



UNIVERSIDADE LA SALLE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL E BENS CULTURAIS

**LAÇOS E TRAÇOS DA MEMÓRIA: A TRAJETÓRIA DE UMA PINTURA SACRA,
ITÁLIA/BRASIL – 1714/2016**

JULIANE PETRY PANOZZO CESCO

Canoas
2019

JULIANE PETRY PANOZZO CESCO

**LAÇOS E TRAÇOS DA MEMÓRIA: A TRAJETÓRIA DE UMA PINTURA SACRA,
ITÁLIA/BRASIL – 1714/2016**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Memória e Bens Culturais do Centro Universitário La Salle, como requisito para obtenção do título de Doutor em Memória Social e Bens Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Artur Cesar Isaia

Linha de Pesquisa: Memória, Cultura e Identidade.

Canoas

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C421L Cescon, Juliane Petry Panozzo.

Laços e traços da memória [manuscrito] : a trajetória de uma pintura sacra, Itália-Brasil (1714-2016) / Juliane Petry Panozzo Cescon – 2019.

181 f.; 30 cm.

Tese (Doutorado em Memória Social e Bens Culturais) – Universidade La Salle, Canoas, 2019.

“Orientação: Prof. Dr. Artur Cesar Isaia”.

1. Memória social. 2. Bens culturais. 3. Preservação. 4. Iconografia. 5. Arte sacra. I. Isaia, Artur Cesar. II. Título.

Bibliotecário responsável: Melissa Rodrigues Martins - CRB 10/1380

Juliane Petry Panozzo Cescon

**LAÇOS E TRAÇOS DA MEMÓRIA: A TRAJETÓRIA DE UMA PINTURA SACRA,
ITÁLIA/BRASIL – 1714/2016**

Aprovado em:

Prof^o Dr^o Artur Cesa Isaia- Orientador
Universidade La Salle (UNILASALLE)

Prof^a Dr^a Cleusa Maria Gomes Graebin
Universidade La Salle (UNILASALLE)

Prof^a Dr^a Cristina Vargas Cadermatori
Universidade La Salle (UNILASALLE)

Prof^a Dr^a Maria Eunice Moreira
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Prof^o Dr^o Marcos Fábio Freire Montysuma
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Para Nani.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar aos órgãos de fomento à pesquisa, em especial a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e a Universidade La Salle, professores do programa de Pós graduação em Memória Social e Bens Culturais. Ao profissional excepcional que me acolheu como orientador, Prof^o. Dr^o. Artur Cesa Isaia, mostrando com delicadeza os rumos que deveria seguir na pesquisa, sempre criterioso nas orientações, apresentando autores e documentações preciosas. Aos colegas do programa, que se tornaram grandes amigos, juntos debatemos e crescemos como pessoas e pesquisadores.

Devo um agradecimento especial a família Bratti e a comunidade de Encantado, em particular a Maria Elisa e Danilo que me acolheram em sua casa em longos períodos de pesquisa e ao Senhor Camilo Burigo, profundo conhecedor da história de Longarone e pesquisador da imigração italiana.

Minha família, Fábio, Julio, Neiva, Lisane, Letícia e Henrique, meu marido amado e parceiro sempre pronto a estar junto nas viagens – Canoas, Encantado, Longarone, meu pai zeloso, minha mãe amiga e sábia, minha irmã atenciosa e sobrinhos queridos, que com carinho aguentaram as mudanças, aceitaram e entenderam o isolamento, ouviram, ajudaram e principalmente amaram, encarando comigo toda adversidade e felicidade de ter chegado até aqui, um agradecimento especial para Flávia, minha amiga irmã, sempre ao meu lado.

As minhas grandes amigas de Caxias do Sul:, Andréia, Bibiane, Grasiela e Sandra que mesmo com seus afazeres estiveram presentes em todos os momentos, permanecendo ao meu lado, compreenderam minha ausência e com muito amor apoiaram, foram minha fortaleza.

A Rita Almico e Luiz Fernando, queridos amigos do Rio de Janeiro, juntamente com seus filhos Daniel e Alice, me provam definitivamente que vínculos de amizade são para sempre, independentemente do tempo e da distância.

Ao Frei Celso que me motivou e abriu sua biblioteca e seu ateliê para que fossem realizadas pesquisas e o restauro da pintura “Nossa Senhora com o Menino e Santos” e aos “filhos de restauro” Fernando, Marlise e Deborah, que acompanharam o trabalho, preciosos e dedicados amigos.

A todos que direta ou indiretamente se envolveram nesse trabalho. Muito Obrigada.

RESUMO

O presente trabalho de pesquisa constitui-se em estudo de natureza qualitativa, interdisciplinar histórico cultural. O objeto tratado é uma obra de arte pictórica religiosa de 1714 e restaurada em 2016, trazida por uma família imigrante italiana, em 1882, para o município de Encantado, Rio Grande do Sul, e sua inserção em uma polissemia de significados, partilhados por essa comunidade e a de Longarone, Itália, local de onde a família migrou e lugar de confecção da pintura. Os objetivos da tese visam: evidenciar a existência de relações entre memória social, restauro e bem cultural; demonstrar as atribuições de sentido dos grupos sociais relacionados à circulação da obra sacra analisada; examinar as interfaces entre espaços, tempos, memória e comunidade de sentido. A metodologia de investigação foi constituída a partir do objeto de pesquisa: o processo de restauro atuou como motivação; o empírico estabeleceu vínculos com a comunidade depositária da obra; o contato com a família Bratti remeteu à busca pela história da constituição da cidade de Encantado, pelas narrativas de memória com os descendentes; averiguações em acervos particulares e públicos ultrapassaram as fronteiras brasileiras para alcançar indícios na Itália, tratando de cotejamentos de significados construídos e reconstruídos socialmente. A análise da obra e sua trajetória, os documentos, as fotografias do acervo da família, os registros, depoimentos e aplicação de técnicas de restauração constituem indícios que permitiram consolidar elementos e indícios comprobatórios da tese. Como resultados obtidos constatou-se a existência de articulações entre memória, comunidade de sentido e pertencimento entre Encantado-Brasil e Longarone-Itália, para além da iconografia da obra examinada. A imagem sacra existente no Brasil aciona um reconhecimento de memória do passado, como identidade e manutenção de um marco na existência histórica e cultural anterior à tragédia de 1963, na Itália. No Brasil, a obra de devoção evoca o passado e mantém as lembranças, tal qual um monumento, quando passado e presente quase se tocam, restabelece os laços afetivos e mnemônicos da família e da comunidade pela significação e ressignificação de signos acionados e incorporados temporalmente na cultura e nas tradições de Encantado. Verificou-se a configuração de uma comunidade de sentido entre os dois grupos separados geograficamente e trajetórias diversas, mas unidos por um suporte material de memória – a obra –, de evidência histórica, de uma memória social desenhada na atribuição de significados entre mudanças e permanências.

Palavras-chave: Memória Social. Comunidade de Sentido. Bens Culturais. Preservação. Iconografia Sacra.

ABSTRACT

This research is a qualitative, interdisciplinary, cultural and historical study. The object of study is a religious painting of 1714, which was restored in 2016 and was brought by an Italian immigrant family in 1882 for the municipality of Encantado, Rio Grande do Sul. And its insertion into a polysemy of meanings shared by the community of Encantado and the one in Longarone, Italy, where the family emigrated from and the place the painting was made. The objectives of the thesis aim to evidence the relations between social memory, restoration and cultural good; to demonstrate the attributions of meaning by the social groups related to the circulation of the religious art analyzed; to examine the interfaces among places, epochs, memory and community of sense. The investigation methodology constitutes stem from the object researched: the restoration process acted as motivation; the empirical has established bonds with the depository community of the artwork; the contact with the Bratti family led to the search for the history of the constitution of the city of Encantado, through descendants' memory narratives; inspection in private and public collections has crossed Brazilian borders to reach evidence in Italy, related to socially constructed and reconstructed meanings. The analysis of the artwork and its trajectory, the documents, the family's collection of photographs, the records, testaments and application of restoration techniques are signs that allow to consolidate elements and to support evidence of the thesis. Therefore, it was found the existence of articulation among memory, community of sense and belonging between Encantado-Brazil and Longarone-Italy, beyond the iconography of the piece examined. The sacred picture existing in Brazil triggers a recognition memory of the past, as identity and maintenance of a milestone in the historical and cultural existence, prior to the tragedy of 1963, in Italy. In Brazil, the work of devotion evokes the past and keeps the memories, such as a monument, when past and present almost touch each other, reestablishes the affective and mnemonic ties of the family and the community by the significance and redefinition of signs activated and temporally incorporated in Encantado culture and traditions. There was found the configuration of a community of sense between the two geographically separated groups and their diverse trajectories, but united by a material support of memory - the artwork - of historical evidence, of a social memory designed in the attribution of meanings between changes and permanences.

Keywords: Social Memory. Community of Sense. Cultural Goods. Preservation. Sacred Iconography.

RÉSUMÉ

Ce travail de recherche est une étude qualitative historique-culturelle interdisciplinaire. L'objet traité est une œuvre picturale religieuse de 1714, restaurée en 2016, apportée par une famille d'immigrants italiens en 1882 à la municipalité de Encantado au Rio Grande do Sul et son insertion dans une polysémie de significations partagées avec la ville de Longarone en Italie, où la famille a émigré et où la peinture a été réalisée. Les objectifs de la thèse sont les suivants : démontrer l'existence de relations entre la mémoire sociale, la restauration et le bien culturel ; démontrer les attributions de sens des groupes sociaux liés à la circulation de l'œuvre sacrée analysée ; examiner les interfaces entre les espaces, les époques, la mémoire et la communauté de sens. La méthodologie de recherche a été constituée à partir de l'objet de recherche : le processus de restauration a joué un rôle moteur; l'empirique a établi des liens avec la communauté dépositaire du travail ; le contact avec la famille Bratti a conduit à la recherche de l'histoire de la constitution de la ville de Encantado, des récits de mémoire avec les descendants ; des enquêtes sur des collections privées et publiques ont franchi les frontières brésiliennes pour recueillir des preuves en Italie, portant sur des collections de significations socialement construites et reconstruites. L'analyse du travail et de sa trajectoire, les documents, les photographies de la collection familiale, les archives, les témoignages et l'application de techniques de restauration sont des indications qui ont permis de consolider des éléments et de justifier la thèse. Comme résultats, il a été vérifié l'existence d'articulations entre mémoire, communauté de sens et appartenance entre Encantado-Brésil et Longarone-Italie au-delà de l'iconographie de l'œuvre examinée. L'image sacrée au Brésil déclenche la reconnaissance de la mémoire du passé en tant qu'identité et le maintien d'un événement marquant de l'existence historique et culturelle antérieure à la tragédie de 1963 en Italie. Au Brésil, le travail de dévotion évoque le passé et garde la mémoire, tout comme un monument, où passé et présent se touchent presque, rétablit les liens affectifs et mnémoniques de la famille et de la communauté par le sens et la resignification de signes activés et incorporés temporellement dans culture et traditions enchantées. Il y avait la configuration d'une communauté de sens entre les deux groupes séparés géographiquement et des trajectoires diverses, mais unis par la matérialité de la mémoire - le travail - de la preuve historique, d'une mémoire sociale conçue dans l'attribution de significations entre changements et permanences.

Mots-clés: Mémoire sociale. Communauté de sens. Biens Culturels. La conservation. Iconographie sacrée.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- “Nossa Senhora com o Menino e Santos”, 1714	21
Figura 2- Relações de parentesco Família Bratti – Encantado/RS	22
Figura 3- Altar-mor da Capela de Santo Antônio, após a substituição da pintura original	23
Figura 4- Fotografias de Longarone antes e depois do desastre	36
Figura 5- Fotografia de Edoardo Semenza, geólogo, em nove de novembro de 1960.....	38
Figura 6 - Vista do dique de Vajont do centro da cidade de Longarone na atualidade	42
Figura 7- Dique de Vajont entre as encostas do Monte Toc	43
Figura 8- Detalhe da placa com o nome dos mortos no desastre de Vajont.....	45
Figura 9- Nossa Senhora da Conceição, em Longarone, Itália	46
Figura 10- Registros do encontro da imagem de Nossa Senhora da Conceição	46
Figura 11- Fotografia da Piazza Umberto I.....	48
Figura 12- Chiesa Monumentale di Longarone	48
Figura 13- Verso da pintura: Santo Antônio.....	54
Figura 14- Verso da pintura: “Nossa Senhora com o Menino e Bispo”	55
Figura 15- Exemplo de desenho do século XVIII: cabeça de mulher em esboço e com sombreamento.....	61
Figura 16- Detalhe da cabeça, “Nossa Senhora com o Menino e Santos”	61
Figura 17- Detalhe “Nossa Senhora com o Menino e Santos” (verso)	62
Figura 18- Processo de restauração: junção das duas telas	64
Figura 19- Detalhe “Nossa Senhora com o Menino e Santos” (verso)	64
Figura 20- Marco de localização do palacete da família Sartori em Longarone, Itália.....	66
Figura 21- Carta de Antonio Bratti à Arquidiocese de Porto Alegre, 1917	74
Figura 22- Registro da chegada do vapor Berlin e passageiros, em 15 de dezembro de 1882	75
Figura 23- Registro de passageiros do vapor Berlin, atracado no Rio de Janeiro, em 15 de dezembro de 1882.....	76
Figura 24- Detalhe “Nossa Senhora com o Menino e Santos” (verso): registro do transporte da tela e sua destinação	77
Figura 25- Depoimento justificativa de solteiro de Antonio Bratti	78
Figura 26 - Declaração de solteiro assinada por Antonio Bratti.....	79
Figura 27- Declaração de solteiro assinada por Antonio Bratti (verso)	80
Figura 28- Jornal Mercantil (20 de abril de 1885) proclames finais estado civil de Antonio Bratti	81

Figura 29- Jornal Mercantil (20 de abril de 1885) proclames finais estado civil de Antonio Bratti (recorte)	82
Figura 30- Documento de Declaração de nascimento – Vittoria Buffon	82
Figura 31- Registro de casamento de Antonio Bratti e Vittoria Buffon.....	84
Figura 32- Detalhe do Registro de casamento de Antonio Bratti e Vittoria Buffon	85
Figura 33- Fotografia de Antonio e Vittoria Bratti e filhos.....	85
Figura 34- Primeira casa dos Bratti	86
Figura 35- Segunda casa dos Bratti	87
Figura 36- Fragmento do papel de parede, resíduo encontrado na primeira casa dos Bratti....	89
Figura 37- Fragmento do papel de parede retirado da primeira casa dos Bratti: propriedade de Adélia Bratti	89
Figura 38- Capela de Santo Antônio: evento da comunidade por volta de 1900	94
Figura 39- Colégio Santo Antônio.....	95
Figura 40- Desvelamento da tela	101
Figura 41- Apresentação da restauradora sobre o processo de restauro.....	101
Figura 42 - Registros do dia da entrega da pintura à comunidade	102
Figura 43- “Nossa Senhora com o Menino e Santos”, 2016	111
Figura 44- Santo Antônio.....	114
Figura 45- Santo Antônio: detalhe braço à esquerda	115
Figura 46 - Santo Antônio: detalhe fogo.....	115
Figura 47 - Santo Antônio: detalhe rosto.....	116
Figura 48- Santo Antônio: detalhe pés.....	116
Figura 49- Santo Antônio: detalhe silhueta porco	117
Figura 50- Santo Antônio: estampa de propriedade da família Bratti	119
Figura 51- Nossa Senhora com o Menino e Bispo	121
Figura 52- Comparativo entre pinturas de mesmo tema, período e espaço.....	123
Figura 53- Nossa Senhora com o Menino e Bispo: detalhe Maria e o Menino Jesus	126
Figura 54 - Painel central do retábulo de São Denis e Santa Margarida na Catedral de Valencia, Espanha. São Denis, bispo e mártir, e Santa Margarida, virgem e mártir, século XV	130
Figura 55- Virgem e o Menino com São Jeronimo e São Luiz de Toulouse, Andrea Mantegna, +/- 1455. Museu Jacquemart-André, Paris, França	130
Figura 56 - Documento anônimo – Histórico da Capela Santo Antônio	132
Figura 57- “Nossa Senhora com o Menino e Santos”: detalhe floresta.....	135

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Tradução livre das transcrições do verso da tela.....	55
Quadro 2- Comparação da figura episcopal em telas de mesmo período e espaço.....	127
Quadro 3- Imagens de Longarone	136

LISTA DE TABELA

Tabela 1- Eventos de 2015 da cidade de Encantado/RS.....	68
--	----

LISTA DE GRÁFICO

Gráfico 1- Estatística de atividades culturais do Município de Encantado (2015)	71
---	----

LISTA MAPAS

Mapa 1 - Região do Vêneto, Itália.....	35
Mapa 2 - Microrregião do Vale do Taquari.....	67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 LAÇOS refeitos, traços interrompidos e memórias recompostas	34
1.1 O PRENUNCIO DA TRAGÉDIA.....	36
1.2 JULGAMENTO DOS PROCESSOS JUDICIAIS E INDEFINIÇÕES	39
1.3 VESTÍGIOS DE SER	41
2 CAMADAS DE MEMÓRIA.....	54
2.1 VERSO DA OBRA.....	54
2.2 A FORMAÇÃO DE PINTORES DO SÉCULO XVIII E O CONTEXTO DA CONFEÇÃO DA PINTURA “NOSSA SENHORA COM O MENINO E SANTOS”	57
2.3 O PRIMEIRO RESTAURO.....	63
2.4 A TELA E A FAMÍLIA BRATTI EM ENCANTADO	66
3.5 FRAGMENTOS DE VIDA E RASTROS NO TEMPO	90
3.6 RETORNO DA OBRA AO ALTAR: IDENTIDADE/PERTENCIMENTO.....	97
3 PERANTE O TEMPO: IMAGENS E MEMÓRIAS SILENCIOSAS	106
3.1 UMA NARRATIVA POSSÍVEL	109
3.2 TRAÇOS NARRATIVOS DA PINTURA DEVOCIONAL.....	110
3.2.1 Santo Antão	112
3.2.2 Nossa Senhora com o Menino e o Bispo.....	120
3.2.3 O cenário.....	134
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	138
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA.....	142
ANEXOS.....	148
APÊNDICE..	168

INTRODUÇÃO

Memorial

Trajetória acadêmica

Formada em Licenciatura Plena em Educação Artística – Artes Plásticas, pela Universidade de Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, no ano de 1998, no ano de 2002 fui aprovada para o curso Restauração de Objetos de Madeira, de interesse histórico e artístico, realizado em Porto Alegre pelo *Palazzo Spinelli per l'Arte e il Restauro*, instituição italiana de referência em restauração, concluído em 2003. Nesse mesmo ano, ingressei como aluna especial no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde cursei 12 créditos em disciplinas ministradas pela Prof^a. Dr^a. Analice Dutra Pillar. No período entre 2005 e 2008, estive matriculada na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, na graduação em Museologia, curso interrompido após ingresso no mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana, em julho de 2008, na área de concentração Desenho, Registro e Memória Visual, na linha: Patrimônio Cultural, Representação e Memória, concluído em 2010, com a dissertação **Celebração Barroca: a iconografia sacra nos painéis azulejares da Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, Cachoeira, BA.**

No decorrer dos dois semestres que se seguiram, 2008.2 e 2009.1 cursei as disciplinas:

- a) Desenho Registro e Memória Visual, de caráter obrigatório à área de concentração homônima, ministrada pelas Professoras Doutoras Lysie dos Reis Oliveira e Jolanta Rekawek; as mesmas apresentaram uma bibliografia com autores clássicos e contemporâneos sobre registro, memória (individual, coletiva, manipulada, enquadrada, subterrânea), lembrança (pura ou não), História, Desenho, Etnoconologia, entre outros conceitos que representam, em minha dissertação, o valor estratégico para discussão do tema.
- b) Seminário de Pesquisa, também obrigatória a todos os mestrandos e ministrada pela Prof^a. Dr^a. Priscila Paixão Lopes. Essa disciplina oportunizou-me o contato com pesquisadores de diferentes áreas, as quais ampliaram os conhecimentos em metodologia de pesquisa, bem como a socialização dos projetos de mestrandos, a fim de aprimorá-los com as contribuições do grupo.

As quatro disciplinas optativas foram selecionadas pela relevância com a temática da minha pesquisa:

- a) Desenho e Perspectivas Culturais – a disciplina ministrada pelo Prof. Dr. Edson Dias Ferreira esclareceu pontos importantes na área de antropologia visual e a formação do pensamento em desenho.
- b) Desenho, Espaço e Pesquisa – ministrada pela Prof^a. Dr^a. Lilian Miranda Bastos Pacheco, onde foram desenvolvidos conteúdos de psicologia da educação com foco em desenho e decorrente contato com pesquisas atuais em arte educação.
- c) Teoria e História da Arte – ministrada pelo Prof. Dr. Antônio Wilson Silva de Souza, com revisão de conceitos básicos em teoria de arte, períodos artísticos com foco na primeira arte pré-histórica e no Barroco; esse último viabilizou um novo olhar para escrita da minha dissertação.
- d) História da Educação em Desenho – ministrada pela Prof^a. Dr^a. Gláucia Trinchão. No percurso da disciplina foram trabalhados os principais autores sobre os temas “educação” e “desenho” que serviram para alicerçar, principalmente, as discussões da minha pesquisa sobre a produção de conhecimento e seu acesso, juntamente com as diferenças entre o ensino, realizado em ambientes privados, sejam em uma escola religiosa ou no interior das residências ou ainda aqueles oferecidos nas oficinas de artes mecânicas do século XVI, XVII e XVIII, que ocorriam tanto na Europa como no Brasil Colônia.

E ainda,

- a) Pesquisa orientada - Prof.^a Dr^a. Lysie Reis
- b) Estágio docência – Prof.^a Dr^a. Marise de Santana. Com os objetivos de auxiliar na produção de conhecimentos e pesquisa para dissertação de mestrado e socializá-los com os estudantes de curso de graduação; foi desenvolvido na disciplina História da Arte, com teoria da História da Arte, leitura e apreciação de imagens. A supervisão coube ao professor titular Prof. Ms. Cledson Ponce.

A produção textual ocorreu desde o ingresso no mestrado. Pesquisei as documentações nos Arquivos Públicos Estaduais da Bahia, Arquivo da Cúria Metropolitana, na Biblioteca da Ordem Beneditina, Biblioteca da Universidade Federal da Bahia, Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Salvador, Biblioteca da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Biblioteca da Universidade do Vale dos Sinos/ RS e Biblioteca da Universidade de Caxias do Sul/ RS.

Entre os anos de 2013 e 2014, busquei ampliar a formação na área de conservação e restauração em São Paulo e Caxias do Sul, realizando os cursos de Conservação e Restauro em Tecido e Conservação e Restauro de Pintura.

Com o ingresso no PPG de Memória Social e Bens Culturais, Unilasalle-Canoas, cursei entre 2015/2 e 2016/1 as disciplinas obrigatórias:

- a) Tópicos Avançados em Memória Social: oportunidade de um aprofundamento de elementos referentes às dimensões, domínios e abordagens referentes ao campo da memória social. Discussão e análise de temas emergentes em memória social. Reflexão sobre novas contribuições de pesquisadores contemporâneos. Contribuição para que o doutorando se aproprie, interaja e aplique referenciais teóricos do campo da memória social na elaboração de tese. Essa disciplina foi ministrada pelos professores: Dr^a. Aline Accorssi, Dr^a. Zilá Bernd, Dr^a. Cleusa Graebin, Dr^a. Gilca Maria Lucena Kortmann, Dr. Moisés Waismann e Dr^a. Nádia Maria Weber Santos.
- b) Tópicos Avançados de Gestão e Bens Culturais: nessa disciplina foi discutido o papel dos espaços de cultura e de memória no desenvolvimento local/regional e em contextos de desigualdade socioeconômico-cultural-ambiental. Qualificar o profissional produtor ou gestor em Cultura, através de ferramentas econômicas, sociais e culturais, para a produção e prestação de bens e serviços culturais, bem como a análise, a interpretação, a promoção, divulgação e implementação de valor dos recursos culturais de uma sociedade. Professores ministrantes: Dr^a. Tamara Cecilia Karawejczyk, Dr^a. Maria de Lourdes Borges, Dr^a. Margarete Panerai Araújo, Dr^a. Carla Renata Antunes de Souza Gomes, Dr^a. Judite Sanson de Bem e Dr. Moisés Waismann.
- c) Tópicos Avançados em Cultura: foram abordados temas emergentes em cultura, etnicidade e diversidade cultural. Mobilidades culturais espaciais, temporais, discursivas em contextos de globalização e ou de fronteira. Mobilidades intersubjetivas e identitárias. Gênese dos processos de globalização e localização. Deslocamentos e migrações, fluxos culturais, de trabalho e de renda. Localismos globalizados e globalismos localizados. Multi e transculturalidade,

transnacionalidade e cosmopolitismo. Docentes: Dr^a.Maria Luiza Berwanger da Silva, Dr. Lucas Graeff e Dr^a. Patrícia Kayser Vargas Mangan.

Disciplinas optativas:

- d) Patrimônio Cultural: para compreender a abrangência do tema Patrimônio Cultural foram tratados os fundamentos filosóficos, teóricos e éticos do Patrimônio cultural e natural - material e imaterial -. Políticas, legislação e ações de preservação do patrimônio cultural e natural. Identificação, diagnóstico, inventário, tombamento e conservação de bens patrimoniais - material e imaterial. O Patrimônio Cultural como potencial turístico. Patrimônio cultural e comunidade - memória, costumes, valores - proteção, promoção e manutenção para o desenvolvimento sustentável das gerações atuais e futuras. Essa disciplina foi ministrada pelas professoras Dr^a.Cristina Cademartori e Dr^a.Carla Renata Antunes de Souza Gomes.
- e) Economia da Cultura e Direitos Intelectuais: foi abordado o papel da cultura na economia e o da economia na cultura. Capital cultural. Produção e distribuição da cultura e dos bens culturais. Direitos. Mercado de trabalho na cultura. Políticas de fomento à cultura. Legislação e programas de incentivo à cultura. Direitos intelectuais. Direitos Intelectuais (Direito Autoral; Direito do Inventor; Marcas; Nomes de Domínio e Direito Conexos na Sociedade da Informação). Legislação de preservação de patrimônio cultural. As Indústrias Culturais. Globalização e seus reflexos na produção e comercialização dos bens culturais. Oficinas: Utilização dos diferentes tipos de incentivos legal e fiscal em atividades ligadas a criatividade e a produção cultural. Mapeamento da atividade cultural no Brasil e RS e dos Direitos ligados à área Cultural. Docentes: Dr^a.Margarete Panerai Araújo, Dr^a.Judite Sanson de Bem e Dr.Moisés Waismann.
- f) Seminário Temático Representações Coletivas e Quadros Sociais da Memória: ministrada pelos professores Dr. Francisco Ramos (professor visitante da UNIRIO), Dr^a. Aline Accorssi, Dr^a. Cleusa Graebin e Dr. Lucas Graeff. Nessa disciplina foi realizada uma contextualização histórico-crítica da obra “Os

quadros sociais da memória”, de Maurice Halbwachs, enfatizando as influências bergsoniana e durkheimiana na obra.

Durante o curso das disciplinas os conceitos de memória, cultura, patrimônio, representações foram discutidos, trouxeram novas perspectivas e ampliaram o repertório de autores, bem como do olhar diante do objeto de estudo. Juntamente com a orientação da tese realizada pelo Prof. Dr. Artur Cesar Isaia, reorganizamos e redirecionamos aspectos do projeto apresentado para a seleção do doutorado. Este projeto de pesquisa, portanto, foi elaborado principalmente pelas reflexões teóricas e pelo diálogo interdisciplinar oportunizado no PPG em Memória Social e Bens Culturais.

Trajetória Profissional

Minha trajetória profissional sempre esteve ligada ao campo educacional, iniciando em escola maternal, secretaria escolar de Educação de Jovens e Adultos (EJA) e, depois de formada em Licenciatura Plena em Educação Artística – Artes Plásticas, atuei como professora de EJA, Ensino Básico, Coordenação Pedagógica de Ensino Médio e EAD em Instituições particulares até 2004; como concursada na Rede Pública lecionei para o Ensino Fundamental no período de 2010/ 2012.

Morei na Bahia entre 2004 e 2010 quando me dediquei ao estudo da Museologia interrompido pelo ingresso, como bolsista CAPES, no mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana/BA. Em 2010, defendida a dissertação e retornei a Caxias do Sul, RS, onde retomei as atividades profissionais como docente na Faculdade de Tecnologia da Serra Gaúcha, inicialmente no Curso Superior de Tecnologia em Design de Interiores, com as disciplinas: Representação Gráfica I e II, Estética e História da Arte; desde então, além de docente, fiz parte do Núcleo Docente Estruturante - NDE e do Colegiado do referido curso. Por três anos coordenei o Núcleo de Atendimento e Valorização do Estudante – NAVE. Em 2011 fui contratada pela Faculdade América Latina, lecionando as disciplinas de Estudo da Cor, Expressão Gráfica, Desenho de Observação, no Bacharelado em Design, permanecendo até 2014.

No ano de 2012 fui convidada a coordenar o Curso Superior de Tecnologia em Conservação e Restauro permanecendo até 2015. Como professora do ensino superior, ministrei disciplinas nos cursos de Design de Interiores e Conservação e Restauro: Estética e História da

Arte, Representação Gráfica, Conservação e Restauro de Tecido e Técnicas em Materiais Pictóricos.

Como coordenadora do Curso Superior de Tecnologia em Conservação e Restauro criei, coordenei e atuei nos projetos de Prática Voluntária da Mitra Diocesana – Paróquia de Santa Catarina, Capela de Santa Lúcia e Prática Voluntária – Higienização do Acervo AMARP (Acervo Municipal de Artes Plásticas).

Assumi a Coordenação de Ensino da Instituição (FTSG) em 2013 onde atuei até 2015; entre 2011 até a atualidade dedico quatro horas semanais como voluntária, no Museu dos Capuchinhos, realizando restaurações em obras pictóricas, acervos têxteis e de madeira. Neste mesmo espaço, auxilie no processo de criação e gestão da Associação dos Conservadores e Restauradores de Caxias do Sul.

O trabalho como voluntária de conservação e restauro no Museu dos Capuchinhos/Ateliê São Lucas propiciou-me o contato com a obra “Nossa Senhora com o Menino e Santos” (FIGURA 1) em 2014, a partir da qual desenvolvi meu projeto de tese.

A partir do ingresso no Programa de Pós-graduação em Memória Social e Bens Culturais, fui selecionada para bolsa CAPES e, no primeiro semestre de 2016, me dediquei inteiramente à pesquisa e ao curso das disciplinas obrigatórias e optativas do referido programa.

Esta tese começou a ser produzida como espaço de estudo e reflexão com a restauração de uma pintura de caráter religioso que, por muitos anos, fez parte de uma comunidade, a qual lhe atribuiu sentido social, afetivo e artístico, e, de certa forma, reconhece na história da obra a sua própria história.

A análise da pintura “Nossa Senhora com o Menino e Santos (1714)” (Figura 1)¹, explora as prováveis relações entre memória social e restauro. Tal obra foi produzida em Longarone, na Itália e atualmente encontra-se exposta na Capela de Santo Antônio, no município de Encantado no Rio Grande do Sul, Brasil.

As relações dialógicas entre memória social e restauro impulsionaram inicialmente a pesquisa, acrescentando-se o trabalho de interrogação e interpretação do passado próprio da

¹ Uma reprodução da obra também está disponível em formato A3 no APÊNDICE 1 deste trabalho, para melhor visualização.

história. Sendo assim, a obra escolhida para tema de investigação integra-se à superação do instante, do factício, para ancorar-se na memória social, essa que permanece vinculada à narrativa, construída e marcada pela intersubjetividade, de acordo com o pensamento de Paul Ricoeur (2014). Por outro lado, o diálogo possível entre a atividade de restauro e as indagações típicas da memória social encaminha para as observações de Didi-Huberman (2011), o qual propõem um “tempo da imagem”, não cronológico, mas centrado na superação do que se apresenta como aparição, antes, na sua manutenção pelo que “faz ver”:

Assim desdobra-se a outra face, o outro tempo da imagem. O que era acontecimento tornar-se-á memória. O que era mônada tornar-se-á montagem. A aparição fez, no tempo de um relâmpago, sua marca: ela vai então durar de algum modo. Não como aparição, certamente (nada desaparece mais rapidamente do que uma aparição). Mas como fascínio, esta maneira que tem a imagem de manter-nos durante muito tempo, e mesmo indefinidamente, sob seu poder de assombração. Se escrever é estar só, estar só será estar diante da imagem, sob seu domínio, sua marca, sua potência: “Ali onde estou só [...] reina o fascínio”. Ora, estar fascinado não é estar enganado: não é submeter-se à aparência enganadora das coisas, mas sofrer verdadeiramente sua aparição que retorna. É olhar a impossibilidade que se faz ver (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 28).

Por outro lado, tanto a obra quanto tantas informações parciais obtidas durante a pesquisa, direta ou indiretamente ligadas à indagação central da tese, foram adquirindo logicidade à medida em que deixavam de ser dados esparsos e passavam a articular-se como indícios. Como tais, foram perseguidos, interrogados, articulados a uma operação assumidamente intuitiva. Assim, em concordância integral a Carlo Ginzburg (1989), que valoriza a intuição enquanto forma de conhecimento, perfeitamente legítima para se pensar o desenvolvimento da ciência:

Essa ‘intuição baixa’ está arraigada nos sentidos (mesmo superando-os) e enquanto tal não tem nada a ver com a intuição supra-sensível dos vários irracionalismos dos séculos XIX e XX. É difundida no mundo todo, sem limites geográficos, históricos, étnicos, sexuais ou de classe – e está, portanto, muito distante de qualquer forma de conhecimento superior, privilégio de poucos eleitos. É patrimônio dos bengaleses expropriados do seu saber por sir William Herschel, dos caçadores, dos marinheiros, das mulheres. Une estreitamente o animal homem às outras espécies animais (GINZBURG, 1989, p. 179).

Desta forma, um dado aparentemente esparsos talvez tenha, inicialmente, aguçado o que Ginzburg diz unir a espécie humana aos outros animais - a curiosidade. Trata-se do verso da obra em estudo, que apresenta uma inscrição em italiano, datada de 1714, com informações que remetem a uma pequena parte de sua história. Tal fato despertou o interesse em realizar uma investigação mais aprofundada sobre a sua história e no ineditismo quanto às suas possibilidades como atividade formal, documental e de pesquisa científica relacionadas.

Figura 1- “Nossa Senhora com o Menino e Santos”, 1714



Fonte: Elaborado pela autora (2014)²

A pesquisa teve início com o restauro da obra de arte, entre novembro de 2014 e maio de 2016. O trabalho técnico envolveu uma equipe multidisciplinar e foi devidamente registrado através de fotografia de todos os interventos, exames laboratoriais e testes de pigmentos e fibras, além de relatório diagnóstico e relatório de procedimentos (ANEXO 2).

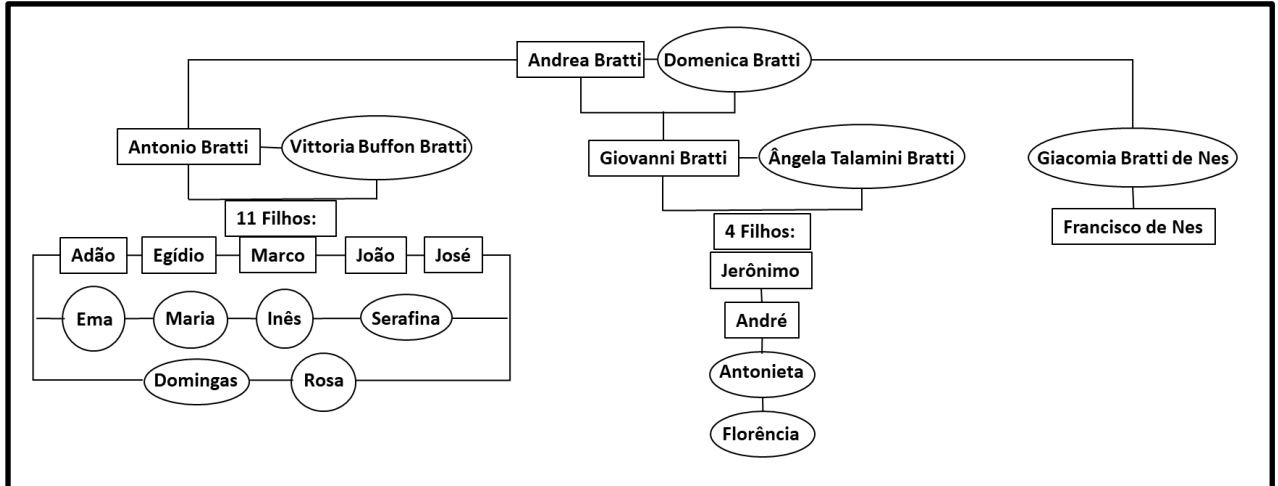
A obra foi reintroduzida na comunidade no dia 19 de junho de 2016, em uma celebração religiosa católica, com desvelamento da pintura, palestra de educação patrimonial, almoço comemorativo ao dia do Imigrante e 1º Encontro da Família Bratti, a quem o quadro pertencia antes de ser doado à Capela de Santo Antônio. Nesse mesmo dia, foram registrados depoimentos de integrantes da comunidade sobre o evento e a obra.

