
FICÇÕES ARQUITETÔNICAS PARA A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

Alessia de Biase

Ecole d'Architecture de Paris/La Villette – França

Resumo: *O presente artigo se propõe estabelecer como, embora utilizando linguagens diferentes, duas ficções arquitetônicas representam a mesma identidade cultural. Os dois casos analisados estão situados no sul do Brasil, no Estado do Rio Grande do Sul, no coração do espaço de imigração vêneta do final do século XIX. Hoje, a terceira geração dos descendentes dos imigrantes vênets, está vivendo o que Anthony Smith chama “revival étnico”. Eles reinventam suas identidades norte-italianas não apenas utilizando uma “check list” identitária (busca de seus heróis, de ancestrais famosos, de uma língua, de um folclore...) mas também colocando em cena esta identidade através da arquitetura como meio de expressão, a fim de construir um patrimônio cultural. Através do exame/observação de algumas edificações, mostrar-se-á como o uso e a invenção de signos constroem esta ficção identitária.*

Palavras-chave: *ficção, identidade, imigração, ítalo-brasileiros, patrimônio.*

Abstract: *This article aims to present how, while using different architectural languages, two architectural fictions stage the same identity. The two cases studied are from Rio Grande do Sul, South Brazil, the area of Venetian immigration at the end of the XIX century. Today, the third generation of the descendants of Venetian immigrants is living what Anthony D. Smith calls the “ethnic revival”. They are reinventing their Northern Italian identity not only by using an identity check list, (search for great heroes and famous ancestors, a language, a folklore, etc.) but also by playing this identity by architectural means in order to build up a cultural heritage. Through the examination/observation of some architectures, I will show how the usage and the invention of signs are able to build this “identity fiction”.*

Keywords: *fiction, identity, immigration, Italian-Brazilians, patrimony.*

Eu cheguei aos Caminhos de Pedra acompanhada pelo senhor A. G., de origem italiana, que eu havia encontrado dois dias antes e que decidiu ser meu guia. Ele queria antes me mostrar o que a cidade de Bento Gonçalves, no Rio Grande do Sul, havia realizado para salvaguardar a memória da imigração italiana: um projeto para reabilitar a arquitetura das velhas casas de pedra dos primeiros imigrantes. Ele me explicou que “Caminhos de Pedra” é o nome do projeto mas, que, realmente, o lugar se denomina Colônia São Pedro. Após quinze minutos de carro pela região serrana de Bento Gonçalves, nós chegamos aos Caminhos de Pedra.

Uma placa nos indicava a chegada. A estrada que ladeia os edifícios é sinuosa e conduz o turista a cada construção. Ônibus trazendo turistas provenientes de muitas cidades do Brasil, inclusive do Rio de Janeiro e de São Paulo, nos ultrapassam e se dirigem ao estacionamento do moinho, a primeira das construções. Nós os seguimos.

Inúmeros turistas entram e saem das casas, perfeitamente restauradas, após terem escutado a história da família recontada por um descendente, visitado toda casa, salvo uma ou duas peças privadas, e observado as técnicas de produção (a farinha de milho no moinho, as ferramentas artesanais na “ferraria dos F.”, as massas na casa da família B., a tecelagem tradicional da senhora C. e o vinho na cantina da família S., entre outras). Sigo o caminho traçado pelos turistas, mas a certa distância deles. Espero, juntamente com o meu acompanhante, para ficar sozinha com os proprietários e poder conversar com eles. Todos repetem o refrão destinado aos turistas que podemos resumir em uma frase: “Nós fazemos isso desde sempre e estamos orgulhosos de habitar as casas que pertenceram aos nossos antepassados”.

O espetáculo, do qual participei até agora, assemelha-se bastante àquela que vivi no passado visitando castelos particulares na Europa abertos ao público. A *Demeure Historique*¹ norteia os castelões através de recomendações específicas: eles devem prever o caráter vivo do castelo, utilizar objetos e utensílios que pertencem à família desde as gerações anteriores, não colocar móveis modernos nas peças abertas ao público, um descendente deve recontar a história da família e do castelo, dar um “toque de habitado” a algumas peças colocando flores frescas ou plantas naturais com um ar de “falsa desordem”, os antigos retratos de família ao lado dos atuais, etc.

¹ Associação Francesa formadora dos castelões que querem transformar a sua propriedade em ponto turístico.

(Mension-Rigau, 2000, p. 85-102). Nesses castelos, assim como nas casas dos Caminhos de Pedra, procura-se oferecer um espetáculo da duração e da antiguidade revividas e dar a ilusão de triunfo sobre a fugacidade do tempo.

