alto havia outro. O avô dizia que no máximo iam em três. Dois ele achava que era melhor, porque faziam menos barulho. [...] Meu avô abriu Nova Veneza (DALL’ALBA, 1997, p. 313-314 apud SELAU, 2006, p. 139).

Ler um depoimento como este, mesmo que à época consideravam algo comum, choca, pois é reconhecido que as versões que se conhece são aquelas contadas a partir dos vencedores, os imigrantes colonos, já que os índios foram dizimados. É também natural pensar que os “bugres” ofereceriam certa resistência na luta pelo seu território. No entanto, o que mais choca é a cidade, hoje, reconhecer Natale Coral como um herói, digno de homenagens públicas e eternizadas em monumentos, que, como se sabe, é uma forma de solidificar um discurso de poder. A verdade é que a invisibilidade dos povos indígenas na ocupação do território de Nova Veneza permanece tão forte como sempre. Nesse caso, não dá para deixar de mencionar a corrente negacionista existente na cidade, que tenta anular fatos históricos em prol de sua visão de mundo, da qual faz parte o bisneto de Natale Coral, Nicola Gava.

A questão do indígena, é tudo falsa. 99% das questões dos indígenas dali são falsas. É o marco da ignorância das pessoas. A questão da orelha, não passa de folclore. Ele deveria ter muito formol para pegar essas orelhas e guardar. A Companhia tinha contratado uma pessoa para orientar os colonos quanto ao bugre. Eu estou estudando os bugres, tenho mais 120 flechas no meu arquivo. Os italianos tiveram bom relacionamento com muitos bugres. O número de indígenas aqui era pouco. A população não tem conhecimento, acham que aqui era cheio, um colado no outro. Existe muito folclore. Ao contrário do que se fala, o meu bisavô esteve aqui um ano e meio antes de chegarem os imigrantes. Ele começou a traçar a colônia já em 1890, começou a medir estas terras desde o Picadão, que já se chamava assim porque era o

rumo do traço da colônia que ia até Belvedere, que pertence a Urussanga. Ele não era um marginal como escreveram ou queiram interpretar, pelo contrário, ele era um agrimensor, certamente um homem de muita coragem, determinação, por conseguir medir estas terras da forma como era usado antigamente e ser tão preciso, num terreno todo acidentado, em floresta virgem e robusta. E por isso virou um folclore, certamente. Numa vila sem luz, só com uma lamparina no inverno que era escuro das 17 horas da tarde até às 7 horas da manhã, a imaginação é muito inspiradora (GAVA, 2020, grifo nosso).

No monumento, sua descrição aparece como agrimensor e imigrante italiano Natale Coral, em função de ele ter contribuído na fundação da Colônia *Nuova Venezia*, pelo seu “nobre” trabalho de demarcação de todos os lotes. Há também uma síntese histórica do homenageado e de sua atividade, sem, claro, mencionar a de “bugreiro”. O memorial em formato quadrado, com rosas dos ventos que indicam os dois nortes (verdadeiro e magnético), latitude, longitude reforçam a figura do agrimensor. Mas a mensagem subliminar chama a atenção: aprisionada no trapézio de pedra está uma flecha presa, contida dentro do elemento de pedra que representa o colono, forte e sólido como rocha, que conseguiu dominar o indígena (figura 165). De acordo com o idealizador do monumento, Nicola Gava, a flecha foi inserida para “representar o povo indígena que vivia nestas terras”. Reforça ainda que “visitar a Praça Natale Coral também será uma aula de história” (GAVA, 2020, online). Mas, claro, a história que se deseja perpetuar; sólida como a rocha, é a história racista e negligente.

Figura 164: Praça Natale Coral



Fonte: <https://www.portalvенеza.com.br/piasa-natale-coral-2/>

Posteriormente, a praça foi motivo de uma nota de repúdio escrita pela Coordenação da *Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica* da Universidade Federal de Santa Catarina, o que tornou a crítica reconhecida publicamente. Com o título *Nota de repúdio à homenagem feita a Natale Coral, assassino de indígenas (que “trazia a orelha dos índios na salmoura, só pro riso”)*, seu teor dizia que:

Temos, portanto, uma nova praça em Nova Veneza que comemora um “bugreiro”. São estes símbolos, estas memórias que os cidadãos e turistas que chegam em Nova Veneza querem carregar para o seu futuro? Visões de genocídio, visões racistas? Temos um povo indígena que tenazmente sobrevive, lembrando o que os antepassados relataram sobre os bugreiros. E temos, a rigor, um novo tempo a solicitar reconhecimento da história e aticamento da memória. A requerer indignação, revolta e austeridade frente aos fatos, à atrocidade. Qual patrimônio histórico queremos referenciar para o nosso futuro? É tudo e nada. Tudo a aprender e se posicionar. Nada a se omitir e negligenciar (UFSC, 2021, online).

Esta nota de repúdio causou indignação da administração do município, da família Coral e do idealizador do projeto, ainda mais por ter sido escrita por um professor que nasceu em Nova Veneza. A reação foi uma nota resposta que questiona inclusive a Universidade Federal de Santa Catarina de cometer uma acusação não verdadeira. O fato é que este posicionamento está na contramão da história e no que deveria ser a discussão do momento: a revisão de atos e posicionamentos contrários ao respeito pela humanidade. Esta discussão também serve para mostrar como o pensamento colonial, preconceituoso e racista, ainda impera sobre a urbe e o espaço público, que são usados para demarcar poder perante aqueles grupos tidos como inferiores ou representantes de minorias.

Já próximo de encerrar esta seção, fica difícil fazer uma síntese que abarque a complexidade desta trama. É nítido que a imagem da cidade é construída ora pela figura do imigrante e seu legado, ora pelo glamour europeu. É uma peça que alterna os atos de forma bastante brusca, comandadas por aqueles que detêm o poder sobre a cidade. Talvez esta ambiguidade deva-se à necessidade de agradar “gregos e troianos” da plateia. O que o turista quer consumir é muito diferente do que os moradores possuem em suas experiências e memórias. E nesse carrossel cultural, tentou-se estabelecer um modelo de negócio que não é novo: ele é global e está em franca ascensão nas américas. Talvez o complexo de vira-latas, mencionado pelo vereador Carlos Eduardo Ghislandi, tenha até certo sentido. Todos querem ser Europa, como se lá fosse um local perfeito. Sabemos que esta não é a Itália real, muito menos Veneza. Mas talvez esta fantasia de um lugar perfeito, com uma sociedade culturalmente evoluída, esteja no imaginário de todos. Com a diferença de que, esta “cidade ideal” só irá ser materializada por quem realmente pode fazer, a partir de suas interpretações e desejos.

### 4.3 ITALIANO COME GALINHA COM POLENTA

“Italiano” é festeiro, beberrão, fala alto, é “casquinha”, valoriza o trabalho, é “*tutti buona gente*”, tem uma religiosidade forte (católico, claro) e come galinha com polenta. Será mesmo? Quem é esta figura que representa uma coletividade? Quem é o típico italiano exaltado em Nova Veneza e em tantas outras cidades? Compreender como a construção deste estereótipo participa das relações estabelecidas no processo de cenarização é o objetivo destas questões que serão desenvolvidas neste tópico.

No decorrer deste capítulo já se falou sobre a imigração dos italianos para o Brasil, destes indivíduos que pertenciam a uma Itália recém-unificada, que ainda não era um país como é hoje. Os imigrantes deixaram a Itália como genoveses, milaneses, sicilianos, venezianos e não como italianos. “Continuaram a identificar-se assim por longo tempo, se não pelo resto da vida” (POUTGNAT; STREIFF-FENART, 1992, p. 145) Então, havia grupos muitos distintos que vieram para cá e posteriormente tornaram-se um único grupo étnico-racial, o de italianos imigrantes, ou melhor, de italianos colonizadores que serão vistos como pioneiros e desbravadores de um local dito como “vazio”. “Para tal fim, esta massa vai ser reconhecida por meio da construção da figura do “italiano no exterior” e enaltecida, com o destaque à grandiosidade da raça italiana e à partilha das vitórias individuais como parte daquelas da coletividade” (BENEDUZI, 2017, p. 39).

No Brasil, esses indivíduos recebem a missão de qualificar o País com mão de obra, moral, costumes, raça, enfim, a noção eurocêntrica de que o melhor da civilização pertence ao velho continente. “A missão das populações peninsulares seria qualificar a terra de chegada com um sangue e um nome” ((BENEDUZI, 2017, p. 40). Isso é que diferenciou a simples imigração de um processo de colonização, no qual a noção de cor, raça e superioridade será desempenhada. Só pelo fato de ser europeu, o indivíduo já é merecedor de respeito e de preferência. Mesmo que, posteriormente, durante o período conhecido como Estado Novo, se tentasse abafar os grupos considerados estrangeiros em prol do nacionalismo, o movimento de exaltação desta figura como um ser especial, e superior, ressurgirá anos mais tarde, principalmente após as décadas de 1980 e 1990, como uma ação que terá forte participação do Estado. O fato é que o mesmo Estado que silenciou as diferenças raciais e étnicas, mais tarde as exaltará.

Vale ressaltar que este fenômeno de efervescência étnica é mundial, como lembra Colognese (2011, p. 141). “A recuperação da importância da questão étnica não é um fenômeno

isolado. Ela ocorre em diferentes pontos do planeta, paralela à emergência da sociedade global”. Hall (2006) também afirma o mesmo ao dizer que há uma tendência de homogeneização global e paralelamente a isso, nasce um poderoso *revival* da etnia como uma tentativa de fazer sobreviver a alteridade. Isso vem ao encontro de uma das hipóteses desta tese: a cenarização liga-se à globalização e, pelo mesmo motivo, a etnia (e muitas vezes a raça) acaba sendo um tema recorrente deste processo.

Ainda sobre esse ressurgimento, Colognese (2011) faz uma importante análise, que se encaixa muito bem neste contexto. O autor se baseia nas diferenças da coletividade geracionais. A primeira geração é aquela saída da Itália em busca de outra vida, com toda a bagagem social e cultural do seu país. Desta geração, todos já são falecidos. A segunda, já nascida aqui ou com infância em áreas rurais brasileiras, representam famílias numerosas e relativamente homogêneas em termos étnicos. É uma geração marcada pelo trabalho como forma de ascensão, e também nas reprimendas do governo Getúlio Vargas e da Segunda Guerra Mundial. Essa é a geração dos “nonnos” e “nonnas”, alguns já falecidos, mas que ainda servem como modelo. A terceira geração é aquela que teve contato com as comunidades na infância, mas migraram para o meio urbano para estudar. Passaram a viver em meios heterogêneos em termos étnicos. Visitavam os “nonnos” e por isso detêm fragmentos e contatos esporádicos. Nas cidades vivem isolados e sentem certo saudosismo, por isso são responsáveis pela efervescência étnica atual. Consideram o fator étnico fonte de valorização e prestígio social. E, por fim, teria a quarta geração, que é aquela que nasceu a partir dos anos 80, não tendo mais contato com a língua e com os costumes. Nasceu e cresceu em meio urbanizado e heterogêneo, portanto não se identifica e não manifesta interesse no pertencimento étnico. É esta última geração que os movimentos étnicos buscam atingir, a fim de resgatar seus vínculos e manter a sua presença.

Em Nova Veneza, os criadores e roteiristas da cidade cenário são descendentes de italianos pertencentes à terceira coletividade geracional e detêm certo tipo de poder, o que é fundamental pois esse é um “campo de forças, no qual somente aqueles grupos geracionais que dispõem de autoridade legítima podem impor suas próprias definições de si mesmos e dos outros” (COLOGNESE, 2011, p. 142). As diferenças entre a terceira geração que quer reativar a etnicidade e a quarta que não se interessa tanto por isso, podem ser percebidas na fala da rainha Maria Laura Ghislandi Freitas (2020a).

Eu acho um pouco cafona, sinto que é muito “holidiano” e muito holofote. “Eles” querem representar a história vista só de um lado, dos imigrantes que sofreram que chegaram aqui, só que “eles” não mostram que aqui nesta terra já tinham outras pessoas. Eu acho que para a juventude aqui “da Veneza” tá sendo bem complicado;

os jovens não estão querendo ficar aqui porque além “deles” quererem construir uma cidade turística, estão reconstruindo, fazendo uma história que e sinto não ser a nossa. “Eles” estão passando uma imagem que não é a do neoveneziano. É muito marketing e tu não podes ser quem tu queres aqui na cidade; tu és julgado por absolutamente tudo. Então a maioria dos jovens não sentem mais vontade de continuar na cidade e ajudar no seu crescimento. Eu acho isso muito triste (FREITAS, 2020a, grifo nosso).

Nota-se, portanto, que são nas fronteiras geracionais que se manifestam os conflitos de reconstrução de identidades étnicas de um grupo, e isto ajuda a compreender o fenômeno da efervescência étnica iniciada nos anos 90 com as comemorações do centenário da imigração, a busca pela dupla cidadania, pelos encontros de família, pela criação de festas, de associações étnicas e grupos folclóricos. Couberam a essas ações e entidades ajudarem a interpretar, construir e difundirem as “origens” que são representadas pelo linguajar típico, as roupas, os hábitos, a culinária, tudo em torno do mito do colono fundador, do herói, que também será materializado em monumentos que os representam. O típico é, portanto, o representante de uma coletividade. É um “padrão”, um estereótipo construído não necessariamente realizado tal e qual pelo imigrante, mas que hoje é enaltecido como atributo “original”, “único” e por isso tornam-se objetos patrimoniais.

Este padrão será incorporado em vários “produtos” e símbolos. Fazem parte certas especialidades gastronômicas, como a minestra, a fortaia, a galinha ensopada com polenta, entre outros pratos. Uma comida feita pelo ítalo-brasileiro, uma adaptação aos seus conhecimentos e aos ingredientes disponíveis no Brasil, como é o caso da minestra que nada mais é do que uma sopa de arroz e feijão. A polenta é outro bom exemplo: no Brasil era feita com farinha de milho. Enquanto que na Itália a sua base era farinha de outros cereais, como a aveia. Além disso, a polenta era uma comida simples consumida por pessoas com menos poder aquisitivo. Aqui permito-me fazer um comentário de vivência pessoal: recordo-me que minhas avós, ambas netas de imigrantes italianos, sempre contaram que não tinham dinheiro para comer outra coisa, por isso a polenta fazia parte das refeições todos os dias, acompanhada de salada de radiche. Galinha ensopada ou salame eram servidos somente aos domingos ou quando a família recebia alguma visita especial.

José Luiz Ronconi (2020) conta um pouco sobre como aconteceu a valorização da gastronomia em um atributo típico em Nova Veneza, que, segundo ele, deu-se por um restaurante muito tradicional, que comemorou sessenta anos recentemente. No restaurante Veneza era servida comida tradicional das famílias italianas e isso atraía público de outras cidades, principalmente de Criciúma. “Era comum na época as pessoas virem a Nova Veneza

no domingo para almoçar, para comer a polenta com galinha que é a marca registrada da cidade, isso na minha leitura”. Desta forma, o arquiteto acredita que “era natural que se Nova Veneza tivesse o interesse de desenvolver um potencial no turismo, que fosse na gastronomia, que já tinha uma tradição”.

Assim, a partir deste movimento, outros restaurantes irão aparecer, mas só serão fortemente impulsionados e enobrecidos após o início do processo de cenarização. Neste meio tempo, a cidade receberá o título de *Capital da gastronomia típica italiana* e isso será também incorporado na festa.

Depois de um certo período foi feita uma reunião, daí chegou-se à conclusão que aquilo não era gastronomia italiana, porque era uma gastronomia que se desenvolveu com o que havia aqui, com a oferta de alimentos que o Brasil tinha. A polenta não é um prato tão comum na Itália, também a famosa minestra, que é uma mistura de arroz com feijão, não é do cardápio típico do italiano. Então se fez uma adaptação, mudando o título para, em vez de festa da gastronomia italiana, virou festa da gastronomia típica italiana, com a intenção de caracterizar um cardápio exclusivo, mas que sabemos não ser só de Nova Veneza. Porém, Nova Veneza tomou isso como um mote de desenvolvimento (RONCONI, 2020).

Deste modo, a culinária “típica” foi ressignificada ao longo do tempo e a comida simples acabou tornando-se uma referência da boa gastronomia, podendo ser vendida por alto preço. Em Nova Veneza, o almoço das famílias adquiriu um *status* elevado ao ser oferecido em restaurantes chiques da cidade e por ser muito procurado pelos turistas. No folder da décima quinta festa da gastronomia típica italiana pode-se notar a presença do glamour obtido pela figura das máscaras do *Carnevale*, e o que as acompanha é a polenta, o macarrão, o queijo, o vinho e a galinha ensopada (figura 166). “E isso muitas vezes fez a população daqui ter um estranhamento, porque os restaurantes servem o que é a nossa alimentação diária” (HERMES, 2020). Este estranhamento citado por Leonardo Hermes refere-se ao processo de enobrecimento que afasta a população local<sup>82</sup>, que muitas vezes não tem condições econômicas para usufruir o produto vendido, ou que não vê significado em pagar um alto valor por uma comida que lhe é tão comum.

---

<sup>82</sup> Conhecido como gentrificação.

Figura 165: Gastronomia típica



Fonte: <https://extrovertido.com.br/evento/15a-festa-da-gastronomia-tipica-italiana/>

Além do que, possivelmente este estranhamento mencionado por Hermes gera críticas que são combatidas pelo poder público, “trabalhando o pertencimento”.