Entre 2015 e 2016, foram colhidos depoimentos de netas de Giovanni Bratti e Antonio Bratti. O período de setembro a novembro de 2016, na cidade de Encantado, foi dedicado a levantamentos fotográficos e documentais pertinentes à pesquisa, relacionados sobretudo à obra e à família. Na mesma ocasião, foi possível realizar investigação de novas fontes em outros espaços, como o cartório de registros da cidade e documentos paroquiais da Capela de Santo Antônio. Por indicação da família, foram investigados locais em Porto Alegre onde seria possível

² Foto anterior ao restauro.

obter outras evidências. Para melhor visualização dos vínculos entre a família Bratti, foi elaborada uma rede de relações de parentesco (Figura 2).

Figura 2- Relações de parentesco Família Bratti – Encantado/RS



Fonte: Elaborado pela autora

Em janeiro de 2018, o espaço da pesquisa se estendeu para a Itália, em busca de informações sobre o pintor e a obra. O trabalho de campo ocorreu nas cidades de Veneza, Belluno e Longarone, sendo que esta última registra em sua história recente – especificamente em meados dos anos 1960 – uma tragédia que devastou grande parte do seu território, obrigando-a a reconstruir-se sobre seus escombros.

Por se tratar de uma pintura que está inserida em uma comunidade e, pelos relatos iniciais realizados na entrega da obra para restauro, soube-se que a família Bratti estava preocupada em recuperar essa parte da história que envolvia seus ancestrais. A obra foi resgatada após uma limpeza na Capela de Santo Antão, quando a imagem que estava no altar foi substituída em 2003 por outra, de mesmo tema (Figura 3). A obra original seria descartada, entretanto, um membro da família foi alertado sobre o achado e impediu a ação. Na sequência, foi realizado contato com a Mitra Diocesana de Santa Cruz, Paróquia São Pedro, para solicitar a restauração da pintura.

Figura 3- Altar-mor da Capela de Santo Antão, após a substituição da pintura original



Fonte: Elaborado pela autora

Quando recebida no Museu dos Capuchinhos, no Ateliê São Lucas, em Caxias do Sul, para o processo de restauro, a obra apresentava anexado o documento da Diocese autorizando o procedimento (ANEXO 3). Tais indicações de reconhecimento de autoridades religiosas confirmam um valor implícito à pintura, o que justifica a constituição do seu significado, a valorização como patrimônio cultural e o legado da memória social, apesar das muitas lacunas que precisavam ser preenchidas no que diz respeito ao pertencimento e trajetória da obra. Após o procedimento de restauro, a comunidade demonstrou percebê-la de forma diferente, acolhendo novamente a pintura e celebrando sua recolocação em lugar de destaque, no altar-mor da capela.

Os aspectos até aqui elencados da investigação remetem a uma constituição inicial de conexões da trajetória de uma obra de arte do século XVIII até os dias atuais, para se identificar as possíveis relações que compõem a significação da memória social da pintura na contemporaneidade, através do restauro e reintrodução na comunidade a que pertence.

Perante esses fatores, a pesquisa foi conduzida por abordagens da memória social³, que remete ao município de Encantado, no Rio Grande do Sul, e para Longarone, na Itália. Essa obra

³ A partir da perspectiva de Maurice Halbwachs (2006) “No mais, se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns e que se apóia uma sobre a outra, não são as

de arte transcende os significados familiares e insere-se, como defende Bronislaw Baczko (1985), na formulação da ideia de “comunidade de sentido”, em uma polissemia de significados partilhados pela sociedade. Pelas pesquisas iniciais, foi possível conjecturar que, para a família, a pintura é signo de poder, notoriedade, atualização da memória ancestral e reconhecimento de valor artístico. A comunidade, por sua vez, coloca em evidência o valor devocional, emocional. Com base nesses pressupostos, cabe perguntar: é possível incluir a memória e a percepção da obra na noção de comunidade de sentido, conforme proposta por Baczko (1985)? Assim se configura o problema central desta tese.

A investigação demonstra algumas relações de manutenção e mudanças entre os significados rememorados pelos descendentes da família Bratti e aqueles expressados pelos integrantes atuais dessa comunidade e da localidade de Longarone, Itália, como parte constituinte de uma memória social.

As questões propostas neste trabalho investigativo remetem a uma metodologia qualitativa. Elliot Eisner (1998), no capítulo 2 de sua obra *El ojo ilustrado*, discute sobre a natureza qualitativa em trabalhos de pesquisa. O autor discorre, inicialmente, sobre as qualidades e o significado do conteúdo da experiência, sublinhando que tanto a ciência como a arte existem em função do empírico. A partir dessa afirmação, é construída uma primeira base de seu argumento com a ideia de que *la experiencia depende de las qualidades, y que toda indagación empírica está basicamente enraizada en ellas*⁴(EISNER, 1998, p.43). Ainda, pondera que conhecer o mundo empírico é um conhecimento qualitativo e, conseqüentemente, decorre a necessidade de comunicar os saberes alcançados e, para tal, utilizam-se as linguagens. Eisner (1998) chama a atenção para o fato de que a mediação de linguagem modifica aquilo que comunica, pois

[...] el mapa no es el territorio y el texto no es el suceso. Aprendemos a escribir y a dibujar, bailar y cantar, en razón a re-presentar el mundo como lo conocemos. [...] El concepto de representación no se debería interpretar en este libro como la creación de una imagen isomórfica del mundo percibido. El proceso de representación es un proceso de interpretación, una reconstrucción, y como tal

mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. 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 outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social” (HALBWACHS, 2006, p.51).

⁴ A experiência depende das qualidades, e que toda investigação empírica está basicamente enraizada nelas (EISNER, 1998, p. 43, tradução nossa).

reconstituye la experiencia a partir de lo que la origina. No tenemos ningún espejo de la naturaleza (EISNER, 1998, p.43).⁵

Essa afirmação está em consonância com o objeto de estudo aqui proposto, cujo interesse surge do contato com uma imagem visual –a pintura de devoção religiosa– e as relações por ela estabelecidas. Nisso, participam a trajetória Itália/Brasil desse objeto religioso e a imigração italiana no Rio Grande do Sul, as indagações sobre influências na constituição do grupo social da comunidade de Santo Antônio, que existiram e continuam em transformação, bem como a perspectiva de comunicar os achados dessa pesquisa em sua natureza qualitativa. O autor ainda reflete sobre a necessidade de a pesquisa considerar *los lugares que los humanos interactúan, también incluye el estudio de los objetos inanimados: arquitectura, textos, diseños. Em resumen, cualquier cosa que tenga importancia [...] es un tema potencial para un estudio cualitativo*⁶ (EISNER, 1998, p.48).

As relações estabelecidas nesta investigação também se sustentaram na afirmação do teórico apresentado acima, pois o mesmo mostra que *los investigadores cualitativos observan, entrevistan, graban, describen grupos según su forma de ser*⁷ (EISNER, 1998, p. 48). Portanto, o trabalho incluiu ações de contato com o grupo familiar Bratti e com o grupo social da comunidade de Santo Antônio, suas narrativas, seus documentos, registros, prospecção de dados em análise na Itália e cotejamentos de significados construídos e reconstruídos socialmente.

As fontes escritas serviram como base para contextualizar o período de vinda dos imigrantes ao Brasil, tópico importante para a investigação, pois a obra analisada foi trazida da Itália, por uma família de imigrantes, para cidade de Encantado, RS (CESCON, 2016 a). Um primeiro *corpus* documental está sob a guarda da Mitra da Arquidiocese de Porto Alegre, onde encontram-se informações acerca da constituição familiar de Antonio Bratti e sua referente documentação. No Museu do Imigrante (SP), *Centro Internazionale Studi Emigrazione Italiana* (SP) e no Arquivo Nacional (RJ) é possível localizar registros de famílias imigrantes. Foram pesquisados, ainda, documentos relacionados à família Bratti, de acervo particular e no Museu

⁵[...]O mapa não é o território e o texto não é o acontecido. Aprendemos a escrever e a desenhar, dançar e cantar, em razão de re-presentar o mundo como o conhecemos. [...]O conceito de representação não se deveria interpretar neste livro como a criação de uma imagem isomórfica do mundo percebido. O processo de re-presentação é um processo de interpretação, uma reconstrução, e como tal reconstitui a experiência a partir daquilo que a origina. Não temos nenhum espelho da natureza (EISNER, 1998, p. 43, tradução nossa).

⁶ Os lugares em que os humanos interagem, [o que] também inclui o estudo dos objetos inanimados: arquitetura, textos, *design*. Em resumo qualquer coisa que tenha importância [...] é um tema potencial para um estudo qualitativo (EISNER, 1998, p. 48, tradução nossa).

⁷ [...]os investigadores qualitativos observam, entrevistem, gravam, descrevem grupos segundo sua forma de ser” (EISNER, 1998, p. 48, tradução nossa).

Municipal de Encantado. Pesquisei na Itália documentos, livros e registros no Arquivo Histórico de Academia de Veneza, Biblioteca Marciana, Arquivo Histórico da Cidade de Belluno, Biblioteca delle migrazioni Dino Buzzati, Museu Cívico de Beluno, Museu de Longarone Vajont, Acervo do Museu da Igreja Nossa Senhora da Imaculada em Longarone E acervo pessoal do pesquisador Camillo Burigo.

Em relação aos depoimentos coletados dos membros da família Bratti e da comunidade da paróquia de Santo Antão, e das cidades italianas de Belluno e Longarone, com vistas à reconstituição da obra, entende-se, como afirma a autora Verena Alberti (2013), que as narrativas orais oportunizam a recuperação de informações inéditas, bem como o confronto de dados em diferentes registros de consulta: “[...] informações inéditas podem ser resgatadas durante uma entrevista de história oral e confrontadas com outros documentos escritos e/ou orais” (ALBERTI, 2013, p. 31). Conseqüentemente, os sujeitos que recordam e, de alguma maneira, destacam aspectos de relevância, o fazem de acordo com a própria subjetividade.

Para elaborar a trajetória da obra e sua análise, os documentos, fotografias do acervo da família, registros, depoimentos e aplicação de técnicas de restauração constituem indícios que permitiram consolidar elementos sobre sua história e aparecem no corpo da tese, como figuras, muitas vezes, como indícios comprobatórios. Ainda, incluindo-se procedimentos relativos à pesquisa de campo, com observação *in loco*, pois o estudo exigiu o contato com pessoas da comunidade e com seus devidos registros, na busca de compreender e explicar o fenômeno pesquisado de acordo com referenciais das áreas interdisciplinares afins, na tentativa de resolver o problema de pesquisa (CESCON, 2016 a).

A escolha dos conceitos utilizados deve-se, principalmente, à necessidade de pensar a obra examinada enquanto parte de uma trajetória de pessoas e, conseqüentemente, de significados. A pesquisa envolve, para além de uma obra de arte, grupos sociais que lhe dão sentido e lhe permitem uma função simbólica como valor de bem cultural inserido em uma sociedade, numa relação espaço-temporal.

Durante o curso das disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais (PPGMSBC) da Universidade La Salle, os conceitos de memória, cultura, patrimônio e representações foram discutidos, vistos por diferentes e novas perspectivas, ampliando o repertório de autores e, conseqüentemente, o olhar diante do objeto de estudo. Com a orientação da tese, realizada pelo Prof. Dr. Artur Cesar Isaia, foram reorganizados e

redirecionados aspectos do projeto apresentado na seleção do doutorado, que foi, portanto, elaborado principalmente a partir das reflexões teóricas e do diálogo interdisciplinar oportunizado no PPGMSBC.

Nesse contexto, investigar memórias é buscar saber que acontecimentos, sentimentos e impressões são estabelecidos a partir de uma pintura que figurou na história de uma comunidade enquanto objeto religioso trazido da Itália ao Brasil no período da imigração. Aspecto esse especialmente importante no movimento de descoberta, para considerar suas origens e seu percurso, uma vez que a imigração italiana desencadeou variadas relações culturais e sociais que se refletem até os dias atuais.

Para a exploração do conceito de memória, o ponto de partida situou-se na contribuição pregressa dos estudos realizados no Curso do Programa de Pós-Graduação em Desenho Cultura e Interatividade (PPGDCI) da Universidade de Feira de Santana, BA, para a dissertação de mestrado e, posteriormente, das disciplinas cursadas no Curso de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais (PPGMSBC) da Universidade La Salle (RS), os quais contribuíram para expandir os conceitos de uma concepção dinâmica sobre a memória, a qual é vista em um processo contínuo de reestruturação.

Da etapa do projeto até a finalização da tese, o percurso foi de transformação, justamente pelas experiências vivenciadas nas disciplinas do PPGMSBC, incentivada pelos professores, pelo orientador e avaliadores da banca de qualificação, quando se buscaram novos horizontes empíricos e teóricos que foram profundamente benéficos.

A sugestão da banca de qualificação – de que houvesse procura por indícios e compreensão das relações entre Brasil e Itália diretamente em Longarone, local da realização da pintura – fez com que ocorressem profundas modificações na abordagem proposta inicial. Seguindo pistas, como Ginzburg (1989) e o método “Morelli”⁸, fui para a Itália. Ali foram encontrados fragmentos da história de uma cidade que busca suas memórias. “Longarone” era, inicialmente, uma palavra desconhecida para mim, não sabia que se tratava de uma cidade, nem que havia passado por uma catástrofe. Após essa descoberta, percebi que não se tratava apenas

⁸ Método indiciário proposto por Ginzburg (1989), referenciando Giovanni Morelli, investigava no século XIX os pormenores da produção pictórica para identificação mais segura dos artistas: “Vejam rapidamente em que consistia esse método. Os museus, dizia Morelli, estão cheios de quadros atribuídos de maneira incorreta.[...] é preciso não se basear, como normalmente se faz, em característica mais vistosas [...] Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés.”(GINZBURG, 1989, p.144).

uma “comunidade de sentido”, e sim de duas, cada qual com seu valor intrínseco, que se materializava na pintura. Essa é o objeto de estudo primordial e, a partir dela, transcorrem as interfaces que pontuam a investigação.

Maurice Halbwachs (2006) afirma que não é suficiente reconstruir os fragmentos de uma imagem, de um acontecimento do passado, para que se possa ter uma lembrança; é necessário que essas reconstruções atuem a partir de dados ou de noções comuns “[...] tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente destes para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade”. O autor frisa, nesse sentido, a importância de uma comunidade afetiva para que “[...] possamos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída” (HALBWACHS, 2006, p. 39). Essa abordagem, denominada “comunidade afetiva”, está também relacionada à concepção de Baczko (1985) ao se referir à “comunidade de imaginação” ou “comunidade de sentido”. Portanto, tais conceitos se integram nestes estudos que se debruçam sobre aspectos de um universo imagético e simbólico.

As formas de captação de uma imagem ligam-se às maneiras de olhar de quem a contempla e onde o observador foi socializado e qual a sua cultura visual. Existe primeiramente a intenção, vontade ou encomenda; em seguida, o ato de registro – a materialização; e, em terceiro lugar, os caminhos percorridos. Posso me reportar às diversas maneiras de promover o registro visual e sua intencionalidade. O recorte feito por quem capta uma imagem será isto: um recorte. O pincel, o lápis ou uma lente, ou qualquer que seja a técnica para captar uma imagem não apreendem toda a realidade; antes funcionam como uma janela, emoldurando uma seleção feita por quem traduziu essa imagem, por intenção, vontade ou encomenda, cujos processos estão impregnados pelas peculiaridades da própria cultura e do seu jogo simbólico (CESCON, 2016 a).

Na obra *Os quadros sociais da memória*, Halbwachs (2004) demonstra que existe uma relação intrínseca entre os grupos, o espaço e o tempo. Nessa relação, o tempo é o responsável pela evocação no espaço e o grupo faz as associações para recompor as memórias através das representações sociais. Para o autor, “[...] a memória depende do entorno social” (HALBWACHS, 2004, p. 7) e, para que o sujeito recorde e “[...] lembranças incertas e incompletas reapareçam, é necessário que, na sociedade onde se encontra no momento presente, se mostre ao menos imagens que reconstruam o grupo e o meio de onde ele foi retirado” (HALBWACHS, 2004, p. 8). Nesse contexto, a memória é um processo ativo de recomposição

do passado pela produção de sentido que perpassa o grupo e suas decorrentes representações sociais.

Em relação à representação, a pintura “Nossa Senhora com o Menino e Santos” pode ser entendida pela abordagem da representação artística e tudo o que envolve sua decodificação, inclusive simbólica. A arte se manifesta em sistemas simbólicos codificados e decodificados, que, dependendo do seu contexto de inserção, podem ser alterados com o passar do tempo, com as relações de poder e com as práticas de utilização e função atribuídas pelo coletivo. Portanto, a representação artística é uma manifestação humana, o que não se restringe à chamada “arte erudita”, produzida por grandes artistas reconhecidos pela história da arte tradicional.

O universo simbólico se organiza em sistemas que, segundo Baczko (1985), se sustentam e se constroem na ação do imaginário social por meio da experiência e das motivações dos agentes sociais, enquanto produtores de esquemas coletivos de interpretação e de codificação de aspirações a partir de experiências individuais. O autor esclarece:

Com efeito, o imaginário social informa acerca da realidade, ao mesmo tempo em que constitui um apelo à ação, um apelo a comportar-se de determinada maneira. Esquema de interpretação, mas também de valorização, o dispositivo imaginário suscita a adesão a um sistema de valores e intervém eficazmente nos processos de sua interiorização pelos indivíduos, modelando os comportamentos, capturando as energias e, em caso de necessidade, arrastando os indivíduos para uma ação comum (BACZKO, 1985, p. 311).

Desse modo, a formação do simbólico é uma construção que envolve articulações de natureza individual e coletiva, desvelando o que subjaz à organização social, conforme denominado por Baczko (1985) como “comunidade de imaginação” ou “comunidade de sentido”.

O nascimento e a difusão dos signos imaginados e dos ritos colectivos traduzem a necessidade de encontrar uma linguagem e um modo de expressão que correspondam a uma comunidade de imaginação social, garantindo às massas, que procuram reconhecer-se e afirmar-se nas suas acções, um modo de comunicação. Por outro lado, contudo, esse simbolismo e esse ritual fornecem um cenário e um suporte para os poderes que sucessivamente se instalam, tentando estabilizar-se. Com efeito, é significativo que as elites políticas se dêem rapidamente conta do facto de o dispositivo simbólico ser um instrumento eficaz para influenciar e orientar a sensibilidade colectiva, em suma, para impressionar e eventualmente manipular as multidões (BACZKO, 1985, p. 324).

A produção de sentido é, de fato, responsável pelo exercício do poder, que também gera discursos e verdades na dimensão de valores compartilhados. Tais valores simbólicos são objeto de estudo detalhado em Pierre Bourdieu (2003), que os entende como a construção do sentido da realidade. O autor trata do sistema de produção e circulação de bens simbólicos como

“o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos” (BOURDIEU, 2003 p. 105). Bourdieu (2003) entende que as trocas que ocorrem no círculo das relações históricas e sociais são atravessadas por símbolos e significados, determinando, nos fenômenos culturais, suas verdades, enquanto os conflitos e lutas entre grupos sociais determinam certa cultura em particular, por força da dominação simbólica.

Nas considerações acima, é possível relacionar esses conceitos para o desencadeamento de escolhas da comunidade. A proposição dos cientistas que investigam a imagem do passado é de conciliar dois aspectos característicos da memória: o de ser um sistema de armazenamento e registro, e o de ser ativa, isto é, poder ser recuperada enquanto informação articulada de diferentes e novos modos, em um trabalho constante de adequação entre o presente e o passado (CESCON, 2016 a).

O acervo imagético permanece como narrativa, porém seus elementos originais, criados em outro tempo e espaço, absorvem novos significados no âmbito contemporâneo, constituindo-se como registro da história, da formação de identidades e como acervo artístico-cultural. Tal transformação ocorre porque o suporte do discurso religioso incorpora o *status* de documento histórico e de acervo artístico-estético (CESCON, 2016 a).

A pintura “Nossa Senhora com o Menino e Santos”, como já referido, é aqui examinada de modo amplo, como elemento da memória de um grupo, de uma comunidade⁹. Para George Duby (1998, p. 407) “[...] toda cultura surge como transmitida, e é no decorrer dessa transmissão que se une ao movimento interno que a leva à renovação”. Assim, uma imagem pode ser tratada como suporte de memória, fonte e evidência histórica, não apenas como uma ilustração de uma época, mas como linguagem visual, registro, cultura e patrimônio. Ainda, segundo Duby (1998), a produção humana é importante para reconstrução do passado.

Um vasto domínio da história cultural parece, pois, dever ser ocupado dos fenômenos de recepção. Reconstituir a herança que cada geração recolhe do passado, os poemas ou os cânticos que escuta, os livros que lê, as obras de arte que admira, os espetáculos que a prendem, os ritos que respeita, os ‘autores’ que venera, não basta; é ainda preciso desmontar os mecanismos do seu sistema de educação, introduzir-se entre os seus diversos órgãos de iniciação, a família, a escola, o fórum, a caserna, a equipa de trabalho, a assembleia municipal, a confraria, o sindicato, avaliar a eficácia dos meios de difusão maciça que foram, por exemplo, a prédica, o teatro, o discurso, a imprensa ou a literatura de obras populares; analisar por fim cuidadosamente o conteúdo

⁹ Nesta pesquisa a abordagem está desvinculada ao formalismo comum à História da Arte tradicional que elege obras e artistas considerados dignos de estudo (Nota da autora).

comunicado por estes diversos instrumentos pedagógicos. [...] Observa-se aqui muito rapidamente que a cultura nunca é recebida uniformemente pelo conjunto de uma sociedade, que esta se decompõe em meios culturais distintos, por vezes antagônicos, e que a transmissão da herança cultural se encontra governada pela disposição das relações sociais (DUBY, 1998, p. 407).

Quanto ao reconhecimento social de um bem como bem cultural, considera-se essa uma discussão imprescindível para o estudo de uma obra, como a que esta investigação se propõe a pensar, a qual foi produzida em um contexto histórico diferente, conservada como capital simbólico (BOURDIEU, 2007) por uma família, esquecida, trocada por uma cópia e finalmente reavaliada (a própria restauração é vista, aqui, como evidência da sua reavaliação como bem simbólico). Desta forma, como já refletido em um momento anterior sobre os valores historicamente agregados a um bem simbólico e suas possíveis relações com a memória social: “a significação cultural de um bem pressupõe escolhas de valor estético, histórico, científico ou social a ele atribuído por gerações” (CESCON, 2016 b, p. 193).

A propósito, Dominique Poulot (2009) destaca que a noção de patrimônio se caracteriza pelo conjunto de valores atribuídos ao que deve ser preservado e transmitido como um legado ao futuro, e suas condições de escolha estão sujeitas às necessidades de “[...] reflexão erudita e de uma vontade política, ambos os aspectos sancionados pela opinião pública” (POULOT, 2009, p. 13). O patrimônio a ser preservado pode assim ser sintetizado no fragmento do texto do autor apresentado a seguir.

A noção de patrimônio implica um conjunto de posses que devem ser identificadas como transmissíveis; ela mobiliza um grupo humano, uma sociedade, capaz de reconhecê-las como sua propriedade além de demonstrar sua coerência e organizar sua recepção; ela desenha finalmente, um conjunto de valores que permitem articular o legado do passado à espera, ou a configuração de um futuro, a fim de promover determinadas mutações e, ao mesmo tempo, de afirmar uma continuidade. Esboçadas progressivamente por dispositivos de enquadramento de artefatos, lugares e práticas, as diversas configurações desdobram-se através das sociabilidades que as cultivam, das afinidades que se estabelecem por seu intermédio, além das emoções e dos saberes que se experimentam nesse contexto (POULOT, 2009, p. 203).

Portanto, a seleção dos bens culturais é arbitrária e dependente dos agentes sociais de determinado grupo, cujas escolhas pressupõem o estabelecimento de critérios e prioridades. Esses aspectos remetem ao campo de produção simbólica que, segundo Bourdieu (2007, p. 12), “é um microcosmos da luta simbólica entre classes: é ao servirem os seus interesses na luta interna do campo de produção (e só nesta medida) que os produtores servem os interesses dos grupos exteriores ao campo de produção”. Essas afirmações reforçam a complexidade de

aspectos a se considerar na definição de patrimônio cultural, bem como sua característica discricionária inerente, aplicada àquilo que deve ser preservado.

Desde esses autores, ratifica-se, portanto, que a opção por determinados bens culturais é orientada por interesses de agentes sociais. As relações sociais e os jogos de poder são complexos e se manifestam no campo do patrimônio cultural, envolvendo interesses e interpretações que afetam e podem produzir conflitos. Constituem-se, dessa forma, um processo dinâmico e com reelaborações contínuas.

Cescon (2016 b, p. 194) remonta parte da gênese do termo patrimônio ligado às relações materiais de herança familiar do campo privado, sendo que, na contemporaneidade, o conceito de patrimônio incorpora a noção cultural, estendendo-se ao conjunto de valores atribuídos socialmente. A autora faz suas considerações com a proposta de uma definição ampla para a palavra, pensada em relação à memória social, como:

[...] resultado de escolhas realizadas no âmbito das relações de poder que julgam o que deve ser preservado e difundido. A memória social está condicionada à existência do significado para o grupo que recorda, assim como se valoriza a subjetividade essencial da memória como a questão chave por onde começar, analisa os grupos internamente, a partir de suas subjetividades, metáforas, sentimentos e valores. Podemos destacar como contribuições importantes para a construção da tese, quanto às relações entre patrimônio cultural e memória social, considerando os fatores que intervêm nas escolhas que podem ser desencadeadas pelos interesses de indivíduos, repercutindo na valoração produzida na comunidade e os reflexos nas decisões e propostas oficiais de políticas de preservação (CESCON, 2016 b, p. 194).

A preservação dos bens culturais tem no seu significado cultural – histórico, memorial e simbólico – grande importância. Por isso tais bens merecem medidas que garantam a sua existência para as próximas gerações. Em Joel Candau (2012), “o objeto patrimonial que é preciso conservar, restaurar ou ‘valorizar’ é sempre descrito como um marco, dentre outros, da identidade representada de um grupo: os bretões, os franceses, os *nuers*, ‘nossos ancestrais’, etc.” (CANDAU, 2012, p.26). Um bem cultural é o suporte de memória individual e social de um grupo. A preservação é um legítimo ato de respeito pelo passado de uma comunidade.

Por conseguinte, a tese explora aspectos históricos e memoriais registrados na obra do século XVIII, originária da Itália e presente no Brasil, aplicando uma análise documental, comparando traços em comum, relacionando os diferentes locais desse tipo de manifestação e delineando essa caracterização.

Assim, o texto a seguir apresenta os resultados da investigação abrangendo três capítulos. O primeiro capítulo, “Laços refeitos, traços interrompidos e memórias recompostas”, trata de um período da história da cidade de Longarone e sobre como a pintura, a partir do trabalho de pesquisa desta tese, teve sua significação ancorada na memória daquela cidade e região, tornando-se parte da narrativa pregressa.

O capítulo seguinte, “Camadas de memória: a união de corações, famílias e países”, foi organizado a partir dos registros escritos no verso da obra, partindo de 1714, data provável de sua confecção, com informações sobre a formação do pintor nos Setecentos e sobre a maneira pela qual as imagens da tela foram organizadas. A seção seguinte traz informações sobre o primeiro restauro, realizado em 1868, e pelo restauro feito após a chegada da tela ao Brasil, em 1882, além de focar o despertar de memórias da família Bratti através da narrativa dos descendentes de imigrantes italianos e membros da comunidade encantadense. Por fim, tecemos as relações de identidade e pertencimento que se estabeleceram a partir da reintrodução da obra pós-restauro, em junho de 2016.

O último capítulo, “Perante o tempo: imagens e memórias silenciosas”, é dedicado à história da obra, que pode ser contada à luz da análise iconográfica, juntando laços, mecanismos de manutenção, atualização da memória e práticas culturais.

1 LAÇOS REFEITOS, TRAÇOS INTERROMPIDOS E MEMÓRIAS RECOMPOSTAS

*Primeiro o fragor da onda, depois o silêncio da morte,
nunca o esquecimento da memória.*
Rosetta Girotto Cannarella¹⁰

A partir de uma inscrição no verso da tela “Nossa Senhora com o Menino e Santos”, a qual sugere que a pintura foi confeccionada na comuna italiana de Longarone, busca-se o laço para refazer a trajetória da obra até o Brasil.

Para chegar a essa cidade é necessário iniciar o percurso em Veneza, uma vez que a “Sereníssima” era o centro econômico e artístico da região no século XVIII. É desse tempo a formação do artista que pintou a tela, contemporâneo da organização das escolas de belas artes e da inauguração da *Accademia di Belle Arti di Venezia*.

A ida a Longarone (Mapa 1), mesmo na atualidade, é um caminho de várias paradas: primeiro, um trem de Veneza até Treviso; em seguida, outro para a cidade de Belluno, capital da província¹¹; de lá, parte um ônibus para Soverzene, para encontrar meu anfitrião, o Sr. Camillo Burigo, pesquisador da imigração de italianos nos séculos XIX e XX e prefeito de Soverzene na década de 1960, que conduziu a visita à cidade, constituindo-se em especial fonte de informações orais sobre a cidade, sua tragédia e decorrências. O contato inicial com Burigo ocorreu em 2016, a partir de indicação do Sr. Simone Tormen, diretor da *Biblioteca delle Migrazioni Dino Buzzati*, da *Associazione Bellunesi nel Mondo*, de Belluno, na Itália.

O ar gelado dos Alpes refresca Longarone, uma senhora silenciosa. Esta cidade do extremo norte da Itália nasceu sob a bandeira da águia do Império Romano. Em suas veias correm estradas por onde passaram conquistadores e riquezas, e em sua principal artéria fluem as águas do Rio Piave.

A cidade, que conheceu a prosperidade na infância, cultivou o cristianismo na juventude: passou a Idade Média dentro das regras da Igreja, recebeu e homenageou bispos e

¹⁰ Esta frase está em um totem no exterior do Museu de Longarone, em doze línguas.

¹¹ Na Itália, as regiões são divididas em províncias, territórios governativos subestatais que têm responsabilidade sobre as comunas (ou cidades). Neste caso, Longarone é uma comuna da província de Belluno, cujo nome é o mesmo da sua capital.

senhores feudais¹², devotando sua fé à construção de templos em honra a diversos santos, mas seu coração sempre foi dedicado a Nossa Senhora da Imaculada Conceição, a quem dedicou sua principal igreja.

Mapa 1 - Região do Vêneto, Itália em verde. A seta vermelha indica Longarone



Fonte: <http://viaggiadialex.altervista.org/imm/veneto-cartina.html>. Acesso em 21 abr. 2018.

Longarone é hoje uma cidade tranquila do norte do Vêneto¹³, com pouco mais de dois mil habitantes, de arquitetura moderna, com linhas retas que remontam ao funcionalismo¹⁴ da

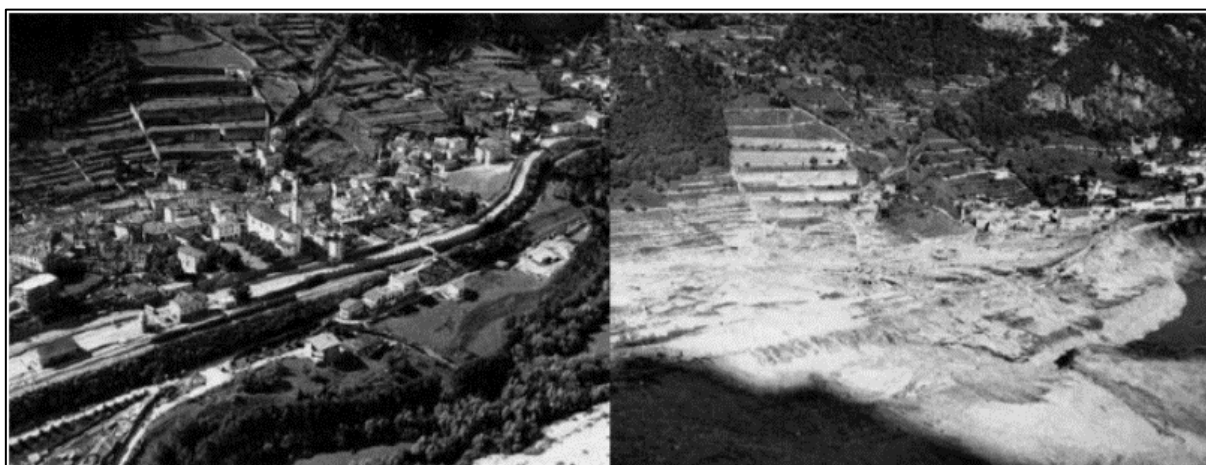
¹² Em 1236, o imperador Frederico II depôs os bispos da região e suas insígnias de autoridade sobre uma vasta região em torno de Trento, anexada pela marca de Treviso: a administração do novo feudo foi confiada ao fiel companheiro Ezzelino da Romano, de Verona (SORANZO, G. Sant'Antonio di Padova ed Ezzelino III da Romano. In *Il Santo I*, 1964 p. 12).

¹³ Vêneto, que dá nome à região a que pertence a cidade de Longarone, tem sua etimologia do latim venetu, “que diz respeito aos vênnetos, nome de vários povos antigos, uns na atual região de Veneza, outros nas Gálias, cerca da embocadura do Liger, na Ásia Menor, citados por Homero, nos Balcãs, na região do Vístula”. Dicionário Vêneto. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/veneto-2/>>. Acesso em: 9 set. 2018.

¹⁴ Denominação arquitetônica do período entre 1960 e 1970 citado por Argan no livro *História da Arte Moderna* para se referir às edificações cujo padrão “se desenvolveu, em todo o mundo, segundo alguns princípios gerais: 1) a prioridade do planejamento urbano sobre o projeto arquitetônico; 2) o máximo de economia na utilização do solo e na construção, a fim de poder resolver, mesmo que no nível de um “mínimo de existência”, o problema da moradia; 3) a rigorosa racionalidade das formas arquitetônicas, entendidas como deduções lógicas (efeitos) a partir de exigências objetivas (causas); 4) o recurso sistemático à tecnologia industrial, à padronização, à pré-fabricação em série, isto é, a progressiva industrialização da produção de todo tipo de objetos relativos à vida cotidiana (desenho industrial); 5) a concepção da arquitetura e da produção industrial qualificada como fatores condicionantes do progresso social e da educação democrática da comunidade” (ARGAN, 1992, p. 264).

estética arquitetônica dos anos 1970. Percebe-se pouca movimentação em suas ruas, principalmente no período do inverno. Também há poucos comércios, restaurantes e cafés e – diferente de outras localidades na Europa – Longarone é uma cidade que não ostenta, marcada pela sobriedade e pelo cinzento. O que sobressai nesse espaço são as marcas dessa população que rememora a sua tragédia: um deslizamento de terra, da encosta norte do Monte Toc que desmoronou na bacia artificial abaixo, gerando uma onda de altura aproximada de 70 a 100m, que transportou mais de 270 milhões de metros cúbicos de rochas e detritos (Figura 4).

Figura 4- Fotografias de Longarone, Itália antes e depois do desastre ocorrido em 1963



Fonte: LÓPEZ, Ortiz Antonio, 2009, p. 53-55

Atualmente, ainda se buscam vestígios sob o solo. A imprensa da época chamou o deslizamento de “catástrofe anunciada”, devido a previsões feitas por engenheiros, geólogos e técnicos da época de que a represa e seu entorno entrariam em colapso, e inúmeros jornais da época divulgaram o ocorrido (ANEXO 3).

Contudo, o consórcio de empresas responsáveis pela obra, que fazia parte da hidrelétrica instalada em Soverzene, não promoveu nenhuma ação para solucionar o problema ou alertar a população.

1.1 O PRENUNCIO DA TRAGÉDIA

Existe uma vasta bibliografia sobre a história do dique de Vajont e seu trágico desfecho. Os estudos para construção do dique de Vajont ou o *Grand Vajont* remontam aos primeiros anos de 1900. Vajont era um córrego que fluía no estreito vale de mesmo nome, à margem

esquerda do Rio Piave. Um empresário longaronese chamado Gustavo Protti solicitou um projeto para represar as águas do córrego para usar como força motriz em sua fábrica de papel. Foi em 1925 que começaram a pensar na exploração hidroelétrica, inicialmente conduzida pelos estudos do engenheiro Carlo Semenza, que assinou todos os projetos subsequentes, e em 1929 apresentou um projeto em nome da *Società Idroelettrica Veneta* (SIV), empresa fundada em 1910 como subsidiária da *Società Adriatica di Elettricità* (SADE). No período entre 1940 e 1950 ocorreram diversas fusões entre empresas, e mais dois projetos foram apresentados para ampliar o fornecimento de energia a partir da instalação da hidroelétrica no vale de Vajont, implicando desapropriações de terras de seu entorno e processos escusos envolvendo a sua construção. Segundo Enrico Bacchetti (2017):

Intanto, però, dopo il parere favorevole del Consiglio superiore dei lavori pubblici (1950), nel 1952 arriva il decreto presidenziale che spiana definitivamente la strada alla realizzazione delle dighe di Pieve di Cadore (di fatto già ultimata due anni prima) e di Valle di Cadore (lavori già conclusi nel 1951). Anche nella valle del Vajont riprendono i lavori con un'ulteriore modifica del piano che prevede l'innalzamento (questa volta definitivo) di una diga di 263, 50 m.