Nos meus encontros anteriores eu havia percebido a relação que os descendentes dos italianos mantêm com sua genealogia familiar e a importância que eles lhe atribuem. Utilizam-na exatamente como os nobres faziam durante séculos para se distinguirem do povo sem história. Idéia que, atualmente, através de meus interlocutores, está representado na população brasileira: “mestiços que dificilmente chegam ao nome do avô” (M.V. Água Doce, Santa Catarina, 2 nov. 1999).

As casas e seus proprietários, assim como os castelos e seus castelões, “são um contrapeso simbólico à erosão de um passado esmagado pelo declínio das tradições [...] Eles reivindicam ser considerados os depositários privilegiados de um patrimônio de práticas ancestrais, de um fundo de civilização [...] e como um instrumento pedagógico auxiliar no conhecimento do patrimônio [...] eles se apresentam como um símbolo de eterna duração na aparência protegidos por uma espécie de graça” (Mension-Rigau, 2000, p. 92-93). Essa *eterna duração* foi-me confirmada pelo orgulho que eles tinham pelo seu trabalho/prática ancestral e pela sua moradia histórica (*demeure historique*). Atitude que, por algum tempo, eu considerei quase incontestável. Precisei esperar até às sete horas da noite para que esse orgulho adquirisse diferentes nuances.

A última casa a ser visitada no roteiro turístico foi a da família do senhor W. S., produtor de vinho. Nós chegamos no momento em que os turistas deixavam a propriedade (constituída por um parreiral, indicado numa placa como “centenário”, pela casa de pedra e pela cantina) para se deslocarem com o ônibus até o hotel de Bento Gonçalves. O senhor W. S., muito conhecido pelo meu acompanhante, vem nos buscar na entrada. Ele está muito cansado e nos confessa que teve um dia muito duro. Contento em saber que eu não desejava mais fazer o roteiro, nos convida à mesa. Após alguns minutos para as apresentações e a troca de informações familiares entre eles, ele decide expor-me o projeto Caminhos de Pedra:

Antes do projeto nós tínhamos um pouco de vergonha, falávamos o dialeto somente entre nós, não queríamos que os “estrangeiros” nos entendessem, pois era vergonhoso. As pessoas da cidade desdenha-

vam os que habitavam na colônia e o trabalho que era feito. Durante um período foi proibido falar o dialeto, e após essa época esse hábito permaneceu e o dialeto desapareceu na cidade. Nós tínhamos sempre vergonha. Em seguida, com o projeto, nós tivemos a ocasião de resgatar a história de nossos antepassados, a vergonha de falar...

[...] Nós fomos a primeira família convidada para o projeto. Começamos a trabalhar com o vinho. J.P. veio até aqui. Foi ele quem teve a idéia de desenvolver este negócio. Ele conversou conosco, nós não o conhecíamos. Ele nos explicou que queria organizar alguma coisa turística. Aqui, com as velhas casas. Ficamos desconcertados, e quando ele partiu nós começamos a rir, dizendo que, aqui, ninguém viria nos visitar. Visitar o quê? Casas caindo?

Para nós, as casas de pedra eram uma vergonha. Para mim, seria impossível que as pessoas de São Paulo quisessem se deslocar para visitar casas assim... nós rimos dele durante toda a noite. Mas ele foi muito insistente, ele vinha aqui todos os dias, entrava em casa e conversava conosco, ele nos explicava como deveria ser e assim, pouco a pouco, ele nos fez compreender que seria um modo de mostrar a história de nossos avós, de nossos bisavós e de salvar as velhas casas e as antigas tradições. Isso foi difícil para ele, mas ele insistiu de tal maneira que nos convenceu. Então nós começamos, e nas primeiras vezes que nós vimos turistas, tivemos medo, tivemos vergonha, não sabíamos como falar... era a vergonha, nós tínhamos medo que as pessoas rissem de nós, de nossas casas, nós não sabíamos que as pessoas amavam ver essas coisas... com o tempo, entendemos que nós estávamos errados, porque nós tínhamos sonhado durante muito tempo em demolir essas velhas casas desconfortáveis para erguer novas. Nós tínhamos vergonha, os outros tinham casas novas e confortáveis e nós ainda as velhas... E agora nos ensinaram a ser orgulhosos de morar ainda nessas casas e de poder contar a história de nossos avós... (W. S., Caminhos de Pedra, 17 nov. 1999).