Então é o que eu digo, na nossa parte, na Secretaria de Cultura, trabalhamos com a população a questão do pertencimento, não apenas a de usufruir dos restaurantes, mas a de saber porque um restaurante está neste ramo e porque você acha caro ou barato comer galinha com polenta, fortaia, ou minestra. Porque para a população é estranho, mas a partir do momento em que eles entendem como isso se constrói e de que forma os beneficia, é diferente. Mas por que é necessário trabalhar o pertencimento? Vamos fazer o espetáculo porque depois do espetáculo montando a gente começa a dar ordem por trás das cortinas. Então criar estas demandas cria também uma responsabilidade tanto nossa, quanto dos vários agentes culturais para preservar esta identidade (HERMES, 2020).

A última afirmação do museólogo corrobora com a hipótese desta tese, de que o espetáculo é fabricado, tem criadores e dirigentes com intenções claras, ligadas ao poder e à venda da imagem da cidade. Ainda nesse sentido, a rainha também fez uma afirmação bastante importante, mencionando que há uma imagem de um habitante ideal de Nova Veneza, que para ela é o “descendente de italiano que pode cultivar ou não as tradições, mas tem que viver nessa bolha. É muito preconceito, machismo que está muito enraizado. Você não pode pensar um

pouco diferente que é reprimida” (FREITAS, 2020a). A confissão faz lembrar do filme *O show de Truman* (1998), que retrata a cidade vigiada, protegida por uma bolha, utópica, onde todas as pessoas e as coisas que a conformam são perfeitas, onde não é permitido qualquer desalinho. Em um mundo orientado totalmente para o consumo, não se sabe se Truman é protagonista ou figurante.

Por exemplo os serranos, os luso-brasileiros, para os mais antigos eles não prestam e pessoas que não são descendentes de italianos não servem. Aqui também tem os africanos que vieram para cá, tem muitos deles; eles não são incluídos e no desfile, têm um grau de importância menor; por exemplo no dia 7 de setembro aparecem algumas culturas e sempre os que ficam por último, quando já não tem mais ninguém assistindo é essa parte, a serrana. O que realmente se vê é que as pessoas não se importam com eles e com sua cultura, muito menos com a sua inclusão (FREITAS, 2020a).

O que a rainha evidencia não deixa de ser uma forma de culturalismo racista. A valorização da trajetória étnica italiana em Nova Veneza não precisaria desvalorizar ou deixar de fora outros grupos, mesmo que estas fronteiras são sempre marcadas pelas diferenças. O que entra em conflito nesse caso, é a disputa pelo poder simbólico cultural baseado em uma falsa noção de superioridade.

O culturalismo racista constrói uma fantasia da continuidade cultural (com outro país) que é falsa da cabeça aos pés. Ela se baseia em uma tese clássica do senso comum que imagina que a transmissão cultural se dá de modo automático como o código genético. Nessa leitura de senso comum, imagina-se que alguém é, por exemplo, italiano apenas porque o avô era italiano. Depende. Se as condições sociais forem outras, ele não tem nada de italiano a não ser o código genético (SOUZA, 2017, p. 38).

No entanto, junto da efervescência étnica, grupos folclóricos e associações foram formados com o intuito de agir como transmissores de uma memória coletiva desejada, como “reinventores” da identidade, que também converge com os interesses do poder público. Por isso, não é algo exclusivo de Nova Veneza. São muitos os lugares no Brasil que têm a mesma representação do típico italiano, claro, ao som da tarantela. Não há dúvida que as cidades são o seu lugar por excelência. “Elas veem nascer novas etnicidades, para as quais o espetáculo da diferença cultural se torna não somente um objeto identitário, mas também um recurso político ou econômico para indivíduos e suas redes” (AGIER, 2001, p. 22). Isso está bem retratado em Nova Veneza, como visto até então. “Trabalhar o típico faz diferença por que Nova Veneza soube se apropriar disso, a gôndola faz diferença por que Nova Veneza soube se apropriar disso, O *Carnevale*, da mesma forma. Então eu acho que é um processo de construção inteligente” (RONCONI, 2020).

A prefeitura faz seu papel, mas a gente começou a ver que quem trabalha com cultura, quem trabalha com esta característica no município também precisa fazer a sua parte. Por exemplo: aqui nos editais de cultura para ajudar as entidades, muito mais que fazer manutenção, a gente fala que quer que eles produzam, que não queremos que façam só o mesmo todo ano; a gente quer inovação, quer produção. Então começamos a colocar isso em nossos editais. Esse ano saiu um projeto fenomenal, que é a junção da *Camerata de Venezia* com o *Coral São Marcos*. Eles vão criar um repertório novo de música com canto italiano. Então é isso! Quando falo em pertencimento, significa a gente criar as demandas, para ter responsabilidade. O que as pessoas precisam entender é que não depende só do poder público para fazer isso; a gente dá as ferramentas, as condições para que aconteça, mas as pessoas precisam se apropriarem e criarem identidade (HERMES, 2020, grifo nosso).

Nas festas e desfiles, os trajes desempenham uma função de comunicar uma imagem ligada a essa criação identitária. Fazem uma associação direta a partir do olhar e assim adquirem também uma função alegórica. Nas apresentações folclóricas, música e dança são feitas à “moda” italiana (figura 167). Tudo isso tem natureza étnica. E não é necessário ressaltar aqui que, nesse processo, há seleções e exclusões com bases racistas em prol da “pureza” e do “retorno das origens”.

Figura 166: O tombamento da polenta



<https://blogdopaulomatias.com.br/site/nova-veneza-comemora-aniversario-com-diversas-atracoes-culturais/>

Em Nova Veneza, há em torno de doze grupos e associações culturais. Inicialmente fundadas no Centenário, foram ao longo do tempo aparecendo outras. *Roda da ciodi*, *Coral Peregrinos da Montanha*, *Grupo Eco di Venessia*, *Grupo folclórico italo-brasileiro* (fundado em 1991 em decorrência das comemorações do centenário, por Susan Bortoluzzi Brogni) *Coral São Marcos*, *Coral Pequenos Peregrinos*, *Camerata de Venezia*, *Associação Veronese*, *Círculo Vicentino* (2003), entre outros (figura 168).

Figura 167: Grupo folclórico ítalo-brasileiro



Fonte: <https://www.portalvенеza.com.br/prefeitura-de-nova-vенеza-abre-edital-para-convenios>

A respeito dos grupos e associações, José Luiz Ronconi disse ser natural o interesse por esta atividade, pois hoje, o índice da população de descendentes italianos ainda é muito alto.

O que se busca com isso é criar identidades ou resgatar identidades. Tem um processo paralelo muito forte, não só nas fantasias; nós temos também muitos corais. O próprio coral que eu fazia parte comemorou quarenta anos de existência no ano passado [Peregrinos da Montanha]. Temos uma tradição musical de canto muito forte (RONCONI, 2020).

Esses grupos se baseiam no folclorismo, que com certa eficácia, cumpre a função clara de atingir a última camada geracional, mas também de “alimentar um sentimento de unidade e de solidariedade em tomo de uma causa cultural infensa às discórdias da política, dos conflitos étnicos ou da religião” (NEDEL, 2005, p. 188). Pode-se afirmar que diferente do *Carnevale di Venezia*, que é pura invenção, esses grupos apresentam um substrato histórico que emerge do subterrâneo, com a ajuda de pessoas com poder que têm acesso privilegiado aos bens culturais. Sua natureza étnica reforça um parentesco fictício que dá unidade ao selecionar alguns traços culturais, silenciar outros e assim “fecha um círculo de inter-relação entre local e universal (NEDEL, 2005, p. 121-122).

O papel do Estado é preponderante, pois o mesmo foi responsável pelo abafamento e repressão das manifestações ligadas à italianidade durante do Estado Novo e anos mais tarde, a reimplantar por meio da valorização da etnicidade, que se torna marca registrada de algumas regiões e, portanto, um produto capaz de alavancar a economia.

Havia a festa do município, daí nos anos 2000 ela mudou para *Festa da gastronomia italiana* porque tinha esse apelo da polenta com galinha. Então, posso afirmar que Nova Veneza deu certo na questão cultural porque a cultura aqui, vou fazer um paralelo, diferente de Forquilha que consideramos como irmã da gente e temos uma afinidade muito grande, mas o que aconteceu em Forquilha, porque Forquilha não consegue deslançar? (Eu acredito que a partir de agora sim, a partir desse ano vai deslançar) Mas por que Forquilha não conseguiu ainda? Porque ela é tida como uma colônia alemã, mas a maioria dos imigrantes são italianos e eles não querem que a referência seja alemã. Desse modo Forquilha não vai conseguir se estabelecer com a cultura italiana; ela tem que se estabelecer com a cultura alemã mesmo que seja minoria, mas porque é uma identidade que já se criou e você não consegue mais mudar agora. Nova Veneza é diferente, Nova Veneza sempre foi italiana e as ações político-administrativas foram firmando para transformar ela em uma referência cultural italiana (BROGNI, 2020, grifo nosso).

Quase um século depois, alguns municípios criaram leis que introduziram a língua italiana nas escolas, já que ela é reconhecida como um forte atributo de herança e identificação. Nova Veneza inclusive tornou a língua italiana uma disciplina obrigatória nas escolas da rede municipal por meio da lei nº 1.535/2002. A justificativa é de que as crianças possam aprender italiano, já que faz parte da sua herança cultural, reativando o patrimônio imaterial. No entanto, há incongruências nessa iniciativa aparentemente educacional. A primeira é a que os antepassados das crianças de origem italiana falavam dialeto e não a língua italiana oficial que é estudada. As duas se diferem muito e possivelmente seus avós não reconheceriam. E a segunda é que há uma parcela que não possui essa herança cultural para ser “reativada”. Para estes, é uma obrigação, que talvez não faça muito sentido. “Os próprios italianos quando vêm para o Brasil desconhecem isso: que um dialeto específico de uma região da Itália sobreviveu, e lá não” (HERMES, 2020). Então, em Nova Veneza percebe-se que há uma mescla de reativação étnica e de criação de produto turístico e consumo cultural. Hoje muitas pessoas vivem economicamente em função disso: da fabricação de máscara, da fabricação de trajés, dos carros alegóricos e da gastronomia, que se intensificou muito na cidade, principalmente em torno da praça – e no interior.

Então isso deu certo também por ter um retorno econômico. Porque o turismo de gastronomia tem um problema: você vem, almoça, e vai para casa. Por isso tem entidades, tem toda uma tradição paralela de música, de dança e artesanato. Atualmente, há também um processo de descoberta do interior do município, já que o *Carnevale* é uma atividade para o turista urbano. Estamos pensando em uma viabilidade para o interior do município, para trazer trabalho e renda para as comunidades (RONCONI, 2020).

O desejo de perpetuar as origens e valorizar a etnia da qual fazem parte incentivou a materialização no espaço urbano de monumentos e símbolos. Assim, a quarta geração não

poderá mais regredir, segundo a visão de uma das idealizadoras, Susan Bortoluzzi Brogni (2020). “Procurei nesses dez anos fazer ações que amarrem de um jeito que quem venha depois de mim ou do prefeito não possa retroceder. Por que o caminho é esse e eu serei obrigada a levar essa ideia adiante, entendeu? Porque é só assim que a gente vai conseguir que isso vá de geração a geração”. Assim, une-se etnicidade e turismo, combinação perfeita para um cenário globalizado, que é adotado pela mídia e pelas ações políticas como um engodo para promover imagens, exibir singularidades e justificar suas ideologias.

Em vias de conclusão, pode-se afirmar que o processo de cenarização de Nova Veneza (e também de Forquilha) iniciou-se com apelo étnico e terminou em cenarização quando conjugou-se com turismo, exotismo e dinheiro. É um caleidoscópio de causas e efeitos complexos, polifônicos e anacrônicos. Alguns planejados, outros espontâneos, porém ambos apropriados de alguma forma. Inicialmente há uma busca pelo reconhecimento da própria italianidade, fazendo emergir aspectos das raízes históricas e culturais, impulsionados pelo movimento iniciado pelo próprio estado, que por sua vez também está alinhado aos valores globais de emergência étnica e da memória.

Houve a partir dos anos 90 um forte aparecimento de grupos restritos que se basearam na seletividade de atributos para serem trabalhados como identitários. Isso despertou um sentimento de distinção e exclusividade, ligados ao eurocentrismo e à raça, que servirão igualmente, como formas de poder simbólico e de domínio cultural. O movimento transitará pela legitimação das origens, idealização de uma Itália que não existe mais (ou que sequer existiu) e uma necessidade de pertencimento grupal e diferenciação que motivaram ações sobre a cidade.

No entanto, no afã de diferenciar-se, o efeito é inverso. A homogeneização torna-se inevitável e ficará aparente na busca por festas, títulos, trajes, grupos de dança, culinária. Mais uma vez será necessário inovar, diferenciar-se, e aí caberá um papel especial para a arquitetura – o de ser âncora material da cidade imaginada. Nesse momento entraram os fazedores de imagem, que enxergaram a possibilidade de alavancar a economia do município considerado até então como “fim de linha”, nas palavras do próprio prefeito. A partir daí virão – gôndola, *palazzo*, água, canais, minestra, polenta, colono, máscaras, tarantela, entre outros – todo um arsenal que materializará imaginários e discursos figurativos, colados, sobrepostos em que a arquitetura é parte *sine qua non*.

Tempo e espaço serão dissolvidos. A cidade, tematizada e cenarizada a partir da etnicidade atrairá o turista que é um consumidor de experiências pouco preocupado com

autenticidade. Aliás, é um consumidor de simulacros de experiências, já que tudo está pronto. Além disso, a cenarização também alimentará a disputa entre narrativas e memórias exclusivistas, em uma complexidade geradora de forte tensionamento entre grupos distintos que levantam a relevante questão: a quem de fato pertence a cidade?

Controlada para imagem, fantasia e entretenimento, a cidade entra na lógica capitalista semelhante a do parque temático e, por possuir esta qualidade, começa a influenciar outras. Gramado, Blumenau, Forquilha, Nova Veneza, Las Vegas, Solvang, Holambra, todas no modelo Disney: a junção de tema, cenário e consumo. Porém o que ainda as difere do parque é a produção do cotidiano a partir da teia da etnicidade, que será vivida a maior parte do tempo pelo morador, já que todo turista retorna para seu lugar de origem.

Assim sendo, vejo-me impossibilitada de acabar este capítulo somente com afirmações, já que muitas perguntas restam. E se todas as cidades se “prestarem” a este papel? Estaríamos caminhando para uma nova forma de fazer arquitetura e espaços urbanos? Onde fica a crítica dentro desses processos? A cidade cenarizada comporta que “futuro”?

## 5 ESPECULAÇÕES SOBRE O PORVIR

Chego ao último capítulo pensando na impossibilidade de escrever uma conclusão, um “final” para esta grande peça teatral e sua maquinaria de cenarização, polifônica, de vozes múltiplas e distintas, anacrônicas e muito complexas – afinal, ela fala sobretudo da cidade contemporânea. Essa é a razão de não ser possível construir uma síntese conclusiva que seria, na verdade, provisória e efêmera. Então como escrever um “acabamento” para algo que está ocorrendo o tempo todo, para um fenômeno no aqui e agora, que ainda não é “passado”? Por isso, aviso de antemão, que o que farei aqui não é uma conclusão em todos os seus moldes, mas sim um “último ato” com cunho reflexivo, sobretudo por acreditar que há espetáculos que não deveriam ter aplausos e outros que deveriam ser interrompidos.

Um ensaio, com escrita mais livre, em que me permito mostrar-me mais, no intuito de tecer reflexões sobre a arquitetura e a cidade, sobre as disputas acerca das suas diferentes narrativas e de como nós, agentes da cidade, estamos lidando com o seu futuro. Sim, usei a palavra “estamos” porque como arquiteta e urbanista me incluo nesta responsabilidade. Em outros momentos, me incluo igualmente como cidadã pertencente deste mundo contemporâneo e globalizado, advinda inclusive de uma cidade cenarizada (Forquilha, minha cidade natal).

Aliás, acho que neste tópico é necessário falar sobre a arquitetura, sobre a função dos arquitetos e nossa responsabilidade sobre o território, mas também de como nossas percepções cotidianas sobre história e sobre o tempo estão ditando o futuro das nossas cidades. A partir de tudo que foi apresentado durante este trabalho, parece-me que produzir reflexões sobre o que as novas relações temporais, espaciais e arquitetônicas virão a produzir em nossas cidades é uma contribuição valiosa. Falar também de como estamos lidando com o movimento, com o deslocamento da temporalidade e como a materialidade arquitetônica vai absorvendo certas fisionomias e ressignificando as paisagens. Reflexões que não almejam o encontro de respostas, muito menos soluções prontas mas que, se ampliarem minimamente o campo da crítica sobre a arquitetura e a cidade contemporânea, já estarão valendo.