Il "Grand Vajont" è dunque nato. Il progetto consentirà di erigere la più grande diga del mondo a volta e doppia curvatura. I lavori iniziano nel 1957, senza alcuna autorizzazione. Questa arriverà con decreto interministeriale solo nel 1959, con i lavori giunti ormai a buon punto. Se i precedenti progetti non avevano destato molti problemi, ora soprattutto il comune di Erto Casso si fa portavoce delle perplessità della popolazione. Già nel 1948 la Sade aveva avviato le prime espropriazioni. Ma ora queste giungevano a un numero spropositato, colpendo 170 abitazioni e 3000 ettari di terreno. Il comune dunque chiede almeno che vengano garantiti i collegamenti tra le due sponde del lago attraverso la costruzione di una passerella e l'istituzione di un collegamento di autobus. Entrambe le cose, promesse dalla Sade, non vennero mai realizzate (BACCETTI, 2017, p. 14).¹⁵

As preocupações das comunidades próximas a Vajont não eram apenas com a desapropriação de terras: o Rio Piave começou a reduzir o fluxo de água, que era navegável e escoava os produtos produzidos na região para Veneza.

¹⁵ Entretanto, após parecer favorável do Conselho Superior de Obras Públicas (1950), em 1952 surge o decreto presidencial que abre definitivamente o caminho para a construção das barragens de *Pieve di Cadore* (já concluídas há dois anos) e de *Valle di Cadore* (obras já concluídas em 1951). Também no vale de Vajont os trabalhos retomam com uma modificação adicional do plano que prevê a elevação (desta vez definitiva) de uma barragem de 263,50 metros. O *Grand Vajont* é, portanto, nascido. O projeto permitiu a construção da maior barragem do mundo com abóbada e dupla curva. O trabalho começou em 1957, sem qualquer autorização. Isso virá por decreto interministerial apenas em 1959, com o trabalho agora em estágio avançado. Se os projetos anteriores não levantaram muitos problemas, agora, acima de tudo, o município de Erto Casso é o porta-voz das preocupações da população. Já em 1948, SADE iniciou as primeiras desapropriações. Mas agora eles atingiram um número desproporcional, afetando 170 casas e 3.000 hectares de terra. O município, portanto, pede pelo menos que as conexões entre as duas margens do lago sejam garantidas através da construção de uma passarela e do estabelecimento de uma conexão de ônibus. Ambas as coisas, prometidas por Sade, nunca foram realizadas (BACCETTI, 2017, p. 14, tradução nossa).

Com o avançar das atividades de Vajont, se agravam os problemas; feito um levantamento geológico em 1958, percebeu-se a fragilidade da encosta do Monte Toc, entretanto os laudos foram omitidos e em 1960 era possível ver a olho nu que estava colapsando (Figura 5).

Figura 5- Fotografia do Monte TOC feita por Edoardo Semenza, geólogo, em nove de novembro de 1960



Fonte: GÓMEZ, 2007, p. 30.

Nos documentos do inquérito, aberto logo após o desastre – reproduzidos na íntegra por Bacchetti (2017) – existem depoimentos assustadores sobre a negligência dos gestores, como é o caso do testemunho da telefonista do SADE, Maria Capraro:

Il 9 ottobre verso le ore 21,45 il telefonista dell'ufficio Sade di Longarone mi spiegò che aveva necessità di mettersi in collegamento con l'abbonato numero 41, (...) corrispondente con la fabbrica "Mec Marmi", in quanto non era escluso che durante la notte, a causa di qualche franamento, dell'acqua potesse fuoriuscire dalla diga e preoccupare gli operai della fabbrica. Preoccupata gli chiesi se vi era qualche pericolo anche per Longarone, precisandogli che avevo una bambina. Al che egli mi rispose che per Longarone non vi era alcun pericolo. Gli chiesi notizie anche sull'andamento della frana ed egli mi rispose che durante il giorno vi era stato un abbassamento di circa trenta centimetri nel versante del monte Toc e che il canale verso Soverzene era ostruito, ma comunque dal giorno prima, il bacino era stato vuotato di circa dieci metri d'acqua e pertanto non vi era alcun pericolo. (trecho do julgamento realizado no Tribunal de Belluno pelo juiz Mario Fabbri, nº 85/64 G.1 20 fevereiro de 1968, p. 2256 in: BACCETTI, 2017, p 27)¹⁶

¹⁶No dia 9 de outubro, por volta das 21h45, a telefonista do escritório da SADE em Longarone me explicou que precisava entrar em contato com o assinante número 41, (...) correspondendo à fábrica "Mec Marmi", já que não estava excluída que durante a noite, devido a alguns deslizamentos de terra, a água poderia escapar da represa e preocupar os trabalhadores da fábrica. Preocupada, perguntei-lhe se havia algum perigo para Longarone também,

Esse depoimento ilustra a irresponsabilidade do atendente, que minimizou o perigo; não fica claro se houve cumprimento de ordens, ou por real desconhecimento da dimensão da gravidade dos fatos. Entretanto, o funcionário estava ciente da queda da encosta do Monte Toc, que o canal de Soverzene estava obstruído e parte da bacia havia sido esvaziada, tranquilizando a telefonista.

1.2 JULGAMENTO DOS PROCESSOS JUDICIAIS E INDEFINIÇÕES

Burigo (2018) mencionou que, logo após o desastre de Vajont, iniciaram-se os processos de responsabilização dos envolvidos, cujos trâmites foram complexos e se estenderam por três décadas. Em 14 de outubro de 1963 é nomeada a comissão de inquérito sobre a catástrofe, quando foram elencados três erros humanos fundamentais que levaram à morte de grande parte da população da cidade e de seu entorno: ter construído a represa em um vale, o que não é adequado do ponto de vista geológico; a elevação do nível do lago artificial para além das margens de segurança; e o fato de não ter sido disparado o alarme para ativar a evacuação da população que residia nas áreas de risco de inundação.

Conforme Bacchetti (2017, p. 23-24), três acusados foram condenados a 6 anos de prisão: Alberigo Biadene, diretor do Serviço de Construção Hidráulica do SADE; Curzio Batini, presidente da IV Seção do Conselho Superior de Obras Públicas; Almo Violin, engenheiro chefe do Departamento de Engenharia Civil de Belluno. Mario Pancini, diretor dos trabalhos da represa, havia cometido suicídio na véspera do início do julgamento, em 1969. Após apelações, em 1970 houve reduções das penas. Os sobreviventes receberam indenizações, tendo o Estado reconhecido os direitos de reconstrução de residências e atividades econômicas. A *Ente nazionale per l'energia elettrica* (ENEL) fornecera 10 bilhões na época, mas com a condição de que os sobreviventes renunciassem a constituir um processo civil. Quase todos aceitaram, e poucos resistiram até o final dos processos. A transação de muitos bilhões de liras pagas pelos codiretores foi reconhecida pelo Estado italiano e herdeiros do SADE, ou ENEL e Montedison, no ano de 2000, finalizando os trâmites judiciais da tragédia.

especificando que eu tinha um filho. Ao que ele respondeu que, para Longarone, não havia perigo. Eu também perguntei a ele sobre o progresso do deslizamento de terra e ele respondeu que durante o dia houve uma queda de cerca de trinta centímetros na encosta do Monte Toc e que o canal de Soverzene estava obstruído, mas do dia anterior, a bacia havia sido esvaziada de cerca de dez metros de água e, portanto, não havia perigo. trecho do julgamento realizado no Tribunal de Belluno pelo Juiz Mario Fabbri, nº 85/64 G.1 20 de fevereiro 1968, p. 2256, tradução nossa.

Com o falecimento do prefeito e de muitos vereadores, no desastre, Longarone ficou sem representantes do poder público; os longaroneses ficaram sob tutela política de fora do seu território.

Além das informações sobre as medidas da Justiça, Burigo (2018) comentou, com propriedade, outros aspectos que impactaram a vida em Longarone, destacando as implicações da tragédia, principalmente *l'effetto del vuoto e della decaratterizzazione che si stabilirono in questo luogo* (BURIGO, 2018).¹⁷

O desastre Vajont mudou a vida cotidiana, além das inúmeras mortes e destruições entre as casas e os bens da população, houve desorganização da estrutura social da comunidade. O sistema cultural, consolidado nos séculos de sua história, evanesceu em quatro minutos, ocorrendo a intromissão de elementos estranhos às características dos sobreviventes. As funções sociais e o fluxo da vida social foram interrompidos. O desaparecimento das experiências associativas ou a simples redução de tamanho daquelas que escaparam, perderam o sentido de existir.

A perda considerável de redes de parentesco e vizinhança, a destruição de unidades familiares dos edifícios privados e públicos, igrejas, contribuíram para o colapso do bem-estar para além do que essa comunidade condições de suportar. Também houve o desaparecimento de autoridades da comunidade, como líderes religiosos, políticos e educadores. Na esfera econômica, a extinção de atividades profissionais, comércio e fábricas enfrentou a dependência imediata de fora, com a interferência e medidas de subsistência planejadas por pessoas alheias à comunidade.

Michael Pollak (1989), quando aborda o assunto sobre memórias traumáticas vividas coletivamente, o autor remete aos acontecimentos nos campos de concentração nazistas e a dificuldade dos sobreviventes em relatar os acontecimentos e suas experiências, após libertados e retornarem para Alemanha ou Áustria, permanecendo em silêncio sobre o passado e explica que:

[...] o longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizade, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas. (POLLACK, 1989, p. 5)

¹⁷ O efeito de vazio e descaracterização que se instalou neste lugar. (BURIGO, 2018, tradução nossa)

Mesmo com a imposição dos discursos oficiais, no caso de Vajont, as estratégias propostas pelo Estado, através dos julgamentos, a reorganização do espaço público, os ressarcimentos financeiros e a dominação de agentes externos à comunidade, havia o desejo oficial de encerrar a sucessão de fatos relacionados à tragédia. Os sobreviventes e os seus descendentes demarcam o espaço de Longarone com suas lembranças da tragédia como um ato de resistência, diante de sua impotência e fragilidade, que representaria um silenciamento das lembranças sobre o ocorrido. Pollak (1989, p. 5) explica que: “[...] a memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar [...] em tentativas mais ou menos conscientes de definir e reforçar sentimentos de pertencimento [...]”.

Hoje, Longarone é um espaço físico de recordação com muitos marcos de memória que lembram a todos que conhecem sua história que os erros humanos não devem ser repetidos, nem esquecidos. Esse território se constitui como um relato de seu sofrimento e daqueles que ali habitavam e ainda habitam, transformando-se numa mensagem materializada que pede a atenção e a escuta de todos que ali chegarem, levando-a para o mundo.

1.3 VESTÍGIOS DE SER

Passados 56 anos da tragédia, o caso não foi completamente encerrado. A onda e a avalanche de terra e pedras levaram consigo edificações, mobiliário, ferros da ferrovia e a poeira de caminhos milenares; levaram também registros civis, cartas trocadas entre namorados, pais e filhos e parentes que migraram para América, além de cadernos escolares que testemunhavam a formação de seus cidadãos. Essa devastação, que foi material, mas também da ordem da memória, está relacionada com o apagamento brusco de vestígios, o que é dimensionado, no dizer de Paul Ricoeur (2014):

Tratando-se do esquecimento definitivo, atribuível a um apagamento dos rastros, ele é vivido como uma ameaça: é contra esse tipo de esquecimento que fazemos trabalhar a memória a fim de retardar seu curso, e até mesmo imobilizá-lo (RICOEUR, 2014, p. 435).

O que foi recuperado materialmente agora se encontra em vários espaços na cidade, entre eles o Museu de Longarone Vajont, inaugurado em honra dos que se foram. Desde a primeira inscrição, que abre a mostra permanente do museu, pode-se ter uma ideia das dimensões da catástrofe: “*Ogni lamella contorta/Lungo questo percorso/Ricorda una croce/La*

*croce di chi non c'è più/La croce di chi avrebbe dovuto essere/La croce di chi non ha più potuto essere*¹⁸.

O enorme volume de água levantado com o desmoronamento de terra sobre a barragem de Vajont (Figuras 6 e 7) atingiu Longarone em cheio, surpreendendo e horrorizando seus habitantes. A maioria descansava às 22h39min do dia 9 de outubro de 1963, uma quarta-feira. Alguns assistiam a um jogo de futebol, a partida era entre Real Madrid x Ranger Glasgow. As narrativas dos que sobreviveram são muito parecidas, exceto pela forma como cada um conseguiu escapar da morte.

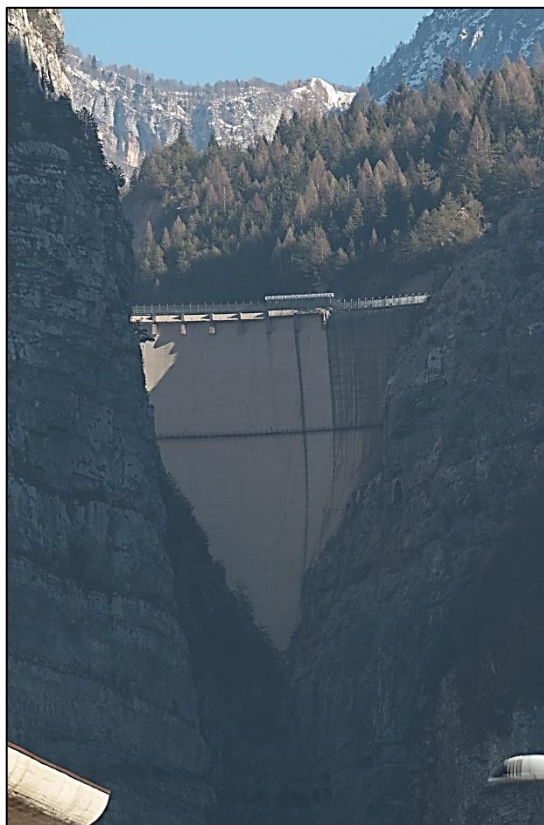
Figura 6 - Vista do dique de Vajont do centro da cidade de Longarone, Itália na atualidade



Fonte: Elaborado pela autora

¹⁸Cada caminho traçado/Ao longo deste percurso/Lembra uma cruz/A cruz de quem já se foi/A cruz de quem deveria ter sido/A cruz de quem já não pôde mais ser (tradução nossa).

Figura 7 - Dique de Vajont entre as encostas do Monte Toc



Fonte: Elaborado pela autora

De repente, um barulho muito forte, como um trovão na formação de uma tempestade, seguido de um piscar das luzes no centro da cidade, venezianas de janelas batendo com o vento e água gelada invadindo os espaços da cidade.

Comunidades que viveram eventos traumáticos tendem a organizar suas lembranças em narrativas gerais do acontecimento, sem personificação; a dor é comum, e lembrar os eventos vividos faz sentido no estabelecimento de relações com o grupo, como aponta Halbwachs (2004, p.108, grifo do autor) “[...] na memória (*coletiva*), as semelhanças passam para o primeiro plano”.

Após o primeiro impacto, o enorme volume de água que invadiu a cidade formou, em sua trajetória, um trançado que arrebatou ruas, casas, calçamentos, linhas de trem, abrindo caminho em fúria. Um trançado que entrelaçou as pessoas e as levou embora. A força das águas foi tão intensa que, das vítimas do primeiro impacto que foram encontradas, restou praticamente só o esqueleto. A cruz na entrada do museu é um marco e um símbolo do sofrimento, que remete às vidas interrompidas daquele presente e do seu futuro.

No Museu de Longarone Vajont, abaixo dos dizeres do trançado da água, são apresentados números:

*1910 le vittime della tragedia
773 i nuclei familiar coinvolti
1464 corpi sepolti al Cimitero di Fortogna
703 corpi identificati
761 non riconosciuti
Moltissime le vittime mai ritrovate
Circa 285 i corpi sepolti in altricimiteri
486 minori da 0 a 15 anni di cui
33 i nati dal 1° gennaio al 9 ottobre 1963
21 i giorni di vita del più piccino
E tanti bambini mai nati¹⁹*

Esses números dão a dimensão das perdas humanas. Longarone perdeu mais da metade de seus filhos (no ano de 1963, a região de Vajont contava com uma população estimada em 4.638) e grande parte de sua memória material. Um dos núcleos familiares devastados foi, de fato, o da família Bratti, de denominação “Foá”, antepassados dos que migraram para o Brasil com a obra “Nossa Senhora com o Menino e Santos”.

Na visita à Igreja Paroquial Santa Maria Imaculada, em Longarone, Burigo²⁰ indicou a placa em honra aos mortos (Figura 8), dizendo: *Ecco i parenti della famiglia che stai cercando, i Bratti (Foá) non ne hanno lasciati.*²¹ (BURIGO, 2018). Ainda, segundo Burigo (2018), *a Longarone nel 1800 esistevano molte famiglie Bratti che s’ distinguono fra loro con vari soprannomi.*²² E exemplificou: Bratti “Conte”, Bratti “Foá” e Bratti “De Lorenz”. Naquele momento, compreendi o alcance da tragédia: buscava rastros de documentos e de pessoas que não podiam mais ser localizados, os vestígios tinham-se perdido com a onda, juntamente com memórias da cidade.

¹⁹ 1910 vítimas da tragédia / 773 núcleos familiares envolvidos / 1464 corpos enterrados no cemitério de Fortogna / 703 corpos identificados / 761 não reconhecidos / Muitas vítimas nunca mais encontradas / Cerca de 285 corpos enterrados em outros lugares / 486 menores, de 0 a 15 anos, dos quais / 33 nascidos de 1 de janeiro a 9 de outubro de 1963 / 21 dias de vida do mais novinho / E muitas crianças que nunca nasceram (tradução nossa).

²⁰ BURIGO, Camilo. Entrevista concedida a Juliane Petry Panozzo Cescon em 23 de janeiro de 2018, Longarone, Itália.

²¹ “Aqui estão os familiares da família que procura, dos Bratti (Foá) não restou nenhum.” (BURIGO, 2018, tradução nossa).

²² “Em Longarone nos anos 1800 existiam muitas famílias Brati e se distinguiam entre si com vários apelidos” (BURIGO, 2018, tradução nossa).

Figura 8 - Detalhe da placa com o nome dos mortos no desastre de Vajont, Longarne, Itália

m 1925	Fam. Bratti Antonio	cf 1893	Fam. C
f 1951	BRATTI ANTONIO	m 1899	CAS
f 1955	CONEGO MARIA	f 1941	DEB
p 1889	BRATTI PIER ANTONIO	si 1897	Fam. C
	BRATTI PIERINA		CAT
cf 1923	Fam. Bratti Antonio	cf 1909	Fam. C
m 1926	BRATTI ANTONIO	m 1915	CAZ
f 1951	DALLA PORTA ELMA	f 1949	BOL
f 1960	BRATTI CARLA	f 1951	CAZ
	BRATTI FRANCO		CAZ
cf 1925	Fam. Bratti Attilio	cf 1907	Fam. C
m 1924	BRATTI ATTILIO	m 1913	CAZ
f 1947	BALDAN ANNA	f 1945	CAZ
f 1954	BRATTI GIORGIO		Fam. C
	Fam. Bratti Aurelio	f 1940	CAZ
cf 1888	BRATTI ALBINO		CAR
f 1935	Fam. Bratti Elisa n. Vienna	cf 1877	CAZ
	VIENNA ELISA		Fam. C
f 1940	Fam. Bratti Lino	cf 1913	CEL
	BRATTI LINO	m 1932	STR
cf 1899	DE MENECH ELISABETTA	f 1957	VAS
	BRATTI UMBERTO	f 1961	CEL
f 1930	BRATTI CESARE		Fam. C
	Fam. Bratti Luigi	cf 1918	CEL
m 1907	BRATTI LUIGI	m 1920	STR
	DA RONCH LIDIA	f 1942	Fam. C
	BRATTI SILVANA	f 1946	CEN
cf 1886	BRATTI MARIA	f 1948	Fam. C
f 1923	BRATTI LUCIANO	f 1953	CER
	BRATTI FERNANDA		CER
cf 1898	Fam. Bristot Anselo	f 1935	Fam. C
	BRISTOT ROMANO		CES
cf 1898	Fam. Bristot Domenico	cf 1919	Fam. C
m 1901	BRISTOT DOMENICO		CES
	Fam. Durello Estere		Fam. C

Fonte: Elaborado pela autora

A igreja onde eu estava foi reconstruída sobre os escombros da antiga edificação religiosa, agora toda em concreto armado. Projetada pelo arquiteto Giovanni Michelucci (1891-1990), seus primeiros desenhos datam de 1966; a bênção solene da primeira pedra ocorreu em 9 de outubro de 1975 e sua consagração data de 9 de outubro de 1983. Burigo (2018) explicou que a forma circular da nova igreja, quase de labirinto, remetia ao trajeto dos rejeitos, como um redemoinho, repetindo mais uma vez a expressão “trançado das águas”, que aparece nas palavras de Burigo (2018), marcando a catástrofe e as lembranças de quem a vivenciou enquanto fato ou narrativa.

O interior da igreja, projetado como uma arena, tem no seu centro marcado o lugar onde estava o antigo altar; para substituí-lo, um novo e singelo altar foi disposto proximamente. Nas laterais, erguem-se arquibancadas semelhantes às de estádios, e em suas galerias estão alguns objetos encontrados quando as águas baixaram, entre eles a imagem de Nossa Senhora da Imaculada Conceição (Figura 9), que pertencia à antiga igreja e foi encontrada a mais de 100 quilômetros de Longarone, próximo a Veneza. A Figura 10 mostra os registros da época em que tal ícone sacro foi encontrado e carregado de volta para cidade. A localização da escultura foi considerada milagrosa pelos moradores e compreendida como o mote para o ressurgimento

da cidade, uma fonte de forças para que pudessem reconstruí-la. Além da crença em um milagre, a imagem se tornou emblemática para os sobreviventes na busca da esperança perdida.

Figura 9 - Nossa Senhora da Conceição, em Longarone, Itália



Fonte: Elaborado pela autora

Figura 10 - Registros do encontro da imagem de Nossa Senhora da Conceição, Longarone, Itália



Fonte: Elaborado pela autora.

No subsolo é possível contemplar outros vestígios e algumas fotos que contam a história da igreja e de seu entorno. Nesse pequeno memorial existe uma maquete que serve de ilustração do percurso do desastre, com ferros retorcidos, partes de sinos e pedaços de imagens sacras

escultóricas e fotográficas que representam as da igreja e de outras capelas da paróquia que também foram destruídas no desastre.

Ao caminhar pela cidade, em cada esquina, em cada rua, vi que existe um marco de memória, uma fotografia em grandes dimensões apresentando a cidade antes da catástrofe. Na Via Roma, altura do número 76, encontrei um desses exemplares (Figura 11): uma fotografia tirada nos anos 30 da *Piazza Umberto I*, que mostra a rua ampla, prédios de três e quatro pavimentos decorados com ornamentos em *Art Nouveau* e *Art Déco*²³, com pequenos comércios no térreo, numa configuração urbana de disposição em sistema medieval em fortificação. Se o fotógrafo tivesse girado sua câmera um pouco mais para a direita, seria possível ver a Igreja Paroquial de Santa Maria Imaculada. Hoje, a nova edificação religiosa

²³A *Art Nouveau* corresponde a um estilo das artes decorativas e arquitetônicas que esteve em voga entre 1890 e 1910, que primava por formas inspiradas na flora e na fauna, e possuía uma linha identificada como “chicote” que correspondia ao movimento sinuoso do movimento do chicote. A *Art Decò*, também ligada à decoração e arquitetura surge por volta de 1920 e trouxe elementos de composição semelhantes a Art Nouveau, entretanto com formas geométricas (Adaptado do texto de ARGAN, 1992 p. 199).

recebeu o título de *Chiesa Monumentale di Longarone*²⁴ e faz parte do que chamam de *I Luoghi della Memoria*²⁵ (Figura 12).

Figura 11- Fotografia da *Piazza Umberto I*, Longarone, Itália



Fonte: Elaborado pela autora

Figura 12 - *Chiesa Monumentale di Longarone*, Longarone, Italia



Fonte: Elaborado pela autora.

Todos esses vestígios do passado, espalhados pela cidade, são traços entrecortados de uma condição de não esquecimento de um povo que clama por memória e por justiça. Os poucos rastros encontrados tornam-se signos, assim como sugere Ricoeur (2014): o rastro como presença, sem ausência,

[...] próprio das afecções é sobreviver, persistir, permanecer, durar, conservando a marca da ausência e da distância, cujo princípio buscamos em vão no plano dos rastros corticais; neste sentido, essas inscrições-afecções conteriam o segredo do enigma do rastro mnemônico: seriam depositário da significação mais dissimulada, embora mais originária, do verbo “permanecer”, sinônimo de “durar” (RICOEUR, 2014, p. 436).

Não esquecer significa evocar o passado para mantê-lo vivo, não matar a lembrança das pessoas, dos registros, do que foi tirado de uma cidade inteira que ainda busca uma sanção pelo que aconteceu.

Em Longarone, todos perderam parentes, amigos, vizinhos. A cidade precisava ser reconstruída em cima dos escombros, pois não havia outro lugar para as pessoas se estabelecerem, mas elas precisavam recomeçar. Essa decisão também sepultou o que ficou no solo e, ao reestabelecer a materialidade da memória, transformou todo o espaço geográfico de Longarone em um sítio de memória que preza por cada vestígio, rastro ou fragmento encontrado de seu passado. Nas palavras de Rosetta Giroto Cannarella, que estão no totem do museu: “[...] nunca o esquecimento da memória”.

A comunidade faz questão de manter as lembranças no presente, pois “[...] o esquecimento é deplorado da mesma forma que o envelhecimento ou a morte: é uma das faces inelutáveis, do irremediável” (RICOEUR, 2014, p. 435). Longarone é uma cidade afetada pela perda da sua história, e é na memória que seus habitantes encontram o recurso para manter o compasso de sua cultura, identidade, tradições e para sustentar recordações.

É importante evidenciar que os longaroneses se reconhecem como comunidade a partir do desastre, e que, para Burigo (2018), que dá voz a muitos, a partir dele, “uma família é a nossa família”. Reconheço, pois, uma memória construída e significada de comunidade. Em Ricoeur (2014), trata-se de uma memória-rememoração. O autor faz uma “[...] distinção das duas memórias: a memória-hábito, que é simplesmente agida e sem reconhecimento explícito, e a memória-rememoração, que não prescinde de reconhecimento declarado [...]” (RICOEUR, 2014, p.439).

Em janeiro de 2018, minha presença provocou algumas experiências de memória nos habitantes da cidade. Após a caminhada pela cidade de Longarone e incursões aos monumentos

de memória, descansei, para uma pausa e um café, na *Bottega del Caffè Dersut*, situada na *Piazza Umberto I*, quase defronte à Igreja Paroquial Santa Maria Imaculada. O movimento na cafeteria estava baixo, com seis ou sete frequentadores, mais um atendente e um caixa, que provavelmente era o dono do estabelecimento. Ao receber o pedido, o atendente indagou quem eu era e o que fazia em Longarone, o que pareceu ser uma pergunta comum em uma cidade pequena em que todos se conhecem e a presença de visitantes gera certa estranheza.

Foi explicado que se tratava de uma visita motivada por uma pesquisa que buscava informações a respeito de uma pintura que havia sido localizada no Brasil e que trazia nos dizeres do verso a data de 1714, provavelmente pintada em Longarone. O atendente ouviu com muita atenção o que lhe era dito, não moveu um músculo sequer, permaneceu arqueado com a mão na xícara que servia. O outro homem atrás do balcão também parou seus afazeres para ouvir o que estava sendo dito, e os frequentadores, curiosos, esticavam os pescoços e olhavam para minha mesa querendo saber também do que se tratava. Em questão de minutos, eles se aproximaram e mostrei uma reprodução da obra. A memória dessas pessoas foi reativada quanto à existência de uma Longarone anterior ao desastre de Vajont, em 1963, isto é, a Longarone ancestral de dois séculos atrás, do ano de 1714. Nessa ocasião, foi ressaltada a importância daquela pintura para a cidade. Após a explicação, todos agradeceram, desejaram boa sorte na pesquisa, demonstraram interesse em poder conhecer seus resultados, cumprimentaram e retomaram suas atividades anteriores. A propósito, Aleida Assmann (2011) afirma que uma recordação pode ser uma experiência além do tempo:

Sempre que a ação é motivada, legitimada e interpretada, sempre que se tem a experiência do mundo como algo sensato, há recordações como parte da encenação. Caberá mostrar que elas perfazem as forças efetivas misteriosas no centro da história e do poder, assim como na constituição da identidade pessoal e coletiva (ASSMANN, 2011, p. 71).

Aqui, pode-se aferir aquilo que Ricoeur (2014) chama de “existência da lembrança ‘pura’”, quando, em um tempo passado, a representação está em estado virtual, não definido: “a existência da lembrança ‘pura’ como um estado virtual da representação do passado, anterior à sua vinda em imagem sob a forma mista da lembrança-imagem. (RICOEUR, 2014, p. 439). Ou seja, a pintura corporifica, nesse caso, a lembrança de um passado adormecido capaz de levar a uma “nova construção da história, bem como da questão sobre as circunstâncias sob as quais uma nação necessita de uma história” (ASSMANN, 2011, p. 71).

Assim, os frequentadores da cafeteria puderam experimentar um retorno no tempo. Henri Bergson percebe notoriamente esse movimento da memória quando afirma: “A bem da verdade, ela já não nos representa nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento” (BERGSON, 1999, p. 89). E acrescento: ao relacionar os movimentos do passado a partir da lembrança-imagem.

Pela ausência de documentos dos arquivos e paróquias de Longarone, busquei informações sobre o quadro e, principalmente, sobre a pessoa cujo nome aparece no verso na cidade-sede da província, Belluno. Pesquisei no Arquivo Histórico da Cidade de Belluno, onde fui atendida por uma senhora de meia idade, cabelos curtos, óculos pesados, a princípio muito séria e um tanto desconfiada. Ao receber a demanda da pesquisa – mostrei a carta de apresentação da Universidade La Salle e declarei não estar em busca da dupla cidadania – percebi certa leveza em seu olhar. A partir daquele momento, sorridente e entusiasmada, me conduziu até as mesas do grande salão do arquivo.

Na mesa de madeira maciça, muito antiga, havia papéis de solicitação de busca para o fundo histórico, um lápis e uma luminária de metal, articulada e com cúpula de vidro verde. Apesar de o salão, com pé direito muito alto, estar quase em penumbra, era possível enxergar a decoração no teto e no rodaforno com pinturas ornamentais próprias do Renascimento. A edificação um dia fora um lindo palacete e, em algum momento de sua história recente, foi restaurado. Janelas de tempo foram deixadas, semiaparentes, amostras da madeira da estrutura e pedras com argamassa. As tábuas do assoalho também escuras, largas e gastas compunham o cenário do arquivo. Encostados nas paredes, havia alguns computadores. Sobre uma mesa mais alta, documentos e livros antigos aguardavam restauro.

A senhora voltou com livros de registros de nascimentos e falecimentos. O mais antigo era de 1669. Eu possuía uma data e um nome: “1714, Bratti Michiele”; e dei início à busca exaustiva. Atentamente, com auxílio da funcionária, folhei todos os livros, localizei alguns Bratti, mas nenhum Michiele, Michele, Michaele ou Michael, variações possíveis do nome. Percebendo o insucesso, a senhora – de passos rápidos e mãos ágeis – levantou-se e foi até um dos computadores. Em alguns minutos voltou com duas pilhas de papéis impressos: a primeira continha listas de inventários de heranças que retrocediam a 1733 e a outra era a relação de homens que prestaram serviço militar até 1847 – mais uma vez, não houve correspondência. A

senhora fitou em um meio sorriso e disse: “*Stai cercando un fantasma!*”²⁶. Novamente, ela se afastou da mesa e, dessa vez, foi até um telefone, fez algumas ligações e, minutos depois, aproximou-se dizendo que continuaria a busca e cedeu uma relação de locais em Belluno onde eu poderia encontrar outros registros e informações. Estendeu a mão, retribui o gesto em despedida.

Passei o resto do dia nos locais indicados pela bibliotecária, a Prefeitura, o Arquivo da Diocese e suas bibliotecas. A visita ao Museu Cívico de Belluno, também sugerida, ficou para o dia seguinte, porque a instituição estava fechada. Apesar do esforço de todos os que me receberam, nada foi encontrado. A essa altura do processo, grande parte da cidade estava mobilizada, ao chegar aos lugares as pessoas já sabiam que eu procurava um Bratti de 1700.

Hospedada em um pequeno apartamento um tanto decadente, adaptado do Palácio Miari, onde se percebia a tentativa de preservar a aura de requinte do passado recompondo pinturas no teto, semelhantes às dos espaços europeus mais distintos, prestes a me recolher para o descanso da noite, a campainha tocou. Ao atender à porta, ali estavam duas pessoas, um homem jovem e um senhor; este último foi entrando no apartamento, apresentando-se prontamente como conde Miari, proprietário do edifício. Muito agitado, mexendo nos papéis que trazia consigo e dizendo que ouvira falar da busca por um artista de Longarone, colocou sobre a mesa da sala impressos de uma pesquisa que ele mesmo havia realizado pela internet e que continham imagens de pinturas produzidas no século XIX por artistas locais. O conde disse que estava curioso quanto à pintura que havia sido localizada no Brasil e que era tema da minha investigação. Apresentei-lhe a reprodução da obra, que foi observada por alguns minutos, fazendo sim com a cabeça e, em seguida, sugeriu que procurasse o conservador responsável do Museu Cívico de Belluno, no Palácio Fulcis, pois ele poderia ser de grande ajuda.

Na manhã seguinte, dirigi-me ao museu, sendo recebida pelo conservador Denis Ton, a quem mostrei a cópia da imagem em formato de cartão postal. O conservador, em um primeiro momento, disse apenas que se tratava de uma pintura comum, sem apreço artístico, e que desconhecia alguma outra pintura ou desenho que se assemelhasse à obra como referência iconográfica. A sua impressão mudou ao vislumbrar no verso do cartão o registro das datas, a procedência e as menções de percursos e destinos. Ton, então, demonstrou impacto com essas referências, prendeu a respiração, arregalou os olhos e disse: “[...] *ma che sorpresa, questa*

²⁶ Estás buscando um fantasma! (Tradução nossa).

*imagine è un ricordo importante per la storia di Longarone! Queste persone non hanno documenti di quel tempo*²⁷. E solicitou uma cópia da reprodução do quadro e dos dizeres de seu verso para arquivá-la no museu.

Saí de Belluno com duas certezas: Michiele Bratti existiu, apesar de ser um quase fantasma, como nos alertou a funcionária do arquivo – a evidência de que ele passou pelo mundo foi registrada no verso do quadro – e essa obra estabelece uma ponte de relações, afetos e memórias entre a Itália e o Brasil. Um quadro que sobreviveu a um desastre e que conservou “a marca da ausência e da distância” (RICOEUR, 2014, p. 436), pois foi trazido para o Brasil pela família de imigrantes no século XIX, tendo iniciado sua trajetória em Longarone, como uma imagem de devoção religiosa e como compromisso de amizade entre pessoas e entre nações. Agora, a partir deste estudo, ganha o sentido de registro do nascimento corpóreo da história de uma cidade italiana de poucas memórias.

²⁷ Que grande surpresa! Este quadro é um importante registro da história de Longarone! As pessoas não têm documentos dessa época.” (Tradução nossa).

2 CAMADAS DE MEMÓRIA

Não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela.

Paul Ricoeur

2.1 VERSO DA OBRA

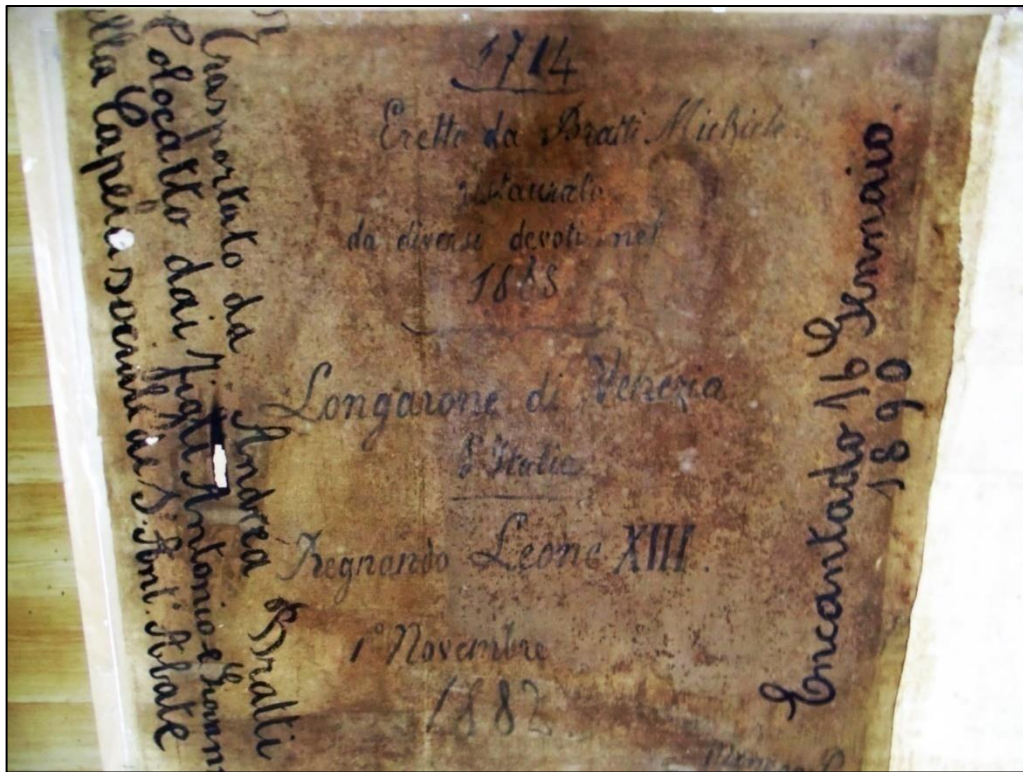
No verso da obra “Nossa Senhora com o Menino e Santos”, existem inscrições em italiano, sob a imagem de Santo Antão (Figura 13). A inscrição está disposta no sentido vertical e, na área de “Nossa Senhora com o Menino e Bispo” (Figura 14), há escritas centralizadas horizontalmente e outras no seu perímetro. As inscrições de ambas as imagens estão traduzidas para o português, em tradução livre, no Quadro 1.

