



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS CHAPECÓ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
CURSO DE MESTRADO EM HISTÓRIA**

DANIEL DALLA ZEN

**A CONSTRUÇÃO DE REPRESENTAÇÕES COLETIVAS: A SEMIÓTICA NO
ESTUDO DO PATRIMÔNIO PÚBLICO EM CHAPECÓ/SC**

**CHAPECÓ
2019**

DANIEL DALLA ZEN

**A CONSTRUÇÃO DE REPRESENTAÇÕES COLETIVAS: A SEMIÓTICA NO
ESTUDO DO PATRIMÔNIO PÚBLICO EM CHAPECÓ/SC**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS como requisito para obtenção do título de Mestre em História sob a orientação da Prof.^a Dra. Adriana Maria Andreis.

CHAPECÓ
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL

Campus Chapecó-SC
Rodovia SC 484 - Km 02, Fronteira Sul,
CEP 89815-899
Telefone: (49) 2049-2600

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Zen, Daniel Dalla

A construção de representações coletivas: a semiótica no estudo do patrimônio público de Chapecó/SC / Daniel Dalla Zen. -- 2019.
234 f.

Orientador: Dra. Adriana Maria Andreis.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação em História-PPGH, Chapecó, SC , 2019.

1. Semiótica. 2. Colonização. 3. Representação. 4. Patrimônio Público. 5. Chapecó/SC. I. Andreis, Adriana Maria, orient. II. Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

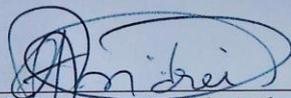
DANIEL DALLA ZEN

**A CONSTRUÇÃO DE REPRESENTAÇÕES COLETIVAS: A SEMIÓTICA NO
ESTUDO DO PATRIMÔNIO PÚBLICO EM CHAPECÓ/SC**

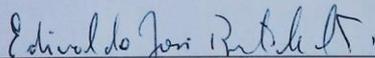
Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em História
da Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS. Para obtenção do título de Mestre em
História, defendido em banca examinadora em 10/07/2019

Aprovado em: 10 / 07 / 2019

BANCA EXAMINADORA



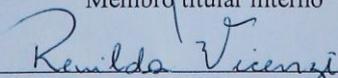
Prof. Dra. Adriana Maria Andreis – UFFS/SC
Presidente da banca/orientadora



Prof. Dr. Edivaldo José Bortoleto – UNOCHAPECÓ/SC
Membro titular externo



Prof. Dr. Gerson Wasen Fraga – UFFS/RS
Membro titular interno



Prof. Dra. Renilda Vicenzi – UFFS/SC
Membro suplente

Chapecó/SC, julho 2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, que sempre apoiou e deu força nas minhas escolhas. Aos meus colegas de Mestrado em História por todos os momentos compartilhados, foi uma satisfação ter vocês em minha trajetória acadêmica. A todos os professores com os quais tive aula, sem vocês esse trabalho não poderia ser concretizado.

Em especial a professora Adriana Maria Andreis, que com paciência e dedicação orientou este trabalho. Ao professor Delmir José Valentini, com o qual realizei o Estágio de Docência no curso de Pedagogia. Aos professores Gerson Wasen Fraga, Maria Bernardete Ramos Flores, Renilda Vicenzi e Edivaldo José Bortoleto pelos quais tenho estima e admiração, também pelo aceite ao convite em participar da banca de qualificação e de defesa da dissertação.

Quero agradecer, também, aos amigos e a minha namorada Leticia Maria Venson, pois frequentemente tive de me ausentar para se dedicar aos estudos. Ao artista José Kura pela gentileza em prestar informações suas e sobre o Mural O Ciclo da Madeira,

Agradeço as equipes do Centro de Memória do Oeste Catarinense (CEOM), Museu de História e Arte de Chapecó, Biblioteca Pública Municipal Neiva Maria Andreatta Costella de Chapecó/SC e do Memorial Paulo de Siqueira por disponibilizar o acesso aos seus arquivos.

Por fim, a Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina, pela concessão da bolsa de estudos que me permitiu uma dedicação maior na realização desta dissertação.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo compreender a relação entre a colonização e a construção de representações coletivas por meio do estudo dos patrimônios públicos inaugurados em data de aniversário do município de Chapecó/SC. Entendemos que, ao serem construídos por representantes do poder público municipal, são-lhes atribuídas legitimações com caráter de oficialidade. Então, a problematização envolve a interrogação acerca de como o município apresenta e representa a história da sua colonização, atribuindo destaque a determinadas imagens, nos locais e períodos em que são inaugurados os patrimônios públicos. A metodologia utilizada neste estudo envolve pesquisa bibliográfica apoiada em autores que estudam a colonização do oeste catarinense. Também, compreende pesquisa documental referente aos patrimônios públicos do município de Chapecó/SC. Em diálogo com os referenciais, selecionamos, e analisamos por meio da semiótica, os três patrimônios inaugurados em datas de aniversário do município: Monumento O Desbravador (1981), Mural O Ciclo da Madeira, (2001), e o Monumento 100 Anos de Chapecó (2017). O estudo desses patrimônios em diálogo com a pesquisa bibliográfica e documental permite sustentar que a pluralidade das representações sobre a colonização em Chapecó/SC, oriundas dos diferentes grupos, indígenas caboclos e colonos, é esmaecida. Paralelamente, possibilita inferir que a narrativa oficial das representações coletivas, destaca e reforça a dimensão homogênea e unilateral, por meio da priorização da história do colonizador enfatizado como pioneiro e desbravador da região.

Palavras Chaves: Semiótica. Colonização. Representação. Patrimônio Público. Chapecó/SC.

ABSTRACT

This research has the goal of understanding the relationship between the colonization and the construction of collective representations through the study of public property inaugurated on the anniversaries of the city of Chapecó/SC. It is understood that, having been built by representatives of the municipal public power, it is attributed to these properties an official character. Therefore, the problematization involves the interrogation of how the city presents and represents the history of its colonization, emphasizing certain images, on the places and periods in which they are inaugurated. The methodology used in this study involves bibliographic research based on authors who study the colonization of Western Santa Catarina. It also includes documental research referring to the public patrimonies of the city of Chapecó/SC. In dialogue with the references, there were selected and analyzed through semiotic, the three properties inaugurated on the anniversaries of the city: Monumento O Desbravador (1981), Mural O Ciclo da Madeira (2001), and Monumento 100 Anos de Chapecó (2017). The study of this monuments in dialogue with the bibliographical and documental research, allows the statement that the plurality of representations regarding the colonization in Chapecó/SC, originating on the different groups: indigenous *caboclos* and colonists are faded, while the official narrative of a homogeneous representation highlights and reinforces an unilateral dimension, prioritizing the narrative of the colonizer as a pioneer, discovering the region.

Keywords: Semiotics. Colonization. Representation. Public Property. Chapecó/SC.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Fotografia do Monumento O Desbravador, vista frontal. Chapecó/SC, 16 jan. 2019	99
Figura 2 – Fotografia do Monumento O Desbravador, vista posterior. Chapecó/SC, 16 jan. 2019	102
Figura 3 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, primeiro painel. Chapecó/SC, 16 jan. 2019	104
Figura 4 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, segundo e terceiro painéis. Chapecó/SC, 16 jan. 2019	104
Figura 5 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, primeiro painel, pormenor primeira cena. Chapecó/SC, 26 mai. 2019	108
Figura 6 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, primeiro painel, pormenor segunda cena. Chapecó/SC, 26 mai. 2019	108
Figura 7 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, primeiro painel, pormenor terceira cena. Chapecó/SC, 26 mai. 2019	109
Figura 8 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, primeiro painel, pormenor quarta cena. Chapecó/SC, 26 mai. 2019	109
Figura 9 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, primeiro painel, pormenor quinta cena. Chapecó/SC, 26 mai. 2019	110
Figura 10 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, primeiro painel, pormenor sexta cena. Chapecó/SC, 26 mai. 2019	111
Figura 11 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, lateral esquerda, pormenor sétima cena. Chapecó/SC, 26 mai. 2019	111
Figura 12 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, lateral direita, pormenor oitava cena. Chapecó/SC, 26 mai. 2019	112
Figura 13 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, segundo painel, pormenor nona cena. Chapecó/SC, 26 mai. 2019	112
Figura 14 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, segundo painel, pormenor décima cena. Chapecó/SC, 26 jan. 2019	113
Figura 15 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, segundo painel, pormenor décima primeira cena. Chapecó/SC, 26 mai. 2019	113
Figura 16 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, terceiro painel, pormenor décima segunda cena. Chapecó/SC, 16 jan. 2019	114

Figura 17 – Fotografia do Monumento 100 anos de Chapecó, vista frontal. Chapecó/SC, 16 jan. 2019 115

Figura 18 – Fotografia do Monumento 100 anos de Chapecó, pormenor vista frontal. Chapecó/SC, 16 jan. 2019 118

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Lei n. 17.565, de 6 de agosto de 2018 que dispõem sobre o Patrimônio Cultural do Estado de Santa Catarina, Anexo I	64
Quadro 2- Descrição dos passos do percurso analítico da Semiótica	91

LISTA DE MAPAS

Mapa 01 – Localização dos patrimônios estudados em escala nacional, estadual e municipal	98
---	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACIC – Associação Comercial e Industrial de Chapecó

AIAP – Sindicato dos Artistas Plásticos do Estado de São Paulo

BADESC – Banco de Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina

CEOM – Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina

CMPC – Conselho Municipal de Política Cultural de Chapecó

FUNDESTE – Fundação de Ensino do Desenvolvimento do Oeste

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, em língua inglesa (*International Council of Monuments and Sites*)

IHGSC – Instituto Histórico Geográfico de Santa Catarina

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MHSC – Museu Histórico de Santa Catarina

ONU – Organização das Nações Unidas

RJ – Rio de Janeiro, município

RS – Rio Grande do Sul

SC – Santa Catarina

SINDICARNE – Sindicato das Indústrias de Carnes e Derivados de Santa Catarina

SPHAN – Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

ULCEAM – *Union Latinoamericana de Muralistas y Creadores de Arte Monumental*

UNESCO – na sigla original, em inglês, *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 COLONIZAÇÃO E AS COMEMORAÇÕES À CONSTRUÇÃO DE REPRESENTAÇÕES COLETIVAS.....	22
1.1 COLONIZAÇÃO: PARA ALÉM DA NOÇÃO, UMA CATEGORIA HISTÓRICA ...	22
1.1.1 Indígenas, caboclos e colonos nas representações da colonização do oeste catarinense.....	25
1.2 AS COMEMORAÇÕES E AS FESTIVIDADES DE ANIVERSÁRIOS NAS CIDADES	41
1.2.1 As comemorações de festividade de aniversário como um tempo de lembrar e de esquecer	46
2. PATRIMÔNIO HISTÓRICO CULTURAL EM CHAPECÓ (SC)	50
2.1 A CONSTRUÇÃO HISTÓRICA DA NOÇÃO DE PATRIMÔNIO	50
2.1.1 O patrimônio cultural na legislação brasileira	54
2.1.1.1 A legislação do patrimônio cultural de Santa Catarina	61
2.1.1.1.1 A legislação do patrimônio cultural de Chapecó (SC)	65
2.2 SUPORTES DOS PATRIMÔNIOS PÚBLICOS: ENTRE O MONUMENTO E O MURAL.....	67
3 HISTÓRIA, IMAGEM E REPRESENTAÇÃO	75
3.1 A HISTÓRIA CULTURAL: REPRESENTAÇÃO E IMAGEM	75
3.2 A IMAGEM E SEU USO COMO FONTE PELOS HISTORIADORES.....	78
3.2.1 A semiótica como ciência e a sua metodologia.....	83
3.2.1.1 O percurso analítico da semiótica.....	91
4 OS PATRIMÔNIOS PÚBLICOS DA COLONIZAÇÃO EM CHAPECÓ (SC).....	96
4.1 ANÁLISE DOS PATRIMÔNIOS POR MEIO DA SEMIÓTICA	97
4.1.1 O Monumento O Desbravador (1981)	98
4.1.1.1 Primeiro passo: dados Introdutórios da obra e do artista.....	99
4.1.1.2 Segundo Passo: primeiridade e o qualissigno	101
4.1.1.3 Terceiro Passo: secundidade e o sinsigno.....	102
4.1.2 O Mural O Ciclo da Madeira (2001).....	103
4.1.2.1 Primeiro passo: dados introdutórios da obra e do artista.....	104
4.1.2.2 Segundo Passo: primeiridade e o qualissigno	106
4.1.2.3 Terceiro Passo: secundidade e o sinsigno.....	107

4.1.3 O Monumento 100 anos de Chapecó (2017)	114
4.1.3.1 Primeiro passo: dados introdutórios da obra e do artista.....	115
4.1.3.2 Segundo Passo: primeiridade e o qualissigno	117
4.1.3.3 Terceiro Passo: secundidade e o sinsigno.....	117
5 O ASPECTO SIMBÓLICO DOS PATRIMÔNIOS DE CHAPECÓ (SC)	120
5.1 QUARTO PASSO: TERCEIRIDADE E O LEGISSIGNO	120
5.1.1 Monumento O Desbravador	121
5.1.2 Mural O Ciclo da Madeira	132
5.1.3 Monumento 100 anos de Chapecó	141
5.2 A CONSTRUÇÃO DE REPRESENTAÇÕES COLETIVAS DA HISTÓRIA DA COLONIZAÇÃO DE CHAPECÓ	153
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
REFERÊNCIAS	166
ANEXOS	182

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa nasce do entrelaçamento de vivências pessoais no município de Chapecó (SC) com os estudos na área de História e Museologia, que permitiram indiciar a adoção de uma perspectiva positivista da escrita da história do município. A configuração dessa hipótese aponta para esse viés como um elemento de tensão entre o moderno e o arcaico. Tanto nos meios de comunicação quanto nas ideias do senso comum, enfatizam-se as histórias dos migrantes descendentes de italianos e alemães vindos do Rio Grande do Sul como figuras que trouxeram o progresso e desenvolveram a região; conseqüentemente, estes representariam o moderno. No entanto, com essa narrativa, indígenas e caboclos que habitam a região são considerados como arcaicos, e sua história é omitida ou apresentada de forma estereotipada.

Segundo Marquetti e Silva (2015, p. 110), “[...] o discurso ‘do vencedor’ atribuiu aos caboclos e índios estereótipos do tipo ‘acomodados’ ou ‘incapazes’, que contrastam com os atributos do imigrante, este, ‘trabalhador’, ‘desbravador’.” Ou seja, aos caboclos e índios é imputada uma imagem de preguiçosos e primitivos, sem perspectiva, contributiva para a configuração de uma história seletiva que valoriza o imigrante como símbolo do trabalho, progresso e desenvolvimento. Este, “[...] com seu comportamento diferenciado, introduziu uma dinâmica capitalista às terras, no sentido de torná-las produtivas e lucrativas, e assim promoveu nova feição social econômica à região.” (MARQUETTI; SILVA, 2015, p. 110).

O destaque dado ao colonizador, como pioneiro, trabalhador e desbravador, compõe a construção de um discurso de uma história da colonização homogênea e linear, que exalta apenas um grupo como virtuoso e responsável pelo desenvolvimento e progresso, enquanto são silenciadas outras perspectivas da história mais plurais e críticas.

A expressão “desbravador” e a imagem da região como puro mato e vazio demográfico contribuem para a construção das memórias sobre a história do município, como se tivesse sido ocupada e povoada somente após a colonização, ocultando-se, assim, a existência de grupos indígenas e caboclos e os seus conflitos pela terra. Os poucos registros fotográficos desses grupos na região antes da chegada dos colonizadores descendentes de europeus ajuda a reforçar esse discurso oficial, promovido pelo governo e por companhias colonizadoras. Com isso, desconsidera-se sua presença e priorizam-se as narrativas do ideal colonizatório; uma história do vencedor, cheia de glórias e louros advindas da colonização da região.

Nesse sentido, a colonização também acabou por desestruturar o modo de vida do caboclo e colocou as terras indígenas no mapa das colonizadoras, pois essas empresas

priorizavam e favoreciam a chegada e o estabelecimento de colonos descendentes de europeus na região. Assim, expulsavam, invisibilizavam ou atribuíam estereótipos aos nativos.

Este contexto permeado de conflitos e encontros de grupos com valores e visões de mundos sociais distintos, os quais podem ser apresentados por diferentes perspectivas, despertou o interesse em pesquisar as representações da colonização nos patrimônios públicos de Chapecó (SC). O município, ao erigir patrimônios públicos referentes à colonização, construídos a partir de uma seleção entre o que deve ser lembrado e prestigiado e o que deve ser esquecido e ocultado, oficializa uma narrativa sobre a sua própria história.

As imagens visualizadas cotidianamente pelas pessoas, especialmente aquelas expostas publicamente, são fortes influenciadoras na construção de narrativas, e os patrimônios públicos são edificações que apresentam elementos dos lugares e regiões materializados na forma de monumentos, murais, bustos, entre outras representações, que induzem a criar noções de identidades e memórias coletivas.

As datas comemorativas, a exemplo da comemoração de aniversário de fundação dos municípios, momentos em que são inaugurados esses tipos de representações imagéticas, reinventam determinadas historicidades e geograficidades do lugar. Assim, o problema desta pesquisa envolve as apresentações na forma de patrimônio público em Chapecó (SC) inauguradas nas datas de comemoração do aniversário do município. Pois, além de compreender-se um momento simbolicamente representativo, também envolvem-se registros documentais, permitindo uma análise do patrimônio edificado e registrado pelo poder público.

Nessa perspectiva, nosso objetivo é compreender a relação entre a colonização e a construção de representações coletivas por meio do estudo de patrimônios públicos inaugurados em data de aniversários do município de Chapecó (SC).

O objetivo é analisar como são construídas as representações e como é apresentada a história do município por meio da criação de patrimônios públicos inaugurados em datas de comemoração do aniversário do município. Nossa hipótese é a de que a colonização é ressaltada em detrimento das pluralidades coexistentes.

A identidade coletiva é construída pelas memórias e símbolos, como, por exemplo, os patrimônios instituídos e atribuídos como representativos dos grupos visibilizados publicamente. Portanto, é importante problematizar: quais patrimônios são construídos na cidade para comemorar o aniversário do município? O que destacam? Quais representações induzem essas construções? Esses patrimônios respeitam a diversidade dos grupos, ou reforçam apenas um movimento como partícipe da história?

O conceito de “patrimônio” é bastante amplo, possui diferentes significados e interpretações. Para selecionarmos os patrimônios que compõem os nossos objetos empíricos, realizamos um recorte focando nos patrimônios materiais em suportes artísticos, monumentos, murais e esculturas construídos e mantidos pela prefeitura de Chapecó (SC) que se referem ao tema da colonização.

Em uma pesquisa prévia na Secretaria de Cultura de Chapecó, a partir do documento Diagnóstico das Esculturas e Obras de Arte do Município de Chapecó – SC¹, de 2011, da autoria de Oracílio Costella e Claudir Ferreira, constatamos a presença de nove patrimônios sobre o tema da colonização do município: seis monumentos, dois murais e um busto.

O *Monumento Índio*, construído em 1978, está localizado na lateral direita do Centro de Cultura e Eventos Plínio Arlindo de Nês, esquina das ruas Assis Brasil com a Marechal Floriano Peixoto – anteriormente localizava-se dentro do estádio Arena Conda. O *Monumento O Desbravador*, inaugurado em 25 de agosto de 1981, localiza-se na Avenida Getúlio Vargas, no canteiro central da cidade ao lado da Igreja Matriz. O *Monumento O carreteiro marco histórico do nascimento e colonização de Chapecó*², inaugurado em 25 de agosto 1987, localiza-se no trevo do Distrito Marechal Bormann, às margens da SC 480, em direção ao estado do Rio Grande Do Sul. Conforme o documento de diagnóstico de esculturas da prefeitura, “[...] a obra encontra-se em precárias condições, em consequência de intempéries climáticas. Por se encontrar em via pública, passa por constates atos de vandalismo.” (CHAPECÓ, 2011a). Com a revitalização da estrada, a escultura acabou sendo destruída, provavelmente a sua não realocação se deveu ao seu atestado de conservação, mas principalmente por não possuir o que Gonçalves (2005) chama de “ressonância”, ou seja, perdeu o seu poder de atingir um universo mais amplo do que suas características formais e o significado pelo qual foi erigido.

O quarto monumento, *Ângelo Sartori*, construído na gestão de 1989-1992, está localizado no Parque Ângelo Sartori do bairro Palmital. O quinto monumento, *O Viajante*, construído em 1992, localiza-se no Terminal Rodoviário de Chapecó, na esquina das ruas Líbano com a John Kennedy, bairro Passo dos Fortes. O sexto monumento, *100 anos de*

¹ CHAPECÓ(SC). Secretaria de Cultura. **Diagnóstico das Esculturas e Obras de Arte do Município de Chapecó – SC**. Jul. 2011a. Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó.

² Em matéria jornalística realizada por Luciane do Valle, no *Jornal Diário do Iguazu*, em 24 e 25 de agosto de 2006, a obra *O carreteiro*, marco histórico do nascimento e colonização de Chapecó, é apresentada da seguinte maneira: “‘Era preciso ter uma marca onde tudo começou’, foi com essa frase que o ex-prefeito de Chapecó Ledônio Migliorini justificou a importância do monumento que esta no trevo de entrada do distrito de Marechal Bormann.[...] Tem como simbologia o marco colonização e nascimento do município de Chapecó. ‘Foi naquele local que Chapecó começou a se desenvolver, foi ali a primeira sede do município’, ressalta. A obra foi inaugurada durante o aniversário do município em 1987.” (VALLE, 2006, p. 18).

Chapecó, inaugurado em 25 de agosto de 2017, localiza-se no final da Avenida Getúlio Vargas. O sétimo, *Mural Identidade*, construído em 2000, localiza-se na parede externa do Terminal Rodoviário de Chapecó (SC). O oitavo, *Mural O Ciclo da Madeira*, inaugurado em 25 de agosto de 2001, localiza-se na Praça Coronel Ernesto Francisco Bertaso. Nesse mesmo lugar, está a nona obra, *Busto Coronel Ernesto Francisco Bertaso*; não foi possível identificar a data de sua construção devido à falta de documentação ou placa indicativa.

O critério para seleção dos patrimônios públicos estudados nesta pesquisa recorta-se àqueles que foram inaugurados em aniversários do município, como parte das festividades de comemorações: Monumento O Desbravador (1981), Mural O Ciclo da Madeira, (2001), Monumento 100 anos de Chapecó (2017), por se tratar de uma data histórica e simbólica.

Entendemos que, ao serem construídos por representantes do poder público municipal, recebem deste legitimações e oficialidade. Problematizamos como o município apresenta e representa a história da sua colonização nos três períodos em que são inaugurados os patrimônios públicos.

A metodologia utilizada envolve pesquisa bibliográfica em autores que estudam a colonização do oeste catarinense, como Radin (2009), Renk (2006), Nodari, (2009), entre outros. A pesquisa documental é referente aos patrimônios do município de Chapecó (SC). Utilizamos esses referenciais e documentos em diálogo com o campo empírico, na análise das imagens por meio da semiótica e uma interpretação das representações da colonização em patrimônios inaugurados em data de aniversários do município.

O método para analisar as imagens presentes nas representações dos patrimônios públicos será a semiótica de Charles Sanders Peirce (2005), por nos oferecer um percurso na leitura de imagens. Esse percurso é fundamentado no livro *Semiótica Aplicada*, da pesquisadora Lúcia Santaella (2005b), uma das principais divulgadoras da semiótica peirceana no Brasil. Também dialoga-se com as orientações do livro *Iconografia e Semiótica: uma abordagem histórica*, de Cláudio Umpierre Carlan, Pedro Paulo Funari e Ronaldo Auad Moreira (2015), que demonstram possibilidades e caminhos do uso da semiótica em pesquisas históricas que se utilizam da imagem como documento.

O campo de estudo da semiótica abarca as linguagens verbais e não verbais. O seu objeto de estudo abrange todas as linguagens possíveis, tendo como “objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e sentido” (SANTAELLA, 2012, p. 19). Nessa perspectiva, um discurso, assim como uma pintura uma escultura ou um monumento, é produtor de sentido e significado, portanto podendo ser interpretado pela semiótica. Analisar a feitura de uma imagem

observando com que finalidade ela foi produzida, o que representa e sua apropriação é um caminho que pode ser usado nos estudos dos mais distintos períodos e sociedades.

Na pesquisa, a análise das imagens dos patrimônios utiliza-se da semiótica como método, ao passo que a interpretação dos patrimônios no seu conjunto político e simbólico é pautada na perspectiva histórica, mas especificamente a partir das noções de “representação” (CHARTIER, 1990) e patrimônios construídos como “lugares de memória” (NORA, 1993).

Na pesquisa documental referente aos patrimônios, erigidos em diferentes períodos, valemo-nos de distintas fontes³. No que se refere ao Monumento O Desbravador (1981), contamos com as correspondências dos mentores da obra, o Lions Clube de Chapecó (SC) e administração pública do município: ata da Assembleia do Lions Clube Chapecó, em que foi proposta a construção de um monumento ao Desbravador; proposição do Lions Clube Chapecó encaminhada à Prefeitura Municipal; Decreto GP/197/80, por meio do qual se nomeou a comissão especial para apresentar sugestões sobre a construção do monumento; ata das reuniões e providências tomadas pela comissão especial para apresentar sugestões sobre a construção do monumento aos desbravadores; esboços do Monumento O Desbravador feitos pelo artista Paulo de Siqueira, além de matérias dos jornais de circulação local, *Jornal O Iguaçu*, *Jornal Diário do Iguaçu* e *Jornal Sul Brasil*.

As fontes do Mural O Ciclo da Madeira, construído como parte da reforma da Praça Coronel Ernesto Bertaso, são compostas por Portaria n. 45, que estipula os funcionários responsáveis por fiscalizar a reforma da Praça Coronel Bertaso; esboços e projeto do Mural o “Ciclo da Madeira” realizado pelo artista Xico Bracht; croquis do Mural o “Ciclo da Madeira”, realizado pelos artistas Xico Bracht e José Kurá; além de matérias dos jornais locais referentes à inauguração da praça e recepção da obra presentes no *Jornal Diário da Manhã* e no *Jornal Sul Brasil*.

As fontes sobre o Monumento 100 anos de Chapecó são constituídas pelo projeto Monumento em Quatro Estágios, proposto por Altair Wagner (2005) no livro *E...Chapecó Levantou Vôo*; Decreto n. 34.234, que dispõe sobre a edificação do Monumento em Comemoração ao Centenário do Município de Chapecó em 2017; Contrato n. 363/2017, instrumento público de contrato que celebra a Prefeitura Municipal De Chapecó e a empresa 3MRC Eventos e Decorações Ltda – Me; atas das reuniões do Conselho Municipal de Política Cultural; Projeto de Lei n. 62/17, que autoriza o Executivo Municipal a erigir monumento em comemoração ao centenário do Município de Chapecó e dá outras providências;

³ Na presente pesquisa, foram utilizados alguns aspectos das fontes, ou seja, não as analisamos em sua totalidade e integralidade.

requerimentos de vereadores do município de Chapecó (SC) solicitando informações sobre a obra do Monumento Chapecó 100 anos; além de matérias via *on-line* do *Jornal Diário do Iguaçu* e da Rádio Chapecó.

Parte dos jornais impressos se encontra no acervo do Centro de Memória do Oeste Catarinense (CEOM), acervo do Museu de História e Arte de Chapecó e acervo da Biblioteca Pública Municipal Neiva Maria Andreatta Costella de Chapecó (SC). As atas, os decretos e requerimentos foram encontrados na internet, por meio da página de leis municipais e na própria página web da Prefeitura Municipal de Chapecó (SC). Alguns projetos esboços, por não serem localizados nas instituições responsáveis por sua guarda, foram extraídos das pesquisas de Guisolphi (2007) e Monego (2009), que já trabalharam com o Monumento O Desbravador e o Mural O Ciclo da Madeira, com outra perspectiva. A pesquisa também contou com esboços do Monumento O Desbravador que fazem parte do Acervo Memorial Paulo de Siqueira.

A pesquisa se fundamenta teoricamente na perspectiva da História Cultural. Esta permite problematizar como, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler. Nesse sentido, apoiamos-nos especialmente na obra de Chartier (1990, p. 171), o qual considera que as representações do mundo social, “[...] embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.”

Os três patrimônios que configuram os elementos empíricos da pesquisa possuem alguns estudos, como, por exemplo, uma monografia de especialização em arqueologia, realizada pelo historiador Anderson Guisolphi (2007), denominada “Análise de uma estátua antropomorfa em Chapecó, SC: ‘O Desbravador’ e seus significados simbólicos”, o qual aborda o Monumento O Desbravador por um viés da arqueologia histórica. Há também uma dissertação de mestrado em história realizada por Sonia Monego (2009), intitulada “Histórias que revelam: representações simbólicas da formação de Chapecó no monumento ‘O Desbravador’ e no mural ‘O Ciclo da Madeira’”; a pesquisadora faz uma análise comparativa das narrativas históricas suscitadas nos Monumentos O Desbravador e o Mural O Ciclo da Madeira.

Mais recentemente, foi defendido um Trabalho de Conclusão de Curso em História, por Gustavo Henrique Schmitz (2018), denominado “O monumento do centenário de Chapecó: usos do passado, história e memória”, o qual faz uma discussão sobre memória a

partir de uma investigação das recepções e dos comentários em torno do Monumento 100 anos de Chapecó.

O diferencial de nossa pesquisa está na abordagem das obras como um patrimônio público representativo de um lugar e período histórico erigido por representantes da municipalidade; pelo seu recorte, enfatiza o momento de sua inauguração em comemorações de aniversário do município e por isso trabalha com as três obras em conjunto.

Para essa configuração, organizamos a dissertação da pesquisa em cinco capítulos. O primeiro capítulo tem por objetivo específico problematizar as representações da região oeste catarinense e dos grupos que a compõem no período da colonização do município de Chapecó (SC). Para tal, realizamos um estudo bibliográfico sobre o tema da colonização da região. Iniciamos o capítulo abordando a noção de “colonização”; na sequência, problematizamos o processo de colonização do oeste catarinense, do qual faz parte o município de Chapecó (SC), por uma historiografia oficial que o apresenta como o sertão de puro mato e sem contingente populacional que devia ser desbravado por colonos, desenvolvendo, assim, o progresso e a civilização na região. Paralelamente, uma historiografia crítica demonstra o uso de uma imagem pejorativa dos grupos autóctones, que busca legitimar a espoliação de indígenas e caboclos de suas terras. Por fim, discutimos as festividades de aniversário da cidade como um momento de lembrar, ou seja, de rememorar o seu passado por uma seleção entre o que se deseja perpetuar e o que se deseja esquecer nesses momentos.

O segundo capítulo tem por objetivo apresentar a noção de “patrimônio” e a sua relação na construção de uma identidade de grupo e do lugar. Para isso, primeiramente abordamos o desenvolvimento histórico da noção de “patrimônio”; posteriormente, analisamos a legislação federal no que tange ao patrimônio cultural e sua influência na legislação, na esfera estadual catarinense e no município de Chapecó (SC). Também, abordamos os suportes dos patrimônios públicos, monumento e mural, nos quais foram erigidos os objetos que nos propomos analisar e interpretar.

No terceiro capítulo, temos o objetivo de compreender os aspectos da representação na construção de mundo social. Por isso, num primeiro momento, discutimos a perspectiva teórica da História Cultural e a noção de “representação” proposta por Chartier (1990); no segundo momento, abordamos o uso da imagem como fonte pelos historiadores e as suas particularidades. Então, apresentamos a metodologia da semiótica e o percurso analítico utilizado na análise das imagens representadas nos patrimônios presentes na pesquisa.

No quarto capítulo, o objetivo se configura em analisar as imagens dos patrimônios e as suas representações da colonização do município de Chapecó (SC) por meio da semiótica.

Conforme os passos do percurso analítico, no primeiro, apresentamos os dados introdutórios da obra e do artista; no segundo, observamos as qualidades como as linhas, volumes, cores, textura e a sua composição; no terceiro, realizamos uma descrição das figuras presentes nas imagens dos patrimônios.

Por fim, no quinto capítulo, o objetivo é interpretar os aspectos simbólicos dos patrimônios na construção de uma representação coletiva em torno da história da colonização do município. Analisamos as características simbólicas dos patrimônios a partir de uma rede argumental que aborda o contexto de cada obra e os significados que lhe são atribuídos, o que corresponde ao quarto passo do percurso analítico da semiótica. Então, realizamos uma interpretação dos patrimônios na sua relação com a construção de uma representação coletiva do município interrogando se respeitam a pluralidade das memórias ou se reforçam uma ideia linear e homogênea, que oculta e silencia as alteridades.

Compreendemos que esta pesquisa visa contribuir para uma história mais ampla e representativa da diversidade cultural da cidade de Chapecó (SC), e que respeite e reconheça os diferentes grupos e suas visões de mundo como um direito à memória e à cidadania.

1 COLONIZAÇÃO E AS COMEMORAÇÕES À CONSTRUÇÃO DE REPRESENTAÇÕES COLETIVAS

Neste capítulo, problematizamos as representações da região oeste catarinense e dos grupos que a compõem: indígenas, caboclos e colonos no período da colonização do município de Chapecó (SC). Ainda, abordamos as comemorações de festividade de aniversário da cidade como um momento de rememoração do seu passado.

Na primeira parte, discutimos a noção de “colonização” e contextualizamos esse processo no oeste catarinense. Argumentamos que a escrita da história por um viés positivista apresenta a região como sertão de puro mato e sem contingente populacional que devia ser desbravado por colonos, os quais assim desenvolveriam o progresso e a civilização dentro de um ideário moderno. Essa sustentação, realizamos por meio de uma historiografia crítica, que demonstra o uso de uma imagem pejorativa dos grupos autóctones, num esforço de legitimação da espoliação de indígenas e caboclos de suas terras. Na segunda parte, discutimos as festividades de aniversário da cidade e as debatemos como momentos de lembrar, ou seja, o que se deseja afirmar como representação oficial da coletividade e do lugar, e o que se deseja que seja esquecido por meio dessas comemorações.

1.1 COLONIZAÇÃO: PARA ALÉM DA NOÇÃO, UMA CATEGORIA HISTÓRICA

Os dicionários, tanto de língua portuguesa quanto de língua espanhola, apresentam o verbo “colonizar” de um modo geral como o ato de “*I. Establecer colonias en un territorio o convertir un país en colonia. II. Poblar de colonos una región.*” (LAROUSSE, 1996, p. 156). No entanto, essa definição não contextualiza os significados da colonização e suas implicações para os diferentes grupos sociais. Nesse sentido, Silva (2008, p. 67), no livro *Dicionário de conceitos históricos*, afirma que “a colonização, mais do que um conceito, é uma categoria histórica”. Depreendemos, que por se referir a diferentes sociedades e a períodos históricos distintos, podemos dizer que a colonização é uma forma de narrar a história por meio do deslocamento do ser humano e seu estabelecimento nos mais variados lugares, privilegiando determinados pontos de vista.

Ao realizar um estudo sobre a palavra “colonização”, o historiador literário Alfredo Bosi (1992, p. 11) comenta que as palavras “culturas”, “*cultus*” e “colonização” vêm do mesmo verbo latino: *colo*. Em sua etimologia, *colo* significava “eu moro, eu ocupo a terra e, por extensão, eu trabalho, eu cultivo o campo”. Do termo *colo*, derivam as palavras “colônia”

e “colonização”, que estão atreladas à noção de “ocupar outro espaço, explorar os seus bens e submeter seus naturais”.

Para o pesquisador, *cultus* pode remeter primeiramente ao cultivar, o trabalho realizado na terra. Nesse sentido, *cultus* representa que a sociedade produtora do alimento já tem memória, ou seja, a luta sofrida do suor coletivo arando a terra para gerar a alimentação conteria no alimento o processo e produto no mesmo signo. Foi preciso o ser humano desenvolver a agricultura para se estabelecer em um determinado lugar, até então vivia da coleta e caça, migrando sempre que os recursos se escasseavam.

Para Bosi (1992), *cultus* estaria ligado ao *cultus* aos mortos, a todo o ritual feito em honra aos antepassados. O *cultus* aos mortos faz parte da religiosidade nas sociedades, sendo uma expressão da sua cultura; muitos grupos constroem uma relação de pertencimento com os lugares em que enterram seus mortos.

Já o termo “cultura” abrange uma noção mais ampla, abarcando o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que devem ser passados de uma geração a outra, a fim de garantir um estado de coexistência social, sendo a educação o momento institucional desse processo (BOSI, 1992). A cultura está presente e faz parte de todas as sociedades e grupos, desde o modo como constroem suas casas, recebem seus visitantes ou estabelecem seus valores. A construção de valores e a passagem dos ensinamentos acontecem no cotidiano, a partir das vivências, porém tem o seu lugar de destaque na escola; em sociedades que não possuem escolas, esse processo ocorre na oralidade, em conversas ao redor dos mais velhos.

O termo “colonização” remete a movimentos populacionais, relacionado às expansões humanas pelo Planeta Terra e sua possibilidade em se estabelecer fora dele no futuro, ou seja, no espaço. Segundo Silva (2008, p. 67 grifos da autora), “colonizar está intimamente associado a *cultivar* e *ocupar* uma área nova, instalando nela uma cultura preexistente em outro espaço”. A autora ainda comenta que a colonização, em determinadas épocas históricas, ocorreu em espaços vazios, a exemplo das migrações pré-históricas que trouxeram a espécie humana ao continente americano. Porém, desde que o ser humano se espalhou pelo Planeta, os espaços vazios diminuíram consideravelmente, ocorrendo, então, uma colonização sobre áreas já habitadas.

No que se refere à forma como ocorrem a colonização e a motivação dos grupos a migrarem, observamos características distintas: a busca de riquezas: ouro e prata; melhores condições para se desenvolverem advindas de crises humanitárias: guerras, catástrofes

ambientais, pobreza, entre outras. A sua locomoção pode ser organizada em expedições, companhias colonizadoras, e por outros modelos.

Nesse processo de colonização, ocorrem migrações de populações, as quais podem ser vistas como ocupação, povoamento, civilização por quem realiza, e invasão, intrusão ou usurpação pelas populações autóctones. Dessa fronteira criada entre nativos e migrantes que disputam o mesmo lugar, surgem diferentes interpretações. Alguns pesquisadores argumentam o aspecto dominador, espoliador e causador de desigualdades sociais, como as discutidas por Prado Junior (2007) no livro *Formação do Brasil Contemporâneo*. Outros dão ênfase à riqueza cultural do encontro entre culturas e saberes diferentes, como Sergio Buarque de Holanda em *Caminhos e Fronteiras* (1994), ou em *Raízes do Brasil* (1995).

No senso comum, a fronteira é muitas vezes confundida com limite, até mesmo ambas sendo empregadas como sinônimos. No entanto, Machado (1998) aponta algumas considerações importantes acerca desses termos; conforme a estudiosa, a fronteira, em sua etimologia, sugere pensar que se refere ao que está à frente. Já a palavra “limite” sugere que surge para denominar o término daquilo que mantém coesa, por exemplo, uma unidade político-territorial. Esse aspecto do limite é reforçado pelo moderno conceito de “Estado”, segundo o qual a sua soberania representa um processo de territorialização marcado pelo controle de um governo central, que estabelece a área de seu domínio, suas leis e normas: língua, moeda, entre outros.

Dessa maneira, Machado (1998, p. 42) faz uma distinção entre “fronteira” e “limite”:

[...] a fronteira pode ser um fator de integração, na medida em que for uma zona de interpenetração mútua e de constante manipulação de estruturas sociais, políticas e culturais distintas, o limite é um fator de separação, pois separa unidades políticas soberanas e permanece como um obstáculo fixo, não importando a presença de certos fatores comuns, físico-geográficos ou culturais.

Então, podemos entender que a fronteira pode ser compreendida como um elemento de aproximação ou divisão; ao integrar culturas distintas, possibilita a troca de saberes e conhecimento. O limite, ao contrário, tende a dividir e separar, e, em muitos casos, esses limites podem ser materializados em muros e policiamento ostensivo, proibindo e coibindo a livre circulação.

A partir dos conhecimentos produzidos pela história e a antropologia, observamos que diferentes grupos sociais povoam as florestas coexistindo com outros grupos. Alguns sentem-se pertencentes àquele lugar sem a necessidade de uma demarcação pontual; enquanto outros

grupos definem seus territórios por meio de limites, tomando como referência rios, montanhas e agrimensores para estabelecer as divisões e representando-as em mapas.

Nos dois casos percebemos a presença da fronteira. No primeiro exemplo, ela se apresenta no contato e interação entre as culturas; no segundo, mesmo considerando a existência de uma separação política demarcada pelo limite, esta não consegue separá-lo definitivamente, ocorrendo o compartilhamento de fatores em comum nessas zonas de fronteira.

Da fronteira entre indígenas e caboclos estabelecidos, com seu modo de vida e ocupação do espaço, e colonos recém-chegados procurando se estabelecer, nasce o oeste catarinense associado à colonização, na primeira metade do século XX.

Assim como o historiador Muraro (2015, p. 167), embasado em Bosi (1992), também consideramos que “toda forma de colonização carrega em si algum sentido de dominação, muitas vezes oculta em termos como cultivar, civilizar, desenvolver e até salvar”. Ou seja, a colonização é apresentada como algo benéfico para todos os lados, constituindo-se em uma estratégia para difundir discursos que buscam ocultar o mandonismo e o autoritarismo, ocorridos em ocupações de territórios habitados, como aconteceu na colonização do oeste catarinense, sem levar em conta os efeitos e as diferentes interpretações das populações autóctones.

Neste primeiro item, discutimos as noções de “colonização” e “fronteira”. Essa relação é de grande valia para compreendermos as inter-relações entre os grupos de indígenas, caboclos e colonos que convivem na região oeste catarinense, num contexto pós-colonização. Ao encontro dessa relação, no próximo item abordamos processos de construção de representações acerca desses grupos, em relações com o lugar, no contexto da colonização.

1.1.1 Indígenas, caboclos e colonos nas representações da colonização do oeste catarinense

Ao longo do tempo, a história da colonização do oeste catarinense vem sendo representada de diferentes maneiras, sob diversas perspectivas e com distintos objetivos. Ao realizarmos uma revisão bibliográfica sobre o tema, percebemos duas vertentes: a primeira, ligada a uma história oficial, pautada nos fatores políticos e econômicos da região, com um viés positivista da escrita da história, a qual enfatiza e representa um ideário de moderno; a segunda possui um olhar mais crítico e plural, associado à antropologia e as ciências sócias. Nesta vertente, além dos elementos políticos e econômicos, também são abordados os

aspectos culturais e os “confroencontros” (ANDREIS, 2014) interétnicos de indígenas, caboclos e colonos com o advento da colonização. Esse processo entendido como confronto inerente ao encontro entre diferentes é importante para compreendermos o papel político e simbólico dos patrimônios públicos de Chapecó (SC), e a forma como são associados na construção de uma representação coletiva do município.

A ocupação populacional do oeste catarinense pode ser pensada considerando três fases. Poli (1991) propõe esta compreensão: a primeira, a fase indígena, composta pelas comunidades Xoclengues e Kaingangs; a segunda, a fase cabocla, constituída pela miscigenação de portugueses e indígenas, os quais realizavam um cultivo em pequena escala para sua subsistência; a terceira, a fase dos colonos, imigrantes de italianos e alemães ou migrantes vindos do Rio Grande do Sul.

Em relação à primeira fase, pode-se dizer que os indígenas foram os pioneiros na ocupação dos territórios da região sul do Brasil. Nesse sentido, segundo Lino (2015, p. 92), “não há espaço que não tenha sido previamente ocupado ou explorado quando da chegada e povoamento dos primeiros povoadores não indígenas na região”. Pelos vestígios materiais encontrados nas pesquisas arqueológicas, estudos antropológicos ou na oralidade dos grupos indígenas, constatamos o seu pioneirismo no povoamento do sul do Brasil e conseqüentemente sua presença no oeste catarinense.

Os indígenas da etnia Kaingangs presentes na região ocupavam desde o norte do Rio grande do Sul, os campos de Palmas e penetravam em São Paulo. “O Oeste Catarinense, portanto, era apenas uma parte do imenso território que constituía o habitat dessa população nativa [...]” (ROSSETO, 1995, p. 10). Conforme o pesquisador, a população nativa que teve maior presença foram os índios Kaingangs, coabitando esporadicamente com os Guaranis que também passavam pela região.

Acerca da segunda fase, “o caboclo é um dos habitantes das fronteiras do Sul do Brasil, que vive aí desde o período anterior à chegada dos colonizadores de origem europeia” (MARQUETTI; SILVA, 2015, p. 109). Os caboclos começaram a chegar à região por volta do século XVII, a partir das incursões dos portugueses e escravizados negros ao interior do País, em busca de metais preciosos ou indígenas para escravizar.

A terceira fase tem como fator de destaque a definição dos limites interestaduais entre Paraná e Santa Catarina⁴, e o fim da Guerra do Contestado⁵, em 1916. “O território recém-

⁴ Sobre as disputas pelo território do oeste catarinense, ver: WERLANG, Alceu Antônio. **Disputas e ocupação do espaço no oeste catarinense: a atuação da Companhia Territorial Sul Brasil**. Chapecó: Argos, 2006.

incorporado ao estado de Santa Catarina passou a merecer atenção do Governo do Estado, no que tange à colonização.” (RADIN; VICENZI, 2017, p. 65). Dessa forma, foram criados por meio de decreto-lei n. 1.147, em 25 de agosto de 1917, os municípios de Mafra, Porto União, Cruzeiro (atual Joaçaba) e Chapecó. O município de Chapecó, nesse período, abrangia todo o oeste catarinense, desde a divisa com a Argentina até o município de Joaçaba.

No que tange às representações da região, conforme a historiadora Eunice Nodari (2009, p. 23), nas primeiras décadas do século XX, o oeste catarinense ficou conhecido “como ‘terra sem lei’, sem dono e ‘sertão bruto’”, devido às disputas internacionais e nacionais e ao abandono por parte do Estado. Em conjunto, difundia-se a ideia de que era preciso modernizar o Brasil, ou seja, “ocupar o território, de conquistar o sertão e de civilizar a população” (RADIN, 2009, p. 14). Com isso, temos dois interesses em um mesmo projeto: primeiramente, ocupar a região povoando efetivamente para garantir a sua posse; em segundo, levar o progresso e civilizar os nativos tidos como primitivos sem capacidade para realizar esse feito.

As terras eram vistas pelo Estado como “terras inaproveitadas”, portando a “necessidade de ‘desbravar o sertão’, do ‘povoamento efetivo’ para criar condições para o surgimento de ‘apreciáveis centros de trabalho e progresso’” (RADIN, 2009, p. 14). O sentido de aproveitamento da terra era pautado numa lógica capitalista de produzir excedente para comercialização, e assim desenvolver economicamente a região, ou seja, oposto à agricultura de subsistência promovida até então pelos grupos autóctones.

Nessa perspectiva do Estado, essas regiões são concebidas por alguns autores como zonas pioneiras. Para denominar o que seriam as “zonas pioneiras”, o geógrafo alemão Leo Waibel (1955), em expedições pelo Brasil no século XX, afirmava que era preciso antes definir mais claramente os conceitos de *frontier* e *pionier*. Esses conceitos vinham do oeste dos Estados Unidos e eram atribuídos pelo autor também ao contexto do Brasil. Os *frontiers* seriam os

[...] caçadores e extrativistas, e os criadores de gado os verdadeiros ‘frontiersmen’ que criaram uma paisagem que por um longo tempo era, nem a terra civilizada nem a mata virgem, e para o qual se tem aqui a expressão muito feliz de ‘sertão’. No sertão brasileiro, as condições de vida primitiva e sem organização, que transitoriamente encontramos em toda as ‘frontiers’, tornaram-se um aspecto permanente. Uma porcentagem muito elevada dos moradores do sertão é de caboclos. (WAIBEL, 1955, p. 391).

⁵ Sobre a Guerra do Contestado, ver: VALENTINI, Delmir José. **Atividades da Brazil Railway Company no sul do Brasil**: a instalação da Lumber e a guerra na região do Contestado: 1906 1916. 2009. 301 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

Os *frontiers* ou *frontiersmen* seriam os caçadores e extrativistas, os primeiros a penetrar a mata, tornando-a acessível para vinda da civilização. No oeste catarinense, os primeiros a adentrar as matas virgens são os grupos indígenas, posteriormente os caboclos, os quais abriram as primeiras “trilhas e veredas” que permitiram o deslocamento em meio à floresta e o surgimento dos primeiros povoados (VALENTINI, 2015).

Waibel (1955, p. 391) atribui ao *pionier* uma atividade mais elevada, além de viver em uma fronteira espacial adentrando as matas:

O pioneiro procura não só expandir o povoamento espacialmente, mas também intensificá-lo e criar novos e mais elevados padrões de vida. Sim, empregamos o conceito de pioneiro, também para indicar a introdução de melhoramentos no campo da técnica e mesmo da vida espiritual!

O pioneiro, além de expandir o povoamento espacial, seguia um modelo de desenvolvimento de expansão da fronteira agrícola, empregando novas técnicas no campo e com um capital cultural baseados nos valores do capitalismo⁶, e do cristianismo⁷. Só assim elevariam o padrão de vida e tornariam a região civilizada. O autor ainda cita Hehl Neiva para afirmar que existiriam duas fronteiras: uma fronteira demográfica, “que limita o sertão com mata virgem para o oeste, e a fronteira econômica que separa o sertão a leste da região economicamente mais adiantada” (WAIBEL, 1955, p. 391). Nos dois casos, a mata representa um entrave para o crescimento demográfico e o surgimento das cidades, ou um obstáculo físico que separa o litoral, economicamente desenvolvido, do oeste subdesenvolvido.

Mas em que momento da história do Brasil o país teria promovido projetos de colonização aos moldes do pioneiro? Quais seriam os seus objetivos? E que grupos seriam escolhidos para esses projetos de Estado? De acordo com Waibel (1949, p. 165), a partir da independência do Brasil em 1822,

[...] julgou-se necessário dar mais ênfase a colonização das suas províncias meridionais, que estavam sujeitos a ataques dos argentinos pelo lado sul, e pelos índios Botocudos pelo interior. As enormes florestas do sul do Brasil eram domínio indiscutível desses índios. Os brancos não povoaram as matas, mas apenas as cruzaram rapidamente ao longo de alguns caminhos de boiadeiros e tropas.

Nesse contexto, o projeto de colonização tem aspectos que passam, primeiramente, pela soberania do País e a defesa do seu território, devido aos litígios com a nação vizinha, a

⁶ O capitalismo no Brasil é periférico e dependente, distinto do capitalismo em nações europeias ou dos Estados Unidos da América.

⁷ O cristianismo que abordamos, refere-se a um cristianismo catolicista romanizado do século XIX e ao promovido pela Reforma Protestante.

Argentina; segundo, o desenvolvimento de um ideal de civilização, já que as enormes áreas de mata estavam sob os domínios de indígenas, vistos como primitivos selvagens e hostis. Os brancos, aos quais era atribuído um capital cultural elevado, na concepção eurocêntrica havia apenas cruzado pelo interior do País, nas trilhas e veredas das tropas de boiadeiros. Por uma historiografia oficial, alinhada à escrita de uma história de cunho positivista pautada no cientificismo e em um ideário de moderno, a história começa a ser narrada somente após a passagem do homem branco e seu estabelecimento na região.

Com objetivo do Estado em assegurar a posse da região e desenvolver a civilização, que grupos seriam escolhidos para colonizar o País? Segundo Waibel (1949), não poderiam ser os luso-brasileiros nem os colonos dos açores, alegando que os açorianos preferiam morar em campo aberto. O pesquisador conclui que o tipo ideal para colonizar o Brasil seria o colono: “pequenos proprietários livres que cultivassem as terras da mata com o auxílio das respectivas famílias e que cultivassem interessados nem no trabalho escravo, nem na criação de gado” (WAIBEL, 1949, p. 166). Para o autor, o colono idealizado para a imigração seria uma espécie de soldado que cultivasse e defendesse o território. Ao levantar o questionamento de onde poderia ser encontrado esse colono, o autor responde “na Europa, naturalmente”.

Na primeira metade do século XX, dentro de um contexto regional do oeste catarinense, Renk (2006) refere que o modelo de colono almejado eram os imigrantes europeus ou dos migrantes do Rio Grande do Sul, descendentes de alemães e italianos, considerados “toda uma gente forte e decidida, disposta ao trabalho, levando aqueles rincões, até um pouco incultos por abandonados, a prosperidade e a riqueza” (BOITEUX, 1931 *apud* RENK, 2006, p. 60).

Os projetos de colonização no Brasil sob a influência das teorias raciais privilegiavam a vinda dos europeus para o País, com o objetivo de branquear sua população por meio da miscigenação e elevar o seu capital cultural, eliminando, assim, os traços primitivos e o subdesenvolvimento. Os alemães foram os primeiros imigrantes estabelecidos no sul do Brasil no modelo de pequenas propriedades e pautados na agricultura familiar⁸, o que contrapunha o modelo até então existente no País, constituído por latifúndios com trabalho escravo voltado à monocultura para exportação. “Por orientação do governo imperial foram criadas as colônias de São Leopoldo (RS), no vale dos Rios do Sinos, em 1824, e São Pedro de Alcântara (SC) e

⁸ A agricultura familiar é constituída por pequenas unidades produtivas rurais, em que os agricultores podem ser tantos proprietários da terra e dos meios de trabalho como parceiros ou meeiros, dependendo da região, mas a mão de obra e a gestão das atividades são familiares. A maior parte da produção destina-se à subsistência da família e apenas o excedente é comercializado. Em determinadas épocas do ano, quando possuem tempo livre, esses agricultores também podem realizar trabalho fora da unidade familiar, buscando complementar a renda da família. A agricultura familiar possui sua própria lógica interna de desenvolvimento (RADIN, 2018, p. 7).

Rio Negro (PR), em 1829 [...]” (RADIN, 2015, p.153). Em Santa Catarina, a colonização alemã ganhou ímpeto com o projeto de Dr. Hermann Blumenau nos anos de 1850, numa empreitada particular e não por companhias colonizadoras, como em outras regiões do estado (WAIBEL, 1949).

Em 1859, a notícia de maus tratos e o trabalho em condições semelhantes ao de escravidão aos imigrantes alemães levou o governo da Prússia a promulgar o decreto de Heyd, proibindo a propaganda em favor da imigração para o Brasil. Para Waibel (1949, p. 170), “A derrota da França pela Alemanha em 1870, e o rescrito de Heyd levaram o governo brasileiro a procurar colonos não germânicos. Fez-se propaganda na Itália, especialmente no Norte desse país e nas províncias austríacas de Trento e Veneza.”

Uma grande parte do contingente de imigrantes italianos vindos para o Brasil se deslocou para a região Sul, em especial para o estado do Rio Grande do Sul, onde foram criadas as colônias de “Conde D’Eu (Garibaldi), Dona Isabel (Bento Gonçalves), Caxias (Caxias do Sul), Silveira Martins (1877), Encantado (1882), Antônio Prado (1886), Alfredo Chaves (Veranópolis-1886) e Guaporé (1892)” (RADIN, 2015, p. 155).

O terceiro grupo étnico a imigrar para a região Sul foram os poloneses; sua vinda iniciou em 1875, com fluxo aumentado nos anos finais do século XIX. De acordo com Radin (2015), os poloneses marcaram presença em todo o estado do Rio Grande do Sul, em alguns lugares em maior e em outros lugares em menor proporção. Ainda, comenta sobre o preconceito sofrido pelos imigrantes poloneses, considerados inferiores aos alemães e italianos; mesmo entre os colonos europeus existiam preconceitos e uma hierarquia social.

Entre os motivos que levaram esses grupos étnicos a imigrar, estão as guerras e a perda da soberania; no caso específico da Polônia, em diversos períodos teve seu território invadido e anexado a outros países, chegando até mesmo a inexistir em alguns momentos. Os aspectos mais gerais giram em torno da cobrança de impostos, baixos salários, desastres naturais e escassez de terras.

Por meio das propagandas ou das trocas de cartas com parentes, criou-se um imaginário da terra prometida, onde poderiam encontrar riquezas e fartura. Uma reatualização do mito da “terra de Cocanha”, com seus primeiros relatos na Idade Média, teve grande influência no imaginário dos participantes das grandes navegações do século XV e XVII, que se aventuravam em busca do Novo Mundo.

Cocanha seria um lugar fantasioso, onde não haveria trabalho e os alimentos eram em abundância, correndo rios de leite e vinho, e com montanhas feitas de queijo. Para Radin (2015, p. 153), “[...] a fantasia era uma forma de enfrentar e de amenizar a difícil realidade

vivida pelos mais pobres nos diversos países de origem dos imigrantes. Ao mesmo tempo motivava o ato de emigrar, que se construía na possibilidade de realizar o sonho.”

Os imigrantes europeus, primeiramente estabelecidos no Rio Grande do Sul, ocuparam as chamadas colônias velhas, com o esgotamento das terras que estavam à disposição da imigração, seja pelo mau uso da terra, advinda da falta de técnicas agrícolas ligadas à fertilização do solo, seja pelo crescimento das famílias, que fez com que os filhos da primeira geração e das subsequentes buscassem novas terras, o que intensificou a migração interna para as colônias novas.

Conforme Vicenzi (2008, p. 16), “[...] de forma sumária, podemos dizer que os imigrantes europeus chegados ao Rio Grande do Sul ocuparam as Colônias Velhas, e, logo após, seus filhos se estabeleceram nas Colônias novas.” Isso tem relação com a expansão demográfica e o avanço da expansão agrícola.

Para Werlang (2006, p. 90), um dos motivos da migração das colônias velhas para as colônias novas referia-se à divisão das propriedades:

A fragmentação da propriedade foi outra causa da vinda de famílias gaúchas para Santa Catarina. Propriedades retalhadas e com baixa produtividade dificultavam o sustento da família, geralmente numerosa. Como as terras já não podiam mais ser divididas, sob pena de inviabilizá-las economicamente, a alternativa foi a emigração.

As pequenas propriedades e as práticas inadequadas no cultivo do solo, com o passar do tempo, não davam conta de suprir as necessidades de sustento e subsistência das famílias numerosas dos colonos. Cabe lembrar que existia nesse período uma preocupação por parte dos pais em garantir um lote de terras para que seus filhos constituíssem suas famílias. Dessa forma, “no início do século XX, milhares de colonos sul-rio-grandense [...], principalmente do noroeste do estado, migraram para o oeste de Santa Catarina-que, naquele período, compreendia o município de Chapecó à procura de terras férteis e acessíveis” (VICENZI, 2008, p. 17).

A migração de colonos sul-rio-grandenses para o oeste catarinense foi organizada por companhias colonizadoras. Segundo Randin (2009), o estado alegava não ter condição de dirigir a colonização; assim, passou o controle das terras para as companhias colonizadoras. O autor considera que nesse processo se misturam interesses privados aos públicos; o estado atribuiu às companhias colonizadoras poder econômico e político. Com isso, houve uma legitimação do poder público para que as companhias pudessem espoliar as terras das

populações autóctones, indígenas e caboclos, usando até mesmo da força em casos de resistência na limpeza das terras para sua comercialização.

Poucas companhias colonizadoras ganharam a concessão do estado de Santa Catarina para comercializar as terras. As companhias menores normalmente precisavam comprar as terras das maiores companhias, para revender os lotes aos colonos. Bellani (1991) elenca algumas das empresas colonizadoras que se instalaram na região do oeste catarinense: Luce Rosa e Cia, Colonizadora Capelli, Territorial Mosele, Eberle, Anrons e CIA, Colonizadora Brum, Ernesto Bertaso e Cia, Companhia Territorial Sul Brasil, Bart Benetti, Irmãos Lunardi, entre outras.

As companhias colonizadoras pertenciam majoritariamente aos comerciantes do Rio Grande do Sul, cabendo a esses a iniciativa do recrutamento e povoamento de uma migração dirigida a grupos específicos, ou seja, a colonos descendentes de europeus, os quais estariam de acordo com os padrões estabelecidos pelo governo do Estado para uma colonização ordeira e civilizada (NODARI, 2009).

A ênfase e o enaltecimento do grupo dos colonos como sendo os responsáveis por um efetivo povoamento podem ser entendidos como um posicionamento que relega um papel secundário aos grupos indígenas e caboclos na história da região. Nesse sentido, Bellani (1991, p. 49) refere que “[...] as companhias colonizadoras que se instalaram na região do velho Município de Chapecó foram, sem dúvida, as responsáveis diretas pelo efetivo processo de povoamento e os desdobramentos acarretados na colonização daquela área.”

O projeto de imigração dos europeus para o Brasil do século XIX, assim como o processo de migração dos colonos do Rio Grande do Sul para o oeste catarinense, valeu-se da publicidade. As propagandas eram difundidas em reportagens de jornais, cartazes, panfletos, livros e, com maior ênfase, por agentes contratados. Segundo Nodari (2009, p. 39),

A empresa Colonizadora Ernesto F. Bertaso, responsável por grande parte da colonização do município de Chapecó, mantinha uma equipe de agentes, muitos deles de origem italiana, [...] que atuava principalmente nas zonas de imigração italiana do Rio Grande do Sul.

Nesse caso, observamos como o elemento étnico é usado como artifício na seleção e direcionamento de para quem seriam ofertadas as terras. Os agentes, ao falarem a mesma língua e terem elementos em comum, sabiam o que os colonos gostariam nas novas terras, e assim realizavam sua publicidade. As propagandas com interesse de convencer os colonos a

migrar para o oeste catarinense destacavam principalmente as riquezas naturais, como a abundância da fauna e flora e a fertilidade do solo.

É importante destacar que os recursos naturais foram importantes não somente para atrair os colonos, mas também no povoamento da região: os grupos indígenas usavam da semente do pinhão em sua base alimentar havia séculos, os caboclos extraíam erva-mate e os colonos comercializavam e exportavam madeira.

A região oeste catarinense faz parte da Mata Atlântica. De acordo com o historiador estadunidense Waren Dean (1996, p. 25).

A Mata Atlântica era em si mesma de uma diversidade extraordinária, levando em conta seu tamanho relativamente modesto. E continha um número impressionante de espécies endêmicas – isto é, formas de vida peculiares-ainda que partilhasse com a Floresta Amazônica a mesma geomassa continental e estivesse, durante longos períodos geológicos, em contato parcial com ela.

Os registros apontam que a região do oeste catarinense era coberta por uma floresta de ombrófila mista⁹, com uma grande riqueza em sua fauna e flora, as quais foram diminuindo consideravelmente com o início da colonização e a intensificação da atividade madeireira. Nos relatos com ex-madeireiros de Chapecó (SC) entrevistados na pesquisa de Bellani (1991), fica expressa a abundância de pinheiros que compunham a paisagem da cidade. Um dos entrevistados relata que “[...] existia por todo lado, mais de duzentos mil pinheiros. Aí no Bormann era um pinhal fechado, barbaridade. Aqui em Chapecó (cidade), essa área dos Santos, era tapado de pinheiro, pinheiro de metro [...]” (CAMPOS, 1983 *apud* BELLANI, 1991, p. 96)¹⁰.

No entanto, as publicidades e propagandas destinadas ao comércio de terras pelas companhias colonizadoras ocultavam as dificuldades que os colonos enfrentariam ao chegar à

⁹ “Floresta Ombrófila Mista (Floresta de Araucária) Esta floresta, também conhecida como ‘mata-de-araucária’ ou ‘pinheiral’, é um tipo de vegetação do Planalto Meridional, onde ocorria com maior frequência. Esta área é considerada o seu atual ‘clímax climático’, contudo esta floresta apresenta disjunções florísticas em refúgios situados nas Serras do Mar e Mantiqueira, muito embora no passado tenha se expandido bem mais ao norte, porque a família Araucariaceae e apresentava dispersão paleogeográfica que sugere ocupação bem diferente da atual. [...] A composição florística deste tipo de vegetação, dominada por gêneros primitivos como *Drymis* e *Araucaria* (australásicos) e *Podocarpus* (afro-asiático), sugere, em face da altitude e da latitude do Planalto Meridional, uma ocupação recente a partir de Refúgios Alto-Montanos. São identificadas quatro formações da Floresta Ombrófila Mista - Aluvial: em terraços antigos associados à rede hidrográfica; - Submontana: constituindo disjunções em altitudes inferiores a 400 m;- Montana: situada aproximadamente entre 400 e 1000 m de altitude; e - Alto-Montana: compreendendo as altitudes superiores a 1000 m.” (IBGE, 2012, p. 80-81).