O fato é que o tempo e o espaço não sumiram da experiência humana, mas a maneira como sentimos e nos apropriamos deles mudaram completamente. Estamos diante de novos fenômenos que permitem deslocamentos e movimentos, possibilitados principalmente, pelas facilidades tecnológicas. Vivemos na era da *fake news* e do culto das aparências. Abrimos cada vez mais espaço para a virtualidade que, por sua vez, arrasta consigo a imagem de poder “ser igual a alguma coisa”, de “possuir aquela coisa”, ou também, “de ter tudo em um só lugar” – e

essa possibilidade acaba importando, muitas vezes mais que o “real”. Os simulacros, os pastiches, as cópias podem não ser como os “espaços reais”, mas também são espaços que falam sobre nós, sobre nossas cidades e, sobretudo, nossos desejos.

As trocas simbólicas presentes nesses espaços nos atingem, nos seduzem, mostrando que a fantasia importa, talvez para dizer que ainda necessitamos muito dela, mesmo que em momentos anteriores tenham nos dito que não. O simbolismo e quem sabe até o “sentir” da urbe emergem sobre os novos imaginários do cotidiano. Afinal a cidade sempre comportou a imaginação e no fundo a cenarização poderia ser, em partes, um retorno em busca de um urbano mais humano e simbólico, nostálgico, fruto do novo dilema capitalista: ao mesmo tempo em que tudo pode vender e consumir, tem medo de perder ou já perdeu, por não conseguir acompanhar a velocidade das coisas. Porém, devo dizer que, apesar do fenômeno parecer uma resposta para nossas necessidades, o que se vê, entretanto, é uma enorme confusão, que transparece um enfraquecimento da nossa competência em edificar e planejar nossas cidades.

O que está em cheque então é pensar sobre os possíveis efeitos da tematização, como destruir ou alterar profundamente a identidade das comunidades locais, promover a abertura para a supremacia dos espaços privados, enobrecidos, que alteram as propriedades do espaço público, principalmente o de ser democrático, coletivo e inclusivo. Será que estamos fadados a vermos as cidades da fantasia como o apogeu de uma tendência de longa duração, em que o espaço privado substituirá o espaço público? Aí já daria “pano pra manga” mas não é só isso. Outras questões importantes para refletir são: como as manifestações vernaculares e espontâneas de uma comunidade sobreviverão mediante a voraz indústria do entretenimento e da fantasia? Ou será que a tematização, e conseqüentemente a cenarização, representam um antídoto para a decadência econômica vista em muitas áreas e, sendo um “remédio”, valeria correr o risco dos efeitos adversos<sup>83</sup>? Até que ponto estamos dispostos a edificar ou alterar nossas paisagens simplesmente para fornecer algo “interessante” para o turismo? Será que não estamos correndo o risco de vermos a cenarização produzir cidades tão indesejáveis quanto foram as da era industrial<sup>84</sup>? Não sei, mas devemos sempre lembrar que a cenarização cria uma tensão entre funções urbanas e espetáculo<sup>85</sup> ao provocar uma primazia das experiências controladas, alterando nossas percepções sobre a cidade.

---

<sup>83</sup> Hannigan, 1999, p. 7.

<sup>84</sup> Bezerra; Sá, 2008, p. 13.

<sup>85</sup> Silva, 2001, p. 177.

No limiar de todas estas questões parece-me igualmente importante saber discernir relações políticas, realidades sociais e turismo, da produção do cotidiano e da arquitetura. Ghirardo<sup>86</sup> sugere exatamente isso a nós, arquitetos e urbanistas, reforçando que devemos questionar quem constrói o quê, para quem e por que preço. Não questionar é ser cúmplice do *status quo*, e considerando todos os problemas que enfrentamos nas nossas cidades, não questionar chega a ser antiético. Em meio a estas reflexões é difícil não lembrar da arquitetura moderna, que recebeu críticas justas sobre algumas das suas ideologias, mas que hoje sentimos inegáveis efeitos do abandono dos conceitos apregoados por ela, principalmente os da preocupação com a ética e do papel social da arquitetura. Ouso dizer que talvez estes aspectos representem uma parcela importante no declínio sobre o fazer arquitetura.

Pensar uma cidade mais humana, mais “emotiva” não pode representar a fuga da realidade sobre o que de fato consiste a intervenção sobre seu território, muito menos uma fuga da postura crítica. É veemente também lembrar que a cidade e a arquitetura, apesar de nunca estarem prontas, possuem vidas longas. Uma interferência na paisagem marcará o presente e decidirá partes do seu porvir. É com esta visão que se justifica o apelo por responsabilidade social daqueles que projetam a cidade, que nem sempre combinam com meros apegos formais. Na cidade do amanhã precisamos retomar o debate sobre a qualidade das nossas produções, questionando o fato de que a arquitetura e a cidade não devem ser vistas como mercadorias e consumo da última moda, muito menos tornarem-se propagandas de discursos políticos dentro dos seus campos de força.

Ghirardo<sup>87</sup> afirma que, quando se usa o argumento de que os elementos formais e a aparência são o que importam na arquitetura, a atitude denuncia uma tremenda recusa a enfrentar outros problemas mais sérios. Significa negar a crítica da estrutura da sociedade, do uso do poder, das políticas públicas e daqueles que vivem disso. Fugir dessa crítica leva a uma crença errônea de que tudo pode ser feito a partir dos delírios, miragens, da simulação de um mundo que não permite desalinhos e que tem sempre um final feliz. Ora, mas essa não seria a tradução da Disney? Um mundo sedutor, de fato, mas inexistente. Seria então a cenarização uma recusa de encarar a realidade tal qual ela é? De encarar o presente? O fato é que a principal diferença entre a Disney e as cidades cenarizadas é que no parque, tudo é feito por empreendedores capitalistas que não escondem suas reais intenções. Em Forquilha, Nova Veneza e em tantos outros casos, o dinheiro utilizado por um pequeno grupo para dominar

---

<sup>86</sup> Nesbitt, 2008, p. 73.

<sup>87</sup> Nesbitt, 2008, p. 421.

a cena urbana e impedir o direito à cidade, é público. Ai, cabe mais uma pergunta: Qual é o limite da cenarização? Até onde somos capazes de chegar? Principalmente refletindo sobre nosso contexto econômico que abarca a pobreza, o desemprego, a falta de qualidade de vida das cidades, não poderia o poder público ficar mais atento a uma série de outras prioridades? Ou será que esqueceremos esses limites e prioridades e assistiremos a vivência diária de um parque de diversões sendo cada vez mais internalizada como uma cidade real?

Por outro lado a maioria das cidades justificam seus processos de cenarização dizendo ser necessário “resgatar” seu passado, valorizar a cultura, fortalecer a identidade e as tradições e fomentar o turismo. Convém uma pausa para pensar melhor nisso. Há certamente uma preocupação a respeito de cuidar de suas “heranças”, de ter um “passado” para ser lembrado. Contudo, este mesmo passado não pode ser a nossa única forma de construirmos nosso presente. Nossa única fonte. Porque o que se viu em muitos casos apresentados nesta tese, é que muitas vezes há uma falência do novo, por se ver encarcerado pelo passado. E mais: se o presente é fabricado a partir de imagens, idealizações ou convenções sobre este passado, não seria um atestado de que não temos nada sobre o hoje para oferecer? Se estamos construindo o novo a partir de pastiches sobre o “antigo”, como nossas cidades irão envelhecer? Quais serão suas fisionomias? Como se dará o debate sobre patrimônio histórico? Seria o “falso” um subterfúgio para nos protegermos das fraquezas do “verdadeiro”?<sup>88</sup> Ou será que a cenarização se tornará o patrimônio do futuro?

Embora o passado (nosso ou de outros) proporcione um repertório vasto, um certo fascínio, ou dar a falsa impressão de que tudo era melhor e, por isso, é capaz de conferir segurança, é latente a necessidade de encararmos o presente e lembrarmos que planejar a cidade é ainda uma tarefa de pensar sobre seu futuro. “Nenhum *revival* histórico é capaz de nos levar de volta a tempos melhores, porque eles nunca existiram”<sup>89</sup>. Estaríamos então vivendo sob anestesia do tempo? Seria essa uma condição de sobrevivência e êxito da cidade face à globalização? O que deveria ser proposto então é uma reconciliação com o tempo histórico, entendendo que a mudança em seu movimento, cada vez mais acelerado e volátil, é uma realidade pós-moderna dos tempos atuais, da qual precisamos saber lidar sem nos desestabilizarmos.

Sobre este movimento há uma passagem de Jeudy de que gosto muito: “Quando estamos com febre e os objetos começam a dançar, quando nosso corpo flutua no espaço e nós

---

<sup>88</sup> Jeudy, 2005, p. 71.

<sup>89</sup> Silveira, 2009, p. 134.

perdemos o pé, o mundo que nos cerca se torna irrepresentável, e então, tentamos, para nos estabilizar, interromper o movimento, fixando o olhar sobre um objeto a partir do qual esperamos o restabelecimento da ordem visual. O tempo se turva como o próprio espaço, tornando-se estranhamente visualizável, mesmo que não se veja o tempo. As imagens surgem, engavetam-se, separam-se, as imagens criam impressões de tempo. Elas seguem o ritmo de um encadeamento sem cronologia, sua incongruência é simultaneamente visual e temporal”<sup>90</sup>. Então o olhar peculiar para o passado pode ser motivado por esta tentativa de interromper o movimento que nos deixa inseguros. Porém, ao nos fixarmos e tentarmos colocar ordem neste cabedal de imagens, estamos sujeitos a sofrer uma confusão temporal, e essa aparente falta de ordem afeta principalmente o desenvolvimento saudável do nosso cotidiano.

Na liquidez e virtualidade em que vivemos, queremos ter cada vez mais controle sobre o tempo, que se reflete também no espaço. A cenarização da cidade não deixa de ser uma expressão da vontade de controle, mesmo que seja um delírio acreditar nisso. Um controle sobre o território, sobre a arquitetura, e também sobre como as pessoas devem ser e agir em um local idealizado por aqueles que estão em posições privilegiadas. Controle que se manifesta nos projetos de lei de incentivo às edificações “assim ou assado”. Só que, nessa tentativa de controle, acabamos perdendo um aspecto interessante da urbe, que é a sua espontaneidade. É claro que em nossa tarefa de planejar, também tentamos controlar o espaço. Mas aí o que difere são as intenções. Acredito que a cidade precisa abrir-se para manifestações criativas, inovadoras, surpreendentes, que revelem olhares múltiplos. A espontaneidade que abarca também o vernacular, muitas vezes mostra-se descompromissada com o estilo, com as aparências e imagens, já que ela surge de uma necessidade. Creio também que seja ainda necessário encontra-se e perder-se pela cidade, deparar-se com o inesperado, experiências que só se tornam possíveis quando todas as manifestações coletivas estão presentes. Ora, e não seria essa a essência da arquitetura, a de abrigar? Por que tudo deve estar determinado?

Proponho nessas elucubrações pensarmos sobre a possibilidade de abandonarmos a atopia da qual sofremos (será que distopia também?) para, quem sabe, resgatarmos alguns aspectos da utopia. Explico melhor: utopia não no sentido de irrealidade, muito menos como uma idealização, mas como a oportunidade de abrir uma fresta nas vicissitudes do presente, conciliando-se com o passado sem deixar de vislumbrar o futuro. Um futuro que também precisa ser debatido criticamente, para que possa almejar restabelecer a ética arquitetônica, a qualidade da cidade, a inclusão social e o reconhecimento saudável sobre as diferenças, que

---

<sup>90</sup> Jeudy, 2005, p. 54-55.

englobam tensões e conflitos. “Futuro é diferente do porvir. Futuro se assenta em uma base provável”<sup>91</sup>, e não em uma total imprevisibilidade ou como um barco à deriva, ideias do porvir. Essa perspectiva de raciocínio poderia lançar luz sobre a questão e, quem sabe, ser capaz de mudar toda a ótica sobre o processo.

Com o exposto até aqui não quero que pareça que a discussão esteja apenas girando na órbita de “arquitetar”, mesmo que seja tarefa técnica muito influente no destino da cidade, e parte elementar nesta problemática da crítica da cenarização. Entretanto é necessário reconhecer que a cidade é um projeto coletivo, e por isso é importante ver e analisar outras falas, ouvir outros desejos. Na pesquisa notou-se que a comunidade, na maioria das vezes, não encara a cenarização como algo tão positivo quanto os turistas ou os fazedores de festa e imagem. Então esses aspectos de manifestação da cultura brasileira, por meio dessas representações de cenários pastiches, revela uma tentativa atual mantida por um segmento de pessoas que alcançaram posições de autoridade, porém sem assumir o compromisso com os interesses coletivos pelos quais são responsáveis e, ao mesmo tempo, revelando incompetência de formação cultural no sentido de distorcer a valorização do campo da arquitetura, do patrimônio, da arte e da educação como bases institucionais de governo e de preservação da memória coletiva. Assim o que está por trás das fachadas do cenário é todo o processo social que o produziu, revelador da nossa contemporaneidade, dos modos de produção capitalistas sobre o espaço urbano, e da maneira como as políticas públicas são desenvolvidas.

Buscar ser uma cidade diferenciada, preservar ou fortalecer identidades, cuidar da sua herança histórica e das tradições, fomentar o turismo sem se deixar levar pelos encantos do mercado da globalização (que busca padronizar e espetacularizar tudo que toca) é uma escolha possível, mas que exige esforço, investimento, políticas públicas e culturais adequadas, que não devem ser de curto prazo. Políticas que envolvam principalmente os cidadãos que habitam essas cidades. Mas, ao contrário disso, o que vemos na cenarização é a disponibilidade econômica de investimentos financeiros e de recursos técnicos sendo aplicadas de formas arbitrárias em objetos e edifícios que, na verdade, demonstram a limitação técnica das pessoas à frente de decisões substanciais que orientam o momento presente e o futuro das cidades. E assim, mais uma vez, caímos no debate inevitável sobre o fazer arquitetura, estando a serviço das variações de oportunismos políticos, sem sequer questionar criticamente qual seria o sentido desses governos utilizarem arquiteturas passadistas e/ou pastiches completos? Seria a apoteose

---

<sup>91</sup> Reyes, 2015, p. 100.

narcisista, comentada por Arantes?<sup>92</sup> Se sim, precisamos ter a consciência de que enfrentamos um narcisismo atraído pela ideia de perenidade, que quer ser visto e permanecer na cidade como uma voz soberana e, por isso, sente-se atraído pelo passado como um subterfúgio para a autopatrimonialização de suas novas representações supremacistas. Neste ínterim parece-me necessário dizer o óbvio: a cidade enquanto obra coletiva não pode ser confeccionada apenas para os delírios de poucos — afinal a cidade é um ator social que inclui os governantes, e não o contrário. Um único grupo social não pode definir os destinos urbanos. É necessário romper esse privilégio de algumas minorias que com seus autoritarismos interferem no direito à cidade.

Aproveito para destacar ainda que a identidade cultural não precisa ser reivindicada, despertada, muito menos ser “trabalhada com pertencimento”, como vimos em diversas falas dos “cenarizadores”. “A identidade está lá e manifesta-se de forma soberana”<sup>93</sup>. Usar o passado, as tradições e as memórias com o intuito de poder usar o pretexto de “salvar” identidades é uma falácia que serve apenas para justificar vários dos contrassensos presentes nas ações de cunho político, ou melhor, de politicagem. São apenas recursos, marcadores simbólicos para serem exibidos, em que reproduções *kitsch*, pastiches e cópias são na verdade paródias (sem graça) das memórias forjadas. São um verdadeiro desastre que distorcem a inestimável riqueza das diferenças étnicas e sociais. Mesmo em situações em que haja um substrato histórico, a cenarização nos moldes que foi revelada aqui é questionável, principalmente por toda a sua espetacularização descompromissada com questões coletivas. Volto a retomar uma indagação que já fiz em trechos anteriores: o que seria das cidades se cada uma delas resolvesse adotar um tema alegórico para “valorizar” suas tradições? Seria essa a única saída para promover turismo enquanto atividade econômica?

Penso que também seja necessário romper o paradoxo presente da dependência do turismo com as questões puramente econômicas e as tendências de mercado, evitando assim o que tem sido feito cada vez mais: a padronização das superfícies e a proliferação de estereótipos das fisionomias urbanas (e sociais), nas quais a nostalgia parece ter virado uma pandemia cultural, cuja solução, quem sabe, seria usá-la de forma positiva, para preservarmos nossos patrimônios culturais muitas vezes ameaçados. Não se trata de defender a museificação da cidade, nem o tombamento em larga escala, mas sim preservar a partir do entendimento de que o bem de valor cultural precisa permanecer na cidade com uma função útil, inserido na dinâmica contemporânea.

---

<sup>92</sup> Arantes, 2000, p. 32.

<sup>93</sup> Jeudy, 2005, p. 22.

Em outro aspecto, o turismo nesses espaços de cenarização e vivências cotidianas revela a necessidade (nutrida pelos representantes dos municípios) do reconhecimento do outro a partir da abertura do território para a contemplação de suas performances e alegorias identitárias, mantida por um contingente externo de espectadores de passagem e não permanência. Portanto, o turismo contemporâneo, além de fomentar a economia local, nutre o sentimento coletivo de reconhecimento de uma conduta cultural e patrimonial estabelecida por aspectos e parâmetros subjetivos e carentes de validação. Ele exige também alterações nas paisagens, levando à cenarização e ao espetáculo. “Ou seja, a mesma atividade que dá sustentação econômica e social à cidade pode ser também a principal causa de degradação da sua paisagem cultural e natural”.<sup>94</sup>

A cenarização e a tematização são sintomas do capitalismo exacerbado (como já sabemos) mas até quando nos enredaremos ao excesso de mercantilização, do qual o dinheiro influencia a cultura, chegando inclusive a expor a vida cotidiana, “descendo fundo até a sua intimidade”<sup>95</sup>? Uma inversão de valores que certamente ameaça principalmente o espaço público. Sem falar que, na cenarização com um tema étnico, exclui-se referências e símbolos que não são desejáveis, homogeneiza-se, simplifica-se, esconde-se a diversidade social e cultural que compõe nossas cidades. Como ter um futuro melhor se ainda insistimos em reproduzir fagulhas de colonialidade? Somos capazes de viver por quanto tempo teatralizando ou usando máscaras? O que ocorrerá quando elas caírem? Qual será a duração destas cidades?