A aprendizagem deste orgulho pelas velhas pedras, o esquecimento forçado de uma antiga vergonha da identidade, a escolha de guardar do passado somente os elementos com valor positivo por seu presente e seu passado, esquecendo o período de “brasilianização” forçada que seus pais haviam sofrido e, enfim, a cópia do passado mítico pelos descendentes, me

parecem ser os elementos fundadores do que Marc Augé chamou de uma ficção da identidade² (Augé, 1997, p. 45). A transformação do sentir do senhor W.S. e dos outros habitantes em relação às suas casas e o olhar de outros não é linear e uniforme. Eles riram, em princípio, do senhor J.P., mas por intermédio da construção da identidade proposta por promotores³, eles tomaram consciência, pouco a pouco, de que eles eram os habitantes legítimos da colônia e de que havia um público preparado para ver neles os descendentes diretos da cultura italiana. Inseridos numa decoração destituída dos traços infamantes da miséria sofrida entre as duas guerras, lhes ensinaram que podiam adquirir, aos olhos dos visitantes, um status de personagens talvez pitorescas e históricas, como se fossem os remanescentes de uma antiga civilização.

O senhor W. S. me mostra, então, como prova, o xerox do projeto para turismo cultural aos Caminhos de Pedra, apresentado por J. P., arquiteto, e por um empresário ao ICOMOS (International Council on Monuments and Sites) em 1994. Folhando-o, encontrei um capítulo dedicado ao treinamento dos moradores e à educação dos jovens. Cito um desses parágrafos:

[...] O essencial desse projeto é o resgate cultural. Manter a autenticidade torna-se indispensável. Um treinamento é previsto para que as novas gerações não se percam em alegorias e nas falsas encenações [...] Entende-se por autenticidade das tradições tudo o que recebemos das gerações precedentes, e que, graças a nossa atual contribuição, deixarão uma herança às futuras gerações[...] Nós ganharemos muito somente através do desenvolvimento integral da pessoa [...] A educação ao gerenciamento (ou ao auto-gerenciamento) do patrimônio inicia na família. Toda a atividade ligada ao cotidiano deverá ser cultivada pelo grupo familiar. Esse processo deverá ser partilhado pelo conjunto da comunidade, evitando que os erros sejam repetidos como um fato inexorável do grupo, criando uma noção deformada da cultura.

Este texto constitui uma verdadeira aprendizagem da reabilitação arquitetônica e cultural que teve de enfrentar uma contínua corrosão das pedras e das almas.

² A etimologia de ficção vem do verbo latino *fingere* “forjar em todas as peças, dar uma forma a alguma coisa”.

³ Um padre capuchinho, o senhor JP, arquiteto, um industrial e o proprietário de uma casa editora.

Tenho consciência de que uma dupla ficção é elaborada para essa reconquista da identidade: a primeira, arquitetônica, me recorda inevitavelmente a invenção dos centros históricos italianos (Cervellati, 1991), das cidades históricas francesas como Carcassonne (Fabre, 1984, p. 242-252; Amiel, 2000, p. 147-166) e de um modo mais abrangente a escola de restauração fundada por Violet Le Duc. Essa vontade de restaurar como idênticas as edificações, cancelando o tempo, que afasta os antepassados das crianças, rejeitando toda forma ou sinal de modernização, me lembra a imagem do arquiteto salvador e guardião da autenticidade, promovida nos séculos XVIII e XIX no momento da construção das nações européias.

Toda invenção da identidade nacional, como atualmente afirmam muitos pesquisadores, deveria ser acompanhada de uma *check liste* (Löfgren, 1989, p. 5-25), na qual constaria:

Uma história que estabelece a continuidade com os antepassados, uma série de heróis significativos das virtudes nacionais, uma língua, monumentos culturais, um folclore, lugares marcantes e uma paisagem típica, uma mentalidade particular, representações oficiais – hino e bandeira – e edificações pitorescas – costumes, pratos típicos ou um animal emblemático. (Thiesse, 1999, p. 14).

Trata-se de sinais que deveriam fixar, ou melhor, cristalizar, a memória coletiva.

Há muitos anos, historiadores, etnólogos, filósofos, arquitetos e conservadores organizam debates interdisciplinares sobre objetos produzidos ou inventados pela memória coletiva, os quais podemos identificar como “os objetos do patrimônio”.