Figura 13 - Verso da pintura: Santo Antão



Fonte: Elaborado pela autora

Figura 14 - Verso da pintura: “Nossa Senhora com o Menino e Bispo”



Fonte: Elaborado pela autora

Quadro 1- Tradução livre das transcrições do verso da tela

Santo Antão	Nossa Senhora com o Menino e Bispo
[escrita ilegível] “Longarone, Vêneto”	À direita: “Transportado por Andrea Bratti. Colocado pelos filhos Antonio e Giovanni na Capela Social de S. Ant. Abate”. No centro: “1714 / Erguido por Bratti Michiele. Restaurado por diversos devotos em Longarone, Veneza, Itália. Reinando Leão XIII. 1º de novembro de 1882. [assinatura ilegível]”. À esquerda: “Encantado, 16 de janeiro de 1890”.

Fonte: Elaborado pela autora

As informações conectam-se entre si formando laços, como elementos de concretude, numa trama criada pela trajetória da pintura e da memória familiar. Dentre os descendentes, busquei a linhagem de Andrea Bratti, por ser ele o portador dessa pintura para o Brasil, e segui, a partir daí, os traços, rastros e vestígios, numa investigação que ultrapassa o espaço geográfico da cidade de Encantado, a linearidade temporal, e atinge camadas temporais, enquanto se alternam atribuições de significados.

Nas narrativas memoriais, o tempo cronológico se organiza e desorganiza em recordações e esquecimentos, e por fatos ocorridos que são deixados de lado, ou aos quais se atribui pouca importância. A memória familiar sobre a qual aqui se discorre relaciona-se à imigração dos Bratti; seus narradores reintegram e repetem fatos, valorizando determinados aspectos por eles considerados relevantes. Essas memórias são herdadas, não vivenciadas, buscam quem são e quem foram, pois “[...] definimo-nos a partir do que lembramos e esquecemos juntos. Reformulação da identidade sempre significa também reorganização da memória, o que também vale, como bem sabemos, para a comunidade e não menos para indivíduos” (ASSMANN, 2011, p.70).

Para além das informações passíveis de serem obtidas em uma história contada no tempo, pela oralidade, por registros, ou ainda por imagens, é preciso focalizar a subjetividade, a valorização das experiências vividas. A (re)memoração do passado e o uso dele constituem aspectos importantes na pesquisa com história narrativa evocada nos depoimentos e na pintura.

Fernando Catroga (2001, p. 18) afirma que “as camadas memoriais adquiridas [...] só se formam a partir de narrações contadas por outros, o que prova que a memória é um processo relacional e intersubjetivo”. Esse pressuposto das relações intersubjetivas contempla a análise das três narrativas de descendentes da família Bratti de terceira e quarta geração. Os depoimentos contam a trajetória de Andrea, seguida pela de seus filhos Antonio e Giovanni, constituindo “memórias herdadas”, transmitidas no passar do tempo. As lembranças foram desencadeadas pela presença da pintura “Nossa Senhora com o Menino e Santos”, após seu retorno ao altar-mor da Capela de Santo Antônio, no ano de 2016; houve um tempo em que tanto a pintura quanto os primeiros Bratti de Encantado estavam esquecidos. Em decorrência, constata-se que recordações individuais, ao serem socializadas, transformam-se em herança para o receptor, que tem a possibilidade de realizar reinterpretações e de compartilhar afetivamente os conteúdos apresentados.

As histórias narradas pelos membros da comunidade de Encantado e Longarone foram narrativas de memória, ativadas a partir da pintura “Nossa Senhora com o Menino e Santos”. A maioria dos fatos mencionados pela família brasileira relaciona-se com histórias ouvidas de seus antepassados, portanto, constitui-se uma narrativa de memórias herdadas e não vividas. Na condução dos depoimentos não houve um questionário prévio, mas a utilização de estratégias de diálogo condizentes à recuperação de memórias, evidenciando as “camadas de

memórias” que Catroga (2001, p.18) menciona, e relacionadas aos documentos escritos, fotografias e objetos.

Nos primeiros contatos com a comunidade de Encantado, em 2014, o que contavam sobre a obra eram repetições sobre a lembrança da substituição da pintura pela réplica. Com a substituição, a tela seria descartada, o que só não ocorreu porque uma pessoa da comunidade identificou o nome “Bratti” nos textos escritos no verso. Esse fato chamou a atenção da comunidade, que resolveu manter a pintura guardada para posteriormente ser restaurada. A partir das narrativas e dessas inscrições, segui o percurso da tela de 1714 a 2016.

2.2 A FORMAÇÃO DE PINTORES DO SÉCULO XVIII E O CONTEXTO DA CONFECÇÃO DA PINTURA “NOSSA SENHORA COM O MENINO E SANTOS”

Por ocasião da pesquisa na Itália, busquei informações sobre o pintor, segui as pistas da sua formação em instituições legitimadas dos Setecentos, e a partir da *Accademia di Belle Arti di Venezia*, por ser referência de localização regional. Lá deparei com inúmeros documentos, livros e regimentos do período, que colaboraram com informações sobre a tela. Fundamentada em Carlo Ginzburg (1989), que propõe um dos métodos que oferecem suporte para a análise de um corpo documental restrito, articulei o estudo histórico e documental à pesquisa qualitativa, anteriormente mencionada. A escolha por esse método é pertinente, sobretudo por este estudo situar-se em apenas uma fonte visual, a pintura, que traz indícios do seu percurso através do tempo e dos espaços ocupados em sua trajetória. Ademais, o desafio do método é mesmo descobrir vias que permitam a reconstrução de culturas que deixaram poucos vestígios ou evidências do passado.

[...] pode-se falar de paradigma indiciário ou divinatório, dirigido, segundo as formas de saber, para o passado, o presente ou o futuro [...] e tinha-se a semiótica médica na dupla face, diagnóstica e prognóstica. [...] O conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria (GINZBURG, 1989, p. 154).

O autor evidencia que esse método é utilizado e aceito pela sociedade por suas características de diagnóstico em diferentes áreas, ao se debruçar sobre pistas sinalizadoras do que é investigado.

A data de 1714 está em posição de destaque no verso da pintura: na parte superior, centralizada e sublinhada. Essa data indicaria a confecção da pintura, cujo período corresponde, no contexto da história da arte, ao final do Barroco e início da vigência do Rococó.

O movimento Barroco, de grande força na Igreja e no Estado, “[...] é, pois, arte de aparência ou de visão – e é tal porque não quer demonstrar, mas sim persuadir, preocupando-se mais com o modo ou a eficácia da persuasão do que com a verdade das coisas nas quais quer persuadir a crer [...]” (ARGAN, 2004, p. 266). O estilo firma-se, por esse princípio, como arte da Igreja, justamente pela necessidade dogmática e prática de sistematização e demonstração de fatos da História Cristã como exemplos edificantes aos fiéis. Na Igreja da Contrarreforma, a arte também tem algumas funções bem definidas: estimular a devoção, servir de caminho para a salvação, através dos atos inspirados pelos santos e, por fim, transmitir mensagens “catequizantes” aos ainda pagãos, utilizando imagens como meio. A associação da Arte Barroca com o poder estatal, por sua vez, manifesta-se especialmente onde estavam a se firmar os nascentes Estados Nacionais Europeus e, mais uma vez e por extensão, no âmago da Igreja, ambiciosa por redimensionar sua posição após o advento da Reforma.

O Estilo Barroco foi utilizado para promover a fé por meio da arte eclesiástica e, nesse sentido, caberia ao artista produzir suas obras seguindo o ideário vigente. De acordo com Arnold Hauser: “O artista não deve ficar entregue a seus próprios expedientes mais do que qualquer outro cidadão; cumpra-lhe, isso sim, deixar-se guiar pela lei, pelos regulamentos, afim de não se perder nos descaminhos de sua própria imaginação” (HAUSER, 1998, p. 463).

Fazia-se necessário, portanto, promover a formação adequada dos artistas, o que acontecia em escolas de belas artes. A *Accademia di Belle Arti di Firenze*, cuja data de fundação é estimada em 1563, é, dentre as escolas, a mais antiga. Segue-se a ela, a *Accademia di San Luca di Roma*, de 1577 (GOLDSTEIN, 1996, p. 16-30). A *Accademia di Belle Arti di Venezia* é a mais recente, de 1750 (PAVANELLO, 2015 s/p.). Antes da formalização das instituições, os artesãos, incluídos os pintores, eram reunidos em agremiações semelhantes às guildas medievais, por atividades de trabalho. Os pintores de cavalete estavam representados na Bandeira de São Lucas, padroeiro dos pintores; e cada mestre pintor possuía sua oficina e seus aprendizes. A formação poderia durar por até 14 anos, desde que o aprendiz atingisse a aptidão para prestar exame *in loco* a uma banca que avaliava e concedia ou não o título de mestre pintor (PANOZZO, 2010).

No período da execução da pintura “Nossa Senhora com o Menino e Santos” (início dos anos 1700) é possível que seu executor, aspirante a mestre pintor, estivesse aprendendo seu ofício em uma oficina/escola ou em uma das academias já em funcionamento na Itália. Pela técnica de pintura aplicada e por seus traços, Cescon e Isaia (2018) indicam:

[...] aspectos de execução característicos de um aprendiz que ainda não domina as técnicas da época como o *sfumatto*, que foi uma técnica desenvolvida por Leonardo Da Vinci no Alto Renascimento e, portanto, já amplamente difundida e utilizada entre os mestres pintores. No caso da tela “Nossa Senhora com Menino e Santos”, a linha de contorno das personagens é contínua e a mesma cria um vinco perceptível de profundidade, que resulta do decalque, quando do uso de um modelo prévio [...] sendo assim ratifica-se a hipótese de esse pintor ser ainda um aprendiz e deduz-se que ele deveria estar submetido às regulações da escola à qual pertencia (CESCON e ISAIA, 2018, p. 144).

A pedagogia utilizada para o aprendizado dos aspirantes a pintor incentivava e recomendava a cópia. Na *Didática Magna* de Comenius, impressa no século XVII, o capítulo relativo ao ensino de arte já apresenta essa característica no cânone II dos “Onze cânones sobre o assunto”, capítulo XXI, dedicado ao método para ensinar as artes:

6. Façam-se sempre os trabalhos segundo determinada forma e norma. Observando essa forma e essa norma, e como que caminhando pelas suas pegadas, o aluno deve imitá-la. Com efeito, não pode ainda inventar nada de seu, uma vez que ignora o que deve fazer e como o deve fazer; por isso, é necessário mostrar-lho. Além disso, seria uma crueldade constranger alguém a fazer aquilo que tu queres, ignorando ele o que tu queres. Do mesmo modo, seria uma crueldade querer que trace linhas retas, ângulos retos ou círculos redondos, sem primeiro lhe ter metido nas mãos o esquadro, a régua e o compasso, e sem lhe haver mostrado o uso desses instrumentos. Importa, por isso, procurar seriamente que, de todos os trabalhos que devem fazer-se na escola, haja figuras ou desenhos e modelos, verdadeiros, claros e simples, fáceis de entender e de imitar, quer sejam esboços ou desenhos das coisas, quer sejam planos ou «maquetes» das obras. Então, já não será absurdo exigir daquele a quem foi ministrada luz, que veja, daquele que já se mantém de pé, que comece a andar, daquele que sabe já manejar os instrumentos, que trabalhe (COMMENIUS, 2001, p. 350-351)²⁸.

Gianbattista Piazzetta, pintor e professor na *Accademia di Belle Arti di Venezia*, dedicou o capítulo IV de *Della utilità del copiare le opere d'gran Maestri* para mostrar a importância da cópia, e fez o seguinte comentário em seu manual *Studi di Pittura già dissegnati* (1760), destinado aos professores mestres de desenho e pintura e jovens aspirantes a pintor:

Abbiamo ora modelli ben d'altra perfezione, a cui appgliare, rimanendo sempre però debitori di rispetto, e di venerazione a coloro, Che incominciarono quella strada ad aprire donde l'arte a così illustre segno alfin giunse. Dobbiamo perciò valerei di tanta fortuna, e dell' altrui fatiche prof soprairtando, de lo scolare queste copiare, e

²⁸ A obra de Comenius está disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/didaticamagna.pdf>>. Acesso em: 13 mai. 2015.

*ricopiare, e studiando formarsi sopra di esse un bello e perfetto modo di operare; non dico servilmente soggettandosi ad una precisa maniera, ma formando di varie un estratto nuovo, e dotto insieme, e di vero diletto cagione. [...]Bisogna dunque all arte della imitazione aver ricorso, e questa studiare su l'opere di coloro, che a si sublime segno l'alzarono.*²⁹ (PIAZZETTA, 1760, s/p.).

Ainda nesse mesmo manual, no capítulo XI, intitulado *Della Invenzione*, o autor mantém o conselho de “não inventar”:

Aleuni dissero essere la invenzione la parte primaria della pittura, io non oso dir tanto, ma bensi ch'ella importa moltissimo. Ella conviene ad um pittore, come ad um poeta, anzi molti pretendono, che senza la invenzione niuno chiamar poeta si possa, e quail anche direi di un pittore il medesimo. Ma di quella, Che piu all' ingegno appartiene che alla fatica, e ai precetti, poco dire si puo; e questo ingegno, se dalla natura. Il giovane studioso non l'ebbe, ló consiglieri, quando se ne avvedesse,calicenziarsi dalla pittura rivolgendosi ad altra facolta,cche di minore ingegno. Abbisognasse, o d'altra tempera, e adattabili all'uopo, altrimenti ogni sua opera riescira fiacca, e puerile, ed egli di niun grido. (PIAZZETTA, 1760, s/p.)³⁰

Vem desses princípios o fato de serem comuns, nos regulamentos de desenho e de pintura do século XVIII, exercícios com imagens a ser copiadas, desde o esboço ao sombreamento (Figura 15).

²⁹ Agora temos modelos de categoria superior para usar como referência, permanecendo, porém, sempre em dívida de respeito e de veneração àqueles que iniciaram o caminho para que a arte alcançasse um signo tão ilustre. Devemos, portanto, valer-nos de tamanha sorte e do suor alheio, aprendendo neste copiar e recopiar – desenvolvendo sobre outras obras uma bela e perfeita maneira de trabalhar; não digo em subordinação, sujeitando-se a um método preciso, mas formando a partir delas um novo patamar, aprendido junto e com verdadeiro deleite. [...] É preciso, pois, ter recorrido à arte da imitação e estudá-la sobre a obra daqueles que elevaram a arte a um signo sublime (PIAZZETTA, 1760, s/p., tradução nossa).

³⁰ Alguns disseram ser a invenção a parte principal da pintura, eu não me atrevo a dizer tanto, mas sim que importa muito. Ela é tão importante a um pintor como a um poeta; e há inclusive quem acredite que sem a invenção ninguém possa chamar-se poeta – eu diria o mesmo de um pintor. Mas disso, que pertence mais à inteligência do que ao trabalho duro e aos preceitos, não há muito que dizer; esse talento, se por natureza o jovem estudioso não o tivesse, eu o aconselharia, quando dessa falta já estivesse convencido, a desistir da pintura e buscar alguma outra faculdade de menos engenho ou de outra técnica a si adequada. Caso contrário, cada trabalho seu será débil e infantil, e ele não verá sucesso nenhum (PIAZZETTA, 1760, s/p., tradução nossa).

Figura 15 - Exemplo de desenho do século XVIII: cabeça de mulher em esboço e com sombreamento



Fonte: PIAZZETTA, 1760, s/p

Todos os aspectos de formação do futuro pintor eram, portanto, normatizados, da confecção ao tratamento das cores à disposição de composição a ser utilizada. Esses guias mencionados e gravuras exemplares circulavam nas mãos dos mestres por todo o território europeu. No “Tratado da Pintura” (1490-1517), de autoria de Leonardo Da Vinci, há, por exemplo, orientações específicas sobre a maneira como a mulher deveria ser representada, tais como com o rosto levemente inclinado e com o olhar direcionado para baixo.

Analisando e comparando as imagens das Figuras 15 e 16, percebe-se que existe uma semelhança no tratamento dado à pintura, na tentativa de representar a luz e a sombra, e a representação da posição da cabeça de Nossa Senhora.

Figura 16 - Detalhe da cabeça, “Nossa Senhora com o Menino e Santos”

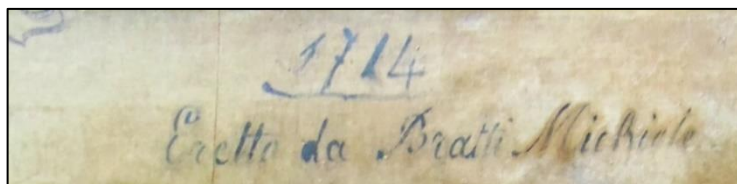


Fonte: Elaborado pela autora

Considerando as indicações de Da Vinci para a representação feminina, um exame minucioso sobre aspectos de organização de formas e direcionamentos da figuração da imagem (Figura 16) permite inferir que o pintor da obra “Nossa Senhora com o Menino e Santos” teve acesso a esse tipo de instrução de representação iconográfica.

Ainda sobre sua autoria, o primeiro nome próprio que se encontra no verso da obra, possível indicativo do artista, é Bratti Michiele, mas a palavra que o antecede, *Eretto* (Figura 17) é um termo de tradução controversa para o português: pode designar tanto um executor quanto um mandante. Não se sabe exatamente, então, se reporta o nome do pintor ou de quem encomendou a obra. Uma assinatura na parte da frente da imagem, que poderia solucionar o problema, também não há. E, assim, Michiele Bratti pode ter sido tanto quem realizou a obra como quem solicitou sua confecção.

Figura 17- Detalhe “Nossa Senhora com o Menino e Santos” (verso)



Fonte: Elaborado pela autora

Para a família, para a comunidade de Encantado e para o pesquisador de famílias italianas e ex-prefeito de Soverzene, Burigo (2016), entretanto, Michiele Bratti foi mesmo o pintor da obra. A informação consta no livro publicado por ele e Arrigo Galli, *Dale valli del Piave e del Vajont in ogni contrada del mondo*, publicado em 2016, ratificada em entrevista realizada em 2018.

I discendenti di Andrea, loro bisnonno, hanno riferito che egli há portato dall'Italia un quadro datato 1714 del pittore Miguel Bratti, pregovole e di grande valore artistico, donatogli da una nobile e falcotosa famiglia longaronese (forse la famiglia Sartori, loro amici); il quadro stato donato alla chiesa di S. Antonio di Encantado. (BURIGO e GALLI, 2016, p.69).³¹

Burigo continuou investigando sobre a identidade do pintor, a meu pedido, e em 09 de dezembro de 2017 envia uma carta onde explica que conseguiu rastrear entre o final do século

³¹ Os descendentes de Andrea, seus bisnetos, disseram que ele trouxe da Itália um quadro datado de 1714, do pintor Miguel Bratti, de grande qualidade e valor artístico, a ele doado por uma nobre e abastada família longaronesa (talvez a família Sartori, seus amigos); o quadro foi doado mais tarde à igreja de Santo Antônio, de Encantado (BURIGO, 2016, p. 69, tradução nossa).

XVIII e início do XIX três famílias Bratti “conte”, ao qual acredita ser a linhagem do suposto pintor Michiele Bratti, Foram identificados: Zuanne Conte Bratti (1693), Michele Conte Bratti (1731), Pietro Conte Bratti (1763), Michiele Conte Bratti (1801). Burigo supõe que como encontrou esses registros na Diocese de Belluno, nos registros de casamento, que Michiele Conte Bratti permaneceu solteiro ou seu nascimento é anterior a 1693. Essa pesquisa foi realizada com a colaboração do Monsenhor Giacomo Mazzoranam, sacerdote da Diocese de Belluno, profundo conhecedor do assunto.

2.3 O PRIMEIRO RESTAURO

No quadro “Nossa Senhora com o Menino e Santos” percebe-se que houve a união de duas imagens, pinturas distintas, formando uma terceira obra. A segunda informação de datação que se encontra na tela é 1868, acompanhada do texto que trata da primeira intervenção de restauro, sendo possível deduzir que a união das partes ocorreu na Itália, nessa data. Conforme Cescon e Isaia (2018):

A primeira [intervenção de restauro] tem seu registro escrito no verso: “*restaurata da diverse devoti nel 1868*”³². A segunda restauração, ocorrida entre 2014 e 2016, apontou que a união das duas telas é dessa primeira intervenção, pela utilização de procedimentos e materiais do século XIX, tais como: o tecido de junção era diverso daquele das duas telas e a cola de origem animal, bem como foi utilizada uma veladura protetiva em toda a imagem, que unificava as diferenças de tonalidades entre as telas (CESCON e ISAIA, 2018, p. 143, grifo da autora).

A família Bratti também acredita que a união das telas aconteceu nessa data. Segundo Danilo Bertuol (2018)³³: “Provavelmente já deve ter vindo grudada³⁴, sinal que eles não tinham capacidade de fazer aqui. Não tinham nem material, porque... devem ter feito a tela lá e ter mandado, enrolado com alguma coisa...”

³² Restaurada por diversos devotos em 1868 (tradução nossa)

³³ BERTUOL, Danilo. Depoimento concedido a Juliane Petry Panozzo Cescon. Encantado, 23 de junho de 2018.

³⁴ Quando Danilo fala em “grudada” está se referindo à união das duas telas: “Santo Antão” e “Nossa Senhora com o Menino e Santos”.

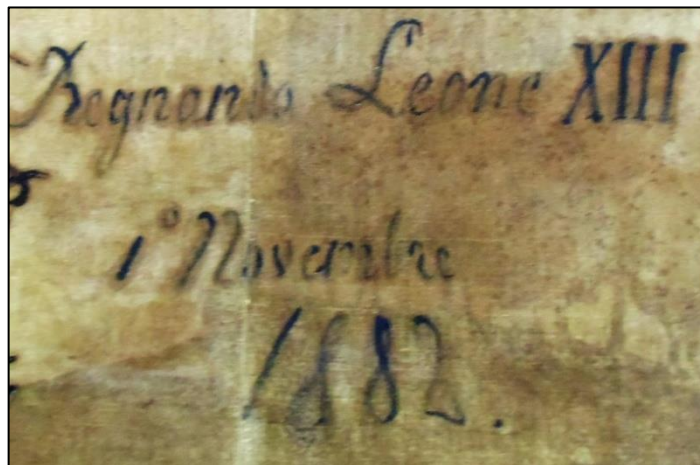
Figura 18 - Processo de restauração: junção das duas telas



Fonte: Elaborado pela autora

A data de 1882 é mais uma indicação da trajetória dessa tela. Pela caligrafia é possível perceber que *Regnando Leone XIII e 1º Novembro 1882* foram escritas pela mesma pessoa. (Figura 19):

Figura 19 - Detalhe “Nossa Senhora com o Menino e Santos” (verso)



Fonte: Elaboração da autora

No ano de 1882, o Papa Leão XIII exercia o pontificado (1878-1903) – daí “Regnando Leone XIII”. Sabe-se, ainda, pela inscrição no verso, que Andrea Bratti foi quem trouxe a pintura para o Brasil, mas se desconhece quem a entregou para Andrea. Nas narrativas, por três vezes aparece a informação sobre o acervo de imagens pertencente à família, e que a haviam ganhado “como lembrança de um amigo”. A primeira vez foi no depoimento de Eda Zita

Rodrigues³⁵, neta de Antonio Bratti, que também lembra de outra pintura que a família trouxe ao Brasil: “Eles trouxeram muita coisa de lá. Tinha uma Santa Ceia que tava com meu vô. Um padre passou por aqui, gostou e levou para Porto Alegre. Meu vô dizia que era presente de um amigo da Itália, para lembrar de lá”.

Janice Echer³⁶ é membro da comunidade e descendente dos doadores do terreno do Cemitério de Santo Antônio e de imagens sacras à Capela de Santo Antônio. Ela ouviu do pai e do avô histórias sobre a formação do bairro, confirmando e reforçando as narrativas da família Bratti. Acrescenta que lhe teria sido contado que o quadro presenteado aos Bratti, em Longarone, tinha como significado “dois corações”, pois metade da tela teria permanecido na Itália. A outra parte teria vindo ao Brasil para que a família não esquecesse sua terra natal. Sobre esse aspecto, há recorrência na menção da ideia de “não esquecimento da terra natal”, pois a carta³⁷ escrita por Antonio Bratti refere à “nobre Família Sartori” que presenteou o pai, Andrea, com a Santa Ceia. Em visita a Longarone, foi localizado o marco referente ao palacete da família Sartori, existente no local entre os séculos XVIII e XX (Figura 20).

³⁵ RODRIGUES, Eda Zita. Depoimento concedido a Juliane Petry Panozzo Cescon . Encantado, 27 de setembro de 2016.

³⁶ ECHER, Janice. Depoimento concedido a Juliane Petry Panozzo Cescon. Encantado, 9 de julho de 2017.

³⁷ Figura 21

Figura 20 - Marco de localização do palacete da família Sartori em Longarone, Itália



Fonte: Elaborado pela autora

Nas narrativas das bisnetas de Andrea, identificam-se relatos muito semelhantes sobre a vinda de seus ancestrais para o Brasil. Como o de que Andrea trouxe consigo a pintura agora exposta na Capela de Santo Antônio. Ele trouxe também: uma pintura da Santa Ceia; uma estampa em papel de Santo Antônio; uma estampa em tecido de um Santo Antônio, atualmente em posse de Eda Zita Rodrigues; objetos litúrgicos para ser colocados na capela; a pedra do altar; o ostensório; o incensário; candelabros; o cálice; o receptáculo de hóstias; estampas da Via Sacra; uma estátua de Santo Antônio. Com Andrea, vieram também: bem como ferramentas; livros; papel de parede; o enxoval de Antonio; seus pertences, os da esposa e da filha. Portanto, tratava-se de uma bagagem consideravelmente grande e volumosa. Adélia Therezinha Bratti³⁸ e Eda afirmam a partir de relato de familiares que a mudança ocupou de 20 a 30 caixotes.

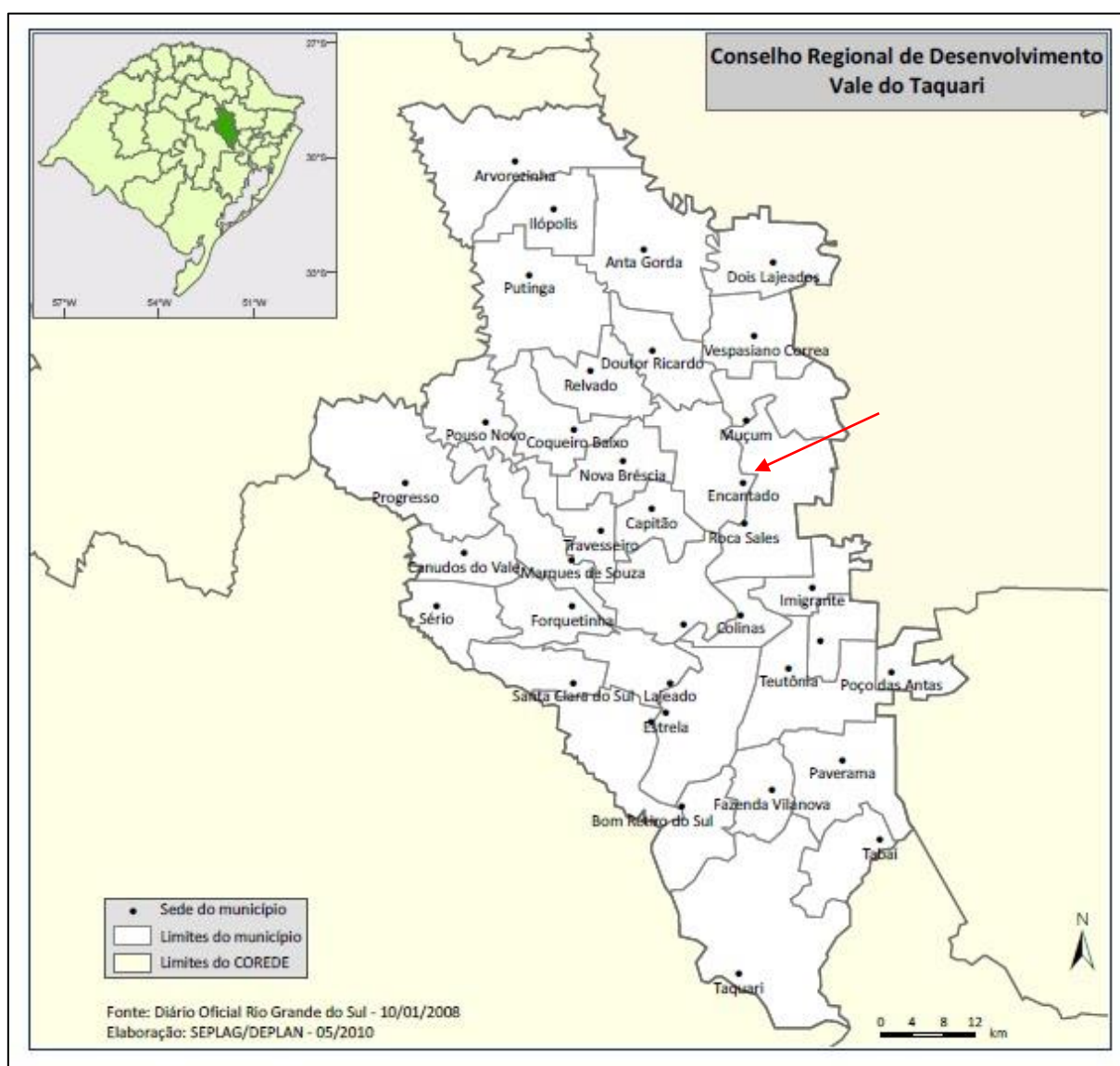
2.4 A TELA E A FAMÍLIA BRATTI EM ENCANTADO

É pertinente iniciar com alguns dados sobre onde está atualmente a pintura, com a finalidade de apresentar o contexto de inserção dessa obra. Encantado está localizada no

³⁸ BRATTI, Adélia Therezinha. Depoimento concedido a Juliane Petry Panozzo Cescon. Encantado, 11 de outubro de 2015.

nordeste do Estado do Rio Grande do Sul, inserida na microrregião do Vale do Taquari. Essa organização de espaço abrange trinta e seis municípios, sendo que é possível conferir a localização do município de Encantado na representação divulgada pelo Conselho de Desenvolvimento do Vale do Taquari (Mapa 2). O município está nesse espaço geográfico, social e cultural que pretende ser uma “unidade regional que transcende ao simples somatório de áreas geográficas municipais” (Estatuto do Codevat, art. 4º, 2008).

Mapa 2 - Microrregião do Vale do Taquari, em detalhe, localização do município de Encantado. A seta vermelha indica a posição



Fonte: Conselho de Desenvolvimento Vale do Taquari
Disponível em: <<http://www.codevat.org.br/documentos/6/?legislacao.html>> Acesso em 25 nov. 2015.

A população dessa microrregião foi formada por descendentes de diferentes origens, como alemã, italiana e açoriana, resultante do período de imigração. O Conselho de Desenvolvimento Vale do Taquari (CODEVAT) divulga características de projetos nos quais, segundo o documento, as comunas participantes compartilham estratégias com a finalidade de:

[...] ver identificado, reconhecido e valorizado o patrimônio cultural do Vale do Taquari, como instrumento de identificação da região e como elemento de construção da cidadania, buscando qualidade de vida, humanização, nova atividade econômica e projetando o vale do Taquari no âmbito político, cultural e econômico (CODEVAT, Plano estratégico. 1995, p.11).

Os projetos acima indicados estão em consonância com o que Bourdieu (2003) esclarece: “[...] espírito comunitário e associativo; cultivo das tradições; resgate e valorização das raízes”, bem como se conectam aos resultados da pesquisa realizada em 2015³⁹ no que se refere as atividades culturais do calendário de eventos do município (Tabela 1), divulgadas para o ano de 2015. E está disponível para consulta pública demonstrando que, em grande parte, prioriza atividades de cunho religioso, gastronômico, esportivo e musical.

Tabela 1- Eventos de 2015 da cidade de Encantado/RS

Natureza do Evento	Quantidade	Atividade
Festividade religiosa	39	Festa de Santo Antão Festa de São Brás Festa de Nossa Senhora dos Navegantes Festa de São Joaquim Festa de Nossa Senhora da Saúde Festa de São José Festa de São Cristóvão Festa Santo Expedito Festa São Máximo Crismas Festa de Nossa Senhora Auxiliadora Casamento Coletivo Festa de Nossa Senhora de Caravaggio Festa Bem-aventurado Scalabrini Corpus Christi Festa Junina do Scalabrini Festa Junina da APAE Festa de Santo Antônio Festa de São João Batista Festa de São Pedro Centro Festa de São Luiz Festa de Sant'Ana Festa de Santa Clara Festa de São Roque Festa de Santo Agostinho Festa de Nossa Senhora da Paz

³⁹ Tal pesquisa foi realizada para compor artigo na disciplina de Tópicos Avançados em Gestão de Bens Culturais do PPGMSBC da Universidade La Salle.

		<p>Festa de Santa Rita de Cássia Festa de Nossa Senhora Aparecida Festa de São Francisco Festa de Santa Teresinha Festa de Nossa Senhora Aparecida Festa de São Marcos Festa de São Carlos Festa de Nossa Senhora das Graças Festa de Nossa Senhora da Saúde 1ª Eucaristia Festa de Nossa Senhora Imaculada Conceição Festa de Santa Lúcia Festa de Nossa Senhora de Fátima</p>
Gastronomia	37	<p>Jantar do Peixe Jantar Dançante 21 edições no ano Jantar Baile Posse Nova Patronagem – GAN Anita Garibaldi Jantar por adesão – EC Encantado Almoço Ex-moradores Linha São Roque Chá das Mães Mega Filó – Filhos de Encantado Jantar de São Pedro Jantar Clube de Mães Chá Sant’Ana Jantar Nossa Senhora Aparecida Jantar Fandango da Solidariedade 3 edições no ano Festival do Sorvete Jantar Dançante dos Sócios Sant’Ana</p>
Música	10	<p>Veloterra Noturno Fandango Tradicionalista 2 Feriado Municipal – Bolo 100m + Orquestra Gravação CD Coral São Carlos de Jacarezinho Fandango do Prendado - GAN Anita Garibaldi Fandango de Aniversário no CTG 3ª Ciranda na Praça Lançamento do CD do coral São Carlos do Bairro Jacarezinho Canto da Lagoa Especial Show Padre Fábio de Melo - Solo Sagrado</p>
Atividade Esportiva	18	<p>3ª Copa Verão de Futebol Sete Torneio Futebol Filhos de Encantado Campeonato Sul-brasileiro Parapente Início do 31º Campeonato M. Futebol Amador 5ª Descida de Carrinhos de Rolimã 2ª Taça Encantado de Futsal Feminino Dia do Desafio SESC X Rodeio Crioulo Estadual do GAN Jogos Guri Bom de Bola 3º Campeonato Aberto de Futsal Amador 4ª Rústica da Pátria VIII Jogos Rurais 3ª Taça Futsal Aci-E de Integração - Interfirmas 28º Rodeio Crioulo Estadual do CTG Giuseppe Garibaldi Olimpíadas Escolares 2º Ciclismo Roteiro Encantado</p>

		Encantado em Ação com 7º Passeio Ciclístico 8º Moto Encanto – Encontro Estadual de Motociclistas
Concurso/Premiação	05	Escolha Garota Verão Microrregião Premiação/Exposição Concurso Fotográfico e Telas do Centenário Mister Encantado 2016 2º Prêmio Jovem Encantadense Premiação Concurso Cultural “Um dia no Reino Encantado das Soberanas”
Atividade social	10	Programa Encantado contra a Obesidade e o Sedentarismo Baile Idosos – Escolha do Idoso do Centenário Show Nacional 100 anos – Show Fogos Festa Campeira GAN Anita Garibaldi Palestra com Mário Sérgio Cortella tema “Qual é a tua obra?” 3ª Semana Municipal da Juventude Gincana do Centenário 3º Encontro Farroupilha Desfile Temático do Centenário Baile de Debut CRAS
Lançamento de Livros	07	Lançamento Livro Emerson Cronhal Foguinho Lançamento Álbum Figurinhas do Centenário Lançamento dos Livros Professores Lançamento Coletivo de Livros – Ampère Giordani – Gino Ferri Lançamento Livro Alunos de Encantado Lançamento do Livro “A Força dos pequenos, a crença no trabalho, a fé no progresso”, de autoria do Senhor Celso Herold Lançamento do Livro “Legislativo de Encantado Homenageia 100 anos de Democracia 1915-2015”, de autoria do escritor encantadense Airto Francisco Gomes
Teatro/Filmes	02	Pré-estreia curta metragem “A Lenda” Apresentação do Documentário “Os 100 anos de Encantado”
Exposições/Mostras	01	Exposição Fotográfica Juremir Versetti
Outros	04	2º Encontro de Gaioleiros de Encantado <i>Settimana Dell’Imigrazione Italiana</i> Suinofest 2015 3º Fashion Show – Suinofest
Total		

Fonte: Elaborado pela autora

Dados disponíveis em: <https://www.encantado-rs.com.br/site/municipio.php?id=5>. Acesso em 18 out. 2015.