Reitero: planejar é deparar-se com o futuro. O futuro é desejo e é também a possibilidade de transformação. Ele deve abarcar os diferentes interesses que pairam dos conflitos pelo território. O passado nos alimenta, ajuda-nos a lembrar sobre as bases. É também uma representação. Nos lembra sobre o “espírito do lugar”, seu *Genius Loci*, termo utilizado por Aldo Rossi, que defendia uma arquitetura contextualizada – talvez um dos melhores lados da pós-modernidade. Porquanto o espírito do lugar não pode ser visto como uma reencarnação para o presente, ou pior, uma aparição, muito menos pensar o território apenas pelo passado de um determinado grupo, um dissenso delituoso. O lugar carrega consigo as histórias e não a história; não a dos grandes feitos, do pioneiro, do colonizador, mas a do cotidiano, que só se faz a partir das diferenças, dos confrontos, das coexistências<sup>96</sup>. Devemos fugir dos discursos que pretendem ser únicos. A arquitetura precisa reagir a isso! No presente! O primeiro passo

---

<sup>94</sup> Silva, 2001, p. 185.

<sup>95</sup> Scocuglia, 2011, p. 407.

<sup>96</sup> Reyes, 2015, p. 28.

penso que seria começar por uma melhor compreensão sobre a história e memória e sua relação com a produção arquitetônica e com a cidade que de fato queremos.

Assim, o que esta tese procurou evidenciar é que cenários são enquadramentos. São também arenas políticas. Produzem imagens que gritam o tempo todo, que causam ruídos, mas que ao mesmo tempo promovem silenciamentos importantes. Apesar disso, lembremo-nos que novos rumos são sempre possíveis, desde que nos comprometamos a enfrentar o tempo histórico a partir das experiências passadas, mas com foco no tempo presente e em todas as suas variáveis e diversidades. Por fim (sem intenção de ser um ponto final), parece-me perfeitamente possível recuperar a qualidade da nossa produção arquitetônica e dos espaços urbanos, desde que a fixação do passado e medo do futuro não continuem nos levando a uma incompreensão do presente.

Bem, agora posso dizer: Fecham-se as cortinas!

Mas o debate não, afinal sempre teremos um porvir para pensar – ainda bem...

## REFERÊNCIAS

ALTHOFF, Fátima. **Renovação, reconstrução e pastiche**: a ânsia de reproduzir a arquitetura do passado no presente. In: Anais do Seminário Internacional História do Tempo Presente. Florianópolis, 2011. Disponível em: <http://eventos.udesc.br/ocs/index.php/STPII/stpi/paper/viewFile/316/237>. Acesso em: 01 maio 2017.

AGIER, Michel. **Distúrbios identitários em tempos de globalização**. Mana, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 7-33, out. 2001. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132001000200001&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132001000200001&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 18 out. 2017.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**: A modernidade sem peias. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.

ARANTES, Otilia. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Editora da USP, 2000.

ASSESSORIA DA ASSOCIAÇÃO NEOVENEZIANA DE TURISMO. Disponível em: <http://amigodeviagem.com.br/em-nova-veneza-um-baile-de-mascaras-inspirado-nos-castelos-italianos-do-seculo-xvi/> Acesso em: 09 set. 2019.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.

BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Brasília, DF: Ed. da UnB, 1980.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Antropos, 1991.

BENEDUZI, Luís Fernando. **Quando a imigração se transforma em colonização**: algumas leituras sobre a presença italiana no sul do Brasil. *Revista Latino-Americana de História*. Vol. 6, nº. 17 Especial Janeiro/ Julho de 2017. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6238796.pdf>. Acesso em: 03 dez. 2020.

BENJAMIN, Walter. **Paris, capital do século XIX**. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1982. p. 45-59. Disponível em <https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/03/benjamin-w-paris-capital-do-sc3a9culo-xix-trad-kothe.pdf> Acesso em: 08 de nov. 2017.

BERTRAND, Guilles. **O carnaval de Veneza ainda existe?** Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.13, n.2, p. 7-17, nov.2016. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/download/30933/22169>. Acesso em: 10 nov. 2020.

BEZERRA, Amélia Cristina Alves. **Festa e identidade**: a busca da diferença para o mercado de cidades. In: ARAUJO, Frederico Guilherme Bandeira de; HAESBAERT, Rogério. (Organizadores) *Identidades e territórios*: questões e olhares contemporâneos. Rio de Janeiro: Access, 2007.

BEZERRA, Karen Ann Câmara; SÁ, Ricardo Miranda. **Urbanização e turismo em Ponta Negra: Transformações Espaciais na Cidade de Natal-RN**. V Seminário de Pesquisa em Turismo do MERCOSUL (SeminTUR), Universidade de Caxias do Sul, RS, Brasil, 27 e 28 de Junho de 2008. Disponível em: [https://www.ucs.br/ucs/tp1VSemintur%20eventos/seminarios\\_semintur/semin\\_tur\\_5/trabalhos/arquivos/gt14-05.pdf](https://www.ucs.br/ucs/tp1VSemintur%20eventos/seminarios_semintur/semin_tur_5/trabalhos/arquivos/gt14-05.pdf). Acesso em: 02 jul. 2021.

BIEHL, Willians. **Segunda gôndola deve chegar à Nova Veneza nos próximos meses**. Portal Veneza, 10 mar. 2020. Disponível em: <https://www.portalveneza.com.br/segunda-gondola-deve-chegar-a-nova-veneza-nos-proximos-meses/>. Acesso em: 30 set. 2020.

BOLSANELLO, Maria Augusta. **Darwinismo social, eugenia e racismo “científico”**: sua repercussão na sociedade e na educação brasileiras. Educar, Curitiba, n.12, p. 153-165, dez. 1996. Editora da UFPR. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-40601996000100014&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-40601996000100014&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 18 nov. 2020.

BORGES, Ana Carolina Rodrigues de Medeiros. **Santa & Bela Catarina qual é a sua marca?** Estudo de caso sobre a imagem turística do estado. Anais do VI Seminário de pesquisa em turismo do Mercosul: "Saberes e fazer no turismo: interfaces". Universidade de Caxias do Sul, 9 a 10 de julho de 2010. Disponível em: [https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/santa\\_e\\_bela\\_catarina.pdf](https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/santa_e_bela_catarina.pdf). Acesso em: 15 jun. 2017.

BORTOLIN, Marciano. **Projeto prevê reconhecer Forquilha como a cidade mais alemã do Sul do estado**. 4oito, Criciúma 12 maio 2021. Disponível em: <https://www.4oito.com.br/noticia/projeto-preve-reconhecer-forquilha-como-a-cidade-mais-alemao-do-sul-do-estado-44366>. Acesso em: 02 set. 2021.

BORTOLOTTI, Zulmar Hélio. **História de Nova Veneza**. Nova Veneza: Prefeitura Municipal, 1992.

BOTTON, Alain de. **A arquitetura da felicidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BOURDIEU, Pierri. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1989.

CABRAL, Nathália Pereira. **Processos migratórios e as disputas na colônia modelo**: a companhia colonizadora metropolitana e a constituição do núcleo Nova Veneza. Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para obtenção do grau de Licenciatura, no curso de História, da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC, 2017. Disponível em: <http://repositorio.unesc.net/bitstream/1/6127/1/NATH%C3%81LIA%20PEREIRA%20CABRAL.pdf>. Acesso em: 03 nov. 2020.

CAMPOS, Émerson César de. **Territórios deslizantes**: recortes, miscelâneas e exibições na cidade contemporânea - Criciúma (SC) (1980-2002). 2003. 235 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: UFRJ Editora, 1995.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estrategias para entrar y salir de La modernidad. México: Editorial Grijalbo, 1989.

CARDOSO, Ana Paula. **Mistério no Palazzo delle acque**. Engeplus, Criciúma 09 jun. 2011. Disponível em: <http://www.engeplus.com.br/noticia/variedades/2011/misterio-no-palazzo-delle-acque>. Acesso em: 02 dez. 2020.

CARDOSO, Michele Gonçalves. **De capital do carvão à cidade das etnias**: a transformação identitária cricumense no período de seu centenário (1980). Revista Tempos acadêmicos, Universidade do Extremo Sul Catarinense, Departamento de História. Criciúma, Vol. 1, n.1, 2007. Disponível em: <http://periodicos.unesc.net/historia/article/view/423>. Acesso em: 17 mar. 2021.

CARREIRA, André. **Teatro de invasão**: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). *Espaço e teatro*: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: FFLCH, 2007.

CASTRO, Jhon Weiner de. **Espaço teatral no teatro de rua**: considerações e desdobramentos a partir da tríade espaço/espetáculo/espectador. Uberlândia v. 13 n. 2 p. 580-592, dez. 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/download/35488/21120>. Acesso em: 09 set. 2019.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2004.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano**: 2. Morar, cozinhar. Petrópolis: Vozes, 2000.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do patrimônio**. Lisboa: Edições 70, 2014.

CITY OF LEAVENWORTH. **Leavenworth history**. Disponível em: <https://cityofleavenworth.com/about-leavenworth/leavenworth-history/>. Acesso em: 30 ago. 2019.

COLIN, Silvio. **Ecletismo na arquitetura**. Blog Coisas de Arquitetura. 28. set. 2010. Disponível em <<https://coisasdaarquitetura.wordpress.com/2010/09/28/ecletismo-na-arquitetura-i/>> Acesso em: 08 nov. 2017.

COLOGNESE, Silvio Antônio. **Gerações, fronteiras e italianidade no sul do Brasil**. Tempo da Ciência (18) 36, 2º semestre 2011. Disponível em <http://e-revista.unioeste.br/index.php/tempodaciencia/article/view/9049>. Acesso em: 03 dez. 2020.

COLOSSO, Paolo. **Fredric Jameson e o tempo do espaço**. Rapsódia, [S. l.], n. 12, p. 263-288, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/153450>. Acesso em: 11 fev. 2021.

COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica**: ensaios sobre arquitetura 1980-1987. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COLQUHOUN, Alan. **Três tipos de historicismo**. In: Nesbitt, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONCEIÇÃO, Gabriel da. **Fantasia para o Baile de Gala em Nova Veneza já estão disponíveis para aluguel**. Onde tem balada, 24 maio 2016a. Disponível em: <https://www.ondetembalada.com/noticia/fantasia-para-o-baile-de-gala-em-nova-veneza-ja-estao-disponiveis-para-aluguel>. Acesso em: 10 nov. 2020.

CONCEIÇÃO, Gabriel da. **Nova Veneza irá inaugurar o carimbo não oficial da gôndola**. Portal Veneza, 04 abr. 2017. Disponível em: <https://www.portalveneza.com.br/nova-veneza-ira-inaugurar-carimbo-nao-oficial-gondola/>. Acesso em: 04 nov. 2020.

CONCEIÇÃO, Gabriel da. **Tradicional Baile de Gala de Nova Veneza será uma parceria entre ANET e Prefeitura**. Portal Veneza, 06 maio 2016b. Disponível em: <https://www.portalveneza.com.br/tradicional-baile-gala-nova-veneza-sera-uma-parceria-entre-anet-prefeitura/>. Acesso em: 10 nov. 2020.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: edições Loyola, 1993.

COSTA, Jamile dos Santos Pereira; ZANINI, Maria Catarina Chitolina. **O reconhecimento da cidadania italiana como fato, valor e processo: o passaporte como símbolo de italianidade**. REMHU, Revista Interdisciplinar de Mobilidade Humana. Brasília, v. 27, n. 55, abr. 2019, p. 165-180. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1980-85852019000100165](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1980-85852019000100165). Acesso em: 10 nov. 2020.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ECO, Humberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FAGERLANDE, Sergio Moraes Rego. **Holambra: a construção da imagem em uma cidade turística**. Oculum ensaios, p. 331-345, Julho/Dezembro de 2016. Disponível em: <http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/oculum/article/viewFile/2900/2352>. Acesso em: 16 maio 2017.

FAGERLANDE, Sergio Moraes Rego. **A construção da imagem em cidades turísticas: tematização e cenarização em colônias estrangeiras no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERNANDES, Ana. **Cidades e cultura: rompimento e promessa**. In: JEUDY, Pierri; JACQUES, Paola Berenstein (orgs.). *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: EDUFBA, PPG-AU/FAUFBA, 2006.

FERREIRA, Francine; FREITAS, Cristiane. **13ª Festa da gastronomia típica italiana bate recorde de público em Nova Veneza**. Forquilha Notícias, 19 jun. 2017. Disponível em:

<https://www.forquilhaanoticias.com.br/13o-festa-gastronomia-tipica-italiana-bate-recorde-publico-nova-veneza/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada, 2011.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Oktoberfest: turismo, festa e cultura na estação do chopp**. Florianópolis, SC: Letras contemporâneas, 1997.

FLORES, Maria Bernardete Ramos; CAMPOS, Emerson César de. **Carrosséis urbanos: da racionalidade moderna ao pluralismo temático (ou territorialidades contemporâneas)**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, n° 53, p. 267-296 - 2007. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882007000100012](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882007000100012). Acesso em: 01 maio 2017.

FOGLIA, Maria Helena. **Agonia da urbanidade?** Reflexões sobre a cidade futura e o urbanismo pós-moderno. Revista de Arquitetura e Urbanismo, v.4, n.1, p.30-33. 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rua/article/view/3112/2229> Acesso em: 20 abr. 2021.

FONSECA, Fernanda Cardoso. **Colonialidade: novos olhares e desdobramentos**. Belo Horizonte, Universidade Federal da Bahia (UFBA), 26. jul. 2019. Disponível em <https://www.encontro2019.abri.org.br/site/anais2?AREA=12>. Acesso em: 22 mar. 2021.

FORD, Larry; KLEVISSER, Florinda; CARLI, Francesca. **Ethnic neighborhoods and urban revitalization: Can europe use the american model?** In: Geographical Review, vol. 98, janeiro de 2008, páginas 82–102. Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1931-0846.2008.tb00289.x/full>. Acesso em: 21 jul. 2017.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins fontes, 2003.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos do imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC, Annablume, 1997.

FREITAS, Cristiane. **Primeira-dama visita projeto de confecção de máscaras em Veneza**. Portal Veneza, 08 dez. 2017. Disponível em: <https://www.portalveneza.com.br/primeira-dama-visita-projeto-confeccao-mascaras-veneza/>. Acesso em: 10 nov. 2020.

FRENKEL, Stephen; WALTON, Judy. **Bavarian Leavenworth and the symbolic economy of a theme town**. In: Geographical Review, v. 90, out. 2000, p. 559–584. Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.19310846.2000.tb00354.x/abstract>. Acesso em: 21 jul. 2017.

FU, Albert; MURRAY, Martin. **Glorified fantasies and masterpieces of deception on importing Las Vegas into the 'New South Africa'**. In: J Urban Reg Res, vol. 38, maio de 2014, p. 843–863. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1468-2427.12006>. Acesso em: 21 jul. 2017.

GASTAL, Susana. **Alegorias urbanas**: o passado como subterfúgio. Campinas, SP: Papirus, 2006.

GAVA, Nicola. **Piasa Natale Coral**. Portal Veneza, 24 jan. 2020. Disponível em: <https://www.portalveneza.com.br/piasa-natale-coral-2/>. Acesso em: 23 nov. 2020.

GAVA, Nicola. **Ponte dei morosi** (Por Nicola Gava – Bmmt). Portal Veneza, 23 dez. 2016. Disponível em: <https://www.portalveneza.com.br/ponte-dei-morosi-por-nicola-gava-bmmt/>. Acesso em: 23 nov. 2020.

GHIRARDO, Diane Yvonne. **Arquitetura contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GISLON, Jacinta Milanez. **A invenção da cidade germânica**: tradição, memória e identidade na arquitetura contemporânea de Forquilha – SC. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Centro Tecnológico, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

GOTTDIENER, Mark. **The theming of America**: America dreams, media fantasies and themed environments. Cambridge, EUA: Westview, 2001.

GUIMARAENS, Dinah; CAVALCANTI, Lauro. **Arquitetura Kitsch**: suburbana e rural. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

G1. **Após restauração, gôndola é recolocada em praça de Nova Veneza**. 18 de jun 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2014/06/apos-restauracao-gondola-e-recolocada-em-praca-de-nova-veneza.html> Acesso em: 29 set. 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANNIGAN, J. **Fantasy city**: Pleasure and profit in the postmodern metropolis. Londres: Routledge, 1999.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2014

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1992.

HARVEY, David. **The New Urbanism and the communitarian trap**. Harvard Design Magazine, Winter/Spring, n.1, 1997. Disponível em: <http://wsm.wsu.edu/stories/2008/Spring/1harvey.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2021.