¹⁰ Entrevista realizada com Hugo de Almeida Campos, por Eli Maria Bellani, em 1983. Acervo particular da pesquisadora, p. 10.

região, como, por exemplo, a falta de infraestrutura para o seu estabelecimento e os conflitos com as populações autóctones.

As dificuldades enfrentadas pelos colonos já começavam no seu deslocamento, devido às longas distâncias percorridas de carroça em estradas precárias. Segundo Werlang (2006, p. 98), “[...] as dificuldades enfrentadas na viagem faziam com que a maioria vendesse quase tudo para depois adquirir tudo de novo em Santa Catarina. Poucos foram que trouxeram animais domésticos, como gado bovino e suíno.”

É recorrente nos relatos dos colonos entrevistados por Werlang (2006) o fato de terem passado fome até conseguirem realizar as primeiras colheitas; essas condições fizeram com que muitos desejassem voltar, no entanto, não tinham condições para tal, ou as notícias que recebiam de parentes e amigos informavam que a situação também não era favorável no Rio Grande do Sul.

Um dos seus entrevistados comenta: “não trouxemos quase nada... vestimenta e um pouco de comida que compramos em Panambi. Não sabíamos que não tinha nada”¹¹ (KUSSLER, 1991 *apud* WERLANG, 2006, p. 98). Contudo, a fome era amenizada por meio da caça e pesca, a abundância da fauna era de suma importância na base alimentar das famílias numerosas dos colonos.

O trabalho do colono migrante na derrubada da mata para a construção de uma infraestrutura para se estabelecer, ou no comércio da madeira, contribuiu para que formassem uma imagem de que a região nos primeiros anos de colonização era de puro mato. Conforme Radin (2009, p. 200), essa representação estabeleceu um divisor de águas entre “o antes e o depois da colonização”: O “puro mato” é adjetivado em o, “‘antes’ [...] caracterizado como o período do atraso, do abandono e da falta de civilização”, em contraposição, cristaliza-se a imagem do “depois” como a do progresso e da superação da condição anterior pelo trabalho na terra.

A imagem de puro mato da região, aliada à narrativa do vazio demográfico propagada pela escrita de uma historiografia de cunho prescritivo, baseadas nos ideários modernos e cientificistas, não reconhece a ocupação e o povoamento das populações autóctones, por não coadunar com os seus valores. Com isso, afirmava-se que, no início do século XX, o município de Chapecó “não possuía contingente populacional para a vida regional” (PELUSO JUNIOR, 1982-1983, p. 366). Ou, como na afirmação de Breves (1985, p. 9), que a colonização tinha os “absorvidos”, dessa forma, “os caboclos [...], passaram a ser minoria

¹¹ KUSSLER, Fredolina Catharina. Entrevista gravada realizada em Palmitos, 19 jan. 1991.

ínfima. Seus antigos costumes vão desaparecendo dando lugar aos hábitos mais progressistas dos brasileiros de origem italiana alemã e outras”.

As populações tanto indígenas quanto caboclas, quando não omitidas, foram representadas de maneira depreciativa. Nesse sentido, os colonizadores usaram-se do termo “bugre” de forma pejorativa para denominar os diversos grupos indígenas da região. De acordo com o *Dicionário UNESP do Português Contemporâneo* (2004, p. 2005), o termo “bugre”, em sua origem do francês *bougre*, estava associado aos búlgaros, “como membros da Igreja Greco-Ortodoxa, eram considerados pelos franceses como heréticos”; a associação aos indígenas está ligada a não serem cristãos. Portanto, uma forma generalizada de denominar e classificar como inferiores todos que não seguiam os preceitos da Igreja Católica e do Cristianismo. Torrão Filho (2000, p. 221) apresenta o termo “bugre” de uma forma mais ampla, ao afirmar que na Europa este “identificava aos hereges, infiéis e sodomitas. [...] Eram denominados assim tanto por sua religião não-cristã como por suas práticas sexuais livres, nas quais a homossexualidade não era vista de forma negativa.”

Conforme Radin (2009, p. 52), “os bugres eram considerados incultos, rudes, violentos e incivilizados”; esses adjetivos pejorativos também eram atribuídos aos caboclos. O médico Aujor Ávila da Luz, membro do Instituto Histórico Geográfico de Santa Catarina (IHGSC), no livro *Os Fanáticos: crimes e aberrações da religiosidade de nossos caboclos*, que teve sua primeira edição impressa em 1952, sendo reimpressa em 1999 pela editora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), aborda os caboclos presentes na Guerra do Contestado; seu relato é marcado por uma visão etnocêntrica, preconceituosa, criando uma visão estereotipada do caboclo.

Luz (1999, p. 73) define o termo “caboclo” como aquele que

No começo designava o índio e que depois se estendeu ao próprio branco-que, por viver nos matos e sertões, afeiçoado à caça, teve a sua face requeimada pelo sol-, é melhor que se aplique ao mestiço de ambos, com possíveis traços de sangue negro, e que, por continuas e sucessivas infusões de sangue europeu, perdeu as características indígenas e que pela influência modificadora do meio adquiriu o tipo estabilizado do ‘homem da terra’.

Ao realizar uma espécie de histórico do sujeito caboclo, o autor afirma que este teria surgido da miscigenação entre indígenas, brancos e negros. Com isso, expressa uma visão racial, que fica explícita ao dizer que as “sucessivas infusões do sangue europeu” teriam lhe tirado as características indígenas, dando a entender que o sangue branco na miscigenação poderia contribuir para evoluir os grupos tidos como primitivos e atrasados.

Essa perspectiva tinha como base as teorias raciais do século XIX, as quais atribuíam uma “interpretação biológica na análise dos comportamentos humanos, que passam a ser encarados como resultado de leis biológicas e naturais” (SCHWARCZ, 1993, p. 65). Ou seja, certas raças seriam boas por natureza (brancos europeus), enquanto outros (índios americanos ou negros africanos) carregariam em sua herança genética traços primitivos. Por meio de uma antropologia criminal, o psiquiatra Cesare Lombroso (1835-1909) chegou a afirmar que o comportamento criminal era influenciado pela raça: certas raças teriam maior predisposição a cometer crimes (SCHWARCZ, 1993).

As teorias raciais se dividiam em duas visões no que tange a miscigenação: havia os que se posicionavam contra a miscigenação, pois consideravam que as raças puras iriam degenerar com o cruzamento e herdariam as características negativas; a miscigenação era defendida pelos eugenistas como uma forma de branquear a população brasileira, as raças inferiores seriam, assim, assimiladas ou extintas pela raça superior (SCHWARCZ, 1993).

A ideia do branqueamento, em conjunto com o pensamento pautado no evolucionismo, foi um dos grandes motivos de o Brasil promover a imigração europeia para o País. Esse pensamento evolucionista também era presente nos institutos históricos e geográficos, sejam eles nacionais ou estaduais; eram os institutos históricos e geográficos que ordenavam os fatos, celebrações, elegiam e legitimavam as narrativas mitológicas dos heróis e os pioneiros, que com bravura venceram as adversidades e promoveram o progresso e trouxeram a civilização (SCHWARCZ, 1993).

Nos escritos de Luz (1999, p. 70), percebemos seu alinhamento com os eugenistas ao considerar o sangue branco superior e que, por meio da mestiçagem, fosse possível eliminar ou diluir as características negativas das raças inferiores. Conforme o autor, não existiria um “tipo étnico de brasileiro único”; da mestiçagem do negro e índio com o branco teria surgido um tipo “[...] mais claro e de melhores atributos, que é o pardo, em que o sangue negro está mais diluído e o caboclo ‘em que se apagam, mais depressa ainda, os traços característicos do aborígene’.”

Conforme Radin (2009, p. 178), as representações dos colonizadores acerca das populações autóctones que ocupavam a região “serviram de escudo para justificar as atitudes dos que vieram de outro local – em particular dos empresários da colonização – contra aqueles grupos”. Assim, deslegitimavam suas posses, criando uma imagem de colonos como superiores e indígenas e caboclos como inferiores.

No início do século XX, também era atribuída ao oeste catarinense a representação de uma região perigosa, habitada por foragidos e disputada por coronéis locais, onde matavam as

peças por qualquer motivo. Segundo a jornalista e socióloga política Monica Hass (2007, p. 33), o poder chapecoense, desde sua emancipação em 1917 até a década de 1950, foi marcado por um forte mandonismo local que se identificavam com o coronelismo brasileiro. “O poder político do município, durante esse período, esteve na maior parte do tempo nas mãos dos coronéis ou de pessoas ligadas a eles.”

Entre as características do coronelismo, podemos destacar o uso da violência e a prática do clientelismo: o coronel assume uma função paternalista em troca da sua subordinação e obediência. “Essa relação resultava da desigualdade social, da impossibilidade de os cidadãos efetivarem seus direitos, da precariedade ou inexistência de serviços assistenciais do Estado.” (FAUSTO, 2009, p. 263).

Na ausência do Estado, a população ficava à mercê dos coronéis, seus interesses e manipulações, indo ao encontro do adágio popular “Aos amigos, tudo! Aos inimigos, a lei”, provérbio de autoria incerta, às vezes atribuída ao filósofo Nicolau Maquiavel, mas também ao Presidente Getúlio Vargas. A frase sintetiza o *modus operandi* das práticas do coronelismo, no qual o poder político é usado para favorecer a si e aos seus aliados.

Para Hass (2007, p. 35), “o ‘caudilhismo’ presente no oeste nesse período projetou de forma negativa a região para o restante do estado. A área era considerada violenta, habitada por ‘caudilhos’ e fora-da-lei.” A carência de policiais possibilitava que foragidos dos estados do Paraná e Rio Grande do Sul ingressassem na região. Acrescidas as disputas entre os coronéis locais e fazendeiros, faziam criar uma imagem de *far-west* ou terra sem leis. Isso assustava e deixava apreensiva a vinda de forasteiros, ou seja, não suscitava o interesse nas pessoas em migrarem para o oeste catarinense.

Quando os colonizadores, mais especificamente a Companhia Colonizadora Bertaso Maia e Cia, chegaram à região, encontraram um ambiente tenso devido aos conflitos entre os coronéis Manoel dos Santos Marinho, de Passo Bormann, e Fidêncio Mello, de Xanxerê, que disputavam a sede da comarca de Chapecó, “e o domínio sobre o comércio da erva-mate e sobre os moradores da região” (HASS, 2007, p. 40).

Com a chegada das companhias colonizadoras, houve uma resistência. Breves (1985, p. 14-15) descreve esse estranhamento entre os coronéis e os colonizadores recém-chegados, até mesmo certa convivência do delegado com o poder estabelecido pelos coronéis:

Chegando a Chapecó, Bertaso, Maia e seus amigos, logo se encontraram em Passo Bormann com Fidêncio Mello e João Pequeno, que quiseram impedir a sua entrada na fazenda, sob o pretexto que ela pertencia a seus moradores e que ali não havia terras a colonizar. De fato, Fidêncio e João Pequeno logo mandaram avisar aos moradores que haviam chegado uns ‘gringos’ para expulsá-los da fazenda. Depois

aconselharam Maia e Bertaso a não irem até lá; para não serem trucidados. Maia apenas perguntou ao delegado se se tratava de uma ordem ou um conselho.

Para controlar a situação e consolidar o projeto de colonização do oeste catarinense, o governo de Santa Catarina nomeou o Coronel Manoel dos Santos Maia, sócio da Companhia Bertaso Maia & Cia, como delegado de polícia de Chapecó. “Coube a ele cuidar da ‘ordem’ pública, uma vez que era responsabilidade dos colonizadores trazer a ordem e, conseqüentemente, o progresso para a região.” (HASS, 2007, p. 40-41). O projeto de colonização aliou as companhias colonizadoras e o governo estadual. O estado concedeu o poder político, econômico aos colonizadores, os quais passaram a reproduzir o sistema coronelista já existente, apenas trocando os personagens.

A imagem de *far-west*¹², em português “faroeste”, é uma construção realizada e difundida, principalmente, pelo cinema estadunidense; refere-se a um lugar desconhecido, ou seja, sobre o outro, habitado por indígenas, foragidos e criminosos, marcado por ser uma terra sem lei, ora pela não existência de polícia, ora pela convivência ou medo dos criminosos. O que vale nesse lugar é o poder da bala e da arma de fogo. Essa representação é atribuída ao oeste catarinense e fica evidente no relato de Breves, no texto *A Chapecó que Conheci*, presente na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina*, número 6 de 1985.

Em 1920, Breves vem para Chapecó como auxiliar da Comissão Técnica discriminadoras de Terras, a fim de demarcar as terras concedidas à Empresa Colonizadora Bertaso, Maia & Cia. Breves (1985, p. 7) inicia seu texto comentando a recusa de seu superior em vir para a região sob a seguinte alegação: “Não vou. Tenho mulher e filhos e essa é uma região onde se mata um homem por simples divertimento.” Solicitado por Adolfo Konder, que na época era secretário da fazenda, viação e agricultura e obras públicas, Breves aceita substituir o engenheiro chefe da comissão. Em suas palavras: “[...] eu era moço e solteiro. A aventura tentou-me.”

Em outro momento, Breves comenta sobre a preparação de seus companheiros de comissão para vinda a Chapecó. No relato, podemos perceber que a imagem de faroeste promovida pelos filmes estadunidenses era então empregada ou reconfigurada ao oeste catarinense:

A maior parte de meus companheiros de Comissão estava muito impressionada pelos filmes americanos de Faroeste. Por isso prepararam-se com uma indumentária

¹² Na história da colonização dos Estados Unidos da América, que compreende a “Marcha para o Oeste”, ocorrida no século XIX, “oeste” referia-se à região central do País. Porém, a partir da expansão territorial da nação, o *far-west* ficou conhecido pelo que está além do oeste.

apropriada a quem ia para o faroeste catarinense: grandes chapéus de cowboys, camisas de xadrez de cores vivas, revolveres, coldres de couro vistosos, luvas de couro com punhos longos e largos. (BREVES, 1985, p. 50).

O jornalista Zedar Perfeito da Silva (1950, p. 7), em seu livro *Oeste Catarinense*, tenta desconstruir a imagem de *far-west* ao contar sobre sua passagem pela região em 1948. Silva (1950, p. 7) afirma ter sido aconselhado por alguns amigos a levar consigo “[...] uma arma de fogo, por que a gente de lá de cima, pensavam eles, resolvia tudo no trabuco. Lá, estava situado o nosso far-west.” No entanto, havia ficado impressionado ao encontrar “um povo operoso, progressista e sobremodo hospitaleiro”. No mesmo livro, Silva (1950) publica na íntegra o discurso do senador Ivo d’Áquino, no Senado Federal, em 4 de junho de 1948, no qual expressava sua indignação com as reportagens que apresentavam o município como terra sem lei. Conforme o autor,

Realmente, lendo-se o que escreveram os jornalistas, tem-se a impressão de que a população de Chapecó é composta de gente sem lei nem grei; que ali predominam a força e o revolver; que autoridades não existem; e que não há a menor coerção, a menor disciplina de ordem social. (AQUINO *apud* SILVA, 1950, p. 316).

Aquino tenta contrapor essa ideia discorrendo sobre a infraestrutura que Chapecó possuía: hospitais, escolas, clubes, além dos feitos promovidos pelo projeto de colonização, dando ênfase aos migrantes do Rio Grande do Sul, de origem alemã e italiana. Assim, afirma que a população chapecoense se tratava de uma população “laboriosa, de tradicional espírito de hospitalidade” e que, em sua maioria, acata e atende suas autoridades. Portanto, era mais seguro andar pelas estradas de Chapecó do que transitar em certas horas da noite “em determinados bairros elegantes do Rio de Janeiro” (AQUINO *apud* SILVA, 1950, p. 318).

O trabalho de desconstrução da imagem pejorativa da cidade de Chapecó (SC) como *far-west*, substituindo-a por uma imagem de progresso e desenvolvimento, alçado pela colonização, foi por água abaixo com o linchamento de quatro presos. Em 1950, quatro forasteiros foram acusados de ter incendiado a Igreja Matriz de Chapecó. A queima da igreja gerou uma comoção na cidade. Inconformados com o fato, o padre, o delegado e algumas lideranças incitaram a população a fazer justiça com as próprias mãos. Então, no dia 18 de outubro, mais de 100 pessoas armadas de facas, paus, pedras e armas de fogo invadiram a prisão e de forma brutal assassinaram e queimaram em praça pública os quatro presos suspeitos da queima da igreja (HASS, 2007).

O crime ganhou as manchetes de jornais em todo o País, com maior ênfase na revista *O Cruzeiro*¹³, com circulação nacional. O crime divulgou novamente a imagem da cidade como uma terra sem lei, sendo uma mancha na historiografia oficial e tratada ainda hoje como um tabu, censurado ainda em alguns locais, devido à participação de muitas famílias influentes no caso.

Em sua pesquisa, Hass (2007) questiona a omissão do Coronel Ernesto Bertaso, o qual, pelo seu prestígio, poderia ter evitado essa tragédia. Conforme a pesquisadora, Bertaso sabia da organização da invasão e teria feio uma reunião proibindo seus familiares de participar. O linchamento cessou a migração para Chapecó, estagnando o projeto de colonização. “A empresa Colonizadora e Industrial Ernesto Francisco Bertaso S.A. por dois anos não conseguiu vender um pedaço de terra na região [...]” (HASS, 2007, p. 149).

A representação de uma terra sem lei e violenta, aos moldes dos filmes de faroeste, amedrontou os colonos e freou o projeto de colonização, retomado somente com a introdução das empresas frigoríficas na região e as notícias de empregos advindas de suas funções. A fim de restabelecer a migração, a elite local estimulou a instalação de frigoríficos em Chapecó. Para Bellani (1991), parte do capital investido nos frigoríficos vinha das madeireiras, citando o exemplo de Plínio Arlindo de Nês: madeireiro exportador da região de Chapecó e um dos fundadores do frigorífico Chapecó. Observamos que a riqueza acumulada pelos empresários do ramo madeireiro era investida nos frigoríficos, primeiramente, sob o intuito de retomar a migração de colonos e, secundamente, diversificar as matrizes econômicas, levando em consideração que o denominado ciclo da madeira estava em decréscimo.

De acordo com Onghero (2013, p. 11), “a criação de suínos foi uma das principais fontes de renda para os produtores rurais, principalmente entre as décadas de 1950 e 1980”. Os anos seguintes às implantações dos frigoríficos foram de grande crescimento econômico e demográfico, considerado por alguns como os anos de ouro. Ampliou-se a industrialização de suínos e passou-se também a industrializar as aves; poderíamos afirmar que a instalação dos frigoríficos foi um dos principais fatores para o que denominaria de uma segunda frente migratória de colonos proveniente das colônias velhas do Rio Grande do Sul.

Observamos, neste item, que a história da colonização do oeste catarinense é constituída por diferentes representações da região e dos grupos que a compõem. Essas representações possuem distintos objetivos e são fundamentadas em perspectivas que, muitas

¹³ Reportagem da *Revista Cruzeiro* de 11 de novembro de 1950, sobre o linchamento de Chapecó (SC). Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=67246>>. Acesso em: 18 nov. 2018.

vezes, se contradizem. Entretanto, ficaram evidentes duas perspectivas: uma perspectiva ligada a uma história oficial que exalta e dá ênfase ao processo de colonização, por desenvolver o progresso e o desenvolvimento econômico, com isso, legitima e naturaliza a violência empregada contra os grupos indígenas e caboclos no espólio de suas terras; e uma perspectiva crítica a demonstrar que o uso de representações pejorativas contra essas populações, invisibilizadas ao não se reconhecer sua presença, ocultava versões que destoam com história de glória, ou que simplesmente questionam o custo desse progresso.

Pensado nisso, e em diálogo com a discussão acerca da relação entre a colonização e a construção de representações coletivas, por meio do estudo do patrimônio público em Chapecó (SC), no próximo item, abordamos as comemorações e as festividades de aniversário da cidade. Nessas manifestações, são promovidas e potencializadas narrativas das representações do lugar e da coletividade, entre o que se quer lembrar e perpetuar e o que se busca esquecer e silenciar.

1.2 AS COMEMORAÇÕES E AS FESTIVIDADES DE ANIVERSÁRIOS NAS CIDADES

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam outra coisa. (CALVINO, 1990, p. 44).

Como argumenta o escritor italiano Ítalo Calvino, as cidades, assim como os sonhos, são construídas por desejos e medos. Esta referência do autor remete a nossa argumentação, pois o recorte da nossa pesquisa é a cidade e, neste item, discutimos as comemorações e as festividades de aniversários dos municípios e a construção de patrimônios nas cidades. Isso porque esses lugares têm maiores aglomerações e circulação de pessoas, marcando a construção coletiva objetivada por meio dos patrimônios construídos. Portanto, as edificações de patrimônios nesses ambientes urbanos adquirem mais ênfase, a exemplo dos que estudamos no caso da cidade de Chapecó (SC).

Nosso recorte de pesquisa apreende essa complexidade: patrimônios públicos referentes à colonização de Chapecó (SC), que são inaugurados na cidade em datas de comemoração do aniversário do município. Por isso, servimo-nos dessa perspectiva com o intento de investigar como a administração municipal se apropria de uma determinada

vertente histórica por meio da apresentação de imagem no presente, para que seja lembrada. Isso permite problematizar os aspectos simbólico e político envolvidos¹⁴.

O discurso promovido pelo município por meios dos patrimônios públicos tem suas regras e pode até mesmo apresentar perspectivas enganosas; em outras palavras, apresentar apenas um ponto de vista da sua história, ocultando e silenciando outras perspectivas. Neste subitem, discutimos, portanto, as comemorações e as festividades de aniversários das cidades como um “tempo de lembrar, tempo de esquecer” (SILVA, 2004), problematizando o que é lembrado e esquecido nessas datas comemorativas, e quais as representações acerca da história da cidade.

Estudar o tema da cidade é algo complexo e desafiador, pois “qualquer tentativa de construir um conceito geral de cidade está viciada pelo fato de que geralmente as cidades também possuem uma enorme diversidade de fenômenos empíricos” (SCOTT; STORPER, 2018, p. 10). Toda cidade é singular e possui dinâmica própria; por exemplo, uma cidade metrópole tem características e um ritmo de vida diferente de uma cidade de médio ou pequeno porte, e há outros aspectos que vão além de sua densidade demográfica.

No entanto, podemos traçar alguns pontos em comum nas histórias das cidades, em seu processo de urbanização. Conforme Scott e Storper (2018, p. 20),

[...] a essência do processo de urbanização reside no duplo status das cidades como aglomerados de atividade produtiva e da vida humana que, então, se desenvolve em redes densas e internamente variadas de interação de uso da terra, localização e arranjos políticos/ institucionais associados.

Entre os pontos em comum destacados pelos autores está a aglomeração de atividades produtivas nas cidades e a de vida humana. As atividades produtivas fazem com que as pessoas se estabeleçam em seu entorno, construindo um novo significado ao lugar e ao uso dela; isso faz com que esses espaços passem a ser valorizados e disputados. Em muitos casos, as interações entre os grupos não ocorre de forma pacífica, sendo usada toda forma de violência na luta por sua posse.

Outro desafio de abordar as cidades é que sua história pode ser apresentada e narrada de diferentes formas. Isto ocorre tanto pela linguagem utilizada como pelo modo como cada um se relaciona com a cidade, a interpreta e representa. Por isso, devemos levar em consideração quem é o seu interlocutor, de onde fala, e qual o objetivo de sua narrativa.

¹⁴ Os municípios no Brasil, segundo o critério político-administrativo, têm uma sede denominada “cidade”. Nosso recorte de estudos compreende a cidade pois nela há maior adensamento, diversidade e circulação de pessoas, o que infere maior visibilidade aos patrimônios públicos, que compõem o objeto da nossa investigação.

O escritor Ítalo Calvino (1990, p. 41), ao qual nos referimos anteriormente, por meio da literatura, escreve sobre os diálogos com Marco Polo, acerca das cidades que havia conhecido e narrado ao imperador Kublai Kan. Por não conhecer a língua do imperador, no início, o viajante o contava através de gestos e objetos. Porém, “nem sempre as relações entre os diversos elementos da narrativa resultavam claras para o imperador; pois os objetos podiam significar coisas diferentes” (CALVINO, 1990, p. 41). Com o passar do tempo, Marco Polo aprende a língua, substituindo então os objetos e gestos por palavras. No entanto, “a comunicação entre eles era menos feliz do que no passado: claro que as palavras serviam melhor do que os objetos e os gestos para apontar as coisas mais importantes de cada província ou cidade” (CALVINO, 1990, p. 42).

As representações das cidades, que podem ser realizadas em diferentes gêneros de linguagem (como, por exemplo, arte, literatura, documentos oficiais, mapas, entre outros), não conseguem apreender a realidade, em decorrência das variadas possibilidades de entendimento acerca dessa realidade. Também porque esse entendimento está em constante mudança e transformação, sempre havendo algo novo a ser configurado – como sugere Massey (2008), um devir potencialmente revolucionário, por meio de diferentes possibilidades de compreensão, que estão sempre em processo de construção. Uma história sempre em atualização, que perpassa o entendimento de tempo histórico como dimensão da mudança, não apenas como dimensão da duração de fenômenos.

A cidade como paisagem está permeada de simbolismos, tanto em sua visualidade no presente como aquela que imaginamos no passado. Nesse sentido, a historiadora Sandra Pesavento (2008, p. 7) afirma:

As paisagens são também culturais, ou seja, carregadas do simbólico. Se soubermos que em um determinado lugar algo de significativo, marcante ou excepcional ocorreu, se nos for transmitido um conhecimento de como era este espaço no passado, este lugar será por nós composto mentalmente como uma paisagem imaginária de sentido. Nós ‘veremos’ para além daquilo que é visto. Por uma operação mentalmente, reconstituímos espaços, atores e práticas.

Na contemporaneidade, a cidade pode ser pensada pelo viés de uma paisagem imaginária da cidade de como era no passado; a construção de patrimônios públicos sob a temática da colonização de Chapecó (SC) serve-se dessa perspectiva interpretativa. A imaginação se empenha em se fazer crer ser a verdade única da realidade que é múltipla, por meio da construção de uma imagem (monumentos, murais e outros) de como eram o espaço-tempo, seus atores e suas práticas.

Segundo a historiadora Maria Stella Brescianni (1998, p. 237), “as cidades são antes de tudo uma experiência visual”. Para além dos patrimônios públicos em suportes materiais, os quais pesquisamos, a cidade compreende uma visualidade, seja na forma como são traçadas as suas ruas, na maneira como são construídas e dispostas as casas e os edifícios, e até mesmo no movimento de transeuntes num mesmo lugar. A pesquisadora afirma que a cidade é um “lugar saturado de significações acumuladas através do tempo” (p. 237).

Nesse sentido, Pesavento (2004, p. 26) utiliza a metáfora da imagem da “cidade como um palimpsesto”; a definição fornece uma chave para olhar o passado da cidade:

Há uma escrita que se oculta sobre outra, mas que deixa traços; há um tempo que se escoou mas que deixou vestígios que podem ser recuperados. Há uma superposição de camadas de experiências de vida que incitam ao trabalho de um desfolhamento, de uma espécie de arqueologia do olhar, para a obtenção daquilo que se encontra oculto, mas que deixou pegadas, talvez imperceptíveis, que é preciso descobrir.

O lugar da cidade já foi usado e reapropriado por diferentes grupos e períodos, o que lhe atribui uma saturação de significações e uma superposição de camadas de experiência de vida, como apontam Brescianni (1998) e Pesavento (2004). Por meio de uma espécie de arqueologia do olhar, podemos observar os vestígios dessas camadas de historicidades, as quais muitas vezes são ocultadas intencionalmente.

No contexto da cidade de Chapecó (SC), os grupos de colonos são representados na história oficial do município como quem trouxe o progresso e desenvolveu economicamente a região, enquanto os grupos indígenas e caboclos são ocultados no processo. A história da cidade é contada a partir da vinda dos colonos imigrantes do Rio Grande do Sul, descendentes de alemães e italianos. Entretanto, como abordamos anteriormente, o município de Chapecó (SC) possuía moradores antes de sua municipalização em 1917. Conforme Petrolí (2008, p. 65), “Até meados da década de 1920, o Oeste era considerado um ‘sertão inóspito’. [...] Em resumo, uma região isolada econômica, social e culturalmente em relação à capital do Estado.”

Essa visão estereotipada do oeste catarinense atribuiu à colonização o papel de civilizar e modernizar a região. No entanto, para isso, era preciso urbanizar, ou seja, “conferir um aspecto moderno, regular o presente e prever as demandas futuras”, traçando as ruas, definindo as técnicas construtivas que expressassem “visualmente a ‘modernidade’” (BRESCIANNI, 1998, p. 255), para que, então, a vila Passo dos Índios pudesse se transformar em uma cidade moderna.

A noção de “moderno” é polissêmica, por isso consideramos importante esclarecer que não estamos usando o termo no sentido do período da Idade Moderna (1453-1789), nem no dos movimentos modernistas presentes na arte ou na literatura, mas no sentido de moderno como algo novo, ligado à ideia de progresso. O “moderno seria ‘recente’, oposto a ‘passado’ [...] numa linha de evolução positivista” (LE GOFF, 2013, p. 167). O moderno como um marcador de distinção com o passado, empregado principalmente na sua relação com o desenvolvimento econômico. Assim, a cidade moderna projetada pelo colonizador se constitui em um esquecimento do passado para a construção do novo.

A cidade moderna do futuro teve como um dos princípios idealizadores o proprietário da empresa colonizadora coronel Ernesto Bertaso, pois foi quem exerceu grande influência nos locais onde seriam construídos os órgãos públicos e nos locais de convivência como a Igreja Matriz Católica, a praça, a prefeitura, a câmara de vereadores, a cadeia pública, o cemitério, entre outros (PETROLI, 2008). “[...] o Coronel Bertaso queria construir uma cidade, ‘uma cidade por inteiro’, até porque a pequena vila era considerada apenas um ‘vilarejo’ localizado no ‘sertão’, um povoado distante da civilização [...]” (PETROLI, 2008, p. 120). Os aspectos do passado do vilarejo Passo dos Índios deveriam ser esquecidos, omitidos e silenciados, pois traziam consigo o espólio das populações autóctones de suas terras. A cidade desejo era a cidade projetada para o futuro; de preferência, sem amarras que ligassem sua história aos grupos tidos como primitivos, atrasados e preguiçosos. Um futuro assumido numa perspectiva de aumento da população economicamente ativa no sentido de desenvolvimento econômico.

Dessa maneira, na década de 1930, foi aberta a avenida central com quarenta metros de largura e outras ruas em suas imediações com 25 metros (PETROLI, 2008). Nesse período, a cidade não possuía uma circulação intensa, que necessitasse de ruas tão largas como foram projetadas. Ora, percebemos que a cidade foi idealizada, planejada, projetada e construída, desde cedo, para atender o ideal de futuro a que antes nos referimos. Isso objetivado mediante a edificação espacializada de aspectos característicos da modernidade, como ruas largas e proibitivas de atitudes não cidadinas, como a criação de animais à solta.

A preocupação em projetar o centro da cidade está relacionada à intenção de que seja uma espécie de cartão de visitas, ou seja, o modo como a cidade busca apresentar-se aos viajantes e à sua população. Mesmo as cidades tendo aspectos em comum, os centros possuem marcas que funcionam na construção de uma referência identitária. “A rigor, o centro é como um laboratório que define padrões e mesmo forja estereótipos que individualizam e distinguem, umas das outras.” (PESAVENTO, 2008, p. 7).

Para Petroli (2008, p. 105), a idealização de uma cidade moderna para Chapecó “pode ser entendida como a própria expressão de um ‘desejo político’, a cidade é o resultado de um ‘desejo político’ do colonizador”. Sendo um desejo do colonizador, cabia a ele desenvolver o progresso, o desenvolvimento e a modernidade da cidade no presente, através do trabalho do migrante. “Desse modo, foi construída uma imagem (simbólica) do colono como o sujeito responsável pelo progresso do Oeste. E um dos marcos (símbolo) históricos de Chapecó é a própria figura do colono pioneiro e desbravador [...]” (PETROLI, 2008, p.148).

Ao colonizador, foi atribuída a representação do mito fundador, uma reconfiguração em escala regional do mito do descobrimento do continente americano e do Brasil. Conforme Chauí (2000, p. 49), o mito fundador, “à maneira de toda *fundatio*, impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa, que não permite o trabalho da diferença temporal e se conserva como perenemente presente”. A ideia de “origem” atrelada ao passado é problemática, pois considera-a como o princípio de algo, apagando e omitindo tudo que tenha ocorrido antes daquele período. Se fôssemos buscar a origem de qualquer coisa, talvez tivéssemos que iniciar pela teoria cosmológica do *big bang*, a qual busca explicar o desenvolvimento do universo, ou seja, algo muito distante do nosso presente. E, mesmo esta teoria, não seria o princípio peremptório.

O mito fundador, ao contrário, é uma construção do presente que se atualiza constantemente conforme os interesses. Assim, “[...] a matriz mítica se conserva porque é periodicamente refeita como noções que correspondem ao presente histórico. Em outras palavras, a mitologia é conservada através das ideologias.” (CHAUÍ, 2000, p. 54).

Esses mitos fundadores são reiterados em comemorações e festividades das representações coletivas, sejam elas em escala nacional, como a comemoração aos 500 anos de descobrimento do Brasil, ou aniversários de emancipação dos municípios, principalmente, em aniversários de cinquentenário e centenário. Essas comemorações usam da memória, uma memória seletiva, para enfatizar o seu desenvolvimento econômico e a evolução de sua urbanização, fazendo um paralelo com o período que elegem como o de sua fundação. Segundo Silva (2004, p. 124), “é a narrativa acerca da ‘fundação’ da cidade que vai atravessar a comemoração”, e o sentido dessas datas no presente estão imbricando o seu simbolismo.

1.2.1 As comemorações de festividade de aniversário como um tempo de lembrar e de esquecer

Dedicamo-nos, nesta parte, à argumentação acerca das comemorações de festividades de aniversário do município, pois resultam em construções de patrimônios nas cidades. Isso envolve a contextualização do conjunto do recorte da pesquisa. Compreendemos que a todo o momento “a história é objeto de representações e interpretações” (ARANTES, 2000, p. 95); no entanto, podemos destacar as comemorações de aniversários das cidades como um momento simbólico de rememoração e recordação do seu passado.

Entendemos, em diálogo com Silva (2003, p. 432), que as comemorações compreendem o processo de “reviver de forma coletiva a memória de um acontecimento considerado como ato fundador, a sacralização dos grandes valores ideias de uma comunidade constituindo como objeto principal”. A comemoração, portanto, possui uma perspectiva de representação social ao ter como intento celebrar uma memória coletiva da comunidade. Paralelamente, o ato de recordar abrange aspectos segundo os quais construímos a nossa identidade; esta requer uma reflexão de como observamos o nosso passado, representamo-nos no presente e gostaríamos de ser vistos no futuro. Thomson (1997, p. 57) enfatiza que

O processo de recordar é uma das principais formas de nos identificarmos. Ao narrar uma história, identificamos o que pensamos que éramos no passado, quem passamos ser no presente e que gostaríamos de ser. As histórias que relembremos não são representações exatas de nosso passado, mas trazem aspectos desse passado e os moldam para que se ajuste, às nossas identidades e aspirações atuais.

A recordação é eminentemente uma atividade do presente, por meio da qual buscamos usarmo-nos do passado segundo os nossos interesses atuais. Por isso, não pode ser tida como representação fidedigna e incontestável, por estar em constante renegociação, mudança e transformação.

As festas de comemoração de aniversário da cidade, ao exaltar e recordar um passado em comum, servem a interesses distintos, por exemplo, à construção de uma identidade do lugar e de seu povo, gerando conflitos e disputas devido às posições heterogêneas em seu interior. “Tais disputas acabam [...] revelando o poder de canalização do evento, pois é também em seu terreno que se ergue o tempo da memória.” (LOFEGO, 2000, p. 301), ou seja, ao seu uso político e ideológico. A comemoração, ao ser promovida pela instituição municipal, ganha o *status* de uma memória oficial, que por meio da festividade enaltece e prestigia uma narrativa da sua história.

Ao encontro dessa discussão, Flores (1997, p. 42) afirma que, de maneira geral, as festas

[...] caracterizam-se pela repetição, pela sua particularidade em reunir a coletividade, pelo momento de exacerbação da vida social. Elas podem ser o lugar dos bodes expiatórios, dos conflitos, das exclusões, de controle, disciplina, educação e reforma do povo, bem como de resistência a todos estes processos.

Primeiramente, a festa requer uma periodicidade, no caso dos aniversários das cidades acontece anualmente, havendo toda uma preparação e uma programação. Segundamente, uma das suas características é a de reunir uma coletividade, a participação da população na celebração. Terceiro, tange aos usos da festa, que, mesmo se tratando de uma comemoração, pode ser lugar de conflito, exclusão, entre outros acontecimentos.

Em muitos casos, as narrativas homogêneas difundidas nas festas têm o intento de apagar e silenciar os conflitos, “acabam por apresentar e representar uma história mitificada, apologética, seletiva, cuja versão é trazida a público através de emblemas de um passado seletivo” (FLORES, 1997, p. 46). Esse passado seletivo apresenta uma imagem gloriosa de prosperidade, celebrando apenas a história dos vencedores e sobrepondo-a às narrativas críticas ou divergentes.

Arantes (2000, p. 67), entre outros pesquisadores, defende a ideia da memória como um patrimônio cultural, parte da cultura pública imbricada em “[...] uma complexa relação entre processos psicossociais e políticos culturais, envolvendo embates, conflito e confronto, principalmente em torno da legitimação de marcos simbólicos de lugar e de identidade.” A festa de aniversário da cidade se constitui em um momento de representação desses marcos simbólicos, a partir da delimitação e institucionalização de uma data como a sua fundação e ao ter o intento de representar uma identidade dos grupos que vivem nesse lugar.

As comemorações de aniversários também se propõem construir uma identidade visual da cidade, na emissão de selos ou na inauguração de monumentos, esculturas, bustos, ou por imagens fotográficas da cidade. Segundo Hobsbawm (2008, p. 289),

O valor publicitário dos aniversários é nitidamente demonstrado pelo fato de que eles frequentemente ofereceram oportunidade para a primeira emissão de estampas históricas ou semelhantes em selos postais, a forma mais universal de simbolismo público, além do dinheiro.

Ou seja, as imagens presentes nos selos ou nos patrimônios inaugurados em comemoração a aniversários estão relacionadas à atribuição e à escolha de um símbolo de representação do lugar. Ao ser visualizado, esse símbolo logo remete e identifica que se trata daquela cidade ou coletividade, e a sua utilização nos aniversários subsequentes dá uma ideia de continuidade do passado com o presente. Essa imagem simbólica promovida pelo governo,

grupos econômicos ou intelectuais pode ser induzida e ensinada posteriormente como uma referência àquela espacialidade. De acordo com Pesavento (2008, p. 4, grifo da autora),

A rigor, se poderia dizer que cada cidadão escolhe seus pontos de atenção e referência para situar no tempo e no espaço urbano. Eu *conheço um lugar*, costumamos dizer, implicando com isto que nos referimos a um recanto da cidade especial para nós, que nos toca de maneira particular. Mas também podemos ter sido induzidos, educados e ensinados a identificar lugares de uma cidade, partilhando das mesmas referências de sentido, em um processo de vivência do imaginário urbano coletivo.

A imagem dos símbolos da cidade nas publicidades em jornais, televisão ou redes sociais é forte elemento para que sejam apreendidos e reproduzidos como marcadores de identificação do lugar, partilhando assim das mesmas imagens para apresentar e representar a cidade. Podemos citar como exemplo a imagem da ponte Hercílio Luz: mesmo sem abordar de onde é a imagem, logo identificamos que estamos falando acerca da cidade de Florianópolis (SC); até quem nunca tenha visitado a cidade consegue fazer essa relação, devido à recorrência com que a imagem da ponte é representada como símbolo da cidade. A ponte Hercílio Luz é um patrimônio cultural tombado na esfera estadual pelo Decreto n. 1.830 (SANTA CATARINA, 1997) e também na esfera federal, por meio da Portaria n. 78, (BRASIL, 1997), o que contribui ainda mais para o seu aspecto simbólico.

Neste capítulo, abordamos as representações da colonização de Chapecó (SC) e as festividades de comemoração de aniversário da cidade. Isso permitiu apreender a contextualização da pesquisa, que se encontra com nosso objetivo geral, para compreender a relação entre a colonização e a construção de representações coletivas, por meio do estudo de patrimônios públicos inaugurados em data de aniversários do município de Chapecó (SC). Nesse percurso, trazemos no segundo capítulo, o avanço para uma discussão da noção de o que são o patrimônio e o desenvolvimento de uma legislação nas esferas federal, estadual e municipal, de modo a contribuir para a interpretação dos patrimônios presentes na pesquisa.

2 PATRIMÔNIO HISTÓRICO CULTURAL EM CHAPECÓ (SC)

A história não é uma ciência de narrativas absolutas nem dos resultados exatos. É uma ciência que compreende a dimensão da mudança, porque tem relação com os interlocutores que a constroem e narram. Por isso, é inerente à natureza dessa ciência problematizar seus marcos, a exemplo dos patrimônios erigidos como representativos dos lugares e das coletividades. Ao construir patrimônios públicos sobre a colonização, os representantes do poder público municipal atribuem a eles uma oficialidade e os impõem como marco de uma memória coletiva do lugar, principalmente ao inaugurá-los em comemorações de aniversário da cidade; estes patrimônios juntos da data compreendem uma dimensão histórica e simbólica.

Considerando esses apontamentos, neste capítulo, dedicamo-nos ao patrimônio na formação de uma identidade de grupo e do lugar. Para isso, primeiramente, abordamos a construção histórica da noção de “patrimônio”. Posteriormente, dedicamo-nos a discutir o nascimento de uma legislação federal no que tange ao patrimônio cultural, observando sua influência no desenvolvimento de uma legislação na esfera estadual de Santa Catarina e municipal de Chapecó (SC). Por fim, abordamos os suportes dos patrimônios públicos, monumentos e mural, nos quais foram erigidos os objetos que nos propomos analisar e interpretar.

2.1. A CONSTRUÇÃO HISTÓRICA DA NOÇÃO DE PATRIMÔNIO

O patrimônio como apresentação de alguma representação de grupo, lugar ou nação está entrelaçado com a história dos grupos humanos, ou seja, todos os grupos possuem e constroem seus patrimônios ao longo da história ou em seu cotidiano, na forma como se comunicam, em suas mais variadas linguagens: escrita, oral, pictórica; no preparo de alguma comida típica; ou até mesmo como edificam suas casas, igrejas, entre outras. Porém, o patrimônio nem sempre teve o mesmo significado e, por um longo período, a sua compreensão esteve restrita aos grupos hegemônicos, como um símbolo de *status* e poder.

Conforme a historiadora francesa Françoise Choay (2000, p. 11), a palavra “patrimônio” é bastante antiga. Em seu princípio, esteve ligada à noção de “herança familiar”. Ao longo do tempo, foi “requalificada por diversos adjetivos (genética, natural, histórico...) que fizeram dela um conceito ‘nomáda’”. Com isso, depreendemos que “patrimônio” é uma

noção bastante elástica, sendo utilizada em diferentes contextos, e reformulada e reconfigurada com o passar do tempo.

Pode-se pensar que há uma espécie de trajetória da noção de “patrimônio” no contexto mundial. Nesse sentido, Funari e Pelegrini (2009, p. 10) refere-se que a palavra é de origem latina, *patrimonium*, usada entre os antigos romanos para se referir aos bens pertencentes ao pai. Segundo os pesquisadores, a noção de “patrimônio”, assim, nasce como algo privado, ligado ao direito de propriedade e aos interesses da aristocracia, já que escravos e plebeus dificilmente conseguiriam guardar bens para passar a sua prole.

Na Idade Média, entre os séculos V e XV, com a propagação do Cristianismo, por meio da religiosidade, incorporou-se ao patrimônio o aspecto simbólico e coletivo. “Ainda que o caráter aristocrático tenha se mantido, elevaram-se à categoria de valores sociais compartilhados os sentimentos religiosos, em uma plethora de formas materiais e espirituais [...]” (FUNARI; PELEGRINI, 2009, p. 11). O culto aos santos e as relíquias sagradas fizeram com que objetos e lugares ganhassem uma dimensão simbólica em seus rituais coletivos. Nesse período, muitas igrejas usavam da ingenuidade da população e reivindicam a posse de relíquias sagradas: pregos ou lascas da cruz de Jesus Cristo, entre outros, que teriam poderes milagrosos, os quais são usados para aumentar o número de frequentadores e, conseqüentemente, as doações às igrejas.

No Renascimento, a busca em se desvencilhar do teocentrismo e o domínio da religião, para adoção do antropocentrismo, propiciaram que os intelectuais e grandes pensadores procurassem inspiração na Antiguidade grega e romana. Os humanistas desse período “começaram a se preocupar com a catalogação e coleta de tudo que viesse dos antigos: moedas, inscrições em pedra, vasos de cerâmica, estatuário em mármore e em metal” (FUNARI; PELEGRINI, 2009, p. 13). Essas práticas deram origem aos espaços denominados antiquários, os quais existem até o presente.

Percebe-se, com isso, a influência da ideologia de um contexto nas suas práticas, as quais podem ser estudadas e interpretadas pela sua preocupação em coletar objetos do passado. Nessa coleta, é importante pensar quais objetos são coletados, selecionados e transformados em coleções, e com qual finalidade. No exemplo do renascentismo, os objetos e vestígios da antiguidade grega e romana passam a ser símbolos do pensamento de um grupo que tem por objetivo a transformação de sua sociedade sob a inspiração de uma representação que possuem da Antiguidade.

A noção de “patrimônio” sofre uma profunda transformação com o surgimento dos Estados Nacionais. Nos estudos de diversos pesquisadores, a Revolução Francesa em 1789 e a

consolidação dos Estados modernos são apontadas como de grande relevância para o entendimento presente do conceito de “patrimônio”. De acordo com Funaro e Pelegrini (2009, p. 16), o Estado Nacional surge “a partir da invenção de um conjunto de cidadãos que deveriam compartilhar uma língua e uma cultura, uma origem e um território” em comum. Nesse sentido, as bases materiais são imprescindíveis para a construção de uma identidade nacional a grupos tão diversos, que a partir de um determinado momento passavam a fazer parte da mesma nação.

Para Sant’Anna (2009, p. 50), foi nesse período da Revolução Francesa que a noção de “patrimônio” começou a ser vinculada mais estreitamente ao campo da representação e a ser utilizada com fins políticos, objetivando unir grupos socialmente, e até culturalmente, heterogêneos a uma identidade ou a um projeto de nação.” Os governos dos Estados Nacionais procuram construir ou “inventar”, na acepção de Hobsbawm (2008), uma memória coletiva por meio dos patrimônios para dar uma unidade aos diversos grupos, de modo que assegurasse a defesa da área por meio da criação de ideias de pertencimento ao seu território.

Guillen (2014, p. 638) argumenta que essa “invenção” patrimonial está imbricada num campo político e de disputas das memórias. Ou seja, quais memórias elencamos como representativos do país e do lugar? E quais memórias silenciemos com essas escolhas? São questões importantes em qualquer projeto que se proponha a representar uma coletividade.

Segundo Gonçalves (2009), no presente, a palavra “patrimônio” está entre as quais mais usamos em nosso cotidiano. O autor elenca uma série de exemplos do emprego do termo patrimônio: patrimônios econômicos, imobiliários, familiares, culturais, arquitetônicos, artísticos, etnográficos, ecológicos, genéticos, intangíveis. Em suas palavras, “parece não haver limites para o processo de qualificação dessa palavra” (p. 25). São tantos significados e interpretações que ocorre uma generalização do termo “patrimônio”, sendo necessário observar, para seu entendimento, o contexto em que foi empregado.

Gonçalves (2009, p. 26) segue argumentando que o patrimônio pode ser considerado uma “categoria de pensamento”, sendo de grande relevância para a vida social e mental de qualquer sociedade e, por que não, para o próprio estudo dos grupos humanos. Nesse sentido, sua relevância não fica restrita somente às sociedades modernas ocidentais, pois o patrimônio não possui o mesmo significado para todas as sociedades e nem as mesmas práticas. Enquanto alguns grupos selecionam, classificam, acumulam e preservam objetos com *status* representativos da sua cultura, outros acumulam para sua destruição – por exemplo, o

cerimonial do *Potlatch*¹⁵, feito por tribos indígenas do noroeste americano. Ainda existem os que o usam com o objetivo de transações e intercâmbios culturais, como no ritual do *Kula*¹⁶, realizado pelos trobriandês na troca de colares e braceletes.

Numa perspectiva ocidental, o patrimônio tem uma forte ligação com as ações de colecionar, conservar e preservar. Ao agrupar objetos de diferentes tipologias, temporalidades e atribuímos um valor extrínseco, acionamos o seu “poder simbólico” discutido por Bourdieu (1989). Ou seja, o objeto deixa o seu valor de uso, para o qual foi concebido, e passa a ter um valor de representação na construção de narrativas, sejam elas pessoais ou coletivas. Como exemplo, podemos citar a pena usada pela Princesa Isabel para assinar a Lei Áurea que abolia a escravidão no Brasil: ao ser exposta no Museu Imperial, a pena não é apenas uma ferramenta de escrita, mas incorpora toda uma dimensão simbólica que faz parte da história nacional e dos grupos que constituem a nação brasileira.

Outro aspecto apontado por Gonçalves (2007a, p. 28) é o de que, à medida que são classificados e reconhecidos por uma coletividade, “esses objetos desempenham uma função social e simbólica de mediação entre o passado, o presente e o futuro do grupo, assegurando a sua continuidade no tempo e sua integridade no espaço”. O patrimônio cumpre, então, a função de preservar memórias como representações importantes de um grupo ou indivíduo para a sua posterioridade, realizando o entrelaçamento do passado com o presente e o futuro.

Segundo Desvallées e Mairesse (2013), o patrimônio estaria ligado à noção de “perda” ou “desaparecimento em potencial”, ou seja, o patrimônio teria a função de lembrar eventos do passado para que este não caia no esquecimento. A partir de 1950, o conceito de “patrimônio” foi-se ampliando, passando a contemplar o conjunto de testemunhos materiais do homem e do seu meio. Conforme a definição de “patrimônio” de Quebec Francófono, “pode ser considerado como patrimônio todo objeto ou conjunto material ou imaterial, reconhecido e apropriado coletivamente por seu valor de testemunho e de memória histórica e que deve ser protegido, conservado e valorizado” (ARPIN, 2000 *apud* DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 73).

Assim, observamos que, primeiramente, o patrimônio cumpriria a função de lembrar por meio dos vestígios materiais, lembrando eventos e fatos classificados como importantes. Posteriormente, ampliasse a ideia de “patrimônio” abrangendo os testemunhos materiais e imateriais, reconhecidos e apropriados por coletividades como símbolos de sua

¹⁵ Ver o artigo de CLIFFORD, James. Museologia e contra-história: viagens pela Costa Noroeste dos Estados Unidos. In: CHAGAS, Mário de Souza; ABREU, Regina (Orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

¹⁶ Ver o livro de MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril, 1984.

história e que, portanto, deviam ser conservados e preservados. Os patrimônios imateriais possibilitaram uma maior pluralidade das histórias e memórias ao contemplar os diferentes grupos e não apenas os bens materiais pertencentes às elites e aristocracias.

As noções de “patrimônio material” ou “imaterial” podem também ser observadas nos patrimônios individuais. Os patrimônios materiais estão ligados aos bens herdados: casa; carro; joias – que possuem um valor de mercado – ou a uma fotografia; roupa – que tenham um valor sentimental. Já por “imaterial”, referimo-nos ao que Funari e Pelegrini (2009, p. 8) denominam “patrimônio espiritual”; seriam os conhecimentos que herdamos dos nossos antepassados: o modo de preparo de uma receita de família; uma dança; ditados e provérbios; lições de vida, entre outros.

Para Fonseca (2009a), na contemporaneidade, o senso comum atribui ao patrimônio adjetivado em histórico e artístico a representação de conjuntos de monumentos antigos, os quais se deveria preservar, seja pelo seu valor artístico ou palco de eventos marcantes, presentes em documentos e nas narrativas dos historiadores. Em suas palavras,

[...] é forçoso reconhecer que essa imagem, construída pela política de patrimônio conduzida pelo Estado por mais de sessenta anos, está longe de refletir a diversidade, assim como as tensões e conflitos que caracterizam a produção cultural do Brasil, sobretudo a atual, mas também do passado (FONSECA, 2009a, p. 59).

Nessa perspectiva, a preservação do patrimônio ficou conhecida como a “política de pedra e cal”, por favorecer majoritariamente os imóveis referentes à igreja ou à aristocracia. Essa imagem do patrimônio, ligada a edificações antigas ou restrita a personalidades importantes conferidas pelo senso comum, oferece alguns indícios sobre o modo como o governo brasileiro durante muito tempo tratou do seu patrimônio, e sobre quais grupos e memórias foram elencadas como representativos da Nação.

2.1.1 O patrimônio cultural na legislação brasileira

A seguir, dedicamo-nos à discussão dos aspectos da legislação do patrimônio cultural no Brasil, no estado de Santa Catarina e no município de Chapecó (SC), observando de que forma surgem, seu campo de atuação e os pontos de aproximação e diferenciação nas diferentes esferas.

No contexto brasileiro atual, a noção de “patrimônio” abrange diferentes tipologias: patrimônio material; patrimônio imaterial; patrimônio cultural; patrimônio artístico;

patrimônio histórico, entre outros. Aqui, cabe observar como a legislação brasileira apresenta a noção de “patrimônio”: primeiramente, sob a denominação de patrimônio histórico nacional e, posteriormente, sua mudança para patrimônio cultural; e quais as suas implicações.

Conforme o Decreto-lei n. 25, de 30 de novembro de 1937, art. 1, o patrimônio histórico e artístico nacional é “o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico” (BRASIL, 1937). Nessa perspectiva, considera-se somente o patrimônio material que faça referência a um fato memorável da história do Brasil, numa alusão de que era restrito o acesso ao *status* de patrimônio à história brasileira.

O que tangencia os patrimônios históricos e artísticos nacionais é o aspecto de representação de um grupo. Segundo Fonseca (2009b, p. 36), “o valor que permeia o conjunto de bens, independente do seu valor histórico, artístico, etnográfico etc., é o valor nacional, ou seja, aquele fundado em um sentimento de pertencimento a uma comunidade, no caso a nação”. O poder de representação de uma coletividade, atribuída a certos objetos ou bens materiais, é usado para legitimar e dar existência a uma comunidade imaginada, levando em consideração que as identidades não são naturais, mas fazem parte de uma construção social em constante transformação.

Ter os seus bens materiais ligados à construção da representação da nação configura-se em um *status* e marcador de hierarquia social; o caminho para isso passava pelo “Decreto-lei n.25/1937, o principal instrumento jurídico utilizado pelo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)” (FUNARI; PELEGRINI, 2009, p. 45). Então, os patrimônios que eram legitimados pela legislação brasileira como representativos da nação eram tombados. Porém, essa política era antidemocrática ao não representar a diversidade dos grupos que compõem e fazem parte da história do País. Dessa forma,

[...] as primeiras ações em defesa do patrimônio nacional incluíram a seleção de edifícios do período colonial – em estilo barroco - e palácios governamentais, em sua maioria prédios neoclássicos e ecléticos. Essas escolhas foram feitas devido a seus vínculos com a história oficial da nação. Enquanto a arquitetura foi elevada à condição de marca nacional capaz de promover uma imagem de solidez do estado brasileiro, os bens não pertencentes às elites acabaram relegados ao esquecimento. (FUNARI; PELEGRINI, 2009, p. 46).

Observamos uma característica seletiva nas primeiras ações de defesa do patrimônio nacional ao reconhecer apenas a arquitetura do período colonial e a dos edifícios públicos. Assim, deu-se ênfase ao patrimônio de pedra e cal que fizessem referência à história oficial da

Nação. Essa seleção busca omitir os conflitos, contradições e desigualdades do País, passando uma imagem de opulência, glória e grandiosidade em pé de igualdade com as nações europeias, tidas como superiores e mais desenvolvidas.

Pode-se concordar que foram implantadas as políticas de patrimônio, em sua maioria, associadas à construção de uma representação de uma “identidade nacional”, como refere Fonseca (2009a). A pesquisadora chama a atenção ao fato de que “essas políticas terminaram por referir-se predominantemente àqueles grupos sociais que detém o poder de produzir a representação hegemônica do ‘nacional’” (p. 76). Além disso, refere que não apresentam a diversidade que constitui o patrimônio nacional em sua amplitude.

Em 1936, foi criado o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), órgão responsável pela salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro, em meio ao contexto político nacional do movimento modernista (1922) e à instauração do Estado Novo (1937), regime ditatorial promovido pelo presidente da época, Getúlio Vargas.

No mesmo ano, Mário de Andrade, um dos principais expoentes do modernismo, solicitado pelo Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, elaborou um anteprojeto de proteção do patrimônio artístico nacional. Conforme Silva (2002), o anteprojeto “serviu de embasamento para elaboração do texto definitivo do Decreto-Lei n. 25/37”. No entanto, observamos uma visão diferente e mais ampla sobre o patrimônio no anteprojeto, que não foi incorporada posteriormente no decreto. O autor argumenta que “a tarefa confiada a Mário de Andrade foi o reconhecimento da sua condição de homem público, intelectual e pesquisador preocupado com a identificação de uma cultura nacional” (p. 129).

Em seu anteprojeto, Mário de Andrade (1980, p. 90) define o patrimônio artístico nacional como “todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, e a organismos sociais e a particulares nacionais ou estrangeiros, residentes no Brasil”. Percebemos uma preocupação integral com a cultura, que buscava congrega a totalidade dos bens culturais de nosso patrimônio, denominando-os de “obra de arte”, ao contrário da valorização e o enaltecimento de apenas uma classe ou grupo, como ficou estabelecido pelo Decreto-lei n.25/1937.

A palavra “arte” no anteprojeto de Mário de Andrade teria um caráter amplo, assumindo conotações diversificadas, as quais iam do popular ao erudito e contemplavam os diversos grupos que compõem o povo brasileiro (LEMOS, 1981, p. 39). Para Andrade (1980, p. 91-92), “entende-se por obra de arte patrimonial, pertencente ao Patrimônio Artístico Nacional, todas e exclusivamente as obras que estiverem inscritas, individual ou agrupadamente, nos quatros livros de tombamento”. Dessa maneira, agrupava as obras de arte

em oito categorias: “1. arte arqueológica, 2. artes ameríndia; 3. artes popular; 4. artes histórica; 5. artes erudita e nacional; 6. artes erudita estrangeira; 7. artes aplicadas nacionais e 8. artes aplicadas estrangeiras”.

As categorias possuem denominações genéricas, que possibilitam a contemplação e a inclusão de uma gama variada de bens, os quais poderiam vir a ser tombados. Na proposição de Andrade (1980), o processo de tombamento ocorreria por meio da inscrição em quatro livros de tombo e quatro museus, que abrangeriam as oito categorias de arte:

1. Livro do Tombo Arqueológico e Etnográfico, correspondendo às três primeiras categorias de artes, arqueológica, ameríndia e popular;
2. Livro Tombo Histórico, correspondente à quarta categoria, arte histórica;
3. Livro Tombo das Belas-Artes/ Galeria Nacional de Belas-Artes, correspondentes às quinta e sexta categorias, arte erudita Nacional e Estrangeira;
4. Livro do Tombo das Artes Aplicadas/ Museu de Artes Aplicadas Técnica Industrial, correspondente às sétima e oitava categorias, artes aplicadas nacionais e estrangeiras. (ANDRADE, 1980, p.95).

Podemos depreender que Mário de Andrade apresenta um olhar acerca do patrimônio, que se relaciona com os museus e a sua atuação na sociedade, principalmente no que tange à pesquisa, à difusão e fruição do conhecimento, sem hierarquia ou distinção entre um saber científico e popular. Nas palavras do autor, “os museus servirão para neles estarem expostas as obras de arte colecionadas para a cultura e enriquecimento do povo brasileiro pelo Governo Federal” (ANDRADE, 1980, p. 95).

A proposta do anteprojeto de Andrade foi “inovadora e tudo indica que tenha assustado as autoridades que o encomendaram, pois ainda não havia uma estrutura administrativa e nem verbas para uma empreitada da preservadora daquela abrangência” (LEMOS, 1981, p. 42). Em 1937, o Decreto-Lei n. 25/37 foi aprovado, não seguindo as orientações do anteprojeto; elencava apenas os bens culturais pertencentes a uma elite como representativos da Nação.

Por meio desse documento, podemos inferir aspectos antidemocráticos no nascimento da legislação referente ao patrimônio nacional no Brasil. Chagas (2006, p. 110) enfatiza que “foi preciso esperar mais de meio século para que a legislação cultural brasileira incorporasse de forma inequívoca o não tangível ao conjunto dos bens culturais e assumisse a responsabilidade de proteger” as culturas populares, entre elas a indígena e as afro-brasileiras e outros grupos que fazem parte da história e memória de nosso País.

Uma mudança significativa na legislação sobre patrimônio ocorreu a partir da Constituição Federal Brasileira de 1988. Nesta, temos uma ampliação da noção de “patrimônio histórico artístico nacional” para a noção de “patrimônio cultural”, com sentido mais aproximado ao que Mário de Andrade definia como “patrimônio artístico nacional”. Segundo o Art.216 da Constituição Federal 1988,

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

I- as formas de expressão;

II- os modos de criar, fazer e viver;

III- as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV- as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados as manifestações artísticas culturais;

V- os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 2001, p. 124).

Notamos que o patrimônio cultural passa a contemplar os bens de natureza material e imaterial. Nesse sentido, possui um papel político e social no que tange à valorização da democratização da memória e do reconhecimento das identidades dos diversos grupos que constituem o Brasil. Por esse viés, o saber fazer da baiana do acarajé, algo imaterial, tem tanta importância quanto a coroa de Dom Pedro II, objeto material.

A noção de “patrimônio cultural” já vinha sendo discutida em um contexto mundial antes da promulgação da Constituição Federal de 1988. Cabe destacar a Declaração do México sobre as políticas culturais de 1982, a qual, em seus princípios, definia:

23. El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan un sentido a la vida. Es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo: la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas.

24. Todo pueblo tiene el derecho y el deber de defender y preservar su patrimonio cultural, ya que las sociedades se reconocen a sí mismas a través de los valores en que encuentran fuente de inspiración creadora. (ICOMOS, 1982, p. 3).

O documento ressalta o caráter múltiplo do patrimônio, indo do material e imaterial e compreendendo todas as formas de expressão: monumento histórico, língua, ritos, crenças entre outros. Também, argumenta que a preservação do patrimônio é um dever e um direito, pelos quais as sociedades se reconhecem e constroem sua identidade nacional ou de grupo; nelas, encontram-se valores e fontes de inspiração criadoras.

Essa diferença no modo de entender o patrimônio, ampliado pela Constituição Federal 1988, em seu artigo 216, propiciou o surgimento de novos instrumentos de preservação no Brasil que contemplassem as expressões culturais e os bens imateriais que constituem o patrimônio intangível. Por meio do Decreto n. 3551/2000, instituiu-se o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, e criou-se o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (BRASIL, 2000).

O patrimônio imaterial “rompe com uma noção de patrimônio que estava naturalizada e interiorizada por todos nós, e esta nova noção que emerge e nos permite repensar o que deve ou não ser valorizado e preservado como cultura e histórias nacionais” (GUILLEN, 2014, p. 648). Com isso, nascem novas formas de valorizar e salvaguardar outras memórias, as quais no passado eram desvalorizadas, silenciadas ou encobertas por uma noção elitista e excludente de história e cultura.