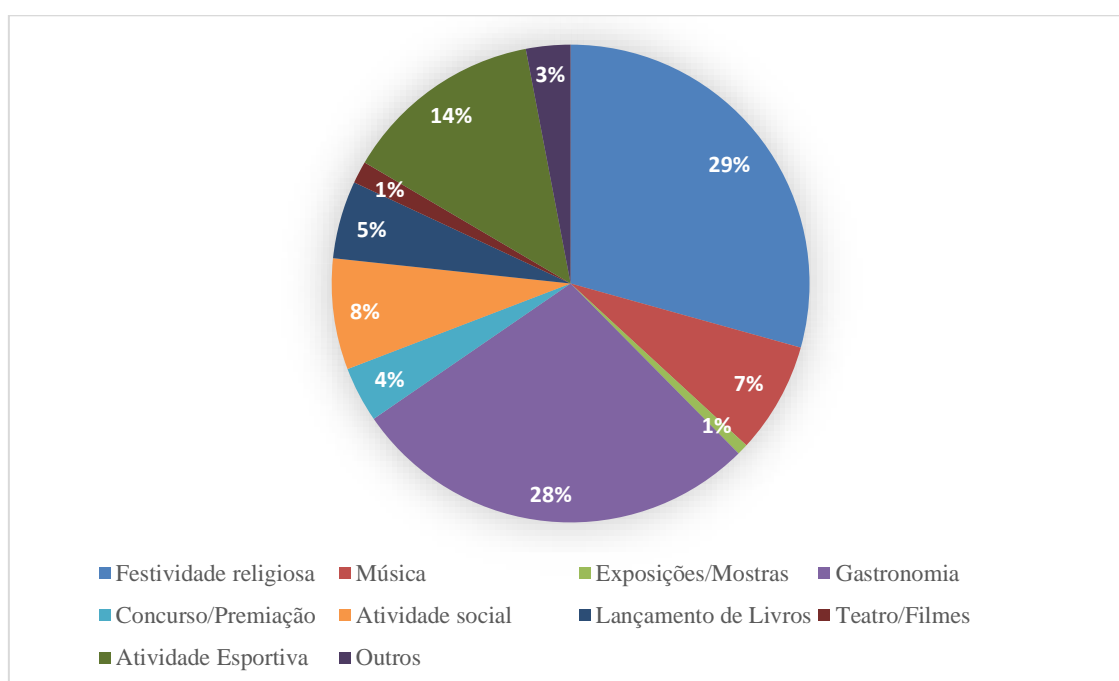
Perante os dados do quadro acima, numericamente percebe-se que as festividades religiosas católicas abrangem 29% das atividades culturais (Gráfico 1) e se alinham ao que ocorre no restante do País, conforme os autores Barros e Ziviani (2009),

[...] é possível destacar a tendência da gestão pública municipal em valorizar uma política de eventos em que são priorizadas atividades voltadas para o cumprimento de

um calendário festivo regular que, provavelmente, prevê anualmente feiras, exposições, festivais e concursos dos municípios [...] provavelmente pelo fato de constituírem atividades que movimentam a economia do município, a chamada economia regional, com o aumento do número de visitantes que favorece a economia de vários setores [...] A concentração de atividades desse porte aumenta a visibilidade do município e conseqüentemente do seu gestor (BARROS e ZIVIANI, 2009, p. 121-122).

A priorização dos eventos religiosos católicos pode estar ligada ao um aspecto cultural brasileiro, herdado da colonização europeia, pela predominância da religiosidade.

Gráfico 1- Estatística de atividades culturais do Município de Encantado (2015)



Fonte: Elaborado pela autora

Conforme a administração municipal de Encantado divulga em sua página virtual⁴⁰, a população estimada em 2013 é de 21.883 habitantes e sua área de abrangência geográfica ocupa 142,77 km². As principais atividades do município compreendem a agricultura, a indústria e o comércio. A prefeitura informa ainda que há uma diversificação de atividades comerciais, predominando o empreendedorismo, abrangendo cerca de 20% do movimento econômico e absorvendo 68% da mão de obra. As empresas de produção e exportação de erva-mate, de embutidos e do ramo de higiene e limpeza são os destaques. O setor de cosméticos se expande e amplia esse mercado para outras regiões e estados.

⁴⁰Disponível em: <https://www.encantado-rs.com.br/site/municipio.php?id=5>. Acesso em 18 de out. 2015.

Encantado foi elevado a município em 31 de março de 1915. A colonização iniciou no final do século XIX, por italianos imigrados da região do Vêneto. No livro do memorialista de Encantado, Genuíno Ferri (1996, p. 59-65), os primeiros registros de compra de terras ocupadas pelos colonos na região foram realizados em Estrela, a partir de 1882, e a área que a cidade ocupa hoje foi inicialmente habitada pela família Lucca e pela família Bratti. Essa era composta de Antonio Bratti e sua esposa, Vittoria Buffon Bratti, seu irmão, Giovanni Bratti, casado com Ângela Talamini Bratti, sua irmã viúva Giacomina Bratti de Nês, com seu filho Francisco, e também seus pais Andrea Bratti e Domenica Bratti.

Ainda no mesmo ano de 1882, chegava a família de Antonio Bratti, seguida à chegada de seu irmão Giovanni, que veio em companhia de seus pais Andrea e Domingas e de sua irmã Giacomina, viúva, com um filho menor, Francisco de Nês. Estes estabeleceram-se na Linha Lambary e eram oriundos da Província de Belluno, Itália, próxima à Província de Vicenza (FERRI, 1996, p.14).

As informações no verso da pintura contribuem, junto com os relatos da família Bratti, com elementos para recompor parte da trajetória da obra. A família é mencionada na história da região do Vale do Taquari, em 1882, como uma das primeiras famílias italianas a chegar onde o que hoje é conhecido como território do município de Encantado.

Antonio Bratti, filho mais velho de Andrea e Domenica Bratti, chegou ao Brasil em meados de 1880, como marinheiro de um navio que aportou em Porto Alegre. Pelos depoimentos de familiares, Antonio deixou a Itália por não querer participar de uma guerra a serviço dos turcos. Quando no Brasil, hospedou-se na casa de férias do capitão do navio, localizada às margens do rio Guaíba. Ali, conheceu Vittoria Buffon, a filha de um casal de italianos empregados da propriedade. Casaram-se pouco depois, na Igreja do Rosário.

Antonio e seu irmão Giovanni adquiriram o lote de terras da Linha Lambary, no vilarejo de São Pedro de Encantado⁴¹; a mãe, Domenica, insistiu com seu esposo, Andrea Bratti, em

⁴¹ “O nome de Encantado apareceu registrado pela primeira vez no ano de 1856, no livro de registro paroquial nº 38, na localidade de Santo Amaro, às folhas 540, registro 24. Houve também outra denominação dada pelos primeiros imigrantes que fundaram o vilarejo, chamando o lugar de "São Pedro de Encantado" ou "São Pedro de Valdástico", atribuído ao local de origem dos imigrantes que vieram da Itália, mas o nome Encantado foi o que predominou” (Prefeitura Municipal de Encantado. Disponível em: < <https://www.encantado-rs.com.br/site/municipio.php?id=2>>. Acesso em: 20 dez. 2015).

unir-se aos filhos. O casal se desfez de seus bens em Longarone, província de Belluno, que incluía uma fábrica de tecidos, mudando-se, também, para o Brasil.

Foi pelas mãos de Andrea que a pintura chegou a Encantado, juntamente com outras peças já mencionadas. A tela à óleo, representando a Santa Ceia foi levada para a Arquidiocese de Porto Alegre pelo vigário-geral do Arcebispado do Rio Grande do Sul, Luiz Mariano da Rocha, depois de uma visita que fez à família Bratti, em 1917. Esse episódio está registrado em carta de Antonio para a Arquidiocese de Porto Alegre (Figura 21).

Em 1890, a pintura “Nossa Senhora com o Menino e Santos” foi colocada no altar da capela pelos irmãos Antonio e Giovanni, permanecendo até meados de 2010, quando foi substituída por uma réplica. Ficou guardada na sacristia até 2014, ano em que foi encaminhada para restauro. Em 2016, restaurada, retornou ao local de destaque no altar.

Figura 21 - Carta de Antonio Bratti à Arquidiocese de Porto Alegre, 1917

Alla R.^{ma} C. Arcivescovile di
 Porto Alegre

Sopra l'origine del quadro rappresen-
 tante l'Ultima Cena, non posso dire chi è
 l'autore, né l'età certa, ma posso affermare
 che data da oltre 250 (duecento cinquant'anni)
 Il Quadro è proveniente dalla famiglia
 Nobili Sartori di Longarone provincia di
 Belluno. Circa il 1850 passò alla fami-
 glia Ignazio Bratti pure di Longarone,
 e nel 1882 quando mio padre Andrea
 Bratti pensò emigrare alla volta del Brasi-
 le, il suddetto Ignazio Bratti in pegno d'a-
 micizia fece dono del quadro che lo con-
 servasse in memoria di lui e del nostro
 paese natío

Passando di qui il giorno 17 corrente
 L' Ill.^{mo} R.^{mo} Sig.^{ro} Dr. Luiz, Arcivescovo
 da Paocha Vigario Geral do Arcebispado,
 mi chiese di vederlo e dopo averlo attentamente
 osservato, espresse il desiderio che facessi dono
 alla Curia Arcivescovile di Porto Alegre.


Solo per far cosa grata, aderii all'in-
 vito di S. onsignore, colla certezza che va
 ad occupare un bel posto. Oggi stesso faccio
 consegna al P.^{ro} Vigario D. Giorgio Casagrande
 che secondo loro intelligenza lo trasmetterà
 in Porto Alegre

Encantado 17 Ottobre 1917
 Antonio Bratti

Fonte: Elaborado pela autora

No Arquivo Nacional, foi possível identificar os registros da chegada de Andrea, Domenica e Giacomina ao Rio de Janeiro, em 15 de dezembro de 1882 (Figura 22), no navio a vapor Berlin (Figura 23).

Figura 22- Registro da chegada do vapor Berlin e passageiros no Rio de Janeiro, em 15 de dezembro de 1882

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA

ARQUIVO NACIONAL

**DIVISÃO DE POLÍCIA MARÍTIMA, AÉREA E DE
FRONTEIRAS - DPMF**

RELAÇÕES DE PASSAGEIROS EM VAPORES

PORTO DO RIO DE JANEIRO

NOTAÇÃO: BR. AN. RIO. OL. 0. RPV. PRJ. 1809

VAPOR: BERLIN

DATA: 15. 12. 1882

PROCEDENCIA: GÊNOVA

NÚMERO DE FOLHAS: 46

FOLHAS EM BRANCO: 1v, 46v (05 VERSOS)

Fonte: Arquivo Nacional

Figura 23- Registro de passageiros do vapor Berlin, atracado no Rio de Janeiro, em 15 de dezembro de 1882

Número inscrisivo	RILASCIO DEL PASSAPORTO				CASATO E NOJE	E ^T A	LUGO DI		Professione	SESSO		PIAZZE			Fede di uscita tomo	CLASSE PASSAGGERI			OSSERVAZIONI
	Luogo	Anno	Mese	Gior- no			Anni	Mesi		Domicilio	Nascita	Mas- chile	Fem- mine	Intere		Mo- no	Mes- di 12 tomo	1. ^a	
12 31	Vahia	1877	Marzo	15	Uella Luigi														
13 32	"	"	"	27	Giuseppe Paolo														
" 33	"	"	"	"	Luca Lucia	Nulla													
" 34	"	"	"	"	Vicente Maria Teresa	"													
" 35	"	"	"	"	Giuseppe Antonio	7													
" 36	"	"	"	"	Isidoro	5													
" 37	"	"	"	"	" Luigi	1													
14 38	"	"	"	30	Roberto Giuseppe	22													
15 39	Belluno	"	"	27	Maria Michel	32													
" 40	"	"	"	"	" Maria	Nulla													
" 41	"	"	"	"	" Felice	14													
16 42	"	"	"	"	Luca Giovanni	31													
" 43	"	"	"	"	" Angela	23													
" 44	"	"	"	"	" Vittoria	14													
17 45	"	"	"	"	Amalia Luigi	24													
18 46	"	"	"	"	Antonio Paolo	27													
19 47	"	"	"	"	Luca Giovanni	29													
" 48	"	"	"	"	Antonio Valterina	Nulla													
20 49	"	"	"	30	" da Luigi	21													
" 50	"	"	"	"	Valterina Paolo	22													
21 51	"	"	"	27	Antonio Michel	27													
22 52	"	"	"	25	Antonio Vincenzo	26													
23 53	"	"	"	31	Paolo Vincenzo	31													
" 54	"	"	"	"	Luca Vincenzo	13													
24 55	"	"	"	"	Paolo Antonio	61													
" 56	"	"	"	"	" Antonia	63													
25 57	"	"	"	25	Luca Vincenzo	25													
" 58	"	"	"	"	" Giovanni	31													
" 59	"	"	"	"	" Giovanni	14													
60	"	"	"	"	" Bartolo	7													

Fonte: Arquivo Nacional

Sobre Antonio e Giovanni Bratti não há registro oficial de local e data de chegada ao Brasil. A pintura “Nossa Senhora com o Menino e Santos” e a data no verso da obra é de 1º de novembro de 1882, exatos 45 dias antes do desembarque de Andrea no Brasil.

Antonio e Giovanni são mencionados na mesma frase que informa o transporte da obra pelas mãos de Andrea (Figura 24). Essa inscrição, portanto, foi feita no Brasil por uma pessoa que tinha conhecimento dos fatos e achou pertinente continuar a registrar a trajetória da pintura no seu verso, e talvez também na intenção de documentar a doação para a capela.

Figura 24- Detalhe “Nossa Senhora com o Menino e Santos” (verso): registro do transporte da tela e sua destinação



Fonte: Elaborado pela autora

O filho de Andrea, Antonio, nasceu em 1858⁴², e os acontecimentos anteriores a 1882 não foram localizados. Sabe-se, por meio das memórias de seus descendentes e de alguns rastros documentais, que Antonio chegou ao Brasil como marinheiro de um navio, o que está relatado, ainda, em um texto anônimo, guardado pelos familiares. Existe, ademais e como já referido, a informação de que trabalhou para o General Câmara (2º Visconde de Pelotas) em sua residência de veraneio na zona Sul de Porto Alegre, onde conheceu Vittoria Buffon. Para casar-se com ela, Antonio precisou realizar todos os atos legais da época, que incluíam prestar depoimento (Figura 25) e assinar justificativa de solteiro. Em outro documento juramentado, escrito a próprio punho, consta que ele estaria no Brasil desde o ano de 1879, residindo em Porto Alegre (Figuras 26 e 27), e aguardar a publicação em periódico, foi publicado no jornal Mercantil – Anno XII Nº 86 – Segunda-feira, 20 de abril de 1885 (Figuras 28 e 29).

⁴² A data de nascimento de Antonio Bratti foi calculada com base em sua certidão de óbito (ANEXO 7).

Figura 25- Depoimento justificativa de solteiro de Antonio Bratti

Juizo Ecclesiastico em
 Porto Alegre, Capital da
 Provincia dos S. Pedro do
 Sul

O. V. de

Justificacao de solteiro

Antonio Bratti,

Antuacao

Anno do Nascimento de
 Nosso Senhor Jesus Chris-
 to de mil oitocentas oitau-
 ta e cinco, em a secretaria
 do Bispoado, nas despesas
 do Civil, antive o re-
 querimento que adiante
 se segue. E para con-
 tar fiz este termo, em
 12 de Junho de 1854, que
 escrevi.

(Gratti)

Fonte: Acervo Fundo Histórico da Arquidiocese de Porto Alegre

Figura 26 - Declaração de solteiro assinada por Antonio Bratti

Juramento de Justif.^o

(Las Reverendos de Abrid de
 unistruendo, sitenta e
 cinco, em a secretaria do
 Bispado deourarem a que
 seixcento Antonio Bratti,
 que debaixo de juramento
 declaram ser o proprio de
 que trata o requerimento
 civil, ser filho legitimo
 do pai que elleja, ser
 natural da provincia de
 Longarone, provincia de
 Belluna, Italia, d'onde
 salio ha seis annos, vis-
 do directamente para esta
 provincia, residindo sem-
 pre nesta Capital, e em
 ellempre aporem de
 cinco annos, que estese
 na Alderica, em compa-
 nia de seu pai; que com
 ta vinte e seis annos de
 idade e solteiro, livre e
 desempedido, como dizat
 suas attestacoes. Per-
 jurado se tem parentesco
 com a esposa de seu pai
 ou com a, e com
 que nenhum parentesco
 nem qualquer d'elles se-
 pedimento tem com

Figura 27- Declaração de solteiro assinada por Antonio Bratti (verso)

e de... para com o...
 meu... por...
 e... com...
 minha...
 Alia, que...
Paulina
 Antonio Bratti

Apresenta

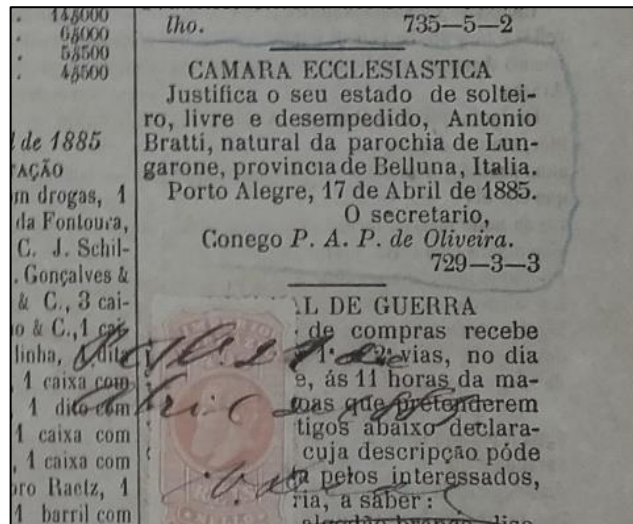
Com...
 com...
 compareceram...
 membros...
 e...
 e para...
 e...

1.º Teste

Apresenta...
 visto...
 na de...
 e...
 e...
 e...
 e...
 e...

Fonte: Acervo Fundo Histórico da Arquidiocese de Porto Alegre

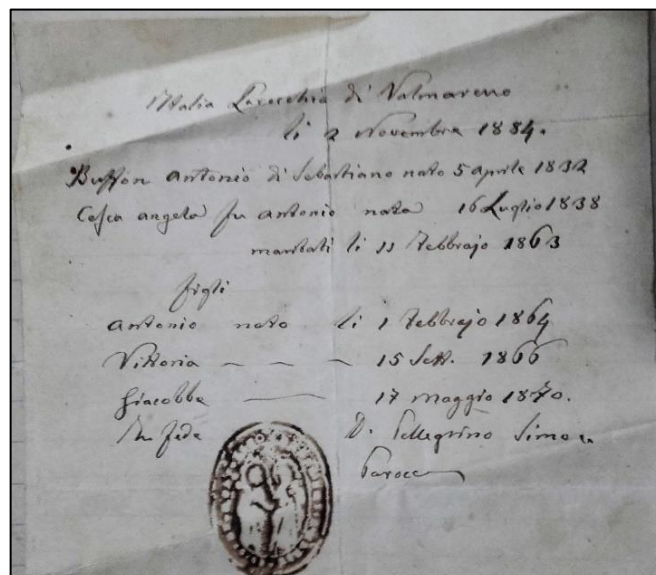
Figura 29 - Jornal Mercantil (20 de abril de 1885), proclames finais, estado civil de Antonio Bratti (recorte)



Fonte: Acervo Fundo Histórico da Arquidiocese de Porto Alegre

Vittoria Buffon não possuía certidão de nascimento. Junto com os documentos de declaração de solteiro de Antonio, havia um documento manuscrito datado de 1884 (Figura 30), pressupondo que ela estava sob a guarda do pai. Essa informação indica que não houve necessidade de Vittoria fazer uma declaração de solteira, apenas Antonio, pois a mulher estaria, na época, em uma posição de maior fragilidade em caso de burla por parte do pretendente ao matrimônio.

Figura 30 - Documento de Declaração de nascimento – Vittoria Buffon



Fonte: Acervo Fundo Histórico da Arquidiocese de Porto Alegre

Na solicitação para o casamento, feita à Paróquia de Nossa Senhora do Rosário, em Porto Alegre, consta que, no ano de 1885, Antonio residia na freguesia de Santo Inácio dos Conventos, hoje região de Lajeado, à qual Encantado pertencia. O casamento de Antonio, então com 26 anos, e Vittoria, com 19 anos, ocorreu em 27 de abril de 1885, conforme o registro (Figuras 31 e 32) que se encontra no Arquivo Histórico da Cúria Metropolitana de Porto Alegre (AHCMPA). Dessa união, tiveram 11 filhos (Figura 33).

Abaixo, a narrativa da neta de Antonio, Eda Zita Rodrigues:

EDA: O Antonio não quis ir na guerra contra os turcos⁴³. Dizia assim: “Se é pra defender a Itália, eu vou. Mas se é pra defender lá, não vou”. Ele veio pro Brasil. Então ele viveu dois, três anos até que caísse fora, né, como marinheiro. Ele ia e voltava. Então ele conheceu muito o capitão do navio. E o capitão do navio tinha família em Porto Alegre. E quando chegou aqui... ficava um mês aqui, ele pedia pro meu avô: “E tu, onde vai agora? Esperar, até nós voltar?” “Ah, não sei”, dizia ele assim, “sei lá onde é que eu vou ficar”. “Vem comigo, vamos ficar lá na casa da minha família”, que eles tinham, em Porto Alegre, eles tinham casa no campo pra passar o verão. Então ele levou ele junto, e foi aí que conheceu minha vó, Buffon. Eles eram caseiros da casa de verão do capitão. E a lua de mel foi de Porto Alegre até Encantado! (Risos). Era a cavalo! (Risos).

⁴³ O conflito ao qual se refere a neta de Antonio é, por proximidade de datas, provavelmente referente à aliança tripla entre a Alemanha, Áustria e Itália, contra a expansão do Império Turco nos anos de 1870. Detalhes disponíveis em: <http://www.liceogalvani.it/download_file.php?id=3591>. Acesso em: 19 abr. 2017.

Figura 31- Registro de casamento de Antonio Bratti e Vittoria Buffon

5

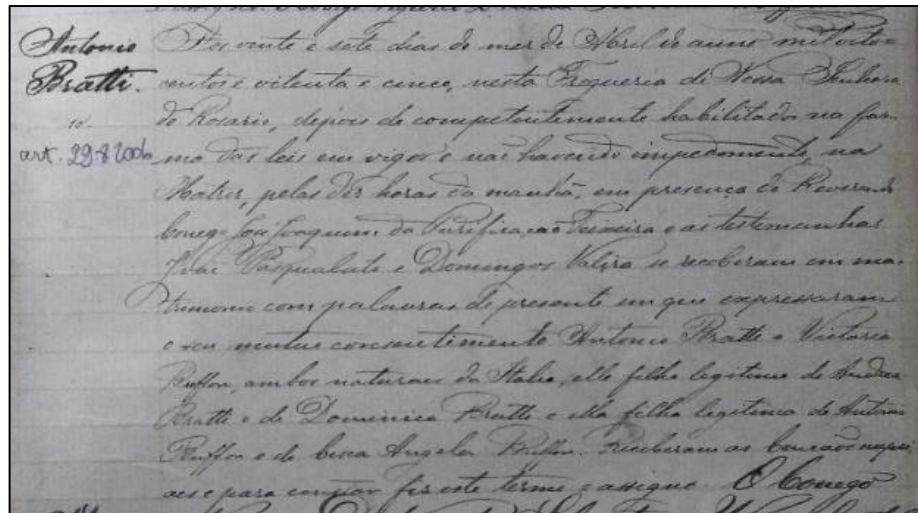
do Sr. do alvaraz, com autorizaçao do Relado Diocesano perante o Reverendissimo Padre Guilherme Fildhaus e os testemunhas Guilherme Schayto e Lucia Kuntler se uniram em sacramento com palavras de presente em que expressaram o seu consentimento conjugalmente Paula Friedrich e Ella Kuntler ambas naturaes da Alemanha e parochianos da Freguesia de Nossa Senhora do Rosario, elle catholicos, filha legitima de Christiano Friedrich e Carolina Brandopf, ella catholica, filha legitima de Joze Kuntler e Josea Kuntler para constar per este termo e assignas O Mageo Vigario D. Sr. Sebastiao Woffenbittel

Antonio Bratti. De vinte e sete dias do mes de Abril do anno mil oitocentos e oitenta e cinco, nesta Freguesia de Nossa Senhora do Rosario, depois de competente e habilitado na forma da lei em vigor e sem haver impedimento, nas horas da noite em mantida, em presenca do Reverendissimo Padre Guilherme Fildhaus Vigario e os testemunhas Joze Schayto e Domingos Kuntler se uniram em sacramento com palavras de presente em que expressaram o seu consentimento conjugalmente Antonio Bratti e Vittoria Buffon, ambas naturaes da Italia, elle filho legitimo de Andrea Bratti e de Domenciana Bratti e ella filha legitima de Antonio Buffon e de Lucia Augusta Buffon. Recorram ao Mageo Vigario para constar per este termo e assignas O Mageo Vigario D. Sr. Sebastiao Woffenbittel

Maria Buffon. De vinte e sete dias do mes de abril do anno mil oitocentos e oitenta e cinco, nesta Freguesia de Nossa Senhora do Rosario, depois de competente e habilitado na forma da lei em vigor e sem haver impedimento, pelas vinte horas da noite, em oratorio particular, perante o Mageo Vigario e os testemunhas Guilherme Fildhaus e Woffenbittel se uniram em matrimonio com palavras de presente em que expressaram o seu consentimento conjugalmente Antonio Bratti e Maria Buffon, ambas naturaes desta Provincia, elle filho legitimo de Felhemon Brattaron e de Maria Helena Brattaron e ella filha

Fonte: Acervo Fundo Histórico da Arquidiocese de Porto Alegre

Figura 32- Detalhe do Registro de casamento de Antonio Bratti e Vittoria Buffon



Fonte: Acervo Fundo Histórico da Arquidiocese de Porto Alegre

Figura 33- Fotografia de Antonio e Vittoria Bratti e filhos, Encantado, Brasil



Fonte: Acervo da família Bratti

A Figura 33 é uma fotografia feita em albumina⁴⁴ na década de 1890, que mostra Antonio e Vittoria junto com oito dos onze filhos que tiveram. A fotografia foi tirada na parte exterior da casa (Figura 34). É possível notar que a família está bem vestida, roupas e sapatos limpos, cabelos penteados conforme o gosto da época, denotando um elemento de distinção

⁴⁴ A albumina é um método de revelação fotográfica em que o papel é tratado com clara de ovo. Foi utilizado até meados da década de 1930 (PAVÃO, 1997, p. 33).

econômica e social. Por outro lado, a madeira aparente do exterior da casa remete à falta de material de acabamento disponível na colônia. A fotografia em albumina é apresentada com um *passe-partout*⁴⁵ em papel decorado, um indício do poder aquisitivo familiar, isto é, o desejo de manutenção de um alto padrão vivido anteriormente na Itália.

Antonio e seu irmão Giovanni (de cuja trajetória se tem poucos dados) construíram, na localidade de Lambary⁴⁶, a primeira casa da cidade de Encantado, que existe até hoje, para abrigar toda a família, servindo também como depósito (Figura 34). A neta de Giovanni permanece nessas terras, e seus familiares foram construindo suas residências no mesmo terreno (Figuras 34 e 35).

Figura 34- Primeira casa dos Bratti, Encantado, Brasil



Fonte: Elaborado pela autora

⁴⁵ Palavra de origem francesa que designa um modo de montagem de fotografias, utilizando um cartão sobreposto à margem lateral do papel fotográfico, com a função de proteger a imagem do contato direto com o vidro. (Nota da autora)

⁴⁶ Hoje, Lambary é um bairro e compõe a comunidade de Santo Antônio. (Nota da autora)

Figura 35- Segunda casa dos Bratti, Encantado, Brasil



Fonte: Elaborado pela autora

Giovanni e seu pai Andrea foram responsáveis por grande parte da mudança que chegou da Itália, segundo o relato da neta de Giovanni, Adélia, bem como Eda, neta de Antonio. Ambas, em entrevista transcrita na sequência, têm viva lembrança das paredes da casa dos avós (Figuras 36 e 37):

ADÉLIA: O meu pai nasceu aqui. O meu avô veio com caixões de lá, porque lá... ele não veio como imigrante, ele veio pra comprar as terras. Eles tinham poder lá, e aqui a gente é pobre! Mas eles tinham... e eles trouxeram. Meu avô era marceneiro, ele trouxe todas as ferramentas, trouxe os martelos, trouxe as dobraduras, trouxe tudo (conversas cruzadas e trânsito). Ele era marceneiro, ele trouxe de lá. Porque o Antonio veio antes, fugido de lá por causa da guerra, e ele tava em Porto Alegre. E o Giovanni veio depois. Então o Antonio veio solteiro, Porto Alegre, trabalhou lá, de que, não sei, e encontrou a esposa lá, que é irmã do (incompreensível), casou, e depois ele comprou as terras. Quando eles, aqueles lá, que antigamente viviam nos lotes de terra, ele comprou dois lotes de terra, que é essa aqui e a outra de cima, aqui, juntas, né? Aí ele mandou dizer pro vô que viesse, que já tinha terra. Então ele veio, o vô trouxe caixões. Eles trouxeram toda a roupa de cama, lençóis de linho, louça, eles trouxeram tudo o que puderam, cobertores de lã, tudo o que puderam, trouxeram. Aquela casa, que depois nós vamos ver, ali atrás, que é aquela que está na foto do Gino, ela tinha papel de parede por dentro. O quarto era todo forrado na parede (risos). Nós rasgamos tanto aquele papel! Era tudo flor de maracujá, me lembro do pedacinho de ver! Depois de (incompreensível), de velha, consegui guardar um pedacinho, deve estar guardado, numa caixa, um pedacinho. Era tudo flor de maracujá.

Sobre esse assunto, Eda, comenta:

EDA: Porque o meu avô, quando veio da Itália, ele tinha... Era pedreiro, carpinteiro e sapateiro. Ele tinha três profissões, todas as ferramentas tinha junto, para ele trabalhar. Ele mais trabalhava como pedreiro, né? Ele construiu a casa da... a primeira casa que construiu lá no Lambary, Encantado, tá de pé! Tá velha, né? Mas tá ainda de pé a casa.

JULIANE (entrevistadora): Aquela que a gente viu lá...

EDA: E a minha vó trouxe todo o papel pra forrar... Minha bisavó... Tudo pra forrar a sala e o quarto dela, tudo com papel. Imagina quantos anos atrás isso! E eu só me lembro quando ia na aula, depois eu ia lá e rasgava um pedaço de papel pra encapar os cadernos! (Risos) Isso eu me lembro, o papel de parede da minha bisavó! Era tudo de florezinhas.

VOZ 1: Eu tenho uma vaga lembrança...

VOZ 2: A tia Adélia achou pedaço atrás dum quadro com santo, até tem um santinho grudado. Ela tem um pedacinho assim...

As lembranças das bisnetas de Andrea são vivas. Durante os depoimentos, em ambos casos, elas demonstraram afetividade e falavam com muita nostalgia de um tempo de infância, quando, sorridentes, relatavam pequenos atos de peraltices na casa da “nona”, como o de retirar pedacinhos de papel de parede do quarto dos avós. A identificação das flores da decoração do papel, feita por elas como “flor de maracujá”, é uma interpretação que tem como referência o contexto brasileiro, sabendo-se que na Itália a planta de maracujá era incomum.

Ao se tratar de memórias de um grupo social, existe “Uma ambição, uma pretensão [...] a de ser fiel ao passado; desse ponto de vista, as deficiências procedentes do esquecimento [...] sombra da região iluminada da memória, que nos liga ao que se passou antes que o transformássemos em memória” (RICOEUR, 2014, p. 40). O desejo de trazer à luz as histórias contadas sobre a pintura desencadeou memórias da família Bratti, contadas através das gerações. Esse fato traz à recordação uma narrativa atualizada, uma “memória atualizada”, como na evocação da “flor de maracujá”, um recurso narrativo ficcional, uma relação de representação figurativa conhecida pelas primas Bratti. Ou seja [...] “Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar” (RICOEUR, 2014, p 40).

O fragmento de papel de parede é relevante, ainda, por evidenciar uma memória comum entre as primas; uma repetição da lembrança de infância: crianças que entram às escondidas no quarto dos avós para retirar esse papel bonito e colorido e utilizá-lo para outros fins, como o de “encapar os cadernos” ou servir de suporte de “santinhos”. Dessa maneira, determinando um valor mnemônico, estético de beleza, que demandou a “necessidade” de guardar para si um pedaço físico de memória.

Figura 36- Fragmento do papel de parede, resíduo encontrado na primeira casa dos Bratti, Encantado, Brasil



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 37- Fragmento do papel de parede retirado da primeira casa dos Bratti: propriedade de Adélia Bratti, Encantado, Brasil



Fonte: Elaborado pela autora

Sabe-se que, após a construção da primeira casa, no início dos anos 1880, foi erguido um moinho nas proximidades, utilizado pela família e pelos demais moradores da localidade.

Antonio e Giovanni não se envolveram diretamente nas questões de política partidária, entretanto, participaram ativamente da comunidade de Encantado. Ao percorrer o museu da

cidade, encontrei registros dos irmãos em acontecimentos históricos locais, tais como fotografias do Grupo dos Primeiros Cantores da Matriz (1904); de diversas pessoas da cidade no final da Primeira Guerra Mundial (1918) e dos Componentes da Banda Carlos Gomes (1928). No acervo exposto, há uma carta de Antonio dirigida ao Intendente de Lageado, datada de 1913, apresentando solicitações de auxílio para a comunidade. Antonio também esteve presente e assinou o documento que elevou Encantado à categoria de município (1915) (ANEXO 4).

Em pesquisa na hemeroteca da Biblioteca Nacional, Antonio Bratti é citado em seis momentos no jornal “A Federação” (ANEXO 5). A primeira vez, em 1^o de março de 1894, em uma notificação de movimento de passageiros de Porto Alegre para Taquari. Em 27 de abril de 1912, na lista de inscritos para uma mostra agropecuária, expondo álcool, farinhas, farelos e diversos cereais. No texto sobre o mesmo evento, aparece também o nome do sogro, Antonio Buffon, igualmente expositor, de trigo. Na edição de 15 de maio de 1912, foi publicado o julgamento da exposição agropecuária e, na categoria “trigo”, Antonio é citado como oitavo colocado. Na edição de 4 de dezembro de 1912, há a solicitação da presença de Antonio para recebimento do prêmio; em 14 de dezembro de 1912, um novo convite para comparecer a Porto Alegre para a premiação. O último registro do referido jornal data de 20 de julho de 1918, e é de uma matéria de capa com informações sobre a 4^a Exposição Nacional do Milho, na qual Antonio é citado como um dos produtores que enviou amostra de produtos de Encantado para a exposição: farinha de milho e trigo em grãos.

Antonio faleceu em 16 de setembro de 1929, aos 71 anos, e, em seu certificado de óbito, sua profissão foi declarada como “industrial”. No certificado de nacionalidade italiana, de 3 de setembro de 1894, fora designado “agricultor” (ANEXO 6) pelo oficial do consulado italiano de Porto Alegre. Provavelmente, muitas modificações aconteceram na sua trajetória de trabalho, o que justifica que a primeira classificação profissional desse lugar à última.

3.5 FRAGMENTOS DE VIDA E RASTROS NO TEMPO

Em um baú antigo, Adélia Bratti guarda as poucas lembranças de seus pais e avós, em objetos como livros, missais, algumas cartas, fotografias e partituras musicais. Ao abrir esse baú, surgem fragmentos de memórias. Em nosso encontro, Adélia, inicialmente, mostrou-me uma partitura musical sobre a qual cantarolou alguns versos em italiano. Lembrou de seu pai que reunia em casa, para ensaios de canto em conjunto, pessoas da comunidade. Foi o avô,

Giovanni, quem trouxe as primeiras partituras musicais e incentivava sua leitura. Por esse e outros pertences guardados pela neta, é possível notar que era um homem ligado às artes.

Adélia conta que, por necessidade, seu avô foi marceneiro, pedreiro e agricultor; habilidades, acima de tudo, desenvolvidas por um homem que enfrentou as dificuldades da imigração em um ambiente a ser desbravado, mas que amava, sobretudo, a música e os livros; o que se pode confirmar por esses vestígios materiais que testemunham um pouco de sua maneira de viver.

Ao chegarem ao Brasil, três núcleos familiares dos Bratti instalaram-se na mesma casa, a casa construída por Antonio e Giovanni. No dia que registrei o segundo depoimento de Adélia, estava acompanhada por sobrinha, Maria Elisa⁴⁷. As histórias que ela ouviu de sua mãe e suas tias, mantiveram viva a memória de seus antepassados na terceira geração. Maria Elisa contou essas mesmas histórias para seus filhos e, atualmente, para sua neta. Abaixo, o relato sobre a chegada do bisavô que só viajou para o Brasil após a construção da primeira casa (Figura 31).