HASHIMOTO, Francisco; OKAMOTO, Monica Setuyo; TANNO, Janete Leiko. **Cem anos da imigração japonesa**: história, memória e arte. São Paulo: Editora UNESP

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

HUXTABLE, Ada Louise. **The unreal America**: architecture and illusion. The New Press: New York, 1997.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumento e mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Cidades e estados**: Forquilha. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sc/forquilha/panorama>. Acesso em: 15 jan. 2020a.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Cidades e estados**: Nova Veneza. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/sc/nova-veneza.html>. Acesso em: 05 ago. 2020b.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Casas de Pedra tornam-se patrimônio nacional**. Blog IPHAN Santa Catarina, 3 mar. 2011a. Disponível em: <http://iphansc.blogspot.com/2011/03/casas-de-pedra-tornaram-se-patrimonio.html>. Acesso em 03 dez. 2020.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Roteiros nacionais de imigração**: Santa Catarina, o Patrimônio do Imigrante. Vol. 2. IPHAN, 2011b. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploadonlinepublicacao/PubDivImi\\_RoteirosNacionaisImigracao\\_SantaCatarina\\_v2\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploadonlinepublicacao/PubDivImi_RoteirosNacionaisImigracao_SantaCatarina_v2_m.pdf). Acesso em: 19 nov. 2020.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernidade e sociedade de consumo**. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, nº 12, pp.16-26, jun. 1985. Disponível em: <http://www.unirio.br/cchs/ess/Members/rafaela.ribeiro/instrumentos-e-tecnicas-de-intervencao/pos-modernidade-e-sociedade-do-consumo-jameson-f-seminario/view>. Acesso em: 11 fev. 2021.

JANSON, Horst W. **Iniciação à história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

JAVORSKI, Eliane. **Folclorização do outro**: a imagem do imigrante nos telejornais brasileiros. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, UniBrasil Centro Universitário, Curitiba – PR, 2017. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1701-1.pdf>>. Acesso em: 19 de mar. 2021.

JENCKS, Charles. **El lenguaje de la arquitectura posmoderna**. Barcelona, Editora Gustavo Gili, 1981.

JESUS, Anderson. **Gôndola será inaugurada em novembro**. Engeplus, Criciúma, 08 ago.2006. Disponível em: <http://www.engeplus.com.br/noticia/geral/2006/gondola-sera-inaugurada-em-novembro>. Acesso em: 29 set. 2020.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2005.

JORNAL VOLTA GRANDE. **Caderno especial de Nova Veneza, 63 anos**. Jacinto Machado, 17 jun. 2021.

LEACH, Neil. **La an-estética de la arquitectura**. Barcelona: GGARTE, 1999.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LEMOS, Carlos. **Ecletismo em São Paulo**. In: FABRIS, Annateresa (org.) *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel & EDUSP, 1987.

LESSA, Arthur. **Estilo colonial enxaimel: memórias dos colonizadores se mantêm vivas**. *Revista Arquitetura e Interiores*, Criciúma, n. 5, p.42-45, 2016.

LEVY, Ruth Nina Vieira Ferreira. **A arquitetura de exposições como repertório de formas e tipologias**. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n. 3, jul. 2009. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad\\_ruth2.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_ruth2.htm). Acesso em: 14 abr. 2021.

LIMA, Rachel Esteves. **A arquitetura do texto benjaminiano**. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.l.], v. 2, p. 111-122, out. 1994. ISSN 2317-2096. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1104/1205>. Acesso em: 16 set. 2019.

LITTLE, Paul. **Espaço, memória e migração: por uma teoria de reterritorialização**. *Textos de História*. *Revista do Programa de Pós- graduação em História da UnB*, v. 2, n. 4, p. 5-25, 2011. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/textos/article/viewFile/5757/4764>. Acesso em: 13 mar.2020.

MAPA DA CULTURA, MINISTÉRIO DA CULTURA. **Immerfroh Volkstanzgruppe**. 21 fev. 2017. Disponível em: <http://mapas.cultura.gov.br/agente/21995/>. Acesso em: 12 fev. 2020.

MARANI, Vitor Hugo; LARA, Larissa Michelle. **Relações entre corpo e máscara no carnaval de Veneza**. *Licere*, Belo Horizonte, v.17, n.4, dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/licere/article/view/1083/804>. Acesso em: 10 nov. 2020.

MATIAS, Paulo. **Associação Carnevale di Venezia é criada em Nova Veneza**. Blog do Matias, 10 set. 2019d. Disponível em: <https://blogdopaulomatias.com.br/site/associacao-carnevale-di-venezias-e-criada-em-nova-veneza/>. Acesso em: 10 nov. 2020.

MATIAS, Paulo. **Canal para passeio de gôndola é a próxima obra de Nova Veneza**. Blog do Paulo Matias, 6 jun. 2019a. Disponível em: <https://blogdopaulomatias.com.br/site/canal-para-passeio-de-gondola-e-a-proxima-obra-de-nova-veneza/>. Acesso em: 30 set. 2020.

MATIAS, Paulo. **Gôndola: uma nova embarcação para Nova Veneza é pauta audiência com Cônsul Raffaele Festa**. Blog do Paulo Matias, 16 jan. 2019b. Disponível em: <https://blogdopaulomatias.com.br/site/gondola-uma-nova-embarcacao-para-nova-veneza-e-pauta-audiencia-com-consul-raffaele-festa/>. Acesso em: 30 set. 2020.

MATIAS, Paulo. **Nova Veneza realiza ato de consolidação e cooperação bilateral com Malo**. Blog do Paulo Matias, 19 nov. 2018a. Disponível em: <https://blogdopaulomatias.com.br/site/nova-veneza-realiza-ato-de-consolidacao-e-cooperacao-bilateral-com-malo/>. Acesso em: 28 set. 2020.

MATIAS, Paulo. **Assista: Agora é lei – Nova Veneza é a Capital Nacional da Gastronomia Típica Italiana**. Blog do Paulo Matias, 13 jun. 2018b. Disponível em: <https://blogdopaulo>

matias.com.br/site/assista-agora-e-lei-nova-veneza-e-a-capital-nacional-da-gastronomia-tipica-italiana/. Acesso em: 23 nov. 2020

MATIAS, Paulo. **Inauguração da rua coberta é marco para o turismo de Nova Veneza.** Blog do Paulo Matias, 15 jun. 2019c. Disponível em: <https://blogdopaulomatias.com.br/site/inauguracao-da-rua-coberta-e-marco-para-o-turismo-de-nova-veneza/>. Acesso em: 23 nov. 2020

MIGNOLO, Walter D. **Colonialidade:** O lado mais escuro da modernidade. Revista brasileira de ciências sociais, Rio de Janeiro, v. 32, n. 94, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2021.

MOLES, Abraham. **O kitsch.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

MONTANER, Josep Maria. **Después del movimiento moderno:** arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1993.

MOREIRA, Susanna. **O que é o Novo Urbanismo?** 24 Jan 2021. ArchDaily Brasil. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/955574/o-que-e-o-novo-urbanismo>. Acesso em: 20 abr. 2021.

MOTTA, Lia. **A apropriação do patrimônio urbano:** do estético-estilístico nacional ao consumo visual global. In: Arantes, Antônio. *O espaço da diferença.* Campinas, SP: Papirus, 2000.

MOURA, Rosa. **A cidade vigiada.** The Truman Show, de Peter Weir, 1998. Arquitectos, São Paulo, ano 05, n. 053.02, Vitruvius, out. 2004. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/05.053/534>. Acesso em: 10 jun. 2021.

NASCIMENTO, Dorval. **Para além do monumento:** etnicidade e identidade urbana na cidade do carvão (Criciúma, 1966). In: NASCIMENTO, Dorval do; BITENCOURT, João Batista (orgs.). *Dimensões do Urbano:* Múltiplas facetas da cidade. Chapecó: Argos, 2008.

NEDEL, Leticia Borges. **Um passado novo para uma história em crise:** Regionalismo e Folcloristas no Rio Grande do Sul (1948-1965). Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília, Brasília, 2005. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/15294>. Acesso em: 03 dez. 2020.

NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura:** antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

NODARI, Eunice Sueli. **Etnicidades renegociadas:** Práticas socioculturais no oeste de Santa Catarina. Florianópolis: Editora da UFSC, 2009.

OSÓRIO, Paulo Sérgio; ZANELATTO, João Henrique. **Forquilha:** do presente para o passado, outras memórias uma nova história. Forquilha, SC: UNESC, 2012.

- OSTETTO, Lucy Cristina. **Vozes que recitam, lembranças que se refazem**: narrativas de descendentes italianas/os. Nova Veneza - 1920 - 1950. Dissertação (Mestrado em História) - UFSC, Florianópolis, 1997. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/77051/153127.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 03 nov. 2020.
- OTTO, Natália. **Globalizando o olhar do turista, de John Urry**. Plural (São Paulo. Online), 2016. Originalmente publicado em: URRY, John. 'Globalizing the Tourist Gaze'. Cityscapes Conference, Graz, 2001. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/312141072\\_Globalizando\\_o\\_olhar\\_do\\_turista\\_de\\_John\\_Urry](https://www.researchgate.net/publication/312141072_Globalizando_o_olhar_do_turista_de_John_Urry). Acesso em: 27 ago 2019.
- OWENS, Craig. **The allegorical impulse**: Toward a theory of postmodernism. October, Vol 12 (primavera, 1980). p. 69 apud Pato, Ana. Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster/ São Paulo: Edições Sesc SP. p.122 Disponível em <https://www.viesarquitetonico.com.br/l/a03-procedimentos-alegoricos-parodia-pastiche-e-apropriacao/>. Acesso em: 16 set. 2019.
- PATETTA, Luciano. **Considerações sobre o ecletismo na Europa**. In: FABRIS, Annateresa (org.) *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel & EDUSP, 1987.
- PERON, Desiderio. **Comitiva veneta vem a Santa Catarina para entrega de gôndola a Nova Veneza**. Insieme, Curitiba, 2 de nov de 2006. Disponível em: <https://www.insieme.com.br/it/comitiva-veneta-vem-a-sc-para-entrega-de-gondola-a-nova-veneza/>. Acesso em: 29 set. 2020.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **A invenção da sociedade gaúcha**. Ensaios FEE, Porto Alegre, v.14, nº 2, p. 383-396, 1993. Disponível em: <https://revistas.dee.spgg.rs.gov.br/index.php/ensaios/article/view/1617/1985>. Acesso em: 17 mar. 2021.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Visões literárias do urbano**: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE FORQUILHINHA. **Forquilha terá pela primeira vez a “Osterbaum – Árvore da Páscoa**. Forquilha, Secretaria de Cultura e Esporte, 05 fev. 2018. Disponível em: <https://www.forquilha.sc.gov.br/noticias/index/ver/codMapaItem/5694/codNoticia/466736>. Acesso em: 12 fev. 2020.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE FORQUILHINHA. **Miniportal turístico é entregue em dois pontos de Forquilha**. Forquilha, 09 out. 2019. Disponível em: <https://www.forquilha.sc.gov.br/noticias/index/ver/codMapaItem/5694/codNoticia/579982> Acesso em: 12 fev. 2020.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE FORQUILHINHA. **Planejamento de turismo de Forquilha, Santa Catarina (2017-2022)**. 2016. Disponível em: [https://static.fecam.net.br/uploads/270/arquivos/1892622\\_PLANEJAMENTO\\_\\_CULTURA\\_\\_TURISMO\\_\\_SELO.pdf](https://static.fecam.net.br/uploads/270/arquivos/1892622_PLANEJAMENTO__CULTURA__TURISMO__SELO.pdf). Acesso em: 20 maio 2021.
- PREIS JR., Edgar. **Por trás das máscaras**: a construção das representações étnicas em Nova Veneza SC. Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para obtenção do grau de Licenciatura, no curso de História, da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC,

2017. Disponível em: <http://repositorio.unesc.net/bitstream/1/6121/1/EGAR%20PREIS%20JUNIOR.pdf>. Acesso em: 03 nov. 2020.

PORTAL DE TURISMO DE NOVA VENEZA. **Monumento ao imigrante**. 2020a. Disponível em: <https://turismo.novaveneza.sc.gov.br/equipamento/index/codEquipamento/9444>. Acesso em: 03 dez. 2020.

PORTAL DE TURISMO DE NOVA VENEZA. **Pórtico de entrada**. 2020b. Disponível em: <https://turismo.novaveneza.sc.gov.br/equipamento/index/codEquipamento/9455>. Acesso em: 03 dez. 2020.

PORTOGHESI, Paolo. **Depois da arquitetura moderna**. Lisboa: Edições 70, 1999.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FERNART, Jocelyne. **Teorias da etnicidade**: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. Tradução: Elcio Fernandes. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Editorial/Editor, 2005a.

QUIJANO, Aníbal. **Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina**. Estudos Avançados, São Paulo, v.19, n.55, p.9-31, dez. 2005b. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010340142005000300002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142005000300002&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 22 mar. 2021.

RAJA, Rafaelle. **Arquitetura pós-industrial**. São Paulo: Editora perspectiva, 2004.

REYES, Paulo. **Projeto por cenários**: o território em foco. Porto Alegre: Sulina, 2015.

RIBEIRO, Luciana. **Colombina? Pierrot? Conheça a origem das máscaras de Veneza**. Istoé, São Paulo, 25 abr. 2017. Disponível em: <https://istoe.com.br/colombina-pierrot-conheca-a-origem-das-mascaras-de-veneza/>. Acesso em: 10 nov. 2020.

ROSSI, Aldo. **Arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROTH, Leland M. **Entender a arquitetura**: Seus elementos, história e significado. São Paulo: Editora Gili, 2017.

SAIDEL, Henrique; SAIDEL, Giorgia Barbosa da Conceição. **Fundamentos da cena**: considerações estético-políticas sobre teatro / Henrique Saidel, Guarapuava: Ed. da Unicentro, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unicentro.br:8080/jspui/bitstream/.pdf>. Acesso em: 09 set. 2019.

SÁNCHEZ, Fernanda. **A reinvenção das cidades para um mercado mundial**. Chapecó: Argos, 2010.

- SÁNCHEZ, Fernanda. **A reinvenção das cidades na virada de século**: agentes, estratégias e escalas de ação política. *Rev. Sociol. Política*, Curitiba, 16, p. 31-49, jun. 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rsocp/a/63CscvjkSmfXqPbKtttkDfn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- SAVIO, Eder Giovani. **História da Nova Veneza**. *Tradição de Vanguarda*, n. 05, ano 2, Jun. 1991. Nova Veneza/SC. (versão com correções). Disponível em: [https://www.achetudoeregiao.com.br/sc/nova\\_veneza/historia.htm](https://www.achetudoeregiao.com.br/sc/nova_veneza/historia.htm). Acesso em: 03 nov. 2020.
- SCOCUGLIA, Jovanka B. C. **Cultura e urbanidade**: da metrópole de Simmel à cidade fragmentada e desterritorializada. *Cadernos Metrôpoles*, São Paulo, v. 13, nº 26, jul/dez. 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/metropole/article/view/14760> Acesso em: 02 jul. 2021.
- SCULLY JR., Vincent. **Arquitetura moderna**: a arquitetura da democracia. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SELAU, Mauricio da Silva. **A ocupação do território Xokleng pelos imigrantes italianos no Sul Catarinense (1875-1925)**: Resistência e Extermínio. 2006. 163 f. Dissertação De Mestrado - Curso de Programa de Pós-graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/88727/248673.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 03 nov. 2020.
- SERPA, Élio Cantalício. **A identidade catarinense nos discursos do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina**. *Revista de Ciências Humanas*. Florianópolis, v.14, n.20, p.63-79, 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/23486>. Acesso em: 17 mar. 2021.
- SILVA, Maria da Glória Lanci. **Cidades turísticas**: identidades e cenários de lazer. São Paulo: Aleph, 2004.
- SILVA, Paulo Celso da. **Walt Disney's Celebration City**: reflexões sobre comunicação e cidade. Bauru, São Paulo: Canal 6, 2009.
- SILVEIRA, Flávia de Albuquerque Andrade da. **Cenários urbanos**: Construindo identidades através de uma arquitetura temática. Tese de doutorado. FAUSP: São Paulo, 2009. Disponível em: [www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde27042010141314/.../Flavia\\_tese.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde27042010141314/.../Flavia_tese.pdf). Acesso em: 16 maio 2017.
- SOLVANG CONFERENCE & VISITORS BUREAU. **Official visitor guide for Solvang**. Disponível em: <https://www.solvangusa.com/>. Acesso em: 02 set. 2019.
- SORENSEN, Irene Berg. **"Det rigtige Danmark skuffer i Solvang"** Archived July 5, 2009, at the Wayback Machine, Videnskab.dk, (in Danish). Retrieved September 18, 2010. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Solvang>. Acesso em: 04 set. 2019.
- SORKIN, Michael. **See you in Disneyland**. In SORKIN, Michael. *Variations on a theme park: the new American city and the end of the public space*; New York, Hill and Wang, 1992.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato**. Rio de Janeiro: LeYa, 2017.

SPADONI, Francisco. **Pós-modernismo: lá e cá**. Revista Projeto e Design, São Paulo, v.275, p.33-34, jan. 2003.