De acordo com a legislação brasileira, temos duas formas de atribuímos a um bem cultural o reconhecimento e a oficialização de patrimônio cultural nacional. Primeiramente, por meio do tombamento, instituído no Decreto-lei n. 25/1937, e inscrito em um dos quatro livros de tomo: 1) Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; 2) Livro do Tombo Histórico; 3) Livro do Tombo das Belas Artes; 4) Livro do Tombo das Artes Aplicadas. Segundamente, a partir do registro, estabelecido no Decreto n. 3551/2000, essa legislação divide-se em quatro livros de registros: I - Livro de Registro dos Saberes; II - Livro de Registro das Celebrações; III - Livro de Registro das Formas de Expressão; IV - Livro de Registro dos Lugares.

O tombamento ou registro em seu respectivo livro é um processo longo. O bem cultural deve ser proposto junto a uma série de documentos técnicos que justifiquem seu reconhecimento como um patrimônio nacional, o que será avaliado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Uma vez tombado ou registrado, o bem se torna um patrimônio nacional.

Existem algumas diferenças significativas entre o tombamento e o registro: o tombamento prima por conservar e preservar a originalidade e a autenticidade do bem, exigindo consulta e vigilância do órgão em caso de destruição, demolição, mutilação, restauração ou falta de verba para conservação que venham descaracterizá-lo ou colocá-lo em risco, passível de multa de cinquenta por cento do dano causado; já o registro não possui esse caráter de cristalização do bem, por trabalhar com o intangível, ressalta-se a dinamização do bem imaterial, o qual está em constante mudança e incorporação de novos elementos, por isso

não é passível de tombamento de uma festa, ritual ou celebração, pois toda “reprodução cultura é uma alteração” como assinala o historiador Sahlins (2003, p. 181).

Numa perspectiva geral sobre o tema do tombamento e o registro, Chagas (2006, p. 112) afirma que o conceito de “tombamento” no presente já estaria bem amadurecido, não se confundindo com o de “registro”, nem com o de “preservação”. O autor comenta sobre a origem do termo “preservação”, que viria de *praeservare* em latim, “com o sentido de ver antes o perigo”. Nesse aspecto, o perigo estaria ligado à morte, ao esquecimento ou à deterioração de um bem cultural. Gonçalves (1996, p. 89), no livro *A retórica da perda*, comenta:

[...] a perda não é algo exterior, mas parte das próprias estratégias discursivas de apropriação de uma cultura nacional. É tão somente na medida em que existe um patrimônio cultural objetificado e apropriado em nome da nação, ou de qualquer outra categoria sócio-política, que se pode experimentar o medo de que ele possa ser perdido para sempre.

Por esse viés, os bens culturais têm de estar correndo o risco de desaparecimento para que surja o desejo de preservá-los e colecioná-los. No entanto, o autor argumenta que a perda do patrimônio seria propiciada pelas próprias narrativas partilhadas pelos intelectuais responsáveis por defender. Pois, à medida que, em nome da nação ou de um grupo étnico, realiza-se a reapropriação de múltiplos e heterogêneos objetos recontextualizando-os com o *status* de patrimônio cultural, ou símbolo de sua identidade, eles produzem os valores que supostamente estariam em processo de declínio ou desaparecimento. Esses objetos ou bens que são fragmentos das culturas tentam construir uma imagem de continuidade e integridade, caracterizando os elementos como de uma autêntica identidade nacional ou de grupo.

A preservação cultural seria um esforço intencional de prolongar a vida do bem, dando ênfase à informação de que ele é suporte. A preservação está relacionada ao “uso social” do bem cultural (CHAGAS, 2006). Assim, o uso social do bem cultural preservado pode ser entendido

[...] como a possibilidade do mesmo ser utilizado como referência de memórias por determinados segmentos sociais, ou ainda como recurso de educação, de conhecimento e de lazer para uma determinada coletividade. Conseqüentemente, o uso social do bem cultural passa necessariamente através da democratização do acesso ao bem cultural, da democratização da produção cultural e da incorporação ao patrimônio brasileiro de memória de origens sociais diversas. (CHAGAS, 2006, p. 112).

Ou seja, o uso do bem cultural deve ser acessível a todos, assim como sua produção e seu reconhecimento como patrimônio brasileiro. Entretanto, a democratização do uso social do bem cultural e o acesso a sua produção não ocorre de forma pacífica. Canclini (2015, p. 195) comenta que, “ainda que o patrimônio sirva para unificar cada nação, as desigualdades em sua formação e apropriação exigem estudá-lo também como um espaço de luta material e simbólica entre as classes, as etnias e os grupos”. Nesse sentido, o patrimônio pode ser visto como um “recurso para produzir as diferenças entre os grupos sociais e a hegemonia dos que conseguem um acesso preferencial à produção e à distribuição dos bens”.

Na acepção de Gonçalves (2007b, p. 155), os patrimônios culturais são estratégias pelas quais individuais e grupos sociais “narram sua memória e identidade”, na busca de um lugar público de reconhecimento. Ao transformarem imóveis, objetos, saberes, celebrações em patrimônio cultural, atribuiu-se a eles “uma função de ‘representação’ que funda a memória e a identidade”. Dessa forma, “[...] as lutas em torno do que seja o verdadeiro patrimônio são lutas pela guarda de fronteiras, do que pode ou não pode receber o nome de ‘patrimônio’”.

Reconhecer o patrimônio como representativo da nação, estado, município ou grupo social é uma ação política e ideológica, na qual estão imbricadas as noções de “tempo” e “espaço”, tanto por quem faz essa seleção como por quem os interpreta. Assim, os patrimônios são ao mesmo tempo constituídos e construtores de mundos sociais. Nesse sentido, no próximo item, versaremos acerca da constituição de uma legislação estadual referente ao patrimônio cultural e de que forma é influenciada pela legislação federal.

2.1.1.1 A legislação do patrimônio cultural de Santa Catarina

Na esfera estadual, Santa Catarina conta com políticas de proteção de seu patrimônio cultural desde a década de 1930; os primeiros quarenta anos sob a atuação do órgão federal, por meio do Decreto-Lei n. 25/37. Conforme a historiadora Janice Gonçalves (2011), a Lei n. 5.056, de 22 de agosto de 1974, que dispunha sobre “a proteção do patrimônio cultural”, foi o marco inicial de uma legislação estadual, estabelecida em meio ao contexto nacional da ditadura civil-militar (1964-1985). Após seis anos promulgada, foi revogada pela Lei n. 5.846, de 22 de dezembro de 1980, e parcialmente modificada pela Lei n. 9.342, de 14 de dezembro de 1993.

A partir da Lei n. 5.056/1974, passou a fazer parte do patrimônio estadual “o conjunto de bens móveis ou imóveis (obras, monumentos e documentos)” cuja conservação fosse de

interesse público, “quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Estado ou do País, quer por seu excepcional valor arqueológico, etnográfico, bibliográfico, artístico ou religioso” (SANTA CATARINA, 1974). Pode-se estabelecer um alinhamento com o Decreto-lei n. 25/1937, pertencente à esfera federal, com algumas adaptações a fatos memoráveis do estado e a inclusão do âmbito religioso, ainda sob uma visão restrita sobre o patrimônio.

Assim como no âmbito federal, o principal instrumento de proteção do patrimônio cultural do estado era o tombamento. O tombamento seria promovido “pela Secretaria do Governo, através do Departamento de Cultura, ouvido o Conselho Estadual de Cultural”. E ocorreria no Livro Tombo Arqueológico e Etnográfico; Livro Tombo Histórico; Livro Tombo Belas Artes; Livro Tombo das Artes Aplicadas; V Livro Tombo das Artes Populares (SANTA CATARINA, 1973). No primeiro livro, percebemos a exclusão do termo “paisagístico” presente na legislação federal, e a incorporação do livro Tombo de “arte popular”. Já um indício das mudanças da concepção do que seja patrimônio, e uma possível preocupação com o popular pelo menos na lei, ao ganhar um livro só seu.

Em 1980, foi promulgada a Lei n. 5.846, legislação estadual que, conforme Gonçalves (2011, p. 5), “não alterou de forma significativa as características dos bens pertencentes ao patrimônio catarinense”. Entre as diferenças para a lei anterior, o tombamento passou ser “promovido pela Fundação Catarinense de Cultura”, e onde lia-se no Art. 2º “Consideram-se de valor histórico ou artístico”,

[...] o conjunto de bens móveis ou imóveis (obras, monumentos e documentos) cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a atos memoráveis da história do Estado ou do País, quer por seu excepcional valor arqueológico, etnográfico, bibliográfico, artístico ou religioso. (SANTA CATARINA, 1974).

Para “[...] as obras intelectuais no domínio da arte e os documentos e coisas que estejam vinculados a fatos memoráveis da História ou que apresentem excepcional valor arqueológico, etnográfico, bibliográfico, artístico ou religioso” (SANTA CATARINA, 1980). As diferenças, como observamos, são sutis, havendo apenas a introdução das obras intelectuais.

Podemos considerar que as diferenças mais substanciais ocorrem com a Lei n. 9.342/93, que acrescenta: “[...] monumentos naturais, sítios e paisagens que importe conservar e proteger, pela feição notável com que tenham sido dotadas pela natureza ou agenciados pela indústria humana” (SANTA CATARINA, 1993), além da alteração do nome de um dos livros Tombo, que passou a ser denominado “livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e **ecológico**”

(SANTA CATARINA, 1993, grifo nosso). No ano anterior, o Brasil havia sediado a Eco-92, Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento; o contexto de discussões sobre o meio ambiente em âmbitos nacional e mundial pode ser visto como uma influência na inclusão do termo “ecológico” na legislação estadual.

No que se refere à legislação estadual sobre o patrimônio imaterial, é mais recente a sua implantação, tendo sido promulgada pelo Decreto n. 2.504, de 29 de setembro de 2004. O decreto estadual segue as mesmas diretrizes do decreto federal n. 3551/2000, com algumas adaptações. Está dividido em quatro livros de registro, como a lei federal: Livro de Registro dos Saberes; Livro de Registro das Celebrações; Livro de Registro das Formas de Expressão; Livro de Registro dos Lugares. O registro de patrimônio cultural em âmbito estadual deve seguir as seguintes orientações: “As propostas de registro, instruídas com documentação pertinente, serão dirigidas ao Diretor Geral da Fundação Catarinense de Cultura” (SANTA CATARINA, 2004), o qual fará a avaliação e o estudo para o seu possível registro.

Em 2018, o estado de Santa Catarina promulgou a Lei n. 17.565, “Art. 1º Esta Lei tem por objetivo consolidar as Leis que dispõem sobre o Patrimônio Cultural do Estado de Santa Catarina” (SANTA CATARINA, 2018). A legislação mantém as mesmas considerações da Lei n. 9.342/93 sobre o que compõe os valores artísticos e culturais; destacamos a permanência da referência aos “fatos memoráveis” como requisito a sua incorporação a patrimônio tombado pelo estado. Com isso, desconsideram-se as vivências do cotidiano. Os livros de tomo também não sofrem alterações. Uma novidade foi a inclusão de um capítulo sobre os museus, elencando o Museu Histórico de Santa Catarina (MHSC) e a Casa dos Açores – Museu Etnográfico como tombados pelo IPHAN, e apenas citando-se a existência do Museu Catarinense de Desportos. Nas disposições gerais, são explicitadas algumas atividades do estado na oficialização de alguns patrimônios:

Art. 27. A música “La Merica” fica oficializada como tema da colonização italiana, no Estado de Santa Catarina, conforme Anexo II desta Lei.

Art. 28. A indumentária tradicional da cultura gaúcha e de todas as outras formas étnico-culturais do Estado, de ambos os sexos, ficam oficialmente instituídas como traje de honra ou social no Estado de Santa Catarina.

Art. 29. O monumento em memória do cidadão Aderbal Ramos da Silva, Governador do Estado de Santa Catarina no período de 1947 - 1951. (SANTA CATARINA, 2018).

Podemos destacar que o artigo 27 contempla os grupos descendentes de italiano, os quais fazem parte da colonização do estado. O artigo 28 refere-se à indumentária do gaúcho e de todas as outras formas étnicas culturais; da maneira como está enunciado, há uma

valorização da indumentária gaúcha como distinta dos outros grupos, caso contrário, não precisaria a sua denominação – “indumentária tradicional da cultura gaúcha” –, pois já seria considerada como indumentária étnica cultural. No artigo 29, ocorre a exaltação da personificação de um político catarinense, materializado e “imortalizado” na feitura de um monumento em celebração a sua memória (ABREU, 1996).

Por fim, a Lei n. 17.565, de 2018, apresenta os anexos I e II, elencando os “integrantes do patrimônio histórico, artístico e cultural do Estado” (SANTA CATARINA, 2018).

Quadro 1 – Lei n. 17.565, de 6 de agosto de 2018, que dispõe sobre o Patrimônio Cultural do Estado de Santa Catarina, Anexo I

Patrimônio Cultural		Lei Original
1	Reconhece oficialmente o "rodeio" como um dos componentes da cultura popular catarinense	Lei nº 11.351, de 2000
2	As construções artísticas que constituem os murais de autoria de Martinho de Haro, localizados no Colégio Industrial do Município de Lages e no <i>hall</i> do antigo Palácio das Indústrias, situado na Rua Felipe Schmidt, nº 485, no Município de Florianópolis	Lei nº 14.128, de 2007
3	Banda Sinfônica da Polícia Militar de Santa Catarina	Lei nº 14.306, de 2008
4	Banda de Música do 2º Batalhão da Polícia Militar do Estado de Santa Catarina, sediado na Cidade de Chapecó	Lei nº 14.695, de 2009
5	Festa das Flores do Município de Joinville	Lei nº 14.697, de 2009
6	Orquestra Sinfônica de Santa Catarina	Lei nº 14.788, de 2009
7	Dialeto “Talian”, a língua neolatina originária dos italianos e descendentes radicados em Santa Catarina	Lei nº 14.951, de 2009
8	Parque das Sete Quedas do Rio Chapecó, localizado no Município de Abelardo Luz	Lei nº 15.110, de 2010
9	Festividades realizadas pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho de Santa Catarina	Lei nº 15.295, de 2010
10	Festa do Divino Espírito Santo	Lei nº 15.731, de 2012
11	Pesca artesanal da tainha	Lei nº 15.922, de 2012
12	Festa do Vinho Goethe dos Municípios de Pedras Grandes e Urussanga	Lei nº 16.154, de 2013
13	Festa da Polenta e do Queijo do Município de Lindóia do Sul	Lei nº 16.486, de 2014
14	Oktoberfest do Município de Itapiranga	Lei nº 16.518, de 2014

Fonte: <http://leis.ale.sc.gov.br/html/2018/17565_2018_lei.html>. Acesso em: 6 jun. 2019.

O quadro apresenta quatorze patrimônios históricos, artísticos e culturais do estado de Santa Catarina. Eles possuem características bem distintas, são rodeio, festa, mural, banda,

orquestra, dialeto, parque, pesca – possivelmente em reflexo aos novos instrumentos de reconhecimento do patrimônio possibilitados pela incorporação do aspecto imaterial.

No anexo II do documento, temos a letra e a partitura da música *La Merica*, do autor Angelo Giusti, como uma homenagem aos colonizadores de descendência italiana no estado de Santa Catarina. Mesmo existindo outros grupos étnicos em Santa Catarina, observamos na legislação de 2018 que apenas alguns têm os seus bens oficializados como constitutivos do patrimônio cultural catarinense, a exemplo de descendentes de italianos, com o seu dialeto “Talian” e a música *La Merica* de homenagem a sua colonização, ou descendentes de alemães com a festa da Oktoberfest. Isso revela que certos grupos têm um acesso privilegiado aos instrumentos de reconhecimento de seus bens materiais ou imateriais como patrimônio representativo de uma coletividade, enquanto outros encontram mais dificuldades e um menor espaço de representatividade.

Notamos a referência à Banda de Música do 2º Batalhão da Polícia Militar do Estado de Santa Catarina, sediado na cidade de Chapecó (SC), como um patrimônio cultural, no âmbito estadual. Essa anotação abre para trazermos, na sequência, uma reflexão de como se configura a política de patrimônio cultural no município de Chapecó (SC).

2.1.1.1.1 A legislação do patrimônio cultural de Chapecó (SC)

No que tange a uma legislação do município de Chapecó (SC) sobre o seu patrimônio cultural, temos a Lei n. 3531, de 25 de junho de 1993, em que se consideram bens passíveis de tombamento “[...] as obras intelectuais no domínio da arte e os documentos e coisas que estejam vinculados a fatos memoráveis da história do município ou que representem excepcional valor arqueológico bibliográfico artístico, etnográfico religioso ou ambiental” (CHAPECÓ, 1993); muito semelhante ao que foi adotado anteriormente pela Lei n. 5.846/1980 no âmbito estadual. Pela legislação municipal, o tombamento seria realizado pelo

[...] Departamento do Patrimônio Histórico e Memória, ouvido o Conselho Municipal de Cultura, após homologação do Prefeito Municipal, quando se tratar de bens móveis e imóveis, articuladamente com o Departamento de Material e Patrimônio da Secretaria da Fazenda e Administração (CHAPECÓ, 1993).

Para a inscrição dos bens ao tombamento, o Departamento de Patrimônio Histórico e Memória de Chapecó os submeteria aos seguintes livros: I - Livro do Tombo Arqueológico e Etnográfico; II - Livro do Tombo Histórico; III - Livro do Tombo das Artes. Entre as

diferenças para legislação estadual de 1993, a supressão do termo “ecológico” do primeiro livro, enquanto no Decreto federal Lei n. 25/37 aparece como “Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e **Paisagístico**” (grifo nosso), conforme anteriormente apontamos.

Outra diferença da Lei municipal n. 3531 aparece no terceiro livro tomo, referente às artes, que abrangeria “as coisas de arte erudita, das artes aplicadas e das artes populares, nestas incluindo os bens relacionados com manifestações folclóricas, características de épocas e regiões do Município” (CHAPECÓ, 1993). Pela lei Estadual de 1980, mantida em 1993, esses elementos aparecem divididos em III - Livro do Tombo das Belas Artes; IV - Livro do Tombo das Artes Aplicadas; V - Livro do Tombo das Artes Populares.

Em Chapecó (SC), o patrimônio imaterial não possui uma legislação específica para o seu registro, como no âmbito federal e estadual. Uma hipótese para isto pode estar ligada à falta de interesse das administrações públicas municipais em criar uma legislação e políticas culturais referentes ao patrimônio que, de fato, representem e reconheçam a diversidade cultural dos grupos que fazem parte da sua história e compõem a sua população.

O patrimônio imaterial aparece na legislação do município de forma tangencial, na Lei n. 5892, de 11 de novembro de 2010, a qual dispõe sobre “a criação do Sistema Municipal de Cultura”. Em seu Art. 1º, instituía o Sistema Municipal de Cultura,

[...] com a finalidade de estimular o desenvolvimento municipal com pleno exercício dos direitos culturais, promovendo a economia da cultura e o aprimoramento artístico-cultural em arquitetura, arquivo, arte digital, artes visuais, artesanato, áudio-visual, circo, cultura afro-brasileira, culturas indígenas, culturas populares, dança, design, literatura, moda, museus, música, patrimônio material, **patrimônio imaterial** e teatro. (CHAPECÓ, 2010a, grifo nosso).

O patrimônio aparece em meio a uma série de atividades culturais, mas não define a maneira como trabalhará o patrimônio material e imaterial. No Plano Municipal de Cultura de Chapecó (CHAPECÓ, 2010b), homologado pelo Decreto n. 22.929, de 17 de dezembro de 2010 (CHAPECÓ, 2010c), o patrimônio imaterial aparece ligado às seguintes passagens: “possibilitar o desenvolvimento da cultura do município, representada pelos seus significativos **patrimônios material e imaterial**”. O Plano Municipal tem o intento de promover ações que visem “contribuir para a garantia das condições sócio ambientais necessárias para produção, reprodução e transmissão de **bens culturais de natureza imaterial**”; também estariam elencadas medidas que fomentassem “o acesso e a produção de pesquisa, resgate e difusão do conhecimento tradicional e **patrimônio material e imaterial** da cultura afro-brasileira, cultura popular e cultura indígena no município”; por fim, visa

“assegurar recurso que contemplem projetos de **patrimônio material e imaterial**” (CHAPECÓ, 2010b, grifos nossos).

No plano de cultura municipal, o patrimônio imaterial é apresentado em conjunto com o material, estando voltado a ações de desenvolvimento da cultura, de sua difusão e fruição, dando ênfase a projetos que permitam a valorização da cultura afro-brasileira, cultura popular e cultura indígena no município.

Ao traçarmos um panorama da legislação nacional, estadual e municipal sobre o patrimônio cultural, observamos que, durante um longo período, são considerados apenas os bens materiais pertencentes às elites e referentes a fatos memoráveis. A Constituição Federal de 1988 representou uma mudança significativa, por buscar uma democratização do patrimônio cultural, ao englobar todos os grupos que constituem o Brasil, os bens imateriais e ao se referir a testemunhos do cotidiano. No entanto, mesmo tendo em vista um avanço na legislação nas diferentes esferas, os bens considerados patrimônios culturais oficiais representativos de uma coletividade – país, estado e município – ainda não contemplam toda a diversidade de seu povo, existindo um acesso privilegiado a certos grupos aos instrumentos de reconhecimento do patrimônio cultural, o que gera um desequilíbrio nas representações.

Em muitos casos, a carência de recursos no setor cultural faz com que nem mesmo os bens erigidos para serem patrimônios sejam oficializados; por isso, adotamos uma noção mais ampla, que não se limita aos bens presentes nos tombamentos e registros. Além disso, consideramos que o patrimônio é um campo de disputa e conflitos que deve sempre levar em relevância que grupos elencamos como símbolos da representação e quais são ocultados.

Esses elementos da legislação federal, estadual e municipal acerca do patrimônio oferecem-nos argumentos para entendermos as transformações da noção de “patrimônio” nas diferentes esferas, como o seu aspecto de representação das coletividades, que por muito tempo esteve restrito a bens materiais pertencentes à elite, e ao poder dos patrimônios na mediação entre o passado, o presente e o futuro.

No próximo item, abordamos os suportes sobre os quais estão erigidos os patrimônios públicos de Chapecó (SC), destacando os monumentos e murais que compõem o recorte em nossa pesquisa.

2.2 SUPORTES DOS PATRIMÔNIOS PÚBLICOS: ENTRE O MONUMENTO E O MURAL

No contexto da nossa pesquisa, que investiga a colonização e a construção de representações coletivas por meio dos patrimônios públicos, os suportes que servem para a construção desses patrimônios compõem o complexo que compreende o conjunto apresentado à coletividade. Considerarmos que a própria maneira como são construídos carregam aspectos políticos e ideológicos. Com isso, dedicamo-nos a abordar o monumento e o mural, a fim de auxiliar na sua análise e interpretação.

No que se refere a “monumento”, o termo vem do latim *monumentum*, “[...] ele próprio derivado de *monere* (advertir, recordar), o que interpela a memória. A natureza efetiva do destino é essencial: não se trata de fazer verificar, de fornecer uma informação neutra, mas de excitar, pela emoção, uma memória viva.” (CHOAY, 2000, p. 16). Dessa maneira, o monumento não estaria ligado a uma técnica específica, ou ao modo de erigir, nem a suas dimensões. Poderíamos chamar de “monumento qualquer artefato edificado por uma comunidade de indivíduos para se recordarem, ou fazer recordar a outras gerações pessoas, acontecimentos, sacrifícios, ritos e crenças” (CHOAY, 2000, p. 16).

A sua identificação como monumento está ligada à forma como relaciona-se com e usa da memória e com quais finalidades. Nesse sentido, a pesquisadora enfatiza que o passado rememorado no monumento “não é um passado qualquer: ele foi localizado e selecionado para fins vitais” (CHOAY, 2000, p. 16). No que tange a suas atribuições, pode contribuir ativamente para preservação da identidade de um grupo ou comunidade.

O historiador Jacques Le Goff (2013, p. 485), em sua definição de “monumento”, também se refere a sua origem do latim. Porém acrescenta um valor espiritual ao relacioná-la à raiz indo-europeia, presente na expressão *men*, que em sua opinião “exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*)”.

Já o historiador da arte Alois Riegl afirma:

Por monumento, no sentido mais antigo e original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos (ou a combinação de ambos). (2014, p. 31).

As diferentes definições de “monumento” apresentadas são bastante abrangentes e genéricas. No entanto, constatamos algumas de suas características e especificidades: o monumento é uma ação eminentemente humana; o seu aspecto está relacionado à memória, ao tempo e à comunicação, pois é um testemunho de um passado selecionado, é-lhe atribuído

valor e, com isso, há um esforço para que este seja recordado e lembrado no presente, ou seja, imortalizado.

Levando essas considerações e especificidades, os monumentos estão presentes em quase todas as sociedades, com escrita ou sem escrita. Segundo Choay (2000, p. 17), “contudo, o papel do monumento, entendido no seu sentido original, perdeu progressivamente sua importância nas sociedades ocidentais e tendeu-se apagar-se, ao passo que a própria palavra adquiriu outros significados”.

Entre os muitos aspectos para o esmaecimento da função de memória dos monumentos são elencados dois motivos: o crescimento ao conceito de arte propiciado pelas sociedades ocidentais a partir do Renascimento, priorizando suas características estéticas; e o “desenvolvimento e aperfeiçoamento de memoriais artificiais”, propiciadas pela invenção da imprensa, livro, fotografias e vídeos, as novas tecnologias e formas de rememorar o passado (CHOAY, 2000, p.18).

A historiadora francesa Françoise Choay (2000, p. 21), faz uma distinção entre “monumento” e “monumento histórico”, ressaltando que este “é uma invenção bem datada, do Ocidente” mais específico da sociedade moderna. As diferenças apontadas pela pesquisadora:

O monumento tem por finalidade fazer reviver no presente um passado engolido pelo tempo. O monumento histórico mantém uma relação diferente com a memória viva e com duração. Ou é simplesmente constituído em objeto de saber e integrado numa concepção linear do tempo e, nesse caso, o seu valor cognitivo relega-o, sem apelo, nem agravo para o passado, melhor dizendo, para a história em geral, ou para a história da arte em particular; ou então, pode também, enquanto obra de arte, dirigir-se a nossa sensibilidade artística. (CHOAY, 2000, p. 22).

O monumento é composto por uma relação antropológica presente nas mais variadas sociedades, com a função de lembrar no presente um passado que já não existe mais. O monumento histórico é uma invenção datada do ocidente, que surge como uma cristalização de um quadro de valores já desaparecido.

A diferença entre ambos fica mais evidente nos tratamentos de conservação ou na falta de tratamentos. Os monumentos estão permanentemente expostos à ação do tempo, como o esquecimento, desuso e a desconstrução advinda com o progresso, por exemplo, a demolição de uma casa antiga para construção de um novo e moderno edifício. Já o monumento histórico é marcado por ações e medidas que buscam uma conservação incondicional. Para Choay (2000), a origem do monumento histórico deve ser pensada e entendida igualmente antes do aparecimento do termo ao qual designa. Conforme a pesquisadora, “para seguir a gênese

desse conceito, há que recuar ao momento em que nasce o projeto, até então impensável, de estudar e conservar um edifício pela única razão de ele ser um testemunho da história e uma obra de arte” (p. 24).

Essa perspectiva de monumento histórico é embasada no historiador da arte Alois Riegl, o qual observa uma mudança de olhar sobre o monumento a partir do século XV na Itália. Em suas palavras,

Tal mudança foi provocada pelo fato de que desde o século XV houve na Itália a formação de um novo valor de memória. Teve início a apreciação dos monumentos da Antiguidade, não mais apenas pelas lembranças patrióticas do poderio e da grandeza do antigo império, que o romano da Idade Média – em uma ficção extravagante – ainda considerava existente ou apenas provisoriamente interrompido, mas pelo seu ‘valor de arte e valor histórico’. (RIEGL, 2014, p. 40).

O novo valor de memória, além das lembranças patrióticas, passa a abranger o “valor de arte e valor histórico”. No entanto, limitava-se aos bens dos povos da Antiguidade; tidos como ancestrais dos italianos da renascença. O autor considera que era a primeira vez que o homem reconhecia os pioneiros estágios de evolução artística, cultural e política em obras que o separavam por mais de mil anos.

Riegl pautava-se por uma visão evolucionista, muito influenciada pelo darwinismo social do século XIX. Isso fica explícito na maneira como definia o termo “histórico”:

Chamamos de histórico, tudo o que foi e não é mais nos dias de hoje. De acordo com os conceitos mais modernos, acrescentaremos a isso a ideia mais ampla de que aquilo que foi não poderá voltar a ser nunca mais e tudo o que foi forma o elo insubstituível e irremovível de uma corrente de evolução ou, em outras palavras, tudo que tem uma sequência, supõe um antecedente e não poderia ter acontecido da forma como aconteceu se não tivesse sido antecedido por aquele elo anterior. (RIEGL, 2014, p. 40).

Em seu pensamento, o histórico apresenta-se sequencialmente em constante evolução, numa relação causal, como se nada pudesse ter acontecido sem um antecedente. A partir da perspectiva do conceito histórico moderno, o pesquisador divide os monumentos em três valores de memória no culto aos monumentos. Destaca, ainda, que “[...] as três classes aparecem como três estágios sucessivos de um processo crescente de generalização do conceito de monumento” (RIEGL, 2014, p. 39).

A primeira classe corresponde ao valor de antiguidade, que se apresentaria num primeiro olhar pelo seu aspecto inatural. Porém, adverte que não seria isso o principal, pois o estilo fora de moda poderia ser imitado e seu conhecimento ficaria restrito aos historiadores

da arte. O valor de antiguidade estaria inscrito no efeito estético dos monumentos em seus sinais de degradação, ou seja, pela ação do tempo sob sua materialidade.

Na classe dos monumentos da antiguidade, contam-se, enfim, todas as obras feitas pela mão do homem, sem levar em consideração o seu significado original e sua destinação, desde que o seu aspecto externo revele com suficiente evidência que a obra existe por longo espaço de tempo antes da época presente e que conseguiu ‘sobreviver’. (RIEGL, 2014, p. 39).

Pode-se entender, a partir da citação do pesquisador, que o valor de antiguidade está relacionado a sua sobrevivência ao logo do tempo e às suas marcas. Portanto, o valor de antiguidade é contrário às ações e medidas de conservação e restauração que intervenham na sua estética. Mas isso não permite a aceitação de sua destruição, visto que o valor de antiguidade é quando o monumento sofre um processo de degradação ao natural, sem aceleração ou retardo.

A segunda classe é o valor histórico do monumento; nesse aspecto, é observada a obra como representante de um estágio evolutivo humano. Por isso, deve-se buscar manter a sua integralidade. Nesse sentido, o pesquisador diferencia o valor histórico do valor de antiguidade:

O valor histórico, portanto, observa o monumento original como intocável, mas por uma razão outra que não a do culto a antiguidade, Para ele, não se trata de conservar os traços da idade, as alterações provocadas por influência da natureza, que lhes são no mínimo indiferentes ou mesmo incomodas, trata-se muito mais de conservar um documento, o mais autêntico possível, para uma futura restituição histórica-artística. (RIEGL, 2014, p. 56).

O valor histórico prima pelo estado da obra como foi construída originalmente. Assim, admite medidas de conservação e restauração que intervenham e zelem pela sua manutenção no estado em que foi concebido. A obra é encarada como um documento, o qual revela um estágio da vida humana, podendo-se observar estilo, técnica e período em que foi construído. Assim, procura-se mantê-lo o mais intacto possível, com sua estética e características originais. As restaurações que, porventura, modifiquem a sua coloração ou incluam novos elementos não são bem aceitas; todas as intervenções devem partir de pesquisas científicas, evitando desconfigurar a obra.

A terceira classe é o valor volível de memória ou de comemoração. Em sua construção, há uma intencionalidade sob a finalidade de barrar o esquecimento, seja de um momento ou até mesmo de personalidades, “[...] permitindo que permaneça na consciência das gerações futuras, sempre presente e vivo. [...] O valor volível de comemoração pretende

nada menos do que a imortalidade, o presente eterno, a essência incessante.” (RIEGL, 2014, p. 63).

O valor volúvel, ao estar relacionado à memória, liga-se com valores do presente. Por isso, requer uma intervenção e proteção, seja pela destruição humana, seja pela ação de degradação natural, sendo imprescindível a restauração sempre que ocorra. O pesquisador cita o exemplo de uma coluna comemorativa cujas inscrições tivessem desaparecido: logo deixaria de ser um monumento volúvel e perderia seu sentido, podendo vir a desaparecer.

Expomos alguns conceitos teóricos de “monumento” e diferentes significados que lhe são atribuídos. Percebe-se que o termo “monumento” abrange distintas representações e funcionalidades, que muitas vezes divergem, principalmente no que se refere às medidas de conservação e preservação da obra em questão. As discussões apresentadas acerca do monumento serão de grande valia para análise e interpretação do Monumento O Desbravador (1981) e do Monumento 100 anos de Chapecó (2017).

Desde os primórdios, o ser humano utiliza-se de diferentes linguagens para expressar-se, interagir e comunicar-se, seja por meio de sons, sinais, gestos e imagens. A arte pública em murais esteve presente em diferentes sociedades e períodos: na Antiguidade, entre os egípcios e romanos; na Idade Média; no Renascentismo, adornando igrejas.

O muralismo foi apropriado e serviu como suporte a diferentes movimentos artísticos: maneirismo, barroco, neoclássico, romantismo, entre outros. Porém, um dos movimentos de maior ênfase é o movimento muralista mexicano, considerado uma das mais importantes expressões da arte revolucionária de sentido popular, sendo de grande influência para toda a América Latina e até mesmo para a Europa. Os murais foram pintados por todo o México, em maior proporção em edifícios públicos, desde escadas até fachadas de modernos edifícios (ADES, 1997).

O muralismo mexicano teve início na década de 1920, época que coincide com o movimento revolucionário do País. Sob a presidência de Álvaro Obregón, foi nomeado José Vasconcelos, então ministro da educação e presidente da Universidade, como responsável pelo projeto dos murais. Um dos pontos importantes desse projeto foi a liberdade concedida aos artistas para escolherem seus temas. Os murais também foram reproduzidos “das mais variadas formas: realistas, alegórica, satírica e apresentando as muitas faces da sociedade mexicana, com suas aspirações e conflitos, sua história e múltiplas culturas” (ADES, 1997, p. 151).

Neste projeto dos murais, Vasconcelos integrou o pintor mexicano Diego Riviera. Segundo Piazza (2003, p. 47).

Em 1921 o ministro da Educação do México, José Vasconcelos, integra Rivera ao programa cultural do governo, no qual inclui uma viagem de 'redescoberta' do passado pré-colombiano à península do Yucatán, onde visitam as áreas arqueológicas de Chichén-Itzá e Uxmal. No afã da valorização da cultura mexicana, o ministro encomendou, em 1922, os murais para as paredes do pátio da Secretaria de Educación Pública (SEP), na cidade do México, na qual pinta 117 murais com uma área total de 1.585,14m².

Vasconcelos acreditava que os mexicanos possuíam uma maior sensibilidade em relação às artes plásticas do que às outras formas de arte. Um dos pontos de apoio desse pensamento era o alto índice de analfabetismo da população mexicana no período. Assim, os murais teriam uma função didática de estabelecer uma relação entre a nação e o indivíduo, a partir do presente e do passado pré-hispânico.

As instituições públicas foram escolhidas como suporte dos murais por serem locais públicos e de fácil acesso, impedindo que as obras ficassem restritas a um público seletivo. A arte do povo e para o povo apontava a tradição indígena como o modelo ideal socialista de uma arte aberta. Essa postura também representava uma crítica à pintura de cavalete, que para eles estava atrelada a uma arte burguesa e elitista.

Entre os artistas que se destacaram no movimento muralista, estão Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiro. Este movimento artístico se caracterizou por ser uma arte social, aproximava-se do realismo e abandonava os heróis da história oficial, passando a retratar o povo: o operário, o camponês, o indígena, trabalhando ou nos seus afazeres do cotidiano.

Nesse sentido, Diego Rivera foi um artista engajado em causas políticas e representou essa sua postura em seus murais. Nos anos de 1923 e 1928, pintou os afrescos que compõem os ciclos “‘Visão Política do Povo Mexicano’ (1923-1928): a herança indígena, as festas e tradições populares, a vida cotidiana do povo mexicano, as cenas de trabalho urbano e rural nas diferentes regiões do país, a luta política por melhores condições de vida.” (PIAZZA, 2003, p. 47).

A influência do muralismo mexicano no Brasil pode ser constatada nas obras de Candido Portinari. No entanto, o muralismo não teve um caráter generalizante como no México, atendo-se a uma fase artística de Portinari e não chegando a constituir um movimento.

Portinari pintava seus murais explorando seu potencial educativo, usando da pintura em mural para fazer uma arte social, com o objetivo de retratar a terra, o homem dos cafezais aos cortiços, os retirantes, os campos estéreis, as favelas tristes. Dessa forma, buscava

alcançar as massas e tornar sua arte acessível a elas. Assim, estaria dessacralizando a obra de arte, comumente restrita a museus, bienais, galerias de arte, ambientes que, na maioria das vezes, são frequentados somente pela elite.

Portanto, pode-se observar que tanto o muralismo mexicano quanto aquele da obra do pintor brasileiro Candido Portinari apresentavam uma preocupação com a socialização da arte, que passava a retratar o povo e se contrapunha a uma arte elitista dos heróis e personagens ilustres.

Podemos perceber a influência do muralismo mexicano no Mural O Ciclo da Madeira, ao usar-se o suporte mural e pela sua temática, retratando distintos grupos sociais em seus afazeres. Outro elemento é a representação das pessoas com braços fortes e mãos grandes, simbolizando a força e o trabalho, características presentes em obras de Portinari: no quadro *O Mestiço* (1934), pintura a óleo sobre tela de 81 x 65.5 cm e no quadro *Café* (1935), pintura a óleo sobre tela de 130 x 195 cm.

Como observamos, os suportes tanto de monumento quanto de mural possuem suas particularidades e historicidades, as quais, em conjunto com a imagem representada, contribuem para lhe conferir um significado. Nesse sentido, no próximo capítulo, versaremos sobre o uso da imagem pelos historiadores e apresentaremos a metodologia da semiótica junto de um percurso analítico que utilizaremos para analisar as imagens dos patrimônios Monumento O Desbravador (1981), Mural O Ciclo da Madeira (2001) e Monumento 100 anos de Chapecó (2017).

3 HISTÓRIA, IMAGEM E REPRESENTAÇÃO

Seguimos no percurso da nossa pesquisa, que visa compreender a relação entre a colonização e a construção de representações coletivas por meio do estudo de patrimônios públicos inaugurados em data de aniversários do município de Chapecó (SC). No primeiro capítulo, apresentamos as representações da região oeste catarinense e dos grupos indígenas, caboclos e colonos no período da colonização. No segundo capítulo, debatemos a noção de “patrimônio” e o desenvolvimento de uma legislação nas esferas federal, estadual e municipal. Agora, no terceiro capítulo, o objetivo é compreender a importância da representação na construção de mundo social. Para tanto, primeiramente, apresentamos a perspectiva teórica da História Cultural e a noção de “representação” proposta por Chartier (1990); na sequência, abordamos o uso da imagem como fonte pelos historiadores e as suas particularidades; posteriormente, explanamos sobre semiótica, mais especificamente a perspectiva ligada a Charles Sander Peirce (2005), e um percurso analítico que serão usados na análise das imagens representadas nos patrimônios Monumento O Desbravador, Mural O Ciclo da Madeira e Monumento 100 anos de Chapecó.

3.1 A HISTÓRIA CULTURAL: REPRESENTAÇÃO E IMAGEM

Para essa discussão, acerca da História Cultural de representação e imagens, apoiamos nos pesquisadores Chartier (1990) e Barros (2005). Roger Chartier é um dos representantes da História Cultural e trabalha com o conceito de “representação”. Já Barros é um estudioso das correntes historiográficas.

O historiador José D’Assunção Barros (2005) faz uma síntese do campo de atuação da história cultural. Conforme o pesquisador,

Para além dos sujeitos e agências que produzem a cultura estudam-se os meios através dos quais está se produz e transmite: as práticas e os processos. Por fim, a matéria prima cultural propriamente dita (os padrões que estão por trás dos objetos culturais produzidos): as ‘visões de mundo’, os sistemas de valores, os sistemas normativos que constroem os indivíduos, os ‘modos de vida’ relacionados aos vários grupos sociais, as concepções relativas a estes vários grupos sociais, as ideias disseminadas através de correntes e movimentos de diversos tipos. (BARROS, 2005, p.130).

A História Cultural, mais do que estudar o sujeito produtor da cultura, dedica-se à forma como são produzidos e difundidos práticas e processos culturais, dando ênfase às

visões de mundo social, as quais estariam por traz das normatizações e das naturalizações das ações, como também dos estranhamentos, advindos dos modos de vida que não são os seus.

As contribuições de Roger Chartier para a História Cultural estão ligadas às noções de “práticas” e “representações”. Por essa perspectiva, as diferentes culturas poderiam ser estudadas por meio desses dois polos, numa relação de complementariedade. “Tanto os objetos culturais seriam produzidos ‘entre práticas e representações’ como os sujeitos produtores e receptores de cultura circulariam entre estes dois polos, que de certo modo correspondiam aos ‘modos de fazer’ e aos ‘modos de ver’.” (BARROS, 2005, p. 131).

Cabe explicitar o que seriam as práticas culturais e as representações para Chartier. A noção de “práticas culturais” não deve ser vista somente em relação às instituições oficiais de produção de cultura, mas deve contemplar também os usos e costumes que caracterizam a sociedade investigada pelo historiador. Dessa forma,

São práticas culturais não apenas a feitura de um livro, uma técnica artística ou uma modalidade de ensino, mas também os modos como, em uma dada sociedade, os homens falam e se calam, comem e bebem, sentem-se e andam, conversam ou discutem, solidarizam-se ou hostilizam-se, morrem ou adoecem, tratam seus loucos ou recebem os estrangeiros. (BARROS, 2005, p. 131).

Portanto, a noção de “práticas culturais” é bastante abrangente, indo desde a feitura de um livro até os comportamentos da sociedade em determinadas ocasiões.

Por “representação” Chartier (1990) considera como sendo algo que permite ver uma coisa ausente, havendo uma distinção entre representação e representado. Por exemplo, o desenho de uma maçã representa o objeto maçã que está ausente na ocasião, mas é representado na imagem. A representação também pode ser uma presença, como apresentação pública de algo ou alguém. Em suas palavras, a noção de “representação”:

Mais do que o conceito de mentalidade, ela permite articular três modalidades da relação com o mundo social: em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição social; por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns ‘representantes’ (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade. (CHARTIER, 1990, p. 23).

A noção de “representação” atua em três frentes: as classificações e delimitações oriundas de como a realidade é concebida pelos diferentes grupos; as práticas e ações que

fazem o grupo construir uma identidade social e serem reconhecidas em sua singularidade; as formas institucionalizadas pelas quais a existência do grupo se faz presente e visível na sociedade por seus representantes.

Um conceito importante para a História Cultural e que está relacionado com a noção de “representação” é o de “ideologia”. Segundo Barros (2005, p. 138), “a ideologia [...] corresponde a uma determinada forma de construir representações ou de organizar representações já existentes para atingir determinados objetivos ou reforçar determinados interesses”. O pesquisador adverte existir uma polissemia do conceito de “ideologia”, mas se for visto como um projeto de agir sobre a sociedade estaria associado ao “poder” e ao “controle social” exercido sobre membros de uma sociedade sem que esses, muitas vezes, tenham consciência.

A interação entre cultura e poder é entendida por Chartier (1990) pela noção de “apropriação”. Para o historiador, “a apropriação [...] tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem” (CHARTIER, 1990, p. 26), ou seja, o modo como interpretamos as práticas e representações e nos apropriamos delas. Ao encontro desse entendimento, Fonseca (2009b) articula a noção de “apropriação” proposta por Chartier (1990) com os patrimônios, ao afirmar que

[...] as significações produzidas pelas diferentes leituras podem, inclusive, estar bem distantes da intenção ou do interesse do autor da obra – ou, no caso dos bens patrimoniais, das significações e valores que os agentes estatais autorizados lhes atribuem enquanto patrimônio (FONSECA, 2009b, p. 44).

Fonseca (2009b) ressalva que uma democratização da apropriação não deve ser entendida como a mera difusão das significações produzidas pelos agentes institucionais. Ou seja, uma abordagem alinhada à perspectiva de Chartier (1990) deve levar em conta a complexidade dos processos de recepção e os diversos significados que podem ser atribuídos aos mesmos bens culturais. Isto possibilita, inclusive, uma apropriação diferenciada pelos grupos sociais, mesmo que estejam em condições sociais e econômicas desiguais.

No que tange ao uso da imagem como fonte, Chartier (1993, p. 405) considera que, ao menos na França, por muito tempo ficou restrito apenas aos historiadores da arte. Com isso, “os historiadores das sociedades ou das culturas negligenciaram durante muito tempo as fontes iconográficas, deixadas à erudição museográfica ou ao comentário estético”.

Entretanto, quando os historiadores passam a investigar as imagens como fontes, suas abordagens não são da categoria do belo, “porque ela leva em conta objetos que pertencem a gêneros considerados sem finalidade ou qualidades estéticas ou que, num gênero com dignidade artística, são ‘obras médias’ e não obras primas” (CHARTIER, 1993, p. 405). Nesse sentido, os historiadores se dedicam às imagens em sua ampla abrangência: *outdoors*, estátuas, cinema, fotografia, e não somente às obras de artistas renomados, como realizado por uma história da arte tradicional. Outro aspecto destacado pelo pesquisador refere que os tratamentos históricos das imagens sofrem uma dupla inflexão: por um lado, as investigações se apropriam novamente das grandes obras e dos grandes artistas, estudando suas relações sócias: encomenda, criação, funções rituais, pedagógicas entre outras; por outro lado, a atenção se desloca para a análise dos materiais iconográficos para apreensão dos seus usos e das compreensões possíveis destes.

Denominada pelo pesquisador de uma “história (difícil) das interpretações da imagem, situada numa encruzilhada de uma sociologia histórica dos sistemas de percepção e de uma explicação das convenções” que são inscritas nas obras entre aquele que produz e aquele que observa e interpreta, “a imagem é aprendida como um documento histórico cujas propriedades técnicas, estilísticas, iconográficas ligam-se a um modo particular de perceber, a uma maneira de ver moldada por toda uma experiência social posta em prática para a interpretação” da imagem em seus mais variadas formas e suportes (CHARTIER, 1993, p. 407).

Pensando na utilização das imagens como fonte aos historiadores em suas pesquisas, no próximo item, explanaremos acerca de algumas considerações e particularidades no que tange a sua análise e interpretação.

3.2 A IMAGEM E SEU USO COMO FONTE PELOS HISTORIADORES

Na contemporaneidade, estamos rodeados de imagens por todos os lados, seja em propagandas de *outdoors*, na televisão, nas redes sociais, em placas de trânsito, entre outros elementos. As imagens estão presentes nas sociedades desde a Pré-história, como podemos constatar nas pinturas rupestres. Segundo o historiador Paulo Knauss, “as imagens pertencem ao universo mais antigos da vida humana que chegaram até os dias de hoje” (2006, p. 96).

Portanto, as imagens são de grande relevância para humanidade. Com o passar do tempo, foram adquirindo mais espaço nas sociedades, advindo das novas tecnologias e seu uso na linguagem e comunicação. O pesquisador Eduardo Neiva (1993, p. 11) enfatiza o papel

da imagem ao passarmos a considerar que “só é real aquilo que for traduzido em imagens”. Em suas palavras:

O que importa é a transformação do acontecimento em imagens. O prestígio das imagens significa que substituímos a experiência por representações. Um objeto supostamente sólido, atual e concreto, é plenamente substituível por representações que lhe conferem valor e senso de existência. Troca-se o representado pelo representante, a vida aqui experimentada pela simulação de imagens, cartões postais ou fotos que atestam que ali realmente estivemos fazendo turismo. (NEIVA, 1993, p. 12).

O pesquisador destaca que a imagem passa a ter mais importância do que a própria experiência ou seu representado. Muitas vezes, acabamos trocando o representado pela representação e substituindo nossas experiências pelas representações das experiências; por exemplo: em uma viagem de turismo, em vez de contemplarmos e vivenciarmos o momento, estamos preocupados em registrá-lo em fotografias ou vídeos, para podermos mostrar aos amigos, ou simplesmente para revermos em outras ocasiões, ou seja, trata-se de materializar a memória em imagem.

Isso ocorre principalmente pelo potencial simbólico da imagem em fazer a mediação entre o expectador e a realidade. Busca-se, por meio da imagem, representar a realidade de um fato ou acontecimento, porém esta captura apenas um fragmento de um ponto de vista. A realidade em si não pode ser representada, pois está sempre em movimento e transformação, ou pelas diferentes concepções de mundo social. Assim, “se reconhecermos a distância constitutiva entre realidade e a sua representação em linguagens ou imagem, devemos em princípio, estar abertos para as muitas possibilidades diferentes de representação do real” (HUYSSSEN, 2000, p. 22). Portanto, não podemos considerar uma representação como correta e verdadeira e excluir as outras.

De acordo com Manguel (2001, p. 21), as imagens, assim como as histórias, nos informam. O autor vai além e afirma que “as imagens, assim como as palavras, são matéria de que somos feitos”. Dessa forma, podemos dizer que as imagens e as palavras são estruturas comunicacionais pelas quais construímos a nossa visão do eu individual, e do eu social pertencente a uma coletividade.

Bakhtin (2010, p. 92) propõe que cada indivíduo é único, o seu existir é singular no tempo e no espaço e irrepetível, portanto, “tudo que pode ser feito por mim não poderá nunca ser feito por ninguém mais, nunca”. Dessa maneira, a experiência da visão que realiza o encontro do cérebro com o mundo pode ser compreendida como algo único e singular, não sendo possível que duas pessoas tenham o mesmo olhar, pois faz parte da alteridade dos

indivíduos e, conseqüentemente, está sujeita a diferentes interpretações. Por exemplo, a imagem de um cavalo: para alguém que vive no meio rural, pode lembrar o momento em que apreendeu a andar a cavalo, enquanto outro espectador poderá fazer uma ligação com as corridas de cavalos, entre outros inúmeros significados que a imagem pode assumir.

Conforme Aumont (1993, p. 77), “as imagens são feitas para serem vistas”; enfatiza-se, pois, a atenção ao nosso órgão de visão. Para o autor, esse não é um mecanismo neutro que transmite e reproduz tão fielmente quanto possível os dados. Pelo contrário, o sujeito da visão denominado “espectador” realiza sempre um olhar singular e único, influenciado mas não determinados pelo contexto: histórico, regional, de classe social, cultural, afetivo, de crenças e religiosidade, entre outros.

Outro aspecto a ser considerado é o de que a imagem, ao ser construída para ser vista, obrigatoriamente requer que esteja localizada em espaços ou lugares de circulação, a fim de que provoque os efeitos visuais nos sujeitos interpretantes. Por isso, dados como a sua localização, dimensão, cores e traços são elementos importantes e imprescindíveis nas análises das imagens.

De acordo com Arthur Freitas (2004, p. 5), “a imagem, e por extensão a imagem artística, ganha estatuto documental a partir dos anos 1960”. O pesquisador comenta que, na década de 1980, as imagens já apareciam em pesquisas de historiadores renomados, como Michel Vovelle, Georges Duby e Carlos Ginzburg.

No presente, a imagem faz parte de diferentes pesquisas históricas, representando distintos períodos, e nas suas mais variadas formas. A historiadora Luciene Lehmkul (2010, p. 55) afirma que

Qualquer objeto de estudo, qualquer problemática e qualquer período são passíveis de abordagens por meio de imagens, desde que elas estejam presentes entre os documentos encontrados e/ou escolhidos, desde que integrem o *corpus* documental recortado pelo historiador.

Mesmo sendo possível a utilização da imagem em qualquer problemática e período, seu uso para a história levanta algumas especificidades e problemas, pois as “imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho” (BURKE, 2004, p. 18). Mas isso não impede de servir de evidência histórica, independentemente da sua forma estética: pintura, escultura, fotografia etc.

Na denominação de Meneses (2003, p. 29), os objetos visuais não devem ser vistos apenas como um documento, sendo preferível considerar as imagens “como parte viva de

nossa realidade social”. Por estarmos em contato com as imagens em nosso cotidiano, em seus vários usos e funções, o aspecto documental informacional é apenas um entre os outros tantos que as imagens podem assumir. Assim, “a mesma imagem [...] pode reciclar-se, assumir vários papéis, ressemantizar-se e produzir efeitos diversos”, por exemplo, a imagem de um avião em um *outdoor*: pode ser usada para representar viagens de férias, negócios, ou até mesmo como sinônimo do aeroporto.

Burke (2004, p. 37) elenca três pontos importantes para trabalhar com imagens artísticas como evidência histórica: “a arte pode fornecer evidências para aspectos da realidade social que os textos passam por alto”; ressalva “que a arte da representação é quase sempre menos realista do que parece e distorce a realidade social mais do que reflita”, dessa maneira, os historiadores que não levem em consideração as intenções dos artistas, patronos e clientes poderiam ter interpretações equivocadas; o que parecia negativo, a distorção da realidade, se torna em virtude ao ser ela própria “[...] evidência de fenômenos que muitos historiadores desejam estudar, tais como mentalidade, ideologias e identidades. A imagem material ou literal é uma boa evidência da ‘imagem’ mental ou metafórica do eu ou dos outros.” Ou seja, quais seriam os objetivos e intenções em representar a realidade em um determinado contexto e período histórico de forma distorcida? Ou até mesmo como essas imagens revelam pontos de vista no passado que eram naturalizadas no momento de sua produção, mas que no presente causam um estranhamento?

Para Burke (2004, p. 179), também “há o problema da representação de uma sequência dinâmica na forma de uma cena estática”, ou seja, o uso do espaço para substituir ou para representar o tempo. O artista, então, tem de “condensar ações sucessivas numa única imagem”; geralmente, ele tende a escolher o momento ou estante do clímax, por exemplo: na pintura Grito do Ipiranga, obra de 1888 realizada pelo pintor Pedro Américo (1843-1905), faz-se uma representação idealizada do grito de independência do Brasil, em 1822, por Dom Pedro I.

A pintura é encomendada por Dom Pedro II e tem como objetivo construir um símbolo de identidade nacional. Em vez de representar o fato como realmente teria acontecido, Pedro Américo se inspira nas pinturas de Napoleão e retrata Dom Pedro I em posição altiva, montado no cavalo e com a espada em punho para soltar o grito de independência; e ele aparece sendo saudado por seus companheiros de comitiva. No entanto, relatos dos viajantes que o acompanharam dizem que Dom Pedro I viajava em uma mula – e outros elementos também foram incorporados ao fato histórico representado na pintura.

Mesmo a imagem podendo representar a realidade de forma distorcida ou não abarcando a sua totalidade, ainda possui uma grande importância na sociedade; “as imagens não contribuem apenas para representar o passado, mas também para construí-lo”. As representações visuais em sua ampla diversidade “deixam marcas específicas nessa produção do passado” (MENESES, 2011, p. 259), ou seja, imaginamos e construímos uma ideia do passado por meio das imagens. Nesse sentido, Mauad (2016, p. 37) afirma que “as imagens operam como mediadores de entretempos, assim as imagens visuais, como documento monumento, permitem-nos conhecer, por ângulos pouco habituais, a urdidura das relações sociais”. E adverte que “não basta olhar, é fundamental entranhar” as imagens, duvidá-las e questioná-las. Questionamentos das imagens do passado permitem que surjam novas pesquisas e se aprofundem o conhecimento e as representações que temos dele no presente.

As narrativas suscitadas pelas imagens artísticas não são únicas ou exclusivas, e devem levar em consideração que a obra de arte se constitui em uma entre percepções do que,

[...] o pintor imaginou e aquele que o pintor pôs na tela; entre aquela que podemos nomear e aquelas que os contemporâneos do pintor podiam nomear; entre aquilo que lembramos e aquilo que apreendemos: entre vocabulários comuns, adquirido, de um mundo social, e um vocabulário mais profundo, de símbolos encentrais e secretos. (MANGUEL, 2001, p. 29).

Percebemos diferentes percepções em torno de uma imagem artística, como as do artista, dos seus contemporâneos e as suscitadas na contemporaneidade. Portanto, torna-se imprescindível ao historiador explorar o contexto e a finalidade em que a obra foi concebida, as relações do artista e, posteriormente, as apropriações sobre esta obra pelos interpretantes.

A imagem não pode ser apreendida como um sintoma, uma concepção estática de uma determinada cultura, mas, sim, como constitutiva da própria cultura (FREITAS, 2004), ou seja, à medida que atribuímos novos significados que buscam atender às questões e leituras no presente sobre o passado. Por exemplo, uma escultura da antiguidade grega teria em seu período, um sentido totalmente diferente do que concebemos na atualidade; por isso os estudos sobre as suas visualidades não cessam e estão sempre a renovar-se, nunca esgotamos a discussão sobre o seu tema, sempre há algo novo que pode ser dito.

As particularidades no trato da imagem como fonte devem levar em consideração que “qualquer tentativa de compreender a história de uma imagem obedece a uma demanda metodológica” (NEIVA, 1993, p. 13). Assim, para realizar uma interpretação das imagens dos patrimônios de Chapecó (SC) referente à sua colonização – Monumento O Desbravador (1981), Mural O Ciclo da Madeira (2001) e o Monumento Chapecó 100 anos (2017) –,

utilizamos como metodologia de análise da imagem a semiótica de Charles Sanders Peirce, que abordamos na sequência.

3.2.1 A semiótica como ciência e sua metodologia

O objetivo, neste item, é apresentar a semiótica e o seu campo de estudo, pois ela nos oferece um percurso na análise das imagens. Começamos com interrogações, para afirmar nossa argumentação: o que é a semiótica? Qual é o seu campo de estudo? E por que pode ser considerada uma metodologia utilizável pelos historiadores nos estudos com as imagens? Buscamos explicitar essas questões, pois servimo-nos da metodologia da semiótica para a análise das imagens dos patrimônios que compõem o recorte da pesquisa: Monumento O Desbravador (1981), Mural O Ciclo da Madeira (2001) e Monumento 100 anos de Chapecó (2017).

A palavra “semiótica” não é de fácil entendimento e interpretação. Conforme Santaella (2012, p. 9), em uma primeira impressão, um leitor que não o conheça poderia entender erroneamente ou de brincadeira como a “ótica pela metade? Ou simiótica-estudo dos símios?”. Digamos que esse leitor pesquise e encontre a seguinte explicação formal: “o nome semiótico vem da raiz grega *semeion*, que quer dizer signo. Semiótica é a ciência dos signos”. A autora comenta que essa definição talvez confunda ainda mais o leitor ao interpretar signos como elementos da Astrologia, tentando esclarecer que não se tratam de signos dos zodíacos, mas de signos como linguagem. Assim, “A Semiótica é a ciência de geral de todas as linguagens” (SANTAELLA, 2012, p. 10), essa definição ainda poderá trazer alguns equívocos advindos da confusão entre línguas: português, inglês e italiano; e de linguagem: algo muito mais amplo, desde uma música, o barulho de um apito, um quadro, um *outdoor*, entre outros suportes.

Nesse contexto, entre língua e linguagem, cabe explicitar que o século XX viu florescer duas ciências da linguagem: a primeira, a linguística, dedicada à linguagem verbal, a língua propriamente dita estudando aspectos que vão da palavra, seu som, à construção de frases, significado, fala dos diferentes grupos sociais e evolução durante a história; a segunda, a semiótica, a ciência de toda e qualquer linguagem possível (SANTAELLA, 2012).

Ao considerar-se que “a semiótica é a ciência da significação e de todos os tipos de signos”, permite-se que suas teorias e metodologia possam ser aplicadas às diversas mídias, “desde a oralidade até o ciberespaço” (SANTAELLA; NÖRTH, 2004, p. 7). No entanto, a impossibilidade de definir um território preciso da semiótica, em decorrência dos processos de

os signos estarem por toda parte, e de sua ligação com diferentes ciências e áreas do conhecimento (linguística, comunicação, artes, matemática entre outras), fez com que fosse questionado o seu próprio *status* de ciência.

A semiótica, assim como a história, a sociologia e outras ciências humanas e sociais, é aberta a interpretações, indagações e questionamentos, em decorrência dos diferentes pontos de vista. Isso também não quer dizer que essas ciências sejam mera abstração e subjetivação, pois são ciências pautadas por princípios e métodos, isto é, “de uma estrutura conceitual que configura uma moldura geral de referências para um campo de investigação e suas ampliações a fenômenos da realidade empírica” (SANTAELLA; NÖRTH, 2004, p. 9).

Peirce (2005, p. 45) define a semiótica como sendo,

Em um sentido geral, a lógica é, como acredito ter mostrado, apenas outro nome para semiótica (σημειωτική), a quase necessária, ou formal, doutrina dos signos. Descrevendo a doutrina como ‘quase necessária’, ou formal, quero dizer que observamos os caracteres de tais signos e, a partir dessa observação, por um processo a que não objetarei denominar de abstração, somos levados a afirmação, eminentemente falíveis e por isso, num certo sentido, de modo algum necessárias, a respeito do que devem ser os caracteres de todos os signos utilizados por uma inteligência ‘científica’, isto é, por uma inteligência capaz de aprender através da experiência.

O pesquisador acredita que aprendemos por meio da experiência da observação dos signos. Dessa forma, a semiótica desenvolve-se em Pierce como uma lógica num sentido bastante amplo, voltada à experiência dos fenômenos. A semiótica dentro da obra do cientista faz parte de sua arquitetura filosófica, a qual tem como base a fenomenologia, “uma quase ciência que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa de qualquer tipo” (SANTAELLA, 2005b, p. 2). Desde algo simples, como o perfume de uma rosa, o barulho da chuva, até os complexos, que pode ser abstrato, como memórias, raiva, paixão; em suma, tudo que se apresenta em nossa mente.

A semiótica está embrincada no processo da experiência de como observamos, identificamos e, posteriormente, atribuímos uma significação às coisas que aparecem em nossa mente. Algo que ocorre de forma natural e em todos os seres humanos, mas que foi sistematizado por meio da semiótica de Pierce.

Em seus estudos, Pierce chegou à conclusão de que existem três elementos formais e universais em todos os fenômenos que se apresentam na percepção e na mente. Em um nível de generalização, o pesquisador denominou esses três níveis em primeiridade, secundidade e terceiridade, os quais dão embasamento à tríade da semiótica.

Santaella (2012, p. 78) complexifica explicitando aspectos desses três elementos formais: “primeiridade é a categoria que dá à experiência sua qualidade distintiva, seu frescor, originalidade irrepitível e liberdade”. Ou seja, podemos entender que a primeiridade se refere à pura qualidade, à impressão e à sensação. Para a autora, a “[...] secundidade é aquilo que dá à experiência seu caráter factual, de luta e confronto. Ação e reação ainda em nível de binaridade pura, sem o governo da camada mediadora da intencionalidade, sem o governo da camada medidora idade, razão ou lei.” Então, a secundidade é a categoria do confronto, do choque com o outro, do presente sem reflexão, da surpresa. Já a terceiridade envolve aquilo

[...] que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, por meio da qual representamos e interpretamos o mundo. Por exemplo: o azul, simples e positivo azul, é um primeiro. O céu, como lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul, é um segundo. A síntese intelectual, elaboração cognitiva – o azul no céu, ou azul do céu –, é um terceiro (SANTAELLA, 2012, p. 78-79).

Quer dizer que a terceiridade relaciona a primeiridade e a secundidade em uma síntese intelectual, isso ocorre ao transformar essa primeira impressão em signos pelos quais utilizamos para representarmos e interpretarmos o mundo. A terceiridade abrange a lei, a convencionalidade e o campo simbólico. Por exemplo, apenas sabemos que a pomba branca simboliza a paz por uma convenção social e cultural que lhe atribui esse significado simbólico; em outro contexto, a pomba branca pode simbolizar o divino espírito santo. Daí a importância do contexto em que está inserida a imagem.

Para Peirce, a forma mais simples da terceiridade é manifestada no signo, “[...] visto que o signo é um primeiro (algo que se apresenta à mente), ligando a um segundo (aquilo que o signo indica, se refere ou representa) a um terceiro (o efeito que o signo irá provocar em um possível interprete)” (SANTAELLA, 2005b, p. 7). Essa relação entre um signo mais um objeto mais um interpretante vai ser denominada por Peirce de “semiose”.