O patrimônio arquitetônico e urbano foi, durante muito tempo, tema de reflexão dos etnólogos, que perceberam nele uma concretização do discurso de construção da identidade. Seguidamente, na história, o urbanismo e a arquitetura foram utilizados para *traduzir no espaço* algumas ideologias políticas, religiosas e raciais⁴. Toda a construção da identidade, seja ela nacional, religiosa, cultural ou étnica, necessita reencontrar pontos de refe-

⁴ Numerosos são os exemplos dessa “tradução espacial”: a invenção do ghetto hebraico, a segregação nas cidades sul-africanas, a arquitetura fascista na Itália, a arquitetura colonial etc... (De Biase, 1997, p. 30-40).

rência espaciais, sejam eles de cidades míticas, de estilos arquitetônicos particulares ou de técnicas construtivas. A arquitetura nesses processos de invenção da identidade foi selecionada e “manipulada”, como a música ou a arte culinária, tornando-se depois *nacional, regional, vernacular...* fazendo parte, definitivamente, do grande mundo do patrimônio.

A esses objetos transformados em monumentos, Pierre Nora, deu o nome de *lugares da memória*. Numerosos e complexos são, segundo o autor, os traços que definem tais lugares: tanto eles “não são *aquilo* que nos lembramos, mas *lá* onde a memória trabalha: não propriamente a tradição, mas seu laboratório” (Nora, 1997, p. 35), como eles são os frutos de uma vontade e de um desejo “de bloquear o trabalho do esquecimento, de fixar um estado de coisas, de imortalizar a morte, de materializar o imaterial para [...] fixar o máximo de sentidos dentro de um mínimo de sinais” (Nora, 1997, p. 35).

Eles são utilizados como *objetos-sinais* (Palumbo, 2000, p. 36) inscritos dentro de um campo físico, uma nação, uma região, uma cidade ou um bairro e como elementos de estratégias retóricas, de ficções, por intermédio dos quais coloca-se em cena e modela-se o tempo, a memória, a história e a identidade. Esses *lugares da memória* nos falam, não somente do passado mas, ainda mais, eles justificam e confirmam o tempo presente (Augé, 1989, p. 3-12).

Essa encenação arquitetônica está ainda mais afirmada na segunda ficção dos Caminhos de Pedra, essa da vida cotidiana. Não só a arquitetura necessitou de restauros, mas inclusive o estilo de vida devia ser autêntico. Para reproduzir esse passado as pessoas tiveram que receber uma educação que as impedisse de cometer erros que pudessem comprometer a salvaguarda da cultura, como havia feito o senhor W.S. na sua vida do *pré-projeto*. Essa *éducation à la copie* me estimula a fazer uma comparação, um pouco perigosa, com a época da conquista espanhola do México.

A ocidentalização das Américas na época da Renascença foi a grande estratégia de conquista utilizada pela Europa (Gruzinski, 1999, p. 87-104): a Nova Espanha, a Nova Inglaterra, a Nova Castela foram cópias das sociedades do Velho Mundo e a conversão dos indígenas ao cristianismo fez parte desse processo.

Uma técnica eficaz de conversão foi a utilização do teatro para explicar e divulgar o conteúdo da fé cristã. Episódios da História Santa foram inteiramente encenados pelos indígenas: eles criavam a decoração, a música, os

cantos e inclusive os atores. Suas implicações diretas nas representações teatrais explica a eficácia do espetáculo e seu impacto sobre o público convidado a participar da ação.

Todavia, para alcançar seus objetivos, os padres não só utilizavam os instrumentos da palavra, mas também a arquitetura, para *traduzir no espaço* a supremacia do cristianismo:

Se já o urbanismo à européia significava uma ruptura física e uma substituição legível para as populações indígenas, somente a ela a igreja materializava esse programa. Essa nova construção visualizava uma supremacia espiritual e técnica que se fundia nas formas da arquitetura européia. Nos Andes e mais ainda no México, expandida em centenas de exemplares, a abóbada tinha muito para maravilhar e fascinar os índios que ignoravam todos esses procedimentos de construção. Essa técnica audaciosa contribuía para manifestar o evento de um novo império simbolizando de modo espetacular a ordem terrestre e celeste que a igreja se atribuía. (Gruzinski, 1999, p. 33).

Administradores e promotores da conquista espiritual imprimiam continuamente, no território americano, novos *objetos-sinais* que não somente os indígenas tinham sempre sob seus olhos, mas que eles aprendiam também a reproduzir com perfeição.

No início dessa conquista, os padres abriam escolas para educar os jovens indígenas nas artes da música, do desenho, da caligrafia, e, no que se referia às grandes famílias de conquistadores, elas faziam os jovens indígenas aprender através de mestres artesãos vindos da Espanha, especializados na construção e na ornamentação de palácios, a fim de poder, tanto uns como os outros, reproduzir a imagem européia e ocidentalizar o Novo Mundo. A arte da reprodução junto aos indígenas mexicanos foi uma verdadeira assimilação da cultura ocidental, que não somente mudou suas técnicas de construção, mas colonizou seu imaginário.