STRICKLAND, Carol. **Arquitetura comentada: uma breve viagem pela história da arquitetura**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

SUBIRATS, Eduardo. **A cultura como espetáculo**. São Paulo: Nobel, 1989.

SUBIRATS, Eduardo. **Desaprendendo com Las Vegas**. Arqutextos, São Paulo, ano 01, n. 012.01, Vitruvius, maio 2001. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/01.012/887/pt>. Acesso em: 03 nov. 2020.

SUDJIC, Deyan. **A linguagem das cidades**. São Paulo: Gustavo Gili, 2019.

SULINFOCO. **Heimatfest inicia nesta quinta-feira, em Forquilha**. 07, out. 2015. Disponível em: <https://www.sulinfoco.com.br/heimatfest-inicia-nesta-quinta-feira-em-forquilha/>. Acesso em: 12 fev. 2020.

SULINFOCO. **Saga dos Valentes será tema do tradicional desfile da Festa da Gastronomia, em Nova Veneza**. 22 maio 2017. Disponível em: <https://www.sulinfoco.com.br/saga-dos-valentes-sera-tema-do-tradicional-desfile-da-festa-da-gastronomia-em-nova-veneza/>. Acesso em: 28 set. 2020.

TAYLOR-FOSTER, James. **Leituras essenciais: ornamento e crime por Adolf Loos**. 01 Dez 2016. ArchDaily Brasil. (Trad. Souza, Eduardo) Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/800467/leituras-essenciais-ornamento-e-crime-por-adolf-loos>. Acesso em: 14 abr. 2021.

TEOBALDO, Izabela Naves Coelho. **A cidade espetáculo: efeito da globalização**. Sociologia: Revista do Departamento de Sociologia da FLUP, Vol. XX, 2010, pág. 137-148.

TNSUL. **Afave inaugura Casa da minestra**. Criciúma, 2018. Disponível em: <https://tnsul.com/2018/geral/afave-inaugura-casa-da-minestra/>. Acesso em: 19 nov. 2020.

TNSUL. **Nova Veneza: Baile de Máscaras comemora o amor**. Criciúma, 2019b. Disponível em: <https://tnsul.com/2019/geral/nova-veneza-baile-de-mascaras-comemora-o-amor/>. Acesso em: 10 nov. 2020.

TNSUL. **Nova Veneza: Mais de 120 mil pessoas prestigiam 15ª Festa da Gastronomia**. Criciúma, 2019a. Disponível em: <https://tnsul.com/2019/geral/nova-veneza-mais-de-120-mil-pessoas-prestigiam-15a-festa-da-gastronomia/>. Acesso em: 28 set. 2020.

TOPANOTTI, Jaquelini. **Fantástico Nova Veneza 2011**. 22 jun. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xsBwifRkqEQ>. Acesso em: 23 nov. 2020.

UFSC. **Nota de repúdio à homenagem feita a Natale Coral, assassino de indígenas** (que “trazia a orelha dos índios na salmoura, só pro riso”). Laboratório de Estudos Interdisciplinares em arqueologia. 08 fev. 2021. Disponível em: <https://leia.ufsc.br/2021/02/08/nota-de-repudio-a-homenagem-feita-a-natale-coral-assassino-de-indigenas/>. Acesso em: 28 maio 2021.

URRY, John. **O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas**. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 1999.

VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura: trechos selecionados de um livro em preparação**. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

VENTURI, Robert; SCOTT, Denise; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas: o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VIDEOSBRASIL2020. **Nova Veneza SC Programa Mais Você – Ana Maria Braga**. 07 set. 2011. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=7Y\\_3fL3sw\\_g&t=141s](https://www.youtube.com/watch?v=7Y_3fL3sw_g&t=141s) (parte 1) <https://www.youtube.com/watch?v=RDxSNIa7nk> (parte 2). Acesso em: 23 nov. 2020.

VIEIRA, Silvia Spricigo. **Panorama da implantação urbana e arquitetônica das colônias de imigração italiana em Santa Catarina**. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico. Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/91999>. Acesso em: 10 nov. 2020.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo horizonte: UFMG, 2004.

ZAGHENI, Elisete Santos da Silva. **Estrutura de cooperação para redes Inter organizacionais do turismo: um estudo no município de Itajaí-SC**. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico. Florianópolis, SC, 2011. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/95062>. Acesso em: 03 nov. 2020.

ZUKIN, Sharon. **Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder**. In: Arantes, Antonio. *O espaço da diferença*. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

WEIMER, Günter. **A arquitetura popular da imigração alemã**. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

WERNECK, Carolina. **Festa junina nada! Santa Catarina ainda está comemorando (oficialmente) o Carnaval**. *Gazeta do Povo*, 15 jun. 2018. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/viver-bem/turismo/carnaval-nova-veneza/>. Acesso em: 10 nov. 2020.

WITTMANN, Angelina. **Fachwerk, a técnica construtiva enxaimel**. *Projetos*, São Paulo, ano 16, n. 187.02, Vitruvius, jul. 2016. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/16.187/6131>. Acesso em: 12 fev. 2020.

**ENTREVISTAS:**

BROGNI, Susan Bortoluzzi. Entrevista concedida a Jacinta Milanez Gislon. Via chamada de vídeo, 23 jul. 2020.

CASAGRANDE, Agenor. Entrevista concedida a Jacinta Milanez Gislon. Forquilha, 16 jan. 2013.

CREVANZZI, Galeno. Entrevista concedida a Jacinta Milanez Gislon. Via WhatsApp, 31 jul. 2020.

FREITAS, Maria Laura Ghislandi. Entrevista concedida a Jacinta Milanez Gislon. Via plataforma digital Zoom, 30 jul. 2020a

FREITAS, Cristiane Freitas. Entrevista concedida a Jacinta Milanez Gislon, junto com Susan Brogni. Via plataforma digital Zoom, 23 jul. 2020b.

GAVA, Nicola. Entrevista concedida a Jacinta Milanez Gislon. Via chamada de vídeo, 10 ago. 2020.

GHISLANDI, Carlos Eduardo. Entrevista concedida a Jacinta Milanez Gislon. Via chamada de vídeo, 29 jul. 2020.

GRUPOS FOCAIS. Entrevistas concedidas a Jacinta Milanez Gislon. Forquilha, 31 out. 2012 e 04 nov. 2012.

HERMES, Leonardo. Entrevista concedida a Jacinta Milanez Gislon. Via plataforma digital Zoom, 28 jul. 2020.

HERDET, Benvenuto. Entrevista concedida a Jacinta Milanez Gislon. Forquilha, 01 nov. 2012.

HOEPERS, Paulo. Entrevista concedida a Jacinta Milanez Gislon. Forquilha, 09 out. 2012.

JUNKES, José Lino. Entrevista concedida a Jacinta Milanez Gislon. Forquilha, 16 jan. 2013.

OSTETTO, Lucy. Entrevista concedida a Jacinta Milanez Gislon. Via WhatsApp, 29 jul. 2020.

RICKEN, Vanderlei. Entrevista concedida a Jacinta Milanez Gislon. Forquilha, 03 out. 2012.

RONCONI, José Luiz. Entrevista concedida a Jacinta Milanez Gislon, Via plataforma digital Zoom, 23 jul. 2020.

STEINER, Donato. Entrevista concedida a Jacinta Milanez Gislon. Forquilha, 01 nov. 2012.

VASSOLER, Tadeu. Entrevista concedida a Jacinta Milanez Gislon. Forquilha, 02 out. 2012.

WESTRUP, Geovane. Entrevista concedida a Jacinta Milanez Gislou, Via plataforma digital Zoom, 15 jul. 2020.

## ANEXO A – Projeto de lei nº 037/91, Forquilha



ESTADO DE SANTA CATARINA  
MUNICÍPIO DE FORQUILHINHA  
CÂMARA MUNICIPAL

COMISSOES DE JUSTIÇA E REDAÇÃO FINANÇAS E ORÇAMENTO; EDUCAÇÃO, CULTURA; ASSISTÊNCIA SOCIAL E MEIO AMBIENTE, ABASTECIMENTO, INDÚSTRIA, COMÉRCIO, VIAÇÃO; OBRAS PÚBLICAS E URBANAS.

PROJETO DE LEI Nº PE 037/91

## PARECER

As comissões supra citadas reunidas para analisarem o projeto de lei PE nº 037/91, que concede Insenção Fiscal às Edificações Típicas bem como as que tenham valor histórico e arquitetônico no município de Forquilha, concluem pela sua legalidade e constitucionalidade, porém opinam pela sua rejeição.

Sala das Comissões em 19 de agosto de 1991

CÂMARA MUNICIPAL  
LIDO NA SESSÃO DE 20/08/91  
FORQUILHINHA 20.08.91  
DIRETOR EXECUTIVO

CÂMARA MUNICIPAL  
APROVADO REJEITADO  
POR *na unidade*  
EM 20/08/91  
DIRETOR EXECUTIVO

*[Handwritten signature]*  
*[Handwritten signature]*  
*[Handwritten signature]*  
*[Handwritten signature]*



## Prefeitura Municipal de Forquilha

### JUSTIFICATIVA Nº 037/91

Excelentíssimo Senhor Presidente e demais Membros da Câmara de Vereadores de Forquilha:

O presente projeto de lei visa isentar do pagamento do Imposto Sobre a Propriedade Predial e Territorial Urbana os proprietários de edificações típicas assim definidas em Regulamento, bem como aquelas que tenham valor histórico e arquitetônico reconhecido por Comissão específica.

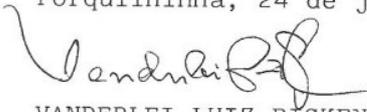
A isenção definida na Lei será do valor integral do Imposto lançado, cujo prazo será de 10 (dez) anos, a iniciar-se da expedição do respectivo "habite-se".

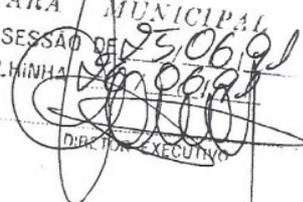
Esta iniciativa é das mais importantes para a nossa Cidade, uma vez que visa resgatar e incentivar a cultura da nossa gente, marcada pelo estilo das edificações.

Assim, espera-se que o presente projeto de lei seja discutido e aprovado no prazo constante no artigo 34, § 1º da Lei Orgânica Municipal.

Colho a oportunidade para renovar votos de estima e distinta consideração.

Forquilha, 24 de junho de 1991.

  
VANDERLEI LUIZ RICKEN  
Prefeito Municipal

CÂMARA MUNICIPAL  
LIDO NA SESSÃO DE 25.06.91  
FORQUILHINHA Nº 00.91  
  
DIRETOR EXECUTIVO



**Prefeitura Municipal de Forquilha**

*Rejeitado e arquivado nesta Casa*

PROJETO DE LEI Nº PE 037/91

CONCEDE ISENÇÃO FISCAL ÀS EDIFICAÇÕES TÍPICAS BEM COMO ÀS QUE TENHAM VALOR HISTÓRICO E ARQUITETÔNICO, NO MUNICÍPIO DE FORQUILHINHA.

VANDERLEI LUIZ RICKEN, Prefeito Municipal de Forquilha, faço saber aos habitantes do Município que a Câmara Municipal de Vereadores aprovou e eu sanciono a seguinte Lei:

**Art. 1º.** Ficam isentas do pagamento do Imposto Predial e Territorial Urbanos - IPTU, as edificações típicas e as que tenham valor histórico e arquitetônico, no Município de Forquilha.

**Parágrafo único.** A isenção referida no caput deste artigo será concedida às edificações localizadas no perímetro urbano.

**Art. 2º.** A concessão da isenção será requerida pelo beneficiário e será feita por Decreto do Poder Executivo, desde que obtenha parecer favorável da Comissão Técnica composta por:

- I - Um arquiteto representando a Prefeitura;
- II - Um Vereador indicado pelo Poder Legislativo;
- III - O Secretário de Saúde, Educação e Cultura do Município.

**Parágrafo único.** A Comissão Técnica será constituída por Decreto do Prefeito Municipal e seus Membros não terão direito a qualquer remuneração.

**Art. 3º.** Havendo a concessão da isenção, o beneficiário ficará proibido de executar modificações, reformas ou adaptações na edificação, sem a aprovação prévia da Comissão Técnica, sob pena de perder a isenção fiscal.

**Parágrafo único.** A isenção perdurará enquanto o imóvel pertencer ao proprietário beneficiado e forem mantidas as características originais da edificação, podendo o novo adquirente gozar do mesmo benefício, desde que requerido novamente.

CÂMARA MUNICIPAL  
 APROVADO REJEITADO  
 27/06/91

CÂMARA MUNICIPAL  
 LIDO NA SESSÃO DE 25/06/91  
 FORQUILHINHA 27/06/91



## Prefeitura Municipal de Forquilha

**Art. 4º.** A isenção prevista nesta Lei também será concedida às edificações que forem reformadas dentro das características mencionadas no art. 1º.

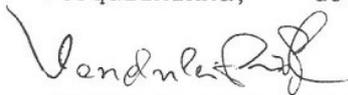
**Art. 5º.** A isenção de que trata esta Lei será concedida pelo prazo de 10 (dez) anos, a iniciar-se da data da expedição do "habite-se".

**Parágrafo único.** Às edificações cujo "habite-se" já foi liberado, será concedida a isenção a partir do despacho concessivo do benefício, que se dará após o requerimento do interessado.

**Art. 6º.** O Poder Executivo Municipal regulamentará a presente Lei no prazo de até 60 (sessenta) dias, a partir da data de sua publicação.

**Art. 7º.** Esta Lei entra em vigor na data da sua publicação, revogando-se as disposições em contrário.

Forquilha, de junho de 1991.

  
VANDERLEI LUIZ RICKEN  
Prefeito Municipal

## ANEXO B – Regulamento do concurso cultural de trajes da *Heimatfest*



### REGULAMENTO DO CONCURSO CULTURAL

#### Traje da Rainha e princesas Heimatfest

**CLÁUSULA 1** - Este é um concurso de caráter exclusivamente cultural, sem qualquer modalidade de sorteio, pagamento ou premiação, nem vinculado à aquisição ou uso de qualquer bem, direito ou serviço, que será realizado no período de 01 a 30 de abril de 2015.

**CLÁUSULA 2** – Podem participar do concurso: pessoas físicas com conhecimentos em moda e estilo.

**CLÁUSULA 3** – Para participar, os interessados deverão desenhar as roupas da Rainha e das duas Princesas da VII Heimatfest – Festa das Origens que acontecerá em Forquilha de 08 a 12 de outubro de 2015. O material impresso deve ser entregue na Secretaria de Cultura Esporte e Turismo. (Centro de eventos) junto com a ficha de inscrição até o dia 30 de abril de 2015. O material não será devolvido ao final do concurso.

**CLÁUSULA 4** – Os participantes devem privilegiar e valorizar a etnia ALEMÃ.

**CLÁUSULA 5** – Os participantes deverão obrigatoriamente sugerir os acessórios, tecidos com amostra, cores e aviamentos do traje.

**CLÁUSULA 6** – O traje da Rainha e das Princesas deve ser diferente um do outro e devidamente identificado.

**CLÁUSULA 7** – A avaliação dos trajes será feita de forma coletiva, havendo apenas um vencedor com seu conjunto de três trajes.

**CLÁUSULA 8** – A escolha dos vencedores do concurso será feita pela subcomissão de Rainhas e Princesas da VII Heimatfest e levará em conta os seguintes critérios: adequação ao tema da festa, criatividade e beleza.

**CLÁUSULA 9** – A subcomissão se dá o direito de opinar junto ao vencedor sobre acessórios e pequenos detalhes do traje.

**CLÁUSULA 10** – O vencedor terá as roupas confeccionadas e usadas pela Rainha e Princesas durante os dias da festa e divulgação nos meios de comunicação.

**CLÁUSULA 11** – O vencedor do concurso autoriza o uso do seu nome e fotos nos materiais de divulgação do concurso e do resultado, sem ônus de espécie alguma para os seus organizadores.

**CLÁUSULA 12** – O resultado do concurso será divulgado no dia 11 de Julho de 2015 durante a escolha da Rainha e Princesas da VII Heimatfest. O vencedor do concurso será chamado durante a realização do evento para apresentar os trajes de sua criação.