A semiótica tem por objetivo o estudo da linguagem em sua ampla abrangência, contemplando qualquer fenômeno como um fenômeno, que produz significado e porta sentido. Conforme Santaella e Nörth (2004, p. 76),

Para a semiótica, o que interessa são todos os tipos possíveis de signo, verbais, não verbais e naturais, seu modo de significação, de denotação e de informação; e todo o seu comportamento e propriedades. Que poderes de referência eles têm, como se contextualizam, como se estruturam em sistemas e processos, como são emitidos, produzidos, que efeitos podem provocar advir deles a curto, médio e longo prazo? Eis um quadro de questões que cabe a semiótica investigar.

Podemos depreender uma forte ligação da semiótica com a comunicação, pois ambos se preocupam com o modo como os signos produzem significações, como esses signos são enunciados, quais informações são suportes, e de que forma são interpretados, entre outros. Os signos são os materiais pelas quais as mensagens são feitas, havendo uma relação de dependência entre signo e comunicação, pois uma não existe sem a outra. Assim, a semiótica, ao estudar os signos, está intimamente relacionada e em contato com a comunicação.

Desde os primórdios, o homem utiliza-se da linguagem, seja nas pinturas rupestres, em danças tribais ou cerimoniais, ou nas mais variadas formas de arte: desenhos, poesia, esculturas etc. Comunicamo-nos e interagimos de diferentes formas: em uma piscadela e suas inúmeras interpretações, como apontado pelo antropólogo Clifford Geertz (1978), ou por gráficos, sons, imagens, placas, entre outros. Isso possibilita afirmar que “somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem” (SANTAELLA, 2012, p. 14).

É até mesmo impossível imaginar um mundo sem linguagem, pois ela faz parte da própria constituição do “eu” e do “outro”, numa perspectiva bakhtiniana. Segundo o filósofo da linguagem russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), o indivíduo se constitui na relação e interação com a alteridade. Nesse sentido, o indivíduo reflete e refrata-se por meio do outro. Em suas palavras:

[...] devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, contemplar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente de visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento. (BAKHTIN, 2011, p. 23).

O ser humano se identifica e constrói o seu mundo social por meio da linguagem e na interação com o outro. Na perspectiva de Bakhtin (1997, p. 111), a interação é a própria linguagem, por meio das quais o sujeito se constrói como indivíduo e constrói suas identidades. O autor usa uma definição de expressão que considera “simples e grosseira”, como “tudo aquilo que, tendo se formado e determinado de alguma maneira no psiquismo do indivíduo, exteriorize-a objetivamente para outrem com ajuda de algum código de signos exteriores”. A expressão aparece ligada à comunicação; para que essa se realize, deve haver o locutor e o ouvinte. A palavra, dessa forma, representa a linguagem numa visão ampla, “[...] comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo

fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte.” (BAKHTIN, 1997, p. 113).

Para o pesquisador, o sujeito então vai se constituir discursivamente à medida que interage com as vozes sociais. Sua construção se dá dentro das condições socioeconômicas objetivas de uma sociedade. Ao se tornar membro de um grupo social, ou classe, o indivíduo acende a uma realidade histórica e a uma produtividade cultural.

Conforme Bakhtin (2017, p. 11), “O indivíduo humano só se torna historicamente real e culturalmente produtivo como parte do todo social, na classe e através da classe.” Dessa maneira, “para entrar na história”, em suas palavras, “é pouco nascer fisicamente: assim nasce o animal, mas ele não entra na história”. Ou seja, é necessário um segundo nascimento, “o nascimento social”, que ocorre por meio de cada fenômeno da cultura.

De acordo com Santaella e Nörth (2004), a teoria de signo em Bakhtin teria se desenvolvido de forma independente dos formalistas russos. A sua teoria de signo baseia-se na natureza alienavelmente ideológica dos signos, o que se diferencia da concepção de signo proposta por Pierce na lógica triádica. Entendemos que as duas concepções trazem elementos importantes para análise dos patrimônios, por isso explanaremos primeiro a teoria do signo de Bakhtin e posteriormente a de Pierce, buscando correlacioná-las.

Para Bakhtin (1997, p. 31), a linguagem se manifesta e se constitui em signos ideológicos, ou seja, “todo corpo físico pode ser percebido como símbolo”; assim, “toda imagem artística-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico”. A representação do representado, nesse sentido, forma um signo ideológico. Os objetos são convertidos em signos, que, sem deixar de fazer parte de uma realidade material, passam a refletir e a refratar outra realidade.

O signo, ao ser ideológico, abrange os sonhos, as visões de mundo e um modo de interpretar a realidade, porque cada sujeito é único e experiência em sua particularidade uma forma de ver e ler a realidade. Com isso, o signo em sua ideologia se divide em matéria visualizada no presente e em interação verbal; essa interação ocorre sempre conforme o contexto e o intérprete, que atribui um sentido ao signo. Em síntese, a ideologia pode ser definida “como um conjunto de valores e de ideias que se constitui através da interação verbal de diferentes sujeitos pertencentes a diferentes grupos socialmente organizados na história concreta” (GEGE, 2009, p. 60).

Portanto, a linguagem não é neutra, mas sim ideológica e dialógica, pois se constitui na relação entre os sujeitos e na sua interação, estando em constante transformação e devir. Ora, “é impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições”

(BAKHTIN, 2011, p. 297). Nesse sentido, o grande tempo e o auditório estão sempre envolvidos nessa posição do autor da compreensão.

Santaella (1986) afirma que o princípio dialógico de Bakhtin tem semelhanças surpreendentes com a teoria de Pierce, principalmente quando este último estabelece o processo de semiose como dialógica e ilimitada, sendo inalcançável uma interpretação sobre um signo que abarque a sua totalidade de significações, e a própria interpretação é composta por outros signos em um processo sempre em devir. Bakhtin se aproxima dessa concepção ao dizer que

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos *do passado*, isto é, nascido no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). (BAKHTIN, 2011, p. 410, grifo do autor).

Para Bakhtin, nada está pronto e acabado ou morto, nunca exaurimos um tema. O diálogo, em sua perspectiva, está relacionado à dimensão da mudança e ao contexto situacional, um sentido produzido no diálogo do passado carrega em si “massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos”, mas que no presente podem ser lembrados e revividos de uma forma nova e renovada. Dessa maneira, os sentidos sempre se renovam no que o autor denomina de “grande tempo”.

A concepção de “signo” tem lugar de destaque no pensamento de Pierce, posto que não há linguagem e comunicação sem signo e que toda interpretação se dá também por signos, ou seja, “não há pensamento sem signos” (SANTAELLA, 2005a, p. 32). Com isso, podemos dizer que apreendemos e interagimos por meio dos signos. A noção de “signo” proposta por Pierce é bastante abrangente e engloba desde uma pintura, uma piscadela, placas, numerais, livros, uma mancha na roupa, entre outros elementos. Segundo Peirce,

Um signo intenta representar, em parte, pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente o objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente de tal modo que, de certa maneira, determina, naquela mente, algo que é mediadamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediada é o objeto pode ser chamada de interpretante. (CP 6.347 [1909] *apud* SANTAELLA, 2005a, p. 42-43).

O signo é uma coisa que representa outra coisa, mais especificamente o seu objeto. Assim, ele só pode funcionar como signo quando tiver a capacidade de substituir o seu representado. Portanto, o signo não é o objeto, mas está no lugar do objeto.

Santaella (2012, p. 90) afirma que o signo “só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade”. A autora cita o exemplo da palavra “casa”: a pintura da casa, o desenho da casa, a fotografia da casa, entre outros, são todos signos do objeto casa. Como observamos nos exemplos da representação da casa mediada pelo signo, esses não abarcam a totalidade do objeto, pois substituem apenas em parte o seu objeto, os quais são denominados de “fundamento”.

Necessariamente, ao trabalhar com signo, na acepção de Peirce, inclui-se a relação triádica entre os três termos “fundamento”, “objeto” e “interpretante”: o signo só funciona como representação quando tiver um objeto e seu interpretante. Por “interpretante”, estamos falando do processo relacional criado na mente do intérprete, havendo uma diferença entre interpretante, considerado como o processo da semiose, e intérprete, o sujeito da ação.

Segundo Santaella (2005a, p. 45), o objeto do signo não ocorre no vazio, ele está imbricado em relações e hibridizações com outros signos, ou seja, com tudo o que concebemos como a realidade. Por conseguinte, a autora argumenta que,

Para ser signo, algo não deixa de ser ao mesmo tempo uma ‘coisa’. Aliás, algo nem poderia funcionar como signo se não estivesse corporificado em uma ‘coisa’. Mesmo que seja meramente sonhado, imaginado, alucinado, hipoteticamente criado no pensamento abstrato, há sempre algum tipo de materialidade em que o signo toma corpo.

Todo signo é ao mesmo tempo coisa e signo, não havendo uma separação entre o mundo dos signos de um lado e o mundo das coisas de outro, e sim interseções e entrelaçamentos entre ambos; o que pode ser visto como coisa em um momento, no outro, pode ser signo. A divisão dos objetos dos signos em objeto dinâmico e objeto imediato ajuda a explicar essa relação.

O objeto dinâmico corresponde àquilo que determina o signo e àquele que o signo se aplica ou representa. “Todo o contexto dinâmico particular, a ‘realidade’ que circunda o signo se constitui em seu objeto dinâmico [...]”; é o objeto em sua realidade e o contexto em que está inserido, os quais são sempre amplos a perder de vista. O objeto imediato “é o modo como o objeto dinâmico se apresenta, está indicado ou está representado no próprio signo”. Por isso, podemos dizer que o objeto dinâmico é sempre mais abrangente que o signo e

irrepresentável em sua totalidade. Enquanto o objeto imediato decorre da dependência com algo que está representando (SANTAELLA, 2005a, p. 45).

No que tange ao interpretante, Pierce estabelece três níveis. O primeiro, o interpretante imediato, “[...] é aquilo que o signo está apto a produzir como efeito. Estar apto significa um potencial ainda não atualizado do signo, isto é, antes que o signo tenha encontrado um intérprete.” Está relacionado à propriedade do signo em criar significado, o qual advém do seu fundamento. Como exemplo, podemos citar a pedra: não perderia o seu poder de significação mesmo na falta de um intérprete; quando encontra um intérprete, ela irá significar, saindo do campo do interpretante imediato e adentrando ao do interpretante dinâmico (SANTAELLA, 2005a, p. 47).

O interpretante dinâmico é o efeito produzido na mente dos seus intérpretes, é o intérprete singular. Os efeitos na mente dos intérpretes podem ser divididos em três níveis: emocional, energético e final. A camada emocional corresponde “às qualidades de sentimento e à emoção que o signo é capaz de produzir em nós” – alegria, tristeza, empatia, sono, euforia entre outras; “à camada energética, quando o signo nos impele a uma ação física ou puramente mental”, como o bater palmas em uma música fundindo o movimento do corpo com o tempo da música; “[...] e à camada lógica, a mais importante quando o signo visa produzir cognição. Se o intérprete não tiver internalizado a regra interpretativa para guiar uma determinada interpretação, pode-se ficar sob a dominância do nível energético ou mesmo do puramente emotivo.” (SANTAELLA, 2005b, p. 40-41).

A autora usa o exemplo da música para dizer que os intérpretes que não tenham um conhecimento do tema, no caso o musical, iriam ficar somente nos níveis emocionais e energéticos, não atingindo o interpretante lógico, apenas constatariam o estilo da música, autor, entre outras informações dessa natureza, mas sem potencial de elaborar uma interpretação mais crítica e aprofundada.

O interpretante final, por sua vez, “é o efeito que o signo produziria em qualquer mente, se a semiose fosse levada suficientemente longe, isto é, se fosse possível que o signo pudesse produzir todos os interpretantes dinâmicos de modo exaustivo e final”. Algo que pode ser imaginável, mas nunca alcançável, pois o interpretante final está sempre em devir, num processo evolutivo e infinito, visto que os intérpretes particulares elaboram interpretações singulares, provisórias e falíveis e conforme o seu repertório de conhecimento. “É em razão disso que estamos sempre no meio do caminho da interpretação de todo e qualquer signo [...]” (SANTAELLA, 2005a, p. 49).

Nesse aspecto, do interpretante final como algo inalcançável advindo das diversidades de interpretações singulares ou por estar em contínuo processo, vemos uma aproximação do pensamento de Bakhtin com o de Pierce. Os dois autores consideram que nada está pronto e acabado, estamos sob a dimensão da mudança e da transformação, assim sempre existe algo novo ou outro significado que pode ser atribuído a um signo.

Abordamos a semiótica como uma ciência relacionada à comunicação e à perspectiva desenvolvida por Charles Sanders Pierce, em diálogo com o pensamento de Bakhtin, referente ao aspecto da linguagem na construção e interação do eu e do outro, com o objetivo de mostrar a importância da linguagem em suas variadas formas e apresentar os preceitos da semiótica, a fim de utilizar a sua metodologia na análise das imagens representadas nos patrimônios presentes no recorte da pesquisa. A seguir, apresentamos um percurso analítico por meio da semiótica que utilizaremos na análise dos patrimônios.

3.2.1.1 O percurso analítico da semiótica

O percurso que apresentamos decorre da apreensão das proposições de Carlan, Funari e Moreira (2015), e Santaella (2005b). Apoiamo-nos em suas arguições para fundamentar a análise das imagens dos patrimônios: Monumento O Desbravador (1981), Mural O Ciclo da Madeira (2001) e Monumento 100 anos de Chapecó (2017). Os pesquisadores propõem quatro passos para a interpretação.

Elaboramos um quadro sintetizando o percurso analítico para explicitar as particularidades da semiótica como metodologia à análise dos monumentos e do mural.

Quadro 2 – Descrição dos passos do percurso analítico da semiótica

Percurso analítico da semiótica			Processo implicado
Primeiro passo	Dados introdutórios da obra e do artista		Contextualização histórica e geográfica
Segundo passo	Primeiridade	Qualissigno	Contemplação
Terceiro passo	Secundidade	Sinsigno	Atenção às singularidades
Quarto passo	Terceiridade	Legissigno	Interpretação mediada por convenção

Fonte: elaborado pelo autor a partir das leituras de Santaella (2005b), Moreira; Carlan; Funari (2015).

O percurso é composto por quatro passos e respectivas instâncias analíticas. Esse movimento, discriminamos na sequência. O primeiro passo corresponde aos dados introdutórios da obra, que abarcam os seguintes campos:

1. Título da obra. 2. Autor da obra (nome; data e local de nascimento; data e local de falecimento), ou, em se tratando de obras da antiguidade, nomenclatura da escola e período correspondente. 3. Ano de produção da obra. 4. Técnica de execução da obra. 5. Dimensões da Obra. 6. País, região, estado e cidade de origem da obra. 7. Local em que a obra se encontra (praça pública, museu, galeria). 8. Apresentação das características do conjunto de obra do artista, ou, em se tratando de obras da antiguidade, apresentação das características de sua escola e período. (CARLAN; FUNARI; MOREIRA, 2015, p. 25-26).

Notamos que o primeiro passo abrange os dados da obra, do artista que a construiu e onde está localizada. Os dados introdutórios podem ser vistos como uma breve apresentação do que vai ser estudado, mas ainda sem uma análise ou interpretação de seu significado ou a respeito dos aspectos simbólicos que lhe são atribuídos.

O segundo passo envolve entender a primeiridade e o qualissigno. É a etapa dedicada à contemplação da obra. E contemplar, conforme Santaella (2005b, p. 29-30), “significa tornar-se disponível para o que está diante dos nossos sentidos”, ou seja, cabe realizar um olhar atento e demoradamente para perceber que sensações esses signos despertam em nós. A autora adverte que, sem isso, corremos o risco de “perder a sensibilidade para seus aspectos qualitativos, para o seu caráter de qualissigno”. Nesse passo, adentramos a primeiridade da tríade da semiótica, o qualissigno, algo que se apresenta como mera qualidade, observamos a qualidade das linhas, volumes, cores, textura e a organização dos elementos presentes na obra.

A linha é um conjunto de pontos, também pode ser definida como um ponto em movimento. Segundo Dondís (1997, p. 56), “[...] nas artes visuais, a linha tem, por sua própria natureza, uma enorme energia. Nunca é estática; é o elemento visual inquieto e inquiridor do esboço.” É o meio pelo qual se apresenta aquilo que ainda não existe, a não ser na imaginação. A linha pode assumir diferentes formas: onduladas, retas, finas, grossas, outras.

Já o volume, em uma obra, possui diferentes significados. Conforme o verbete do dicionário de arte e arquitetura, escrito por Silva e Calado (2005, p. 382), o volume é “1 espaço ocupado por uma edificação ou por qualquer corpo tridimensional. 2. Literalmente, manuscrito enrolado, rolo de papiro ou pergaminho. Livro encadernado em brochura. 3. Espaço que em pintura é preenchido por um objeto ou figura”. Interessa-nos para a análise dos patrimônios o primeiro e o terceiro significados; no caso dos monumentos, suas esculturas ocupam um espaço tridimensional, enquanto no mural, realizado em um plano bidimensional,

o artista usa recursos gráficos para dar a noção de volume, como as cores, luz, sombra e a proporção das figuras.

A cor, no contexto das linguagens visuais, compreende uma série de informações, constituindo uma fonte inestimável para os artistas e os comunicadores visuais em geral. A cor também pode ser associada a uma vasta gama de categorias simbólicas, por exemplo, o vermelho pode significar amor, perigo, calor etc. Para Dondis (1997, p. 65), a cor possui três dimensões, as quais podem ser medidas e definidas. A primeira dimensão é o matiz ou cromo, a cor em si, “cada matiz tem características individuais, [...] existem três matizes primários ou elementares: amarelo, vermelho e azul”. O amarelo seria a cor mais próxima à luz e ao calor; o vermelho, mais emocional; o azul, passivo e suave. Da mistura entre ambos, surgiriam outras cores e significados.

A segunda dimensão, por sua vez, refere-se à saturação da cor: “a cor saturada é simples, quase primitiva, [...] as cores menos saturadas levam uma neutralidade cromática, e até mesmo uma ausência da cor, sendo sutis e repousantes” (DONDIS, 1997, p. 66). Geralmente o emprego de cores saturadas e intensas é responsável por causar uma maior expressão e emoção.

A terceira dimensão corresponde ao acromático da cor. “É o brilho relativo, do claro ou escuro, das gradações tonais ou de valor [...]” (DONDIS, 1997, p. 66). Em obras pictóricas, essas variações tonais vão ser utilizadas para representar profundidade, volume e de onde vem à luz.

Outro aspecto da imagem é a textura. Por “textura”, pode-se compreender “[...] o elemento visual que com frequência serve de substituto para as qualidades de outro sentido, o tato. Na verdade, porém podemos apreciar e reconhecer a textura através do tato quanto da visão, ou ainda mediante a combinação de ambos.” (DONDIS, 1997, p. 70). A textura apresenta-se de diferentes maneiras: áspera, lisa, ondulada, macia, felpuda, sedosa, entre outras, e pode ter até possuir mais de uma característica em um objeto. No caso das obras de arte, dependendo do material e do lugar onde estão expostas, podem sofrer degradações oriundas da decomposição e oxidação dos materiais, causadas pela ação do tempo e intempéries climáticas, ou pelo acúmulo de resíduos naturais, criando novas texturas que não pertenciam à obra originalmente.

Já, a organização dos elementos na obra, diz respeito à sua composição, ao arranjo das formas e figuras. Com isso, visualiza-se se há mais elementos em uma porção ou se são distribuídos por toda a obra, se sua representação indicia uma movimentação ou é estática, e como esses elementos direcionam o olhar do espectador.

Conforme Santaella (2005b, p. 88), “[...] o exercício de apreensão dos qualissignos que deveria ser limpidamente simples, torna-se o mais difícil porque nossa mente se coloca na frente dos sentidos e como que lhes apaga a visão. Para evitar esse risco sempre iminente, temos de procurar olhar com olhos novos.” Isso ocorre pela velocidade de nossos pensamentos e por estarmos habituados a olhar e já nomear as coisas, interpretando-as; porém, temos de exercitar o olhar como uma criança que ainda não reconhece as figuras diante de nós e atermo-nos às sensações.

O terceiro passo refere-se aos sinsignos, quando o signo se corporifica e passa a pertencer à secundidade, com uma existência concreta e singular. A corporificação do signo é evidenciada no índice; este estabelece relação entre a representação e o objeto – por exemplo: rastros de pneus, pegadas na areia (NÖRTH, 1995). Com isso, é abordada a singularidade do signo analisado, com ênfase para essa singularidade, refere-se a um original ou a uma reprodução. Nesse momento, identificamos se estamos em frente à obra, ou a uma reprodução em imagem: fotografia, tela do computador. A reprodução muitas vezes altera a sua coloração e, também, tira a noção de sua dimensão e de seus contornos, apresentado uma imagem chapada dos objetos tridimensionais.

Nesse passo, estamos analisando a singularidade do fenômeno. Santaella (2005b, p. 31) cita o exemplo de um relógio digital particular em sua frente, fabricado industrialmente e que possui inúmeros relógios iguais: o seu relógio específico possui uma história própria, suas marcas de riscos no vidro ou a perda de brilho marcam o envelhecimento de seu material e o seu uso. É certo que o brilho faz parte do qualissigno, mas a forma como essas qualidades estão presentes no objeto revelam a sua singularidade “com um tempo histórico que lhe é próprio, diz respeito ao seu aspecto de sinsigno”.

Com o quarto passo, passamos para os legissignos. Na terceiridade, o legissigno é uma impressão mediada por convenção, por leis gerais estabelecidas socialmente, as quais constituem os símbolos – por exemplo, as bandeiras dos países (NÖRTH, 1995). No nosso caso, são os patrimônios representativos de uma coletividade inaugurados em aniversários do município; trata-se de analisar os significados que lhe são atribuídos. Essa etapa envolve o momento no qual se problematiza sobre o contexto geral ao qual o signo se vincula. Cabe a esse aspecto a decodificação do campo simbólico dos signos, que sempre será uma interpretação entre as várias possíveis, e se dará conforme o nível de repertório e familiaridade do intérprete.

Também podemos considerar ser esta uma relação dialética, pois, assim como “não se pode entrar duas vezes no mesmo rio”, como afirma o filósofo pré-socrático Heráclito de

Éfeso (2000, p. 41), uma pessoa não observará uma imagem da mesma forma duas vezes: o intérprete não é mais o mesmo em decorrência de estar em constante mudança, devido à experiência vivida e ao entretempo do primeiro contato ao segundo contato, ou simplesmente pela ação do tempo sobre a obra.

No contexto da análise dos legissignos, a intenção se dirige para compreender a relação simbólica do signo, observando o recorte inscrito no signo, o seu “objeto imediato”, ou seja, como o objeto está representado no signo e sua vinculação com aspectos estéticos, culturais, políticos e ideológicos de um determinado contexto, seu “objeto dinâmico”, o que está fora do signo e que determina o signo, o objeto em sua realidade (CARLAN; FUNARI; MOREIRA, 2015, p. 32).

Depois de apresentarmos o percurso analítico da semiótica, e os seus passos, no próximo capítulo, dedicar-nos-emos à análise das imagens dos patrimônios referentes à colonização do oeste catarinense, erigidos e inaugurados em comemorações de aniversário da cidade de Chapecó (SC).

4 OS PATRIMÔNIOS PÚBLICOS DA COLONIZAÇÃO EM CHAPECÓ (SC)

Neste capítulo, analisamos as imagens dos patrimônios Monumento O Desbravador (1981), Mural O Ciclo da Madeira (2001) e Monumento 100 anos de Chapecó por meio da semiótica. Assim, trazemos os dados gerais introdutórios, o primeiro e o segundo passos, ou seja, os processos de contextualização histórica e geográfica, a contemplação e a atenção às singularidades das três obras. Já o quarto passo, que compreende a interpretação mediada por convenção, que apreende a complexidade de todo percurso metodológico da semiótica, traremos no próximo capítulo.

Como enfatizamos em outros momentos, reiteramos que é importante situarmos o contexto das imagens e dos seus intérpretes, pois o lugar de sua apresentação e visualidade possui influência no seu significado e em sua simbologia. A semiótica também leva em consideração a história de vida do seu intérprete, compreendendo a interpretação como algo único e singular, realizada conforme a sua história de vida e seus saberes. Outro aspecto importante é considerar que o patrimônio, além das suas características comunicacionais, possui aspectos sensíveis, que não podem ser mensurados, pois estão ligados como a pessoa se relaciona com o tempo, constrói ou se opõe a uma identificação oficial, de grupo e do lugar. Ao ser alvo de interpretação, pode ser lido de diferentes formas e possuir distintos significados, até contraditórios entre si.

Segundo Gonçalves (2009, p. 31),

O patrimônio é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: é bom para agir. Essa categoria faz mediação sensível entre seres humanos e divindades, entre mortos e vivos, entre passado e presente, entre o céu e a terra e entre outras oposições. Não existe apenas para representar ideias e valores abstratos e ser contemplado. O patrimônio, de certo modo, constrói, forma as pessoas.

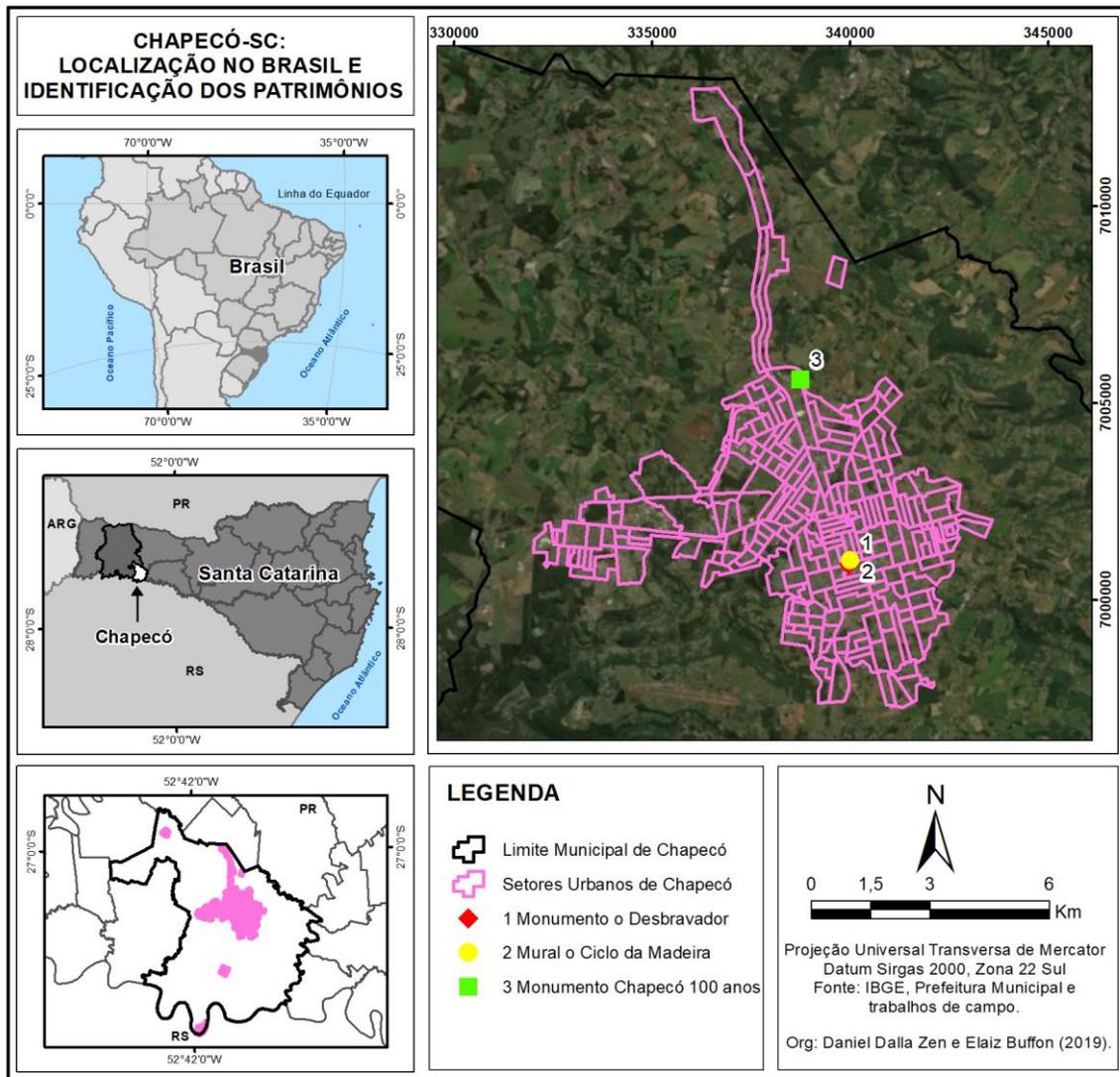
Para o pesquisador, o patrimônio não é apenas um símbolo que expressa uma comunicação ou valores abstratos, visto que por meio dos patrimônios representamos no presente um passado que não existe mais, conectamos os vivos e os mortos e as suas divindades. Mas, sobretudo, ele faz parte da formação e constituição das pessoas como seres sociais. Nesse sentido, o patrimônio e a memória, entendidos como uma relação social de interação entre o espaço e o tempo, servem a diferentes objetivos, eles fazem a ligação do presente com o passado e são elementos simbólicos, na constituição tanto do eu individual quanto do eu pertencente a um grupo social.

Como autores desta pesquisa, somos intérpretes dos patrimônios públicos, ou seja, assumimos que a compreensão depreendida, inescapavelmente, tem elementos da vida pessoal, profissional e acadêmica. A formação em História e Museologia, a experiência como professor da rede pública de ensino fundamental e, também, o fato de residir na cidade de Chapecó (SC), desde a infância, influenciam na leitura realizada. Este município, contexto no qual crescemos testemunhando a construção de seu espaço-temporalidade, acompanhando e participando de suas memórias e lembranças do passado, é, agora, analisado por meio da metodologia da semiótica. Em conjunto com os estudos, contribui-se para construir uma imagem sobre a história do município e a interpretação realizada acerca dos patrimônios referentes ao período de sua colonização que veremos na pesquisa. Esses aspectos influenciam, porém, tratando-se de pesquisa de cunho científico-acadêmico, o empenho na análise e interpretação, pautado nos pressupostos teóricos e metodológicos do campo da História.

4.1 ANÁLISE DOS PATRIMÔNIOS POR MEIO DA SEMIÓTICA

Iniciamos a análise das imagens dos patrimônios públicos selecionados na pesquisa seguindo a cronologia em que foram construídos, ou seja, do mais antigo até o mais recente. Neste capítulo, analisamos os três objetos em pesquisa: Monumento O Desbravador (1981), Mural O Ciclo da Madeira (2001) e Monumento 100 anos de Chapecó (2017), pautados nos pressupostos da semiótica. Dessa forma, apresentamos os elementos do primeiro ao terceiro passo. O quarto passo referente ao aspecto simbólico, optamos em abordá-lo no próximo capítulo, com o intuito de deixá-lo mais próximo às relações e interpretações respectivas.

Mapa 1 – Localização dos patrimônios estudados em escalas nacional, estadual e municipal



Fonte: IBGE, Prefeitura Municipal de Chapecó (SC). Organizado por Daniel Dalla Zen e Elaiz Buffon (2019).

4.1.1 O Monumento O Desbravador (1981)

O primeiro objeto em análise é o Monumento O Desbravador (figura 1). Essa obra foi construída por Paulo de Siqueira. O artista nasceu em 26 de julho de 1949, na cidade de Soledade (RS), e faleceu em 30 de julho de 1996, na cidade de Chapecó (SC), em decorrência de uma insuficiência respiratória.

Figura 1 – Fotografia do Monumento O Desbravador, vista frontal – Chapecó (SC), 16 de janeiro de 2019



Fonte: acervo do autor.

4.1.1.1 Primeiro passo: dados introdutórios da obra e do artista

Recordamos que o primeiro passo se refere à contextualização histórica e geográfica da obra. O Monumento O Desbravador foi construído no ano de 1981, por ocasião do aniversário de 64 anos de emancipação de Chapecó (SC), erigido sob a técnica de soldagem em sucata metálica. Conforme Guisolpi (2007, p. 3), “somente a estátua em metal mede 12,7 metros, somado à sua base de concreto, totaliza 14 metros de altura”. Enquanto, para Monego (2007, p. 50), “o monumento mede 15 m de altura e pesa 9.000 kg, sendo que só a estátua do ‘desbravador’ mede 12,7m de altura”. Devido às distintas medidas acerca de sua altura, entramos em contato com a prefeitura municipal, mais especificamente com a Secretaria de Cultura, que também não soube precisar a altura exata do monumento. Portanto, podemos inferir, diante dessas informações, que o monumento possui entre 14 e 15 metros em sua totalidade.

A obra está no Brasil, mais precisamente no oeste do estado de Santa Catarina, no município de Chapecó. Sobre sua localização, “[...] o monumento encontra-se no epicentro

urbano. Está localizada na Avenida Getúlio Vargas, esquina com a Rua Marechal Floriano Peixoto, no meio do canteiro central da referida avenida.” (GUISOLPI, 2007, p. 45).

O monumento ocupa quase toda a calçada do canteiro central, restando um metro de cada lado para o passeio dos pedestres; não está de acordo com os padrões dos passeios públicos do município de Chapecó (SC) estabelecidos no ano de 2014. A recomendação é de um “espaço de circulação de no mínimo 1,20m de largura e 2,10m de altura livre de obstáculos”. Além disso, há uma especificação do material a ser utilizado: “Os passeios deverão ser composto de pavimentos intertravado com blocos de concreto vidro prensado, nas dimensões de 200x100x60mm, com faixa podotátil de 40,00cm [...]” (CHAPECÓ, 2014) e que siga as Normas Técnicas da ABNT. Ao redor do monumento, há uma calçada feita de pedra portuguesa ou *petit-pavé*, que forma desenhos em mosaico de araucárias e pinhões.

Existe certa dificuldade em categorizar o artista Paulo de Siqueira como pertencente a uma corrente artística, isso se dá em decorrência da diversidade de técnicas, materiais e influências do artista. Segundo Fin (1997, p. 40), “Paulo de Siqueira, deixa claro em seus depoimentos, [...] que por ser autodidata, valeu-se, de uma multiplicidade de estudos, recebendo assim, influências para construir sua própria teoria da arte.”

Nas suas pinturas em geral, podemos notar a influência do expressionismo e do surrealismo ao deformar o mundo “real” para expressar de forma subjetiva a natureza e o ser humano. “Suas figuras humanas são sempre um pretexto para nos mostrar emoções, fantasiosas e místicas, que só conseguem coabitar na sociedade, por serem uma alquimia, que só um mágico pode fazer através da arte.” (FIN, 1997, p. 41).

Nas esculturas, suas obras partem para uma linha do construtivismo, com o uso da tridimensionalidade e matérias vindas preponderantemente de sucatas. Maria Helena Scaglia (1996, p. 20) afirma que, “Em sua escultura, poucas partes recebem polimento, dando ênfase às texturas e com isso obtendo o efeito de luminosidade.” Ainda sobre as esculturas, Paulo de Siqueira, ao ser questionado se é possível ser espontâneo ao fazer esculturas, respondeu da seguinte maneira:

A escultura é o trabalho mais espontâneo dentro da arte. É um desenho no espaço. É tão importante que atinge a tridimensionalidade. Ele sugere ao artista uma multiplicidade de formas. A escultura nós da possibilidade de simplificar. Da um poder de criatividade muito grande ao homem. (VIEIRA, 1993).

Percebemos, com isso, uma predileção do artista ao trabalhar com as esculturas, por permitir usar a tridimensionalidade, o que considera uma maior liberdade em sua fruição e

criação artística. Dentro das artes, Siqueira ficou mais conhecido por suas esculturas monumentais, enquanto suas pinturas são mais desconhecidas pelo público em geral.

4.1.1.2 Segundo passo: primeiridade e o qualissigno

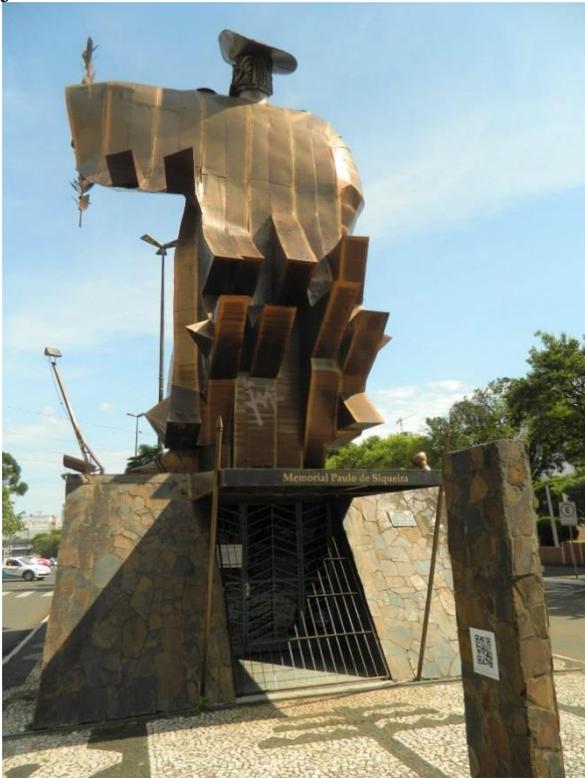
Na primeiridade, devemos nos ater ao aspecto qualitativo da obra. De acordo com Santaella (2005b, p. 34), “a primeira espécie de olhar é aquele que leva em consideração apenas o aspecto qualitativo do signo, apenas sua face de qualissigno”. Ou seja, observamos linhas, volumes, cores, textura e sua composição. Nesse passo, é importante evitar nomear as coisas, pois isso já corresponderia ao índice, pertencente ao próximo passo. Como abordado anteriormente no percurso analítico, a apreensão da primeiridade é um dos passos mais difíceis, devido à velocidade em que estamos habituados a olhar algo e imediatamente nomeá-lo; temos, então, que contemplar a obra demoradamente, como uma criança que ainda não reconhece as figuras.

Segundo Santaella (2005b, p. 89), os qualissignos, “em linguagem verbal, perdem o sabor da mera apreensão sensória que é mais coetânea com o universo das qualidades visuais”. Com isso, a pesquisadora enfatiza o aspecto do fenômeno sensitivo da visão e das suas impressões e sensações, que são irrepresentáveis em sua totalidade em uma linguagem verbal. Tendo consciência e alertando ao leitor desse fato, adentramos a primeiridade do Monumento O Desbravador.

Em um primeiro olhar sobre a obra, observamos sua grandiosidade e monumentalidade, que faz parecermos pequeno diante dela. Ela está na posição vertical e possui uma coloração dourada, tendo uma variação e maior intensidade em cima das suas linhas, o que cria um contraste em seu conjunto, como listras. O monumento é uma obra tridimensional e encontra-se ao ar livre, portanto existe uma variação em sua iluminação e sombras. Vista de frente, no período da manhã, o sol incide diretamente no lado esquerdo, enquanto no período da tarde o sol incide diretamente no direito. Isso reporta a posição da obra na cidade: de frente para o norte, onde se estende a maior parte da área da cidade.

A obra é composta preponderantemente por linhas retas e traços definidos. Na parte posterior, existem algumas formas triangulares, criando a impressão de movimento e agressividade (figura 2). Visualizada de trás, no lado direito, observamos algumas linhas curvas na porção superior, que dão maior volume e robustez. A maior parte do monumento tem uma textura lisa, mas algumas pequenas porções são ásperas, devido à ação de deterioração e o descolamento de sua pintura.

Figura 2 – Fotografia do Monumento O Desbravador, vista posterior – Chapecó (SC), 16 de janeiro de 2019



Fonte: acervo do autor.

A movimentação visual de sua composição direciona o olhar para o alto, devido a estar sobre um pedestal. E, devido a sua dimensão grandiosa, notável, em paralelo à catedral localizada à sua direita, a praça municipal a nordeste, a avenida central da cidade à frente/norte e aos prédios ao oeste e sul, é notável uma assimetria, por não seguir uma proporção em todas as suas formas e em relação com a área na qual se localiza.

4.1.1.3 Terceiro passo: secundidade e o sinsigno

A característica desse terceiro passo é a atenção às singularidades. Segundo Santaella (2012, p. 73), “onde quer que haja um fenômeno, há qualidade, isto é, sua primeiridade. Mas a qualidade é apenas uma parte do fenômeno, visto que, para existir, a qualidade tem de estar encarnada numa matéria”. Dessa forma, a existência das qualidades na corporificação em uma matéria faz parte da secundidade.

A secundidade leva em consideração o aspecto existente da obra na sua singularidade e no lugar que ocupa, isto é, ao seu sinsigno. Portanto, a secundidade corresponde à forma como os qualissignos estão empregados em uma materialidade. Por isso, ao trabalhar com

obras de arte é imprescindível trabalhar com os originais; as reproduções podem assumir cores e dimensões diferentes da original, alterando os efeitos e a impressão dos qualissignos, conseqüentemente, a dos sinsignos, no qual está materializada, como já apontamos anteriormente na descrição do percurso analítico.

Na secundidade, há uma segunda espécie de olhar sobre a obra, o qual leva em consideração o aspecto existente do signo. “Nesse caso, objeto imediato é a materialidade do signo como parte do universo a que signo existencialmente pertence.” Ou seja, o objeto imediato aparece como parte de outro existente, o seu objeto dinâmico, aquilo que está fora dele e ao que se refere. Por exemplo, uma fotografia captura apenas um ângulo de um determinado momento, sendo o objeto imediato de algo muito maior, que é seu objeto dinâmico, irrepresentável em sua totalidade e dinâmica (SANTAELLA, 2005b, p. 34-35).

O Monumento O Desbravador é representado por uma escultura antropomorfa de um homem em pé. Em sua mão direita, segura um machado, no qual está apoiado, enquanto na mão esquerda, com braço erguido, segura um ramo de louro. Sua indumentária é composta por um poncho, chapéu, botas, bombacha e um lenço em seu pescoço.

Na cabeça da escultura, observamos outras características, como sua dimensão em menor escala, desproporcional em relação ao tamanho do seu corpo. O seu rosto é arredondado, com sobrancelhas e olhos grandes e bochechas salientes. Também possui uma barba espessa. A escultura do homem apresenta-se em uma posição ativa, com a sua perna direita posicionada mais à frente. Há representação de um poncho de forma estilizada, indiciando um movimento de vento, enquanto o rosto está voltado para a esquerda, olhando em direção a um ramo de louro, que segura na mão direita com o braço levantado.

Essa explicitação envolveu a análise dos três primeiros passos da obra O Desbravador. No próximo capítulo, analisaremos como os elementos dos qualissigno e sinsigno incorporam um aspecto simbólico nos legissignos, pertencente ao quarto passo. A seguir, iniciaremos análise da próxima obra, trazendo, também, os três primeiros passos.

4.1.2 O Mural O Ciclo da Madeira (2001)

A segunda obra que tomamos como objeto de análise nesta pesquisa é o Mural O Ciclo da Madeira (figuras 3 e 4). Foi projetado e construído pelos artistas plásticos Francisco Bracht, mais conhecido como Xico Bracht, e José Kurá, mais uma equipe de aprendizes e voluntários.

Xico Bracht é um artista catarinense, nascido em Vargeão (SC) em 17 de setembro de 1959, na época pertencente ainda ao distrito de Faxinal dos Guedes (SC). Já o artista José Kurá é natural de Corrientes, na Argentina; nasceu em 7 de novembro de 1959.

As figuras a seguir permitem-nos uma aproximação da obra, para abrir as análises dos três primeiros passos.

Figura 3 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, primeiro painel – Chapecó (SC), 16 de janeiro de 2019



Fonte: acervo do autor.

Figura 4 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, segundo e terceiro painéis – Chapecó (SC), 16 de janeiro de 2019



Fonte: acervo do autor.

A obra está representada na forma de cenas. As imagens presentes entre as figuras 3 a 16 servem para desencadearmos a apresentação do primeiro, segundo e terceiro passos dessa obra – o quarto passo será apresentado no capítulo seguinte.

4.1.2.1 Primeiro passo: dados introdutórios da obra e do artista

Nesse passo, apresentamos a contextualização histórica e geográfica da obra. O Mural O Ciclo da Madeira foi construído em 2001, por ocasião do aniversário de 84 anos de emancipação do município de Chapecó (SC). A obra foi erigida sob a técnica de mural esgrafiado e mosaico. O historiador Rafael Ruiz Alonso (2015, p. 25) afirma que *“la forma más sencilla de explicar qué es técnicamente un esgrafiado, es decir que se trata de un dibujo que se hace patente por el método de extraer materia”*. Ou seja, a técnica do esgrafiado é composta por camadas de cores sobrepostas que são raspadas, dando forma e cores aos desenhos. Pode ser aplicada em diferentes suportes, como telas, vasos, muros, e usar diferentes materiais.

O Mural O Ciclo da Madeira também é composto pela técnica de mosaico. Essa técnica se caracteriza por “elaborar padrões de imagem através da organização de fragmentos coloridos de vidro, mármore e outros materiais adequados, fixando numa base de cimento ou argamassa” (CHILVERS, 2001, p. 365). No mural, foram reunidos azulejos coloridos e pedras para criar formas e desenhos em conjunto com a técnica do esgrafiado.

O Mural O Ciclo da Madeira possui uma dimensão de 2000m², dividido em três painéis: o primeiro painel possui aproximadamente 2,80m de altura por 22m de comprimento; o segundo tem 2,80 de altura por 11,80m de comprimento – esses dois painéis possuem uma circunferência em sua parte inferior, que faz uma espécie de cobertura; o terceiro painel possui 2m de altura por 3,20 de comprimento.

Os painéis estão agregados à parede externa da Galeria Municipal de Arte Dalme Marie Grandó Rauen e ao banheiro público, localizados na Praça Coronel Bertaso, na cidade de Chapecó (SC), em frente à rua de mão única Antônio Selistre de Campos. A obra está posicionada de modo que poderia ser visualizada por quem, dessa rua, olha na direção sul (ou seja, em direção à frente da catedral), porém sua visualização é ofuscada pela presença de árvores e um parquinho infantil em suas imediações.

Na página web do artista plástico Xico Bracht, encontramos algumas informações referentes à sua formação artística e aos seus trabalhos. O artista apresenta-se como tendo iniciado cedo sua ligação com a arte, principalmente, por meio da música e do desenho. Aos 15 anos, teria elaborado as suas primeiras esculturas em gesso, posteriormente passou a trabalhar com entalhes em madeira. Entre os estudos e aperfeiçoamentos artísticos, consta que, em 1986, fez estágio no Atelier Livre Escultura da Fundação Cultural de Curitiba, no qual trabalhou com esculturas de bronze, alumínio e resinas de poliéster e acrílicas. Em 1987, ingressou no curso de iniciação a arte-educação, e nas oficinas de artes do Centro Integrado de Cultura (CIC) da Fundação Cultural de Santa Catarina, na cidade de Florianópolis (SC).

No mesmo ano, na cidade de Joinville (SC), participou do curso de reconhecimento e restauro de mobiliário promovido pela Fundação Cultural daquela cidade (BIOGRAFIA..., 2012).

Bracht trabalha com diferentes técnicas e materialidades, entre elas, esculturas em ferro e em madeira, desenhos, pinturas em xilogravuras, murais sob a técnica de esgrafiado. Por isso, há uma dificuldade em defini-lo como pertencente a uma corrente ou movimento artístico. Assim, podemos dizer que sua obra é bastante eclética.

O outro participante da construção do mural, o artista Jose Kurá, aprendeu a técnica do muralismo em sua cidade, junto ao artista Juan Carlos Soto e “visitando e fazendo cursos no México” (MONEGO, 2009, p. 32). Posteriormente, passou a difundir sua obra em sua cidade natal de Corrientes, na Argentina, e também nos países vizinhos, como Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai.

Além de artista plástico, Kurá foi secretário de Cultura do Município de Corrientes, promovendo, impulsionando e participando de reuniões sobre murais de arte pública no País, por exemplo, o I Encontro de Muralismo e Arte Pública, realizado em 1998 na cidade de Corrientes, e o II Encontro de Muralismo e Arte Público Latino americana de Muralismo e Arte Monumental, em 1999. Nesse mesmo ano, foi criada a União Latino-Americana de Muralistas e Criadores de Arte Monumental, em relação à qual Kurá passou atuar como coordenador (DUARTE; VERA; MARTÍNEZ, 2017).

Observamos que José Kurá é um entusiasta da arte em murais, ou seja, mais que um artista muralista com influências dos artistas mexicanos Diego Rivera (1886-1957), José Orozco (1883-1949), David Alfaro Siqueiros (1896-1974), é também um ativista e propagador do muralismo, mais especificamente sob a técnica do esgrafiado, pelos lugares onde passa ou pelos quais é convidado a realizar suas obras.

4.1.2.2 Segundo passo: primeiridade e o qualissigno

Nesse segundo passo, trazemos a contemplação que compreende o qualissigno. O Mural O Ciclo da Madeira está organizado em três painéis retangulares na posição horizontal. Uma coloração em amarelo compõe a base de toda a obra, que contrasta com o vermelho e o preto mais presente no restante da obra, dando uma noção de profundidade e proporção. Também, a obra é complementada utilizando elementos em azul, verde e branco.

Os traços são bem fortes, demarcando seus contornos, expressando força e rudez devido a sua espessura e profundidade. Sua textura é áspera e em alto-relevo, com algumas

porções pontilhadas e outras com linhas sinuosas, dando a impressão do movimento e volume a sua forma.

Mesmo sendo uma obra bidimensional, dois painéis apresentam uma circunferência em sua extremidade inferior, em forma de uma cobertura. Nessa área, as cores apresentam-se mais opacas, havendo uma variação do amarelo para um escuro esverdeado.

Acerca da movimentação visual resultante de sua composição, a obra se estende longitudinalmente na forma semicírculo. Tem cerca de 2000m², divididos em três painéis, o que leva o intérprete a ter que se deslocar para observar a sua totalidade, principalmente por estar repleta de elementos que preenchem todo o seu formato, requerendo um olhar mais demorado.

4.1.2.3 Terceiro passo: secundidade e o sinsigno

No que se refere à análise da secundidade, podemos dizer que a existência do mural em suas propriedades, singularidades e o lugar que ocupa, ou seja, a Praça Coronel Bertaso, constitui-se em um sinsigno. Este mantém a referência com seu objeto imediato, ou seja, com o que está representando, nesse caso a história da colonização de Chapecó (SC). Nesse aspecto, a maneira como estão materializados os qualissignos em suas figuras também compreendem os sinsignos. Portanto, realizamos uma descrição dos seus elementos. Devido ao grande tamanho do mural e à quantidade de figuras, dividimos a obra em três painéis e em cenas para descrevê-lo. Diferentemente do Monumento O Desbravador, cuja figura é representativa da imagem em um corpo erigido, o mural é uma representação em cenas. Por isso, no terceiro passo, trazemos, separadamente, fotografias de todas essas cenas.

No primeiro painel (figura 5), a primeira cena apresenta a figura de um homem da cintura para cima. Ele é representado com braços fortes e segurando um cipó com a mão esquerda, onde um pássaro se encontra pousado. Seus traços faciais indiciam ser pertencente a um grupo indígena. Em segundo plano, na parte superior à direita, um círculo em branco indicia ser o sol. Na parte inferior do painel, vemos desenhos de folhas e vegetação.

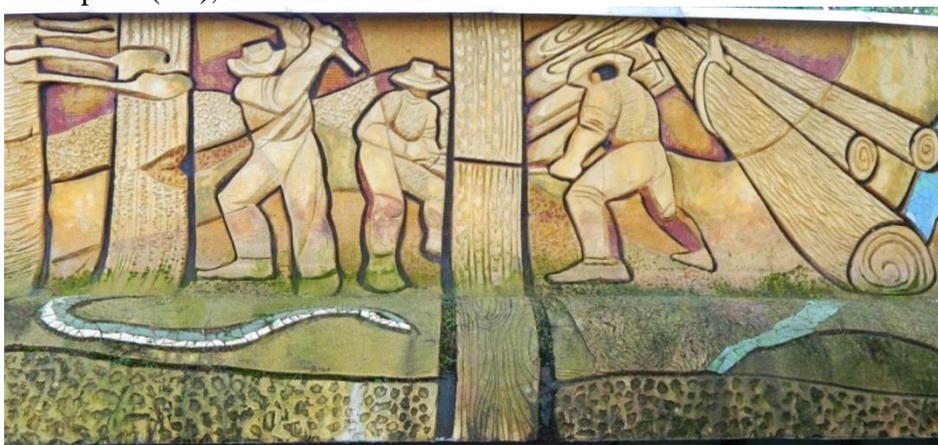
Figura 5 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, primeiro painel, pormenor primeira cena – Chapecó (SC), 26 de maio de 2019



Fonte: acervo do autor.

Na segunda cena do primeiro painel (figura 6), vemos três homens cortando árvores: o primeiro homem faz o trabalho usando um machado, enquanto os outros dois utilizam um serrote de dois cabos. Eles são representados de cabeça baixa e usando chapéus cobrindo suas faces. À esquerda dos dois homens que cortam as árvores, temos algumas toras de madeira. Na parte inferior do painel, na porção direita, uma cobra aparece em primeiro plano junto da vegetação.

Figura 6 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, primeiro painel, pormenor segunda cena – Chapecó (SC), 26 de maio de 2019

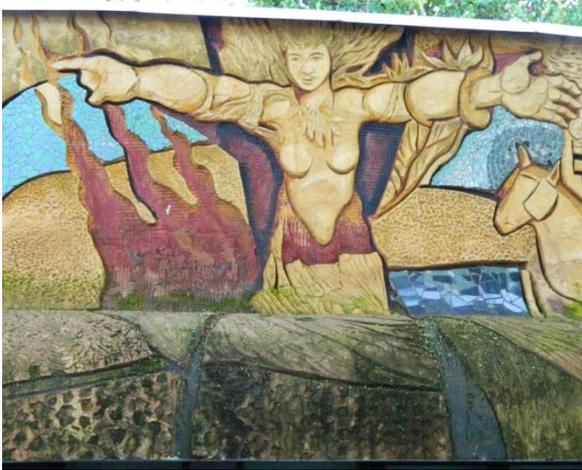


Fonte: acervo do autor.

Na terceira cena do primeiro painel (figura 7), visualizamos a figura de uma mulher com os braços abertos, como se estivesse saindo de dentro do tronco de uma árvore. Com a mão direita, aponta com o dedo indicador para o sentido dos homens que cortam as árvores, o braço esquerdo está erguido com a mão aberta. Percebemos traços vermelhos em baixo do seu

braço direito, que pode ser um indício de chamas e fogo. Na parte inferior, há folhagens e pontilhados.

Figura 7 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, primeiro painel, pormenor terceira cena – Chapecó (SC), 26 de maio de 2019



Fonte: acervo do autor.

Na quarta cena do primeiro painel (figura 8), observamos, à direita, uma carroça que transporta toras de madeira, puxada por três cavalos ou mulas; o homem em cima da carroça segura as rédeas com a mão direita, e está com o braço esquerdo levantado, com um chicote em sua mão, usa um chapéu e um poncho. Ao lado direito, um caminhão transporta mais toras; em cima do caminhão, em segundo plano, há um prédio. Na parte inferior do painel, as cores azuis e as linhas sinuosas apontam ser o movimento do rio.

Figura 8 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, primeiro painel, pormenor quarta cena – Chapecó (SC), 26 de maio de 2019



Fonte: acervo do autor.

Na quinta cena do primeiro painel (figura 9), vemos três homens usando chapéu, calça e camisa com as mangas dobradas, seus pés estão descalços. O primeiro homem à direita do painel aparece em cima das toras e segura um objeto semelhante a uma vara em seus braços; o segundo homem, no centro da imagem, está apoiado em uma tora, o que indicia estar rolando-a; já o terceiro homem apresenta-se sentado em cima da balsa, também segura um objeto, que pode ser um remo. Em segundo plano, ao fundo do painel, há a presença de um telhado, possivelmente um acampamento para abrigar a madeira cortada. Na parte inferior do painel, a continuação da coloração azul da cena anterior indica ser o fluxo do curso do rio.

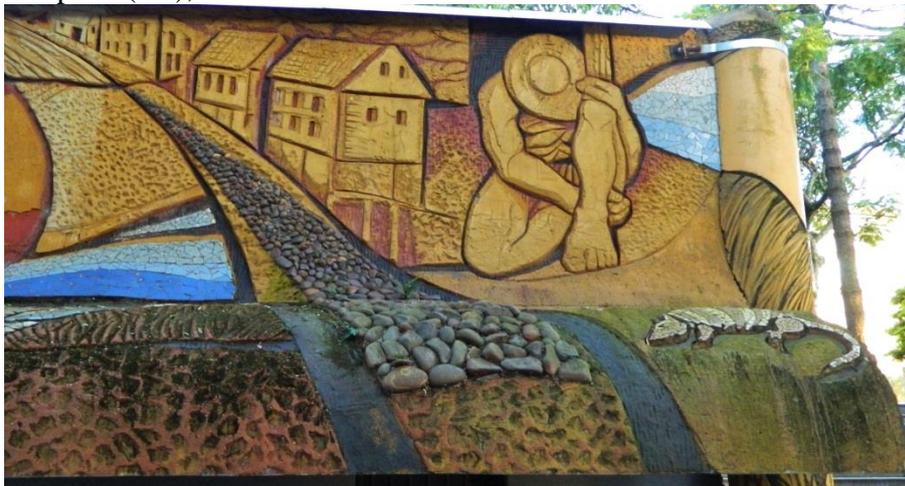
Figura 9 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, primeiro painel, pormenor quinta cena – Chapecó (SC), 26 de maio de 2019



Fonte: acervo do autor.

Na sexta cena do primeiro painel (figura 10), observamos ao centro da imagem uma rua em diagonal feita com pedras, a sua perspectiva dá ideia de profundidade e continuidade nas habitações ao lado da rua. Na porção esquerda do painel, a figura de um homem ajoelhado com a cabeça baixa; ele usa um chapéu que cobre a sua face, também se apresenta descalço e sem camisa. Na parte inferior, na porção à esquerda do painel, há o desenho de um tatu.

Figura 10 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, primeiro painel, pormenor sexta cena – Chapecó (SC), 26 de maio de 2019



Fonte: acervo do autor.

Uma escadaria separa o primeiro painel dos outros dois. Nas suas laterais, temos duas cenas, que denominamos sétima cena e oitava cena. A sétima cena pertence à lateral direita da escadaria que divide os painéis (figura 11); nela, vemos a figura de um homem da cintura para cima, representado com os braços para frente do seu corpo, com as mãos abertas – em sua palma da mão, podemos ver duas sementes de pinhões. O homem usa um chapéu que cobre os seus olhos e, ao seu lado esquerdo, observamos algumas toras de madeira.

Figura 11 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, lateral esquerda, pormenor sétima cena – Chapecó (SC), 26 de maio de 2019



Fonte: acervo do autor.

A oitava cena pertence à lateral esquerda da escadaria que divide os painéis (figura 12). Nela, vemos a figura de uma mulher recostada, em posição de descanso, olhando para a sua direita.

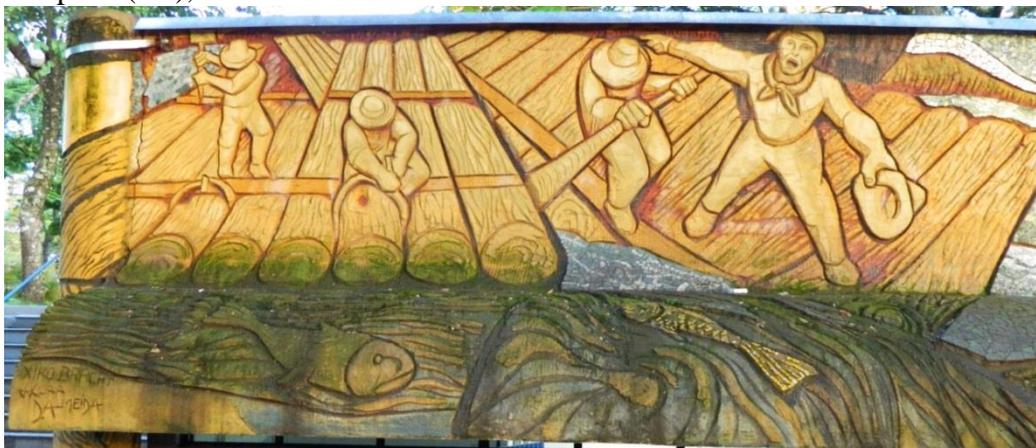
Figura 12 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, lateral direita, pormenor oitava cena – Chapecó (SC), 26 de maio de 2019



Fonte: acervo do autor.

Na cena nove do segundo painel (figura 13), o qual faz a cobertura do banheiro público da praça, na porção esquerda, percebemos dois homens; pela posição em que são representados, indica-se que estejam realizando a amarração das balsas. Mais ao fundo, observamos uma cobertura em cima da balsa, possivelmente um lugar de abrigo durante as viagens. Na parte inferior do painel, há um peixe; na porção direita, vemos dois homens em cima de uma balsa: um deles está de cabeça baixa e segurando algo que poderia ser o remo que coordena a direção da balsa, o segundo homem é representado com o braço direito erguido indicando para a sua direita, na sua mão esquerda segura um chapéu, e apresenta uma expressão de quem está falando algo ou espantado, já que está com a boca aberta.

Figura 13 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, segundo painel, pormenor nona cena – Chapecó (SC), 26 de maio de 2019



Fonte: acervo do autor.

Na cena décima, pertencente ao segundo painel (figura 14), na parte inferior, em um primeiro plano, observamos o rio e a figura de um peixe em amarelo; em segundo plano, a figura de um homem em um barco pescando, com sua mão esquerda apoiada no barco, e a mão direita puxando a rede. Ao fundo, um círculo amarelo indicia ser o sol que ilumina o céu azul.

Figura 14 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, segundo painel, pormenor décima cena – Chapecó (SC), 26 de janeiro de 2019



Fonte: acervo do autor.

Na décima primeira cena (figura 15), presente no segundo painel, em um primeiro plano, observamos a vegetação, o rio e uma porção de pedras na extremidade esquerda. Em segundo plano, no lado direito, visualizamos a figura de um homem em cima de uma balsa e uma mulher sentada na beira do rio, como se estivesse lavando roupa e observando a passagem das balsas.

Figura 15 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, segundo painel, pormenor décima primeira cena – Chapecó (SC), 26 de maio de 2019



Fonte: acervo do autor.

Na décima segunda cena, pertencente ao terceiro painel (figura 16), localizado em frente ao banheiro público e abaixo do segundo painel, observamos uma cena de festa: ao centro, um casal dançando, mais ao fundo outro casal. No lado direito, um homem toca gaita, podemos ver que ele usa um lenço e chapéu; à frente do homem, está um banco com uma cuia de chimarrão e chaleira. Do lado esquerdo do painel, em um primeiro plano, há uma mesa com dois copos e uma garrafa; ao fundo, um homem toca violão.

Figura 16 – Fotografia do Mural O Ciclo da Madeira, terceiro painel, pormenor décima segunda cena – Chapecó (SC), 16 de janeiro de 2019



Fonte: acervo do autor.

A seguir, iniciaremos a análise da próxima obra, pois, como comentamos anteriormente, abordaremos o quarto passo referente ao aspecto simbólico no próximo capítulo.

4.1.3 O Monumento 100 anos de Chapecó (2017)

Como procedemos na análise das obras Monumento O Desbravador e Mural o Ciclo da Madeira, por meio da semiótica e dos passos que configuram seu percurso metodológico, neste item, trazemos os três primeiros passos analíticos da obra Monumento 100 anos de Chapecó (figura 17). Apresentamos a fotografia do monumento para desencadear nossa análise desses passos.

O terceiro patrimônio público que é objeto de nossa análise, ainda no complexo metodológico do primeiro passo, é o Monumento 100 anos de Chapecó (figura 17).

Figura 17 – Fotografia do Monumento 100 anos de Chapecó, vista frontal – Chapecó (SC), 16 de janeiro de 2019



Fonte: acervo do autor.

4.1.3.1 Primeiro passo: dados introdutórios da obra e do artista

Nesse passo, apresentamos a contextualização histórica e geográfica da obra. O Monumento 100 anos de Chapecó foi construído por Roberto da Silva Claussen; o artista nasceu em 11 de março de 1966, na cidade de Niterói (RJ). O monumento foi erigido no ano de 2017, como parte da festividade de comemoração aos 100 anos do município.