A ficção que eu proponho, bastante ousada, é a de comparar a conquista dos espanhóis e a ocidentalização do imaginário dos índios mexicanos com a reconquista dos promotores do projeto de Caminhos de Pedra e a *italianização* do imaginário e dos costumes dos descendentes ítalo-brasileiros. Os promotores, assim como os conquistadores, marcaram o território de *objetos-sinais* símbolos de uma identidade. Assim, eles reconstruíram o

espaço, fazendo os descendentes restaurarem a originalidade das velhas casas, fazendo-os re-aprender as antigas técnicas de construção já esquecidas, e demolindo as que não eram representativas de uma época.

Os autores do projeto deviam, ainda, “convencer” os habitantes a assumirem um modo de vida ao qual eles não mais pertenciam. No começo⁵, eles fundaram não somente corais e grupos de danças folclóricas, mas eles organizaram, também, representações teatrais que colocavam em cena a história da imigração italiana no Brasil e o sofrimento dos primeiros que aqui chegaram. O papel do teatro para explicar e divulgar o conteúdo da identidade italiana não ficava longe do utilizado pelos espanhóis para difundir o cristianismo por meio das representações das histórias de santos, interpretadas pelos indígenas.

Enfim, a estratégia da persuasão e do treinamento operados sistematicamente, porta a porta, família por família, transformou o olhar dos descendentes sobre si próprios, como explicamos anteriormente, e levou-os a se *converterem* à identidade italiana e a copiarem as práticas de seus antepassados, abandonando sua modernidade por uma ficção contínua do passado, fazendo-se habitar por esses lugares, como diria Alain Médam (1991).

A bem da verdade, desde os primeiros tempos, a noção de cópia revelou-se extremamente elástica, variando da reprodução exata, da cópia conforme à interpretação inventiva [...] No século XVI, o setor, em princípio, onde a cópia podia ser tecnicamente perfeita referia-se à gravura e à impressão gráfica. Em todos os outros casos, a concepção européia da reprodução deixava à interpretação um considerável campo. Especificamente, no registro artístico. Mesmo se o modelo europeu permanecia, no fundo, a manifestação da superioridade dos vencedores, o direito à invenção, na cópia, foi reconhecido aos indígenas. (Gruzinski, 1999, p. 100).

Essa definição de Gruzinski do direito à invenção dentro da cópia me permite introduzir o segundo exemplo de ficção arquitetônica com fins de identidades que descobri no meu campo de pesquisa no sul do Brasil.

⁵ Nos anos 80, antes do nascimento do projeto Caminhos de Pedra, os quatro promotores fundaram numerosas associações folclóricas na região, das quais três na colônia de São Pedro que tornar-se-ia a sede do projeto.

Em dezembro, marquei um compromisso com o senhor P. M. e o senhor G. P., fundadores de uma associação muito dinâmica no que concerne à divulgação da cultura italiana, sobretudo a vêneta, em Serafina Corrêa, uma pequena cidade do Estado do Rio Grande do Sul.

O encontro foi marcado em frente à igreja, na rua principal. Imediatamente, eles me propuseram um passeio a pé pela cidade para me mostrar um lugar *particular*, do qual eles pareciam muito orgulhosos, e que era preferível vê-lo caminhando e, se possível, percorrendo-o por um determinado trajeto.

Minha curiosidade de etnóloga aumentava e minha imaginação já me levava a pensar no dia passado nos Caminhos de Pedra.

A cidade tem uma morfologia de “cidade-rua”⁶, que habitualmente encontrei no sul do Brasil. A arquitetura que compõe a fachada principal da rua não tem nenhuma particularidade. Ela se assemelha àquela que eu já tinha visto em outros Estados brasileiros que não tinham nenhum elo com a imigração italiana: construções em cimento, de dois pisos, onde o segundo é caracterizado por uma sacada, coberta com uma abertura muito larga, em arco rebaixado.

Chegamos na entrada principal da cidade e enveredamos por uma rua que, segundo eles, nos conduziria ao *lugar*. À nossa direita, após algumas dezenas de metros surge, de improviso, uma rua que deve ter aproximadamente quarenta metros de largura, desproporcional àquelas encontradas na cidade.