ADÉLIA: Giovanni veio antes. E o pai dele veio depois. Eles já tinham construído a casa pra ter uma... Um pouquinho mais de conforto...

MARIA ELISA: Conforto para o pai...

ADÉLIA: Pros nonos que depois duraram pouco⁴⁸...

Moraram juntos na casa por vários anos. Como a família de Antonio crescia, decidiram construir outra casa, em terreno vizinho, que acomodou, pouco a pouco, os filhos que o casal viria a ter nos anos subsequentes. Giovanni permaneceu na casa antiga, com sua esposa Ângela, sua mãe Domenica e os filhos. Com a mudança do irmão, documentos pertencentes à família foram perdidos, outros foram descartados ou queimados.

Giovanni não foi um homem dado à vida pública – apesar de estar presente em algumas das fotografias que estão no Museu de Encantado – manteve-se presente na vida dos filhos e netos; trabalhava de dia, lia à noite e, em muitos momentos, lia também para seus filhos. Adélia conta histórias da família, sobre como Giovanni manifestava grande preocupação com os amigos e parentes que permaneceram na Itália, principalmente no período da 1ª Guerra Mundial. Era seu hábito mandar trazer jornais italianos, além de adquirir no Brasil tudo que pudesse informar sobre os acontecimentos do conflito.

⁴⁷ BERTUOL, Maria Elisa Peretti. Depoimento concedido a Juliane Petry Panozzo Cescon. Encantado, 23 junho de 2018.

⁴⁸ Nessa fala, Adélia se refere ao bisavô Andrea que viveu poucos meses após a chegada ao Brasil.

Objetos de trabalho foram trazidos pelos Bratti da Itália, como tantas outras famílias o fizeram, mas a peculiaridade da mudança deles para o Brasil está nas peças relativas à arte e cultura, evidências de que Andrea, pai de Antonio e Giovanni, os educou para além das letras, o que os filhos repetiram com seus filhos, e estes com os netos.

Adélia guarda peças de linho, vindas da Itália, ainda de quando a família possuía o negócio de produção de têxteis, que trouxe para o Brasil:

ADÉLIA: Aquele eles trouxeram. Eles trouxeram louça, ferramenta, roupa, lençóis. Lençóis de linho.
 MARIA ELISA: Que eles tinham fábrica de linho, né?
 ADÉLIA: Que eles tinham. É. E agora, e aqui...
 JULIANE (entrevistadora): E aí? A senhora sabe o que é que eles plantavam aqui?
 ADÉLIA: Ah, eu acho que milho, feijão... Trigo. E depois, conforme que vinham as sementes, né?... Ele... (faz um muxoxo e bate com as mãos, tentando lembrar) Que mais? Linhaça.
 MARIA ELISA: Linhaça, quando eu era criança, eu me lembro que tinha...
 ADÉLIA: Linhaça.
 ADELIA: Mas todo material, deve ter entrado por aqui, (vozes em uníssono dizem "Sim") Só que quem tinha era o Antonio...
 Voz 1: Adelia, só se o Antonio levou tudo pra cima, depois elas queimaram.
 ADELIA: Ah, sim. Aí, não sobrou nada.
 MARIA ELISA: Se a era mesmo os documentos do Giovanni
 Voz 1: como eles eram novos, né...
 ADELIA: Sim.
 Voz 1: Por que que eles... levaram tudo embora.
 ADELIA: Ele levou todos documento.
 Voz 1: E que aqui...
 ADELIA: Fez mudança, ele levou.
 Voz 1: Que ele não ficou, ele não ficou com nada. A única coisa que nós... o baú, a colcha, as meias, o novelo...
 MARIA ELISA: É que ela não acha o arquivo de entrada.
 ADELIA: Sim, sim.
 Voz 1: Sim, mas vamo dizer...
 JULIANE: Porque algum registro dele deveria existir nos arquivos.
 MARIA ELISA: Sim, se não, ele era clandestino.

Durante a conversa com Adélia e suas sobrinhas, percebi que o núcleo familiar de Giovanni não possui mais os registros nem os documentos, entretanto as memórias de Adélia, juntamente com seu baú, remontam a um passado de preocupação com as artes, música, religiosidade e principalmente com a educação. Percebe-se, em diversos momentos, que foi uma família que trabalhou arduamente na terra, e o cultivo da linhaça deu continuidade àquilo que na Itália fora a ocupação de Andrea, a tecelagem.

Destaca-se, ainda, segundo Cescon e Isaia (2018, p. 139), o relato de Janice Echer (2017) que indica a persistência de uma representação da vida social e familiar inseparável das ideias de pertencimento religioso e união em torno da Igreja:

JANICE: A ligação que se tem, o sentido “comunidade” é exatamente esse. É em relação à Igreja. A igreja que é o comum, o comum da comunidade. A união. Que foi essa a intenção, foi com essa finalidade, né... Isa, vem pra cá! Quando eles construíram, que foram essas famílias que moravam aqui, né. Foi nesse sentido também, de união, né. De comunhão. E também em função da religiosidade.

Pode-se perceber que a capela ainda hoje possui função agregadora da comunidade, pelas atividades religiosas e recreativas frequentes em torno das devoções que perduram entre seus membros. Dito de outra forma, o pertencimento religioso e a Igreja como núcleo simbólico da existência são valores que anunciam uma nomeação da realidade, articulada àquilo que Candau (2012, p.70) mostra como indissociável do projeto de uma “*narrativa de identidade*”. A Igreja aparece nas falas colhidas como capaz de chegar ao que Candau, (2012), a partir da análise de Benedict Anderson, mostra como a faculdade que a memória tem para articular, ordenar as impressões fragmentárias em uma “*totalidade significante*” (CANDAU, 2012, p. 70). É nesse sentido que se encara as falas referentes à família Bratti. Não são fontes para “constatarmos” o ocorrido no passado. São justamente indícios de um projeto para “apresentar” a si mesmos e à comunidade a que pertencem um discurso coerente e sem rupturas sobre a família Bratti, sua ligação com a religião e com a obra aqui estudada. Desta forma, não se busca um estatuto de verdade absoluta nessas falas, pois o ato narrador de si e da comunidade é também um ato de criação (CANDAU, 2012 p. 71), portanto um ato ficcional. Essas digressões teóricas são necessárias para entendermos o projeto identitário próprio da fala de Janice Echer (2017), no qual a Igreja aparece como eixo, núcleo simbólico, reunindo, articulando vivências, impressões parcelares em um todo significativo, capaz de integrar o papel da família Bratti no passado da comunidade. A fala remete, por outro lado, à permanência do caráter agregador e significador da Igreja no presente; tanto para os Bratti no passado como para a comunidade no presente. Voltemos à narrativa da Igreja como núcleo social comunitário e nela o papel significativo da pintura estudada.

A capela foi edificada em terreno doado por João Rossetto, inaugurada em 1889 e abençoada apenas dois anos mais tarde, conforme manuscritos consultados no Museu de Encantado (Museu, s.d)⁴⁹. Na figura 38, fotografia tirada por volta de 1900, pode-se observar que a capela foi erguida em um terreno alto e foi possível registrar boa parte da comunidade daquela época. Os documentos acessados não trazem o registro de início de tal construção.

⁴⁹ Esses registros não apresentam paginação nem assinatura de autoria e não estão inventariados. João Rossetto é citado por Ferri (1996) como o doador do terreno para a construção da Capela de Santo Antônio, bem como mencionado nos depoimentos de Adélia Bratti e Janice Echer.

Conforme o depoimento de Janice Echer (2017), a pintura permaneceu no altar-mor de 1890 até meados do ano 2000, quando foi substituída temporariamente por uma impressão digitalizada semelhante. Como já foi pontuado, no ano de 2014, a pintura foi encaminhada para o restauro, após ter sobrevivido a um descarte, pois se encontrava guardada na sacristia em condições inadequadas e apresentando inúmeros danos estruturais.

O papel da capela foi primordial para a estruturação da vida dos imigrantes italianos vindos para o Rio Grande do Sul. Reuniu, no local em que ela está instalada, aspectos relativos ao valor religioso, social e também educativo. Os depoimentos de Adélia Bratti (2015), Eda Rodrigues (2016) e Janice Echer (2017) indicam que na memória da comunidade está presente o relato de que ao lado da capela foi erguido o Colégio Santo Antônio (Figura 39), em 1900, para a educação dos filhos desses imigrantes. A intenção, na época, era que aprendessem a língua portuguesa, pois até então frequentavam a *Scuola Italiana*⁵⁰ e suas lições eram dadas em italiano. Essa ação vincula-se ao desejo de inserção na cultura do país que os recebera, de acordo com Echer (2017) e reafirmada pelas integrantes da família, a neta Antônio e a neta Giovanni Bratti, respectivamente Rodrigues (2016) e Bratti (2015).

Figura 38 - Capela de Santo Antônio, Encantado, Brasil: evento da comunidade por volta de 1900



Fonte: Acervo da Capela

⁵⁰ Escola informal, onde as mulheres da comunidade cumpriam o papel de professoras para ensinar as crianças vindas da Itália e os nascidos no Brasil (Nota da autora).

Figura 39 - Colégio Santo Antão, Encantado, Brasil



Fonte: Acervo da Capela

A gestão do colégio e a formação do corpo docente tornou-se, com o tempo, um desafio de natureza econômica, cuja solução, mais uma vez, passou pelo auxílio da Igreja. Para tanto, foi solicitada ajuda ao padre Domenico Vicentini, que contatou o então bispo de Porto Alegre, dom Cláudio Ponce de Leão. Esse atribuiu, então, a administração da escola à madre Maria Margarida de São José, da congregação Sagrado Coração de Maria, e o colégio permaneceu ativo nesse mesmo local até 1923. Em consequência do crescimento de matrícula de alunos, a congregação optou pela construção de novo prédio em outro terreno, desativando o antigo.

A pintura, a capela e a escola configuram, assim, conteúdos simbólicos caros à comunidade: o valor religioso entrelaça a vida cotidiana e a educação das crianças, com a força motriz das iniciativas em comum, e a autoridade da Igreja.

A Capela de Santo Antão pode ser entendida com o que Yates (2007) define como um *locus*, ou “um lugar facilmente apreendido pela memória” (p.23). Com efeito, a capela, onde a pintura desempenhou provavelmente seu papel mais importante, funciona como um evocador de recordações (*loci*) para a sua comunidade. Complementando essa ideia, Assmann (2011) fala sobre o espaço de recordação, destacando o papel da concretude.

Mesmo quando os locais não têm em si uma memória imanente, ainda assim, fazem parte da construção de espaços culturais da recordação muito significativos. E não apenas porque solidificam e validam a recordação, na medida em que a ancoram no

chão, mas também por corporificarem uma continuidade da duração que supera a recordação relativamente breve de indivíduos, épocas e também culturas, que está concretizada em artefatos (ASSMANN, 2011, p.318).

Le Goff (2003), nesse mesmo movimento, trabalha, em *História e Memória*, o conceito de documento/monumento, isto é, quando um “material de memória” é concebido como herança do passado:

O monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos (LE GOFF, 2003, p.536).

Considera-se, portanto, a pintura como monumento, ao permitir aos sujeitos do grupo pertencente à comunidade familiar ou social, “evocar o passado, perpetuar a recordação” (LE GOFF, 2003, p. 535). Cada um deles, quando entra em contato com a pintura e fala sobre a sua origem e entorno, recorda acontecimentos, experiências, objetos e pessoas que se inter-relacionam em diferentes áreas da experiência humana.

O núcleo familiar, nesse sentido, mantém presente as lembranças de seus antepassados, dos sofrimentos vividos para a construção dos espaços pessoais e comunitários (suas casas, a capela) e pelo abandono da terra natal em busca de melhores condições de vida. Além disso, o fato de a pintura ter sido um presente do círculo de amigos no país de origem faz com que ela se constitua também como uma herança do lugar e das pessoas queridas deixadas para trás. Por essa relação, torna-se, em seguida, também um legado da família para a comunidade – como perpetuação identitária.

As recordações compartilhadas socialmente agem, pois, no campo afetivo dos indivíduos, e a comunidade se integra as suas experiências. Daí, também, a ideia de legado: é recorrente no discurso dos familiares o entendimento de que a doação da pintura é uma atitude de valor virtuoso, por ter sido trazida de longe, entregue à comunidade e colocada em lugar de destaque no altar da capela.

No contato com a pintura e com diferentes registros, percebe-se a ocorrência da “mobilização afetiva”, principalmente no desencadear de lembranças do passado, tanto entre os descendentes da família Bratti quanto entre outros membros comunidade. Surgem novas questões e memórias, evocadas como quando se abre um velho baú e se recuperam objetos adormecidos, alguns mais do que outros. Delas, se estabelecem diferentes perspectivas, sejam de natureza econômica, social, política e espiritual. A manutenção de uma memória familiar ou

sua revivificação, segundo Catroga (2001), é recebida, então, “como herança e como um imperativo de transmissão, num aceno que promete ser possível vencer a morte, jogo ilusório que faz esquecer tarde ou cedo (duas, três gerações?), também os mortos ficarão órfãos de seus próprios filhos (CATROGA, 2001, p. 28-29)”.

Ao focar um objeto de memória como monumento (as entrevistas, as fotos, os registros, a pintura, os eventos relativos à família Bratti e à comunidade de Santo Antônio) nasce essa trama de conceitos que inclui noções de identidade e pertencimento, pois o monumento “assegura, acalma, tranquiliza, conjurando o ser do tempo. [...] Ele tenta combater a angústia da morte e do aniquilamento (CHOAY, 2001 p.18)”, o esquecimento total significa uma história que não será mais contada ou, ainda, o apagamento das pessoas do passado e de seu legado.

3.6 RETORNO DA OBRA AO ALTAR: IDENTIDADE/PERTENCIMENTO

A interação entre sujeitos em um determinado espaço geográfico promove trocas de conteúdos que estabelecem um acervo de cultura compartilhada, ou seja, uma construção social de identidade. A identidade é, pois, um conceito que apresenta “[...] um relativo consenso entre os pesquisadores em admitir que essa seja uma construção social, de certa maneira sempre acontecendo no quadro de uma relação dialógica com o *outro*” (CANDAU, 2012, p.9, grifo do autor).

Nesse sentido, a diversidade de elementos individualizados – as recordações – compõe o que pode ser entendido como um processo de cunho social. Memória e identidade são tratadas por Candau (2012) como uma forma de jogo em que, quando em relação com uma trajetória familiar, gera um processo de construção de pertencimento, que se perpetua entre gerações: a memória genealógica e familiar. Pois,

[...] o jogo da memória e da identidade se dá a ver mais facilmente. [...] a busca identitária movimenta e reorganiza, regularmente, as linhagens mais bem asseguradas jogando em permanência com a genealogia naturalizada (‘relacionada com o sangue e o solo’) e a genealogia simbolizada (constituída a partir de um relato fundador) (CANDAU, 2012, p. 137).

O sentimento de pertença – ser parte de um todo – é uma experiência subjetiva que garante e perpetua a permanência da memória; e as lembranças tornam-se legado familiar, social ou cultural.

Se o sentimento de pertença é fruto de uma percepção subjetiva do modo como ocorrem as interações com o outro e dos vínculos que se formam, Michel Maffesoli (2012, p. 76-77)

conclui que “só existimos em função do outro e pelo outro. Em primeiro lugar, em relação”. Esse contato com o outro produz o compartilhar de experiências transversalizadas por emoções, enquanto sujeitos participantes e sustentados pelos mesmos valores. Essa distinção é assinalada por Maffesoli como “tribalização”. Seus escritos esclarecem que “a pluralização da pessoa é o coração vibrante do fenômeno tribal. Seguindo as tribos das quais participamos, vestiremos a máscara adequada e desempenharemos em consequência o papel esperado (MAFFESOLI, 2012, p. 77)”.

Por conseguinte, a necessidade de os sujeitos sentirem-se pertencentes faz com que se organizem em modos de convivência com o outro, num sistema de trocas, dentro de culturas formadas por determinados contextos, assentadas em normas, papéis e práticas singularizadas de viver em determinado espaço e tempo, e onde cada sujeito assume funções distintas.

Ainda é possível explorar o conceito de pertencimento, percorrendo o texto “Fora de lugar”, de Edward Said (2004), em que o autor faz uma narrativa pessoal sobre sua trajetória de vida, permeada pela lembrança de seu desejo de ser “ou completamente árabe ou completamente americano”. Ao mergulhar nas histórias de vida dos seus pais e avós, mas também na sua própria existência, constata: “Muitos dos lugares e das pessoas que aqui relembro não existem mais, embora eu me espante frequentemente com o tanto que carrego deles dentro de mim [...]” (SAID, 2004, p.11).

Essas memórias são plenas de elos estabelecidos no tempo e no espaço e provocam a sensação de pertencimento explicitada pelo autor. Apesar de o texto mostrar uma constante e vaga sensação de possuir muitas identidades, geralmente em conflito umas com as outras, o sentimento de pertença aflora nas descrições de reencontros com pessoas conhecidas, após ausências muito longas, e com rememorações de experiências em comum. Exemplo disso é o trecho em que o autor relembra seu encontro com o mordomo: “Subitamente nos jogamos um nos braços do outro, soluçando com as lágrimas de um encontro feliz e de um tempo pranteado e irrecuperável.” (SAID, 2004, p.13-14). O autor percorre lugares e lembranças que se apresentam nas relações interpessoais e propiciam compartilhamentos. O ato de lembrar junto, na descrição acima, faz emergir certa sensação de pertencimento, numa redescoberta da alteridade, apesar dos vazios criados pelo transcurso do tempo.

A descrição realizada por Said (2004) traz elementos da própria experiência, mas vai além da subjetividade, uma vez que expressa o que pensa sobre si, oscilando entre

características de duas culturas e respectivas línguas. O próprio sentido de pertencimento, porém, é impreciso, pois lida com elementos simbólicos diversos, carregados de diferentes valores, os quais também evidenciam diferenças, em divergência com a sensação desejosa de ser membro de uma coletividade específica, ao sentimento de pertença.

O pertencimento é, além disso, uma sensação particular, individual, alimentada continuamente pelos vínculos estabelecidos nas relações *intersubjetivas* e eivadas de valores em comum. Refletem a experiência humana de se sentir parte integrante de uma sociedade específica. Sujeitos de culturas diversas, como imigrantes, podem sentir a dúvida do enraizamento de sua pertença.

A consciência das diferentes posições ocupadas pelo sujeito é tratada por Homi Bhabha (2013, p. 20), que afirma ser resultado do “afastamento das singularidades de ‘classe’ ou ‘gênero’”, pretendidas como “identidade no mundo”, fazendo emergir formas de subjetivação nos “entre lugares”.

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses entre lugares fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação no ato de definir a própria ideia de sociedade (BHABHA, 2013, p. 20).

O autor ainda ressalta que o “novo internacionalismo é a história da imigração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais” (BHABHA, 2013, p. 25). Essa afirmação remete aos processos de imigração italiana no sul do Brasil, mais especificamente na região do município de Encantado, objeto deste estudo, quando se evidenciam esses movimentos de onde emerge um possível desenraizamento dos modos de vida da Itália.

Said (2004) explicita sua permanente e vaga, porém persistente, sensação de possuir múltiplas identidades; ele se percebe entre mundos distintos, sem pertencer a nenhum deles. Essa última afirmação de Said se reflete nas considerações de Bhabha (2013) sobre os “entre lugares” e sobre a construção identitária híbrida, que oscila entre a cultura de origem e a cultura estrangeira na qual está inserido momentaneamente. Essa percepção permeia a incerteza do pertencimento.

No dia 19 de junho de 2016 – durante a cerimônia de entrega da obra restaurada à comunidade – percebeu-se diversas manifestações que podem ser relacionadas com as ideias sugeridas pelos autores acima citados, ou seja, esse pequeno grupo se identifica com múltiplas culturas, a italiana, a brasileira e a rio-grandense.

Observou-se que a tela foi envolvida com as cores da bandeira italiana para uma reintrodução cerimonial. Ao ser trazida da rampa de acesso para o interior do salão paroquial, ao lado da Capela de Santo Antônio, houve fogos de artifício e aplausos, e os presentes entoaram a canção “Mérica, Mérica”. Dentro do grande salão, sentia-se no ar o aroma do que estava sendo preparado para o almoço, “leitão à Encantado”, receita criada em Encantado para celebrar o Dia de Santo Antônio. Alguns tomavam chimarrão (bebida típica rio-grandense). A comunicação entre a maioria das pessoas presentes no salão era feita no dialeto vênето. Nesse local foi realizada a missa.

A missa iniciou logo após a obra restaurada ter sido colocada em um cavalete ao lado do altar improvisado (Figura 40). O padre falou sobre a importância de cultivar aquilo que os parentes vindos da Itália trouxeram. Ao encerrar-se a missa, foram chamadas para perto da tela Adélia Bratti, Eda Rodrigues, os restauradores frei Celso Bordignon e Juliane Cescon, convidados, sob muita emoção, a fazer o desvelamento da obra restaurada. Ao final da celebração litúrgica, a restauradora foi chamada para explicar o processo realizado na pintura (Figura 41). Novamente houve uma longa salva de palmas, com as pessoas em pé. Após os cumprimentos do padre celebrante aos restauradores, as pessoas foram se aproximando, curiosas em saber como tinha ficado a tela. Nesse momento, mesmo sem ter vínculo direto com a pesquisa, muitos demonstraram interesse. E alguns dos entrevistados fizeram relatos sobre lembranças e experiências importantes relativas ao tempo em que obra esteve exposta na capela. Essas demonstrações corroboram os estudos aqui realizados quanto aos conceitos de comunidade de sentido e pertencimento.

Figura 40 - Desvelamento da tela em 2016, Encantado, Brasil



Fonte: Acervo pessoal da autora

Figura 41- Apresentação da restauradora sobre o processo de restauro em 2016, Encantado, Brasil



Fonte: Acervo pessoal da autora

Estavam presentes mais de 200 pessoas, moradores da comunidade, especialmente membros da família Bratti, inclusive alguns vindos de outras localidades, pois no mesmo dia estava ocorrendo o 1º Encontro da Família Bratti, motivado justamente pelo evento da reintrodução da pintura na capela (Figura 43).

Figura 42 - Registros do dia da entrega da pintura à comunidade em 2016, Encantado Brasil



Fonte: Acervo pessoal da autora

Em 2017, retornei à cidade e conversei novamente com algumas pessoas de Encantado para verificar se a volta da pintura ao altar manteve o envolvimento e a comoção percebida no dia da festividade. Abaixo, dois desses relatos, o primeiro foi da visita ao Pároco João Granzotto⁵¹ (2017), que não esteve no evento, entretanto é a autoridade religiosa da cidade, estava presente também nesse dia, Danilo Bertuol. O segundo relato, foi de Isolda Maria Echer Ceretta⁵² (2017) e Maria Elisa Peretti Bertuol.

Relato 1:

PE. JOÃO: Eu vi agora a tela restaurada. Parabéns ficou muito bom o trabalho. Só vi assim esse tipo de restauro lá fora, na Itália, França... Não fui na festa da entrega, aquela que tava aí era uma réplica. Muito bom ter regressado a obra antiga, para o lugar dela, na nossa capela, por causa da tradição e da fé.

JULIANE: É, então o senhor não tava aí na época que... Que tiraram, que iam botar fora a imagem, né, ainda não tava por aí...

PE. JOÃO: Ouvi falar, assim...

DANILO: é, ele... A gente sabia que ele tinha vindo da Itália. Essa... Essa obra. Isso a gente sabia. É só o que a gente sabia. E que tinha sido trazido por uma... Um antepassado da família Bratti. Era só o que a gente sabia, mas ninguém sabia a data. Pô, ele tem 300 anos...

PE. JOÃO: Ah, sim, essas coisa antiga, né...

JULIANE: Sim

PE. JOÃO: O importante é que foi ter recuperado...

DANILO: É.

PE. JOÃO: como... como era antes, né, assim...

Daniilo: Manter.

PE. JOÃO: A tradição dos mais antigos...

⁵¹ GRANZOTTO, João. Depoimento concedido a Juliane Petry Panozzo Cescon. Encantado, 8 de junho de 2017.

⁵² CERETTA, Isolda Maria Echer. Depoimento concedido a Juliane Petry Panozzo Cescon. Encantado, 9 de junho de 2017.

DANILO: É, e nós temo lá agora, ainda pra restaurar, é toda a via sacra, porque também veio da Itália.

PE. JOÃO: Aquele é com... É comprida, né.

DANILO: É. (risos)

PE. JOÃO: tem muitos quadro, né.

DANILO: é, toda a via sacra tem que ser restaurada, né. É só o que falta ainda dessas obras de arte, o resto tá tudo...

PE. JOÃO: Recuperado. É bom pra a gente manter a memória do lugar, né. Importante ter esses registros.

PE. JOÃO: Mas é bom, assim, também pra família Bratti, também, ali pra dar valor, para comunidade também, lembrar das coisas que são importantes

DANILO: É...

PE. JOÃO: Aos antepassados.

DANILO: A festa foi praticamente o encontro da família... O primeiro encontro da família Bratti.

JULIANE: Uhum.

DANILO: E agora já... A secretária de educação, ela entrou em contato comigo esses dias pra saber se tinha a possibilidade de agendar pros estudantes visitarem a capela.

PE. JOÃO: Ah, sim. Mas tem... Não tem mal nenhum. A primeira capela de Encantado...

DANILO: É a primeira capela...

Relato 2:

ISOLDA: Acontece o seguinte, a minha origem é daqui. Eu nasci aqui. Só que eu fui embora daqui com 7 anos. E eu voltei pra cá com 67. Eu fiquei 60 anos fora de (incompreensível). Mas eu nunca me desliguei porque o meu irmão... Esse que morava ali. Voltou logo depois. Ele não ficou. Ele voltou novo. Ele veio com 25, 26 anos, ele voltou pra cá. Então, eu sempre vinha pra cá. E a gente sempre, quando vinha...

JULIANE: Ia na capela...

ISOLDA: Participava ali. E sempre acompanhando a história. Porque os... O meu bisavô doou terra pro cemitério. Eles foram os... Uns dos primeiros, junto com os Bratti, com os coisa. E a gente tinha muita... Muita ligação afetiva com esse lugar. E com essa capela. Quando... Eu não sabia que tinham tirado. Porque pra minha cabeça, sempre era esse quadro aí.

JULIANE: Uhum.

ISOLDA: O meu marido foi professor de Arte Sacra e entendia muito de arte, tinha um gosto extremo pela arte. Ele não era restaurador, mas ele restaurava (chorou um pouco ao lembrar do marido. Maria Elisa lhe deu a mão e a consolou).

ISOLDA: Não como profissão, não como coisa, mas ele restaurava. Quando ele viu... Ele não tinha ligação nenhuma com aqui. Nós viemos aqui e fomos na capela, e ele viu a troca de quadro. Ele ficou louco. Ele disse, "Mas o quê que fizeram?" Tirar uma obra de arte daquela, que hoje não existe mais. Aí, ele falou do tempo, do tipo de pintura, da coisa que ele entendia. Eu não entendo. Mas ele ficou bem... Eu pensava, no dia da reintrodução, ali, "Que pena que ele não tá mais aí pra ver", porque ia ficar muito feliz. Apesar de não ser daqui.

E eu acho que a nossa capela pegou novo vigor. Tu não acha, Maria Elisa?

MARIA ELISA: Acho. Não aumentou o público, mas as pessoas que vão, elas tão diferente.

ISOLDA: E aumentou também. Muita gente que não vinha mais, voltou. Voltou.

MARIA ELISA: Não adianta... isso é... (incompreensível) Se é pra ir lá fazer festa, pra comer, eles enche o salão. Mas se é pra rezar, não adianta, que é aquilo ali, aqueles ali, e deu.

ISOLDA: É aquele grupo. Mas eu acho que mudou. Pra melhor. Agora, a igreja, a capela tem outro aspecto. Agora ela voltou a ser o que ela era. Esse quadro aí, eu fico... Eu fico parada, cada vez que eu entro, eu me emociono, eu fico parada...

MARIA ELISA: Sabe que eu não consigo olhar pra... Pra aquelas estátuas do lado? Eu olho só pra... Só pro quadro.

ISOLDA: E eu.

MARIA ELISA: Não sei (incompreensível)...

JULIANE: Que puxa o olho, né?

MARIA ELISA: É. Mas e.. Uma... claro... (incompreensível) Óbvio que a gente vê... Veja ele na... Mas, assim, aí eu olho pra Nossa Senhora, fico mais...E aí, tu vê que aquela Nossa Senhora enorme ali, Nossa Senhora do Rosário, né... às vezes, tu fica ali (incompreensível) pra Nossa Senhora. E tá lá o quadro. Ele me chama...

ISOLDA: Não, mas é. Eu... eu fico... Eu fico pasma do jeito que foi conseguido restaurar, porque quando tu falou assim, que foi retirado, colocado outro. Eu, na minha cabeça, veio outra coisa. Ele foi jogado! Fora. Eu não sei como é que ele se salvou. É uma mão de deus.

MARIA ELISA: Sim!

ISOLDA: Deus não queria que isso aí fosse embora. (breve silêncio) É. Isso aí, pra mim, é ação divina, esse quadro. Ele usou pessoas, mas foi uma ação divina que quis que esse quadro voltasse. Que aí é o lugar dele.

MARIA ELISA: E voltou, voltou com fé. Veio com... com um quilo, né... De devoção! (incompreensível)

ISOLDA: Ai, depois, é... É... Maria Elisa, trocar um quadro desse... Olhar uma coisa dessa, comparando com o outro. Até eu, que sou, assim, zero à esquerda nesse sentido de arte, eu vejo a diferença. Meu marido usou um termo pesado, ele disse, "Tirar um quadro daquele nível pra botar uma palhaçada dessa. Isso é uma verdadeira palhaçada".

MARIA ELISA: (antes, sua voz se sobrepunha à de Isolda) Palhaçada. Chegou ali aquele quadro novo, esse...

MARIA ELISA: Mandaram fazer uma tela. Só que fizeram aquele banner, e por... (incompreensível)

ISOLDA: Isso que tava ali é lona, né? É lona..

MARIA ELISA: É lona. É lona. Pra dar um toque de... de... E cobraram um dinheirão.

ISOLDA: eu... Sabe que eu não morava aqui, na época. Eu... A última vez que eu tinha visto esse quadro ali, oh... Outra vez que eu vim, que eu fui ali, tinha aquela outra coisa lá que...

JULIANE: Sei...

ISOLDA: Não, tem que botar uma pintura moderna. Mas aquilo nem pintura moderna era (risos, alguém fala ao fundo, entre risos, mas é incompreensível).

JULIANE: é. E a gente fez com muito carinho aquilo nosso. Demorou tanto tempo...

ISOLDA: (interrompendo) Mas o que deve ter sido difícil.

JULIANE: Foi um desafio. Foi um desafio porque a... O tecido da tela, ele estava desmanchando. Né, por... Por causa da umidade, enfim, né...

ISOLDA: E, depois, ele foi jogado! O primeiro tempo... Muito tempo, ele foi jogado. Ele era pra ir pro lixo.

MARIA ELISA: Era, a intenção era essa.

ISOLDA: Era. Foi. E não sei por que acaso, por que... Por isso que eu digo que foi Deus.

MARIA ELISA: Sim, fez o azev... O Azeredo chegar lá. Gente, que (incompreensível)... Azeredo é uma pessoa simples, humilde. E ele teve a capacidade de ver que aquilo não era coisa de por fora...

ISOLDA: De botar fora...

MARIA ELISA: Uma pessoa que tinha uma certa... Educação, fazer isso de dizer, "Não, nós não queremos essa velharia, vamo botar coisa nova". E o coitado que... (incompreensível) perto de nós, das pessoas que... (incompreensível) assim, o... ele é um coitadinho, ele não entende nada. E ele pensou assim, "Pô, mas o..." Pelo menos, é o que ele diz. Ah, Os cara trouxeram, os imigrante trouxeram lá da Itália, e nós jogar fora?" Ele pensou por esse lado.

ISOLDA: Um valor afetivo. A pintura é muito importante pra nós.

MARIA ELISA: Exato.

ISOLDA: Tem coisas, às vez, que... Sei lá, pra os outros até pode não... Mas pra comunidade, que tem muito valor isso. Isso aí é uma coisa que nunca que se deve jogar fora. É muito lindo. Mas ele ficou muito lindo. É... ficou outra igreja. Outra coisa. Juliane, eu não sei, mas conforme o tipo de orgulho, tu deve te orgulhar do que tu fez. Eu acho que isso aí é um orgulho... pra ti e pra nós.

MARIA ELISA: Ela ressuscitou um quadro! (risos)

ISOLDA: Porque o que ficou não tem explicação...

Diante da fala dos membros da comunidade, é possível destacar aspectos em comum que se relacionam com a memória afetiva em expressões como “de volta à nossa capela”, “aí é o lugar dele”, “tradição” e “fé”. Esses aspectos também podem ser percebidos na rejeição da comunidade à réplica que fora colocada no lugar da pintura e na compreensão de que a pintura é um bem que vai além do valor religioso. É o caso do interesse da secretária de educação, citada por Danilo, de que a capela e a pintura sejam visitadas pelas escolas da cidade. Também é o caso da fala do padre João sobre a importância de manter a memória dos antepassados. Tudo isso constitui uma apropriação, ou seja, é possível observar um novo vigor no modo como a comunidade percebe a pintura e acolheu seu retorno como inferido por Baczkó (1985) como “comunidade de sentido”.

Esse grupo social mostra o interesse e a satisfação de “possuir”, “a pintura é muito importante pra nós”. O passado no presente foi detectado, a partir do retorno à essa comunidade e ao contato com um elemento que simboliza sua ancestralidade: a pintura restaurada estabelece um elo entre as dimensões memória-pertença-espço-tempo.

3 PERANTE O TEMPO: IMAGENS E MEMÓRIAS SILENCIOSAS

Para tornar-se uma imagem que nos permita uma leitura iluminadora, uma obra de arte deve nos forçar a um compromisso, a um confronto; deve oferecer uma epifania, ou ao menos um lugar para dialogar.

Alberto Manguel

A imagem supera o tempo, eterniza momentos que se relacionam com a memória coletiva e individual, permitindo nova visitação ao passado a cada vez que é acessada. No grande conjunto das imagens e na sua relação com o tempo, a pintura é gavinha e janela, é elasticidade temporal, ideia de pertencimento e atualização. O tempo é remoto e seu leitor atualiza a experiência como ação de ser contemporâneo.

Essas considerações permitem questionar como a pintura “Nossa Senhora com o Menino e Santos” sobrevive na contemporaneidade e contribui para a atualização de significados. Uma imagem do passado que, como já constatado, se faz presente com potencialidades de múltiplas conexões é um vestígio no tempo, cuja manifestação pictórica concretiza, na visualidade, uma presença ausente. Em outras palavras, volta-se a Didi-Huberman e sua preocupação em superar a separação entre imagem e palavra. Assim, a pintura é recriada narrativamente no tempo (e no espaço). A pintura que um dia foi feita (com apuro técnico ou não, com originalidade ou não, o que não interessa nesta investigação) é recriada mnemonicamente: o que era acontecimento (a materialidade da pintura, suas condições de produção, seu autor, seu financiador, etc.), torna-se memória, para o autor é ligada ao fascínio. Memória e fascínio andam juntos para Didi-Huberman (2011), o qual mostra que o fascínio é “uma maneira que tem a imagem de manter-nos durante muito tempo, e mesmo indefinidamente, sob o seu poder de assombração” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29).

Uma imagem é uma presença que evoca muitas ausências e essas são elos que a mantêm como fonte e janelas de tempo. A pintura “Nossa Senhora com o Menino e Santos” pode servir como elo entre Itália e Brasil para Andrea Bratti, que a fez imigrar consigo como penhor de amizade e garantia de não esquecimento da terra natal⁵³, e também para as gerações de

⁵³ Durante a pesquisa no acervo da família Bratti (documentos em posse da neta de Antonio Bratti, Eda Zita Rodrigues), em junho de 2016, localizamos uma carta de Antonio à Cúria de Porto Alegre (Figura 21), sugerindo que outras obras artísticas teriam vindo na mudança de seu pai, Andrea Bratti, doadas a ele pelos amigos da família Sartori, que permaneceram em Longarone. Na visita à cidade Italiana, em janeiro de 2018, registramos os vestígios do palacete dessa família (Figura 20).

descendentes que a ele se seguiriam e para a sua comunidade. Essa imagem permaneceu na Capela de Santo Antão, em Encantado, da década de 1890 até início do ano 2000. Esteve no centro de controvérsias quanto à sua presença na edificação religiosa, em virtude de sua aparência desgastada e dos inúmeros danos a ela provocados por manuseio equivocado e pela ação do tempo. Na primeira década do século XX, a obra foi resgatada de descarte por um membro da comunidade que atentou às inscrições em seu verso e atribuiu-lhe um valor histórico, muito devido à inscrição da data de 1714. Identificado o nome Bratti, houve a ligação com a família de mesmo nome residente na cidade. Em decorrência desses achados, a tela foi encaminhada para o restauro em 2014, por uma iniciativa individual.

O restauro dessa pintura funcionou como gatilho de memórias (POLLAK, 1992) da família e da comunidade, foi porta de acesso a lembranças da trajetória da imigração, das disputas de localização da Matriz na cidade no momento da instalação da capela, e do desastre relacionado ao rompimento da barragem que devastou a cidade de Longarone, na Itália. Esses temas, até então esquecidos, foram suscitados pelo acesso à obra, voltaram à lembrança da família e provocaram diálogo na comunidade.