A obra é composta por três esculturas em bronze; esse tipo de arte tem como característica a técnica de fundição, que “[...] consiste em fundir o metal, isto é, aquecê-lo até que torne líquido e, uma vez fundido, deitá-lo num molde, previamente preparado, com a forma que se deseja que o metal obtenha. Ao arrefecer, o metal solidifica ganhando a forma pretendida.” (MANSO, 2011, p. 27). Primeiramente, o artista deve construir a fôrma com o modelo que pretende fundir; secundamente, aquece o metal até tornar-se líquido; posteriormente, aplica o metal líquido na forma e aguarda até se solidificar; então, desmolda e dá os acabamentos finais, como limpeza, retirada de excesso de material e, em alguns casos, aplicação de tinta, realçando os contornos e dando uma maior luminosidade e brilho à peça.

A popularidade da escolha do bronze na construção de esculturas se deve “[...] a suas múltiplas características, como a sua força estrutural, a grande resistência à corrosão dos meios Atmosféricos, a facilidade de fundição e a superfície que permite bons acabamentos e boas aplicações de patinas.” (MANSO, 2011, p. 39). Ou seja, o bronze é um material apropriado para fundição, possui uma resistência contra as intempéries e, ainda, permite um bom acabamento.

O Monumento 100 anos de Chapecó apresenta a imagem representativa de três pessoas esculpidas em tamanho natural em bronze, colocadas sobre um pedestal de aproximadamente 3,9 metros de altura. No conjunto, a altura média da obra é de 5 metros e meio, e a dimensão longitudinal é de 4 metros e meio.

A obra está localizada na Avenida Getúlio Vargas, bairro Bom Retiro, no município de Chapecó (SC), na região extremo norte da cidade. Note-se que está em posição com frente para o sul (de frente para a posição do Monumento O Desbravador, que tem frente norte), no canteiro central, ocupando aproximadamente 2,36 metros quadrados em sua base no canteiro central da referida avenida, restando 2,17 metros para a circulação dos pedestres. A calçada ao redor do monumento é feita do material estabelecido nos padrões dos passeios públicos do município, e possui um espaço mínimo para sua circulação, porém constatamos a falta de piso podotátil que oriente a circulação dos deficientes visuais.

O artista Roberto Claussen, em sua página em rede social, apresenta-se como escultor e designer autodidata, afirma trabalhar “[...] com diversos tipos de materiais como ouro, prata, bronze, pedras, alumínio, ferro, aço, cerâmica e madeira. Utilizando-se de várias técnicas.” Além disso, define seu trabalho como “eco arte”, por defender a sustentabilidade e explorar os elementos “terra, água, fogo, ar e amor”. Diz ser associado ao “Sindicato dos Artistas Plásticos do Estado de São Paulo – Comitê Nacional Brasileiro da AIAP/UNESCO, registrado em Brasília como designer, ceramista e artista plástico pela Associação dos Artistas Plásticos do Rio de Janeiro” (CLAUSSEN, 2016).

Entre os seus trabalhos de maior destaque, elenca ter aceitado o convite do

[...] Comitê da Paz – da ONU através do Boina Azul e Presidente da Instituição, Pedro Nascimento, onde Kofi Annan, Luís Inácio Lula da Silva e o presidente de Angola fizeram uma homenagem ao Embaixador Sergio Vieira de Mello, assassinado pelo terrorismo no Iraque, através de busto em bronze produzido por Claussen. O Monumento foi inaugurado na África em Luanda / Angola, com o apoio da ONU – Angola / Brasil e Comitê da Paz, no dia da Independência de Angola. (CLAUSSEN, 2016).

No entanto, ao pesquisar, não localizamos referências diretas a esse feito e obra em questão. Como homenagem ao embaixador Sérgio Vieira de Mello, existem dois bustos: um construído em 2007, em Genebra, na Suíça, localizado atrás do Palácio Wilson; “O busto de Sérgio Vieira de Mello é um presente do Ministério do Exterior da Rússia e foi assinado pelo escultor da Geórgia, Zurab Tsereteli, que também preside a Academia Russa de Artes” (ONU..., 2007); o outro busto foi construído em 2013, na cidade do Rio de Janeiro (RJ), e está localizado na Praça Sérgio Vieira de Mello, no Leblon, Zona Sul da cidade; porém, a “[...] escultura é de autoria da artista plástica Vilma Noël” (PREFEITURA..., 2013).

Podemos levantar algumas hipóteses: o artista pode muito bem não ter realizado a obra, usando-se do prestígio e renome de instituições como a ONU para autopromover-se; outra possibilidade é a de que o artista não queira aparecer ao lado do ex-presidente do Brasil Luís Inácio Lula da Silva, mantendo, assim, uma imagem de neutralidade política que não interfira na comercialização de suas obras. Em sua página na rede social, o artista posa ao lado de jogadores de futebol famosos como Neymar e Ronaldinho Gaúcho.

4.1.3.2 Segundo passo: primeiridade e o qualissigno

O segundo passo se refere à contemplação da obra. Nesse sentido, destacamos que possui uma coloração em bronze com aspecto de manchas na tonalidade escura, o que realça o contraste e reforça a ideia de profundidade. Por se encontrar ao ar livre, existe uma variação do seu brilho: por exemplo, no horário próximo ao meio-dia, o sol ilumina com mais intensidade as partes superiores do que as inferiores, dando maior brilho às extremidades da parte de cima. As linhas são arredondadas e, em conjunto com a textura lisa, dão suavidade à sua forma e volume tridimensional.

No que tange à movimentação visual resultante de sua composição, o pedestal ao qual está acoplada, direciona o olhar do intérprete para o alto. Observamos que uma figura está virada para a esquerda e outra para a direita, dando maior destaque à figura central posicionada para frente.

4.1.3.3 Terceiro passo: secundidade e o sinsigno

Este terceiro passo compreende a atenção às singularidades. Do aspecto sensitivo e indefinido propiciado pelo qualissigno, passamos agora à secundidade e a sua identificação e distinção com os sinsignos. Percebemos que estamos diante de uma escultura composta pela

representação de três homens de meia idade, em escala natural, em pé (figura 18). Logo abaixo de cada homem, há uma placa com seu nome, personificando a quem se refere à representação. Ou seja, o representado é o seu objeto dinâmico, a pessoa que existiu na realidade, enquanto a escultura é o objeto imediato pelo qual é representado no signo.

Figura 18 – Fotografia do Monumento 100 anos de Chapecó, pormenor vista frontal – Chapecó (SC), 16 de janeiro de 2019



Fonte: acervo do autor.

Olhando da esquerda para a direita, vemos que o primeiro homem está um pouco voltado para esquerda, veste uma camisa de botão de manga curta, com uma caneta em seu bolso e um relógio no pulso; ainda, usa uma calça social, cinto na cintura e um par de sapatos nos pés. O segundo homem está direcionado para frente, veste um sobretudo longo, gravata e camisa, calça social, além de óculos de grau, um relógio em seu pulso e um par de sapatos. O terceiro homem está posicionado um pouco voltado à direita, veste terno, camisa e gravata, uma calça social e sapatos; é representado com a mão direita em seu bolso.

Pelo aspecto das vestimentas e pela posição em que estão em uma escultura em bronze, indicia serem homens com certo poder aquisitivo e prestígio político. Na base das esculturas, temos três placas: à direita, uma placa com o brasão do município de Chapecó, à esquerda, outra placa com o brasão do estado de Santa Catarina – ambas apontam geograficamente para a obra; ao centro, há a placa de inauguração, a qual nos dedicaremos a analisar no próximo passo, no capítulo seguinte, em conjunto com os aspectos simbólicos dos patrimônios.

Com o objetivo de compreender a relação entre a colonização e a construção de representações coletivas por meio do estudo de patrimônios públicos inaugurados em data de

aniversários do município de Chapecó (SC), apresentamos no primeiro capítulo as diferentes representações da colonização do oeste catarinense. No segundo capítulo, discutimos a noção de “patrimônio” e o desenvolvimento de uma legislação para sua proteção, além dos suportes monumento e mural, nos quais estão erigidos os patrimônios presentes em nossa pesquisa. No terceiro capítulo, enfatizamos as representações na construção de mundo social, em especial as representações imagéticas e as suas particularidades nos estudos históricos. Esses elementos são importantes na constituição da análise das imagens dos patrimônios realizada neste capítulo, e para uma interpretação que dialoga a relação do patrimônio na construção de representações coletivas acerca da história da colonização do município.

O estudo dos três patrimônios referentes ao primeiro, segundo e terceiro passos do percurso analítico da semiótica mostra-nos uma apreensão das características da obra e do seu artista. O quarto passo tem uma especificidade, pois a partir de uma rede argumentativa aborda o contexto dos quais os patrimônios públicos fazem parte e os significados lhe são atribuídos. Por isso, dedicamos o próximo capítulo a esse estudo.

5 O ASPECTO SIMBÓLICO DOS PATRIMÔNIOS DE CHAPECÓ (SC)

No capítulo anterior, trouxemos os três passos propostos na metodologia do percurso analítico da semiótica a fim de analisar as imagens representadas nos patrimônios. Neste capítulo, o objetivo é interpretar os aspectos simbólicos dos patrimônios na construção de uma representação coletiva em torno da história da colonização do município. Assim, neste quinto e último capítulo, primeiramente, analisaremos o aspecto simbólico dos patrimônios Monumento O Desbravador (1981), Mural O Ciclo da Madeira (2001) e Monumento 100 anos de Chapecó. Em um segundo momento, realizaremos uma interpretação dos patrimônios na sua relação com a construção de uma representação coletiva do município, interrogando se respeitam a pluralidade das memórias ou se reforçam uma ideia linear e homogênea, que oculta e silencia as alteridades.

5.1 QUARTO PASSO: TERCEIRIDADE E O LEGISSIGNO

A terceiridade compreende o momento em que fazemos a ligação entre a primeiridade e a secundidade, de forma que se permita realizar uma interpretação do mundo de uma maneira inteligível. Trata-se da interpretação mediada por convenção. Esse processo diz respeito à forma como Pierce estabelece o nosso aprendizado, ou seja, diante de qualquer fenômeno, para podermos conhecer e compreender qualquer coisa, a consciência produz um signo, um pensamento que faz a mediação entre nós e os fenômenos. Em outras palavras, o processo de compreender, interpretar é traduzir um pensamento em outro pensamento, num movimento ininterrupto. Assim,

A terceiridade abriga os fenômenos tipicamente simbólicos, nos quais as sensações são interpretadas como legissignos e relacionadas como símbolo de seus referentes. Há uma interposição interpretativa entre a consciência e a coisa que foi percebida, promovendo a mediação entre essa consciência e os fenômenos. Os símbolos são mediadores com os quais representamos e interpretamos o mundo. (TEIXEIRA; MATOS; PERASSI, 2011, p. 105).

Quer dizer que a terceiridade refere-se à transformação da experiência e suas sensações em símbolos, pelos quais representamos e interpretamos o mundo. Nesse sentido, “[...] a terceira espécie de olhar que devemos dirigir ao fundamento do signo é aquele que leva em conta a propriedade da lei, o legissigno. Dessa forma, o objeto imediato é um certo recorte que o objeto imediato apresenta de seu objeto dinâmico.” Em nossa pesquisa, analisamos como a história da colonização de Chapecó (SC), que é seu objeto dinâmico, é representada

por meio dos patrimônios públicos que são os seus objetos imediatos. “Esse recorte coincide com um certo conhecimento ou estágio técnico com que o signo é representado.” (SANTAELLA, 2005b, p. 35).

A decodificação e a interpretação do aspecto simbólico ocorrem conforme o nível de repertório do intérprete sobre a obra em estudo. Por isso, foi preciso, no primeiro capítulo, que nos dedicássemos a apresentar as diferentes representações da colonização em Chapecó (SC). Esses aspectos serão expandidos a partir da construção de uma rede argumentativa que compreende explicitar o motivo pelos quais os patrimônios foram construídos, quem os sugeriu, como foram projetados, quais os artistas escolhidos, como foram executados. Além disso, observamos sua vinculação com os aspectos estéticos, culturais, políticos e ideológicos do contexto no qual estão inseridas as obras. Abraçamos, agora, também, as ideias discutidas acerca do patrimônio histórico cultural e seus suportes, além da imagem e representações que dialogam com a semiótica, aqui trazida já em seu nível mais complexo, neste último capítulo que envolve interpretação. Cabe ressaltar que a leitura que realizamos neste primeiro item envolve interpretação singular dentre as inúmeras possíveis, pois sempre pode ser dito algo novo a partir de diferentes olhares.

Considerando a progressão construída até aqui, nesta parte, também avançamos discutindo o quarto passo do Monumento O Desbravador, Mural O Ciclo da Madeira e Monumento 100 anos de Chapecó.

5.1.1 Monumento O Desbravador

A ideia da construção do Monumento O Desbravador surgiu dentro do Lions Clube Chapecó¹⁷. Em setembro de 1980, Victorino Zolet, em assembleia, “expos um trabalho para que se promova a colocação de um monumento ao desbravador em praça pública de nossa cidade” (anexo A). Colocado em votação, foi aprovado por unanimidade pelos membros do clube (anexo B). A partir disso, elaborou-se um documento com a proposição encaminhada à Prefeitura Municipal de Chapecó (SC), listando o roteiro e as pretensões da construção do monumento-estátua O Desbravador (anexo C).

¹⁷ O Lions Clube, tanto em escala internacional como regional, apresenta-se afirmando a missão de “dar poder aos voluntários para que possam servir suas comunidades e atender suas necessidades humanas, fomentar a paz e promover a compreensão mundial através dos Lions Clubes” (ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LIONS CLUBES, 2019). Em Chapecó, o Lions Clube Chapecó foi fundado em 31 de março de 1963. Em 1980, o clube era composto majoritariamente por homens, como podemos inferir pelas assinaturas da Folha de Presença da Assembleia que solicitou a construção do Monumento O Desbravador (anexo B).

As justificativas apontadas pelo Lions Clube Chapecó para a construção do monumento foram estas (anexo C):

- A) Considerando que o monumento em praça Pública se destaca como marco da Cultura de um Povo.
- B) Considerando que através de um monumento em Praça Pública poderíamos homenagear cidadãos de destaque ligando o passado ao presente projetando para o futuro a história de um povo.
- C) Considerando já existir por decreto-lei da Prefeitura Municipal o troféu ‘O DESBRAVADOR’.

Notamos que, em primeiro lugar, há uma ênfase ao aspecto simbólico do monumento como representativo da coletividade e da cultura de um grupo, a população chapecoense. Em segundo lugar, o monumento seria uma homenagem aos “cidadãos de destaque”, subentendendo-se que existiria uma hierarquia social, na qual, alguns mereceriam ser lembrados e prestigiados para a posteridade. Em terceiro lugar, percebemos que a ideia tem inspiração no troféu “O Desbravador”, anterior ao próprio monumento. O troféu O Desbravador foi instituído em 1977, pela iniciativa do prefeito Milton Sander. As primeiras edições foram elaboradas artisticamente por Paulo de Siqueira. A premiação com a entrega do troféu existe até os dias de hoje, sendo uma homenagem da prefeitura Municipal de Chapecó (SC) ao setor empresarial que se destacou durante o ano.

Ainda no documento de proposição, o Lions Clube Chapecó apresenta os motivos para a construção do Monumento O Desbravador (anexo C):

Houve por bem o Lions Clube Chapecó, tendo como objetivo principal promover a colocação na Praça Pública Coronel Bertaso de nossa Cidade, ou em um canteiro ajardinado da Avenida Getúlio Vargas, um monumento ao estilo ‘O DESBRAVADOR’ tendo como finalidade dar vazão a artistas de nossa terra na execução da obra e principalmente homenagear através do monumento (sem citar nomes) todos os nossos antepassados e ‘DESBRAVADORES’ que com seu trabalho, sua coragem e persistência fizeram nascer e desenvolver, nossa Cidade e região Oeste de Santa Catarina.

O monumento prestigiaria os artistas locais ao escolher-se alguém da região para sua execução. Mas, principalmente, teria a função de homenagear todos os antepassados que contribuíram para o desenvolvimento econômico da cidade. Durante a análise, perceberemos que esse “todo” sem citar nomes tem relações com um grupo específico e não com a totalidade dos antepassados que vivem ou viveram em Chapecó (SC), principalmente, pelo significado que é atribuído à ideia de “desbravador” no contexto da colonização. Por fim, o

documento solicita “o direito de fazer constar no pedestal do monumento, além dos dizeres alusivos à obra, do qual é fruto de um ideal de Lions” (anexo C).

No dia 24 de setembro de 1980, o Lions Clube Chapecó encaminhou uma moção ao prefeito municipal Milton Sander informando o interesse do clube em implantar “um monumento em praça pública com o objetivo de homenagear nossos antepassados ‘OS DESBRAVADORES’” (anexo D). O prefeito prontamente acatou a solicitação e, por meio do Decreto GP/197/80 (anexo E), nomeou a comissão para apresentar a sugestão sobre a construção do monumento e as providências a serem tomadas: local, custo para execução, entre outras. A comissão foi composta por Hilton Rôvere, Secretário Municipal de Educação, Cultura e Promoção Social; Osny Tolentino de Souza Filho, Secretário Municipal de Obras e Planejamento; Elvino Bedin, Secretário Municipal do Meio Ambiente; e Victorino B. Zolet, membro do Lions Clube Chapecó.

O decreto informa, ainda, um valor a ser pago aos membros da comissão: “§ 2º Cada membro da Comissão, fará jus a um ‘jeton’ de Cr\$ 2.000,00 (dois mil cruzeiros) [...]” (anexo E). Em 1980, mais especificamente na data da publicação do decreto, o valor correspondia a aproximadamente metade de um salário mínimo, que era de Cr\$4.149,60 (PAIM, 2005). Guisolphi (2007, p. 41) questiona o pagamento da prefeitura aos membros da comissão, pois “três secretários municipais estavam, ao integrarem a Comissão, no exercício absoluto da função para a qual já eram devidamente remunerados, o que permite levantar suspeições de favorecimento indevido”.

A comissão reuniu-se em 7 de novembro de 1980, quando foram apresentadas as providências e as sugestões sobre a construção do monumento aos desbravadores. Em ata, estão registradas as seguintes deliberações (anexo F):

1. O Sr. Paulo de Siqueira deverá se responsabilizar pelo desenho e pela obra de arte do monumento. Fará o modelo em gesso.
2. A estátua deverá ter 2 metros de cabeça à base, sendo que o braço direito e a coroa de louros sobressairão estas dimensões.
3. A estátua será fundida em bronze e será feita uma pesquisa para se ter entre as fundições de Caxias do Sul, Blumenau e Joinville a que fizer a melhor oferta.
4. O pedestal será obra do arquiteto Osny de Souza Filho, devendo ter a altura mínima de 4 metros e ser redondo - em forma de um tronco - ou triangular com formas suaves.
5. O local escolhido pela Comissão foi o canteiro da Avenida Getúlio Vargas, quase em frente ao Hotel Coronel Bertaso.
6. Quanto aos custos, foi feita uma pesquisa na Fundação Tomé, de Caxias do Sul e também consultado o artista Paulo de Siqueira e são os seguintes: A Estátua fundida deverá custar Cr\$ 350: 000,00 e o pedestal Cr\$ 80. 0000,00 com acabamento de Cr\$ 20.0000,00, saindo a obra total por volta dos Cr\$ 450.000,00.
7. Como a cidade de Chapecó comemora no próximo dia 5 de maio de 1981 seu quinquagésimo aniversário - Jubileu de Ouro - a Comissão sugere que nesta data seja inaugurado o respectivo monumento.

A primeira medida refere-se à escolha do artista a executar a obra, a qual ficou ao encargo do artista Paulo de Siqueira, amigo do prefeito Milton Sander. Segundo Fin (1997, p. 16), o artista considerava o prefeito como “seu padrinho artístico, isto devido ao apoio que o mesmo lhe deu, apoiando e executando suas ideias”. Paulo de Siqueira foi funcionário público nas duas administrações de Milton Sander. O prefeito teve seu primeiro mandato entre os anos de 1977 e 1983, foi eleito pelo partido da Aliança Renovadora Nacional (ARENA), de espectro político de direita, criado em 1965, com a finalidade de dar sustentação política à ditadura militar, instituído a partir do Golpe de Estado em 1964. O segundo mandato foi entre 1989 e 1993, pelo Partido Democrático Social, também de espectro político de direita e sucessor direto do ARENA, extinto com o fim do bipartidarismo em 1979.

Paulo de Siqueira também teve seu contrato prorrogado nas administrações dos prefeitos Dilson Cecchin (1993 a 1995) e Aldi Berdian (1995 a 1996), até a data em que faleceu. O artista contava com uma série de privilégios concedidos pela prefeitura de Chapecó (SC). Como funcionário público,

Paulo criava dificuldades aos superiores, devido ao seu senso de liberdade, pois não admitia cumprir horário, nem prestar serviço de modo convencional. Ausenta-se do município até dois meses seguidos, para a realização de monumentos, ficando várias semanas sem aparecer ao Departamento a que estava vinculado, dificultando o registro necessário que nós últimos tempos era o cartão ponto. Cartão este que para Paulo era um total abuso a falta de respeito para com um artista do nível dele. (FIN, 1997, p. 17).

Além disso, em 1992, passou a contar com uma sala alugada para o seu ateliê na base do monumento “O Desbravador”, onde comercializava suas obras. Nesse aspecto, cabe fazer alguns questionamentos sobre o mecenato da prefeitura com o artista: seria papel da administração pública ceder o espaço para o artista comercializar suas obras? Qual seria o retorno desse investimento para a sociedade? E isso não podia ser visto como um privilégio em comparação ao tratamento oferecido aos outros artistas locais? Posteriormente, o espaço passou a ser denominado Galeria de Artes Paulo de Siqueira, pela Lei n. 3714, de 13 de janeiro de 1996. Mais recentemente, em 13 de outubro de 2005, na administração do prefeito João Rodrigues, o lugar transformou-se em Memorial, por meio da Lei Municipal n. 4891. Na parte de trás do monumento, mas especificamente em sua base, há uma placa que o identifica como memorial ao artista Paulo de Siqueira (anexo G).

A segunda, terceira e quarta medidas dizem respeito às características que a obra deveria possuir e ao modo como foi erigida. Na segunda medida, destaca-se a cabeça do monumento: deveria ter 2 metros, sendo que o braço direito que segura o louro deveria ser em

maior dimensão. A terceira medida define a técnica de fundição e o material em bronze a ser empregado na execução da obra. A quarta apresenta sugestões de medidas ao suporte do monumento.

A quinta medida estabelece o local exato da construção do monumento: até então, estava indefinido se seria feito em uma praça pública ou no canteiro central da Avenida Getúlio Vargas; ficou posto, então, que fosse erigida na referida avenida, quase em frente ao Hotel Bertaso. Para Guisolphi (2007, p. 45),

O local escolhido para se erigir o monumento em homenagem aos ‘desbravadores’ também não foi neutro. O monumento encontra-se no epicentro urbano. Se visualizarmos a estátua a partir do atual traçado urbano, percebemos que ela se encontra no que era e é considerado o ‘ponto X’ da cidade, onde as ruas convergem para os prédios onde funcionam principais órgãos públicos e a Catedral Diocesana.

A sexta medida apresenta uma estimativa de quanto iria custar a obra do Monumento O Desbravador. A sétima sugere a data de inauguração para o dia 5 de maio, data comemorativa aos 50 anos da cidade de Chapecó (SC). O documento considera 1931, ano de fixação definitiva da vila de Passo dos Índios, como sede oficial do município de Chapecó (SC), como o início da cidade, e não a data de sua emancipação política, ocorrida em 1917. Anteriormente, a sede do município alternou várias vezes entre Passo Bormann e Xanxerê devido aos conflitos entre os coronéis locais.

No entanto, o monumento foi inaugurado em 25 de agosto de 1981, na comemoração dos 64 anos de emancipação política, como podemos ver em sua placa (anexo H), e sob a coloração em cinza metálico (anexo I). Conforme Guisolphi (2007, p. 46), “foram necessários três mês para a sua construção, por uma equipe de oito homens. Ela pesa aproximadamente nove toneladas e teve um custo de aproximadamente de CR\$ 1.000.000.00 (um milhão de cruzeiros)”, praticamente o dobro do que havia sido previsto na reunião do dia 7 de novembro.

Podemos perceber algumas diferenças do que foi planejado pela comissão responsável pela obra e o que foi executado no Monumento O Desbravador. Ainda observamos diferentes formas pelas quais o artista esboçou o monumento. Primeiramente, a comissão previa que a técnica empregada fosse realizada por meio da fundição em bronze (anexo F); no entanto, adotou-se a soldagem em sucata, possivelmente, devido ao artista Paulo de Siqueira ter uma maior familiaridade com essa técnica, sendo uma de suas características nas esculturas o uso de sucatas oriundo de ferro velho. Também devido ao custo elevado para executar uma obra

de grande dimensão em fundição em bronze. Cabe lembrarmos que se trata de uma obra proposta pelo Lions Clube Chapecó, mas executada com recursos da prefeitura municipal.

O artista Paulo de Siqueira fez alguns esboços do Monumento O Desbravador (anexos J, K, L, M N e O), apresentados à comissão e ao prefeito Milton Sander para a escolha da forma como seria construído o monumento. Os desenhos presentes nos esboços dos (anexos J, K e L) são bastante semelhantes entre si; a diferença para o monumento executado apresenta-se no suporte circular. Na reunião em que foram tomadas as medidas e sugestões de construção do Monumento O Desbravador (anexo F), previu-se que fosse redondo, em forma de um tronco, ou triangular com formas suaves; acabou-se por adotar o suporte de um semitriângulo. Outra diferença nesses esboços é a representação do Desbravador de pés descalços em vez de usando botas.

Os elementos presentes na obra também são apresentados distintamente: por exemplo, o desbravador nos esboços está com o machado com a lâmina virada para baixo, segurada com o braço esquerdo, enquanto, no braço direito levantado, segura o louro em forma de um semicírculo, semelhante a uma coroa de louro. Nesses esboços, também observamos que a perna esquerda vem à frente da direita, ao contrário da posição do monumento.

No esboço do (anexo M) também temos traços semelhantes com a obra efetivamente construída. O suporte possui o mesmo formato, no entanto a obra não incorporou as figuras de homens montados a cavalos ou mulas e uma carroça de bois, que poderia ser indício da passagem dos tropeiros pela região ou do deslocamento dos colonos oriundos do Rio Grande do Sul para a região. A figura do esboço está representada vista da lateral direita de quem olha de frente a obra, dando visibilidade a poucos detalhes, como um braço erguido, segurando um louro, e a vestimenta de poncho elevado, como uma bandeira tremulando.

Já nos esboços dos (anexos N e O) percebemos aspectos bem divergentes da obra e dos esboços anteriores. No desenho do esboço (anexo N), há uma representação de pessoas em baixo de uma cobertura, semelhante a uma escada invertida; no esboço (anexo O), temos a representação de um homem sem camisa e descalço, com os cabelos ao vento, braço direito levantado segurando um chapéu em sua mão, como se estivesse acenando; no braço direito, segura uma enxada. A imagem indicia ser um típico trabalhador do meio rural, pelo chapéu e a enxada que consigo carrega. Em seu desenho, não conseguimos afirmar ser um colono ou um caboclo, o que dá uma maior pluralidade à representação.

Relacionando todos os esboços com a obra efetivamente erigida, podemos referir que poderia assumir formas bem distintas, e que certamente lhe implicariam outros significados e interpretações.

Atendo-nos às interpretações que são atribuídas aos patrimônios, realizamos pesquisa nos jornais do acervo da Biblioteca Pública Municipal Neiva Maria Andreatta Costella de Chapecó (SC), nos jornais do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina, CEOM (Unochapecó), e nos jornais do arquivo do Museu de História e Arte de Chapecó. Buscamos pelas publicações do dia de aniversário do município ou próximo à data, entre os anos de 1981 e 2017. Constatamos uma grande recorrência do uso da imagem do Monumento O Desbravador; e algumas publicações trazem interpretações que nos auxiliam a entender o aspecto simbólico atribuído à obra, principalmente no que tange a ser um signo imediato da história da colonização do município.

No ano de 1995, em publicação no jornal local *O Iguaçu*, em edição especial ao aniversário de 78 anos do município, o monumento é apresentado como um cartão postal da cidade, com os seguintes dizeres:

CARTÃO POSTAL: O monumento ‘O Desbravador’, localizado na avenida Getúlio Vargas, ao lado da Catedral Santo Antônio, transformou-se no cartão postal de Chapecó(SC). [...] Representa um pioneiro estilizado na figura de um migrante sul-rio-grandense, com Chapéu, roupas típicas de época, em pé, empunhando na mão direita na parte superior de um machado e, na esquerda, levantada, um louro. O conjunto expressa a gratidão das gerações atuais aos colonizadores que venceram os obstáculos naturais, (com machado, principal instrumento de trabalho) da então inóspita região oeste catarinense, estabelecendo uma sociedade feliz (louro), comprometida com o futuro do Estado e a grandeza da Nação. (PÓLO..., 1995, p. 6).

Pelo lugar em que se localiza o monumento, em uma avenida central do centro da cidade, e dada sua dimensão monumental, é praticamente impossível que um turista, ao visitar a cidade, não observe a respectiva obra. Constitui-se, pois, em um cartão postal. No entanto, o que mais chama a atenção são os adjetivos empregados à obra: o monumento seria uma representação do pioneiro estilizado na figura de um migrante sul-rio-grandense. Aos migrantes do Rio Grande do Sul, “a ideia de pioneirismo está acoplada à de conquistador, desbravador, aquele que venceu a natureza inóspita e com seu trabalho plantou o progresso” (RENK, 2004, p. 33).

Cabe lembrarmos, como abordamos no primeiro capítulo, que a região do oeste catarinense já era ocupada por indígenas e caboclos quando da chegada dos colonos sul-rio-grandenses. Essa representação parte de um viés que invisibiliza esses grupos, não os reconhecendo e descrevendo a região como um vazio demográfico, um sertão de puro mato, por isso o uso do machado em sua mão direita. Já o louro na mão direita representaria o ter vencido as adversidades com o trabalho duro e desenvolvido o progresso junto ao crescimento da cidade.

Essa visão é reforçada anualmente nas publicações de aniversário do município. Em 2000, o jornal *Sul Brasil*, de circulação local, fez uma matéria com o título “Desbravador, um exemplo de pioneirismo”:

O monumento inaugurado em 25 de agosto de 1981, data do 64º aniversário do município, o Desbravador, oculta uma história de luta e conquistas por parte de seus idealizadores. Com o objetivo de homenagear a memória dos desbravadores que aportaram em Chapecó, acreditando na terra e no homem do Oeste, lutando com amor e dedicação, desenvolvendo o município e a região, o Desbravador se destaca como marco da cultura de um povo, motivo de orgulho para toda a sociedade chapecoense. [...] O monumento Desbravador, figura forte e imponente, extraída do imaginário popular a respeito dos desbravadores demonstra a força e a resistência física, necessária para o domínio do sertão, representa o homem forte, trabalhador, cujo perfil marcou o elemento humano que ocupou e transformou nosso município. (DESBRAVADOR..., 2000, p. 4).

Segundo a publicação, a figura do Desbravador oculta uma história de luta e conquista por parte de seus idealizadores. Muito pelo contrário, o que podemos perceber é uma apologia dessa narrativa, outorgando-a como uma história homogênea e oficial do município. Também afirma ser o Desbravador o marco da cultura de um povo, e motivo de orgulho para toda a sociedade chapecoense. Todavia, essa obra não é representativa de toda a população de Chapecó (SC) e de sua pluralidade. Pois, ao mesmo tempo, representa o espólio das terras das populações autóctones e a desestruturação no seu modo de vida; para esses grupos, o período da colonização tem outro significado.

A reiteração do monumento como figura de homem forte e trabalhador refere-se aos primeiros anos na colônia, os quais exigiam o trabalho redobrado na construção de uma infraestrutura, seja na derrubada da mata para limpeza dos lotes, na abertura de estradas, construção de escolas, hospitais em uma região desassistida pelo Estado. Contudo, o que é valorizado é o trabalho do colono; os indígenas e caboclos eram tidos como preguiçosos por não estarem numa lógica capitalista.

A representação de um homem também nos faz questionar: onde estão as mulheres nesse processo? Somente o homem trabalha para o desenvolvimento do progresso? Ou seria um indício de uma sociedade pautada no patriarcado que invisibiliza o trabalho e a importância das mulheres?

A respeito da indumentária do Monumento O Desbravador, composta por chapéu, poncho, botas e lenço, refere-se a uma identidade de grupo como gaúcho. Em 2004, na publicação do jornal *Diário da Manhã* do dia 24 e 25 de agosto, sugere-se:

O Desbravador talvez seja o símbolo que mais identifica Chapecó em outros lugares do país. Inaugurado em 25 de agosto de 1981 com objetivo de homenagear os principais desbravadores que colonizaram e construíram o município. Criado pelo artista plástico Paulo de Siqueira, mostra a figura de um gaúcho empunhando um machado simbolizando o trabalho e a luta para subjugar o meio hostil. Na mão esquerda simbolizando a conquista e a vitória. (MONUMENTO..., 2004, p. 19).

Podemos inferir que poucos colonos andavam vestidos dessa maneira durante o período da colonização. Pelo custo na época de uma vestimenta desse porte, mas também porque “originalmente os descendentes dos europeus, quando vieram do Rio Grande do Sul, distinguiam-se dos gaúchos”, por serem peões de estância e uma população heterônoma. No entanto, por volta da década de 1970, houve uma reconversão de sua imagem, tornando-se um símbolo de identidade. Dessa forma, “se no século XIX e início do século XX o gaúcho foi o contraponto para construir uma identidade colono, neste momento os de origem evocam os pagos de um Rio Grande do Sul onde nunca viveram” (RENK, 2004, p.44).

Todos esses elementos indiciam que o Monumento O Desbravador trata-se de uma homenagem aos colonos sul-rio-grandenses; mesmo assim, essa interpretação é contrariada pelos próprios mentores da obra. Em 1990, o Lions Clube Chapecó encaminhou uma petição à prefeitura municipal alertando sobre a divulgação em seus meios de imprensa “erradamente sobre os verdadeiros objetivos e finalidades da construção do monumento, principalmente citando como idealizador do mesmo, quando na realidade a ideia do monumento nasceu no seio do Lions Clube Chapecó” (anexo P, p. 1). Anexo ao documento, constaria um folheto citando que o desbravador era uma homenagem aos primeiros desbravadores, “aqueles que construíram o município, mas na realidade homenageia a todos os desbravadores, em todas as áreas e em todos os tempos” (anexo P, p. 2), o que contraria a versão de que o monumento representaria um gaúcho. Pois, o monumento seria mais uma homenagem a uma ideologia progressista, do homem forte, corajoso e trabalhador, que venceu na vida, muito ligado a um discurso de meritocracia.

No folheto (anexo Q), ainda constaria que o artista Paulo de Siqueira seria o idealizador da obra, a qual teria 8 metros de altura, quando na realidade tem por volta de 14 a 15 metros. Em 10 de dezembro de 1990, a Assessoria de Imprensa e Comunicação Social respondeu a petição dos Lions Clube Chapecó da seguinte maneira: “agradeço a gentileza do alerta esta Assessoria por incorreções cometidas em algumas publicações acerca do mencionado monumento, embora, ressalte que muitas delas fugiram ao nosso controle editorial” (anexo R).

Em 2006, o Lions Clube Chapecó fez uma solicitação à prefeitura para instalação de uma placa informativa dizendo ser o idealizador do Monumento O Desbravador (anexo S). Ela foi prontamente aceita, e a placa seria colocada no dia 31 de março, data de fundação do Lions Clube Chapecó, como reconhecimento público e também em comemoração à data (anexo T).

Na base do Monumento O Desbravador, também consta uma placa informando que foi realizada pelo artista Paulo de Siqueira (anexo U). Cabe lembrarmos que em 1982, um ano após a inauguração do monumento, e ainda na administração de Milton Sander, outra placa em prata foi entregue ao artista como uma homenagem da prefeitura municipal. Na placa, constam os seguintes dizeres: “Ao Artista Plástico Paulo de Siqueira. Autor do Troféu e Monumento ‘O DESBRAVADOR’ símbolo da colonização, do progresso e da bravura do homem d’oeste, as homenagem e reconhecimento do povo chapecoense” (anexo V).

Sobre a instalação de placas junto ao Monumento O Desbravador, temos outro fato peculiar, referente a ações de restauração: o monumento foi realizado sob a técnica de soldagem em sucata e placas de ferro, como abordamos no primeiro passo do percurso analítico da semiótica. Essa técnica, devido aos materiais usados, não possui uma boa durabilidade em condições adversas; ao ar livre, sofre ações de deterioração por diversos fatores, como intempéries climáticas, ações biológicas com o excremento de pássaros, vandalismo por ação humana, entre outras. Em 1999, o monumento passou por uma restauração durante a gestão do prefeito José Fritz (1997-2000), pertencente ao Partido dos Trabalhadores (PT); instalou-se uma placa em 25 de agosto, no dia do aniversário do município, com os dizeres “a restauração desta obra é uma homenagem a todos que escolheram esta terra para viver e ser feliz”.

O jornal *Diário do Iguçu*, de circulação local, criticou a medida do prefeito na matéria intitulada “Desbravador: isso pode”, do dia 31 de agosto de 1999. De maneira satírica, a reportagem afirma:

O que se fala é que o monumento deveria ter cinco placas já que foi inaugurado por Milton Sander, depois restaurado em sua segunda gestão, novamente restaurado nas administrações de Dilson Cecchin e Aldi Berdian. Agora por José Fritsch. Haja placa! Mas o que algumas pessoas questionam é o fato do prefeito ter colocado seu nome na placa e não somente administração. Isso pode? (DESBRAVADOR..., 1999, p.3).

A matéria ainda ilustra de maneira caricata o prefeito José Fritz, ao colocar a sua placa ao lado dos prefeitos que teriam inaugurado e realizado as restaurações anteriores (anexo W).

Na charge, ao lado da cabeça do desbravador, vemos o pensamento “Que cara de pau! Primeiro me odiava agora me ama.” Provavelmente essa crítica seja motivada pelo fato de a administração do então prefeito possuir um alinhamento a uma perspectiva crítica da história do município que reconhece a presença e importância das populações autóctones.

Depreendemos que o cuidado com a obra, no sentido de restaurá-la como um patrimônio histórico, o qual seria obrigação de qualquer administração, foi usado no sentido de autopromoção e personificação, ligando o seu nome ao Monumento O Desbravador e a sua simbologia, por meio de uma placa acoplada no dia de comemoração de aniversário da cidade.

Devido à repercussão, a placa foi retirada do monumento. O mais interessante nesse caso é que, após oito meses, a obra teve de ser submetida a outra intervenção de restauração, por “já apresentar aspectos de deterioração, resultado de um serviço mal feito” (O DESBRAVADOR..., 2000, p. capa). Conforme o diretor Municipal de Cultura, Avito Corrêa, “a pintura descascada será toda raspada para novamente receber camadas de tinta. O trabalho deverá demorar cerca de uma semana. ‘O município não terá nem um ônus causado pela reforma’.” (O DESBRAVADOR..., 2000, p. capa).

A nova reforma foi duramente criticada pelo restaurador Eduardo Dutra, em uma matéria intitulada “Mutilaram o ‘Desbravador’” no jornal *Diário da Manhã* do dia 16 de agosto de 2000. O restaurador começa a matéria citando o Decreto n. 80.978, de 12 de dezembro de 1977, que promulga a convenção relativa à proteção do patrimônio mundial, cultural e natural de 1972. Na opinião de Dutra, a restauração do Monumento O Desbravador foi realizada arbitrariamente, sem assessoria de pessoal especializado, ferindo os princípios da Carta do Restauo, divulgada pela Circular n. 177 do Ministério da Instrução Pública do Governo da Itália, em 1972. Conforme o autor,

As intervenções feitas no monumento ‘O Desbravador’ são de natureza destrutiva enquanto que apagaram definitivamente da história a verdadeira marca impressa pelo artista no momento de sua criação e de como ele concebeu a obra. A substituição de partes, a repintura e os degrados criados num mais puro devaneio de quem decididamente desconhece os mais básicos princípios da restauração, deturpam e descaracterizam a obra e seu criador. (DUTRA, 2000, p. 10).

A partir desses relatos, podemos levantar a hipótese de que a restauração dos anos 2000, ao ser praticada por pessoas não especializadas, interviu drasticamente na obra, alterando até mesmo sua coloração, como podemos perceber no (anexo I): a obra possuía uma coloração em cinza metálica em sua inauguração, tendo sido alterada para uma coloração

dourada com listras presentes na atualidade (figura 1), como relatamos no segundo passo, chamado pelo restaurador de *dégradés*.

Recordemos que, no primeiro passo da análise do Monumento O Desbravador, observamos os dados introdutórios da obra e do artista. No segundo passo, lançamos um olhar demorado sobre a obra, a fim de contemplar o qualissigno, ou seja, a hipótese e o fenômeno em aberto. No terceiro passo, ao atermo-nos aos sinsignos, e a sua singularidade empregada em uma materialidade, constatamos que se tratava de uma estátua antropomorfa de um homem em grande dimensão, trajado com indumentária típica da cultura gaúcha, segurando um machado na mão direita e um louro na mão esquerda. Por meio do quarto passo, em conjunto aos passos anteriores, configuramos uma rede argumentativa que contextualiza a obra. Identificamos que é um patrimônio do município de Chapecó (SC), tido como um cartão postal da cidade, construído em suporte de monumento para ser um marco histórico, referente ao período da colonização em homenagem aos pioneiros e desbravadores, ou seja, o seu objeto dinâmico, representado no monumento como objeto imediato.

Por haver diferentes perspectivas históricas da colonização de Chapecó (SC), são-lhe atribuídos distintos significados. Para alguns, o monumento é o símbolo do desenvolvimento e progresso, promovido com a vinda dos migrantes sul-rio-grandenses e o início da urbanização, conquistado com trabalho duro e perseverança, em uma região inóspita de puro mato. Para outros, representa a história do vencedor, que omite conflitos e disputas pela posse da terra com indígenas e caboclos, as mudanças em seus modos de vida com o processo de colonização e o próprio reconhecimento da sua presença na região. Portanto, trata-se de uma obra polissêmica, cultuada por uns e vista criticamente por outros.

A partir da análise e dessas constatações, passamos para o próximo patrimônio, o Mural O Ciclo da Madeira, e a análise dos seus aspectos simbólicos.

5.1.2 Mural O Ciclo da Madeira

O segundo objeto que foi erigido em datas comemorativas do aniversário do município de Chapecó (SC) é o Mural O Ciclo da Madeira. Neste item, realizamos sua análise na perspectiva do quarto passo, que envolve os aspectos simbólicos do patrimônio. Faremos uma rede argumental que aborda o contexto da obra e os significados que lhe são atribuídos.

Em 2000, José Kurá realizou um curso em Chapecó (SC) sobre muralismo e a técnica do esgrafiado, numa parceria entre o Departamento de Cultura de Chapecó (SC) e a Union Latinoamericana de Muralistas y Creadores de Arte Monumental (Ulceam). Na edição de 1 de

agosto de 2000 do jornal *Diário da Manhã*, encontramos uma reportagem informando e convidando possíveis interessados em participar:

Durante os dias 18, 19 e 20 de agosto, estará em Chapecó o professor de arte José Kurá, da província de Corrientes, Argentina. Durante os três dias ele ministrará o curso de muralismo voltado para artistas e amadores e professores de Educação Artística. O curso será gratuito. Os participantes terão gastos somente com o material.

O curso é resultado de uma parceria entre o Departamento de Cultura da Prefeitura com a Union Latinoamericana de Muralistas y Creadores de Arte Monumental (Ulceam). O curso será ministrado em duas etapas. Na primeira, serão ministradas aulas teóricas e na segunda etapa acontecerá a parte prática. No final do curso, será pintado um mural público pelo professor e alunos em homenagem aos trabalhadores chapecoenses. (MURALISMO..., 2000, p. 5).

Como previsto, ao final do curso, foi construído um mural, porém não mais sob a temática dos trabalhadores chapecoenses, e sim sobre os grupos indígenas que fazem parte da história de Chapecó (SC) e o desmatamento da flora e a fauna. O Mural Identidade, como ficou denominado, foi erigido na parede externa da rodoviária de Chapecó (SC), rua Líbano, número 111, bairro Passo dos Fortes. Conforme Monego (2009, p. 32), definido o tema e elaborado o esboço, alguns membros “[...] ajudaram com o, esgrafiado, esculpindo partes das imagens, outros com a colocação de azulejo em forma de mosaico, e outros na colocação de pedras. Os artistas José Kurá e Xico Brach faziam os acabamentos necessários para a concretização do mural.”

Em uma reportagem acerca do mural, o artista Xico Bracht, assessor do Departamento de Cultura e participante do projeto e elaboração do mural, afirma que a intenção era desmitificar que a arte é feita para a alta sociedade: “[...] esse trabalho é extremamente socialista. Queremos que a população veja e reflita sobre as imagens transmitidas pelo mural.” (DAS GALERIAS..., 2000, p. 5). Ou seja, o propósito desse movimento de arte pública vai além do embelezamento estético da cidade, pois toca em aspectos sociais, históricos, políticos e na democratização da arte.

No dia 21 de setembro de 2000, o Mural Identidade foi inaugurado em meio a uma solenidade. Logo após a sua inauguração, começaram as tratativas e as negociações para a construção de um grande mural junto ao projeto de reforma da Praça Coronel Bertaso, que viria a ser o Mural O Ciclo da Madeira.

Em 2000, mais especificamente no final do mês de junho, foi anunciada assinatura de ordem de serviço para a reforma da praça Coronel Bertaso. Em meio a uma solenidade, o projeto foi apresentado às autoridades e entregue à empresa responsável pela execução. Em reportagem, “O prefeito José Fritsch disse que a reforma da praça Coronel Bertaso faz parte

do projeto de embelezamento da cidade e que já atingiu boa parte das outras área de lazer da cidade.” (ASSINADA..., 2000, p. 4). A mesma matéria informa que “o investimento do município nessa primeira etapa da recuperação da praça foi de R\$ 241 mil”.

Por meio da Portaria n. 45 (anexo X), Flávio Cosme Gusati, Secretário de Planejamento e Urbanismo, designou os funcionários responsáveis por fiscalizar a reforma da Praça Coronel Bertaso, realizada pela empresa Singuel Construções LTDA. Francisco Bracht ficou incumbido em “fiscalizar os serviços dos painéis e fonte de água”. O artista mais conhecido por Xico Bracht era funcionário do departamento de cultura e participou da concepção e execução do Mural O Ciclo da Madeira, em parceria com o artista argentino José Kurá mais um grupo de aprendizes e voluntários (anexo Y).

Conforme Monego (2009, p. 68), a reforma da praça

[...] se justificava uma vez que este espaço se encontrava abandonado, em situações precárias, representando perigo para os transeuntes, principalmente no período noturno, pois era usada por delinquentes, desocupados e para fins de encontros, prostituição e uso de drogas. Era um espaço sujo, com muita vegetação e com banheiros enfraquentáveis.

A praça é descrita como um lugar perigoso, sem iluminação e local de consumo de drogas antes de sua reforma, esses adjetivos são enfatizados nas matérias jornalísticas de inauguração da obra. Porém, o documento do Projeto de Reforma da Praça Coronel Bertaso (anexo Z, p. 1) usa de uma justificativa ligada a um valor de patrimônio histórico, cultural e ambiental:

A praça central (Coronel Ernesto Bertaso), tornou-se um patrimônio histórico, cultural e ambiental do município de Chapecó; É uma referência popular do povo Chapecoense, e o maior espaço turísticos do centro de nossa cidade.

Se observarmos uma foto aérea do centro da cidade, constataremos que já está definido o ‘Centro Histórico e Cultural de Chapecó’, abrangendo o colégio Marechal Bormann, o antigo fórum, a praça, a catedral, a antiga prefeitura, e, a antiga sede do DER.

Por esse motivo é tão importante neste momento, direcionar a reforma da praça para este ângulo, para que no futuro a administração municipal venha transformar este espaço no tão sonhado ‘Centro Histórico e Cultural de Chapecó’.

A proposição de um centro histórico de Chapecó (SC) abrangeria as construções e os edifícios realizados na primeira metade do século XX e início da segunda metade, contemplando instituições públicas como escola, antigo fórum, igreja, todos localizados no perímetro central da cidade. É interessante observar que o Monumento O Desbravador, tido como um cartão postal, não é citado como parte desse roteiro histórico.

O objetivo geral da reforma da praça gira em torno de sua modernização e transformação em um ponto de atração da cidade, “onde o povo possa, descansar a sombra de suas frondosas árvores, divertir-se com tranquilidade, segurança e conforto” (anexo Z, p. 1). Podemos depreender que essas ações buscavam tirar o foco do Monumento O Desbravador como principal ponto turístico, para que a praça assumisse esse papel.

Os objetivos específicos da reforma da praça estão ligados às atividades como poda das árvores; remodelagem de canteiros; substituição das calçadas; melhoria na iluminação; construção de um chafariz pelo artista Xico Bracht; *playground* para as crianças; mictório público; uma concha acústica voltada para a igreja – esta não foi realizada, em vez de uma concha acústica optou-se por um púlpito de frente para a Avenida Getúlio Vargas.

Também um museu e uma galeria estavam previstos, “[...] tendo em vista que o museu ‘Paulo de Siqueira’ está em local não apropriado para a exposição e conservação das obras. E também a falta de um espaço público direcionada a mostras de arte, é importante aproveitar esta oportunidade para resolver este problema.” (Anexo Z, p. 3). Nesse caso, observamos um equívoco, pois, após a morte de Paulo de Siqueira, o espaço sob o Monumento O Desbravador foi denominado Galeria de Artes Paulo de Siqueira, mas erroneamente também se atribuía a denominação “museu”, porém sem cumprir a burocracia e atividades que o consolidassem como tal. Como já referimos em outro momento, somente em 2005 o local passou a denominar-se Memorial Paulo de Siqueira. Cabe fazer esse parêntese devido à banalização do termo museu e de suas atribuições, o qual não se restringe apenas ao aspecto expositivo e tem características distintas de um memorial.

O projeto de reforma da praça ainda contemplava a construção do Mural Balseiros: “[...] construir mural em concreto com cenas da saga dos balseiros do rio Uruguai (conforme projeto). Efeito com água.” (Anexo Z, p. 2). O projeto da construção de um mural (anexo AA) tinha como ideia inicial

[...] construir um grande mural, contando apenas a história dos balseiros do rio Uruguai, usando a técnica de azulejo pintado, que teria como efeito água que deslizasse sobre o azulejo, porém, a partir de um estudo mais aprofundado, o mentor da ideia achou por bem contar a história de Chapecó desde a vinda dos imigrantes e das colonizadoras para essa região. (MONEGO, 2009, p. 69).

Após estudos e diálogos entre os artistas Xico Bracht e José Kurá, a ideia inicial do mural balseiros foi ampliada para abordar o ciclo da madeira. O comércio de madeira representou a principal fonte de renda da região entre os anos de 1920 a 1950; o produto era escoado por meio de balsas, que desciam o rio Uruguai, para ser vendido na Argentina.

O Mural O Ciclo da Madeira foi inaugurado no dia 25 de agosto de 2001, por ocasião da comemoração aos 84 anos de emancipação política de Chapecó (SC). Nesse período, o Partido dos Trabalhadores (PT) estava na administração do município, com o prefeito José Fritsch eleito para o primeiro mandato (1997 a 2000) e reeleito em 2001, renunciando ao cargo em 2002 para concorrer a governador do estado. Sua administração representou uma ruptura na política municipal, por ser a primeira administração de espectro político de centro-esquerda; os prefeitos até então eram majoritariamente de direita, centro-direita e centro.

O mural fazia parte da programação de aniversário da cidade, composta por inauguração da reforma da praça, show pirotécnico, show de voo da base aérea militar de Canoas (RS), 1ª mostra de dança folclórica de Chapecó, final do Encanta Chapecó e espetáculo da Orquestra harmônica de Curitiba (PR).

Conforme matéria do jornal *Diário da Manhã* do dia 28 de agosto de 2001, “cerca de 10 mil pessoas participaram da inauguração da reforma da praça Cel. Bertaso” (A INAUGURAÇÃO..., 2001, p. 5). No entanto, devido à nebulosidade e chuva, algumas atividades foram prejudicadas, como podemos acompanhar na sequência da reportagem:

Após o pronunciamento do prefeito José Fritsch, um espetáculo pirotécnico fez a alegria do público presente. Posteriormente, foi a vez do show aéreo, o que acabou não acontecendo por questões de segurança. [...] Como haviam muitas nuvens, os aviões não puderam descer para evitar qualquer tipo de incidente [...]. No palco montado em frente à catedral, foi a vez dos grupos de dança e musicais fazerem a festa. O Encanta Chapecó também fez a alegria dos presentes embora tenha que ser interrompido para que a Orquestra Harmônica de Curitiba fizesse sua apresentação. Entretanto, a forte chuva que caiu no momento acabou encerrando qualquer possibilidade de apresentação, tendo feito que o grande público se retirasse da praça. (A INAUGURAÇÃO..., 2001, p. 5).

A chuva e o mau tempo acabaram dispersando o público e encerrando a possibilidade da continuação das apresentações. Em diferentes jornais e em distintas matérias, a reforma da praça foi elogiada, tanto pela melhoria em sua infraestrutura como pela reforma dos banheiros, poda das árvores, o que deixou o lugar mais limpo, arejado e seguro, transformando-o em um espaço de lazer. Também foi destaque a obra do Mural O Ciclo da Madeira, atribuída como mais um cartão de visitas que identificaria o município junto com o Monumento O Desbravador. Esses elementos foram apontados pela matéria “a praça é nossa”, do jornal de circulação local *Sul Brasil* do dia 25 e 26 de agosto:

Aplausos para a Administração Municipal. Foi além do que se pedia; uma reforma dos sanitários e uma limpeza geral – e hoje entregam a população um cartão de visitas, um monumento de arte, a otimização de um pequeno espaço de repente transformado num recanto de lazer para todas as idades. Nos colonizadores,

belíssimos painéis que farão companhia ao bem próximo ‘desbravador’ como referências de Chapecó. Ser uma bela cidade, começa por uma bela praça, ao ultrapassar os oitenta e quatro anos, Chapecó inteira ganhou um belo presente, mais um deslumbrante presente. (PEREIRA, 2001, p. 3).

Interessante observar que a matéria coloca como requisito para ser uma bela cidade possuir uma bela praça, e apresenta a reforma da praça como um presente para a cidade inteira, ou seja, que todos os cidadãos têm acesso e podem dela usufruir. Portanto, a preocupação seria em como manter a praça em boas condições:

A praça está bonita, limpa clara... de dia. À noite também deve ficar iluminada e guarnecida. Caso contrário, rapidamente vai transformar-se no que era antes. Se escura, atrativo para a marginalidade, a sujeira, e novamente fonte de preocupação. Bonita, arrumada está a praça. Mantê-la assim será desafio do município. (A PRAÇA, 2001, p. 2).

A manutenção da praça é colocada como um desafio para o município, sendo a sua iluminação no período noturno fator preponderante para que não atraia marginalidade, sujeira e volte a ser um problema. Na página seguinte à matéria, há uma charge que satiriza a figura do prefeito, representado com duas armas na mão, usando botas e com uma estrela no peito, indiciando ser um xerife, oficial responsável por uma localidade ou condado; e representado com o seguinte pensamento: “Que ninguém ouse praticar vandalismo na minha praça!” (Anexo BB).

Nota-se uma boa aceitação com o resultado da reforma da praça e com a obra artística do Mural O Ciclo da Madeira. Ainda assim, encontramos críticas referentes à falta de transparência na contratação dos artistas, que não foi realizada por meio de abertura de edital ou licitação. Essa crítica pode ser percebida na matéria “E a transparência”, publicada no jornal *Sul Brasil* do dia 27 de agosto de 2001:

Quero entrar no mérito de uma parte do discurso ‘... 84 anos de Chapecó representado em um painel artístico que vai marcar para todas as pessoas que visitar Chapecó, no ponto de vista da expressão cultural...’ Perguntei aqui neste espaço quais foram os critérios para a contratação do artista que produziu aquele painel. Agora apontando o prefeito nesse texto face ao seu discurso, quem sabe os munícipes tomem conhecimento da contratação. Mas a praça e o painel dão verdadeiros méritos à Prefeitura Municipal pela reforma, isso é inquestionável. (ALBEIRICE, 2001, p. 2).

A matéria, primeiramente, cita um trecho do discurso do prefeito em que ele enfatiza a obra como a representação dos 84 anos do município; ela marcaria os visitantes da cidade, ou seja, a sua constituição em um ponto turístico. Posteriormente, questiona qual foi o critério

adotado para a contratação dos artistas; por fim, afirma serem mérito da administração municipal a reforma e os painéis incorporados à praça. Segundo informação dos jornais, “foram investidos R\$ 270 mil” em toda a reforma da praça (CHAPECÓ..., 2001, p. 9).

No que tange à criação artística, em 1999, o artista Xico Bracht já havia realizado um manuscrito do projeto mural ciclo da madeira (anexo CC), junto com alguns esboços (anexo DD). Estes foram adotados quase em sua totalidade com a readequação da ideia inicial, havendo apenas algumas modificações em seus traços e estilos para os croquis feitos em 2000 pelo artista José Kurá (anexo EE).

Por meio desses documentos, podemos ter uma noção sobre o que os artistas buscaram representar em algumas cenas do mural. Conforme o projeto do mural elaborado por Xico Bracht (anexo CC), a cena 1 (figura 5) trata-se de “Visão da mata cerrada [sic] Aldeia Caigang com seus usos e costumes”, ou seja, afirma a presença de grupos indígenas na região, contrastando com a narrativa de puro mato e sem contingente populacional antes da colonização. Quanto à cena 2 (figura 6), retrataria a “Chegada do colonizador, cenas de derrubada dos pinheiros. Ex. Fase das ferramentas (machado, serrote de dois cabos, cunha e marreta). Desgalhamento e arrasto das toras até as serrarias e estaleiros feitas por juntas de bois [...]”, representando como era feito o processo de derrubada da mata e as ferramentas utilizadas.

Na cena 3 (figura 9), estariam representados “Os estaleiros e roladores de toras. Como a madeira era serrada nas serrarias tocadas à máquinas a vapor, com grandes polias e correias.” Algumas madeiras eram transportadas em balsas feitas de toras inteiras, enquanto outras eram serradas em tábuas, a depender da exigência do comprador (anexo CC).

Na (figura 8), observamos a presença de duas cenas que abordam os meios de transporte da madeira, tanto por tração animal como por tração motorizada, e também identificam o edifício presente na imagem: “Cena 4 – O transporte das toras até as margens do rio Uruguai, feita em carroções puxados por ternos de mulas [...]” e “Cena 5 – Fachada do prédio da cooperativa madeireira. Caminhão gigantinho com reboque carregado de madeira.” (Anexo CC).

Na (figura 13), vemos representadas atividades específicas do trabalho de balseiro, desde a construção das balsas e os seus elementos necessários: “Cena 6 – Trabalho de construção da balsa. Colocação das latas, amarração das toras com cipós e arrames, furação com trado para colocação dos tarugos. Instalação dos remos, construção dos abrigos e a cozinha.” Até os conhecimentos empíricos dos balseiros de como proceder durante a viagem são representados, na “Cena 7 – A viagem, balsa em movimento na correnteza da enchente,

trabalho dos remadores de popa e proa, comando do práctico para manter a balsa no canal do rio e evitar obstáculos.” (ANEXO CC).

O artista não descreve, mas, no último croqui do (anexo EE) vemos, ao centro, a imagem de dois homens pescando; no mural, a cena foi representada por um homem recolhendo a rede e, à direita, uma mulher lavando roupa e observando a decida das balsas, demonstrando os diferentes usos do rio Uruguai (figuras 14 e 15).

Na (figura 16), observamos a representação da “Cena 9 – Balseiros e peões se divertindo nos cabarés de Santo Tomé na Argentina.” De acordo com as entrevistas de Bellani (1991, p. 228), “a farra e a boemia sempre ocorriam após a decida da balsa, e principalmente com dinheiro no bolso”. Nos relatos, ainda citam que alguns regressavam para casa apenas com as compras feitas, no entanto faziam uma ressalva: isso não ocorria de forma generalizada.

Constatamos que algumas cenas não foram representadas no mural, como a “Cena 8 – Chegada no porto de São Borja a venda da madeira e o pagamento dos peões, pelo dono da balsa [...]” e a “Cena 10 – Chegada em casa, os presentes trazidos da fronteira para a família [...]”, indiciando que o mural poderia ser maior ou que foram incorporadas outras cenas em seus lugares (anexo CC).

Já nos croquis realizado pelos dois artistas (anexo EE), vemos a incorporação de uma mulher com os braços abertos, o que definimos como terceira cena do primeiro mural (figura 7). A imagem pode ser interpretada como uma figura mítica da mãe natureza, pois sua cintura parece ser o tronco de uma árvore, enquanto seus cabelos têm o aspecto de folhas. Com a mão direita, a mulher aponta com o dedo indicador para os homens que cortam as árvores; embaixo do seu braço, os traços vermelhos representam as chamas. Antes mesmo do período da colonização, a prática de atear fogo sobre a mata, conhecida por “coivara”, já era realizada na região, primeiramente por grupos indígenas e caboclos, porém em pequena escala e deixando um período de tempo para que o terreno recuperasse seus nutrientes. Com a chegada dos colonos, houve um aumento populacional e o fogo foi usado para limpar os lotes. Conjuntamente com a intensificação do comércio da madeira, a prática das queimadas causou grande devastação sobre o meio ambiente.

A representação mítica da mãe natureza, presente na (figura 7), também se apresenta com o braço esquerdo levantado e a palma da mão estendida, como se estivesse pedindo para cessar o desmatamento e a destruição advinda com o progresso. Nesse sentido, o progresso oriundo da vinda dos colonos pode ser visto, ao mesmo tempo, como sinônimo de desenvolvimento econômico e início da urbanização, mas também de destruição das florestas

e espólio das populações autóctones. Os croquis realizados pelos artistas Xico Bracht e José Kurá (anexo EE), mais especificamente a cena 6, presente na (figura 10), representam bem essa perspectiva: por um lado, a presença de casas e edifícios; por outro, a figura de um homem ajoelhado com a cabeça baixa. “Segundo o artista Xico Bracht, o momento da tomada de consciência sobre os atos realizados [...]” (MONEGO, 2009, p. 76).

Algumas cenas do mural não possuem esboços, como a que definimos como sétima cena, localizada na lateral esquerda da escadaria que divide os painéis (figura 11). Na imagem, vemos um homem que segura sementes de pinhão em suas mãos, ao seu lado, toras de madeira. Pelo formato das sementes, sabemos que são de uma araucária, espécie nativa e preponderante na região durante o período da colonização. A sua representação pode ser interpretada como uma árvore que dá o alimento e também gera emprego e renda com a venda de sua madeira, mas que precisou ser protegida por lei para que não acabasse sendo extinta.

A oitava cena, na lateral direita da escadaria, expressa na (figura 12), traz a imagem de uma mulher recostada em posição de descanso; seus trajés lembram os usados pelas deusas gregas, enquanto os cabelos são semelhantes à folhagens. Pode ser interpretada sua representação como outra variante da figura mítica da mãe natureza, uma homenagem às mulheres e à terra como símbolos da fertilidade e geradoras da vida.

No primeiro passo da análise do Mural O Ciclo da Madeira, observamos os dados introdutórios acerca da obra e dos artistas envolvidos em sua construção. No segundo passo, olhamos demoradamente a obra com o objetivo de observar os qualissignos; visualizamos uma mistura de traços e linhas sobre uma base em amarelo que contrasta com outras cores, dando a sensação de profundidade, volume e agitação. No terceiro passo e os sinsignos, constatamos diversas cenas cotidianas, como a representação de árvores, pessoas, animais, rio, casas e edifícios; na maioria das cenas, as pessoas estão realizando atividades ligadas ao corte da madeira, seu transporte e escoamento por meio de balsas.