Por que esse tamanho? Aproximando-me, eu me questionava sobre isso. A expressão satisfeita e orgulhosa dos meus interlocutores dizia-me que tínhamos chegado. O Coliseu de Roma, em tijolos vermelhos e em escala reduzida, surge no meio da rua que eu havia julgado fora de escala anteriormente. Meus interlocutores perguntam-me, rindo, já que sou italiana, se o reconheço... Perguntam-me se, de fato, ele se parece com o original. Eles me explicam que *Via Gênova* é uma nova rua projetada no início dos anos 90 para comemorar a imigração italiana em Serafina Corrêa. Ela é o resultado da vontade do primeiro prefeito de origem italiana da cidade. Ela segue paralela à rua principal. No centro, acompanhando a rua, encontram-se cinco edifícios e um monumento comemorativo seguidos e interligados

⁶ Isso que eu defino como “cidade-rua” é uma morfologia urbana onde o conjunto das habitações constrói-se ao longo da rua principal.

por um canal artificial médio com uma largura de seis metros que nasce ao pé do Coliseu e que escorre, depois, por baixo de cada edifício. Em cada lado, as vias de circulação dos veículos e pedestres.

Começo meu passeio no coração da italianidade de Serafina Corrêa. Após o Coliseu, nós ladeamos o canal e nos encontramos diante da Rotonda do Palladio, sob a qual passa a água, e que abriga, no térreo, um cabeleireiro e um centro de massoterapia. Nas quatro fachadas, o mínimo detalhe é considerado: as três estátuas sobre cada frontão, a moldura clássica das janelas e as ordens arquitetônicas das colunas. Depois da Rotonda, uma ponte liga as duas ruas laterais, o que nos permite trocar de lado para ver melhor um grande monumento em ferro batido que representa o navio no qual os imigrantes embarcaram em Gênova para chegar ao Brasil.

Os prédios que encontramos em seguida são a reprodução do Castelo de Maróstica sem o tabuleiro⁷ e a reprodução das casas de Julieta e de Romeu, que abrigam, respectivamente, uma pizzaria, um restaurante-disco-teca e uma sorveteria.

Gostaria de parar, a fim de analisar a escolha dos monumentos que eles reproduziram. Todos, salvo o Coliseu, referem-se ao Vêneto e não a Veneza, ao interior e não à capital histórica dos Doges. A imigração vêneta do século passado não “tocou” a cidade, o grande porto do Adriático, mas as colônias e o interior da região.

Se, como vimos pelos Caminhos de Pedra, a arquitetura representa um *objeto-sinal* na construção da identidade, aqui a mensagem que essas edificações devem comunicar é a *venecianidade* autêntica: a cultura que vem das cidades-estado medievais com seus castelos imponentes, sólidos e sóbrios, estritamente ligados às colônias (por exemplo, o castelo de Maróstica) e não a arquitetura rendada de uma Veneza cosmopolita, que olhava o mar e o Oriente.

O canal artificial poderia parecer um elemento ambíguo, sendo um dos símbolos da capital. Mas ele também é uma referência precisa a essa *venecianidade do interior*: primeiramente lembrando o grandioso e engenhoso sistema de canais de irrigação estudado e implantado pelos romanos,

⁷ O castelo de Maróstica, no Vêneto, em Vicenza, é conhecido pela sua festa anual que reproduz a tradição medieval do jogo de xadrez, que o Senhor de Maróstica realizava com peças humanas. No chão, em frente ao castelo, um grande tabuleiro é desenhado. Curiosamente, esse detalhe, que nos remete a uma tradição bem específica, não está reproduzido.

que geriu, e ainda hoje gere, todo o território agrícola da região; em segundo lugar, a cidade de Treviso, considerada por muito tempo pelos venezianos como sua moradia na campanha, foi desenhada sobre uma trama de canais naturais e artificiais que costeiam e cruzam os edifícios. Essa última referência não é gratuita, pois a grande maioria dos imigrantes que deixaram a Itália pelo Brasil era proveniente dessa cidade e de seus arredores. As cópias das casas de Romeu e Julieta são uma dupla ficção enquanto cópias de arquiteturas. Elas são, até mesmo em Verona, ficções construídas ao redor do drama shakespeariano, inventadas e elevadas a monumentos históricos somente na época romântica.

A Rotonda do Palladio, se bem que seja um monumento dos mais importantes e célebres na Itália, se transforma, ela mesma, nesse contexto, na manifestação de um interior vêneto rico – graças às terras – e cultivado de uma Vicenza que, no tempo do Palladio, não era comparável, nem à rica Veneza, nem a uma Pádua letrada...