O antropólogo James Fentress e o historiador Chris Wickham, em *Memória Social* (1992), destacam a individualidade da recordação, uma vez que é o indivíduo quem recorda. Sua construção, porém, é social, realizada na coletividade, como no caso desta investigação, na qual indivíduos recordam, subjetivamente, fatos relatados pelos seus antepassados. Esses indivíduos pertencem a uma comunidade, a de Santo Antão, no município de Encantado (RS), e compartilham crenças, sentimentos, identidade e, portanto, também memória.

De fato, os autores comentam essa complexidade na formação da memória.

A memória é um processo complexo, não um simples acto mental; até as palavras que usamos para descrever (reconhecer, recordar, evocar, registrar, comemorar, etc.) mostram que a ‘memória’ pode incluir tudo, desde uma sensação mental altamente privada e espontânea, possivelmente muda, até uma cerimônia pública solenizada (FENTRESS e WICKHAM, 1992, p. 8).

A formação da memória se relaciona com lembranças e está sujeita aos estados de ânimo e às circunstâncias daquele que lembra. Por isso, a narrativa da lembrança também não segue necessariamente um percurso linear de tempo. Nesse sentido, Ricoeur (2014, p. 41-42) afirma que “a memória está no singular, como capacidade e efetuação, as lembranças estão no plural: temos *umas* lembranças; [...] a memória ‘é do passado’, [...] dizemos que nos lembramos daquilo que fizemos, experimentamos, ou aprendemos em determinada circunstância particular”. Dessa

posição, compreende-se que a lembrança ocorre no presente e é através dela que se examina o passado.

O autor busca, no pensamento platônico, a ideia de representação presente de algo ausente, “anteriormente percebida, adquirida ou aprendida, preconiza a inclusão da problemática da imagem na da lembrança. É com essas versões da aporia da imaginação e da memória que nos confrontamos sem cessar” (RICOEUR, 2014, p. 27). Entende-se que a imaginação intervém no ato de lembrar, no âmbito dos sujeitos, ou seja, depende do seu estar e pensar no presente. Quanto à memória na esfera social, por outro lado, o legado de lembranças, mesmo que contaminado pela imaginação, pode ser de certa forma reproduzido e/ou reconstruído, em uma espécie de jogo social da memória. Candau (2012) defende essa ideia.

A transmissão repetida várias vezes em direção a um grande número de indivíduos estará no princípio da reprodução de uma dada sociedade. No entanto, essa transmissão jamais será pura ou ‘autêntica’ transfusão memorial, ela ‘não é assimilada como um legado de significados nem como a conservação de uma herança’, pois, para ser útil para as estratégias identitárias, ela deve atuar no complexo jogo da reprodução e da invenção, da restituição e da reconstrução, da fidelidade e da traição, da lembrança e do esquecimento (CANDAU, 2012, p. 106).

A pintura “Nossa Senhora com o Menino e Santos”, aqui, torna-se materialidade do jogo social da memória, visto que ela se presta a evocar diversas lembranças e interpretações, além de ser entendida em relação à representação, do ponto de vista artístico (produzida em determinada época e cultura) e simbólico (com potencialidades de significação).

A pintura devocional, objeto deste estudo, pertence à comunidade de Santo Antão, e sua cultura carrega múltiplas possibilidades de apreensão nesse conjunto de relações sociais. Tais relações ocorrem no tempo e evidencia-se, mais uma vez aqui, a possibilidade de a imagem ser considerada uma janela do tempo.

Uma assertiva pertinente à imagem, e aplicável à pintura “Nossa senhora com o Menino e Santos”, é o seu aspecto de enredamento, de estar em tempos distintos e pertencer isocronamente ao presente e ao passado. Na sua confecção, provavelmente, a condição inicial era de ser uma obra devocional, e as partes que a configuram, “Santo Antônio Abade” e “Nossa senhora com o Menino e o Bispo”, pertenciam a outras composições, que juntas formaram outro quadro, outra imagem, igualmente de teor religioso⁵⁴. Tal pintura, ao ser entregue a Andrea Bratti, além do componente devocional, tem incorporada outra camada de interpretação, a de

⁵⁴ No processo de diagnóstico material das condições físicas da pintura, constata-se a existência de emenda de telas.

constituir em uma ponte simbólica entre a Itália e o Brasil, erguida por um ato de amizade, cumprindo um papel de “não esquecimento do que ficou”. Considerando os 300 anos de trajetória da obra, e usando as palavras de Didi-Huberman (2013),

[...] ficamos diante da imagem como diante de um tempo complexo, o tempo provisoriamente configurado, dinâmico, desses próprios movimentos. A consequência – ou o desafio – de um alargamento metódico das fronteiras não é outra senão uma desterritorialização da imagem e do tempo que exprime sua historicidade. Isso significa, claramente, que o tempo da imagem não é o tempo da história em geral. [...] A imagem e o tempo que ela carrega ou que a carrega... as próprias imagens nessa ótica de retorno de fantasmas, viriam a ser consideradas como aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológicas tornadas parciais, virtuais, por terem sido, em larga medida, destruídas pelo tempo [...] que sobrevive de uma população de fantasmas (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 34-35).

A memória, formada pelas lembranças e seus afetos⁵⁵, pressupõe diversas abordagens e possibilidades de interpretações. Restringir a imagem ao símbolo ou à representação de algo ausente estabelece um simulacro. Ao ampliar a concepção da imagem como “rasgadura”, Didi-Huberman (2015) a transporta para o nível dos afetos e abre outras facetas para sua interpretação – “a representação será como que partida em camadas” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 196). A imagem oferece, assim, diversos tempos – inclusive o da recordação. Ela nasce e morre, e renasce ao ser reencontrada, “a pintura recupera sua memória, sai da sombra e começa a *renascer*” (DIDI-HUBERMAN, 2015 p. 81). Assim, a obra vive diversas vidas, a “rasgadura” da imagem vai além das interpretações possíveis; é, em si, uma rasgadura do tempo.

A elasticidade do tempo, em uma imagem, aponta para tempos presentes revividos pelas lembranças. O tempo da criação, o tempo da contemplação, o tempo da significação, o tempo do esquecimento e também o do renascimento, quando acessados e ressignificados, são todos tempos no presente. As marcas na pintura, perdas, lacunas, demonstram que houve um tempo passado e que há lembranças de seu percurso. A memória persiste em múltiplas narrativas prováveis.

3.1 UMA NARRATIVA POSSÍVEL

A visualidade de uma imagem é a primeira impressão narrativa a que se tem acesso. A identificação da existência de indícios torna possível verificar algumas conexões entre a pintura,

⁵⁵ Afeto, neste contexto, é entendido como ato de impressionar, interessar, tocar.

o legado devocional que ela representa e a comunidade em que atua, em cujo local estão vivas práticas religiosas e econômicas, como a benção do “sal de Santo Antão”, a oração do terço de Nossa Senhora e a suinocultura. Para abordar algumas possíveis interpretações da pintura, a opção é detectar uma primeira narrativa, através de aspectos iconográficos da arte cristã ocidental. Para tanto, busca-se suporte no trabalho do autor Louis Rêau (1955), que desenvolveu aprofundada pesquisa relativa ao tema.

Adota-se, ainda, na perspectiva de trabalho de Duby (1998), a concepção de que toda manifestação artística pode ser entendida como objeto de pesquisa dos estudos culturais. Segundo o mesmo autor, uma obra considerada “menor” do ponto de vista estético pode ter muito a colaborar na compreensão da cultura. Gérard Monnier (1998, p. 385), ao escrever sua *História das Artes e Tipologia*, apresenta também um modo de investigação histórico artístico que “não se limite ao instrumento da celebração dos génios”. A descrição da pintura é necessária para contextualizá-la como desencadeadora da pesquisa.

3.2 TRAÇOS NARRATIVOS DA PINTURA DEVOCIONAL

Sobre a articulação entre a memória, a imagem e a religião, Fentress e Wickham (1992) afirmam o que segue:

O prior Suger de Saint-Denis, no século XII, observou, num verso famoso: “*Mens hebes ad verum per materialia surgit*” (citado em Panofsky, 1970, p. 164). O sentido da frase é que as mentes incultas ascendem à verdade através de imagens concretas. Esta ideia era um lugar comum nos autores medievais e reflectia a intenção didáctica consciente na maior parte das artes visuais desse período [...]. As imagens centrais eram tiradas da Sagrada Escritura, o que, automaticamente, lhes conferia autoridade. A estas imagens era dado um carácter vivo, até aterrador, se possível, para que se fixassem na mente do ouvinte. Um sermão medieval era como um fresco ou um vitral: ensinava através de uma sucessão de imagens visuais. [...] O uso de imagens visuais pela Igreja para fixar a narrativa sagrada no espírito dos leigos mostra que, pelo menos para a Igreja, imagens e história andavam juntas (FENTRESS e WICKHAM, 1992, p. 69).

Os indícios presentes na pintura examinada remetem à construção de uma memória social e de um olhar setecentista, demonstrando uma das funções de sua elaboração naquele período, ou seja: a catequização. Um registro do século XIII, atribuído a Giovanni di Genova, conforme Michel Baxandal (1991), demonstra a função didáctica e a catequização nas representações religiosas inseridas nas edificações católicas.

Sabeis que três razões têm presidido a instituição de imagens das igrejas. Em primeiro lugar para a instrução de pessoas simples, pois são instruídas por elas como pelos livros. Em segundo lugar, para que o mistério da encarnação e os exemplos dos santos

pudessem melhor agir em nossa memória, estando expostos diariamente aos nossos olhos. Em terceiro lugar, para suscitar sentimentos de devoção, que são mais eficazmente despertados por meio de coisas vistas que de coisas ouvidas (BAXANDALL, 1991, p. 49).

No interior das igrejas oportunizava-se o contato com narrativas de imagens sacras como uma forma de aprendizados e de catequização. Essa função catequizadora permanece e se amplia na atualidade, na presença de imagens que somam a outros modos de circulação de informações, ampliando a função catequizadora enquanto agregam aspectos patrimoniais e de admiração estética.

A obra “Nossa Senhora com o Menino e Santos” é uma composição que reúne duas telas, ambas produzidas na técnica de pintura em óleo, e possui as dimensões de 112,5 cm x 155,5 cm (Figura 43/APÊNDICE 2⁵⁶). Em se tratando de uma composição híbrida, de partes separadas, registram-se as medidas dos segmentos das telas: o segmento relativo à Santo Antão corresponde a 112,5 cm X 40 cm, e o espaço ocupado por “Nossa Senhora com o Menino e Bispo” mede 112,5 cm X 116,0 cm. Essa obra pertence à Paróquia de São Pedro, da cidade de Encantado, no Rio Grande do Sul, e está exposta permanentemente ao fundo do altar-mor da Capela de Santo Antão, na mesma localidade.

Figura 43 - “Nossa Senhora com o Menino e Santos”, após o restauro em 2016



Fonte: Elaborado pela autora⁵⁷

⁵⁶ Uma imagem igual à da Figura 43 está disponível em formato A3 no APÊNDICE 2, para melhor visualização.

⁵⁷ Foto depois do restauro.

Sua composição está organizada por três personagens, localizados de acordo com o observador: à esquerda, Santo Antão, ao centro, a Virgem Maria com o Menino e, à direita, um bispo. Percebe-se claramente que o espaço ocupado pelo Santo é descontínuo da obra original e indica obras distintas que foram reunidas na tela⁵⁸.

3.2.1 Santo Antão

Na imagem, Santo Antão⁵⁹ (Figura 44) – do ponto de vista do observador – é apresentado com o braço, à esquerda, elevado na altura da cintura e não é possível verificar a posição da sua mão, visto que a tela está segmentada nessa direção (Figura 45). O braço, à direita, dobrado para frente, também na altura da cintura, leva a mão ao centro, sobre o peito, segurando uma chama (Figura 46), sendo o fogo seu atributo comum⁶⁰, segundo Louis Rêau (1955). O autor destaca ainda outros atributos do santo, comumente apresentados na sua iconografia, como a cruz em forma de tau, o sino, o porco, um terço de grandes grãos e o Livro de Regras dos Antonianos. A vestimenta é composta por uma túnica negra, com cordão branco e capuz, próprios de sua constituição de monge eremita. A Ordem dos Antonianos, iniciada pelos monges de *Saint-Antoine-en-Viennois*, no século XI, adotou tais vestes e o atributo do fogo, tornando-se uma ordem que amparava os enfermos.

L'Ordre Hospitalier, fondé au XI siècle sous l'invocation de Saint-Antoine, transformé en saint guérisseur, se spécialisa dans le traitement des maladies contagieuses: feu sacré ou feu de Saint Antoine, peste, plus tard, la syphilis. Comme ces maladies terribles étaient fortes, répandues le pèlerinage de Saint-Antoine en Dauphiné devint très fréquente: au point qu'il rivalisait avec Saint-Jacques-de-Compostelle e Saint-Nicolas-de-Bari (RÉAU, 1955, p. 102)⁶¹

O santo apresenta um semblante austero, sua cabeça é semicalva, com cabelos nas laterais, e sua barba é longa, na altura do colo; ambos (cabelo e barba) são tratados em tons de

⁵⁸ A pintura chegou ao Ateliê São Lucas para ser restaurada com alguns danos produzidos por fogo. Não foi possível detectar dados que situassem o sinistro ocorrido, nem as circunstâncias do acréscimo da parte esquerda da tela, onde aparece o santo de devoção da comunidade.

⁵⁹ A denominação “Santo Antão” (Santo Antônio Abade ou Santo Antônio do Egito) foi utilizada pelos devotos, a partir do Século XIII para distinguir esse santo de Santo Antônio de Pádua, conforme Padre Rohracher (1959).

⁶⁰ A tradição dita recorrer-se a Santo Antão contra as penas do inferno e de incêndios. Na Espanha, ele é representado por um monstro imaginário (*croque mitaine*), que segura uma tocha flamejante e aparece em escadas ou em recantos obscuros, não para iluminar, mas para impedir o depósito de lixo e limpar ambientes (RÉAU, 1955).

⁶¹ A Ordem Hospitalar foi fundada no século XI sob a invocação de Santo Antônio, agora transformado em santo terapeuta, especializado no tratamento das doenças infecciosas: o fogo sagrado ou fogo de Santo Antônio, a peste e, mais tarde, a sífilis. Como estas doenças terríveis foram generalizadas, a peregrinação a Santo Antônio em Dauphiné tornou-se muito frequente, ao ponto de rivalizar como a de Santiago de Compostela e São Nicolau de Bari (RÉAU, 1955, p. 102, tradução nossa).

branco e cinza. Sua espessa sobranceira evidencia tonalidades de branco, cuja representação de ancião está relacionada com a lenda de que teria falecido já centenário. O olhar está direcionado para fora do quadro, à esquerda; esse detalhe, com a parte faltante da mão esquerda, indica lacunas deixadas por outros elementos nessa composição (Figuras 47 e 45, respectivamente). Os pés estão à mostra, e o santo calça sandálias; o pé esquerdo está virado para a esquerda, sendo possível visualizar a lateral interna e parte do calcanhar; o direito é apresentado de frente, ligeiramente inclinado, sugerindo movimento (Figura 48), ou seja, evidencia sua condição de caminhante, que percorria principalmente terras do Egito, França e Espanha.

Santo Antão é considerado patriarca dos cenobitas, monges que viviam em comunidades retiradas, geralmente com os mesmos interesses ou princípios, podendo ou não ser peregrinos; diferenciavam-se, assim, dos anacoretas, eremitas que viviam em retiro, solitariamente, especialmente nos primórdios do cristianismo, dedicados à oração e à produção de textos litúrgicos com a finalidade de alcançar um estado de graça e pureza de alma pela contemplação.

À esquerda, e próximo à perna do santo, existe uma silhueta em perfil de um suíno. O porco é outro atributo do santo (Figura 49) e se tornou sua característica mais popular, à qual ele deve a maioria de seus patrocínios. A partir disso, foi devotamente honrado pelos guardadores de porcos, que faziam pincéis com as cerdas dos animais, e pelos sineiros, por causa do chocalho que aparece amarrado ao pescoço do seu porco⁶² (RÉAU, 1955, p. 103).

Le roi de Catalogne le supplie de venir exorciser sa femme et ses enfants possédés par des démons. Voyageant sur un nuage comme lés apôtres avertis de la mort prochaine de la Vierge, le saint quitte la Thébaïde et débarque à Barcelone. Il se rend dans la maison du prévôt André. Mais au moment ou il franchit le seuil, une truie luiapporte dans as gueule un porcelet monstrueux, né sans yeux ni pattes. André veut chasser l'intruse, mais Saint Antoine l'empêche em lui disant qu'après tout la pauvre bête veut implorer comme le roi la guérison de sa progéniture. Il prend la main d'André et, pour transmettre son pouvoir d'exorcisme il fait avec elle um signe de croix sur le porcelet qui acquiert miraculeusement la vue et lés membres qui lui manquaient à as naissance. Après quoi, André exorcise de la même façon la reine de Catalogne agenouillée à sés pieds. (RÉAU, 1955, p. 101.)⁶³

⁶² “No período em que viveu o Santo, surge a prática que privilegiava os monges de percorrer livremente as ruas acompanhados por seus porcos. A população era alertada pelo tilintar dos sininhos dos animais para lhes dar passagem (RÉAU, 1955, p. 103) ”.

⁶³ O rei da Catalunha suplica-lhe que venha exorcizar sua esposa e seus filhos possuídos por demônios. Viajando em uma nuvem como os apóstolos avisados da proximidade da morte da Virgem Maria, o santo deixa Tebaída e desembarca em Barcelona. Foi para a casa do comandante militar André. Mas no momento em que ele cruza a entrada, surge uma porca trazendo em sua boca um leitão monstruoso, que nasceu sem olhos nem patas. André quer caçar a intrusa, mas o Santo lhe impede, dizendo que afinal o pobre animal deseja implorar pela cura de sua descendência, da mesma forma que o rei. Ele segura a mão de André, para transmitir-lhe o seu poder de exorcismo, e o leva a fazer o sinal da cruz sobre o leitão, que adquire milagrosamente a visão e os membros que lhe faltavam

O milagre da cura do leitão está, assim, associado a três características do santo: seu poder de curador do corpo e do espírito, de protetor dos porcos e de exorcista de possessões.

Três quartos do fundo da composição da pintura de Santo Antão foram trabalhados com elementos relativos ao céu aberto, em cores *dégradées*, de cima para baixo, em matizes roxos, azuis e lilases (para as nuvens) e laranja, amarelos e palha, sugerindo um pôr de sol. No último quartel desse fundo, a área inferior da obra estabelece um horizonte montanhoso e um chão árido, com pequenas flores e arbustos em tons terrosos, caracterizando um espaço físico/geográfico de localização.

Figura 44 - Santo Antão



Fonte: Elaborado pela autora

desde o nascimento. Depois disso, André exorciza, de mesma maneira a rainha da Catalunha, ajoelhada aos seus pés (RÉAU, 1955, p. 101, tradução nossa).

Figura 45- Santo Antão: detalhe braço à esquerda



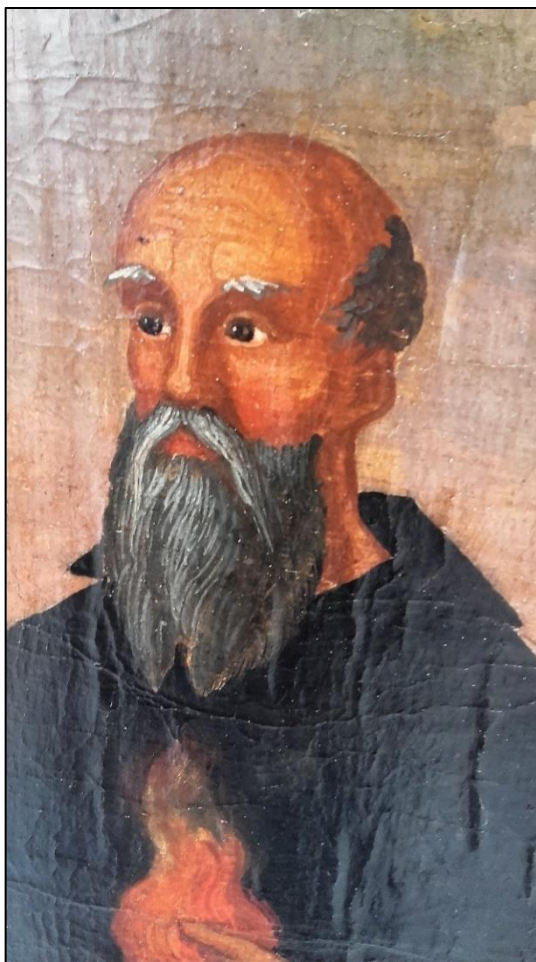
Fonte: Elaborado pela autora

Figura 46 - Santo Antão: detalhe fogo



Fonte: Elaborado pela autora

Figura 47 - Santo Antão: detalhe rosto



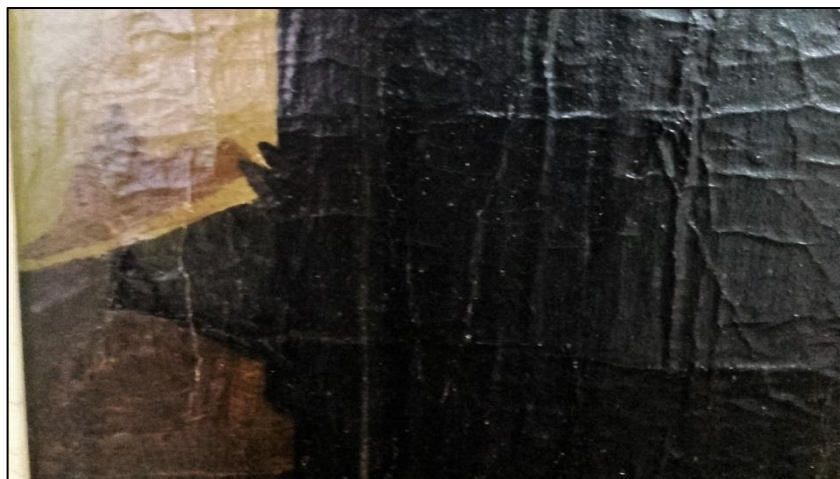
Fonte: Elaborado pela autora

Figura 48- Santo Antão: detalhe pés



Fonte: Elaborado pela autora

Figura 49- Santo Antão: detalhe silhueta porco



Fonte: Elaborado pela autora

3.2.1.1 A Devoção

Com o nascimento estimado em 251, no Alto Egito, Santo Antão teria morrido centenário, em 356; eremita considerado “pai” do monacato⁶⁴, era também um dos “Doutores da Igreja”, teóricos da doutrina cristã que, segundo Graviere e Jacomet (2007), atuaram no período entre os séculos IV e VI da Era Cristã. As marcas desse período têm suas raízes no ano de 313, quando Constantino, imperador romano do Ocidente, promulgou a liberdade de culto, pelo Édito de Milão. Os então distintos impérios do Ocidente e do Oriente enfrentaram invasões bárbaras, e o século V acabou marcando o fim do império do Ocidente, vindo a Igreja a se consolidar sob os papas São Silvestre, São Júlio e São Gregório Magno. Junto com Santo Antônio Abade, eram doutores da Igreja:

[...] especialmente, na Igreja do Oriente, [...] São Basílio, Santo Atanásio, São Gregório de Nazianze, São João Crisóstomo; e, para Igreja do Ocidente, Santo Hilário, Santo Ambrósio, São Jerônimo, Santo Agostinho, São Gregório Magno. (GRAVIERS e JACOMET, 2007, p. 112).

A vida de Santo Antão foi, posteriormente, difundida por outro santo, Santo Atanásio/Hilário, bispo de Alexandria no século IV, que afirmava ter conhecido e convivido com Antão – e encontram-se variações na denominação de Santo Antão – de acordo com a

⁶⁴ “Instituição monástica criada geralmente por um clérigo ao organizar a vida de uma comunidade de religiosos em todos os seus aspectos materiais e espirituais, segundo um conjunto de preceitos denominado ‘regra’” (GRAVIERS e JACOMET, 2007, p. 206-207).

localidade e época: Santo Antônio Abade, Santo Antônio do Egito, ou ainda, Santo Antônio do Deserto.

A devoção ao santo é conhecida desde o século IV. Ainda em vida, procuravam-no para conselhos práticos e espirituais. A partir do século XIII, sua popularidade foi se difundindo pela zona do Mediterrâneo, principalmente graças à *Légende Dorée*— em português, Lenda Dourada (ou Legenda Áurea)⁶⁵. Segundo Réau (1955, p. 103-104), no século XIV, por causa da devoção particular do duque Philippe le Hardi (1344-1404), Borgonha tornou-se feudo de Santo Antônio, cuja festa coincidia com o aniversário do chefe de estado. Era invocado para a cura de doenças, principalmente as de pele, hoje atribuídas ao herpes-zoster, chamadas na época de “fogo de Santo Antão”.

Como já mencionado, o santo também é considerado protetor dos animais domésticos, em particular dos porcos. Na Itália, sua popularidade se difundiu entre os criadores. A tradição conta que os criadores de porcos, no período que antecedia a festa do santo, em 17 de janeiro, revezavam-se para ceder, a cada ano, um leitão de criação própria, que era então cuidado por todos os membros da localidade, ficando um tempo em cada casa, para então, no dia da festa, servir de alimento para a comunidade. Conforme relatos dos moradores da comunidade onde a Capela de Santo Antão de Encantado está localizada, no período do início do século XX até meados dos anos 1970, essa tradição foi substituída pela benção ao sal: no dia dos festejos ao santo, o “sal de Santo Antão” era distribuído entre os moradores que se dedicavam à criação de animais.

Nesse caso específico, a devoção poderia ser, inclusive, um legado da família Bratti, que possui, entre as obras de arte trazidas da Itália pelos seus ancestrais no tempo da imigração, uma estampa em papel sobre a vida de Santo Antão (Figura 50). A imagem é uma possível explicação para a popularidade desse Santo em Encantado, que seria resultado da expansão da devoção, da família à comunidade.

⁶⁵Ao fim do século XIII, Jacques de Voragine, futuro arcebispo de Genes, baseando-se nos livros utilizados pelo clero, escreveu um livro intitulado *Legenda Dourada*, destinado ao grande público da época. Nele, narrava em detalhes a vida legendária de mais de 180 santos. Não é um livro de história tal como nós a entendemos, mas uma epopeia popular e romanesca. Até a época do Renascimento, alcançou extraordinário sucesso: seus leitores encontravam ali elementos enciclopédicos (história, geografia, ciências naturais), relatos de aventuras dignos dos melhores romances, modelos a seguir em suas próprias vidas e um pouco de sobrenatural, o que deixava a obra ainda mais atrativa. No século XVII, a Legenda Dourada, que exerceu considerável influência sobre a representação artística dos santos, foi muito criticada, segundo Gravières e Jacomet (2007).

Figura 50 - Santo Antão: estampa de propriedade da família Bratti



Fonte: Elaborado pela autora

Em visita ao município de Encantado, foi possível constatar, ainda, a concretização do interesse de seus habitantes nas práticas de suinocultura e gastronomia. A cidade mantém uma festa anual no mês de junho, promovida pela prefeitura municipal e por empresas locais, chamada Suinofest, e tem uma grande empresa especializada no processamento de carne suína, atuando no país e no exterior. A Cosuel, Cooperativa dos Suinocultores de Encantado Ltda, fundada no final da década de 1940 por 387 pequenos agricultores, que iniciaram com o

frigorífico e diversificaram a atividade, incluindo laticínios, configurando o que se conhece atualmente como produtos Dália.

3.2.2 Nossa Senhora com o Menino e o Bispo

Em uma composição quadrangular, uma das metades da obra apresenta Nossa Senhora sentada entre nuvens, em *trompel'oeil*⁶⁶, com o Menino Jesus sobre a perna direita e amparado pelo braço direito, além da figura em perfil, de um bispo, com a mitra e o báculo⁶⁷, característicos de pertencimento à hierarquia eclesial. Ao fundo, à direita, há uma formação montanhosa, com uma igreja e um rio. Quando estive em Longarone, verifiquei que a paisagem do lugar é semelhante àquela do quadro. Nesse caso, o rio que aparece representado na tela é provavelmente o Rio Piave (Figura 51).

⁶⁶ Expressão da língua francesa que significa “engana o olho/fraude”, técnica de pintura utilizada desde a antiguidade para designar efeitos de perspectiva em planos, muito utilizada para representar o efeito de entreabrir do céu por nuvens e elementos da arquitetura.

⁶⁷A mitra é uma espécie de chapéu em forma de cone, o que representa a consagração exclusiva do religioso à divindade. A parte de cima da mitra é aberta e seu forro costumava ser vermelho, características que simbolizam, respectivamente, que o bispo está aberto para Deus e a presença do Espírito Santo sobre o religioso, considerado sucessor dos apóstolos. O objeto também possui tiras de tecido na parte de trás (ínfulas), que caem sobre as costas, simbolizando as revelações do Antigo e do Novo Testamento, assim como a plenitude do sacerdócio. O báculo é o cajado do bispo, que o remete à condição de pastor, na condução do rebanho (os fiéis) em direção ao Pai. Ademais, representa a autoridade do Bispo em sua igreja. Sua ponta curva, além de representar que o bispo busca suas ovelhas e as “puxa” e conduz, representa sua submissão ao Papa (Adaptado de “Vestes Litúrgicas – Sacras – Parte II”. Disponível em: <<https://oscoroinhas.blogspot.com/2013/01/vestes-liturgicas-sacras-parte-ii.html?m=0>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

Figura 51- Nossa Senhora com o Menino e Bispo



Fonte: Elaborado pela autora

De acordo com Réau (1957, p. 93-100), o modelo utilizado para essa representação corresponde aos paradigmas da arte bizantina, que fornecem duas categorias específicas de seus elementos: uma, apresentar a Virgem Maria em sua majestade; e outra, apresentá-la como a Virgem da Ternura. Na obra aqui analisada, o autor opta pela segunda tipologia, mais humana, que não se resume em colocar a Mãe de Deus como trono de seu Filho Divino, para ser adorado pelos fiéis; antes, busca apresentar o elo entre a mãe e seu filho. Essa representação é uma das mais antigas, encontrada já em catacumbas do século II. Esse modelo também é marcante no *Trecento* italiano e provém da influência bizantina.

A Virgem é ainda representada muito jovem e seu olhar está direcionado ao bispo, o que não parece ser gratuito. Ao contrário, sugere ir ao encontro de duas informações importantes para a compreensão de Maria como bem simbólico católico: a primeira diz respeito à importância dela para a identidade católica; e a segunda remete à sua condição de “Rainha dos Apóstolos”, conforme a ladainha mariana. Dessa forma, a obra alude à proximidade entre um “sucessor dos apóstolos” (o bispo) e a sua rainha. Por outro lado, conforme a descrição abaixo, o Menino Jesus também participa da cena, e com a gestualidade a indicar a mesma proximidade com o bispo. Na representação iconográfica católica, a proximidade da Virgem e do Menino

com figuras hagiográficas, pertencentes à hierarquia clerical, reforçam a autoridade desta mesma hierarquia. Um dos casos mais recorrentes era Santo Antônio, representado em colóquio com o Menino Jesus.

Em *Arte de la pintura*, tratado de arte escrito por Francisco Pacheco em 1639⁶⁸, tomam-se por base as normas italianas. O autor descreveu como a Virgem deveria ser retratada: “Há de se pintar esta Santíssima Senhora na flor da idade, de doze a treze anos, belíssima e de lindos e sérios olhos, nariz e boca perfeitos e faces rosadas” (PACHECO, 1871, p. 87, tradução nossa). Pacheco era muito respeitado em seu contexto, foi pintor, mestre e sogro de Diego Velásquez, e acumulou conhecimentos teológicos, vindo se formar, em seu entorno, um círculo de poetas, artistas e estudiosos. Em 1618, sua popularidade e nível social aumentaram ao receber dois títulos: de "fornecedor do ofício da pintura" dado pelo do Rei da Espanha, e de "supervisor de pinturas sagradas", pelo Tribunal da Inquisição (GARCÍA RODRÍGUEZ, 1991).

Na pintura analisada, os cabelos castanhos da Virgem estão presos, trazendo um pequeno adereço, similar a um véu torcido, e sua tez é levemente amorenada. Sobre o modo de representar a Virgem no Renascimento, sabe-se que não era unânime, apesar das regras estabelecidas pela tradição dos “supostos retratos” produzidos por São Lucas. Em virtude das controvérsias, Baxandall (1991) apresenta as recomendações a propósito da representação de Nossa Senhora, contidas em um sermão de Gabriel Barletta:

Vós perguntais: a Virgem era de tez clara ou escura? Alberto Magno diz que não era completamente morena, ruiva ou loira. Pois cada uma dessas cores por si só leva uma imperfeição à pessoa. É por isso que se diz: “Deus me livre de um lombardo ruivo”, ou “de um espanhol loiro”, ou “de um flamengo de qualquer cor que seja”. Maria apresentava uma mistura de cores de pele, participando de cada uma delas, pois um rosto que participa de todas essas misturas é um rosto bonito, é por esse motivo que as autoridades médicas declaram que uma tez composta de vermelho e branco quando uma terceira cor é acrescentada: o preto. E é preciso admitir, diz Alberto: Maria era um pouco morena. Há três razões para se pensar assim – primeira, por uma questão de constituição, pois os judeus tendem a ser morenos e ela era judia; segunda, em razão de testemunhos, uma vez que São Lucas fez dela três retratos que estão hoje em Roma, Loreto e Bolonha, os quais lhe conferem uma tez morena; terceira, por uma questão de afinidade. Um filho geralmente se parece com a mãe e vice-versa; Cristo era moreno [...] (BAXANDALL, 1991, p. 62).

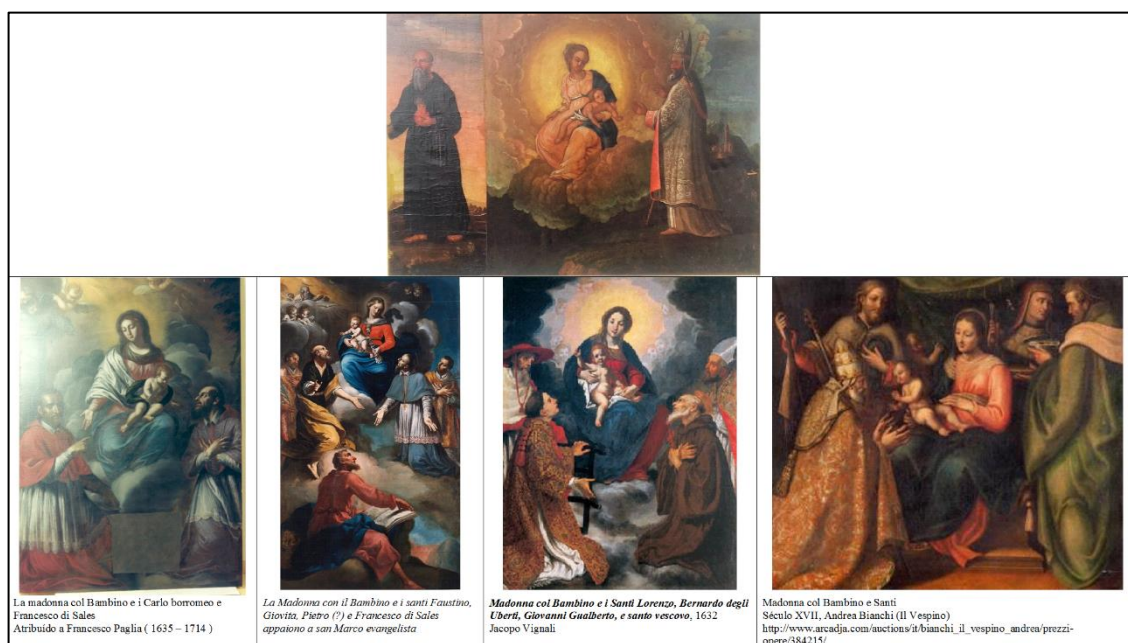
Aceita a datação da elaboração da obra como o ano de 1714 (inscrito no verso) e a probabilidade de o trabalho ter sido executado por um artista iniciante, é possível justificar que o aprendizado do ofício – no período que corresponde ao Barroco – era orientado pelos

⁶⁸ Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/documentos/descargar/3040>>. Acesso em: 9 set. 2016.

preceitos do Renascimento. Para a produção da tonalidade da pele da Virgem, é muito provável que as indicações no sermão acima justifiquem essa escolha do artista, bem como a da cor usada no cabelo. Consta-se, pois, que a obra possui elementos do Renascimento, sinalizando certa mistura de estilos de época também no que se refere ao modelo de arte bizantina, já citado.

Nossa Senhora está vestida com uma túnica avermelhada, e seu manto azul, com ornamentos dourados na barra (Figura 51), segue o modelo de execução do tema no período: a Virgem Maria sentada no centro, com o Menino no colo, apoiado ora sobre a perna direita ora sobre a perna esquerda, ladeada de santos e/ou acompanhada por autoridades da Igreja, e com as vestes seguindo o mesmo esquema de cores, como exemplificado na Figura 52⁶⁹, que apresenta um comparativo entre a pintura restaurada e quatro pinturas do mesmo período histórico, de mesmo tema e produzidas na Itália.