No quarto passo, correspondente aos legissignos, construímos uma rede argumentativa, apreendendo elementos em conjunto com o primeiro, segundo e terceiro passos, contextualizando a obra. Percebemos que o Mural O Ciclo da Madeira é um patrimônio cultural público de município de Chapecó (SC). Construído a partir da reforma da Praça Coronel Bertaso, tinha como objetivo o embelezamento da cidade e a constituição de um novo cartão de visitas, que concorreria com o Monumento O Desbravador como ponto turístico. Porém, o lugar em que foi erigido, em frente à rua de mão única Antônio Selistre de Campos, com uma visualização ofuscada por árvores e um parquinho e a sua menor

veiculação nas mídias, o faz ser menos conhecido e reconhecido como um patrimônio ou cartão postal em comparação ao Monumento O Desbravador.

Isto pode ser devido à forma como o mural representa a história da colonização, o seu objeto dinâmico. O Mural O Ciclo da Madeira é composto por três painéis, podendo ser lido como uma narrativa histórica em suas cenas. No mural, observamos a presença de diferentes grupos, como indígenas, caboclos e colonos. Eles se apresentam com indumentárias simples, alguns sem calçados e sem camisa. Muitos têm a face coberta por um chapéu, pois o objetivo não é a personificação de uma pessoa, mas uma representação mais geral e plural da população chapecoense.

De uma maneira crítica, o mural representa desde a chegada dos colonos e o encontro com os grupos indígenas, como era feito o corte da madeira, seu transporte por meio de carroças e caminhões e balsas, a festa em território vizinho com dinheiro advindo da venda da madeira, o início da urbanização com casas e edifícios, e a tomada de consciência de que o progresso obtido com a venda e exportação da madeira também gerou destruição e devastação do meio ambiente.

Ou seja, se, por um lado, reconhece o progresso e o desenvolvimento econômico com a colonização, por outro, permite inferir uma reflexão de como foram usados e geridos os recursos naturais nesse período. Por esses motivos, depreendemos a predileção ao uso e à difusão da imagem do Monumento O Desbravador, uma narrativa do vencedor, e não a do Mural O Ciclo da Madeira, que representa os “confroencontros” (ANDREIS, 2014) ocorridos com o processo de colonização do município.

A seguir, passamos para a análise do nosso último objeto de pesquisa, o Monumento 100 anos de Chapecó.

5.1.3 Monumento 100 anos de Chapecó

Retomamos que, neste capítulo, analisamos o quarto passo dos três objetos do patrimônio público de Chapecó relacionados com a colonização, inaugurados em data de aniversários do município. Este passo apreende a interpretação mediada pela convenção, ou seja, os três primeiros passos de cada um dos objetos apresentados no capítulo anterior são chamados para comporem com aspectos que abrangem o contexto político e econômico que envolvem o objeto, em relações com o sujeito interpretante. Nesse percurso, este item traz a análise do quarto passo do Monumento 100 anos de Chapecó.

Pode-se dizer que a ideia de construir um monumento em homenagem ao centenário de Chapecó (SC) já havia sido pensada e esboçada por Altair Wagner, prefeito do município, entre os anos de 1973 e 1977, em seu livro *E...Chapecó Levantou Vôo*, lançado em 2005.

Com o objetivo de homenagear o centenário do município, Wagner (2005, p. 233) sugeria que o monumento fosse erigido no centro da Avenida Getúlio Vargas, “esquinas com rua Benjamin Constant a 60 metros sul onde passava o Lajeado Passo dos Índios, no local em que o Coronel Bertaso colocou o Marco Histórico da cidade de Chapecó em 11/02/1922”, um lugar de destaque e bastante visualidade, o que agregaria um valor simbólico, ao ser bem próximo de onde foi colocado o Marco Histórico da cidade, uma espécie de pedra fundamental, a qual daria início ao processo de urbanização do município.

Previa-se, na proposta de Wagner (2005), que, para a construção do monumento, seria lançado um concurso em âmbito municipal ou estadual. Além disso, a obra contaria com recurso da prefeitura, da Associação Comercial e Industrial de Chapecó (ACIC) e de outros grupos que, porventura, aderissem ao projeto. O monumento era idealizado em quatro estágios, cada um corresponderia a uma homenagem. O primeiro estágio deveria prestar homenagem a

José Raymundo forte: representando os milhares de caboclos que ocuparam grandes áreas que mais tarde se transformou no município de Chapecó, que enfrentando dificuldades, sacrifícios aí se instalaram para assegurar a sobrevivência e manutenção de suas famílias. (WAGNER, 2005, p. 233).

O caboclo é um dos habitantes da região oeste catarinense estabelecidos na região desde antes da chegada dos colonizadores de origem europeia, conforme referimos no primeiro capítulo.

O segundo estágio seria composto pela figura de “Coronel Ernesto Francisco Bertaso: [...] representando as empresas colonizadoras que atuaram nas primeiras décadas do século XX” (WAGNER, 2005, p. 234). Bertaso era proprietário da Empresa Colonizadora Ernesto Francisco Bertaso, uma das principais colonizadoras do município de Chapecó (SC).

Ao abordar o terceiro estágio, o autor questiona o leitor sobre a quem deveria ser prestada homenagem. E responde da seguinte maneira: “serão vocês chapecoenses e oestinos que hoje vivem e trabalham nesta progressista região, que simbolicamente serão galgados ao terceiro espaço do monumento representando o trabalho, a cultura e a ciência neste início do século XXI” (WAGNER, 2005, p. 234).

Há uma confusão entre o terceiro estágio e o quarto estágio do monumento, pois eles parecem se repetir. Wagner (2005, p. 236) afirma que “Chapecó e os oestinos deverão ocupar o ponto mais alto do ‘podium’, isto é, o quarto estágio deste monumento que deverá ser construído até 25/08/2017, por ocasião do CENTENÁRIO DO MUNICÍPIO DE CHAPECÓ”. Na sequência da argumentação, o autor apresenta a ilustração de uma sugestão aos patrocinadores e participantes do concurso de construção do monumento (anexo FF). Essa sugestão, apesar desses detalhamentos propostos pelo autor na obra de 2005, não foi o projeto executado no Monumento Chapecó 100 anos, mas traz elementos que o aproximam e o distanciam, como veremos no decorrer da análise.

No dia 31 de maio de 2017, o prefeito Luciano José Buligon anunciava à disposição a edificação de Monumento em Comemoração ao Centenário do Município de Chapecó, por meio do Decreto n. 34.234 (CHAPECÓ, 2017a) – o documento na íntegra encontra-se no (anexo GG). O decreto afirma a intenção da Administração Municipal em homenagear o seu povo “através da edificação de monumento alusivo ao Centenário de Chapecó, eternizando para as presentes e futuras gerações a transformação dos sonhos na realidade que representa Chapecó nos dias de hoje”.

No Decreto n. 34.234/2017, são apresentados os motivos e as justificativas para a construção do monumento aos 100 anos:

[...] é justa e necessária a homenagem e o reconhecimento aos ilustres chapecoenses Ernesto Bertaso, Plínio Arlindo de Nês e Aury Luiz Bodanese [...] as ações desses três cidadãos visionários, considerados símbolos do nosso povo trabalhador, traduzem a integração do social e do econômico, do encontro da cidade do campo, do ciclo primário para o industrial, marcas que consolidam Chapecó como o maior polo em produção de proteína animal aliado ao espírito humano e solidário. (CHAPECÓ, 2017a).

A proposta do monumento ao centenário de Chapecó teria um caráter histórico, cultural e turístico, simbolicamente materializado na criação e fixação da escultura em bronze de três personalidades em tamanho natural. Além disso, previa um espaço de memória com fotografias dos 100 fatos importantes para o desenvolvimento da cidade, como observamos nos seguintes artigos:

Art. 1º O poder Executivo Municipal edificará monumento de caráter histórico, cultural e turístico em homenagem ao centenário de emancipação político-administrativa do Município de Chapecó.

Art. 2º O monumento a que se refere o artigo anterior retratará, dentro do possível, o contexto histórico do primeiro centenário do Município, através de cem fatos de maior relevância e destaque para o desenvolvimento social, cultural e econômico da cidade, ilustrado por meio fotográfico e aportados em um espaço de memória na

base do monumento, que sustentara ainda, os vultos de três personalidades que notoriamente contribuíram na organização, construção e desenvolvimento do Município, construído em bronze, de corpo inteiro e em dimensões naturais. (CHAPECÓ, 2017a).

Percebemos, pelas figuras e pela descrição dos passos anteriores do percurso analítico da semiótica, presentes no capítulo anterior, que somente a escultura das personalidades foi erigida no monumento; assim, abandonou-se a ideia de um espaço de memória que poderia de fato representar o povo chapecoense de maneira plural e em diferentes períodos da história do município.

No que se refere ao lugar onde a obra seria construída, estabelece-se no Art. 3º que “o monumento previsto neste Decreto será construído em canteiro central da Avenida Getúlio Vargas localizado no Loteamento Avenida, bairro Bom Retiro, nesta cidade” (anexo GG). Nesse local efetivamente a obra foi erigida, ou seja, no alto, ao extremo norte da cidade, na parte final da respectiva avenida.

Quanto ao artista responsável, o decreto que dispõe sobre a intenção de edificação do monumento determina as seguintes condições: “[...] contratará artista ou profissional de notória e comprovada capacidade ou empresa especializada. §1º O artista deverá ser reconhecido e premiado internacionalmente. §2º A obra deverá ter certificado de autenticidade e propriedade.” (CHAPECÓ, 2017a).

O decreto n. 34.234/2007, de disposição para construção do monumento, enfatiza que o Conselho Municipal de Política Cultural de Chapecó havia aprovado por unanimidade a proposta da construção do monumento, na reunião do dia 5 de maio de 2017 (CHAPECÓ, 2017b), o que foi questionado posteriormente e gerou alguns mal-entendidos, pois, na ocasião, apenas 17 dos 34 titulares e suplentes representantes do conselho de cultura estavam presentes, ou seja, a metade dos votos válidos. Em reuniões subsequentes, alguns conselheiros questionaram a própria decisão de fazer o monumento e as pessoas homenageadas, como veremos mais adiante.

Três dias depois da reunião do dia 5 de maio de 2017, com o Conselho de Cultura, o prefeito Luciano José Buligon encaminhou à câmara de vereadores o Projeto de Lei n. 62/17 (CHAPECÓ, 2017c), por meio do qual autorizava o executivo municipal a erigir monumento em comemoração ao centenário do Município de Chapecó. Alguns vereadores encaminharam requerimentos ao prefeito para solicitar informações referente ao custo da obra, de onde viria o orçamento, e sugeriram a abertura de consulta pública para avaliar:

- a) se os cidadãos concordam com a homenagem na forma proposta pelo Projeto de Lei 62/2017, possibilitando, inclusive, o envio de sugestões de outras formas de homenagem;
- b) a opinião acerca dos valores que a homenagem, na forma proposta, irá custar aos cofres públicos;
- c) sugestões de mais personalidades a serem homenageadas, que tenham contribuído para o desenvolvimento social, cultural e econômico da cidade, contexto histórico, organização e desenvolvimento do Município. (FOSSÁ, 2017a, p.2).

No dia 26 de maio de 2017, depois de pedido de vistas, o projeto foi retirado de tramitação, o que demonstra que não havia consenso ou unanimidade, por parte da câmara de vereadores, na proposta de construir um monumento ao centenário, nem quanto aos homenageados. Depreende-se que haviam polêmicas com teor discordante do conteúdo do objeto a ser erigido e do modo de encaminhamento do processo de construção desse patrimônio público. Com o objetivo de dar continuidade à obra, em 31 de maio de 2017, o prefeito baixou o Decreto n. 34.234 (anexo GG), documento que viemos analisando até o momento, o qual dispõe sobre a sua edificação e estabelece as diretrizes.

No dia seguinte ao Decreto n. 34.234, a Prefeitura Municipal de Chapecó (SC) já firmava o Contrato n. 363/2017 com a empresa 3MRC Eventos e Decorações Ltda para a construção do monumento em homenagem ao centenário (CHAPECÓ, 2017d) – o documento na íntegra encontra-se no (anexo HH). Na primeira cláusula, estabelece o objetivo do contrato, informa o artista que iria executar a obra, sua finalidade e as pessoas que seriam homenageadas:

Constitui o objeto deste contrato, a aquisição de 03 (três) obras de arte, em formato de escultura, confecção em bronze, tamanho natural, pelo renomado escultor e designer ROBERTO DA SILVA CLAUSSEN, para composição do patrimônio artístico cultural do Município, em homenagem à personalidades históricas que atuaram na dinamização do Município, de modo a torná-lo Pólo industrial, comercial, e agroindustrial, projetando-o no cenário Nacional. As obras de arte visam condecorar as festividades alusivas ao Centenário do Município, sendo que serão fruto das homenagens às seguintes personalidades: Aury Luiz Bodanese, Ernesto Bertaso e Plínio Arlindo De Nês. (CHAPECÓ, 2017d, p. 1).

O artista é apresentado como renomado escultor e designer, “ROBERTO DA SILVA CLAUSSEN”, em caixa alta, provavelmente para enfatizar as suas qualidades artísticas. Quanto à proposta da obra, visa condecorar a festividade aos 100 anos do município e homenagear as “personalidades: Aury Luiz Bodanese, Ernesto Bertaso e Plínio Arlindo De Nês”.

A terceira cláusula informava o valor total da obra: R\$ 330.000,00 (trezentos e trinta mil reais), e como seriam feitos os pagamentos:

- 3.2.1. 50% (cinquenta por cento) do valor, ou R\$ 165.000,00 (cento e sessenta e cinco mil reais) na assinatura do contrato;
- 3.2.2 30% (trinta por cento) do valor, ou R\$ 99.000,00 (noventa e nove mil reais), na entrega das obras; e
- 3.2.3. Restantes 20% (vinte por cento) do valor, ou: R\$ 66.000,00 (sessenta e seis mil reais) na fixação das mesmas. (CHAPECÓ, 2017d, p. 2).

Após o contrato firmado entre a Prefeitura de Chapecó e a empresa 3MRC Eventos e Decorações Ltda para a construção do monumento, o vereador Cleiton Marcio Fossá encaminhou um novo requerimento, n. 178/17, no dia cinco de junho de 2017, solicitando ao prefeito que informasse e apresentasse:

- a) As motivações, pareceres e documentos relativos à dispensa da licitação supracitada;
- b) Comprovação de publicação do ato de dispensa;
- c) Sejam apresentados os orçamentos ou documentos similares feitos anteriormente à dispensa, a que tenha levado o Município a chegar ao valor de R\$ 330.000,00 (trezentos e trinta mil reais) pelas três estátuas;
- d) Seja apresentadas as razões de contratação da empresa 3MRC EVENTOS E DECORAÇÕES LTDA – ME, com comprovação de suas atividades de renome no meio artístico;
- e) Seja indicado no orçamento anual o valor destinado ao referido monumento contratado;
- f) Seja apresentado cópia integral do contrato e todos e eventuais aditivos. (FOSSÁ, 2017b, p. 2).

Conforme a Lei Orgânica Municipal de Chapecó (SC), sobretudo em seu artigo 13, inciso XX, “obras, serviços, compras e alienações serão contratados mediante processo de licitação pública” (CHAPECÓ, 1990). Apurada dispensa de licitação, os responsáveis podem responder a ação civil pública por ato de improbidade administrativa.

No que se refere a esse assunto, em setembro de 2017, o prefeito Luciano José Buligon e outras três pessoas – Riquelmo Bedin Filho, presidente da Comissão de Licitação, Roberto da Silva Claussen, escultor responsável pela obra, e Mário Márcio Monteiro da Silva, empresário da empresa 3MRC –, por meio de uma decisão liminar da justiça, tiveram bens bloqueados no valor total de R\$ 990.000. Em novembro do mesmo ano, o valor foi desbloqueado das contas, por decisão do desembargador Vilson Fontana, do Tribunal de Justiça de Santa Catarina (PREFEITO..., 2017).

Pouco mais de um ano depois do desbloqueio das contas, o prefeito, o artista e o servidor público Riquelmo Bedin Filho foram denunciados por crime contra a Lei de Licitações e falsidade ideológica, conforme matéria do site do Ministério Público de Santa Catarina do dia 20 de novembro de 2018.

Na denúncia, de autoria do Procurador de Justiça Gerciano Gerson Gomes Neto, afirma-se que teria ocorrido uma série de atropelos em desacordo com a lei de licitação. De acordo com a matéria, o prefeito foi procurado pelo artista logo após a tragédia aérea envolvendo o time de futebol da Chapecoense, com o objetivo de produzir uma homenagem ao clube. O prefeito teria descartado a oferta, mas manifestado interesse em fazer uma obra em homenagem ao centenário de Chapecó (SC). Assim, entre janeiro e fevereiro de 2017, teriam tido início as tratativas entre a administração municipal e o artista para elaboração da obra (COORDENADORIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DO MPSC, 2018).

O fato é que as mediadas encaminhadas pelo prefeito no Decreto n. 34.234, que dispõe sobre a construção do monumento, e no Contrato n. 363/2017, firmado com a empresa responsável em executar a obra, foram realizadas em um curto período de tempo, sem uma maior discussão e apreciação, o que gerou polêmica e descontentamento de diferentes setores, expressados em redes sociais, manifestos, jornais locais, e até mesmo pelo Conselho Municipal de Política Cultural, o qual supostamente teria acatado a ideia por unanimidade.

Em reunião do Conselho Municipal de Política Cultural realizada no dia 7 de junho de 2017, alguns representantes das setoriais cobraram explicações sobre a construção do monumento, como ficou registrado em ata, principalmente, no que tange à veiculação de que o conselho havia aprovado por unanimidade a sua construção. Sobre esse tema, o prefeito Luciano Buligon “destaca que está pronto o comunicado à imprensa para esclarecer que a ideia do monumento foi dele e não do CMPC” (CHAPECÓ, 2017e). Ele teria tomado essa decisão após conversar com famílias e pesquisar sobre fatos históricos da cidade; “o Prefeito fundamenta sua vontade de construir um memorial que fosse tombado pela Unesco, um patrimônio público e imutável, porque tornaria isso mundial e preservado” (CHAPECÓ, 2017e).

Esse argumento do tombamento pela Unesco é reiterado em outros momentos pelo prefeito, seria atribuído ao monumento devido ao renome e prestígio do artista Roberto Claussen. Em matéria ao jornal *Diário do Iguçu* veiculado no dia 7 de junho de 2017 via *online*, o prefeito afirma que o monumento “será tombado pela Unesco e será possível fazer souvenirs e reverter a renda para a Prefeitura de Chapecó” (PICCINI, 2017). No entanto, tal argumento desconhece o que significa um patrimônio mundial¹⁸, os critérios necessários para

¹⁸ “**Patrimônio Mundial:** O que faz com que o conceito de Patrimônio Mundial seja excepcional é sua aplicação universal. Os sítios do Patrimônio Mundial pertencem a todos os povos do mundo, independentemente do território em que estejam localizados. Os países reconhecem que os sítios localizados em seu território nacional e inscritos na Lista do Patrimônio Mundial, sem prejuízo da soberania ou da propriedade nacionais,

que seja reconhecido como tal e os procedimentos e etapas para que o bem seja tombado¹⁹. No caso do Brasil, primeiramente o bem cultural deverá ser submetido ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que realizará uma pesquisa ampla sobre o histórico do bem e sua relação com a comunidade local e nacional, para então ser submetido à Unesco.

Apesar das críticas, conflitos e disputas entre os favoráveis e contrários à construção do Monumento aos 100 anos, a obra teve sequência, sendo inaugurada no dia 25 de agosto de 2017, por ocasião da comemoração ao centenário de emancipação política no município. A data foi marcada por uma série de eventos durante todo mês de agosto.

A solenidade de inauguração contou com discurso do prefeito, familiares dos homenageados, e do governador do estado de Santa Catarina na época, João Raimundo Colombo. No discurso de inauguração, o prefeito Luciano José Buligon, ao abordar sobre os homenageados, enfatizou sua influência para que o município chegasse aos 100 anos, e revelou o motivo de Aury Luiz Bodanese estar representado voltado para a esquerda, Ernesto Bertaso para frente e Plínio de Nês para o lado direito: “[...] o seu Aury olhando para o lado das cooperativas; o seu Ernesto olhando para esta avenida que ele construiu; o seu Plínio de olho na Arena Condá – pois foi a partir deles que nós chegamos. Não são três pessoas que estão aí, todos nós estamos aí.”²⁰

Portanto, cada um estaria olhando em direção aos feitos que ajudou a construir na cidade, acrescido ao papel simbólico de representar todo o povo chapecoense. Essa afirmativa

constituem um patrimônio universal ‘com cuja proteção a comunidade internacional inteira tem o dever de cooperar’.

Todos os países possuem sítios de interesse local ou nacional que constituem verdadeiros motivos de orgulho nacional e a Convenção os estimula a identificar e proteger seu patrimônio, esteja ou não incluído na Lista do Patrimônio Mundial.” (REPRESENTAÇÃO..., 2017).

¹⁹ “Os bens culturais devem:

- i. representar uma obra-prima do gênio criativo humano, ou
- ii. ser a manifestação de um intercâmbio considerável de valores humanos durante um determinado período ou em uma área cultural específica, no desenvolvimento da arquitetura, das artes monumentais, de planejamento urbano ou de paisagismo, ou
- iii. aportar um testemunho único ou excepcional de uma tradição cultural ou de uma civilização ainda viva ou que tenha desaparecido, ou
- iv. ser um exemplo excepcional de um tipo de edifício ou de conjunto arquitetônico ou tecnológico, ou de paisagem que ilustre uma ou várias etapas significativas da história da humanidade, ou
- v. constituir um exemplo excepcional de habitat ou estabelecimento humano tradicional ou do uso da terra, que seja representativo de uma cultura ou de culturas, especialmente as que tenham se tornado vulneráveis por efeitos de mudanças irreversíveis, ou
- vi. estar associados diretamente ou tangivelmente a acontecimentos ou tradições vivas, com ideias ou crenças, ou com obras artísticas ou literárias de significado universal excepcional (o Comitê considera que este critério não deve justificar a inscrição na Lista, salvo em circunstâncias excepcionais e na aplicação conjunta com outros critérios culturais ou naturais).

É igualmente importante o critério da autenticidade do sítio e a forma pela qual ele esteja protegido e administrado.” (REPRESENTAÇÃO..., 2017).

²⁰ 100 ANOS Chapeco. Daniel Paulus. **Youtube**. 25 ago. 2017. 42min45s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GfnnNz3bCRM>>. Acesso em: 6 jun. 2019.

é enfatizada na frase presente na placa de inauguração do monumento (anexo II), localizada no suporte das esculturas, com os seguinte dizeres:

O monumento de cem anos de Chapecó é uma homenagem a todas as pessoas que contribuíram, com o progresso e o desenvolvimento da cidade, aqui representados por três personalidades importantes da nossa cidade: Plínio Arlindo de Nês, Ernesto Francisco Bertaso, Aury Bodanese. Este Monumento produzido em Bronze é a perpetuação da nossa história e dos princípios fundamentais dos nossos eternos desbravadores.

Mas quem seriam essas figuras ilustres que teriam a força de representar simbolicamente todo o povo Chapecoense (SC), seu progresso e desenvolvimento durante os seus 100 anos?

Começamos por Ernesto Bertaso, nascido em 24 de setembro de 1874, na cidade de Verona, na Itália. Filho de Serafim Bertaso e de D. Veneranda Benetti Bertaso, imigrou para o Brasil em 1885, junto com sua família. Em solo brasileiro, residiu nas cidades de Santa Maria, Cachoeira, Canoas e Bento Gonçalves no estado do Rio Grande do Sul. Ao atingir a idade adulta, tornou-se caixeiro viajante, fazendo comércio no lombo de muares, atividade que desenvolveu por trinta anos (PIAZZA, 1994).

Em 1918, Ernesto Bertaso, junto de Manoel Passos Maia e Agilberto Atílio Maia, constituiu a Colonizadora Bertaso, Maia & Cia e iniciou suas atividades no município de Chapecó (SC). No ano de 1923, ocorreu o rompimento da sociedade; com a dissolução, Ernesto Bertaso ficou responsável por todos os ativos e bens da empresa, que passou a se chamar Empresa Colonizadora Ernesto Francisco Bertaso. Em 1948, o nome foi alterado novamente para Empresa Colonizadora e Industrial Ernesto Francisco Bertaso S.A.; e foi extinta em 1950, por meio de solicitação de seu proprietário (HASS, 2007) (VICENZI, 2008).

Conforme Hass (2007), a Companhia Colonizadora Bertaso foi responsável pela vinda de mais de 8 mil famílias do Rio Grande do Sul para Santa Catarina, em sua maioria ítalo-brasileiros, ou seja, pessoas nascidas no Brasil com descendência italiana. Essas famílias vinham para a região oeste catarinense em busca de condições melhores, devido à escassez das terras nas colônias velhas e ao crescimento das famílias, como abordamos no primeiro capítulo.

A pesquisadora ainda traça um perfil de como Ernesto Bertaso era visto por esses migrantes:

No imaginário dos moradores mais antigos de Chapecó, o ‘velho’ Bertaso é lembrado como um coronel ‘bonzinho’, ‘gente boa, um santo homem’ Paternalista,

doador de coisas e patrocinador de causas, organizava festas de integração comunitária, além de facilitar o pagamento e doar lotes de terra. (HASS, 2007, p. 42-43).

Essa visão era enfatizada ao lembrar que a maioria das áreas de estabelecimento público, como escolas e entidades com fins recreativos, foi doada pela Companhia Colonizadora. No que se refere ao título de “Coronel”, não há um consenso: alguns familiares dizem que o “o ex-caixeiro-viajante gaúcho Ernesto Francisco Bertaso comprou da Guarda Nacional: Diploma do Clube Militar de oficiais da Guarda Nacional” (HASS, 2001, p. 67); outros familiares afirmam que foi no ano de 1910 que Ernesto Bertaso teria sido nomeado “tenente Coronel comandante do 242º batalhão de Infantaria da Guarda Nacional da Comarca de Alto Taquari, no estado do Rio Grande do Sul” (HIRSH, 2005, p. 32).

Em 1960, Coronel Ernesto Bertaso faleceu aos 85 anos, mas continua sendo lembrado como o fundador da cidade de Chapecó (SC), e prestigiado por uma historiografia tradicional de viés positivista como “digno de encômios e exaltação o trabalho de pioneirismo de Ernesto F. Bertaso” (PIAZZA, 1994, p. 260).

Diferentes administrações municipais de Chapecó (SC) conferiram-lhe homenagens: praça da cidade que leva o seu nome, construção de busto localizado na mesma praça, tombamento em nível municipal das suas duas residências – Casa Histórica da Família Bertaso, via decreto n. 23.949, de 7 de abril de 2011, e Residência “Vila Zenaide”, conhecida como “Casa do Coronel Bertaso” ou “Castelinho”, pelo decreto n. 36.196, de 20 de dezembro de 2018 – e o Monumento aos 100 anos de Chapecó.

A segunda figura homenageada no monumento é Plínio Arlindo de Nês²¹, nascido em 8 de março de 1921, na cidade de Encantado (RS). Filho de David Pio de Nês e Emma Lucca de Nês, Plínio frequentou o primeiro ano do curso de Ciências Políticas em Porto Alegre (RS), mas não chegou a concluí-lo. Mais tarde, formou-se em Pedagogia pela Fundação de Ensino do Desenvolvimento do Oeste (Fundeste), em Chapecó (SC).

Na década de 1940, mudou-se para oeste catarinense, onde atuou no ramo madeireiro-exportador, como empresário do setor de frigorífico e político.

Foi gerente-proprietário da Rádio Garantia, em Encantado (RS), de 1940 a 1941; chefe da empresa Migliorini e Cilier, em Faxinal dos Guedes (SC), entre 1942 e 1944; gerente-proprietário da Madeireira Itaoeste, de 1943 a 1951; fundador da S.A. Indústria e Comércio

²¹ As informações sobre a biografia de Plínio Arlindo de Nês foram baseadas no livro ASSOCIAÇÃO COMERCIAL E INDUSTRIAL DE CHAPECÓ. **História Empresarial Viva**. Chapecó: Grifos, 1997; também em MEMÓRIA POLÍTICA DE SANTA CATARINA. Biografia Plínio de Nês. 2019. Disponível em: <http://memoriapolitica.alesc.sc.gov.br/biografia/810-Plinio_de_Nes>. Acesso em: 6 jun. 2019.

Chapecó, em 1952, e presidente até 1988; fundador e primeiro presidente da Cooperativa de Consumo Chapecó Ltda, em 1960; membro do conselho fiscal da Sadia Avícola S.A., de 1976 a 1977; presidente do Banco de Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina – BADESC, de 1976 a 1979; sócio-gerente da Cachoeirinha Agropecuária Ltda, de 1979 a 1990; presidente do conselho de Administração da Chapecó Alimentos, de 1988 a 1991; e presidente do Conselho de Administração da Chapecó Avícola S.A., de 1976 a 1991.

Como político, foi vereador em Chapecó entre 1946 a 1955; prefeito de Chapecó entre 1956 e 1960; deputado estadual de 1962 a 1966; Secretário de Estado da Secretaria de Negócios do Oeste entre 1969 a 1975.

Ainda, exerceu funções como presidente da Fundação Hospitalar e Assistencial Santo Antônio, de 1960 a 1962; fundador e presidente da Sociedade Ginásio de Chapecó; coordenador da Comissão de Fundação da Fundeste, e presidente em 1970; presidiu, também, o Conselho Deliberativo da Fundeste de 1972 a 1982; e o Sindicato das Indústrias de Carnes e Derivados de Santa Catarina (SINDICARNE), de 1981 a 1982.

Plínio Arlindo de Nês recebeu diversas homenagens e condecorações, tanto em vida quanto após a sua morte, ocorrida em 1995. Foi agraciado por diferentes setores ligados a avicultura, indústria, política, educação e esporte; algumas homenagens são no âmbito estadual, e outras, no nacional. Seu nome está presente em rodovia, avenida, rua e Centro de Cultura e Eventos de Chapecó (SC), agora, também no monumento.

A terceira figura homenageada no monumento é Aury Luiz Bodanese²², nascido em 3 de julho de 1934, na cidade de Erechim (RS). Atou como empresário e empreendedor no ramo das cooperativas. No ano de 1964, mudou-se do Rio Grande do Sul para o oeste catarinense; após três anos, já assumia a presidência da Cooperativa Mista Agropastoril de Chapecó (SC).

Foi eleito vereador do município de Chapecó entre os anos de 1967 e 1971. Em 1969, junto de representantes das cooperativas da região oeste, iniciou as atividades da Cooperativa Central Aurora Alimentos, da qual também assumiu a sua presidência. No ano de 1974, participou da articulação da criação da Cooperalfa, que resultou na fusão entre as cooperativas de Chapecó e Xaxim. Ainda em 1975, colaborou com a fundação de uma Federação das Cooperativas Agropecuárias do Estado de Santa Catarina. Esteve no cargo de presidente da Cooperalfa até 1997.

²² As informações sobre a biografia de Aury Luiz Bodanese. Foram baseadas no livro: ASSOCIAÇÃO COMERCIAL E INDUSTRIAL DE CHAPECÓ. História Empresarial Viva. Chapecó: Grifos, 1997.

Aury Luiz Bodanese Faleceu em 30 de janeiro de 2003. Recebeu homenagens também em vida e após a sua morte. Também foi agraciado por diferentes setores ligados a indústria e cooperativismo, tanto em esfera estadual quanto nacional, além de dar nome a uma rodovia estadual e à criação do Troféu Aury Luiz Bodanese, concedido pela Cooperativa Central Aurora Alimentos a produtores rurais que se destacaram durante o ano.

Portanto, os três homenageados no monumento possuem algumas características em comum: todos são homens brancos, vindos do Rio Grande do Sul para o oeste catarinense, pertencentes a uma elite chapecoense por desempenharem atividades ligadas ao setor econômico e político. A escrita da história por uma perspectiva positivista atribui-lhes a imagem de desbravadores, pioneiros que construíram o progresso e o desenvolvimento da cidade, prestando-lhes inúmeras homenagens.

O monumento, ao representar apenas pessoas de segmentos empresariais e ao ser erigido em meio a polêmicas, sem uma consulta pública ou uma maior apreciação, pode ser o motivo de já ter sofrido alguns atos de vandalismo. No dia 3 de outubro de 2017, passado pouco mais de um mês da inauguração do Monumento 100 anos de Chapecó, o mesmo amanheceu pichado com tinta vermelha, com a seguinte mensagem em sua base: “devolva \$ público” (MONUMENTO..., 2017) – a fotografia da pichação encontra-se no (anexo JJ). Em frente ao monumento, há uma câmera de monitoramento, mas mesmo assim não evitaram que sofresse outros atos de vandalismo, como riscos em sua base, na parte de trás do monumento, tendo sido escritos nomes e apelidos, e no início do ano de 2019 houve uma nova pichação (anexo KK).

Ainda sobre o monumento, em 27 de dezembro de 2017, foi lançado o selo personalizado do Monumento 100 anos de Chapecó (anexo LL), impresso pela Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, com o objetivo de comemorar o centenário do município. A solenidade de lançamento foi realizada no gabinete do prefeito em exercício na data, Valmor Júnior Scolari, junto da gerente regional dos Correios Fernanda Guillen e o coordenador geral Giancarlo e Sá. Na ocasião, Valmor Scolari e o vereador Itamar Agnoletto, no exercício do cargo de presidente da Câmara, “[...] informaram que os selos estão disponíveis para colecionadores e serão usados nas correspondências institucionais dos dois Poderes até agosto de 2018 quando Chapecó completa 101 anos de existência” (LANÇADO..., 2017).

No primeiro passo da análise do Monumento 100 anos de Chapecó, apresentamos os dados introdutórios da obra e do artista que o erigiu. No segundo passo, ao lançarmos um olhar demorado sobre o monumento a fim de contemplar os qualissignos, observamos seus

traços e linha arredondadas e sua coloração dourada. No terceiro passo com os sinistros, identificamos a estátua de três homens: Plínio Arlindo de Nês, Ernesto Francisco Bertaso, Aury Luiz Bodanese.

No quarto passo, no que tange aos legi-sinistros, realizamos uma rede argumentativa que contextualiza a obra, em conjunto aos passos anteriores. Percebemos que o Monumento 100 anos de Chapecó é um patrimônio público do município, construído com o objetivo de homenagear o centenário chapecoense e as três pessoas, o empresário Plínio Arlindo de Nês, o colonizador Ernesto Francisco Bertaso, e o cooperativista Aury Luiz Bodanese, tidos como desbravadores e pioneiros em suas áreas. Assim, a sua imagem em um monumento em bronze simbolizaria todas as pessoas que contribuíram para o progresso e o desenvolvimento do município. Ou seja, se no Monumento O Desbravador há uma homenagem sem citar nomes, mas com diversos elementos que indiciam destinar-se aos migrantes sul-rio-grandenses que deslocaram para a região na primeira metade do século XX, o Monumento 100 anos de Chapecó personifica a homenagem.

Trata-se de uma obra polêmica, seja pelos encaminhamentos decorrentes em sua construção, além da afirmativa do prefeito que seria tombado pela Unesco, transformando-se em ponto turístico, ou pela homenagem às três pessoas representadas como símbolo da cidade, pois contém somente membros masculinos, brancos e pertencentes a uma elite política e empresarial que já foi homenageada em inúmeras ocasiões e que não representa a pluralidade da população chapecoense durante os seus 100 anos de história.

No próximo item, abordaremos a relação entre a colonização e a construção de representações coletivas sobre a história do município de Chapecó (SC).

5.2. A CONSTRUÇÃO DE REPRESENTAÇÕES COLETIVAS DA HISTÓRIA DA COLONIZAÇÃO DE CHAPECÓ

Na pesquisa que viemos realizando, tensionando a colonização e a construção de representações coletivas, por meio do estudo do patrimônio público em Chapecó (SC), notamos o enfoque unilateral, que se empenha em fomentar a construção de representações de caráter público como se fossem marca da coletividade. Porém, a pesquisa que apresentamos referindo-se às pluralidades coexistentes durante a colonização do município e as inaugurações estratégicas em datas comemorativas, apresentadas no primeiro capítulo; o desenvolvimento da noção de “patrimônio”, sua legitimação por meio da legislação e a importância do tipo de suporte, presentes no segundo capítulo; o estudo da história referente à

imagem e sua representação, a semiótica como metodologia para análise das imagens dos três patrimônios, exposto no terceiro capítulo; a contextualização histórica e geográfica, a contemplação e a atenção às singularidades do primeiro, segundo e terceiro passos do percurso analítico da semiótica, bem como os três patrimônios públicos que compõem a pesquisa, descritos no quarto capítulo; e a apresentação dos elementos do quarto passo, no qual apresentamos a terceiridade do legissigno, que permite a interpretação mediada por convenção, no quinto capítulo – oferecem elementos para problematizarmos a relação entre a colonização e a construção de representações coletivas sobre a história do município de Chapecó (SC).

Dessa forma, neste item, abordamos o conceito de “memória coletiva” e lugares de memória na sua relação com os patrimônios de Chapecó (SC), na representação da história da colonização do município, ou seja, de que forma essas representações corroboram para construir uma representação homogênea, linear, que oculta a alteridade, ou tem uma perspectiva plural que respeita as diversidades das memórias e apresenta as suas contradições e heterogeneidades.

De acordo com Le Goff (2013, p. 387), a memória, no sentido de conservar certas informações, “remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Nessa concepção, a memória abrange os estudos da psicologia, da neurofisiologia, da biologia e da psiquiatria.

Ao longo do tempo, o desenvolvimento da noção de “memória” teve diferentes concepções e interpretações, sendo explorados distintos aspectos em cada ciência. Dentro da história, a memória é usada nos estudos das sociedades, e ganhou uma maior ênfase com a noção de “memória coletiva”. Termo cunhado pelo sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945), em sua concepção, as “memórias individuais” nunca são só suas, pois nenhuma lembrança coexiste isolada de um grupo social. Portanto, o indivíduo que lembra está inserido em uma sociedade e possui diferentes grupos de referência. Assim, a memória individual constitui-se no meio social pela vivência da pessoa em diferentes grupos ao mesmo tempo. A memória individual é uma combinação dos distintos grupos, dos quais as pessoas sofrem e sobre os quais exercem influência, conforme o meio e o lugar que ocupam. Segundo Halbwachs (1990, p. 51),

Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com os outros meios.

Todavia quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são todas de natureza social.

Podemos perceber que o sociólogo propõe entender o indivíduo como participante de duas espécies de memória: a memória individual e a memória coletiva, e estabelece uma relação entre elas. As memórias coletivas estariam apoiadas em memória individuais de membros do grupo que possuem lembranças em comum. À medida que nos afastamos dos grupos aos quais estamos mais proximamente vinculados, as lembranças específicas que os envolvem vão-se reduzindo.

No que se refere à memória coletiva, Pollak (1989) alerta sobre o seu uso por grupos dominantes para impor uma imagem homogênea, que silencia e oculta a alteridade, principalmente na formação de uma identidade nacional, havendo uma disputa de memórias entre as memórias oficiais e as memórias subterrâneas.

Le Goff (2013, p. 435) corrobora com a visão da disputa pela memória coletiva ao afirmar que é “um instrumento e um objeto de poder”. Por causa disso,

[...] a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornaram-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desse mecanismo de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2013, p. 390).

A memória está no meio das disputas pelo poder das representações dos grupos. Ligar o seu grupo à memória coletiva significa uma atividade no presente, relacionada ao passado e com objetivo de perpetuação no futuro, além de fazer parte de uma seleção entre o que deve ser lembrado e o que se esquece nesse processo. Assim, “o lugar da memória numa determinada cultura é definido por uma rede discursiva extremamente complexa envolvendo fatores rituais e míticos, históricos, políticos e psicológicos” (HUYSSEN, 2000, p. 69).

O historiador Pierre Nora (1993, p. 9) faz uma distinção entre memória e história. Para o pesquisador a “memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos, e nesse sentido, ele está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações”. Desse modo, a memória está ligada a grupos no presente, suscetível a mudanças, negociações, esquecimentos e diferentes usos. Enquanto a “história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais”, constituída por “operação intelectual e laicizante,

demanda análise e discurso crítico”. Ao contrário da memória, a história “pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal”.

A partir disso, Nora (1993) formula o conceito de “lugares de memória”:

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não existe memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter os aniversários, organizar as celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais [...]. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento de história, mas que lhe são devolvidos.

Os lugares de memória são concebidos como uma forma de demarcar e organizar uma memória, visto que estas correm o risco de serem esquecidas e não são espontâneas. Esse processo ocorre de diferentes formas, como nos exemplos citados pelo pesquisador. É nesse sentido que os patrimônios Monumento O Desbravador (1981), Mural O Ciclo da Madeira (2001) e Monumento 100 anos de Chapecó (2017) são erigidos no município de Chapecó (SC), sendo inaugurados em aniversários da cidade para marcar a data. O momento de comemoração é rememorado por meio de um recorte, que atribui o período da colonização à origem do desenvolvimento, ao progresso e à urbanização. Como não vivemos essas lembranças e a ameaça de seu esquecimento, os patrimônios, de certa forma, demarcam essa separação entre o passado e o presente, mas também fazem a ligação ao projetar o que deve ser lembrado no futuro.

Para Nora (1993, p. 21), os lugares de memória são lugares relacionados a três sentidos da palavra: “material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diferentes”. Ou seja, “é material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólico por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência” (p. 22) não vista por todos e que pode ter interpretações múltiplas e diferenciadas.

Portanto, os lugares de memória, em específico na pesquisa dos patrimônios, estes possuem os três sentidos: são materiais aos serem erigidos em suportes de monumentos e mural; funcionais ao lembrar o período da colonização do município; e simbólicos ao representar um momento que não foi vivenciado por todos.

A impossibilidade de lembrarmos de tudo como o personagem *Funes*, o memorioso, do conto de autoria de Borges (2007), leva a compreendermos que toda a memória parte de uma seleção e, portanto, não abrange a totalidade. O que nos interessa é

compreender e discutir criticamente que representações são suscitadas nas imagens dos patrimônios que compõem o recorte da pesquisa. Pois,

[...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLACK, 1992, p. 204, grifo do autor).

A memória faz parte da constituição de uma identidade, tanto individual como coletiva. Pois, por meio da memória, traçamos uma ideia de continuidade e do que somos nós e os outros. A identidade sempre é formada em oposição ao outro, por isso não deve ser tomada como uma essência, mas em contato e negociação e reformulação com os outros. Olympio Serra (1984, p.87), afirma que é impossível “[...] pensar identidade sem pensar a alteridade, sem ter um contraste. E contraste que deve ser bastante explícito para que essa diversidade se torne perceptível, ou seja, que haja formas culturais manifesta, claras.”

Portanto, os patrimônios ou os lugares de memória compõem os alicerces nos quais são construídas as memórias e identidades coletivas²³, seja de sociedades nacionais, grupos étnicos, ou de outras coletividades. Em meio às disputas por uma memória coletiva, “o patrimônio contribui, tradicionalmente, para a legitimidade do poder, que, muitas vezes, participa de uma mitologia das origens” (POULOT, 2009, p. 15). Isso ocorre porque os grupos que detêm o poder têm um acesso privilegiado para conferir e impor aos seus bens culturais o *status* de patrimônio representativo da coletividade.

No que se refere à mitologia das origens, é embasada em uma historiografia tratada como narrativa única, que elege os fundadores como heróis ou pioneiros, imputando-lhes força de coletividade. Nessa perspectiva, observamos, no primeiro capítulo, algumas representações da história da colonização de Chapecó (SC) que apresentam a região como sertão de puro mato e sem contingente populacional antes da chegada dos colonos descendentes de alemães e italianos oriundo do Rio Grande do Sul. Essa visão, como podemos notar na análise que realizamos, constitui-se como fundamental para a elaboração do Monumento O Desbravador (1981), como referência que homenageia um ideal colonizador. A indumentária da estátua antropomorfa é composta por trajes típicos do gaúcho. Como referimos anteriormente, no período da colonização, os colonos não se identificavam como gaúchos por serem considerados peões de estâncias e uma população heterônoma; porém, na

²³ “Por identidades coletivas, estou aludindo a todos os investimentos que um grupo deve fazer ao longo do tempo, todo o trabalho necessário para dar a cada membro do grupo – quer se trate de família ou de nação – o sentimento de unidade e de coerência.” (POLLACK, 1992, p. 207).

década de 1970, houve reconversão de sua representação: passaram a ser considerados símbolo da cultura do estado do Rio Grande do Sul. No contexto local, a imagem do gaúcho passou ser um elemento na construção das identidades dos colonos, além de suas descendências europeias.

A figura do gaúcho apresentada por meio do Monumento O Desbravador é baseada em uma figura mitológica, do homem forte, destemido, com uma machado em sua mão, pronto a desbravar uma região inóspita; nesse sentido, o gaúcho refere-se ao colono e imigrante euro-descendente.

A partir do Monumento O Desbravador, por meio da sua imagem e pela indução de uma simbologia, são construídas ideias que remetem a apenas uma memória e representação para ser coletiva e oficial no município. Edificado no centro da cidade, em um ponto estratégico, geograficamente elevado e com posição de destaque, em frente à igreja e ao lado da praça, esse patrimônio acabou se transformando em um cartão postal e uma marca identitária da cidade.

Nos anos 2000, com a mudança de governo municipal, pode-se perceber uma inflexão no entendimento da pluralidade, pois é edificado o Mural O Ciclo da Madeira, que apresenta uma diversidade como constitutiva da historicidade. Ou seja, a ideia de coletividade está mais representada pela imagem de diferentes grupos. “Como se sabe, processos de mudança política e social favorecem a ressignificação e a proliferação de novas imagens, palavras, sons e objetos vários, com o fito de ocupar, no imaginário social, o lugar de velhos signos.” (CHAGAS, 2009, p. 141).

O Mural O Ciclo da Madeira (2001) foi construído a partir da restauração da Praça Coronel Bertaso. No mural, estão presentes diferentes grupos sociais em suas atividades cotidianas, muitas delas ligadas ao corte da madeira e ao seu comércio. A maioria das pessoas é representada com a face coberta, visto que não se pretende personificar as figuras. Suas mãos e braços são grandes, simbolizam a força e o trabalho; os pés descalços indiciam a origem humilde.

Nesse mural, a história da colonização é apresentada de uma maneira crítica e mais plural. Podemos observar o progresso com a chegada dos colonos e a urbanização, mas também os efeitos desse progresso, como a devastação do meio ambiente. Isto permite que um maior grupo de pessoas se identifique e sintam representadas suas memórias individuais junto a uma memória coletiva do município de Chapecó (SC).

O mural compreendido no conjunto da reforma da praça pretendia ser o maior espaço turístico da cidade, concorrendo com o Monumento O Desbravador para ser o cartão postal da

cidade e um patrimônio que apresentasse a cidade e o identificasse. Teve uma boa aceitação logo em sua inauguração, como observamos nas publicações dos jornais, porém a maior veiculação da imagem O Desbravador nas mídias fez este monumento ter um maior reconhecimento dentro e fora do município.

Já em 2017, representando uma nova inflexão, por meio de uma administração com visão diferente da percepção do governo dos anos 2000, por ocasião do centenário do município, foi inaugurado o Monumento 100 anos de Chapecó. A obra é marcada por uma série de polêmicas quanto aos homenageados e à dispensa de licitação em sua construção. O monumento presta homenagem a Ernesto Bertaso, Plínio Arlindo de Nês e Aury Luiz Bodanese, considerados símbolos do povo trabalhador chapecoense e dos princípios dos eternos desbravadores. Ou seja, a imagem e simbologia do Monumento O Desbravador, que presta homenagem aos considerados pioneiros e a um grupo específico, foi então personificada no Monumento 100 anos de Chapecó nas três pessoas esculpidas em tamanho natural.

A pretensão era a de que a obra fosse considerada um patrimônio da humanidade, tombado pela Unesco, devido ao renome internacional do artista Roberto Claussen, o que o transformaria em um novo cartão postal da cidade e atrairia muitos turistas. Entretanto, se considerarmos os critérios apontados como necessários por essa instituição para ser reconhecido um patrimônio como tombado em âmbito mundial, podemos depreender que essa possibilidade dificilmente será concretizada.

Novamente percebemos o elemento de tensão da perspectiva da escrita da história pelo viés da narrativa única, no qual o ideário moderno confere fundamentação ao monumento ao atribuir uma homenagem coletiva apenas a membros de grupos pertencentes à elite; nesse caso, restrito a três pessoas que tiveram atividades empresariais e políticas ligadas ao município, desconsiderando a alteridade e a diversidade de seu povo e a pluralidade das memórias.

Com isso, constatamos a partir da interpretação dos patrimônios de Chapecó (SC) presentes no recorte da pesquisa, que a representação coletiva do município constitui-se em um objeto de disputas, marcado por distintas percepções da colonização em diferentes administrações, enfatizadas nas comemorações de aniversário do município com a inauguração dos respectivos patrimônios: Monumento O Desbravador (1981), Mural O Ciclo da Madeira (2001) e Monumento 100 anos de Chapecó, cada um com sua particularidade que se refere ao momento em que foram erigidos, mas todos tendo em comum o tema da colonização e a construção sempre em processo de uma representação coletiva do município.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De que forma os representantes do poder público municipal de Chapecó (SC), apresentam e representam a história de sua colonização por meio da imagem dos patrimônios públicos construídos e inaugurados em comemorações de aniversário da cidade? Esta interrogação moveu nossa pesquisa, permitindo-nos construir constatações acerca da construção de representações coletivas da história da colonização do município. Assim, nestas considerações finais, trazemos alguns elementos problematizados e descobertos durante a pesquisa.

No primeiro capítulo, observamos as diferentes representações da região oeste catarinense e dos grupos que a compõem durante o período da colonização. Constatamos duas perspectivas bastante distintas na maneira de narrar a história da colonização. Na escrita da história por um viés prescritivo, há uma tensão entre o moderno e o arcaico. A imposição desse paradoxo é visualizável: o arcaico, na representação da região oeste catarinense da qual faz parte o município de Chapecó (SC), como um sertão de puro mato e sem contingente populacional, a ser ocupado e desbravado por colonos descendentes de europeus; e o moderno, pela introdução, por esses colonos, de uma dinâmica capitalista às terras, atitude propagada como sinônimo de progresso e desenvolvimento.

A pesquisa permitiu entender que, quando se admitia a presença dos grupos indígenas e caboclos no território, isso era feito de uma forma depreciativa e empregando estereótipos do tipo “preguiçosos”, “acomodados”, “primitivos”. Essa visão tinha como fundamento as teorias raciais do século XIX; no contexto local, coadunavam com o ideal do colonizador e tinham o objetivo de justificar as violências contra as populações autóctones e legitimar o espólio de suas terras.

Paralelamente, uma historiografia mais recente, em conjunto com os estudos de antropologia e ciências sociais, apresenta as desigualdades sociais ocorridas com esse processo, o qual desestruturou o modo de vida dessas populações e os empurrou para as terras mais difíceis de serem trabalhadas. Além disso, discute o emprego de práticas coronelistas por parte dos donos das companhias colonizadoras, que, na ausência do Estado, acabaram assumindo o papel político e econômico sobre a região.

A pesquisa foi realizada sob o recorte dos patrimônios públicos quanto ao tema da colonização inaugurados em aniversário do município. Com isso, abordamos o aspecto simbólico das comemorações das festividades de aniversário, momento em que é rememorada a data de forma coletiva, como um acontecimento fundante do município.

Por uma historiografia oficial, cria-se o mito do fundador atribuído ao colonizador, em especial ao proprietário da empresa colonizadora coronel Ernesto Bertaso, principalmente, por ser quem projetou onde seriam construídos os órgãos públicos e os locais de convivência, como a Igreja Matriz Católica, a praça, a prefeitura, a câmara de vereadores, a cadeia pública, o cemitério e traçou as avenidas centrais.

Passamos, então, à construção histórica da noção de “patrimônio”. A origem referenciada pelos pesquisadores Funari e Pelegrini (2009), pertencente à Idade Antiga, tem uma dimensão privada, ou seja, o patrimônio servia para nomear os bens particulares deixados como herança aos filhos. A partir da Revolução Francesa, em 1789, e da consolidação dos Estados Modernos, a noção de “patrimônio” sofreu uma profunda transformação: aos patrimônios foi atribuído o objetivo de dar unidade aos grupos heterogêneos, que passaram a ser considerados da mesma nacionalidade; a partir disso, os bens materiais foram imprescindíveis para a construção de uma identidade nacional. Dessa forma, à medida que esses bens materiais foram classificados e reconhecidos por uma coletividade, assumiram uma função social e simbólica, pois fazem parte da mediação entre o passado, o presente e o futuro do grupo, criando a sensação de continuidade no tempo e espaço (GONÇALVES, 2007a).

No Brasil, a noção de “patrimônio” teve diferentes denominações e significados em distintos períodos. O marco de uma legislação nacional é o Decreto-Lei n. 25, de 30 de novembro de 1937. Essa legislação considerava somente o patrimônio material que fizesse referência a um fato memorável da história do Brasil. Assim, a preservação do patrimônio ficou conhecida como a “política de pedra e cal”, por favorecer majoritariamente os imóveis referentes à igreja ou à aristocracia.

É importante pontuar que o Ministro da Educação e Saúde na época, Gustavo Capanema, havia solicitado que Mário de Andrade elaborasse um anteprojeto de proteção do patrimônio artístico nacional, que serviria de fundamentação à criação do Decreto-Lei n. 25/37. Esse anteprojeto é até hoje elogiado por pesquisadores, pela visão ampla de patrimônio e por abranger os diferentes grupos que compõem a nação brasileira; porém não foi seguido, e a legislação brasileira no que tange ao patrimônio precisou de um longo período para que assumisse um caráter mais plural e democrático.

As mudanças mais significativas aconteceram com Constituição Federal Brasileira de 1988, na qual há uma ampliação da noção de “patrimônio histórico artístico nacional” para a noção de “patrimônio cultural”, passando a contemplar os bens de natureza material e imaterial e que fizessem referência à identidade e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

Isso propiciou o surgimento de novos instrumentos para a valorização e salvaguarda das memórias, como o Decreto n. 3551/2000, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial.

Passando para a legislação estadual, percebemos que a influência do Decreto-Lei n 25/37 perdurou por um longo período, sendo apenas realizados ajustes à escala estadual. No que se refere a uma legislação sobre o patrimônio imaterial em Santa Catarina, foi promulgada somente em 2004, por meio do Decreto n. 2.504, de 29 de setembro.

No âmbito das políticas de preservação e reconhecimento do patrimônio cultural do estado de Santa Catarina, em nível de tombamento, a historiadora Janice Gonçalves (2011, p. 7) afirma que houve uma “ênfase nas heranças culturais dos imigrantes e descendentes, sobretudo alemães e italianos, o que resultou em abordagem eminentemente étnica”, ocorrendo um “apagamento de populações e grupos que não se coadunavam com os perfis étnicos valorizados”. Esse entendimento também é perceptível em algumas posturas no município de Chapecó (SC), em especial na proposição da construção do “Monumento da Migração Ítalo-Germânica” para compor o patrimônio cultural do município. A proposta acabou sendo revogada sob a alegação de inexigibilidade de licitação, por meio do Decreto n. 35.920, de 6 de setembro de 2018. A revogação provavelmente pode ter sido influenciada pelas investigações em curso sobre a construção do Monumento 100 anos de Chapecó, e sua dispensa de licitação.

No município de Chapecó (SC), a legislação acerca do patrimônio seguiu o modelo da legislação federal e estadual. No que se refere aos bens materiais, podemos constatar que são poucos os bens tombados em âmbito municipal, como, por exemplo, as duas residências do Coronel Bertaso; o arquivo documental da Empresa Colonizadora Ernesto Bertaso pelo decreto n. 3202, de 9 de agosto de 1993; o tombamento definitivo do prédio que abrigou a sede da prefeitura municipal de Chapecó no ano de 1950, pelo Decreto n. 17.594, de 27 de novembro de 2007 – atualmente, o prédio é sede do Museu História e Arte de Chapecó.

Sobre o patrimônio imaterial, o município não possui ainda uma legislação para o seu registro, sendo ele apenas mencionado em algumas ações propostas no Plano Municipal de Cultura de Chapecó de 2010. Ou seja, a atribuição por meio da legislação de um patrimônio representativo da cidade fica restrita ao tombamento, mais especificamente aos bens da família Bertaso e a um prédio público, uma política patrimonial bem semelhante à da pedra e cal, a qual tem como característica reconhecer somente os bens da elite como representativos da história do município e da coletividade.

No terceiro capítulo, observamos a importância da representação na construção de mundo social. Pois, conforme a perspectiva teórica da história cultura em Chartier (1990, p. 17), “as lutas de representação têm tanta importância quanto às lutas econômicas, pois elas permitem ‘compreender os mecanismos pelas quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que soa os seus, e o seu domínio’”.

Portanto, as representações se transformam em fontes importantes aos historiadores; no caso das imagens, elas não servem apenas para representar o passado, mas também para construí-lo, como foi enfatizado em Menezes (2011). Essa construção do passado está em constante transformação e mudanças, pois encontra-se em relação com as questões do presente. Como nos adverte Mauad (2016), as imagens servem de mediadores de entretempo; por isso não basta olhá-las, é fundamental entranhar, duvidá-las e questioná-las.

Apoiando-nos em Bakhtin (1997), compreendemos o aspecto da linguagem na constituição do sujeito. Conforme o filósofo russo, o indivíduo se constitui na relação e interação com a alteridade. Assim, o ser humano se identifica e constrói o seu mundo social por meio da linguagem e na interação com o outro.

Ao encontro dessas discussões, a metodologia da semiótica permitiu entendermos que um objeto ou qualquer coisa pode conter diferentes significados, ou seja, nunca daremos conta de uma interpretação final; há sempre algo novo que pode ser dito, porque cada olhar é único e ocorre conforme o contexto e o conhecimento do intérprete. Dessa forma, a metodologia da semiótica nos ofereceu os passos para que pudéssemos analisar as imagens representadas nos patrimônios.

A partir da análise das imagens, encontramos alguns pontos em comum e alguns distanciamentos entre elas. Como ponto em comum entre os patrimônios, está à falta de transparência, seja na contratação dos artistas, seja quanto aos seus custos. Nesse quesito, seria até mesmo interessante a ideia de uma consulta pública perguntando à população se é do seu interesse realizar tais obras e sobre a possibilidade de escolher os seus homenageados, que podem ser até num sentido mais geral, sem personificações.

Outro ponto em comum é o de que os três patrimônios são construídos para serem um patrimônio histórico da cidade e um cartão postal, mesmo assim nenhum deles foi tombado municipalmente. O Monumento O Desbravador e o Mural O Ciclo da Madeira construídos há mais tempo, apresentam sinais de degradação como descolamento de sua pintura, ou porções em que a coloração se encontra esverdeada e opaca.

Observamos, também, que o próprio suporte em que são erigidos os patrimônios possui aspectos políticos e ideológicos. O monumento tende a estar relacionado à história dos heróis

e a personagens políticas, enquanto o mural, principalmente sob inspiração do muralismo mexicano, tem um aspecto mais plural, ao representar cenas do cotidiano e os diferentes grupos; poderíamos dizer que é uma arte mais social.

No que tange à relação dos patrimônios com a representação coletiva acerca da história da colonização do município, primeiramente, há o Monumento O Desbravador (1981), construído para homenagear os colonos descendentes de europeus vindos do estado do Rio Grande do Sul pelo desenvolvimento do progresso da cidade, por meio de um monumento com a imagem de um homem com vestimentas típicas da cultura gaúcha. Ou seja, a administração pública desse período reconheceu e enfatizou esse grupo em sua narrativa oficial. Em outro momento, com o Mural O Ciclo da Madeira (2001), a administração buscou fazer uma representação mais plural, pois vemos as imagens dos diferentes grupos retratados em cenas do cotidiano: por um lado, apresenta-se a urbanização e o progresso; por outro lado, também percebemos uma crítica nas imagens, perceptível no que tange ao uso dos recursos naturais. Durante o período da colonização, a principal matriz econômica era o comércio da madeira, que acabou causando uma grande devastação no meio ambiente e desestruturando o modo de vida das populações autóctones. Recentemente, tem-se o Monumento 100 anos de Chapecó (2017), cuja ideia era homenagear os colonos, agora reconfigurados e atribuídos à personificação de três pessoas: o empresário Plínio Arlindo de Nês, o colonizador Ernesto Francisco Bertaso, e o cooperativista Aury Luiz Bodanese, tidos como desbravadores e pioneiros em suas áreas – assim representariam o desenvolvimento e progresso do município.

Isso nos permite concordar com a proposição de Flores e Campos (2007, p. 289) de que “Falar de preservação de bens culturais, [...] pressupõe um desejo de continuidade em função, precisamente, da alimentação da identidade cultural [...]”; na presente pesquisa, a construção de patrimônios representativos da coletividade. Porém, as identidades são tantas vezes impostas, esquecidas, inventadas, silenciadas, omitidas, ou seja, estão em constante mudança e transformação. “Sendo assim, o processo de criação de identidade é um processo de criação de imagem, dentro dos propósitos que se abrem em sua própria contemporaneidade.”

O patrimônio público do município, ao ter o objetivo de representar a coletividade e fazer a mediação entre o passado, presente e o futuro, tem de ser aberto à diversidade e heterogeneidade das diferentes perspectivas. Do contrário, tende a ser um instrumento de privilégio de alguns grupos, reproduzindo as desigualdades sociais. A democratização do acesso aos bens culturais, sua produção e seu reconhecimento como tal são fatores de suma importância para a democracia, a cidadania e a construção de um sentimento de pertencimento ao lugar e a sua história.

Cabe apontar que esta pesquisa leva em consideração o papel do historiador e o seu comprometimento com a história pública, ou seja, uma perspectiva da história que visa um público mais amplo, a qual não fica restrita somente ao meio acadêmico, tendo por finalidade a democratização do saber histórico. Isto se apresenta ao abordar em sua temática a construção de representações coletivas, os usos da memória e do passado. Assim, busca compreender de que forma se constrói um senso do passado, como esse passado e a história são apresentados publicamente por meio dos patrimônios e suas representações. Por isso, esta pesquisa remete a importância de publicizar seus resultados, também e especialmente, dialogando com a comunidade regional, com destaque para as reflexões acerca do tratamento da história, no âmbito da educação.

O estudo dos três patrimônios erigidos em comemoração ao aniversário do município permite afirmar que a pluralidade das representações em Chapecó (SC) é esmaecida, enquanto que a narrativa oficial de uma representação homogênea que destaca uma dimensão unilateral, exclusiva e excludente é reforçada. Mesmo havendo entre os patrimônios o mural que representa a história por outra perspectiva, ainda vemos que a imagem preponderante das gestões públicas municipais tendeu a priorizar a representação do ideal do colonizador, silenciando e ocultando as alteridades.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. **A Fabricação do Imortal**: memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco: Lapa, 1996.

ADES, Dawn. O Movimento Muralista Mexicano. *In*: ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac & Nayfy Edições, 1997. p. 151-180.

ALONSO, Rafael Ruiz. Cuestiones de terminología en torno al procedimiento artístico del esgrafiado y sus variantes técnicas. **De Arte. Revista de Historia del Arte**. León Universidade de León. n 14, p. 22-37, 2015.

ANDRADE, Mário. Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. *In*: **Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil**: uma trajetória. Brasília: MEC; SPHAN; FNPM, 1980. p. 90-106.

ANDREIS, Adriana Maria. **Cotidiano**: uma categoria geográfica para ensinar e aprender na escola. 2014. Tese (Doutorado em Educação nas Ciências: concentração Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Educação nas Ciências, Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, Ijuí, 2014.

ARANTES, Antonio Augusto. Paisagem de história: A Devoração dos 500 anos. **Projeto História**, São Paulo, n. 20, abr. p. 63-96, 2000.

ASSOCIAÇÃO COMERCIAL E INDÚSTRIAL DE CHAPECÓ. **História Empresarial Viva**. Chapecó: Grifos, 1997.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **O Freudismo (1927)**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: WMF Martin Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BARROS, José D'Assunção. A História Cultural e a Contribuição de Roger Chartier. **Diálogos** (Maringá), Maringá, v. 9, n.1, p. 125-141, 2005.

BELLANI, Eli Maria. **Madeira, balsas e balseiros no Rio Uruguai**: o processo de colonização do velho município de Chapecó (1917-1950). 1991. Dissertação (Mestrado em História) – Curso de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1991.