**CLÁUSULA 13** – Os casos omissos serão decididos pela subcomissão Julgadora deste regulamento.



Carlos Alberto Arns Filho

Presidente subcomissão de Rainhas e Princesas da VII Heimatfest

## ANEXO C – Inventários bens históricos de Nova Veneza

<p>CÓD. NVZ001 informações inventário <input checked="" type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5</p> <p>Denominação: Casa GORINI</p> <p>Propriet.atual: Élio Gorini</p> <p>Bairro/Estrada/Caminho: Centro</p> <p>Endereço: Doutor Carlos Gorini</p> <p>Ano construção: 1915 Técnica constr.: alvenaria autoportante</p> <p>Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Tombamento proposto <input checked="" type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Descrição Imóvel:          Edificação de um pavimento mais porão e sótão. Cobertura em duas águas de telha capa-canal, com empenas voltadas para as laterais. Requadros em madeira e verga reta. A parte posterior, mais recente, veio substituir a cozinha, sala de jantar e banheiro, além do pequeno alpendre frontal.</p> <p>Observações:</p>	<p>Imagens/ croquis</p> <p>inv. 1983 </p> <p>2004/5 </p> <p>Existência de levantamento cadastral  <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não          acervo IPHAN</p>
<p>CÓD. NVZ002 informações inventário <input checked="" type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5</p> <p>Denominação: Casa MATTIA, Daniela</p> <p>Propriet.atual: Daniela Mattia</p> <p>Bairro/Estrada/Caminho: Centro</p> <p>Endereço: Rua Cônego Miguel Giacca, 233</p> <p>Ano construção: 1920 Técnica constr.: alvenaria autoportante</p> <p>Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Tombamento proposto <input checked="" type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Descrição Imóvel:          Edificação de um pavimento em alvenaria de tijolos. Cobertura em duas águas, com telhas de barro do tipo capa-canal. Pilares de canto arrematados por cimalthas. Abertura em vergas retas com molduras salientes. Internamente as paredes são rebocadas com faixa decorativa próximo ao forro em alguns ambientes. O assoalho é de tabuado larga e o forro do tipo saia e camisa acompanha a inclinação do telhado. A cozinha localiza-se na parte posterior da casa, em nível mais baixo.</p> <p>Observações:          Construída por Augusto Daminelli e carpintaria de Joaquim Mazucco a Antônio de Mattia. Possui planta baixa.</p>	<p>Imagens/ croquis</p> <p>inv. 1983 </p> <p>2004/5 </p> <p>Existência de levantamento cadastral  <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não          acervo IPHAN</p>
<p>CÓD. NVZ004 informações inventário <input checked="" type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5</p> <p>Denominação: Casa COSTA, Júlia Bortoluzzi (inv. 1983)</p> <p>Propriet.atual: Júlia Bortoluzzi Costa (inv. 1983)</p> <p>Bairro/Estrada/Caminho: Centro</p> <p>Endereço: Rua Cônego Miguel Giacca, 117</p> <p>Ano construção: 1904 Técnica constr.: alvenaria autoportante</p> <p>Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Tombamento proposto <input checked="" type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Descrição Imóvel:          Fundação de pedra irregular corrida e paredes de tijolos. Cobertura em duas águas com caimento para as laterais. Presença de cunhais e cimalthas. Aberturas com vidraça de guilhotina e folhas em madeira maciça. Portas trabalhadas com almofadas de madeira maciça e bandeiras envidraçadas fixas. Corpo da cozinha anexo à casa de menores proporções. Cercada por murada balaustrada.</p> <p>Observações:          Teve como pedreiro Augusto Daminelli e Cesar Daminelli.</p>	<p>Imagens/ croquis</p> <p>inv. 1983 </p> <p>2004/5 </p> <p>Existência de levantamento cadastral  <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não          acervo IPHAN</p>

<b>CÓD.</b> NVZ005      informações inventário <input type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5	<b>Imagens/ croquis</b>
Denominação: Casa NEZ, Leonora Michels de Propriet.atual: Leonora Michels de Nez Bairro/Estrada/Caminho: Centro Endereço: Rua Cônego Miguel Giacca, 72 Ano construção: 1920      Técnica constr.: alvenaria autoportante Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum Tombamento proposto <input checked="" type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum	inv. 1983 
<b>Descrição Imóvel:</b> Edificação urbana de pequeno porte, que compõe o conjunto do centro de Nova Veneza. Pavimento térreo com porão, cobertura em duas águas com beiral e cimalha e cunhais marcados. Fachada simples marcada por cimalthas. Aberturas em verga reta. Parte posterior da casa é mais recente.	2004/5 
<b>Observações:</b>	Existência de levantamento cadastral <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não acervo IPHAN
<b>CÓD.</b> NVZ006      informações inventário <input checked="" type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5	<b>Imagens/ croquis</b>
Denominação: Casa BORTOLUZZI, Denir Serafim (Speak Easy - Inglês e Espanhol) Propriet.atual: Denir Serafim Bortoluzzi Bairro/Estrada/Caminho: Centro Endereço: Nicolau Pederneiras, 95 Ano construção: 1918      Técnica constr.: alvenaria autoportante Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum Tombamento proposto <input checked="" type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum	inv. 1983 
<b>Descrição Imóvel:</b> Edificação térrea implantada no alinhamento predial. Possui telhado em duas águas e telhas do tipo capa-canal e platibanda balaustrada centralizada por pequeno frontão curvo com estrela em relevo. Apresenta fachada com porta principal ao centro, e aberturas em arco ogival com bandeiras fixas envidraçadas. A porta se abre em duas folhas de madeira maciça e as janelas possuem folhas em venezianas que se abrem internamente. A fachada possui riqueza considerável em ornatos e elementos compositivos e extremidades emolduradas por cunhais.	2004/5 
<b>Observações:</b> Construída entre 1918 e 1921, pelos pedreiros Augusto Daminelli e Cesar Ghislandi e pelo carpinteiro Joaquim Mazucco. Possui planta baixa.	Existência de levantamento cadastral <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não acervo IPHAN
<b>CÓD.</b> NVZ007      informações inventário <input checked="" type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5	<b>Imagens/ croquis</b>
Denominação: Casa GHISLANDI Propriet.atual: Laudelino Ghislandi Bairro/Estrada/Caminho: Centro Endereço: Nicolau Pederneiras Ano construção: 1916      Técnica constr.: alvenaria autoportante Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum Tombamento proposto <input checked="" type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum	inv. 1983 
<b>Descrição Imóvel:</b> Edificação térrea, construída em alvenaria sobre fundação de pedra corrida. A casa principal apresenta telhado em duas águas com telhas do tipo capa-canal com beiral com lambrequim e platibanda cega. Extremidades marcadas por cunhais. Esquadrias do tipo guilhotinas envidraçadas externas e folhas de madeira maciça abrindo para o interior da residência. Assoalho de tabuado corrido largo e forro de saia e camisa. Divisórias internas de alvenaria e madeira originais.	2004/5 
<b>Observações:</b> Construída por José Amboni e Augusto Daminelli e Cesar Ghislandi e carpintaria de Joaquim Mazucco. A residência possui quadros e mobiliário antigos. Possui planta baixa.	Existência de levantamento cadastral <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não acervo IPHAN

<p>CÓD. NVZ008      informações inventário      <input checked="" type="checkbox"/> inv. 1983      <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5</p> <p>Denominação: Casa ROMAGNA          Propriet.atual: Mário Romagna          Bairro/Estrada/Caminho: Centro          Endereço: Nicolau Pederneiras, 433          Ano construção: 1922      Técnica constr.: alvenaria autoportante</p> <p>Tombamento existente      <input type="checkbox"/> MUN.      <input type="checkbox"/> EST.      <input type="checkbox"/> FED.      <input checked="" type="checkbox"/> nenhum          Tombamento proposto      <input checked="" type="checkbox"/> MUN.      <input type="checkbox"/> EST.      <input type="checkbox"/> FED.      <input type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Descrição Imóvel:          Edificação térrea de implantação elevada em relação à rua, com alvenaria de tijolos rebocados sobre fundação de pedras corridas. Planta tradicional com cozinha ao fundo separada do corpo principal da casa (de data um pouco anterior, atualmente com função de depósito). Telhado de duas águas com cumeeira paralela à rua. Apresenta varanda frontal. Abertura em vergas retas do tipo guilhotina envidraçada. Assoalho de tabuado estreito.</p> <p>Observações:          Construída por José Amboni e Augusto Daminelli e Cesar Ghislandi e carpintaria de polino Cappeller e Joaquim Mazucco. A residência possui muitos mobiliários antigos. Possui planta baixa.</p>	<p>Imagens/ croquis</p> <p>inv. 1983 </p> <p>2004/5 </p> <p>Existência de levantamento cadastral  <input type="checkbox"/> sim      <input checked="" type="checkbox"/> não          acervo IPHAN</p>
<p>CÓD. NVZ010      informações inventário      <input checked="" type="checkbox"/> inv. 1983      <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5</p> <p>Denominação: Igreja Matriz de São Marcos          Propriet.atual: Mitra Diocesana          Bairro/Estrada/Caminho: Centro          Endereço: Rua Cônego Miguel Giacca          Ano construção: 1912      Técnica constr.: alvenaria autoportante</p> <p>Tombamento existente      <input type="checkbox"/> MUN.      <input type="checkbox"/> EST.      <input type="checkbox"/> FED.      <input checked="" type="checkbox"/> nenhum          Tombamento proposto      <input type="checkbox"/> MUN.      <input checked="" type="checkbox"/> EST.      <input type="checkbox"/> FED.      <input type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Descrição Imóvel:          Edificação térrea, construída em alvenaria sobre fundação de pedra corrida. Destaca-se pelos elementos neoclássicos da fachada e pela torre localizada nos fundos da edificação. Apresenta nave central e duas laterais com um altar nos fundos. Possui telhado em duas águas de telha de cimento amianto. As aberturas possuem sobrevergas de arco pleno, verga reta com bandeira envidraçada. Portas possuem folhas de abrir almofadadas, sendo emoldurada por saliências que imitam um pórtico greco-romano.</p> <p>Observações:          Foi iniciada em 1912 e concluída em 1915 (a torre possuía metade de sua dimensão atual). Em 1928 a nave central foi ampliada e a torre construída. Em 1932 recebeu os grandes sinos e o relógio. Em 1975 foi reformada e as pinturas internas substituídas pelo trabalho de Zé Diabo. Possui planta baixa.</p>	<p>Imagens/ croquis</p> <p>inv. 1983 </p> <p>2004/5 </p> <p>Existência de levantamento cadastral  <input type="checkbox"/> sim      <input checked="" type="checkbox"/> não          acervo IPHAN</p>
<p>CÓD. NVZ011      informações inventário      <input checked="" type="checkbox"/> inv. 1983      <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5</p> <p>Denominação: Casa JOSE GAVA          Propriet.atual: José Gava Neto          Bairro/Estrada/Caminho: Centro          Endereço: Rua dos Imigrantes          Ano construção: 1911      Técnica constr.: alvenaria autoportante</p> <p>Tombamento existente      <input type="checkbox"/> MUN.      <input type="checkbox"/> EST.      <input type="checkbox"/> FED.      <input checked="" type="checkbox"/> nenhum          Tombamento proposto      <input checked="" type="checkbox"/> MUN.      <input type="checkbox"/> EST.      <input type="checkbox"/> FED.      <input type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Descrição Imóvel:          Construída para comércio, a atual residência (1911) serviu também como hospital e necrotério. Edificação térrea, com cobertura de quatro águas com beiral e cimalha. Varanda na parte posterior ornamentada de lambrequins. Cunhais decorados e aberturas em arco pleno com bandeiras fixas com desenhos trabalhados. Assoalho de tabuado largo e forro de saia e camisa. Na parte posterior do terreno está a antiga cozinha de pedra aparente, com cobertura em duas águas, com piso de assoalho e tijolo aparente. Porta principal com verga em arco pleno.</p> <p>Observações:          Possui grande número de peças, utensílos, mobiliário, imagens e louças antigas (entre elas, as do primeiro hotel de Nova Veneza). Possui planta baixa.</p>	<p>Imagens/ croquis</p> <p>inv. 1983 </p> <p>2004/5 </p> <p>Existência de levantamento cadastral  <input type="checkbox"/> sim      <input checked="" type="checkbox"/> não          acervo IPHAN</p>

<b>CÓD. NVZ012</b> informações inventário <input checked="" type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5	<b>Imagens/ croquis</b>
Denominação: Casa BORTOLUZZI, Cesar (antigo Armazém/ Pizzaria La Gôndola) Propriet.atual: Cesar Bortoluzzi Bairro/Estrada/Caminho: Centro Endereço: Nicolau Pederneiras, 45 Ano construção: 1919 Técnica constr.: alvenaria autoportante Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum Tombamento proposto <input checked="" type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum	inv. 1983 
<b>Descrição Imóvel:</b> Edificação comercial térrea, implantada em terreno de esquina junto à praça central. Construída em alvenaria de tijolos maciços rebocados sobre fundação de pedra irregular corrida. Cobertura em quatro águas com telhas do tipo capa-canal com platibanda balaustrada e cega (mais recente). Tendo em vista sua função comercial, possui diversas aberturas voltadas principalmente para a praça, com forte marcação da entrada principal. Algumas aberturas possuem sobreverga em arco pleno com bandeira envidraçada e outras com verga reta com bandeira envidraçada.	2004/5 
<b>Observações:</b> Construída pelos pedreiros Augusto Daminelli e Cesar Ghislandi e trabalhos de carpintaria de Joaquim e Osvaldo Mazucco. A parte mais antiga data de aproximadamente de 1919 e a mais recente de 1930. Possui planta baixa.	Existência de levantamento cadastral <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não acervo IPHAN
<b>CÓD. NVZ013</b> informações inventário <input checked="" type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5	<b>Imagens/ croquis</b>
Denominação: Casa BORTOLUZZI, Irma Propriet.atual: Irma Bortoluzzi Bairro/Estrada/Caminho: Centro Endereço: Nicolau Pederneiras, 59 Ano construção: 1928 Técnica constr.: mista Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum Tombamento proposto <input checked="" type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum	inv. 1983 
<b>Descrição Imóvel:</b> Edificação implantada no alinhamento predial. Composta por pavimento térreo e porão. Possui telhado em duas águas, telhas do tipo francesa e terminado em platibanda da elevação principal ornada com frisos. Fachada principal com aberturas simétricas e elementos decorativos distribuídos em forma ortogonal. Abertura em vergas retas com bandeira simples.	2004/5 
<b>Observações:</b> Construída por José Amboni e Augusto Daminelli e Cesar Ghislandi e carpintaria de Antônio Mazucco e Antônio Mattia. Possui planta baixa.	Existência de levantamento cadastral <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não acervo IPHAN
<b>CÓD. NVZ014</b> informações inventário <input checked="" type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5	<b>Imagens/ croquis</b>
Denominação: Casa BÚRIGO, Antônio Osvaldo Propriet.atual: Antônio Osvaldo Búrigo Bairro/Estrada/Caminho: Centro Endereço: Nicolau Pederneiras Ano construção: 1910 Técnica constr.: alvenaria autoportante Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum Tombamento proposto <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum	inv. 1983 
<b>Descrição Imóvel:</b> Sobrado do início do século. Fundação corrida de pedra irregular. Cobertura em duas águas com platibanda e telhas tipo capa-canal. Fachada simples com esquadrias simétricas. Abertura envidraçada em arco pleno. Restante das esquadrias em madeira maciça. Atualmente abriga dois estabelecimentos.	2004/5 
<b>Observações:</b> Construído pelos pedreiros Augusto Daminelli e Cesar Ghislandi. Neste sobrado funcionou o primeiro hotel da cidade. Possui planta baixa.	Existência de levantamento cadastral <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não acervo IPHAN

<p>CÓD. NVZ015 informações inventário <input checked="" type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5</p> <p>Denominação: Hospital São Marcos          Propriet.atual: Irmãs Beneditinas          Bairro/Estrada/Caminho: Centro          Endereço: Doutor Carlos Gorini          Ano construção: 1895 Técnica constr.:</p> <p>Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum          Tombamento proposto <input checked="" type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Descrição Imóvel:          O sobrado central, datado de 1895, era destinado a abrigar o escritório central da companhia Metropolitana. Algumas ampliações foram feitas posteriormente, datadas de 1932 e 1953. As janelas possuem bandeiras fixas que se ocultam com o fechamento das venezianas que abrem para o exterior. As portas são de tábuas maciças com almofadas. Sobre as janelas há um elemento decorativo, com motivo floral ao centro.</p> <p>Observações:          A fundação do hospital em 1932 exigiu obras de ampliação. Em 1935 ficaram prontas as duas alas nas laterais do sobrado. Em 1953 houve a ampliação de mais duas alas laterais. Em 1960 foi anexado um novo bloco na lateral direita. Possui planta parcial.</p>	<p>Imagens/ croquis</p> <p>inv. 1983 </p> <p>2004/5 </p> <p>Existência de levantamento cadastral  <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não          acervo IPHAN</p>
<p>CÓD. NVZ016 informações inventário <input checked="" type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5</p> <p>Denominação: Museu Cônego Miguel Giacca (Museu do Imigrante)          Propriet.atual: Prefeitura Municipal          Bairro/Estrada/Caminho: Centro          Endereço: Rua Cônego Miguel Giacca          Ano construção: final séc. XIX Técnica constr.: alvenaria autoportante</p> <p>Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum          Tombamento proposto <input type="checkbox"/> MUN. <input checked="" type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Descrição Imóvel:          Edificação assobradada, construída em alvenaria de pedra no pavimento inferior e tijolos no pavimento superior. Cobertura em duas águas com telhas do tipo capa-canal, terminando com lambrequim no oitão e cimalha nas fachadas laterais. As aberturas distribuem-se simetricamente na fachada, com porta centralizada nas fachadas frontal e lateral. As aberturas do térreo possuem verga de arco pleno e bandeira envidraçada. No superior, as vergas são retas, com uma porta/janela guarnecida por balcão e guarda-corpo em gradil de ferro na fachada lateral. Janelas do tipo guilhotina com folhas de abrir em madeira maciça.</p> <p>Observações:          Pav. térreo construído no final do século XIX pelos imigrantes (com a finalidade de abrigar a Companhia Metropolitana de Imigração). O pav. superior foi construído por volta de 1920. Foi reformada para abrigar uma igreja. Ali também funcionou a Antiga Prefeitura por 25 anos.</p>	<p>Imagens/ croquis</p> <p>inv. 1983 </p> <p>2004/5 </p> <p>Existência de levantamento cadastral  <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não          acervo IPHAN</p>
<p>CÓD. NVZ017 informações inventário <input checked="" type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5</p> <p>Denominação: Casa de Pedra FAMÍLIA BRATTI          Propriet.atual: Ângelo Bortolotto          Bairro/Estrada/Caminho: Estrada de Nova Veneza à Caravaggio          Endereço: Estrada que liga Nova Veneza a Caravaggio          Ano construção: final séc. XIX Técnica constr.: cantaria de pedra</p> <p>Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input checked="" type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum          Tombamento proposto <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input checked="" type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Descrição Imóvel:          O sobrado, assim como o restante do conjunto possui fundação de pedra corrida e paredes em alvenaria de pedra, sendo este composto de dois pavimentos, além do sótão. Planta retangular bastante simplificada e escada central. Telhados em três águas com telhas do tipo capa-canal. A copa/cozinha e a cantina com planta quadrada e paredes de pedra dividindo os ambientes. Piso de cimento alisado. Telhado em duas águas. O estábulo possui sótão elevado resultando em pé-direito mais alto e ventilado. Possui piso de pedra e apresentando calha central para escoamento de calha água.</p> <p>Observações:          Conjunto edificado em várias épocas. O sobrado existente data do final do século passado. A cozinha e a cantina foi iniciado aproximadamente em 1905 e o estábulo em 1915.</p>	<p>Imagens/ croquis</p> <p>inv. 1983 </p> <p>2004/5 </p> <p>Existência de levantamento cadastral  <input checked="" type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não          acervo IPHAN</p>