Para conseguir, enfim, explicar a presença ambígua do Coliseu nesse lugar eleito como símbolo da *venicianidade*, deve-se observar a *check liste* da identidade que os descendentes dos imigrantes construíram. Durante várias entrevistas, entre os elementos sempre nomeados como características principais, há a fé cristã. O Papa está muito presente nos seus discursos e Roma é a sua capital religiosa. O fato que estejam na Itália é muito significativo para eles porque suas origens remontam, não somente a uma terra com longa história, mas também a uma terra onde se encontra a cidade santa.

Roma não é a capital da Itália, Roma é o Papa. O Coliseu é Roma, então é o Papa. Nós somos cristãos, os italianos são gente de fé e é por isso que nós quisemos colocar alguma coisa que lembrasse a cidade santa... (C. M., Serafina Corrêa, 18 dez. 1999).

Pergunto-me por que eles não escolheram São Pedro? Para responder a essa questão necessitei olhar as outras arquiteturas-manifesto que eles tinham escolhido e sua função na Via Gênova, além de sua característica de *objeto-sinal* da identidade. Todas são monumentos laicos, não existe nenhuma igreja, se bem que eles poderiam ter escolhido uma (o Redentor do Palladio, ou outras). E, sobretudo, são todas construções que abrigam casas comerciais. Como eles poderiam colocar um centro de massoterapia ou uma pizzeria na basílica de São Pedro?

Aqui, o Coliseu internacionalmente reconhecido como símbolo da Roma imperial, transformou-se em símbolo da cristianidade vêneta.

A ficção arquitetônica da Via Gênova, contrariamente à dos Caminhos de Pedra, baseia-se também nessa descontinuidade que verificamos entre a forma arquitetônica por si só, cuidadosamente escolhida, que deve traduzir um certo discurso da identidade, e as funções comerciais desses “novos monumentos” que não têm nenhuma ligação com a *venecianidade* tanto proclamada.

Para concluir, gostaria de destacar que nem toda ficção arquitetônica esconde um discurso da identidade. Algumas têm somente objetivo espetacular. Nesse aspecto, o exemplo de Las Vegas é bastante significativo.

O cassino de Las Vegas é uma forma combinada. O complexo programa do Caesar Palace, um dos maiores – é constituído por sala de jogos, restaurantes e boates, salas de conferências, lojas e um hotel. Ele é, também, uma combinação de estilos. A colunata frontal é São Pedro-o Bernini em seu plano, mas Yamasaki na sua linguagem e proporções; a obra em mosaicos azuis e dourados é paleocristã dentro do estilo tumba de Galla Placidia. (A simetria barroca de seu protótipo impede que essa fachada seja inclinada à direita). Além e na marquise encontramos um bloco em Gio Ponti Pirelli-barroco e mais além, uma ala baixa de motel moderno neoclássico. A preocupação econômica venceu a simetria dentro de uma adição recente. Mas o novo bloco e os diversos estilos estão integrados pela ubiquidade das telas Ed Stone. O estilo da paisagem é igualmente eclético. No interior da praça São Pedro encontra-se o estacionamento *vip*. No meio dos veículos estacionados elevam-se cinco fontes no lugar das duas existentes de Carlo Maderno; ciprestes, gênero Vila d’Este elevam ainda mais o ambiente do estacionamento. O *Rapto das Sabinas* de Giovanni Bologna e as estátuas de David e Vênus com sutis exageros anatômicos embelezam o espaço próximo da porta da garagem. Uma das Vênus está quase cortada pela metade por uma placa da Avis que indica a presença, no lugar, do escritório número 2 da locação de carros. (Venturi; Scott; Izenour, 1998, p. 63-64).

“A arquitetura das *strips*” – dizia Roberto Venturi – a placa antes da arquitetura. As referências romanas de Las Vegas refletem uma época caracterizada pela paixão hollywoodiana pela Roma imperial, que

encontramos na superprodução dos filmes épicos como *Quo vadis?*, *Spartacus*, *Ben Hur*.. Essa paixão americana estava ligada à concepção de colonização: da mais antiga pujança imperial da terra colonizar a mais recente. Poderíamos fazer a comparação com a Antiga Grécia, conquistada militarmente pelos romanos: os gregos, um povo com uma cultura mais antiga, e requintada, tornam-se, para os ocupantes latinos, mais grosseiros, a referência cultural e artística. É justamente lá que se fundamenta o discurso sobre a ficção arquitetônica de Las Vegas. Roma torna-se o exemplo formal a ser seguido, adaptado e transformado dentro da cidade pós-moderna. Os arcos de triunfo dos fóruns romanos constituem-se, por exemplo, nos indicadores do espaço que dirigem os percursos ao interior de uma paisagem urbana complexa. Na Rota 66, os outdoors publicitários, as *strips*, colocadas em série, em ângulo constante e voltadas ao fluxo de circulação, representam um papel formal-espacial similar. (Venturi; Scott; Izenour, 1998).