- BOSI, Alfredo. **A dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções..** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRESCIANNI, Maria Stella Martins. História e historiografia das cidades, um percurso. *In*: FREITAS, Marcos Cezar de. (org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1998. p. 237-258.
- BREVES, Weneslau de Souza. O Chapecó que eu conheci. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina**, Florianópolis, 3 fase, n. 6, p. 7-73, 1985.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 7. ed. São Paulo: Edusp, 2015.
- CARLAN, Cláudio Umpierre; FUNARI, Pedro Paulo; MOREIRA, Ronaldo Auad. **Iconografia e Semiótica**: Uma abordagem histórica. 1. ed. São Paulo: Annablume. 2015.
- CHAGAS, Mário. Memória política e política de memória. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (org.). **Memória e Patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 136-167.
- CHAGAS, Mário de Souza. **Há uma gota de sangue em cada museu**: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Argos, 2006.
- CHARTIER, Roger. Imagem. *In*: BURGUIÈRE, André. (org.). **Dicionário de ciências históricas**. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 405-408.
- CHARTIER, Roger. **A história Cultural**: entre práticas e representações. 2. ed. Lisboa, Difel, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. O que comemorar? **Projeto História**, São Paulo, n. 20, p. 35-62, abr. 2000.
- CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CHOAY, Françoise, **Alegoria do Patrimônio**. Lisboa: Edições 70, Lda., 2000.

CLIFFORD, James. Museologia e contra-história: viagens pela Costa Noroeste dos Estados Unidos. *In*: CHAGAS, Mário de Souza; ABREU, Regina. (org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2009. p. 254-302.

DEAN, Warren. **A ferro e fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. ICOM: São Paulo, 2013.

DICIONÁRIO UNESP do português contemporâneo. (org.). BORBA, Francisco S; colaboradores. São Paulo: UNESP, 2004. p. 205.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUARTE, Marisa; VERA, Maria; MARTÍNEZ, Elisa. Murales de Corrientes, un paisaje cultural para Latinoamérica y el mundo. *In*: **Paisagens cultural en América Latina**. Dirección de Paisaje Cultural; Ministerio de Cultura Peru, 2017. p. 47-62.

ÉFESO, Heráclito de. Fragmentos 91. *In*: BORNHEIM, Gerd. A. (org.). **Os filósofos pré-socráticos**. São Paulo: Cultrix, 2000. p. 36-42.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 13 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FIN, Neocy. **Vida e obra de Paulo de Siqueira**. 1997. Monografia (Pós-Graduação Latu Sensu em Arte-Educação) – Universidade do Oeste de Santa Catarina, Chapecó, 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, p. 267-296, 2007.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Oktoberfest: turismo, festa e cultura na estação do chopp**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1997.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além do pedra e cal: Por uma concepção ampla de patrimônio cultural. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009a. p. 59-79.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009b.

FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Estudos Históricos** (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 34, n.34, p. 3-21, 2004.

FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **Patrimônio Histórico e Cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

GEGE. **Palavras e Contrapalavras**: glossariando conceitos, categorias e noções de Bakhtin. São Carlos: Pedro & João, 2009.

GEERTZ, Clifford. Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura. *In*: GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. p. 13-41.

GUISOLPI, Anderson José. **Análise de uma estátua antropomorfa em Chapecó, SC**: “O Desbravador” e seus significados simbólicos. 2007. Monografia (Especialização em processos Interdisciplinares em Arqueologia). Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Erechim, 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (org.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 25-33.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Teorias antropológicas e objetos materiais. *In*: GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos Objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: IPHAN / DEMU, Col. Museu, Memória e Cidadania, 2007a. p. 13-42.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios como gênero do discurso. *In*: GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos Objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: IPHAN / DEMU, Col. Museu, Memória e Cidadania, 2007b. p. 139-158.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade. As culturas como patrimônio. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 23, jan/jun, p. 15-36, 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

GONÇALVES, Janice. Em busca do patrimônio catarinense: tombamentos estaduais em Santa Catarina. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo/SP. **Anais eletrônicos** [...]. São Paulo, SP: ANPUH-SP, 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308188681_ARQUIVO_anpuh_2011_janice.pdf . Acesso em: 06 jun. 2019.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Patrimônio e História: reflexões sobre o papel do historiador. **Diálogos**, Maringá, v. 18, p. 637-660, 2014.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HASS, Monica. **O linchamento que muitos querem esquecer**: Chapecó, 1950-1956. 2. ed. Chapecó: Argos, 2007.

HASS, Monica. **Os partidos políticos e a elite chapecoense**: um estudo de poder local – 1945-1965. 2. ed. Chapecó: Argos, 2001.

HIRSCH, Maria Adelaide Pasquali. **Ernesto Bertaso**: de Verona a Chapecó. Chapecó: Argos, 2005.

HOBSBAWM, Eric. A produção em Massa das Tradições. *In*: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. (org.). **A invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008. p. 271-316.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Caminhos e Fronteiras**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: Arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - IBGE. **Manual técnico da vegetação brasileira**: sistema fitogeográfico, inventário das formações florestais e campestres, técnicas e manejo de coleções botânicas, procedimentos para mapeamentos. Rio de Janeiro: IBGE- Diretoria de Geociências, 2012.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura (UFU)**, Uberlândia, v. 8, p. 97-119, 2006.

LAROUSSE diccionario de la lengua Española: esencial. Barcelona: Larousse Planeta, 1996.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 7. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.

LEHMKUHL, Luciene. Fazer história com imagens. *In*: Paranhos, Kátia; Lehmkuhl, Luciene; Paranho, Adalberto. (org.). **História e imagens**: textos visuais e práticas de leituras. Campinas: Mercado de Letras, 2010. p. 53-70.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. **O que é patrimônio histórico**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

LINO, Jaisson Teixeira. O povoamento indígena do Sul do Brasil: as contribuições da arqueologia e da história. *In*: Radin, José Carlos; VALENTINI, Delmir José; ZARTH, Paulo. (org.). **História da Fronteira Sul**. 1. ed. Porto Alegre e Chapecó: Letra & Vida e UFFS, 2015. p. 92-107.

LOFEGO, Silvio Luiz. 1954 - A cidade aniversariante e a memória coletiva: o IV centenário da cidade de São Paulo. **Projeto História (PUCSP)**, São Paulo, v. 20, p. 301-314, 2000.

LUZ, Aujor Ávila Da. **Os fanáticos**: crimes e aberrações da religiosidade dos nossos cablocos. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

MACHADO, Lia Osorio. Limites, Fronteiras, Redes. *In*: STROHAECKER, T.; DAMIANI, A.; SCHÄFFER, Neiva. (org.). **Fronteiras E Espaço Global**. 1. ed. Porto Alegre: AGB - Porto Alegre, 1998. p. 41-49.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril, 1984.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARQUETTI, Délcio; SILVA, Juraci Brandalize Lopes. Cultura cabocla nas fronteiras do Sul. *In*: RADIN, José Carlos; VALENTINI, Delmir José; ZARTH, Paulo. (org.). **História da Fronteira Sul**. 1. ed. Porto Alegre; Chapecó: Letra & Vida; UFFS, 2015. p. 109-129.

MANSO, José Clemente. **Tecnologia e História da Fundação Artística**. 2011. Dissertação (Mestrado em Escultura Pública) – Universidade de Lisboa Faculdade de Belas Artes, Lisboa, 2011.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

Mauad, Ana Maria. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. **Revista Maracanan**, Rio de Janeiro, v. 12, p. 33-48, 2016.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. História e imagem: iconografia/iconologia e além. *In*: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (org.). **Novos Domínios da História**. 1. ed. Rio de Janeiro: Campus/Elsevier, 2011. p. 243-262.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n.45, p. 11-36, 2003.

MONEGO, Sonia. **Histórias que se revelam**: Representações Simbólicas da Formação de Chapecó no monumento “O Desbravador” e no mural “O Ciclo da Madeira”. 2009. Dissertação (Mestrando em História). Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2009.

MURARO, Valmir Francisco. Sobre Fronteiras e Colonização. *In*: RADIN, José Carlos; VALENTINI, Delmir José; ZARTH, Paulo. (org.). **História da Fronteira Sul**. 1. ed. Porto Alegre e Chapecó: Letra & Vida e UFFS, 2015. p. 167-189.

NEIVA, Eduardo. Imagem, história e semiótica. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, nova série, nº 1. p. 11-30, 1993.

NODARI, Eunice Sueli. **Etnicidades renegociadas**: práticas socioculturais no Oeste de Santa Catarina. Florianópolis: Ed.da UFSC, 2009.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo, n.10, dez. 1993.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Pierce. São Paulo: Annablume, 1995.

ONGHERO, André Luiz. Colonização e constituição do espaço rural no oeste de Santa Catarina. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal-RN. **Anais eletrônicos** [...]. Natal-RN: UFRN, v. 1, 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364480403_ARQUIVO_AndreLuizOngheroartigoANPUH2013.pdf . Acesso em: 06 jun. 2019.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PELUSO JUNIOR, Victor Antonio. A evolução da cidade de Chapecó: do povoado ao centro regional. **Revista do Instituto Histórico e geográfico de Santa Catarina**, Florianópolis, v.3, n.4, p. 365-401, 1982/83.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História, memória e centralidade urbana. **Revista Mosaico**, Goiânia, v.1, n.1, jan./jun., p.3-12, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. A cidade como palimpsesto. **Esboços**. Esboços (UFSC), Florianópolis, v. 1, n.11, p. 25-30, 2004.

PETROLI, Francimar Ilha da Silva. **Um “desejo de cidade”, um “desejo de modernidade” (Chapecó, 1931-1945)**. 2008. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

PIAZZA, Maria de Fátima. **Os Afrescos nos Trópicos**: Portinari e o Mecenato Capanema. 2003. Tese (Doutora em História Cultural). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

PIAZZA, Walter Fernando. **A colonização de Santa Catarina**. 3 .ed. Florianópolis: Lunardelli, 1994.

POLI, Jaci. Caboclo: pioneirismo e marginalização. **Cadernos do CEOM**, Chapecó, FUNDESTE, n. 7, p. 47-88, 1991.

POLLACK, Michel. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

POLLACK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**: Colônia. 23. ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente, século XVIII-XXI**: do monumento aos valores. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RADIN, José Carlos. **Dicionário histórico-social do Oeste catarinense**/ José Carlos, Gentil Corazza. Chapecó: Ed. Universidade Federal Fronteira Sul, 2018.

RADIN, José Carlos; VICENZI, Renilda. A colonização em perspectiva no centenário de Chapecó. *In*: CARBONERA, Mirian; ONGHERO, André Luiz; RENK, Arlene SALINI, Ademir Miguel. (org.). **Chapecó 100 anos**: histórias plurais. 1. ed. Chapecó: Argos, 2017. p. 59-106.

RADIN, José Carlos. Um olhar sobre a colonização da fronteira Sul. *In*: RADIN, José Carlos; VALENTINI, Delmir José; ZARTH, Paulo. (org.). **História da Fronteira Sul**. 1. ed. Porto Alegre; Chapecó: Letra & Vida; UFFS, 2015. p. 146-166.

RADIN, José Carlos. **Representações da colonização**. Chapecó: Argos, 2009.

RENK, Arlene. **A luta da erva**: um ofício da nação brasileira no oeste catarinense. 2. ed. Chapecó: Argos, 2006.

RENK, Arlene. **Narrativas da diferença**. Chapecó: Argos, 2004.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos**: a sua essência e a sua origem. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROSSETO, Santo. Síntese histórica da região oeste. **Cadernos do Ceom**, Chapecó, v. 10, p. 7-16, 1995.

SAHLINS, Marshall David. **Ilhas de história**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora visual verbal. 3. ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005a.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. 1. ed. São Paulo: Pioneira Thomson Learnig, 2005b.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Comunicação e semiótica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

SANTAELLA, Lucia. Dialogism: M. M. Bakhtin and Ch. S. Peirce. **Semiotische Berichte**, Wien, v. 10, n. 1-2, p. 129-140, 1986.

SANT'ANNA, Marcia. A face imaterial do patrimônio cultural: Os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, , 2009. p. 49-58.

SCHMITZ, Gustavo Henrique. **O monumento do centenário de Chapecó: usos do passado, história e memória**. Chapecó, 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Universidade Federal da Fronteira Sul. Chapecó, 2018.

SCOTT, Allen J; STORPER, Michael. A natureza das cidades: a abrangência e os limites da teoria urbana. Tradução Ana Maria Leite de Barros. **GEOGRAFARES** Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia e do Departamento de Geografia da UFES, Vitória, n. 27, Outubro-Dezembro, p. 5-29, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil- 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SERRA, Olympio. Questões de identidade cultural. *In*: ARANTES, Antônio Augusto. **Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 97 -123.

SILVA, Fernando Fernandes da. Mário e o Patrimônio: Um Anteprojeto Ainda Atual. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 30, p. 129-137, 2002.

SILVA, Helenice Rodrigues da. “Rememorações”/ Comemorações: As utilizações sociais da memória. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 1, n.44, p. 425-439, 2003.

SILVA, Janine Gomes da. **Tempo de lembrar, tempo de esquecer...** As vibrações do Centenário e o período da Nacionalização: histórias e memórias sobre a cidade de Joinville.. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Cultural, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida. **Dicionário de termos de arte e arquitetura**. Lisboa: Presença, 2005.

SILVA, Kalina Vanderlei. **Dicionário de conceitos históricos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

SILVA, Zedar Perfeito. **Oeste Catarinense**. Rio de Janeiro: Laement, 1950.

TEIXEIRA, Julio Monteiro; MATOS, Luana Marinho; PERASSI, Richard. Análise semiótica da imagem de uma cadeira. **Estudos Semióticos (USP)**, São Paulo, v. 7, p. 102-109, 2011.

THOMSON, Alistair. Reconstituo a memória questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias. **Projeto História**, São Paulo, n. 15, abr. p. 51-84, 1997.

TORRÃO FILHO, Amilcar. **Tríbadés galantes, fanchonos militantes: homossexuais que fizeram história**. São Paulo: Summus, 2000.

VALENTINI, Delmir José. **Revelando o Contestado**: as fotografias na história do centenário da guerra. Chapecó: Argos, 2015.

VALENTINI, Delmir José. **Atividades da Brazil Railway Company no sul do Brasil**: a instalação da Lumber e a guerra na região do Contestado: 1906 1916. 2009. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

VICENZI, Renilda. **Mito e história na colonização do oeste catarinenses**. Chapecó: Argos, 2008.

WAGNER, Altair. **E...Chapecó Levantou Vôo**. Florianópolis: De Letras, 2005.

WAIBEL, Leo. As Zonas Pioneiras do Brasil. **Revista Brasileira de Geografia**, Rio de Janeiro, v.17, n. 4, p. 398-422, 1955.

WAIBEL, Leo. Princípios de colonização europeia no Sul do Brasil. **Revista Brasileira de Geografia**, Rio de Janeiro, v 11, n 2. p. 159-222, 1949.

WERLANG, Alceu Antonio. **Disputas e ocupações do espaço no oeste catarinense**: atuação da Companhia Territorial Sul Brasil. Chapecó: Argos, 2006.

LEGISLAÇÃO

BRASIL, **Constituição (1988)**. 17. ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2001.

BRASIL. **Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm .Acesso em: 6 jun. 2019.

BRASIL. **Decreto nº. 3551, de 04 de agosto de 2000**. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm .Acesso em: 6 jun. 2019.

BRASIL. **Decreto nº 80.978, de 12 de dezembro de 1977**. Promulga a convenção relativa à proteção do patrimônio mundial, cultural e natural, de 1972. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/DecretoLei_n_80.978_de_12_de_dezembro_de_1977.pdf .Acesso em: 6 jun. 2019.

BRASIL, **Portaria nº78, de 15 de maio de 1997**. O tombamento da Ponte Hercílio Luz – Processo n.1137-T-85. Disponível em: <http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=16/05/1997&jornal=1&pagina=79&totalArquivos=144>.Acesso em: 6 jun. 2019.

CHAPECÓ/SC. Secretária de Cultura. **Diagnóstico das Esculturas e Obras de Arte do Município de Chapecó – SC**, julho de 2011a. Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó.

CHAPECÓ/SC. **Lei municipal nº. 3531, de 25 de junho de 1993**. Dispõe sobre a ação de proteção do patrimônio cultural do município, com outras providências. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sc/c/chapeco/lei-ordinaria/1993/353/3531/lei-ordinaria-n-3531-1993-dispoe-sobre-a-acao-de-protacao-do-patrimonio-cultural-do-municipio-com-outras-providencias> .Acesso em: 6 jun. 2019.

CHAPECÓ/SC. **Lei nº 5892, de 11 de novembro de 2010a**. Dispõe sobre a criação do sistema municipal de cultura e dá outras providências. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/sc/c/chapeco/lei-ordinaria/2010/590/5892/lei-ordinaria-n-5892-2010-dispoe-sobre-a-criacao-do-sistema-municipal-de-cultura-e-da-outras-providencias-2014-04-23-versao-consolidada> .Acesso em: 6 jun. 2019.

CHAPECÓ/SC. **Plano Municipal de Cultura de Chapecó, de dezembro de 2010b**. 1. ed. Disponível em: <https://www.chapeco.sc.gov.br/cultura/index.php?r=conteudo&idconteudo=4>. Acesso em: 6 jun. 2019.

CHAPECÓ/SC. **Decreto nº 22.929, de 17 de dezembro de 2010c**. Dispõe sobre homologação do plano municipal de cultura de Chapecó e dá outras providências. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sc/c/chapeco/decreto/2010/2293/22929/decreto-n-22929-2010-dispoe-sobre-homologacao-do-plano-municipal-de-cultura-de-chapeco-e-da-outras-providencias?q=decreto++22.929> .Acesso em: 6 jun. 2019.

CHAPECÓ/SC. **Decreto nº 34.234, de 31 de maio de 2017a**. Dispõe sobre a edificação de Monumento em Comemoração ao Centenário do Município de Chapecó e dá outras providências. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sc/c/chapeco/decreto/2017/3423/34234/decreto-n-34234-2017-dispoe-sobre-a-edificacao-de-monumento-em-comemoracao-ao-centenario-do-municipio-de-chapeco-e-da-outras-providencias> .Acesso em: 6 jun. 2019.

CHAPECÓ/SC. **Ata (04) da reunião do Conselho Municipal de Política Cultural, realizada no dia cinco de maio 2017b**, na sala de reuniões do gabinete da Prefeitura Municipal de Chapecó. Disponível em: <https://chapeco.sc.gov.br/cultura/index.php?r=conteudo&idconteudo=3> .Acesso em: 6 jun. 2019.

CHAPECÓ/SC. **Projeto de Lei Nº 62/17, de 08 de maio de 2017c**. Autoriza o Executivo Municipal a erigir monumento em comemoração ao centenário do Município de Chapecó e dá outras providências. Disponível em: <http://www.legislador.com.br/LegislatorWEB.ASP?WCI=ProjetoTexto&ID=20&INEspecie=1&nrProjeto=62&aaProjeto=2017> .Acesso em: 11 abr 2019.

CHAPECÓ/SC. **Contrato N.º 363/2017, de 01 de junho de 2017d**. Instrumento público de contrato que celebram A Prefeitura Municipal De Chapecó e a empresa 3MRC Eventos e Decorações Ltda – Me. Disponível em:

http://cloud.publica.inf.br/clientes/chapeco_pm/portaltransparencia/?p=4.1&inicio=01/01/2019&fim=31/12/2019¶m=oPKXoX84a1ZiejjWqrC%2BcWvRqeBNBn2N6NR39hJsgoBTbJ49TFDBk80QRg4Q%2F0s59bGQdUb8DVQ5i4v3g%2B5Hfu4L%2FvSOPx3pfoxKN7L3zsk0cQNWQTuduU8Cd2%2FVVb6H3uDwOoLu8t0nt1zwpwcmS1K19WCxROQ%2BfwUcHQ4XbYryGKxnwAJ%2Fxs93YTpWgiOkSCZX5MtyMsPzFmljcIjjarTviNSitSldGIQnDX9mSkTVLkZFc0SViqD9%2F0X9IgUG5mTBvZgUsMpMt2SQGPsYgZeLxTX8tWPDHDVUendE001qeH%2FJDXmWnkjR0mp%2FZh6mVcJ%2BGqt%2FS2B%2BnJfNdVdygoaypS2XdhtZz%2Fhqh515fDOBQhMuNJgx7QskfUGP%2BN9VzF9tW6nqRp2CXc%2FzVZqkDz3C4E%2FyKDAXyoENm0VxmvxBF95VTZ2GDf1AUUnST%2BqXQ3E4ysm37zh0puQrRFxNmOA%3D%3D#ConteudoDocumentos .Acesso em: 6 jun. 2019

CHAPECÓ/SC. Ata (006) da reunião do Conselho Municipal de Política Cultural, realizada no dia sete de junho de 2017e, na sala a do centro de cultura e eventos Plínio Arlindo de Nês. Disponível em: <https://chapeco.sc.gov.br/cultura/index.php?r=conteudo&idconteudo=3> .Acesso em: 11 abr 2019

CHAPECÓ/SC. Decreto nº 35.920, de 06 de setembro de 2018. Revoga Processo Licitatório e dá outras providências. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sc/c/chapeco/decreto/2018/3592/35920/decreto-n-35920-2018-revoga-processo-licitatorio-e-da-outras-providencias> .Acesso em: 6 jun. 2018.

CHAPECÓ/SC. Lei nº 3714, de 13 de setembro de 1996. Dispõe sobre denominação de imóvel público municipal. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sc/c/chapeco/lei-ordinaria/1996/371/3714/lei-ordinaria-n-3714-1996-dispoe-sobre-denominacao-de-imovel-publico-municipal.html> .Acesso em: 6 jun. 2018.

CHAPECÓ/SC. Lei nº 4891, de 13 de outubro de 2005. Dispõe sobre denominação de imóvel público municipal. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sc/c/chapeco/lei-ordinaria/2005/489/4891/lei-ordinaria-n-4891-2005-dispoe-sobre-denominacao-de-imovel-publico-municipal> .Acesso em: 6 jun. 2018.

CHAPECÓ/SC. Decreto nº 23.949, de 07 de abril de 2011b. Dispõe sobre tombamento definitivo da casa histórica da família Bertaso e dá outras providências. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sc/c/chapeco/decreto/2011/2395/23949/decreto-n-23949-2011-dispoe-sobre-tombamento-definitivo-da-casa-historica-da-familia-bertaso-e-da-outras-providencias?q=tombamento> .Acesso em: 6 jun. 2018.

CHAPECÓ/SC. Decreto nº 17.594, de 27 de novembro de 2007. Dispõe sobre tombamento definitivo do prédio que abrigou a sede da prefeitura municipal de Chapecó no ano de 1950 e dá outras providências. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sc/c/chapeco/decreto/2007/1760/17594/decreto-n-17594-2007-dispoe-sobre-tombamento-definitivo-do-predio-que-abrigou-a-sede-da-prefeitura-municipal-de-chapeco-no-ano-de-1950-e-da-outras-providencias?q=tombamento> .Acesso em: 6 jun. 2018.

CHAPECÓ/SC. Decreto nº 3202, de 09 de agosto de 1993. Dispõe sobre o tombamento de arquivo documental e da outras providências. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sc/c/chapeco/decreto/1993/321/3202/decreto-n-3202-1993-dispoe-sobre-o-tombamento-de-arquivo-documental-e-da-outras-providencias?q=tombamento> .Acesso em: 6 jun. 2018.

CHAPECÓ/SC. **Decreto nº 36.196, de 20 de dezembro de 2018.** Dispõe sobre o Tombamento da Residência "Vila Zenaide", localizada no Lote 54, Quadra 32, conhecida como "Casa do Coronel Bertaso" ou "Castelinho". Disponível em:

<https://leismunicipais.com.br/a/sc/c/chapeco/decreto/2018/3620/36196/decreto-n-36196-2018-dispoe-sobre-o-tombamento-da-residencia-vila-zenaide-localizada-no-lote-54-quadra-32-conhecida-como-casa-do-coronel-bertaso-ou-castelinho?q=tombamento> .Acesso em: 6 jun. 2018.

CHAPECÓ/SC. **Anexo V – Padrão dos Passeios Públicos- Padrão V – Único.** Plano diretor Chapecó 2014. Disponível em:

<https://web.chapeco.sc.gov.br/documentos/?f=/Documentos/Desenvolvimento%20Urbano/Novos%20Modelos%20de%20Passeio%20P%3%BAblico/PADRAO%20V.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2018.

CHAPECÓ/SC. **Lei Orgânica do Município de Chapecó/SC, de 4 de abril de 1990.**

Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/lei-organica-chapeco-sc> .Acesso em: 6 jun. 2018.

FOSSÁ, Cleiton Marcio. **Requerimento nº 130/2017, de 22 de maio de 2017a.** Câmara Municipal de Chapecó . p.2. Disponível em:

http://www.legislador.com.br/imgLei/220781355_12_2_130_2017.pdf .Acesso em: 13 abr. 2018.

FOSSÁ, Cleiton Marcio. **Requerimento Nº 178/17, de 5 de junho de 2017b.** Câmara Municipal de Chapecó p.2. Disponível em:

http://www.legislador.com.br/imgLei/220781576_12_2_178_2017.pdf .Acesso em: 13 abr 2019.

ICOMOS, Conselho Internacional de Monumentos e Sítios. **Declaración de México sobre las políticas culturales.** *In:* Conferencia mundial sobre las políticas culturales.

México D.F., 26 de julio a 6 de agosto de 1982. Disponível em:

https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals400.pdf .Acesso em: 6 jun. 2018.

MINISTÉRIO DA INSTRUÇÃO PÚBLICA DO GOVERNO DA ITÁLIA, **Circular nº 177, de 6 de abril de 1972.** Carta do Restauro. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20do%20Restauro%201972.pdf> .Acesso em: 6 jun. 2018.

SANTA CATARINA. **Lei estadual nº. 5.056, de 22 de agosto de 1974.** Dispõe sobre a proteção do patrimônio cultural do Estado e dá outras providências. Disponível em:

http://leis.alesc.sc.gov.br/html/1974/5056_1974_Lei.html .Acesso em: 6 jun. 2019.

SANTA CATARINA. **Lei estadual nº. 5.846, de 22 de dezembro de 1980.** Dispõe sobre a proteção do patrimônio cultural do Estado e dá outras providências. Disponível em:

<http://server03.pge.sc.gov.br/legislacaoestadual/1980/005846-011-0-1980-000.htm> .Acesso em: 6 jun. 2019.

SANTA CATARINA. **Lei estadual nº. 9.342, de 14 de dezembro de 1993.** Altera o art. 2º e o inciso I, do art. 5º, da Lei nº 5.846, de 22 de dezembro de 1980, e dá outras providências.

Disponível em: http://leis.alesec.sc.gov.br/html/1993/9342_1993_Lei.html .Acesso em: 6 jun. 2019.

SANTA CATARINA. **Decreto nº 2.504, de 29 de setembro de 2004**. Institui as formas de Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial ou Intangível que constituem o Patrimônio Cultural de Santa Catarina. Disponível em: <http://www.cultura.sc.gov.br/A-FCC/SOBRE/PATRIMONIOCULTURAL/1405-PATRIMONIO-CULTURAL/PATRIMONIO-CULTURAL-IMATERIAL/4389-4389-DECRETO-NO-2504-DE-29-DE-SETEMBRO-DE-2004>. Acesso em: 6 jun. 2019.

SANTA CATARINA. **Lei estadual nº. 17.556, de 6 de agosto de 2018**. Consolida as Leis que dispõem sobre o Patrimônio Cultural do Estado de Santa Catarina. Disponível em: http://leis.alesec.sc.gov.br/html/2018/17565_2018_lei.html .Acesso em: 6 jun. 2019.

SANTA CATARINA. **Decreto nº 1.830, de 13 de maio de 1997**. Homologa tombamento de imóvel. Disponível em:

<http://server03.pge.sc.gov.br/LegislacaoEstadual/1997/001830-005-0-1997-001.htm>

.Acesso em: 6 jun. 2019.

JORNAIS IMPRESSOS E VIA ONLINE

A INAUGURAÇÃO da Praça Coronel Bertaso. **Diário da Manhã**, Chapecó, p. 5, 28 ago. 2001. Clipagem Acervo do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina – CEOM (Unochapecó).

A PRAÇA. **Sul Brasil**, Chapecó, p. 2, 27 ago. 2001. Clipagem Acervo do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina – CEOM (Unochapecó).

ALBEIRICE, Marcos. E a transparência. **Sul Brasil**, Chapecó, p.2, 27 ago. 2001. Clipagem Acervo do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina – CEOM (Unochapecó).

ASSINADA ordem de serviço para reforma da Praça Coronel Bertaso. **Diário da Manhã**, p.4, 29 jun. 2000. Clipagem Acervo do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina – CEOM (Unochapecó).

CHAPECÓ comemora 84 anos. **Sul Brasil**, Chapecó, p. 9, 25 e 26 ago. 2001. Clipagem Acervo do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina – CEOM (Unochapecó).

DAS GALERIAS e ateliês aos muros e tapumes. **Diário da Manhã**, Chapecó, 09 e 10 jun. 2000, suplemento arte e cultura, p. 5. Clipagem Acervo do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina – CEOM (Unochapecó).

DESBRAVADOR, um exemplo de pioneirismo. **Jornal Sul Brasil**. Chapecó, 25,26 e 27 ago. 2000. Suplemento edição especial Chapecó 83 anos, p. 4. Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó.

DESBRAVADOR: isso pode? **Diário do Iguaçu**, Chapecó, volume 03, n. 650, p. 3, 31 ago. 1999. Acervo do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina – CEOM (Unochapecó).

DI HUMOR. **Diário do Iguçu**, Chapecó, p. 3, 27 ago. 2001. Clipagem Acervo do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina – CEOM (Unochapecó).

DUTRA, Eduardo. Mutilaram o “Desbravador”. **Diário da manhã**, Chapecó, p. 10, 16 ago. 2000. Clipagem Acervo do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina – CEOM (Unochapecó).

MONUMENTO Desbravador Identifica Chapecó. **Diário da Manhã**, Chapecó, ano 24, n. 208, p. 19, 24 e 25 ago. 2004. Acervo Biblioteca Pública Municipal Neiva Maria Andreatta Costella.

MONUMENTO do centenário amanhece pichado. **Diário do Iguçu**. Chapecó, 03 out. 2017. Disponível em: <http://www.diariodoiguacu.com.br/noticias/detalhes/-monumento-do-centenario-amanhece-pichado-37303>. Acesso em: 6 jun. 2019.

MURALISMO. **Diário da Manhã**, Chapecó, p. 5, 1 ago. 2000. Clipagem Acervo do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina – CEOM (Unochapecó).

O DESBRAVADOR será repintado. **Diário da manhã**, Chapecó, volume 04, n. 898, p. capa, 03 e 04 jun. 2000. Acervo do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina – CEOM (Unochapecó).

PEREIRA, L. Perroni. A praça é nossa. **Sul Brasil**, Chapecó, p.3, 25 e 26 ago. 2001. Clipagem Acervo do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina – CEOM (Unochapecó).

PÓLO Turístico do Oeste de SC. **O Iguçu**. Chapecó, ano 03, n.995, 25 ago. 1995. Suplemento Edição especial Chapecó 78 anos, p. 6. Acervo Biblioteca Pública Municipal Neiva Maria Andreatta Costella.

SCAGLIA, Maria Helena. Paulo de Siqueira – um vivificador de Sucata de Ferro. **Diário da Manhã**, Chapecó, 28-29 jul. 1996. p. 20. Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó.

VALLE, Luciane do. História contada através da arte. **Diário do Iguçu**, Chapecó, ano 09, n.2635, 24 e 25 ago. 2006. Caderno Especial 89 anos, p. 18. Acervo do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina – CEOM (Unochapecó).

VIEIRA, Ageu. Escultor dedica 25 anos à arte: Artista Paulo de Siqueira faz individual no próximo mês para marcar data. **Diário Catarinense**. Florianópolis, 24 out. 1993. Variedades. Clipagem Acervo Biblioteca Pública Municipal Neiva Maria Andreatta Costella.

SITES

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LIONS CLUBES. **Declaração de Missão Da Associação Internacional de Lions Clubes**. Disponível em: <https://temp.lionsclubs.org/PO/pdfs/ex511.pdf> .Acesso em: 6 jun. 2019.

BIOGRAFIA. **Xiko Bracht**: Artista Plástico. Chapecó 2012. Disponível em: <https://xikobracht.wordpress.com/about>. Acesso em: 6 jun. 2019.

CLAUSSEN, Roberto. **Biografia**. Rio de Janeiro, 2016. Facebook: Roberto Claussen. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/Roberto-Claussen-1705841333022880/about/?ref=page_internal. Acesso em: 6 jun. 2019.

COORDENADORIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DO MPSC. Prefeito de Chapecó, escultor e servidor público são denunciados por crime contra licitação. **Ministério Público de Santa Catarina**. 20 nov, 2018. Disponível em: <https://www.mp.sc.br/noticias/prefeito-de-chapeco-escultor-e-servidor-publico-sao-denunciados-por-crime-contra-licitacao> .Acesso em: 6 jun. 2019.

LANÇADO oficialmente selo personalizado Monumento 100 anos de Chapecó. **Prefeitura de Chapecó**. Chapecó, 27 dez 2017. Disponível em: <https://chapeco.sc.gov.br/noticia/450/lancado-oficialmente-selo-personalizado-monumento-100-anos-de-chapeco>. Acesso em: 6 jun. 2019.

MEMÓRIA POLÍTICA DE SANTA CATARINA. Biografia Plínio de Nês. 2019. Disponível em: http://memoriapolitica.alesc.sc.gov.br/biografia/810-Plinio_de_Nes. Acesso em: 6 jun. 2019.

ONU vai inaugurar busto de Sérgio Vieira de Mello em Genebra. **ONU News**. Brasil, 2007. Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2007/06/1262461-onu-vai-inaugurar-busto-de-sergio-vieira-de-mello-em-genebra> .Acesso em: 6 jun. 2019.

PAIM, Paulo. **Salário Mínimo uma história de luta**. Brasília: Senado Federal, Gabinete do senador Paulo Paim, 2005. p.28. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/180154> .Acesso em: 6 jun. 2019.

PICCINI, Audrey. Monumento do centenário: Bertaso, De Nes e Bodanese eternizado na Getúlio. **Diário do Iguacu**. Chapecó, 07 jun. 2017. Disponível em: <http://www.diariodoiguacu.com.br/noticias/detalhes/monumento-do-centenario-bertaso-de-nes-e-bodanese-eternizados-na-getlio-vargas-34947>

PREFEITURA inaugura busto em homenagem a Sérgio Vieira de Mello. **Prefeitura do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/seconserva/exibeconteudo?id=4207790>. Acesso em: 24 jan. 2019.

PREFEITO Buligon tem bens desbloqueados. **Rádio Chapecó**. Chapecó, 07 nov. 2017. Disponível em: <http://www.radiochapeco.com.br/2017/11/07/prefeito-buligon-tem-bens-desbloqueados/>. Acesso em: 6 jun. 2019.

REPRESENTAÇÃO da unesco no brasil. **UNESCO**. Brasil. 2017. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/heritage-legacy-from-past-to-the-future/> .Acesso em: 6 jun. 2019.

100 ANOS Chapeco. Daniel Paulus. **Youtube**. 25 ago. 2017. 42min45s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GfnnNz3bCRM>. Acesso em: 6 jun. 2019.

ANEXO A - Ata da Assembleia do Lions Clube Chapecó, onde foi proposta a construção de um monumento ao Desbravador, em praça pública da cidade. 11 de setembro de 1980. p.1.

de 30000 - (Trinta mil cruzeiros). Logo após o Sr. F. L. F. Leite, apresentando a proposta, estudando a viabilidade de colocação de um monumento em praça pública, em homenagem ao Desbravador, que após foi aprovada por todos os membros da diretoria. O Sr. Vitorino, que esteve, na 1ª reunião do Conselho Distrital, realizada em Lages, trouxe a informação de que o Conselho, reunião, próxima, deverá fazer por meio, possível para a cidade de Chapecó, e no mês de novembro a realização da Segunda Reunião do Conselho Distrital. Nada mais sendo feito para tratar o Sr. F. L. F. Leite encerra a presente reunião que foi feita, mais, F. L. F. Leite, agradece a presença de todos, que estão a seguir a conformar, foi pelos presentes assinada.

11-9-80

ATA DA ASSEMBLEIA

Ata nº 10 - Assembleia Simples

nos onze dias do mês de setembro de um mil novecentos e oitenta, nos dependências do Distrito Zonta, reuniram-se, os integrantes do Lions Clube Chapecó, sob a presidência de Sr. Dornelas Jari que fez a abertura da reunião. O Sr. Milton Martins Bispo fez a invocação a Deus, e foi feita a homenagem ao pavilhão mo. O diretor Social Sr. Sebastião fez anúncio o convite de um Dano, do Sr. Milton Barvelli. O mestre de cerimônias Sr. Barvelli, passou a palavra ao Diretor Social que fez a tributação dos gravatos brindados pelo ex-governador do distrito B-23. Foi feita a leitura do expediente da secretaria. O tesoureiro Sr. Remy, falou, fez o relatório da

Fonte: Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó.

ANEXO A - Ata da Assembleia do Lions Clube Chapecó, onde foi proposta a construção de um monumento ao Desbravador, em praça pública da cidade. 11 de setembro de 1980. p.2.

9

para os presidentes de comissões o Cb Jerson Barreira de Fátima sobre o Bico Clube que está sendo planejado, o Cb. Jerson Duarte agradeceu aos Cbs. que compõem a guarda do foz simbólico. Foi distribuída a palavra ao presidente. O Cb. Vitorino Zollet após um trabalho para que se promova a colocação de um monumento ao Desbravador em praça pública de nossa cidade, posto em votação foi aprovado por unanimidade. Igualmente aprovado para o dia 24/11/80, a data para a reunião do Conselho Distrital em nossa cidade. O Cb. Nelson Badoletti falou sobre o resultado positivo obtido pela Segunda Festa do Frango e do Terço, apresentando aproximadamente quinhentos e quinze mil cruzeiros. Nada mais havendo a tratar o Cb. Presidente encerrou a reunião, que foi pelo seguinte nomeado Cb. [nome], lavrada a presente ata que lida e acurada conforme, vai pelos presentes assinada.

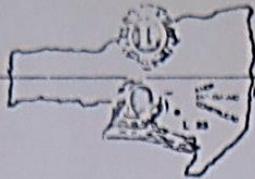
(Assinatura)

[Assinatura]

Zollet

Fonte: Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó.

ANEXO B - Assinaturas dos membros do Lions Clube de Chapecó, presentes na assembleia que solicitou a construção do monumento O Desbravador. 11 de setembro de 1980.



LIONS CLUBES INTERNACIONAL

GOVERNADORIA DO DISTRITO L-23 - 60/81
 Rua: Cel Córdova, 458 Fone 22-2729
 CXA.P.711 88.500 LAGES SC

Data 11/09/80

TIPO DE REUNIÃO

Assembleia (x)
 Diretoria ()
 Comissão ()

FOLHA DE PRESENÇA

Lions Clube Chapecó

N.º de Ordem	NOMES DOS CL DO CLUBE	ASSINATURA	CÓDIGO	
			Sim	Não
1	Altair Wagner	<i>[Handwritten Signature]</i>		
2	Amilton M. Lisboa	<i>[Handwritten Signature]</i>		X
3	Antônio A. Vansuit	<i>[Handwritten Signature]</i>		
4	Anilson Cavalli	<i>[Handwritten Signature]</i>		
5	Arlindo Sander	<i>[Handwritten Signature]</i>		
6	Armando Setter	<i>[Handwritten Signature]</i>		
7	Arno Hepp	<i>[Handwritten Signature]</i>		
8	Caetano R. Panarotto	<i>[Handwritten Signature]</i>		
9	Carlos Buchelle	<i>[Handwritten Signature]</i>		
10	Celso N. Moura	<i>[Handwritten Signature]</i>		
11	Clair A. Dariva	<i>[Handwritten Signature]</i>		
12	Domingos Minozzo	<i>[Handwritten Signature]</i>		
13	Dornélas Dávi	<i>[Handwritten Signature]</i>		
14	Ednaí Moraes de Carvalho	<i>[Handwritten Signature]</i>		
15	Elio Deniz Lucas	<i>[Handwritten Signature]</i>		
16	Gomercindo Putti	<i>[Handwritten Signature]</i>		
17	Gerson Duarte Herz	<i>[Handwritten Signature]</i>		
18	Hermes Madalozzo	<i>[Handwritten Signature]</i>		
19	Jaime Batirolla	<i>[Handwritten Signature]</i>		
20	Jaime P. Franciscatto	<i>[Handwritten Signature]</i>		
21	Jerson Barella	<i>[Handwritten Signature]</i>		
22	José Eustério Araujo	<i>[Handwritten Signature]</i>		
23	João Dallanora	<i>[Handwritten Signature]</i>		
24	Laurindo Marchiori	<i>[Handwritten Signature]</i>		
25	Lirio Smaniotto	<i>[Handwritten Signature]</i>		
26	Liz Balbinot	<i>[Handwritten Signature]</i>		
27	Nadir Ivo Grando	<i>[Handwritten Signature]</i>		
28	Nelson Badalotti	<i>[Handwritten Signature]</i>		
29	Pedro Paulo Raupp	<i>[Handwritten Signature]</i>		
30	Rafael Damo	<i>[Handwritten Signature]</i>		
31	Reny Miolo	<i>[Handwritten Signature]</i>		
32	Sebastião da Silva Neres	<i>[Handwritten Signature]</i>		
33	Sérgio de Marco	<i>[Handwritten Signature]</i>		
34	Valmor Lunardi	<i>[Handwritten Signature]</i>		
35	Victorino B. Zoletti	<i>[Handwritten Signature]</i>		
36	HERBERTO E. KAEWNER	<i>[Handwritten Signature]</i>		
37	OTAYCO GARMINATTI	<i>[Handwritten Signature]</i>		
38				
39				
40				
41				
42				
43				
44				
45				
46				

Fonte: Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó.

ANEXO C - Proposição do Lions Clube Chapecó, encaminhada à Prefeitura Municipal, listando roteiros e pretensões da construção do monumento-estátua "O Desbravador". 4 de setembro de 1980.

LIONS CLUBE CHAPECÓ - DISTRITO I - 23 CHAPECÓ - SANTA CATARINA
PROPOSIÇÃO - MONUMENTO "O DESBRAVADOR"

A) Considerando que um monumento em praça Pública se destaca como marco de Cultura de um povo.

B) Considerando que através de um monumento em Praça Pública poderíamos homenagear Cidadãos de destaque ligando o passado ao presente projetando para o futuro a história de um povo.

C) Considerando já existir por decreto lei da Prefeitura Municipal o troféu "O DESBRAVADOR":

Houve por bem o Lions Clube Chapecó, tendo como objetivo principal promover a colocação na Praça Pública Coronel Berta so de nossa Cidade, ou num canteiro ajardinado da Avenida Getulio Vargas, um monumento ao estilo "O DESBRAVADOR" tendo como finalidade dar vazão a artistas de nossa terra na execução da obra e principalmente homenagear através deste monumento (Sem citar nomes) todos os nossos antepassados e "DESBRAVADORES" que com seu trabalho, sua coragem e persistência fizeram nascer e desenvolver, nossa Cidade e a região Oeste de Santa Catarina.

Temos certeza de que este monumento adquiriria um significado todo especial. Seria visto e apreciado com muito carinho pelas famílias dos "DESBRAVADORES" e descendentes destes que aqui ainda residem, sendo ainda, motivo de orgulho para a nossa juventude e um meio a mais a destacar e difundir nossa Cidade.

ROTEIROS E PRETENSÕES

Neste empreendimento o Lions Clube Chapecó se propoe a coordenar todo o processo para atingir o objetivo em pauta, encaminhando sua reivindicação ao Sr. Prefeito Municipal com cópia à secretaria de Educação e Cultura mantida pela Prefeitura Municipal de Chapecó por entender que este Órgão Oficial deva apoiar a idéia, ajudar na elaboração e execução do projeto, e no encaminhamento do mesmo a Camara dos Vereadores e daratudo isto, o cunho Oficial e a verba necessaria para a obra.

Nesta atividade se podera solicitar também o apoio da comissão Municipal de Cultura e de outras entidades que queiram se aliar a campanha.

O Lions Clube Chapecó mentor da idéia e encarregado de encaminhar o processo, reserva-se o direito de fazer constar no pedestal do monumento, alem dos dizeres aluzivos á obra, de que ^{o trabalho é fruto} é fruto de um ideal de Lions.

Chapecó, 4 de setembro de 1980

Dorneles Davi - Presidente do L.C.C.

Victorino B. Zolet - Proponente.

ANEXO D - Moção do Lions Clube Chapecó ao prefeito Municipal de Chapecó, Milton Sander, informando o interesse do clube em implantar um monumento em Praça Pública com o objetivo de homenagear nossos antepassados "OS DESBRAVADORES". 24 de setembro de 1980.



LIONS CLUBE CHAPECÓ
 DISTRITO L-23 — CLUBE N.º 017543 — Fundação 31/03/63 — Carta Constitutiva 18/09/63
 Caixa Postal. 450 — 89.800 — CHAPECÓ — Santa Catarina
 CGC 83.403.568/0001-80
 GESTÃO 80/81 — LEMA: UNIÃO COM AMOR E TRABALHO

OP. 113/G.80/81 Chapecó SC, 24 de Setembro de 1980.

Sr. Prefeito Municipal:

O Lions Clube Chapecó que esta subscreve, vem por seus membros de Diretoria passar às suas mãos, a moção apreciada e aprovada em assembléia deste Clube para a implantação de um monumento em praça pública com objetivo de Homenagear nossos antepassados "OS DESBRAVADORES".

O Clube pede respeitosamente sua apreciação e encaminhamento para os tramites legais e necessarios para que se alcansem os objetivos em pauta.

Victorino B. Zolet

Victorino B. Zolet
Proponente

Leonisticamente

Dornéles Dávi

Dornéles Dávi
Presidente do L.C.C.

Ilmo.Sr.

Dr. Milton Sander

MD. Prefeito Municipal de Chapecó

N E S T A

RENY E. MIOLLO
TESOUREIRO
Fones 22.177 e 22.181
R. A. A. C.
Chapecó — SC

ELIO DINIS LUCAS
SECRETÁRIO
Fones 22.124 e 22.131
R. Darão R. Branco, 1100
Chapecó — SC

DORNÉLES DÁVI
Presidente
Fones 22.213 e 22.514
Rua São João, 73
Chapecó — SC

ANEXO E - DECRETO GP/ 197/80. Nomeia comissão especial para apresentar sugestões sobre construção de monumento. 27 de outubro de 1980. p.1.



ESTADO DE SANTA CATARINA
PREFEITURA MUNICIPAL DE CHAPECÓ

D E C R E T O GP/197/80
de 27 de outubro de 1980.

NOMEIA COMISSÃO ESPECIAL PARA APRESENTAR SUGES-
TÕES SOBRE CONSTRUÇÃO DE MONUMENTO.

MILTON SANDER, Prefeito Municipal de Chapecó ,
Estado de Santa Catarina, no uso de suas atribui-
ções e de acordo com o inciso XXIX do art. 70 da
Lei Complementar nº 5 de 26/11/75,

D E C R E T A:

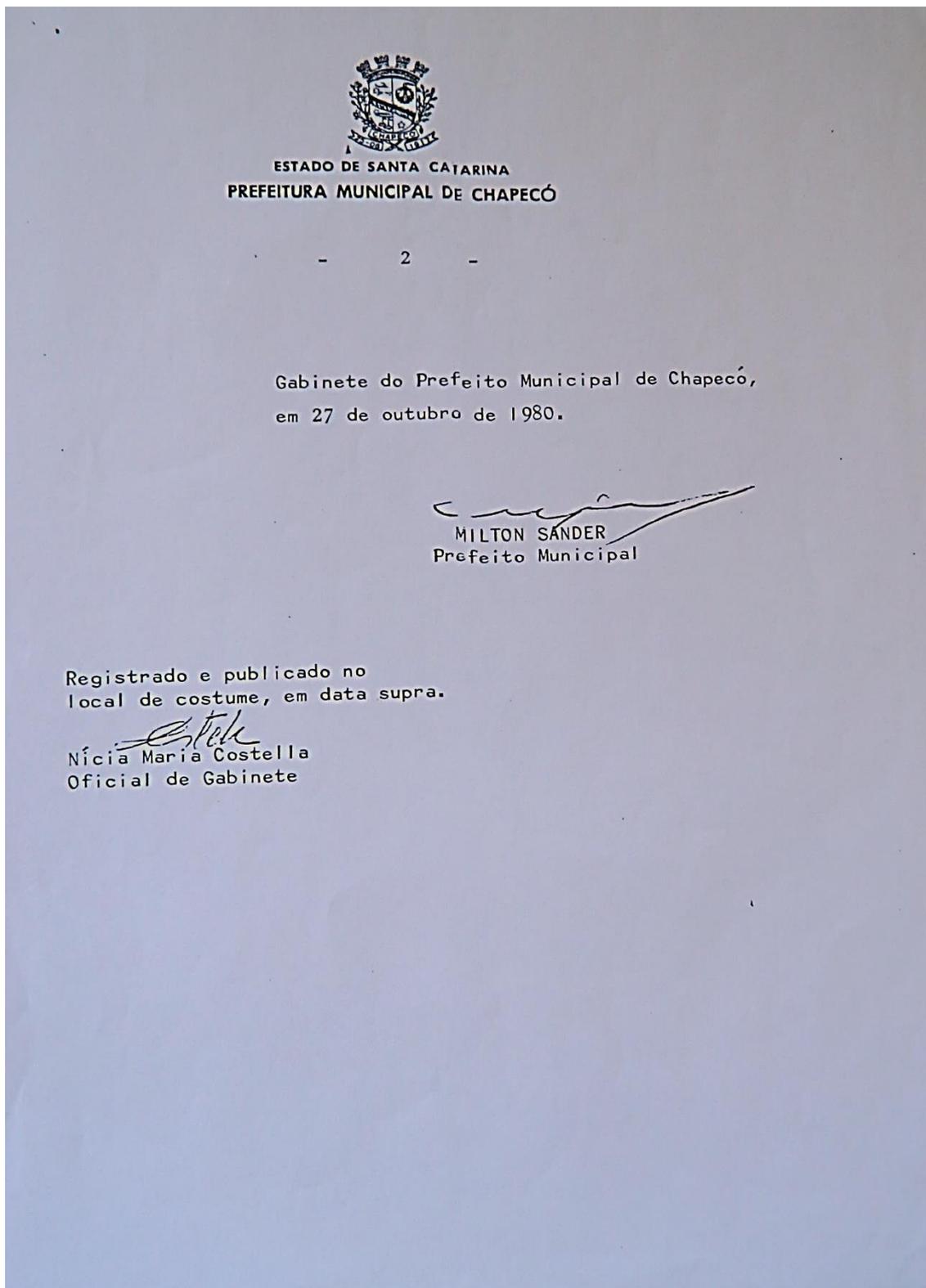
Art. 1º - Ficam nomeados os Senhores : Hilton Rôvere, Se-
cretário Municipal de Educação, Cultura e Promoção Social; Os-
ny Tolentino de Souza Filho, Secretário Municipal de Obras e
Planejamento; Elvino Bedin, Secretário Municipal do Meio Ambi-
ente; e, Victorino B. Zolet, para sob a presidência do primei-
ro, comporem a Comissão Especial que deverá apresentar suges-
tões quanto ao local, custo e demais informações necessárias
para a construção de um monumento em homenagem aos antepassa-
dos chapecoenses "OS DESBRAVADORES".

§ 1º - A Comissão de que trata este artigo, terá prazo de
15(quinze) dias a contar desta data, para apresentar as provi-
dências tomadas.

§ 2º - Cada membro da Comissão, fará jus a um "jeton" de
Cr\$ 2.000,00(dois mil cruzeiros).

Art. 2º - Este decreto entrará em vigor na data da sua pu-
blicação, revogadas as disposições em contrário.

ANEXO E - DECRETO GP/ 197/80. Nomeia comissão especial para apresentar sugestões sobre construção de monumento. 27 de outubro de 1980. p.2.



Fonte: Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó.

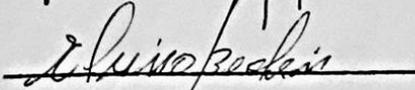
ANEXO F - Ata das reuniões e providências tomadas pela comissão especial para apresentar sugestões sobre a construção do monumento aos desbravadores. 7 de novembro de 1980.

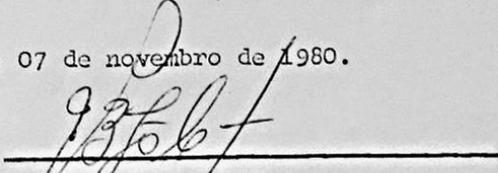
ATA DAS REUNIÕES E PROVIDÊNCIAS TOMADAS PELA COMISSÃO ESPECIAL PARA APRESENTAR SUGESTÕES SOBRE A CONSTRUÇÃO DO MONUMENTO AOS DESBRAVADORES.

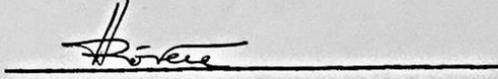
Tendo se reunido os membros da Comissão nomeada pelo DECRETO GP/197/80, de 27 de outubro de 1980, Srs. Hilton Rôvere, Osny de Souza Filho, Elvino Bedin e Vitorino Zolet, em companhia do artista Paulo de Siqueira, deliberou-se seguinte: 1. O Sr. Paulo de Siqueira deverá se responsabilizar pelo desenho e pela obra de arte do monumento. Fará um desenho exato, moldará o barro e fará o modelo em gesso. 2. A estátua deverá ter 2 metros de cabeça à base, sendo que o braço direito e a coroa de louros sobressairão a estas dimensões. 3. A estátua será fundida em bronze e será feita uma pesquisa para se ter entre as fundições de Caxias do Sul, Blumenau e Joinville a que fizer a melhor oferta. 4. O pedestal será obra do arquiteto Osny de Souza Filho, devendo ter a altura mínima de 4 metros e ser redondo - em forma de tronco - ou triangular com formas suaves. 5. O local escolhido pela Comissão foi o canteiro da Avenida Getúlio Vargas, quase em frente ao Hotel Coronel Bertaso. 6. Quanto aos custos, foi feita uma pesquisa na Fundação Tomé, de Caxias do Sul e também consultado o artista Paulo de Siqueira e são os seguintes: A Estátua fundida deverá custar Cr\$ 350.000,00 e o pedestal Cr\$ 80.000,00, com um acabamento de Cr\$ 20.000,00, saindo a obra total por volta dos Cr\$ 450.000,00. 7. Como a cidade de Chapecó comemorará no próximo dia 05 de maio de 1981 seu quinquagésimo aniversário - Jubileu de Ouro - a Comissão sugere que nesta data seja inaugurado o respectivo monumento. Nada mais tendo sido tratado, passamos a assinar.

Chapecó, 07 de novembro de 1980.


OSNY T. DE SOUZA FILHO


ELVINO BEDIN


VITORINO ZOLET


HILTON RÔVERE

ANEXO G – Fotografia da placa de inauguração do Memorial Paulo de Siqueira. 2005.



Fonte: Acervo do autor.

ANEXO H – Fotografia da placa de inauguração do Monumento o Desbravador, como parte da comemoração dos 50 anos da cidade em 1981.



Fonte: Acervo Pessoal.

ANEXO I – Fotografia do Monumento o Desbravador com sua coloração original.



Fonte: PREFEITURA MUNICIPAL DE CHAPECÓ/SC. Anuário Histórico Estatístico N 1- Novembro de 1983. p. 32. IN: Acervo do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina – CEOM (Unochapecó).

ANEXO J- Esboço do monumento “O Desbravador”. Desenho sobre papel. 71cm x 52,2cm. 1980.



Fonte: Acervo Memorial Paulo de Siqueira.

ANEXO K- Esboço do monumento “O Desbravador”. Desenho sobre papel. 71cm x 52,2cm. 1980.



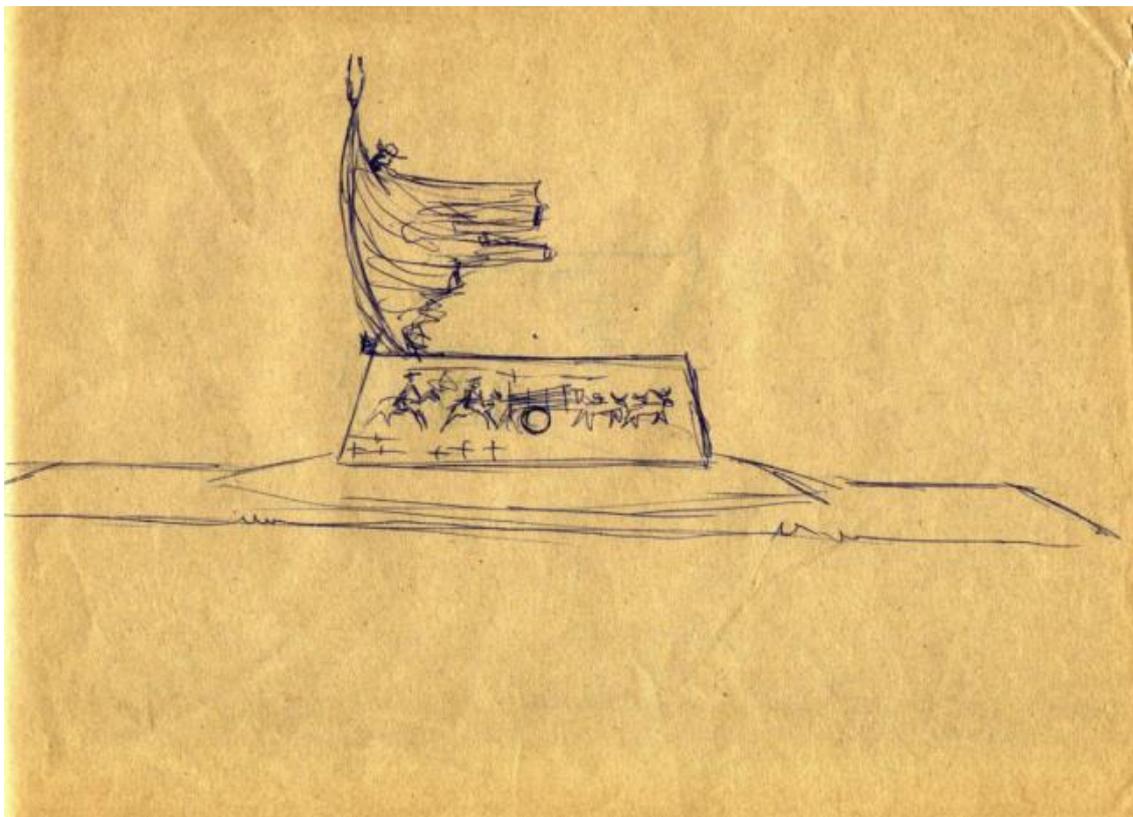
Fonte: Acervo Memorial Paulo de Siqueira.

ANEXO L- Esboço do monumento “O Desbravador”. Desenho em papel canção, assinado pelo artista Paulo de Siqueira.



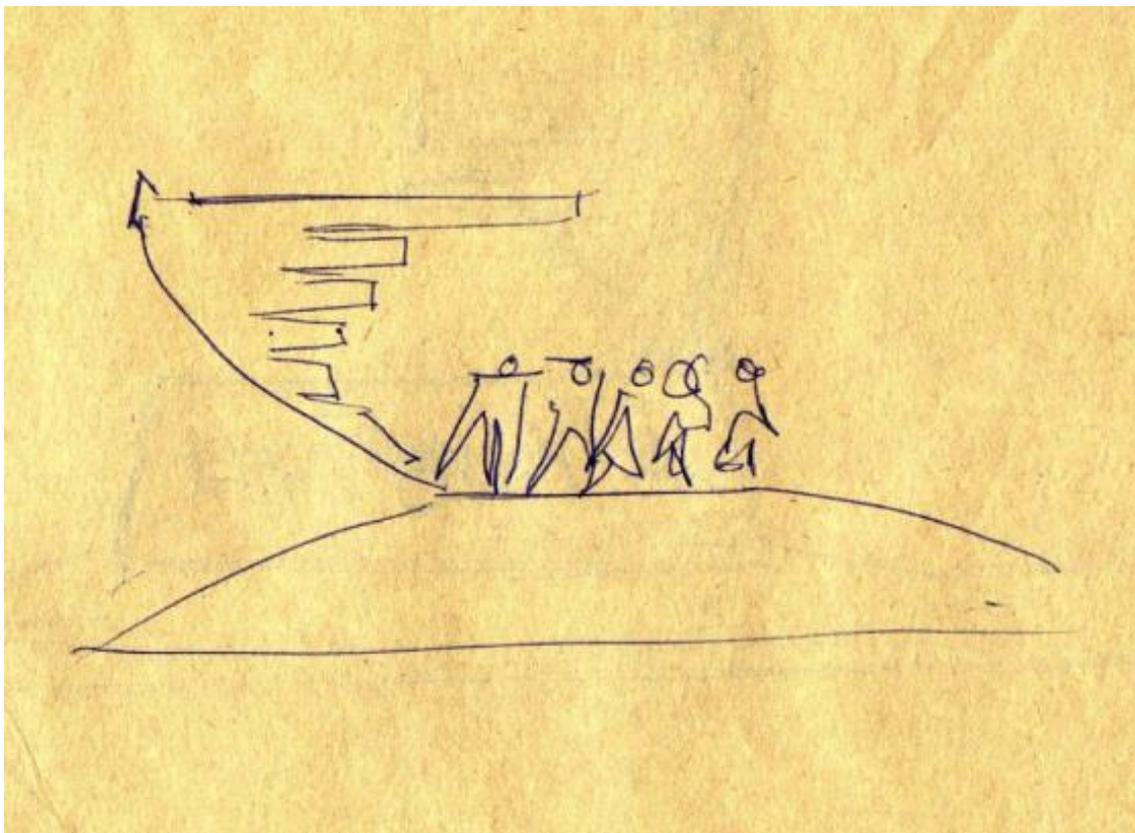
Fonte: (CHAPECÓ/SC, *apud* GUIOLPHI, 2007, p. 96).

ANEXO M - Esboço do monumento “O Desbravador”. Desenho de Paulo de Siqueira, visão lateral da estátua O Desbravador, antes de sua construção.