<p>CÓD. NVZ024 informações inventário <input checked="" type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5</p> <p>Denominação: Casa ALBÔNICO, Ademir</p> <p>Propriet.atual: Ademir Albônico</p> <p>Bairro/Estrada/Caminho: São Bento Alto</p> <p>Endereço: Rodovia Giovani Gava, s/nº</p> <p>Ano construção: 1930 Técnica constr.: alvenaria autoportante</p> <p>Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Tombamento proposto <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Descrição Imóvel:          Edificação rural, apresenta telhado em quatro águas, sem lambrequim, com telhas de barro do tipo capa e canal. As aberturas são simetricamente dispostas correspondendo-se entre eixos, com exceção de uma porta lateral de madeira com janelas envidraçadas, do tipo guilhotina e tampões do mesmo material, de duas folhas, abrindo internamente. Portas também em madeira, de duas folhas, almofadadas. Paredes interna e externa rebocadas com cimento alisado. Forro de madeira tipo macho e fêmea e piso de tabuado larao. preacado nos barrotes.</p> <p>Observações:          Construída pelo Capeller e os Canária. Possui planta baixa.</p>	<p>Imagens/ croquis</p> <p>inv. 1983</p> <p>2004/5</p>  <p>Existência de levantamento cadastral <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não</p> <p>acervo IPHAN</p>
<p>CÓD. NVZ027 informações inventário <input checked="" type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5</p> <p>Denominação: Casa BERETTA</p> <p>Propriet.atual: Santo Beretta</p> <p>Bairro/Estrada/Caminho: Centro</p> <p>Endereço: Doutor Carlos Gorini, 184</p> <p>Ano construção: 1915 Técnica constr.: alvenaria autoportante</p> <p>Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Tombamento proposto <input checked="" type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Descrição Imóvel:          Possui implantação privilegiada, dispendo de uma bela vista da cidade. Edificação térrea residencial, construída de alvenaria de tijolos rebocados sobre fundação de pedra corrida. Telhado em duas águas com telha do tipo capa-canal. Aberturas com verga reta e sobreverga em arco pleno, que possuíam inicialmente bandeiras fixas envidraçadas. A cozinha, no fundo da edificação, é de alvenaria coberta com telha de fibro cimento. Assoalho de tabuado largo e forro do tipo saia e camisa. Pé-direito alto, de aproximadamente 3,50m. Possui algumas divisórias internas de lambri de madeira.</p> <p>Observações:          Construída por Augusto Daminelli e Luis Bratti e carpintaria de Joaquim Mazucco. Possui móveis antigos. Possui planta.</p>	<p>Imagens/ croquis</p> <p>inv. 1983</p> <p>2004/5</p>   <p>Existência de levantamento cadastral <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não</p> <p>acervo IPHAN</p>
<p>CÓD. NVZ030 informações inventário <input type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5</p> <p>Denominação: Atafona ALBÔNICO, Realino</p> <p>Propriet.atual: Realino Albônico</p> <p>Bairro/Estrada/Caminho:</p> <p>Endereço:</p> <p>Ano construção: Técnica constr.: madeira</p> <p>Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Tombamento proposto <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Descrição Imóvel:          Antiga atafona que ainda mantém parte de seu utensílios. Construção em madeira, fundação de tijolos aparentes e cobertura em duas águas. Atafona com acionamento em roda d' água e transmissão por correias e polias de madeira. Faz parte do conjunto um pequeno oratório.</p> <p>Observações:</p>	<p>Imagens/ croquis</p> <p>inv. 1983</p> <p>2004/5</p>  <p>Existência de levantamento cadastral <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não</p> <p>acervo IPHAN</p>

<p>CÓD. NVZ031 informações inventário <input type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5</p> <p>Denominação: Casa AMBONI, Leodenir (Bar do Amboni)</p> <p>Propriet.atual: Leodenir Amboni</p> <p>Bairro/Estrada/Caminho: São Bento Alto</p> <p>Endereço: Albino Mondardo, s/nº</p> <p>Ano construção: 1941 Técnica constr.: alvenaria autoportante</p> <p>Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Tombamento proposto <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Descrição Imóvel:          Edificação térrea com função comercial. Cobertura em duas águas com empena voltada para a rua e acabamento em lambrequim. Aberturas com bandeira fixa, de duas folhas em madeira maciça. Forro e assoalho de tabuado largo.</p> <p>Observações:</p>	<p>Imagens/ croquis</p> <p>inv. 1983</p> <p>2004/5</p>  <p>Existência de levantamento cadastral <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não</p> <p>acervo IPHAN</p>
<p>CÓD. NVZ032 informações inventário <input type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5</p> <p>Denominação: Casa DOMINELLI, Olga de Preza</p> <p>Propriet.atual: Olga de Preza Dominelli</p> <p>Bairro/Estrada/Caminho: São Bento Alto</p> <p>Endereço: Rodovia Giovani Gava, s/nº</p> <p>Ano construção: 1931 Técnica constr.: alvenaria autoportante</p> <p>Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Tombamento proposto <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Descrição Imóvel:          Residência de planta tradicional: circulação centralizada, cobertura em duas águas com telhas do tipo capa-canal com cimbalha de tijolos em diagonal e cunhais marcados, cozinha separada (avarandada em uma das laterais) do corpo principal da edificação, unidas por um passadiço coberto. As janelas da residência principal foram substituídas por outras de modelo comercial. As restantes são de bandeira fixa envidraçada e uma folha de madeira maciça e outra envidraçada. Portas com bandeira fixa e folhas de madeira maciça (incluindo as interiores). Os ambientes do fundo da residência foram transformados em cozinha e a antiga passou a servir como depósito. Assoalho de tabuado largo e forro de tino, saia e camisa.</p> <p>Observações:          Internamente a residência possui um arco abatido no meio da circulação da residência principal com os dizeres: LABOR . OMNIA . VINCI. A edificação também possui imagens de santos e mobiliário antigos.</p>	<p>Imagens/ croquis</p> <p>inv. 1983</p> <p>2004/5</p>  <p>Existência de levantamento cadastral <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não</p> <p>acervo IPHAN</p>
<p>CÓD. NVZ033 informações inventário <input type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5</p> <p>Denominação: Casa MASTELA, Alvacir</p> <p>Propriet.atual: Alvacir Mastela</p> <p>Bairro/Estrada/Caminho: Estrada para São Bento Alto</p> <p>Endereço: Estrada Domênico Mondardo, s/nº</p> <p>Ano construção: 1916 Técnica constr.: alvenaria autoportante</p> <p>Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Tombamento proposto <input checked="" type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Descrição Imóvel:          Bela implantação em meio à vegetação. Residência térrea com pequena varanda frontal, cobertura em duas águas com cimbalha em tijolos em diagonal e acabamento do beiral em lambrequim. Esquadrias em madeira maciça almofadada e folha dupla envidraçada.</p> <p>Observações:</p>	<p>Imagens/ croquis</p> <p>inv. 1983</p> <p>2004/5</p>  <p>Existência de levantamento cadastral <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não</p> <p>acervo IPHAN</p>

<b>CÓD. NVZ034</b> informações inventário <input type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5	<b>Imagens/ croquis</b>
Denominação: Casa BECAUZER, Bernadete Propriet.atual: Bernadete Becauzer Bairro/Estrada/Caminho: Centro Endereço: Alfredo Pessi Ano construção: 1940 Técnica constr.: alvenaria autoportante Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum Tombamento proposto <input checked="" type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum	
Descrição Imóvel: Edificação térrea com entradas laterais. Cobertura em duas águas com empenas voltadas para a fachada frontal, ocultada por platibanda de linhas retas. Abertura de bandeira fixa, folhas de madeira maciça almofadada e folha envidraçada.	2004/5 
Observações: Conjunto edificado em várias épocas. O sobrado existente data do final do século passado. A cozinha e a cantina foram iniciadas aproximadamente em 1905 e o estábulo em 1915.	Existência de levantamento cadastral <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não acervo IPHAN
<b>CÓD. NVZ035</b> informações inventário <input type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5	<b>Imagens/ croquis</b>
Denominação: Casa BONI, Selma Propriet.atual: Selma Boni Bairro/Estrada/Caminho: Centro Endereço: Alfredo Pessi, nº 734 Ano construção: Técnica constr.: alvenaria autoportante Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum Tombamento proposto <input checked="" type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum	
Descrição Imóvel: Edificação térrea, cobertura em três águas com telhas do tipo capa-canal. Cozinha separada do corpo principal da casa, atualmente unidas por anexo formando passagem coberta e garagem. Aberturas em vergas retas. Esquadrias com bandeira fixa envidraçada, folhas de madeira maciça almofadada e folhas envidraçadas.	2004/5 
Observações:	Existência de levantamento cadastral <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não acervo IPHAN
<b>CÓD. NVZ036</b> informações inventário <input type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5	<b>Imagens/ croquis</b>
Denominação: Casa BRATTI, Celso Propriet.atual: Celso Bratti Bairro/Estrada/Caminho: Centro Endereço: Nicolau Pedemeiras, nº 123 Ano construção: Técnica constr.: alvenaria autoportante Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum Tombamento proposto <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum	
Descrição Imóvel: Edificação térrea, com entrada avarandada pela lateral, sendo a fachada principal composta pela empena da cobertura de telhas capa-canal e duas esquadrias de verga reta. Aberturas de bandeira fixa e folhas de madeira maciça. As janelas possuem folhas envidraçadas. Assoalho de tabuado fino e forro do tipo saia e camisa.	2004/5 
Observações:	Existência de levantamento cadastral <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não acervo IPHAN

<p>CÓD. NVZ037 informações inventário <input type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5</p> <p>Denominação: Casa CRIPPA, Clivalmir Luís (Agro Albônico)</p> <p>Propriet.atual: Clivalmir Luís Crippa</p> <p>Bairro/Estrada/Caminho: Centro</p> <p>Endereço: Rua dos Imigrantes, nº 530</p> <p>Ano construção: 1930 Técnica constr.: alvenaria autoportante</p> <p>Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Tombamento proposto <input checked="" type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Descrição Imóvel:          Edificação com antiga função de residência (fundos) e comércio de secos e molhados. Cobertura em duas águas com empenas voltadas para a fachada frontal, ocultada por platibanda de linhas retas com duas pequenas aberturas. Abertura de madeira maciça almofadada e folha envidraçada. Algumas foram substituídas por aberturas de vidro para desempenhar a função de vitrine. Assoalho de tabuado largo e forro de saia e camisa. O pequeno anexo ao lado servia como lanchonete para os caixeiros viajantes (vendiam pão, vinho, queijo, etc.).</p> <p>Observações:</p>	<p>Imagens/ croquis</p> <p>inv. 1983</p> <p>2004/5</p>  <p>Existência de levantamento cadastral <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não acervo IPHAN</p>
<p>CÓD. NVZ038 informações inventário <input type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5</p> <p>Denominação: Casa FRETTA, Afonso</p> <p>Propriet.atual: Afonso Fretta</p> <p>Bairro/Estrada/Caminho: Centro</p> <p>Endereço: Doutor Carlos Gorini, nº 269</p> <p>Ano construção: Técnica constr.: alvenaria autoportante</p> <p>Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Tombamento proposto <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Descrição Imóvel:          Edificação avarandada em alvenaria autoportante. Cobertura em quatro águas com telhas do tipo capa-canal. Esquadrias em madeira maciça e folhas envidraçadas. Faz parte da propriedade uma edificação antiga em madeira, com cobertura em duas águas com empenas voltadas para as laterais.</p> <p>Observações:</p>	<p>Imagens/ croquis</p> <p>inv. 1983</p> <p>2004/5</p>  <p>Existência de levantamento cadastral <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não acervo IPHAN</p>
<p>CÓD. NVZ039 informações inventário <input type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5</p> <p>Denominação: Casa FRIGO, José Raulino</p> <p>Propriet.atual: José Raulino Frigo</p> <p>Bairro/Estrada/Caminho: Centro</p> <p>Endereço: Alfredo Pessi</p> <p>Ano construção: 1950 Técnica constr.: alvenaria autoportante</p> <p>Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Tombamento proposto <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum</p> <p>Descrição Imóvel:          Edificação térrea com implantação em uma pequena elevação. Varandas laterais. Cobertura em quatro águas com telhas do tipo capa-canal. Aberturas em madeira maciça e folhas envidraçadas.</p> <p>Observações:</p>	<p>Imagens/ croquis</p> <p>inv. 1983</p> <p>2004/5</p>  <p>Existência de levantamento cadastral <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não acervo IPHAN</p>

CÓD. NVZ040      informações inventário <input type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5	Imagens/ croquis
Denominação: Casa PANATO, Alaíde Propriet.atual: Alaíde Panato Bairro/Estrada/Caminho: Centro Endereço: Alfredo Pessi, nº 804 Ano construção: 1925      Técnica constr.: alvenaria autoportante Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum Tombamento proposto <input checked="" type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum	
Descrição Imóvel: Edificação térrea, cobertura em duas águas com telhas do tipo capa-canal. Aberturas em vergas retas. Esquadrias com bandeira fixa envidraçada, folhas de madeira maciça almofadada e folhas envidraçadas. Sofreu reforma recentemente. Os lambrequins não são originais.	2004/5 
Observações:	Existência de levantamento cadastral <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não acervo IPHAN
CÓD. NVZ041      informações inventário <input type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5	Imagens/ croquis
Denominação: Chaminé Propriet.atual: Bairro/Estrada/Caminho: Centro Endereço: Ano construção: 1925      Técnica constr.: tijolo aparente Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum Tombamento proposto <input checked="" type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum	
Descrição Imóvel: Segundo dizeres de placa de bronze afixada: 'Os três Irmãos Bortoluzzi constituíram a firma Bortoluzzi e Irmãos, mais tarde Indústria e Comércio Bortoluzzi SA (fábrica de produtos suínos, beneficiamento de madeiras e cereais, comércio de secos e molhados, etc.). Do qual esta chaminé é o marco histórico do pungente empreendimento que por mais de cinquenta anos contribuiu grandemente para o progresso desta terra.'	2004/5 
Observações:	Existência de levantamento cadastral <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não acervo IPHAN
CÓD. NVZ042      informações inventário <input type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5	Imagens/ croquis
Denominação: Propriet.atual: Bairro/Estrada/Caminho: Centro Endereço: Nicolau Pederneiras, nº 253 Ano construção:      Técnica constr.: alvenaria autoportante Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum Tombamento proposto <input checked="" type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum	
Descrição Imóvel: Edificação térrea implantada no alinhamento predial. Possui telhado em três águas e telhas do tipo capa-canal, terminado em platibanda da elevação principal ornada com frisos e sobrevergas decoradas. Fachada principal com aberturas simétricas em vergas retas com bandeira fixa e folha de madeira maciça. Cozinha separada da corpo principal, unidas por passadiço coberto.	2004/5 
Observações:	Existência de levantamento cadastral <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não acervo IPHAN



CÓD. NVZ043      informações inventário <input type="checkbox"/> inv. 1983 <input checked="" type="checkbox"/> 2004/5		Imagens/ croquis	
Denominação: Propriet.atual: Bairro/Estrada/Caminho:      Centro Endereço:      Doutor Carlos Gorini Ano construção:      Técnica constr.:      mista		inv. 1983	2004/5
Tombamento existente <input type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input checked="" type="checkbox"/> nenhum Tombamento proposto <input checked="" type="checkbox"/> MUN. <input type="checkbox"/> EST. <input type="checkbox"/> FED. <input type="checkbox"/> nenhum			
Descrição Imóvel: Edificação com a fachada principal em alvenaria com um portão e duas esquadrias guilhotinas envidraçadas e folha de madeira maciça. Cobertura em duas águas do tipo capa-canal com empena voltada para a lateral finalizada por platibanda. As paredes laterais são de madeira.			
Observações:		Existência de levantamento cadastral <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não acervo IPHAN	