A Roma imperial de Las Vegas não é uma cópia conforme ao original. Ela não esconde nenhuma construção de identidade que deve transformar esses objetos em *lugares de memória* para as futuras gerações, ela é puro espetáculo. Contrariamente ao caso de Las Vegas, as duas ficções arquitetônicas brasileiras que propus, mostram, dentro da sua grande diversidade e complexidade, que a arquitetura, assim como a música, as canções, a língua, a culinária ou as danças folclóricas, pode ser considerada, dentro do quadro de uma construção da identidade, como um sinal de domínio muito marcante: as velhas pedras ou a perfeita reprodução dos frontões da Rotonda podem modificar totalmente o olhar que se pode ter sobre si mesmo.

Traduzido do francês por Mari Teresa Ardigò
e Elton Bof.

Referências

AMIÉL, C. Les tisserands oubliés ou la mémoire des origines. In: FABRE, D. (Org.). *Domestiquer l'histoire: ethnologie des monuments historiques*. Paris: De la Maison de Sciences de l'Homme, 2000. p. 147-166. (Cahiers de la Mission du patrimoine ethnologique, n. 15).

- ANDERSON, B. *Comunità immaginate: origine e diffusione dei nazionalismi*. Roma: Manifestolibri, 1996.
- AUGÉ, Marc. *La guerre des rêves, exercices d'ethno-fiction*. Paris: Seuil, 1997.
- _____. Les lieux de mémoire du point de vue de l'ethnologue. *Gradhiva*, Paris, n. 6, p. 3-12, 1989.
- CERVELLATI, Pierluigi. *La città bella, il recupero dell'ambiente urbano*. Bologna: il Mulino, 1991.
- DE BIASE A. *La creolizzazione dello spazio dove l'urbanistica non c'è*. (Tesi di Laurea)–IUAV, Venezia, 1997.
- FABRE, D. L'invention de la cité. In: GUILANE, J.; FABRE, D. *Histoire de Carcassonne*. Toulouse: Privat, 1984. p. 242-252.
- _____. Le patrimoine, l'ethnologie. In: NORA, P. (Org.). *Science et conscience du patrimoine: actes des entretiens du patrimoine*, Paris, novembre, 1994. Paris: Fayard: Éd. du Patrimoine, 1997. p. 59-72.
- _____. Conclusion de la journée du 7 janvier. In: LE GOFF, J. *Patrimoine et passions identitaires*. Paris: Fayard, 1998. p. 285-296.
- _____. (Org.). *Domestiquer l'histoire: ethnologie des monuments historiques*. Paris: De la Maison de Sciences de l'Homme, 2000. (Cahiers de la Mission du patrimoine ethnologique, n. 15).
- GELLNER, E. *Nation et nationalismes*. Paris: Payot, 1989.
- GRUZINSKI, S. *La pensée métisse*. Paris: Fayard, 1999.
- HOBSBAWM, E. J.; RANGER, T. *L'invenzione della tradizione*. Torino: Einaudi, 1987.
- LÖFGREN, O. The nationalisation of culture. *National Culture as Process*, XIX, 1, p. 5-25, 1989.
- MEDAM, A. *Mondes juifs l'envers et l'endroit*. Paris: PUF, 1991.
- MENSION-RIGAU, E. "Des châteaux privé s'ouvrent au public". In: FABRE, D. (Org.). *Domestiquer l'histoire: ethnologie des monuments historiques*. Paris: De la Maison de Sciences de l'Homme, 2000. p. 85-102. (Cahiers de la Mission du patrimoine ethnologique, n. 15).
- NORA, P. *Lieux de mémoire, I-II-III*. Paris: Gallimard, "Quarto", 1997.
- PALUMBO, B. Poétique de l'histoire et de l'identité dans une ville de la Sicile orientale. In: FABRE, D. (Org.). *Domestiquer l'histoire: ethnologie des monuments historiques*. Paris: De la Maison de Sciences de l'Homme, 2000. p. 35-55. (Cahiers de la Mission du patrimoine ethnologique, n. 15).

SOLLORS, W. *The invention of ethnicity*. New York: Oxford University Press, 1989.

THIESSE, A-M. *La création des identités nationales: Europe XVIII^e-XX^e siècle*. Paris: Seuil, 1999.

VENTURI, R.; SCOTT BROWN, D.; IZENOUR, S. *L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*. Liège: Mardaga, 1998.