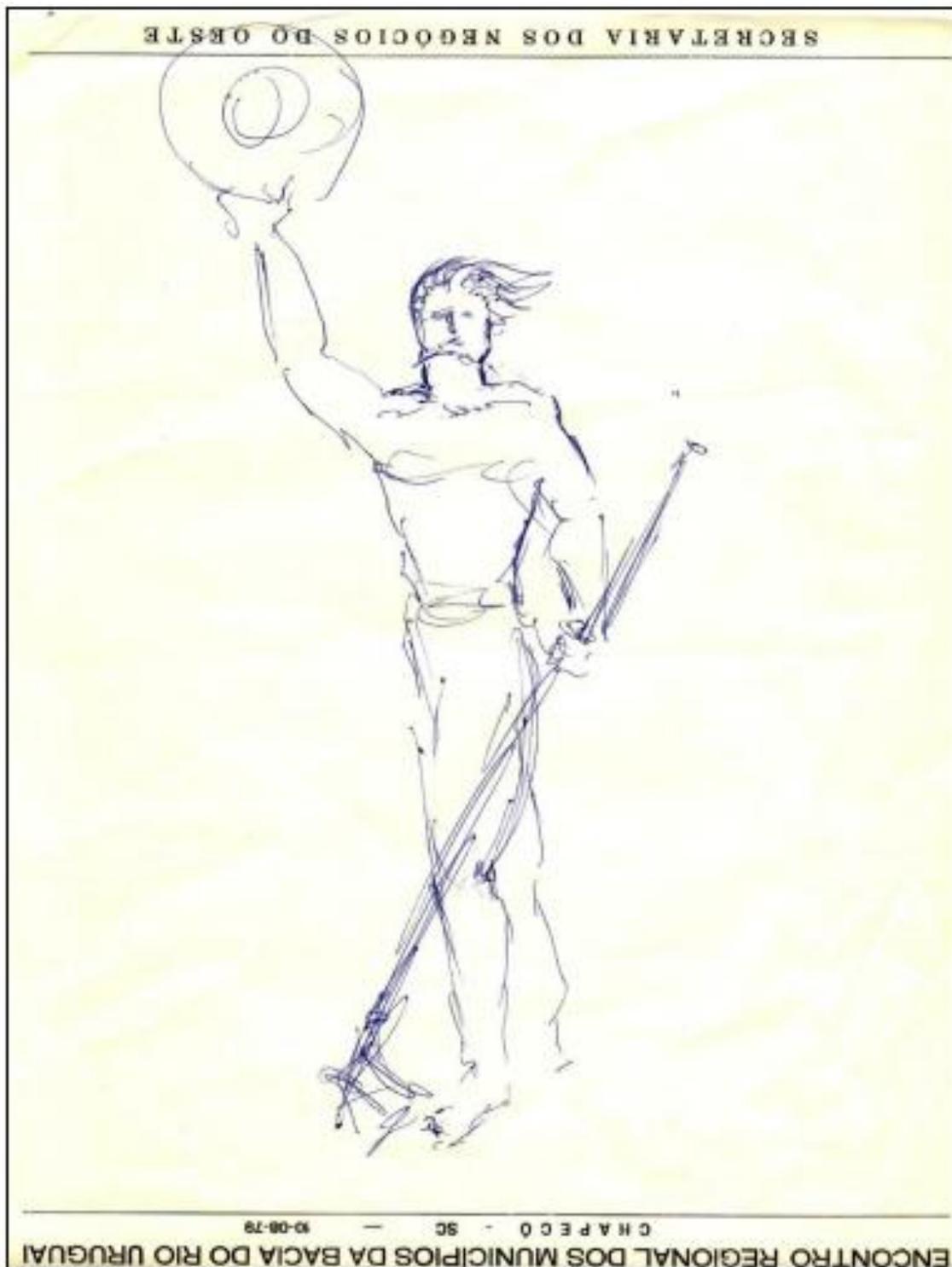
Fonte: (CHAPECÓ/SC, *apud* GUI SOLPHI, 2007, p. 97).

ANEXO N - Esboço do monumento “O Desbravador”. Desenho de Paulo de Siqueira. Outra versão para o monumento O Desbravador.



Fonte: (CHAPECÓ/SC, *apud* GUI SOLPHI, 2007, p. 97).

ANEXO O - Desenho de Paulo de Siqueira, em caneta, sobre papel timbrado, possivelmente outra versão do Desbravador.



Fonte: (CHAPECÓ/SC, *apud* GUISOLPHI, 2007, p. 98).

ANEXO P - Petição do Lions Clube Chapecó à Prefeitura Municipal de Chapecó. 22 de agosto de 1990. p.1.



LIONS CLUBE CHAPECÓ
 DISTRITO L-23 — CLUBE N.º 017543 - Fundação 31/03/63 — Carta Constitutiva 18/09/63
 Caixa Postal, 480 — 89.800 — CHAPECÓ — Santa Catarina
 CGC 83.403.568/0001-80

Chapecó SC, 22 de agosto de 1990.

**Secretaria de Educação e Cultura e
 Departamento de Imprensa
 Prefeitura Municipal de Chapecó**

Prezados Senhores:

Os componentes do Lions Clube Chapecó, liderados pelo que esta subscreve, orgulhosos de terem sido os idealizadores da moção que resultou na construção do monumento " O DESBRAVADOR ", têm notado com pesar que frequentemente a imprensa e, principalmente, departamentos da Prefeitura Municipal de Chapecó, divulga erradamente sobre os verdadeiros objetivos e finalidades da construção do monumento, principalmente citando como idealizador do mesmo o seu executor, quando na realidade a idéia do monumento nasceu no seio do Lions Clube Chapecó.

Na moção citada consta:

Objetivos: a) - Homenagear a todos os desbravadores que aqui vieram, que acreditando nesta terra e no povo desta região, lutaram com amor e dedicação, desenvolvendo Chapecó e a região, merecendo de todos o reconhecimento pelo trabalho, pela fé e pela bravura demonstrada.

b) - Além de homenagear todos os nossos antepassados, o monumento é um marco que divulga a pujança da cidade e do povo chapecoense, motivo de orgulho para as atuais e futuras gerações. Voltamos a mencionar a confusão feita e relativa ao artista executor da obra, citado como idealizador da mesma. E voltamos a chamar a atenção para os erros do folheto, cuja xerox anexamos. O folheto em pauta cita que a homenagem é para os primeiros desbravadores, o que não é verdade. O monumento homenageia a todos

Fonte: Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó.

ANEXO P - Petição do Lions Clube Chapecó à Prefeitura Municipal de Chapecó. 22 de agosto de 1990. p.2.



LIONS CLUBE CHAPECÓ

DISTRITO L-23 — CLUBE N.º 017543 - Fundação 31/03/63 — Carta Constitutiva 18/09/63
 Caixa Postal, 480 — 89.800 — CHAPECÓ — Santa Catarina
 CGC 83.403.568/0001-80

- 2 -

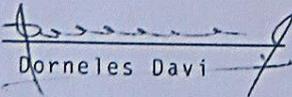
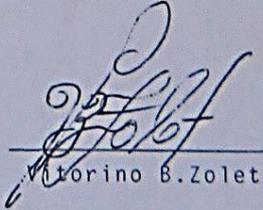
os desbravadores. Menciona os primeiros desbravadores, aqueles que construíram o município, mas, na realidade se homenageia a todos os desbravadores, em todas as áreas e em todos os tempos.

Intitula idealizador do monumento o Sr. Paulo de Siqueira, quando na realidade ele foi o artista pago para executar a obra. O mesmo folheto diz que o monumento tem 8 metros de altura, citação totalmente errada. E para concluir cita que o monumento representa um Gaúcho empunhando na mão direita a parte superior de um machado, e, na mão esquerda, levanta um louro, deturpando a verdadeira representatividade e expressão objetiva do monumento, que representa um homem forte, altruísta, corajoso, trabalhador, empunhando principal instrumento de luta de sua época e erguendo os louros da vitória, demonstrando que nossos antepassados, os desbravadores que aqui vieram, lutaram e venceram. Culminaram ainda com o gravíssimo erro de copiar a foto invertida.

Repetimos de que o objetivo deste comentário é apenas para repor a verdade em seu devido lugar e, contribuir com dados corretos sobre o idealizador, os verdadeiros objetivos e o significado do monumento " O DESBRAVADOR ".

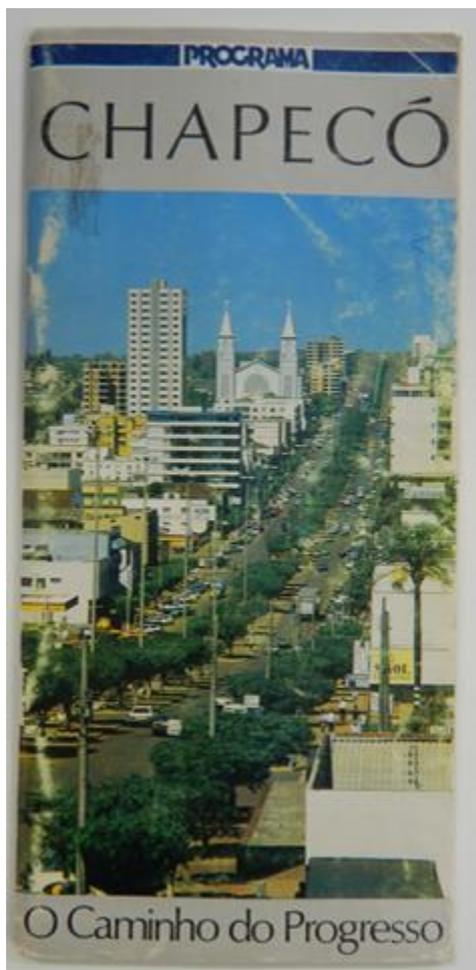
Leonísticamente,

Comissão:

 Dorneles Davi	_____ Sebastião S Neres	 Vitorino B. Zolet
--	----------------------------	--

Lions Clube Chapecó.

ANEXO Q – Folheto “Chapecó O Caminho do Progresso”, 1989.



“O Desbravador”

O monumento “O Desbravador”, localizado na avenida Getúlio Vargas, foi construído em 1981 com o objetivo de homenagear os primeiros desbravadores que colonizaram e construíram o município. Tornou-se o cartão de visitas e o principal ponto de identificação da cidade de Chapecó.

Idealizado e projetado pelo artista Paulo de Siqueira, tem oito metros de altura e pesa 10 toneladas, o material utilizado para sua construção é de ferro e concreto. Caracteriza a figura de um migrante sul-riograndense, com chapéu, roupa típica da época, em pé empunha, na mão direita, a parte superior de um machado e, na mão esquerda, levanta um louro.

O conjunto expressa a gratidão das gerações aos colonizadores que venceram os obstáculos naturais – simbolizando o machado – da então inóspita região do Oeste Catarinense, estabelecendo aí uma sociedade produtiva e feliz – simbolizada



pele louro – comprometida com o futuro do Estado e a grandeza da Nação.

13

Fonte: Acervo do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina – CEOM (Unochapecó).

ANEXO R– Prefeitura de Chapecó/SC em resposta a petição do Lions Clube Chapecó. 10 de dezembro de 1990.

 ESTADO DE SANTA CATARINA
Prefeitura Municipal de Chapecó



**ASSESSORIA DE IMPRENSA
E COMUNICAÇÃO SOCIAL**

Chapecó, 10 de dezembro de 1.990

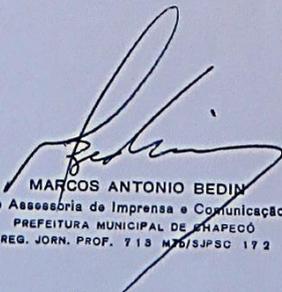
Ilm^o Sr.
Victorino B. Zolet
Lions Clube Chapecó
Nesta

Prezado Senhor

Encaminho, para seu conhecimento e arquivo, a folha de dados oficiais que esta Assessoria de Imprensa e Comunicação Social passa a utilizar para a elaboração de material JORNALÍSTICO e PUBLICITÁRIO sobre o monumento "O Desbravador".

Agradeço a gentileza de alertar esta Assessoria por incorreções cometidas em algumas publicações acerca do mencionado monumento, embora, ressalte-se, muitas delas fugiram ao nosso controle editorial.

Atenciosamente,


MARCOS ANTONIO BEDIN
Chefe de Assessoria de Imprensa e Comunicação Social
PREFEITURA MUNICIPAL DE CHAPECÓ
REG. JORN. PROF. 713 M76/SJPSC 172

Fonte: Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó.

ANEXO S – Fotografia da placa comemorativa junto ao Monumento o Desbravador informando ser fruto de ideal do Lions Clube Chapecó, instalada no ano de 2006.



Fonte: Acervo do autor.

Anexo T- Petição do Lions Clube Chapecó a Prefeitura municipal de Chapecó/SC, agradecendo o aceite de colocação de placa informando que o monumento é uma idealização proposta pelo Lions. 6 de março de 2006.

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LIONS CLUBES
LIONS CLUBE CHAPECÓ - DISTRITO LD-8


NÓS SERVIMOS

Clube Nº 017543 - FUNDAÇÃO: 31/03/63 - Carta Constitutiva: 18/09/63
 Reuniões: centro de atividades Leonísticas às 2ª e 4ª - quintas-feiras do mês
 Rua Francisco Damo, esquina c/Antonio Siqueira-CEP 89808-100 - Chapecó-SC
 Fone: (0xx49) 322-1937



Chapecó, 06 de março de 2006

Ilmo Sr.
 Jovani Santos
 MD. Diretor Presidente
 Fundação Cultural Chapecó

Prezado Senhor:

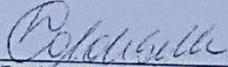
O **LIONS CLUBE CHAPECÓ**, vem a vossa presença no sentido de agradecer a atenção dispensada ao nosso pedido de colocação de placa comemorativa, junto o Monumento "O Desbravador", a qual gostaríamos de concretizar com uma cerimônia programada para o dia 31 do corrente, data de aniversário de fundação de nosso Clube.

Para tanto, gostaríamos de contar mais uma vez com a colaboração do Poder Público Municipal para a efetivação desse momento tão importante para nossa Entidade, no sentido de confeccionar os convites a serem distribuídos a convidados especiais e colaboradores de nossas obras sociais, cujo texto ficaria a cargo da Assessoria de Imprensa desse órgão, conjuntamente com a área específica de nosso clube.

Anexamos, a presente, alterações provocadas no texto a placa para apreciação desse Órgão.

Contanto mais uma vez com a prestimosa colaboração, característica dessa Fundação, subscrevemo-nos.

Leonisticamente,


 CL. Paulo César Coldebella
 Presidente

ANEXO U– Fotografia da placa informando ser uma obra do artista Paulo de Siqueira



Fonte: Acervo do autor.

ANEXO V - Placa de prata em Homenagem ao artista Paulo de Siqueira. 22 de julho de 1982.



Fonte: Acervo Memorial Paulo de Siqueira.

ANEXO W – Charge de placa comemorativa junto ao Monumento o Desbravador informando a inauguração da restauração em 1999.



Fonte: DESBRAVADOR: isso pode? **Diário do Iguçu**, Chapecó, volume 03, n. 650, p. 3, 31 ago. 1999. Acervo do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina – CEOM (Unochapecó).

ANEXO X – Portaria N° 45 que estipula os funcionários responsáveis por fiscalizar a reforma da Praça Coronel Bertaso. 2000.



PORTARIA N° 045, de 28 de junho de 2000.

O SECRETÁRIO DE PLANEJAMENTO E URBANISMO, no uso de suas atribuições,

RESOLVE:

DESIGNAR: Os Servidores abaixo relacionados, para fiscalizar os serviços de reforma da Praça Coronel Bertaso, contratados pela Prefeitura Municipal de Chapecó com a Empresa SINGIEL CONSTRUÇÕES LTDA, conforme Contrato n° 169/00:

- ♦ **SÉRGIO ANTONIO BEVILACQUA**, engenheiro civil, **CRISTINA AIOLFI**, arquiteta para fiscalizar os serviços de obras arquitetônicas, hidrosanitárias e drenagens;
- ♦ **JADER RODRIGUES BRASIL**, engenheiro eletricitista, para fiscalizar os serviços de obras elétricas;
- ♦ **VALDAIRA FOSCHIERA**, para fiscalizar os serviços de paisagismo, e
- ♦ **FRANCISCO BRACHT**, para fiscalizar os serviços dos painéis e fonte de água.

Registre-se e comuniquem-se


FLÁVIO COSME GUSATTI
 Secretário de Planejamento e Urbanismo

ANEXO Y – Fotografia da placa de inauguração da obra Mural “O Ciclo da Madeira”, contendo os nomes de todos os participantes e suas nacionalidades. 2001.



Fonte: Acervo do autor

ANEXO Z– Projeto de Reforma da Praça Coronel Bertaso. 2000. p.1.

PROJETO DE REFORMA DA PRAÇA CORONEL BERTASO

1. JUSTIFICATIVA

A praça central (Coronel Ernesto Bertaso), tornou-se um patrimônio histórico, cultural e ambiental do município de Chapecó; É uma referência popular do povo Chapecoense, e o maior espaço turístico do centro de nossa cidade.

Se observarmos uma foto aérea do centro da cidade, constatamos que já está definido o " Centro Histórico e Cultural de Chapecó" , abrangendo o colégio Marechal Bormann, o antigo fórum, a praça, a catedral, a antiga prefeitura , e, a antiga sede do DER.

Por esse motivo é tão importante neste momento, direcionar a reforma da praça para este ângulo, para que no futuro a administração municipal venha a transformar este espaço no tão sonhado " Centro Histórico e Cultural de Chapecó ".

2. OBJETIVO

A restauração da praça Cel. Bertaso, modernizando-a e transformando-a num ponto de atrações de nossa cidade, onde o povo possa, descansar a sombra de suas frondosas árvores, divertir-se com tranquilidade, segurança e conforto.

2.1.OBJETIVOS ESPECÍFICOS

2.1.1 - ÁRVORES

Nenhuma árvore será arrancada, salvo as que precisem ser substituídas, pelo fato de estarem mortas.

2.1.2 - CANTEIROS

Serão remodelados, observando-se os seguintes itens:
- Cercas vivas ou Eras.

Fonte: (CHAPECÓ/SC, 2000 *apud* MONEGO, 2009, p. 119).

ANEXO Z – Projeto de Reforma da Praça Coronel Bertaso. 2000. p.2.

- Trabalhar com pedras ornamentais, cactus, arbustos e folhagens nativas por terem maior resistência ao clima.
- Em alguns canteiros serão plantadas flores, principalmente em volta das árvores.

2.1.3 - CALÇADAS

Antes de qualquer coisa, faz-se necessário desmontar totalmente a antiga calçada, pois além das pedras estarem encardidas, existe muita grama entre elas.

Em seguida é preciso aterrar toda a praça, pois as raízes das árvores estão descobertas.

Quanto ao tipo de calçada, dependerá do que for mais viável financeiramente.

2.1.4 - ILUMINAÇÃO

Devido a quantidade e tamanho das árvores, a iluminação deverá partir do chão utilizando o sistema dos jardins orientais.

Tubulação subterrânea e arandelas colocadas no meio dos canteiros.

2.1.5 - CHAFARIZ

- Aproveitar a mesma estrutura.
- Revestimento (mosaico feito em pastilhas de vidro).
- Usar sistema de bomba e reservatório moto-contínuo.

2.1.6 - PLAY GROUND

Cercar espaço, fazer tapete de arcia, montar brinquedos nos intervalos, entre as árvores.

2.1.7 - MICTÓRIO PÚBLICO

Transferir para local mais adequado (perto da fossa).

2.1.8 - MURAL BALSEIROS

Construir mural em concreto com cenas da saga dos balseiros do rio Uruguai (conforme projeto).Efeito com água.

2.1.9 - CONCHA ACÚSTICA

O espaço mais viável é de frente para a catedral Santo Antônio, aproveitando-se assim as escadarias como arquibancadas. Além de palco servirá também como palanque

ANEXO Z – Projeto de Reforma da Praça Coronel Bertaso. 2000. p.3.

oficial, contendo a pira do Fogo Simbólico e mastros para as bandeiras.

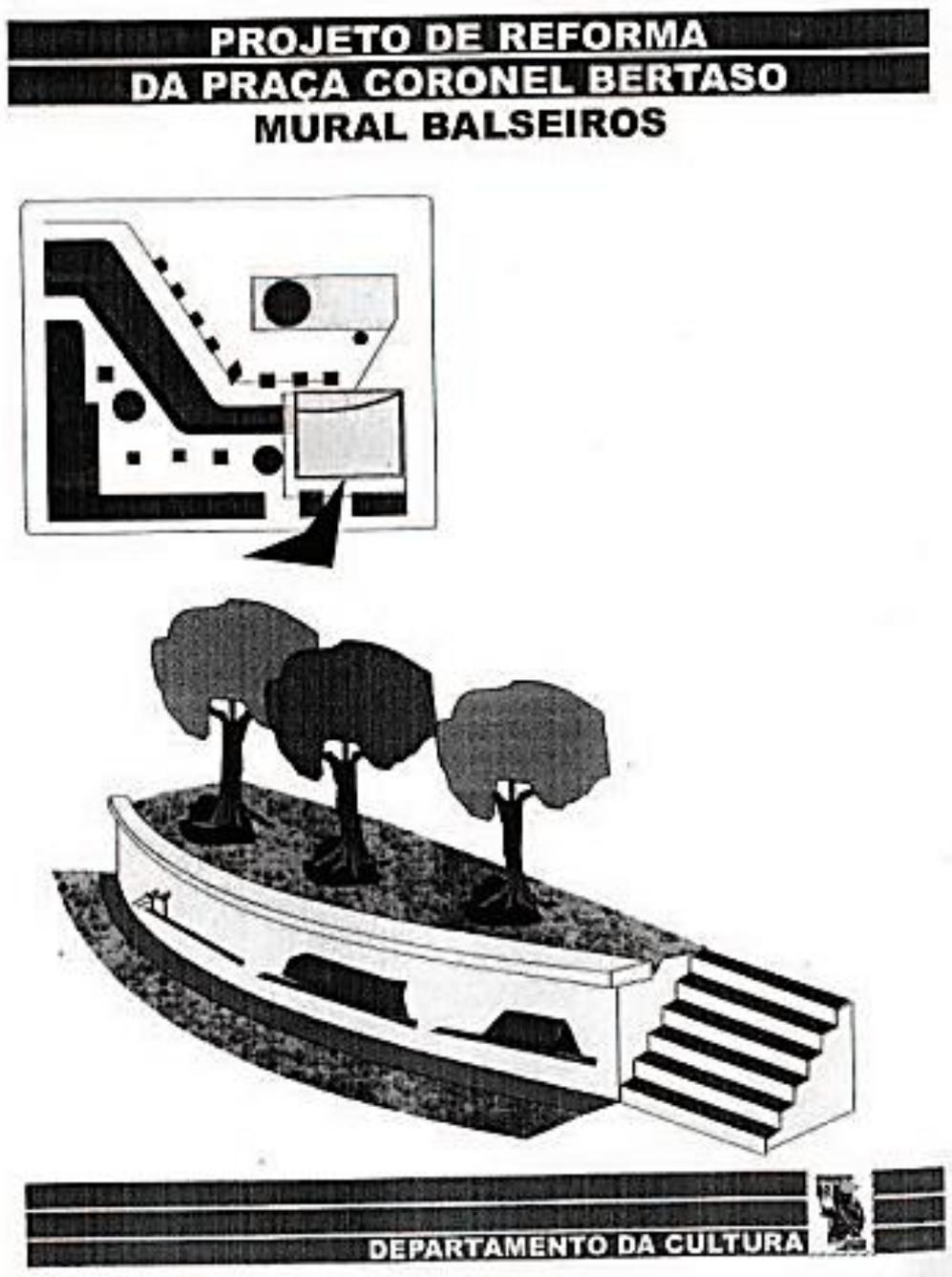
2.1.10 - MUSEU E GALERIA

Tendo em vista que o museu “Paulo de Siqueira” está em local não apropriado para exposição e conservação das obras. E também a falta de um espaço público direcionado à mostras de arte, é importante aproveitar esta oportunidade para resolver este problema.

Num módulo só, de dois pavimentos, podem ser construídas duas salas de aproximadamente 50 m² cada, para abrigar no 1º pavimento o museu e no 2º a galeria, tendo dois espaços com ligação internas (escadas). O local previsto é onde hoje se encontra o atual mictório público que será transferido.

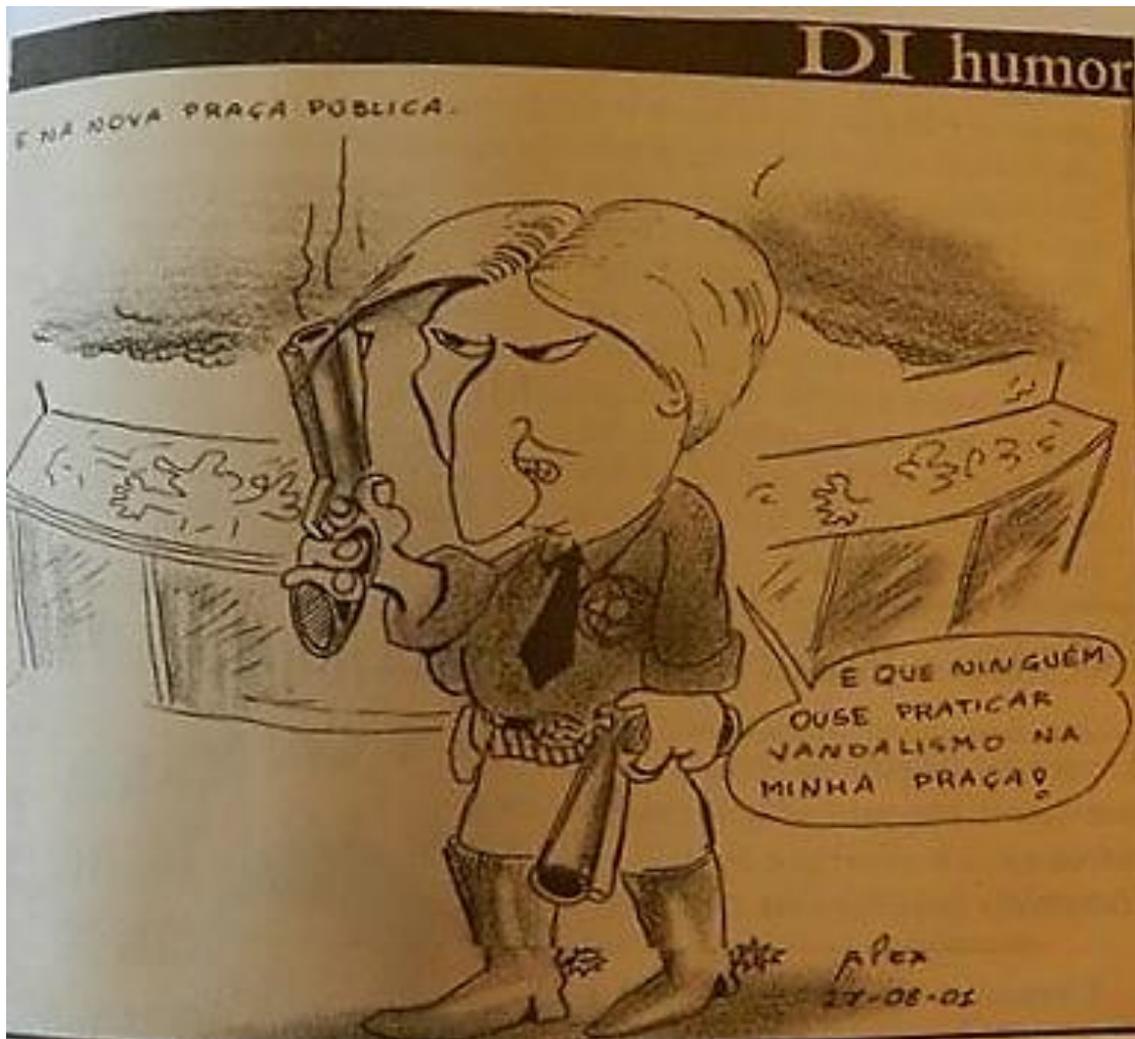
Fonte: (CHAPECÓ/SC, *apud* MONEGO, 2009, p. 119).

ANEXO AA– Projeto de Reforma da Praça Coronel Bertaso- Mural Balseiros. 2000.



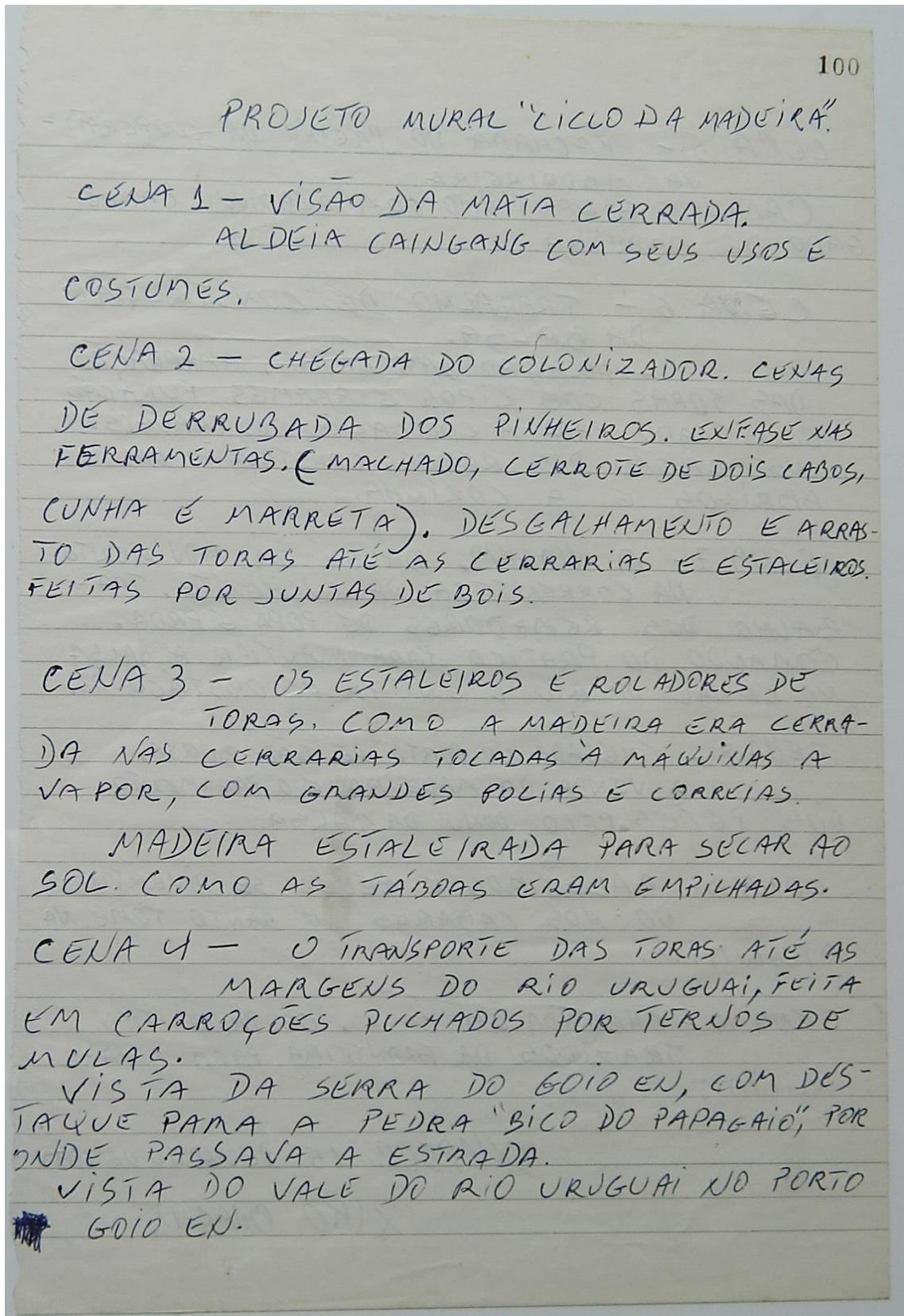
Fonte: (CHAPECÓ/SC, 2000 *apud* MONEGO, 2009, p. 119).

ANEXO BB – Charge sobre a reforma da praça Coronel Bertaso referente a sua manutenção 2001.



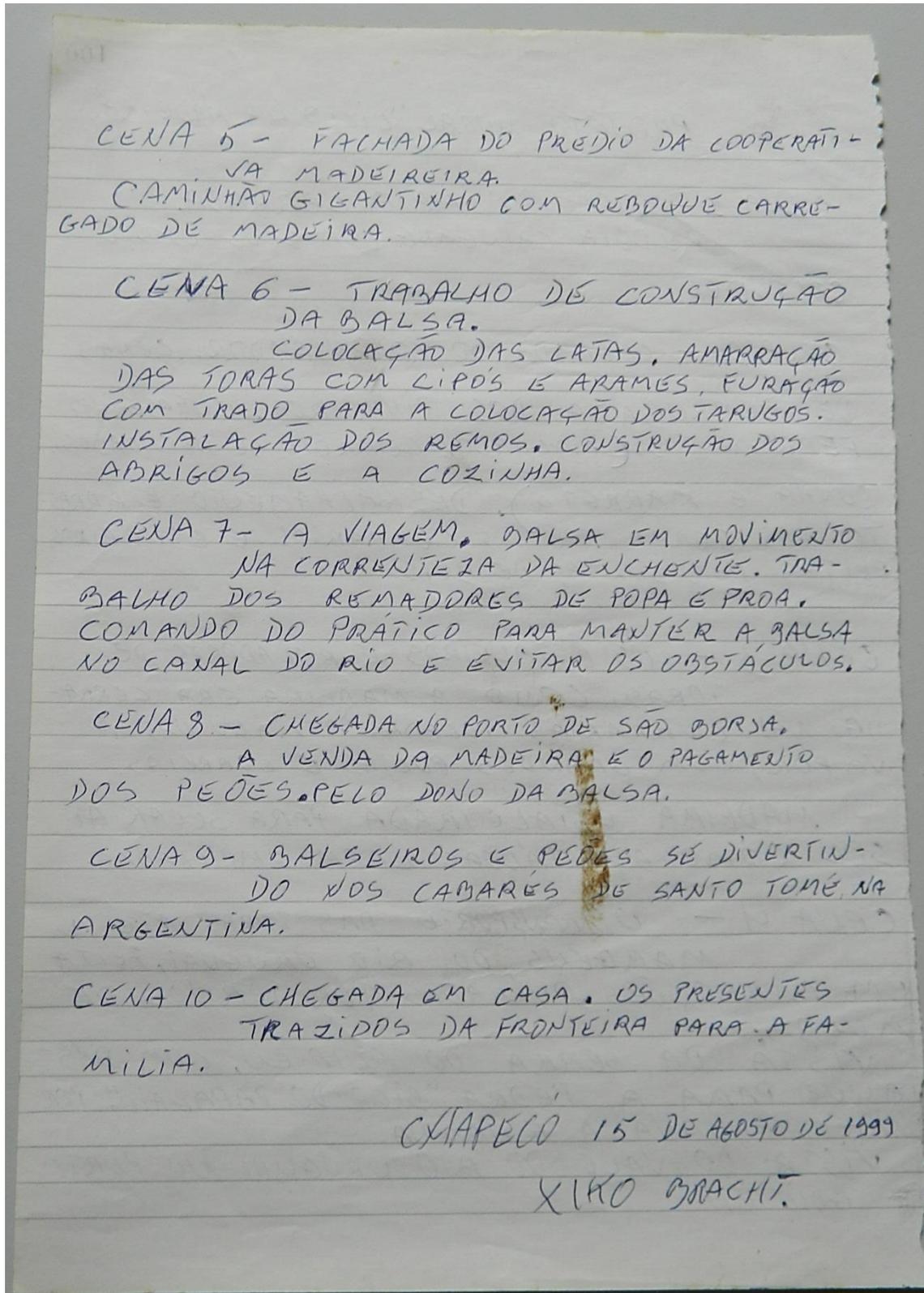
Fonte: DI HUMOR. **Diário do Iguçu**, Chapecó, p. 3, 27 ago. 2001. Clipagem Acervo do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina – CEOM (Unochapecó).

ANEXO CC - Projeto do Mural o "Ciclo da Madeira" realizado pelo artista Xico Bracht em 1999. p.1.



Fonte: Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó.

ANEXO CC – Projeto do Mural o “Ciclo da Madeira” realizado pelo artista Xico Bracht em 1999. p.2.



Fonte: Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó.

ANEXO DD - Esboço do Mural o “Ciclo da Madeira”, Cena 1, realizado pelo artista Xico Bracht em 1999.



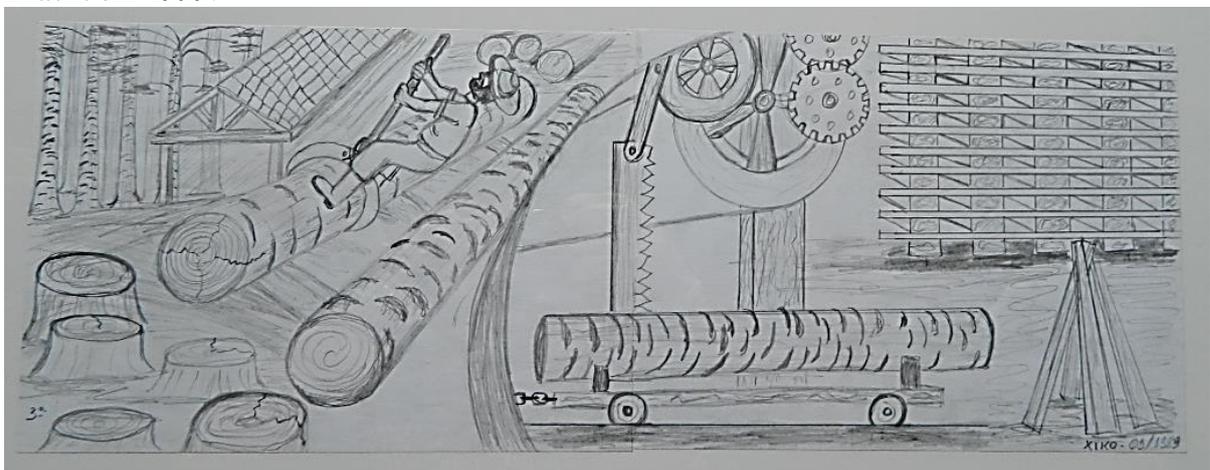
Fonte: Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó

ANEXO DD - Esboço do Mural o “Ciclo da Madeira”, Cena 2, realizado pelo artista Xico Bracht em 1999.



Fonte: Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó

ANEXO DD - Esboço do Mural o “Ciclo da Madeira”, Cena 3, realizado pelo artista Xico Bracht em 1999.



Fonte: Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó

ANEXO DD - Esboço do Mural o “Ciclo da Madeira”, Cena 4 na porção esquerda e Cena 5, porção direita, realizado pelo artista Xico Bracht em 1999.



Fonte: Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó.

ANEXO DD - Esboço do Mural o “Ciclo da Madeira”, Cena 6 na porção esquerda e Cena 7 na porção direita, realizado pelo artista Xico Bracht em 1999.



Fonte: Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó.

ANEXO EE - Croqui do Mural o “Ciclo da Madeira”, Cena 1 e 2 realizado pelos artistas Xico Bracht e José Kura em 2000.



Fonte: Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó.

ANEXO EE - Croqui do Mural o “Ciclo da Madeira”, Cena 2 e 3 realizado pelos artistas Xico Bracht e José Kura em 2000.



Fonte: Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó.

ANEXO EE- Croqui do Mural o “Ciclo da Madeira”, Cena 4 realizado pelos artistas Xico Bracht e José Kura em 2000.



Fonte: Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó.

ANEXO EE - Croqui do Mural o “Ciclo da Madeira”, Cena 6 realizado pelos artistas Xico Bracht e José Kura em 2000.



Fonte: Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó.

ANEXO EE - Croqui do Mural o “Ciclo da Madeira”, Cena 6 realizado pelos artistas Xico Bracht e José Kura em 2000.



Fonte: Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó.

ANEXO EE- Croqui do Mural o “Ciclo da Madeira”, Cena 9 realizado pelos artistas Xico Bracht e José Kura em 2000.



Fonte: Acervo do Museu de História e Arte de Chapecó.

ANEXO FF – Esboço Projeto Monumento proposto por Altair Wagner. 2005.



Fonte: Imagem extraída do livro WAGNER, Altair. **E...Chapecó Levantou Vôo**. Florianópolis: De Letras, 2005. p. 237.

ANEXO GG – Decreto N°34. 234, Dispõe sobre a edificação do Monumento em Comemoração ao Centenário do Município de Chapecó. 2017.

DECRETO N° 34.234, DE 31 DE MAIO DE 2017.

**Dispõe sobre a edificação
de Monumento em
Comemoração ao
Centenário do Município
de Chapecó e dá outras providências.**



O Prefeito Municipal de Chapecó, Estado de Santa Catarina, no uso de suas atribuições legais que lhe confere o inciso IV do artigo 77 da **Lei Orgânica** Municipal,

CONSIDERANDO que neste ano Chapecó completa 100 anos de emancipação político-administrativa e, mesmo jovem, este município demonstra sua maturidade, consagrando-se no cenário nacional como referência com índices e indicadores sociais, econômicos, culturais e de gestão;

CONSIDERANDO a intenção da Administração Municipal em homenagear e agradecer a todo o povo chapecoense pelos seus primeiros 100 anos de história, através da edificação de monumento alusivo ao Centenário de Chapecó, eternizando para as presentes e futuras gerações a transformação dos sonhos na realidade que representa Chapecó nos dias de hoje.

CONSIDERANDO que é justa e necessária a homenagem e o reconhecimento aos ilustres chapecoenses Ernesto Bertaso, Plínio Arlindo de Nês e Aury Luiz Bodanese por suas participações em diferentes momentos destes nossos cem anos de história, trabalhando incansavelmente pelo desenvolvimento de Chapecó em todas as suas dimensões;

CONSIDERANDO que as ações desses três cidadãos visionários, considerados símbolos do nosso povo trabalhador, traduzem a integração do social e do econômico, do encontro da cidade e do campo, do ciclo primário para o industrial, marcas que consolidaram Chapecó como o maior polo em produção de proteína animal aliado ao espírito humano e solidário;

CONSIDERANDO que o Monumento do Centenário de Chapecó que está sendo proposto será caracterizado pela criação e fixação de esculturas das três personalidades supracitadas, pessoas que exemplarmente participaram da nossa história, na vida, na organização e na construção de nosso município;

CONSIDERANDO que o Monumento do Centenário contemplará, ainda, o registro ilustrado de 100 fatos em 100 fotos que marcaram nosso primeiro centenário, aportados dentro de um espaço de memória na base do monumento;

CONSIDERANDO que o Conselho Municipal de Política Cultural de Chapecó aprovou por unanimidade a execução do Monumento do Centenário de Chapecó em reunião extraordinária realizada no dia 05 de maio do ano em curso;

CONSIDERANDO que as obras de arte terão certificado de autenticidade e propriedade individualizadas;

CONSIDERANDO, enfim, a necessidade de eternizar e perpetuar a participação direta desses três líderes, que representam o espírito empreendedor do povo chapecoense, nos grandes momentos, eventos e investimentos sociais, culturais, econômicos, urbanísticos e esportivos do nosso município, DECRETA:

Art. 1º O Poder Executivo Municipal edificará monumento de caráter histórico, cultural e turístico em homenagem ao centenário de emancipação político-administrativa do Município de Chapecó.

Art. 2º O monumento a que se refere o artigo anterior retratará, dentro do possível, o contexto histórico do primeiro centenário do Município, através de cem fatos de maior relevância e destaque para o desenvolvimento social, cultural e econômico da cidade, ilustrados por meio fotográfico e aportados em um espaço de memória na base do monumento, que sustentará ainda, os vultos de três personalidades que notoriamente contribuíram na organização, construção e desenvolvimento do Município, construídos em bronze, de corpo inteiro e em dimensões naturais.

Parágrafo único. As três personalidades que serão enaltecidas e homenageadas no monumento do centenário de Chapecó de que trata o caput deste artigo são:

I - Ernesto Bertaso;

II - Plínio Arlindo De Nês;

III - Aury Luiz Bodanese.

Art. 3º O monumento previsto neste Decreto será construído em canteiro central da Avenida Getúlio Vargas localizado no Loteamento Avenida, bairro Bom Retiro, nesta cidade.

Art. 4º Para a execução do monumento previsto neste Decreto, o Poder Executivo Municipal contratará artista ou profissional de notória e comprovada capacidade ou empresa especializada.

§ 1º O artista deverá ser reconhecido e premiado internacionalmente.

§ 2º A obra deverá ter certificado de autenticidade e propriedade.

Art. 5º As despesas com a execução deste Decreto correrão por conta das dotações próprias do orçamento vigente, suplementadas se necessário.

Art. 6º Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 7º Revogam-se as disposições em contrário.

Gabinete do Prefeito Municipal de Chapecó, Estado de Santa Catarina, em 31 de maio de 2017.

LUCIANO JOSÉ BULIGON
Prefeito Municipal.

Fonte: CHAPECÓ/SC. **Decreto nº 34.234, de 31 de maio de 2017a**. Dispõe sobre a edificação de Monumento em Comemoração ao Centenário do Município de Chapecó e dá outras providências. Disponível em:

<https://leismunicipais.com.br/a/sc/c/chapeco/decreto/2017/3423/34234/decreto-n-34234-2017-dispoe-sobre-a-edificacao-de-monumento-em-comemoracao-ao-centenario-do-municipio-de-chapeco-e-da-outras-providencias> .Acesso em: 6 jun. 2019.

ANEXO HH- Contrato realizado entre a prefeitura de Chapecó/SC e a empresa responsável pela construção do Monumento aos Cem Anos. 1 de Junho de 2017.



ESTADO DE SANTA CATARINA
MUNICÍPIO DE CHAPECÓ

CONTRATO N.º 363/2017

INSTRUMENTO PÚBLICO DE CONTRATO QUE CELEBRAM A PREFEITURA MUNICIPAL DE CHAPECÓ E A EMPRESA 3MRC EVENTOS E DECORAÇÕES LTDA - ME

O **MUNICÍPIO DE CHAPECÓ**, Estado de Santa Catarina, inscrito no CNPJ/MF sob n.º. 83.021.808/0001-82, através da **SECRETARIA DE CULTURA - SECUL**, com sede à Avenida Getúlio Vargas, n.º 957-S, Centro, neste ato representado pela Secretária de Cultura, Sr.ª. **ROSELAINE BARBOZA VINHAS**, inscrita no CPF sob o n.º 513.483.810-00, doravante denominado **MUNICÍPIO**, e a empresa **3MRC EVENTOS E DECORAÇÕES LTDA - ME**, com sede na Rua Cícero Jones, n.º 177, Sala 01, Vila Redher, na cidade de Americana, Estado de SP, CEP 13.465-370, inscrita no CNPJ/MF sob n.º 01.728.242/0001-69, neste ato representado por procuração pelo Sr. **ROBERTO DA SILVA CLAUSSEN**, inscrito no CPF/MF sob n.º 444.363.431-20, doravante designada **CONTRATADA**, firmam o presente instrumento, destinado a contratação da obra descrita na **CLÁUSULA PRIMEIRA – DO OBJETO**, obrigando-se a respeitar e cumprir as condições constantes das Cláusulas seguintes.

CLÁUSULA PRIMEIRA – DO OBJETO

Constitui o objeto deste contrato, a aquisição de 03 (três) obras de arte, em formato de escultura, confecção em bronze, tamanho natural, pelo renomado escultor e designer **ROBERTO DA SILVA CLAUSSEN**, para composição do patrimônio artístico cultural do Município, em homenagem à personalidades históricas que atuaram na dinamização do Município, de modo a torná-lo Pólo industrial, comercial, e agroindustrial, projetando-o no cenário Nacional.

As obras de arte visam condecorar as festividades alusivas ao Centenário do Município, sendo que serão fruto das homenagens às seguintes personalidades: Aury Luiz Bodanese, Ernesto Bertaso e Plínio Arlindo De Nês .

CLÁUSULA SEGUNDA – DOS PRAZOS E CONDIÇÕES PARA EXECUÇÃO E ENTREGA DO OBJETO DO CONTRATO

O prazo máximo de conclusão dos serviços será de 03 (três) meses, contados a partir da assinatura do presente contrato, devendo a entrega das esculturas ocorrer até o dia 23/08/2017.

CLÁUSULA TERCEIRA – DO PREÇO DO PAGAMENTO E DA ATUALIZAÇÃO DOS PAGAMENTOS FEITOS COM ATRASO

3.1 O presente Contrato tem o valor total de R\$ 330.000,00 (trezentos e trinta mil reais). Neste valor já estão incluídos todos os custos diretos e indiretos relativos ao objeto do contrato, e todos os encargos sociais, trabalhistas, previdenciários, securitários e tributários, ou quaisquer outros custos decorrentes ou que venham a ser devidos em razão da obra executada;

3.2. O pagamento à Contratada será efetuado em moeda corrente nacional da seguinte forma:



ESTADO DE SANTA CATARINA
MUNICÍPIO DE CHAPECÓ

3.2.1. 50% (cinquenta por cento) do valor, ou R\$ 165.000,00 (cento e sessenta e cinco mil reais) na assinatura do contrato;

3.2.2 30% (trinta por cento) do valor, ou R\$ 99.000,00 (noventa e nove mil reais), na entrega das obras; e

3.2.3. Restantes 20% (vinte por cento) do valor, ou: R\$ 66.000,00 (sessenta e seis mil reais) na fixação das mesmas.

3.3. Por ocasião de cada pagamento, a **CONTRATADA** deverá comprovar sua regularidade quanto ao pagamento de FGTS, Previdência Social e Salários.

3.4 Caso a empresa esteja irregular quanto ao pagamento de suas obrigações, o Município efetuará a retenção dos valores devidos, devendo pagar o salário diretamente aos trabalhadores da **CONTRATADA**.

3.4.1 Os pagamentos devidos serão efetuados mediante Ordem Bancária na conta-corrente da contratada, em moeda corrente do país;

3.4.2 Não serão admitidos adiantamentos de pagamento a qualquer título;

3.5 Os valores devidos à Contratada, não sendo pagos no prazo estabelecido, e desde que o atraso decorra de responsabilidade do Município, serão corrigidos segundo a variação do INPC, acumulada no período que mediar entre a data prevista para pagamento e a data do efetivo pagamento;

CLÁUSULA QUARTA – DO REAJUSTAMENTO DE PREÇOS

Os preços contratados, tendo em vista o prazo previsto para execução do contrato, serão fixos e irrevogáveis.

CLÁUSULA QUINTA – RECURSOS ORÇAMENTÁRIOS

As despesas decorrentes da execução das obras e serviços, objeto do presente contrato, correrão no presente exercício, às contas da seguinte dotação, consignada no orçamento vigente:

2.403.3.3.90 MANUT. ATIVIDADES DA SEC. DE CULTURA.

CLÁUSULA SEXTA – DAS RESPONSABILIDADES DA CONTRATADA

6.1. São obrigações da **CONTRATADA**:

- a) Iniciar os serviços na data prevista na Cláusula Segunda;
- b) Permitir que os prepostos do **MUNICÍPIO** inspecionem a qualquer tempo e hora o andamento dos serviços;
- c) Formar o quadro de pessoal necessário a execução do objeto contratado, bem como assumir as responsabilidades por todos os encargos trabalhistas, sociais e previdenciários e pagamento salarial;
- d) Executar o objeto da presente observando as disposições constantes no Anexo I
- e) Disponibilizar todas as condições de alimentação, transporte e estadia necessários à equipe que auxiliará na mão-de-obra, caso venha ser requisitada;
- f) A Contratada assumirá a responsabilidade pela boa execução e eficiência dos serviços que efetuará, assim como pelo cumprimento dos elementos técnicos, bem como quaisquer danos decorrentes da realização destes serviços, causados ao Município ou a terceiros;
- g) A Contratada é obrigada a reparar, corrigir, às suas expensas, no total ou em parte, o objeto do contrato em que se verificarem vícios, defeitos ou incorreções;
- h) A Contratada é responsável pelos danos causados diretamente à Administração ou a terceiros, decorrentes de sua culpa ou dolo na execução do contrato, não excluindo ou reduzindo essa responsabilidade a fiscalização ou o acompanhamento pelo órgão interessado;
- i) A contratada providenciará a certificação de autenticidade e propriedade das obras



ESTADO DE SANTA CATARINA
MUNICÍPIO DE CHAPECÓ

descritas na Cláusula Primeira;

j) As despesas com deslocamento e permanência, caso hajam, na entrega e fixação das obras;

k) Arcar com os custos de transporte das obras até o local onde as mesmas serão fixadas.

l) O presente contrato não será, de nenhuma forma, fundamento para a constituição de vínculo trabalhista com empregados, funcionários, prepostos ou terceiros que a **CONTRATADA** colocar a serviço;

6.2 A execução das obras e dos serviços deverá seguir rigorosamente os procedimentos de criação especificados no Anexo I. As obras deverão ter certificados de autenticidade e propriedade individualizadas, cabendo a cada certificado sua cotação de valorização no mercado das artes nacional e internacional.

6.2.1 Cada certificado deverá ser chancelado, assinado e com firma reconhecida

CLÁUSULA SÉTIMA – DAS RESPONSABILIDADES DO MUNICÍPIO

7.1 Esclarecer as dúvidas que lhes forem apresentadas;

7.2 Fiscalizar a entrega e a qualidade dos serviços;

7.3 Cumprir as condições de pagamento;

7.4 Determinar local a serem fixadas as obras.

CLÁUSULA OITAVA – DAS ALTERAÇÕES CONTRATUAIS

8.1 O MUNICÍPIO poderá alterar unilateralmente o presente contrato quando houver modificação do projeto ou das especificações, para melhor adequação técnica aos seus objetivos, ou quando necessária a modificação do valor contratual em decorrência de acréscimo ou diminuição quantitativa de seu objeto, nos limites permitidos pela Lei nº 8666/93.

8.2 Na ocorrência de tais fatos ou casos, os pedidos de prorrogação referentes aos prazos serão encaminhados por escrito ao MUNICÍPIO um dia após o evento, enquanto os pedidos de prorrogação do prazo final deverão ser encaminhados, por escrito, 10 (dez) dias antes de findar o prazo final e em ambos os casos com justificativa circunstanciada, com documentos comprobatórios, análise e justificativa da fiscalização.

CLÁUSULA NONA - DA INEXECUÇÃO E DA RESCISÃO DO CONTRATO

9.1 - A rescisão deste Contrato poderá dar-se por ato unilateral do MUNICÍPIO:

9.1.1 - O MUNICÍPIO poderá, unilateralmente, rescindir de pleno direito este Contrato, independente de notificação judicial ou extrajudicial, desde que ocorra qualquer um dos fatos adiante enunciados:

a) o não cumprimento ou cumprimento irregular pela CONTRATADA das cláusulas contratuais;

b) razões de interesse do serviço público;

c) atraso superior a 10 (dez) dias na entrega dos produtos.

9.1.2 - No caso de o presente Contrato ser rescindido por culpa da CONTRATADA, serão observadas as seguintes condições:

a) a CONTRATADA não terá direito de exigir indenização por qualquer prejuízo e será responsável pelos danos ocasionados, cabendo ao MUNICÍPIO aplicar as sanções contratuais e legais pertinentes;

b) a CONTRATADA terá o direito de ser reembolsada pelos produtos já entregues, desde que aprovado pelo MUNICÍPIO, até a data da rescisão, deduzindo-se os prejuízos causados ao MUNICÍPIO;

9.2 - A rescisão deste Contrato também poderá ocorrer por acordo entre as partes ou judicialmente.



ESTADO DE SANTA CATARINA
MUNICÍPIO DE CHAPECÓ

9.3 Os casos de rescisão administrativa previstas no Art.77 da Lei 8666/93 importam no reconhecimento pela CONTRATADA, dos direitos do MUNICÍPIO previstos no presente contrato e na legislação aplicável.

CLÁUSULA DÉCIMA – DAS SANÇÕES ADMINISTRATIVAS

10.1 – A Contratada estará sujeita as seguintes penalidades:

10.1.1 - Advertência;

10.1.2 - Multa de 01 % (um por cento) sobre o valor do Contrato, por dia de entrega das obras, até o limite de 10 (dez) dias, sendo que ultrapassado este período a CONTRADA ficará sujeita a sanção estabelecida no item 10.1.4 do presente Contrato;

10.1.3 Suspensão do direito de licitar junto a Administração Municipal direta e indireta, pelo prazo de 01 (um) ano, no caso de rescisão contratual provocada pela Contratada;

10.1.4 - Declaração de inidoneidade para licitar ou contratar com a Administração Pública enquanto perdurarem os motivos determinantes da punição ou até que seja promovida a reabilitação perante a própria autoridade que aplicou a penalidade, que será concedida sempre que a contratada ressarcir a Administração pelos prejuízos resultantes e depois de decorrido o prazo da sanção aplicada com base no inciso anterior.

CLÁUSULA DÉCIMA PRIMEIRA- DA VINCULAÇÃO AO PROCESSO LICITATÓRIO

O presente contrato é oriundo da Inexigibilidade de Licitação nº 146/2017.

CLÁUSULA DÉCIMA SEGUNDA – DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

12.1 Qualquer comunicação entre as partes com relação a assuntos relacionados a este, serão formalizados por escrito em 02 (duas) vias, uma das quais visadas pelo destinatário, o que constituirá prova de sua efetiva entrega;

12.2 A fiscalização e o controle por parte do MUNICÍPIO, não implicarão em qualquer responsabilidade por parte deste, nem exoneração à CONTRATADA do fiel e real cumprimento de quaisquer responsabilidades aqui assumidas;

12.3 O presente contrato não será de nenhuma forma, fundamento para a constituição de vínculo trabalhista com empregados, funcionários, prepostos ou terceiros que a CONTRATADA colocar a serviço;

12.4 É vedado a Contratada delegar ou transferir em todo ou em parte os serviços constantes deste Contrato;

CLÁUSULA DÉCIMA TERCEIRA – DO FORO

Para dirimir toda e qualquer questão que derivar deste Contrato, fica eleito o foro da Comarca de Chapecó/SC, com renúncia expressa de qualquer outro, por mais privilegiado que seja.

MUNICÍPIO DE CHAPECÓ, Estado de Santa Catarina, em 1º de junho de 2017.

ROSELAINE BARBOZA VINHAS
Secretaria de Cultura

3MRC EVENTOS E DECORAÇÕES LTDA - ME
Contratada

Testemunhas: _____



ESTADO DE SANTA CATARINA
MUNICÍPIO DE CHAPECÓ

ANEXO I

Dimensões das peças tamanho natural: 1,87m. Aury Luiz Bodanese:
1,70m Ernesto Bertaso
1,80m Plínio Arlindo de Nês

PROCEDIMENTOS PARA CRIAÇÃO DAS 3 (TRÊS) ESCULTURAS

3- Pré-esculturas para pré testes de anatomias, será necessário o mínimo de 5 e o máximo de 10 esculturas da face de cada homenageado, para definição de relevos e topografia humana, com referências de poucas fotos históricas, pesquisa de toda anatomia em 3D, com TI aplicada e scanner das pré-esculturas para alimentar o sistema job dos protótipos executado sem argila, resinas, fibra de vidro, plastilina argentino e borrachas industriais, fotos passo a passo estúdio em 3D para armazenamento de dados para execução da arte final. Trabalho individual para cada escultura – emprego de computação gráfica de ponta e periféricos instrumentos para estudos de imagens em forma de relevo humano, tudo com base em protótipos em massa;

3- Confecção de três bustos com mais acabamento e refinamento para definição final dos protótipos, seis peças, sendo duas para cada corpo, face e busto, em dimensões naturais, executadas em resinas, plastilina argentino, cerâmica e argilas filtradas, com testes finais para texturas, refinamento e detalhamento de expressões e relevos humanos, topografia e anatomia. Estes três bustos e três faces em tamanho naturais;

3- Execução dos protótipos para definições dos vestiários e anatomia corporal. Desenvolvimento inicial três corpos de 12 cm, corpo secundários para definições de dinâmica, movimentos e vestuário, três peças de 25 cm, e mais três peças de 1m cada, definições de proporções e encaixes estruturais, cada peça apresentará vestuário e movimentos diferentes para estudo final par ampliação natural;

3- Ampliação final para argila três peças, tamanho natural;

1- Nos tópicos acima já relacionados durante toda a execução seria tudo registrado em fotos e filmagens, e também para a execução destas obras serão necessários books e projetos, maquetes e gastos gráficos e de equipamentos diferenciados para cada esculturas, traslado para estúdios e atelier particular do artista, como também registros filmados;

3- Formas industriais, luto macho e fêmea aplicações para fundição, pós fundições, esmerilhamento, desbastes, retificações, lixamentos, polimentos, ponto de brilho, patina italiana, soldas em prata e em bronze puro, teor 85% de teor de cobre, acabamentos em pontas montadas de carbite, ácidos, ceras especiais, aplicação final de vidro líquido com nano tecnologia, para cada escultura, e arte final, será sempre no atelier do artista, pois as técnicas finais serão exclusivas;

1- Embalagem, transporte, fixação (instalação) para as três esculturas. Sistema de fixação parabolit contra base já fundida em cada peça, 800x800mm.

Fonte: CHAPECÓ/SC. Contrato N.º 363/2017, de 01de junho de 2017d. Instrumento público de contrato que celebram A Prefeitura Municipal De Chapecó e a empresa 3MRC Eventos e Decorações Ltda – Me. Disponível em:

ANEXO JJ – Fotografia da pichação do Monumento 100 anos de Chapecó. 03 de outubro de 2017.



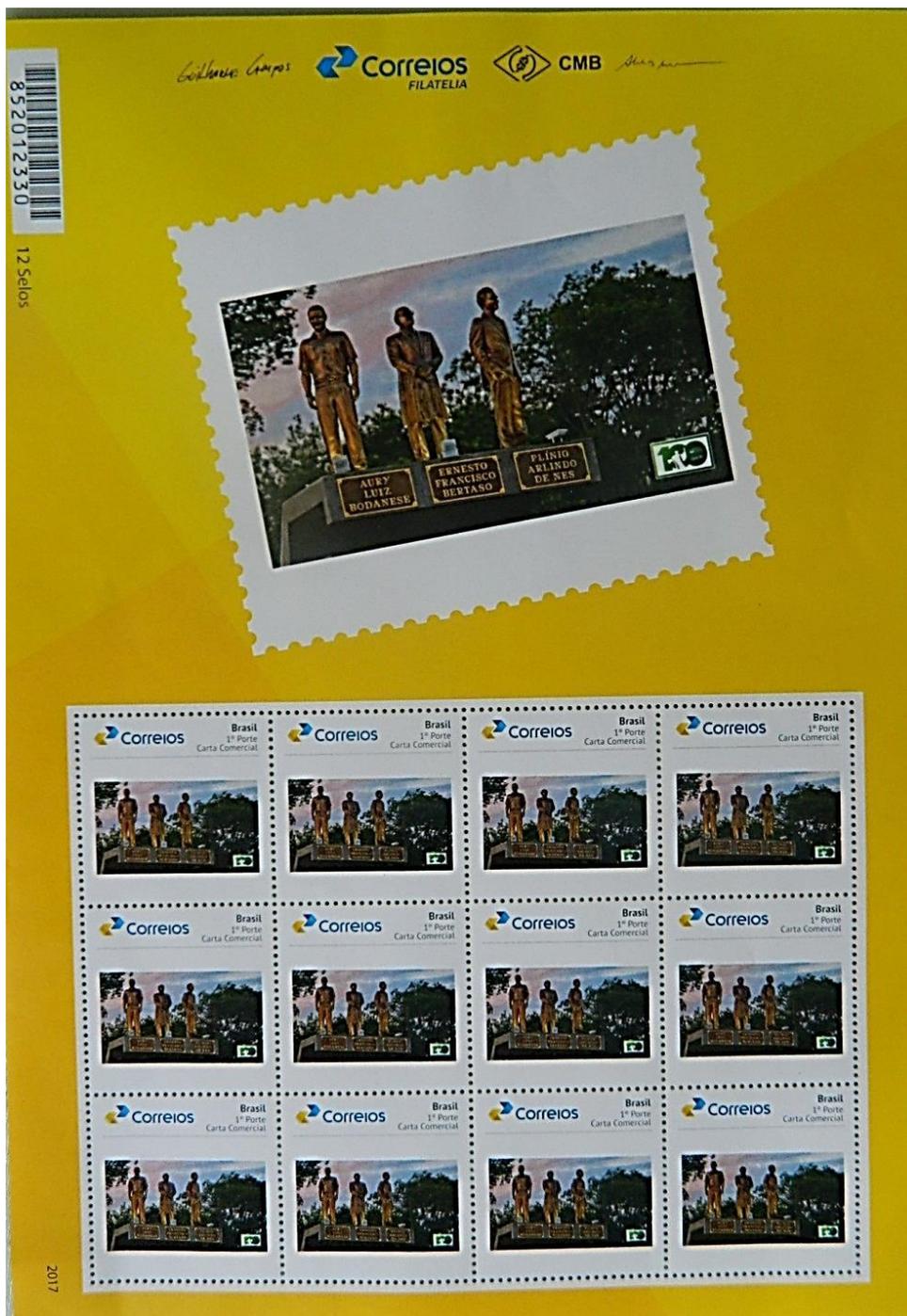
Fonte: MONUMENTO do centenário amanhece pichado. **Diário do Iguacu**. Chapecó, 03 out. 2017. Disponível em: <http://www.diariodoiguacu.com.br/noticias/detalhes/-monumento-do-centenario-amanhece-pichado-37303>. Acesso em: 6 jun. 2019.

ANEXO KK– Fotografia da pichação e riscos no Monumento 100 anos de Chapecó. 2019.



Fonte: Acervo pessoal.

Anexo LL- Selo personalizado Monumento 100 anos de Chapecó. 2017.



Fonte: Acervo Pessoal.