Figura 52- Comparativo entre pinturas de mesmo tema, período e espaço



Fonte: Elaborado pela autora

Conforme referido anteriormente, a fruição de dividendos simbólicos aparece claramente na utilização da imagem de Nossa Senhora, acompanhada de autoridades da Igreja e de santos. Esta ideia pode ser verificada conforme o sermão do dominicano Fra Michele da Carcano, publicado em 1492, apresentado por Baxandall (1991):

⁶⁹ A mesma imagem encontra-se aumentada em A3 no APÊNDICE 3 deste trabalho, para melhor visualização.

[...] as imagens da Virgem e dos santos foram introduzidas por três razões. *Primeiramente*, por causa da ignorância das pessoas simples, pois aquelas que não são capazes de ler as escrituras podem contudo aprender observando as imagens, os sacramentos de nossa salvação e nossa fé. Está escrito: “Soube que, levados por um zelo inconsiderado, tendes destruído as imagens dos santos sob pretexto de que não devamos adorá-las. E nós vos louvamos sinceramente por não permitir que sejam adoradas, mas vos culpamos por tê-las quebrado... Pois uma coisa é adorar uma imagem, e bem outra é aprender, a partir de uma história narrada por imagens, aquilo que se deve adorar. O que um livro é para aqueles que sabem ler, uma imagem o é para as pessoas ignorantes que contemplam. Porque, através da imagem, mesmo aqueles que não conhecem o alfabeto podem ler”. São Gregório, o Grande, endereçou estas palavras a Serenus, bispo de Marselha. *Segundo*, as imagens eram introduzidas em virtude de nossa apatia emocional; pois aqueles que não são levados pela devoção quando ouvirem as histórias dos santos poderiam ao menos se comover quando as vissem, como se elas estivessem efetivamente presentes nas imagens. Pois nossos sentimentos são estimulados por coisas vistas mais do que por coisas ouvidas. *Terceiro*, eram introduzidas devido à precariedade de nossa memória... As imagens eram introduzidas porque muitas pessoas não conseguem reter o que ouvem, mas se recordam quando as veem. (BAXANDALL, 1991 p. 49-50, grifos do autor).

A devoção à Virgem Maria sustenta a autoridade da Igreja e a intervenção dos santos reconhecidos pela hierarquia cristã. Integram o que Bourdieu (2003) define como acumulação simbólica. Nossa Senhora é um bem simbólico, que a um só tempo chancela e reforça a especificidade católica frente à economia de forças religiosas. Isso é particularmente importante em uma situação de mercado religioso, como é o caso da Igreja no período pós-cristandade medieval. Para Bourdieu (2003), a obra de arte é considerada esse bem simbólico que

[...] só existe enquanto tal porque [há] aquele que detém os meios para que dela se aproprie pela decifração, ou seja, [funciona] para o detentor do código [que é] historicamente constituído e socialmente reconhecido como a condição de apropriação simbólica das obras de arte oferecidas a uma dada sociedade em um dado momento do tempo. (BOURDIEU, 2003, p. 283).

Portanto, para o autor, um bem simbólico necessariamente está vinculado à decodificação de um código e é o seu reconhecimento que lhe confere autoridade.

Nesse sentido, na pintura italiana, a túnica avermelhada de Nossa Senhora está ligada à sua maternidade, uma vez que vermelho é a cor do fogo e do sangue. É, por isso, a mais importante das cores para muitos povos, por ser aquela mais intimamente ligada ao princípio da vida (PEDROSA, 1982).

Além disso, os tons de vermelho na vestimenta das personagens pictóricas, desde a antiguidade, representavam a sua nobreza. Esse matiz, aplicado nas representações da Virgem, também pode estar associado à condição de Rainha do Céu. Segundo Réau (1955), com a

expansão do culto da Virgem Maria, no período da Idade Média, foram-lhe atribuídas honras nunca vistas, que se sobrepuseram ao culto de seu Filho e dos participantes da trindade divina.

Parravicini (2008) chama a atenção para a iconografia bizantina, em que os matizes vermelhos e azuis seriam correspondentes à humanidade e à divindade, respectivamente. Outro autor que estudou profundamente a iconografia é Georges Gharib (1988), o qual considera que os tipos de vestimenta de Maria e do Menino foram inspirados na iconografia oriental, que remonta ao tempo de Cristo no território sírio-palestino, constituído de três partes: a túnica, o manto e o cordão na cintura; geralmente também as sandálias podem compor o traje. Sobre a cor, o autor recorre ao padre Florenskij, que apresenta o azul como símbolo da Mãe de Deus, sempre virgem, e a púrpura e o vermelho representando cores da dignidade, espiritualidade, do sofrimento e do fogo do amor, respectivamente.

O manto azul também se liga à nobreza da sua condição divina e pode ser explicado de diferentes ópticas: a primeira está articulada com a relação celestial da cor, que envolve o místico e a transcendência, conforme o Dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrant, que assim descrevem a cor azul:

[...] imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário [...]. O azul e o branco, cores marianas, exprimem desapego aos valores deste mundo e o arremesso da alma liberada em direção a Deus, i. e., em direção ao ouro que virá em encontro com o branco virginal durante sua ascensão no azul-celeste. Reencontra-se aí, portanto, valorizada positivamente na crença no Além [...] (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1992, p. 107-109).

A segunda perspectiva situa-se na questão do pigmento azul, raro de obtenção e de alto valor financeiro. Sobre isso, Baxandall (1991) traz o relato da relação do cliente com o pintor:

A preocupação que se verifica nos contratos com a qualidade do pigmento azul, assim como do ouro, não era sem fundamento. Depois do ouro e da prata, o azul ultramarino era a cor mais cara e a mais difícil de se empregar. [...] O azul ultramarino era fabricado a partir do pó do lápis-lazúli importado a altos custos do oriente; o pó era diluído em líquido várias vezes para se extrair a cor, sendo que o primeiro extrato obtido – um azul violeta intenso – era o melhor e o mais caro. [...] [É fácil] compreender quando o azul utilizado destina-se simplesmente a ressaltar as figuras principais de Cristo ou de Maria em uma cena bíblica. [...] Em 1408 Gherardo Starnina se incumbiu por contrato de pintar na igreja de Santo Stefano, em Empoli, os afrescos, hoje desaparecidos, da vida da Virgem. O contrato é metucioso com a utilização do azul: o ultramarino destinado a Maria deve ser de qualidade correspondente a dois florins a onça, ao passo que para o resto do quadro, um ultramarino a um florim a onça será suficiente. (BAXANDALL, 1991, p. 20-21).

Sobre as cores da vestimenta de Nossa Senhora, portanto, o vermelho remete à condição terrena, enquanto o azul é a condição divina, transcendente ao mundo material.

Figura 53- Nossa Senhora com o Menino e Bispo: detalhe Maria e o Menino Jesus



Fonte: Elaborado pela autora

O Menino Jesus – que, especificamente, faz parte da iconografia de Nossa Senhora – nesta obra, mira o bispo, à direita, e estende-lhe os braços, o que remete à acolhida da hierarquia da Igreja na figura de seu representante. A Mãe também contempla o bispo, reforçando a atitude de seu Filho Divino. A observação da figura do bispo indica uma atitude de reciprocidade, pois ele também estende os braços para o Menino. Nesse gesto, ele deixa o báculo – símbolo de sua autoridade de pastor do rebanho de fiéis – repousar sobre o ombro direito. Isso representa humildade perante o Filho de Deus e é corrente em muitas imagens sacras com o mesmo tema. Na comparação que segue (Quadro 2), constata-se elementos de referência para a representação da figura episcopal, tais como vestimentas, lugar no espaço, cores e expressão, bem como os pés descalços, indicando a posição de humildade diante da Mãe de Deus.

Nossa Senhora pode ser analisada pelo viés “da figura arquetípica presente na ‘anima’⁷⁰ do ocidente patriarcal, atesta-se na arte cristã, ratificando a sua importância na estruturação teológica do cristianismo, através da presença de uma ‘nova Eva’”. A importância da figura arquetípica de Maria para essa comunidade do interior do Rio Grande do Sul mostrou-se clara na tomada de conhecimento das suas memórias e costumes, durante a pesquisa *in loco* Cescon e Isaia (2018, p. 133).

Quadro 2 – Comparação da figura episcopal em telas

	
<p><i>Madonna con Bambino in trono, San Giovanni Battista e San Nicola di Bari, Martinelli Nicolò (1540 ca./1611)</i> Óleo sobre tela.</p>	<p><i>Nossa Senhora com Menino e Santos, detalhe do Bispo</i> Fonte: Produção da autora</p>

Fonte: Elaborado pela autora

Desde seus primórdios do cristianismo, a arte religiosa cristã se utilizou de imagens como veículo de divulgação doutrinária. Aqui, se faz uma analogia entre a recorrência da figura episcopal na arte religiosa e sua presença na obra que está sendo estudada, possivelmente do século XIX, quando a Igreja conheceu o chamado processo de romanização, amplificando institucionalmente o poder papal e o poder episcopal.

⁷⁰ Para Jung (1991), a “anima” estava articulada ao desenvolvimento cultural de figuras imagéticas extremamente ligadas à experiência masculina e da sociedade patriarcal. A “anima” esquematicamente remetia às qualidades femininas presentes no inconsciente masculino (assim como o “animus” remetia às qualidades masculinas inerentes ao inconsciente feminino) (CESCON e ISAIA, 2018).

A partir do Concílio de Niceia, reunido no século IV, as normatizações sobre a representação de imagens sacras vinham sendo constantemente revisadas, pois tinham também a função de catequizar os fiéis, além de afastá-los da possibilidade de vir a adorar ídolos. Essas determinações sobre a utilização de imagens foram revistas e reafirmadas no século XVI pelo Concílio de Trento.

986. Quanto às Imagens de Cristo, da Santíssima Virgem e de outros Santos, se devem ter e conservar especialmente nos templos e se lhes deve tributar a devida honra e veneração, não porque se creia que há nelas alguma divindade ou virtude pelas quais devam ser honradas, nem porque se lhes deva pedir alguma coisa ou depositar nelas alguma confiança, como outrora os gentios, que punham suas esperanças nos ídolos (cfr. Sl 134, 15 ss), mas porque a veneração tributada às Imagens se refere aos protótipos que elas representam, de sorte que nas Imagens que osculamos, e diante das quais nos descobrimos e ajoelhamos, adoremos a Cristo e veneremos os Santos, representados nas Imagens. Isto foi sancionado nos decretos dos Concílios, especialmente no segundo de Nicéia contra os iconoclastas (Documentos da Igreja Católica, 2017).

Conforme as determinações originadas no Concílio de Trento, as imagens deveriam ser produzidas rigorosamente de acordo com o que estava escrito na Bíblia, já que tinham a função de levar ensinamentos mesmo para aqueles fiéis que não sabiam ler. Assim, a figura de um bispo na pintura tem papel importante, levando em conta sua função de “encarregado do ensino”.

984. Manda o Santo Concílio a todos os bispos, **aos encarregados do ensino** e aos que mantêm cura, que instruam diligentemente os fiéis, sobretudo no que diz respeito à **intercessão e invocação dos Santos**, à veneração das suas Relíquias e ao **uso legítimo das imagens**, segundo o costume da Igreja Católica recebido dos primórdios do Cristianismo, conforme o consenso comum dos Santos Padres e os decretos dos sacros Concílios. Ensinem-lhes que os Santos reinam juntamente com Cristo e oferecem a Deus suas orações pelos homens, que é bom e útil invocá-los com súplicas e recorreremos às suas orações, ao seu socorro e auxílio, para obtermos benefícios que a Deus devem ser pedidos por intermédio de Seu Filho Jesus Cristo Nosso Senhor, único Redentor e Salvador nosso.

987. **Os bispos ensinem**, pois, diligentemente, com narrações dos mistérios de nossa redenção, **com quadros, pinturas e outras figuras, pois assim se instrui e confirma o povo, ajudando-o a venerar e recordar assiduamente os artigos de fé**. Então sim, grande fruto se poderá auferir do culto das sagradas Imagens, não só porque por meio delas se manifestam ao povo os benefícios e as mercês que Deus lhes concede, mas também porque se expõem aos olhos dos fiéis os milagres que Deus opera pelos seus Santos, bem como seus salutarex exemplos. Rendam, assim, por eles graças a Deus, regulem a sua vida e costumes à imitação deles e se afavorem em adorar e amar a Deus, fomentando a piedade. Se alguém ensinar ou pensar de modo contrário a estes decretos — seja excomungado⁷¹ (Grifos da autora) (Documentos da Igreja Católica, 2017).

⁷¹ Disponível em: <http://agnusdei.50webs.com/trento30.htm> Acesso: 29 out.2017.

Representar um bispo numa pintura sacra era garantia do aval da Igreja. Essa representação confirmaria a autoridade e a veracidade da Palavra, confirmando a validade da invocação e da intercessão dos santos. Dessa forma, a presença da figura de Santo Antão – que foi doutor da Igreja – na pintura “Nossa Senhora com o Menino e Santos” acrescenta importância à obra e ao objetivo da pregação religiosa. Seu hábito de monge adquire valor simbólico de autoridade, à semelhança do bispo que está ao lado. Mas o papel do bispo vai além do ensino da doutrina. Sua imagem ratifica a narrativa da santidade e dá autenticidade à mensagem espiritual, como se percebe em cenas hagiográficas nas quais essa figura aparece.

Para que se entendam melhor as relações de distinção e desfrute simbólico da figura episcopal, dois exemplos mostram em que essa figura aparece como recurso de autoridade, ratificando a santidade que se quer apresentar, ambos ocorridos na Europa antes do século XIX. O primeiro exemplo é uma pintura do século XV (Figura 54), existente na Catedral de Valencia, Espanha, na qual a representação de São Denis dá aval à santidade de Santa Margarete, cultuada como virgem e mártir. São Denis, que também foi mártir, mostra nas vestes a autoridade episcopal, leva o báculo na mão direita e um livro aberto na mão esquerda. São exemplos de imagem em que o bispo representa a Igreja, sua doutrina e sua mensagem espiritual, e a seu lado está uma virgem, acentuando um papel arquetípico feminino, no valor positivo da “anima” no ocidente cristão: a virgem pura que transcende um mundo de impurezas (JUNG, 1991).

No segundo exemplo (Figura 55) estão representados dois membros da Igreja, São Jerônimo e São Luiz de Toulouse junto com a Virgem e o Menino em uma pintura de Andrea Mantegna, do século XV. Aqui, inverte-se, o recurso de autoridade, já que um bispo e um cardeal ladeiam o Menino Jesus e a Virgem Maria. Não se trata de um homem ou de uma mulher elevados à santidade, mas do Filho de Deus e sua Mãe. E as figuras episcopais estão ali para mostrar intimidade com Jesus e Maria, num claro indício de precedência. O conteúdo catequético é explícito, reforçando a autoridade episcopal.

Figura 54 - Paine central do retábulo de São Denis e Santa Margarida na Catedral de Valencia, Espanha. São Denis, bispo e mártir, e Santa Margarida, virgem e mártir, século XV



Fonte: <http://www.catedraldevalencia.es/en/recorrido-por-la-catedral21.php>
Acesso em: 10 set. 2017.

Figura 55- Virgem e o Menino com São Jeronimo e São Luiz de Toulouse, Andrea Mantegna, +/- 1455. Museu Jacquemart-André, Paris, França



Fonte: http://mini-site.louvre.fr/mantegna/acc/xmlen/section_2_1.html.
Acesso em 20 out. 2017.

Essas duas pinturas apresentadas aqui são exemplos históricos da importância da recorrência à representação episcopal como indício de autoridade. Isto em uma longa duração, na qual se inscrevem aspectos formais e recursos simbólicos da pintura estudada. Essa obra “Nossa Senhora com o Menino e Santos”, mais a Capela de Santo Antônio e a escola de Encantado, trazem conteúdos simbólicos caros à comunidade: o valor religioso, as crenças e a educação. A autoridade da Igreja é a força motriz das iniciativas em comum.

No que se refere à imagem do bispo na pintura “Nossa Senhora com Menino e Bispo” e sua identificação iconográfica, a primeira hipótese, levantada por Leandra Tavares de Miranda Vieceli⁷², atual ministra da eucaristia da Capela de Santo Antônio, em Encantado, é a de que, na pintura⁷³, a figura seria de Atanásio, uma vez que é este o bispo que acompanha Santo Antônio em suas representações, e teria sido o autor de sua biografia. Entretanto, tal conjectura foi refutada, justamente pelo fato de a pintura não ser uma continuidade, mas um anexo; portanto, não necessariamente esse bispo seria Santo Atanásio. Diante dessa controvérsia, foi feito contato com alguns sacerdotes próximos, que viveram na suposta região de origem da tela. A segunda possibilidade, sugerida então pelos religiosos, é a de a pintura representar São Nicolau, que acompanha Nossa Senhora das Neves, santa de devoção comum em Belluno. Essas suposições remeteram, de qualquer forma, a uma investigação mais aprofundada no museu da cidade de Encantado, pois não consideramos os depoimentos suficientes para sanar as dúvidas quanto à identidade do Bispo.

No museu foi localizada uma referência escrita da história da capela. Está na sala dedicada à religiosidade da cidade (Figura 56), guardado em uma pasta preta, tipo arquivo, identificada como “Histórias das Capelas de Encantado”, escrito em aprimorada caligrafia, sobre uma folha pautada em linhas azuis, com duas margens vermelhas. Esse registro, por não ter assinatura, tornou-se uma voz anônima do passado, que traz informações não conflitantes com os relatos atuais. Confirma-se, nele, a doação das terras da Igreja pela família Rossetto, e a edificação, realizada com a ajuda dos moradores do bairro do Lambary, erguida pelas mãos dos primeiros imigrantes, dentre eles, membros da família Bratti.

⁷² VIECELI, Leandra Tavares de Miranda. Depoimento concedido a Juliane Petry Panozzo Cescon em 06 de julho de 2017.

⁷³ Leandra também nos informou saber que o nome da pintura era, inicialmente, “Maria, mãe de Deus” e, em seguida, passou a ser “Nossa Senhora com o Menino e Santos”.

Figura 56 - Documento anônimo – Histórico da Capela Santo Antônio, Encantado, Brasil

Histórico da Capela Santo Antônio da Paróquia do Encantado

Assim que ia aumentando a população, os laboriosos colonos profundamente religiosos cogitaram na medida do possível a construção de uma capela para melhor comodidade, e cumprimento dos deveres religiosos.

Existiam então duas capelas na distância de um quilometro apenas, estas eram a São Pedro e Santo Antônio, surgiram discussões de quem deveria ser a sede paroquial, vencendo a capela S. Pedro dada a superioridade do numero de habitantes, ficando assim a primeira capela a de Santo Antônio (no ano de 1889.) Os fundadores foram: João Rossetto, Augusto Zanetta, Francisco Echer, Antônio Buffon, Antônio e João Bratti, Batista Lucchetti, e Tomé Bertozzi.

No ano de 1889, foi construída a atual capela em alvenaria, em terrenos doado por João Rossetto, que foi Santa somente dois anos mais tarde. Em 1891, ao ser Santa, a capela pelo Pe. Eugenio Pleiner, o mesmo tirou o sapato antes da entrada da capela dizendo - Não sou digno de entrar nesta capela com sapatos - Nesta capela existe ainda hoje um quadro com pinturas a óleo muito antigas que são: Nossa Senhora das Graças, Santo Antônio - São Liberal, que a família Bratti ganhou como lembrança de um amigo de Longarone (Itália) sua terra natal quando imigraram ao Brasil. Posso afirmar, que atualmente que este quadro conta com mais de 500 anos.

A obra em estudo é mencionada no último parágrafo da primeira página:

Nesta Capela existe ainda hoje um quadro com pinturas a óleo muito antigas que são: Nossa Senhora das Graças, Santo Antão e São Liberal, que a família Bratti ganhou como lembrança de um amigo de Longarone (Itália), sua terra natal, quando imigraram ao Brasil. Posso afirmar que atualmente este quadro conta com mais de 500 anos (Acervo do Museu Municipal de Encantado, sala de artefatos religiosos, texto anônimo, s/p).

Quanto à afirmação sobre a idade da pintura, é possível identificar apenas um indicador estilístico temporal na feitura das nuvens, – o *trompe l’oeil*, que referimos anteriormente, identificado nas formas circulares e imitando céu aberto, uma das características do período barroco. Porém, mesmo nesse caso, não há como estabelecer correspondência matemática à afirmação da idade da tela, e acredita-se que o exagero utilizado na escrita desse documento, refletido também na informação da idade da imagem, foi uma maneira de tentar atribuir maior notoriedade à obra.

Ao ler, em voz alta, o trecho do documento, Adélia (neta de Giovanni, presente no momento da pesquisa no museu) imediatamente lembrou: “Minha avó rezava para esse santo! Era um versinho: *San Liberale, San Liberale, libera mi dal male*”⁷⁴. E completou dizendo que sua avó era da região de Treviso, chamava-se Angela Bratti e veio da Itália casada com Giovanni Bratti. De fato, São Liberal é padroeiro de Treviso, representado, quando jovem, como soldado e, mais velho, como um bispo.

Nesse ponto, acredita-se na possibilidade de que o bispo da pintura possa ser São Liberal, apesar da informação de que a origem da avó de Adélia (nora de Andrea) seja Treviso, e não Longarone. Vale ponderar, entretanto, que a localidade possuiu uma capela dedicada a esse santo; fica, mesmo assim, a incerteza, pois a devoção ainda não comprova a representação de São Liberal.

Burigo (2018) trouxe a hipótese de ser o bispo da diocese de Belluno da época de 1714, em sua pesquisa identificou como sendo Giovanni Francesco Bembo, nascido em Veneza em 31 de dezembro de 1659, filho de Francesco Bembo e Caterina Corner Bembo, consagrado bispo em 07 de março de 1694 e assumiu o bispado de Belluno em 28 de junho de 1696, permanecendo nessa função até o dia de sua morte, em 21 de julho de 1720.

⁷⁴ São Liberal, São Liberal, livrai-me do mal. (Tradução nossa).

De qualquer modo, como informações precisas foram perdidas no tempo, saber, no neste contexto atual, quem é o bispo representado na pintura, é, de certa forma, apenas uma maneira de satisfazer uma curiosidade da comunidade, o que seria interessante, mas que se torna pouco relevante em relação a outros dados que a obra contém. O que se sabe ao certo é que existe, na comunidade de Santo Antão em Encantado, a devoção ao santo, em celebrações religiosas e culturais, e à Nossa Senhora, principalmente na recitação do terço, assim como foi informado por Leandra Tavares de Miranda Mirceli (2017):

LEANDRA: E, durante a semana, de segunda a sexta, temos o santo terço, às 18h. 18, né? Sim. E tem a primeira sexta-feira, que a gente tem adoração ao santíssimo. Até, assim, no início, foi pra resgatar aquela devoção ao coração de Jesus que não tinha aqui, né. E no sábado, também, nós temos adoração ao coração imaculado de Maria. Então, os dois corações são lembrados todo mês, né. E todo dia 25, então, nós rezamos o rosário, que são os três terços. Tudo para que seja fortalecida. Seja fortalecido esse propósito de Nossa Senhora aqui no Brasil, né, de que preparemos o retorno dele. 21 de cada mês, nós temos o Ofício da Imaculada.

Somam-se antigas e novas devoções. Entretanto, a comunidade mantém elementos de rito religioso desde a imigração, valorizando os laços entre os membros do grupo através da religiosidade.

3.2.3 O cenário

Na obra “Nossa Senhora com o Menino e Santos”, os personagens encontram-se no alto de uma montanha e, a seus pés, há uma floresta escura. O bispo está de pé, em um platô, que fica mais evidente quando a tela é exposta à luz ultravioleta (Figura 57).

No espaço à direita, delineia-se um rio que leva ao topo de outra montanha, onde se assenta uma igreja. No horizonte, ao fundo, estão presentes os picos nevados de uma paisagem que contém diferentes elementos semelhantes à paisagem natural da região de Longarone, na Itália (Quadro 3⁷⁵).

⁷⁵ O mesmo quadro está reproduzido em tamanho maior no ANEXO 10, para melhor visualização.

Figura 57- “Nossa Senhora com o Menino e Santos”: detalhe floresta



Fonte: Elaborado pela autora

Quadro 3- Imagens de Longarone destacando torres em edificações religiosas



Paisagem de Longarone.
Acervo Museu de Longarone.
Fonte: Produção da autora



Paisagem de Longarone.
Acervo Museu de Longarone
Fonte: Produção da autora



“Nossa Senhora com o Menino e Bispo”:
detalhe torre. Fonte: Produção da autora



Igreja de Longarone. Acervo Museu de Longarone.
Fonte: Produção da autora



Fotografia da cidade de Longarone, década de
60. Fonte:
<http://vesano.com/images/vayont/index.htm>



Igreja de Casso. Acervo Museu de Longarone.
Fonte: Produção da autora

O processo de restauro foi o incentivo desencadeador de busca pelas possibilidades de trilhas que levariam a indícios de ligações esperadas e outras não, como surpreendentes fios invisíveis, demarcando o encontro de entrelaçamentos de memórias, de contextos diversos e de comunidades de sentido.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trajeto desta tese inicia como espaço de estudo e reflexão, com a restauração da pintura “Nossa Senhora com o menino e Santos”, de caráter religioso, que, por muitos anos, fez parte de uma comunidade que lhe atribuiu sentido social, afetivo e artístico, e, de certa forma, reconhece sua própria história na história da obra. Essa restauração foi primeiramente motivada pelo registro que se encontra no verso da tela e reporta grande distanciamento no tempo – e também no espaço – uma vez que traz o ano de 1714 e a cidade de Longarone, província de Belluno, Itália. Tal objeto também é elemento documental da influência familiar, essa que participou do processo de imigração, em 1882, para o município de Encantado, Rio Grande do Sul, cujos descendentes, no processo de sua recuperação, resgatam memórias e o interesse por (re)significar o passado e a própria obra, juntamente conosco e com a comunidade onde se insere.

Muitas memórias uma pintura é capaz de evocar, em culturas e tempos distintos que insistiram em se enlaçar. Janelas de interpretação foram se abrindo e, reunidas, completam o panorama possível do resgate material e imaterial que a imagem permite. A questão inicial – posta pela tese de que essa obra de arte transcende os significados familiares e se insere em uma polissemia, partilhada pela comunidade – se confirma nas articulações entre Brasil e Itália. Ou seja, espaços se abrem como janelas, em Encantado, no Brasil, e em Longarone, na Itália, para observação e constatações, empiricamente, muito além da obra, na concretização conceitual de memória, comunidade de sentido e pertencimento.

Na pesquisa, realizada na Itália, foi possível descobrir que mesmo com a ausência de evidências ou documentos a memória pode ser acionada por uma imagem e por reconhecimento de um passado – ainda que não vivido. A tragédia de Vajont é uma ferida na alma dos longaroneses e saber que existe uma pintura, do outro lado do oceano, produzida por um pintor da região, trouxe um alento, um registro de que a cidade existiu e possui uma história anterior a 1963. Assim, a pintura pode ser considerada uma chave do tempo de Longarone; o longínquo 1714 traz à luz rastros de memória de uma história que é única na existência dessa comunidade.

A pintura também é uma testemunha silenciosa desse tempo, acessada através da leitura do observador; a materialidade da brecha desse tempo é o ponto mais distante de concretude que Longarone possui. Para essa comunidade italiana, a existência do ícone recupera o apagamento de uma parte da história e de um passado que existiu anterior à devastação de sua

terra e de seus habitantes. O investimento dos longaronenses na manutenção da memória da tragédia obscureceu a vida que transcorreu num tempo e numa história antecedentes. Ali, o imaginário coletivo se transforma ao reconhecer, num traço material trazido do Brasil, os laços rompidos, desfeitos pela dor das perdas e que agora são reatados à trajetória anterior. Essa comunidade reaviva, assim, as memórias de uma existência temporal e histórica que fez e ainda faz parte dessas vidas, integrando sua identidade e sua cultura. Por enquanto a tela é a memória mais pregressa, portanto, identificada como um marco de existência, ou mesmo renascimento, e como registro histórico da localidade.

Diversas camadas de memória foram observadas – e outras permanecem em aberto para pesquisadores de áreas múltiplas. Tendo como ponto de partida as inscrições do verso da pintura, o percurso, desde os anos 1700, buscou a formação do pintor no período e indícios de possibilidades para a confecção da obra, passando por 1868 e os vestígios da primeira intervenção de restauro, identificadas e comprovadas através dos processos da segunda intervenção de restauro entre 2014 e 2016.

Seguindo as pistas das datas, chegou-se em 1882, ano de desembarque de Andrea Bratti no Brasil. Com os primeiros imigrantes, inicia-se o ciclo dos membros desta família e da comunidade no Brasil; foram ouvidas as narrativas de seus descendentes e moradores da cidade, localizaram-se documentos, fotografias e informações fragmentados que, no entanto, juntos tornaram possível recompor parte dessa história e elementos de identidade evidenciados pelo retorno da pintura ao altar da Capela de Santo Antônio após o restauro realizado em 2016. A obra permitiu evocar o passado e perpetuar as lembranças, tal qual um monumento, quando passado e presente quase se tocam, reestabelecendo os laços afetivos e mnemônicos da família e da comunidade.

Através do olhar da arte, a significação e ressignificação de signos que, perante o tempo, são acionados e incorporados na cultura e tradições de Encantado. A análise iconográfica trouxe a ideia das camadas temporais que uma imagem consegue transpor quando acessada, vista, observada, recuperando a memória, saindo da sombra como se a obra possuísse diversas vidas e, a cada vislumbre humano, oferece diferentes tempos, saindo da sombra numa rasgadura temporal. Vinculam-se, portanto, as práticas culturais que a obra registra de Longarone e as práticas instituídas em Encantado, em movimento contínuo, persistindo e se atualizando, enquanto estabelecem pontes de memória.

A proposição inicial da investigação envolveu questionamentos relativos à problemática de como se constitui uma comunidade de sentido, quanto a significados atribuídos a uma pintura do século XVIII, por uma família brasileira, de descendência italiana, e as possíveis relações com memória social e percepção de um bem cultural. Esse encaminhamento amplo revela contextos históricos, sociais, culturais que remetem à cidade de origem da pintura e aos vínculos da família Bratti. Assim, a pesquisa expande seu campo de busca por indicadores de configuração de uma comunidade de sentido nas relações de memória social quanto à manutenção e mudança entre significados atribuídos por esses dois grupos, separados geograficamente, mas unidos por um suporte material de memória – uma obra sacra – e de evidência histórica.

O movimento gerado pela investigação traz um novo olhar para dois grupos sociais distintos, provocado por um ícone de devoção religiosa, cuja restauração faz emergir narrativas constituidoras de histórias de vidas no tempo presente e no passado, em contextos e espaços diversos que agregam valor a esse bem cultural e simbólico.

A empiria trouxe indicações de mudanças internas aos dois grupos, estimulando uma reconstrução do passado e transformações, reconhecendo-se no pertencimento de ambos às suas histórias e àquelas das duas comunidades, que de algum modo, as enlaçam.

A metodologia de trabalho investigativo foi sendo constituída a partir do objeto de pesquisa: o processo de restauro atuou como motivação; o empírico estabeleceu vínculos com a comunidade depositária da obra; o contato com a família Bratti remeteu à busca pela história da constituição da cidade de Encantado, pelas narrativas de memória com os descendentes; averiguações em acervos particulares e públicos ultrapassaram as fronteiras brasileiras para alcançar indícios na Itália. Assim, se enlaçam duas comunidades, em trajetórias diversas, produzindo uma comunidade de sentido, cujas memórias compartilhadas de tempos, histórias e vidas produzem sentido e não são esquecidas. Tal metodologia pode inspirar e contribuir em pesquisas realizadas por conservadores, restauradores, historiadores, enfim, aqueles que trabalham com memória social e bens patrimoniais.

Para a família brasileira e sua comunidade, a pintura, além da devoção religiosa, mantém viva a lembrança da terra natal de seus antepassados, cultivando esse legado em continuidade ao ritmo da vida, como sobreviventes, pela imigração, superando a tragédia da extinção familiar ocorrida na Itália. As práticas culturais que a obra registra de Longarone e aquelas instituídas

em Encantado mostram o movimento contínuo que mantém e atualiza os laços, os traços e as pontes de memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA

- ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.
- ARGAN, Giulio Carlo. **A Arte Moderna**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- _____. **Clássico e Anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória Cultural**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund et alii. **Anthropos-Homem**. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BARROS, Márcio; ZIVIANI, Paula. Equipamentos, meios e atividades culturais nos municípios brasileiros: indicadores de diferenças, desigualdades e diversidade cultural. In ____ CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais: reflexões e ações**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.
- BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**. Rio de Janeiro: Pais e Terra, 1991.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Martins Fontes: São Paulo 1999.
- BHABHA, Homi. K. **O local da cultura**. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. **O poder simbólico**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BURIGO, Camillo; GALLI, Arrigo. **Dalle valli del Piave e del Vajont in ogni contrada del mondo**. Longarone (BL): Grafiche Longaronesi snc, 2016.
- CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. A metáfora da intertextualidade. In: BARBOSA, Ana Mae Tavares; FERRARA, Lucrécia D'Alessio; VERNASCHI, Elvira (orgs.). **O ensino das artes nas universidades**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: CNPq, 1993.
- CARR-GOMM, Sarah. **Dicionário de símbolos na arte**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CATROGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia**. Coimbra: Quarteto Editora, 2001.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: José Olympio, 1992.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Editora da Unesp: Estação Liberdade, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **De semelhança a semelhança**. Alpha. v.13. n.1, pp. 26-51. 2011.

_____. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins da história da arte. São Paulo: Editora 34, 2015.

DUBY, George. A História da Cultura. In: DUBY, George. **Para uma História Cultural**. São Paulo: Editora Estampa, 1998.

EISNER, Elliot W. **El ojo ilustrado**: indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa. Barcelona: Paidós, 1998.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. **Memória social**: novas perspectivas sobre o passado. Lisboa: Teorema, 1992.

FERRI, Genuino. **100 anos de história**: Paróquia São Pedro. Encantado: Grafen, 1996.

GARCÍA RODRÍGUEZ, José Carlos. **Francisco Pacheco, pintor, poeta y tradista de arte**. Sanlúcar de Barrameda: Los Cuatro Vientos, 1991.

GHARIB, Georges. **Le icone Mariane**: storia e culto. Roma: Città Nuova Editrice, 1988.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. Editora Atlas, São Paulo, 2006;

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 1989.

GOLDSTEIN, Carl. **Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers**. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1996.

GÓMEZ, López de Munain René. **El desastre de Vajont**. Jornadas Técnicas sobre Estabilidade de Encostas e Reservatórios. Zaragoza 11-13 junio 2007.

GRAVIERS B. e JACOMET, T. **Os Santos e seus símbolos**. Barcelona: Ediciones Folio, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

_____. **Los marcos sociales de la memoria**. Barcelona: Anthropos Editorial, 2004.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1998.

JUNG, Emma. **Animus e Anima**. São Paulo: Cultrix, 1991.

YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5ªed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LÓPEZ, Ortiz Antonio. **La "catástrofe natural" de la presa de Vajont (Italia, 1963)**. In. ____ "Remolí", María Moliner de Puerto de Sagunto, Valencia, 2009.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo retorna**: formas elementares da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

MALÊ, Maurice. **L'art religieux dela fin du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle** : Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Paris: Librairie Armand Colin, 1951.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MONNIER, Gérard. História das Artes e tipologia. In: **Para uma História Cultural**. São Paulo: Editora Estampa, 1998.

PADRE ROHRACHER. **Vida dos Santos**. São Paulo: Editora das Américas, 1959.

PANOZZO, Juliane Petry. **Celebração Barroca**: a iconografia sacra nos painéis azulejares da Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, Cachoeira, Bahia. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, Bahia, 2010.

PARRAVICINI, Giovanna. **A vida de Maria em ícones**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

PAVANELLO Giuseppe. **L'Accademia di Belle Arti di Venezia Il Settecento**, Tomo 1, Antiga Publishing House, 2015.

PAVÃO, Luis. **Conservação de coleções de fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 1997.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda., 1982.

PIAZZETTA, Gianbattista. **Studi di Pittura già dissegnati**. Veneza, Itália 1760.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI**: do monumento aos valores. São Paulo: Edição Liberdade, 2009.

RÉAU, Louis. **Iconographie de l'arte chrétien**. Tome III. Iconographie des Saints. Paris: Presses Universitaires de France, 1955.

_____. **Iconographie de l'art chrétien**. Tome Second. Iconographie de la Bible II Nouveau Testament. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos**: a sua essência e a sua origem. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2014.

SAID, Edward W. **Fora do lugar**: memórias/ Edward W. Said. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SORANZO, G. **Sant'Antonio di Padova ed Ezzelino III da Romano**. In: *Il Santo I*, 1964.
BIBLIOGRAFIA ELETRÔNICA

BACCHETTI, Enrico. **100 anni, 4 minuti, 1910 morti**: breve viaggio nella tragedia del Vajont
 DOI: 10.12977/nov178. Novecento.org, n. 8, agosto 2017. Disponível em:
<http://www.novecento.org/dossier/italia-didattica/100-anni-4-minuti-1910-morti-breve-viaggio-nella-tragedia-del-vajont/>

CESCON, Juliane Petry Panozzo. **A serviço de Clio : restauro e memória social em uma obra sacra, Encantado/RS– 1714/2016**. XII SEMANA CIENTÍFICA UNILASALLE – SEFIC 2016 Canoas, RS – 17 A 21 de outubro de 2016 a.

Consórcio Doutoral ISSN 1983-6783 Url:
<https://anais.unilasalle.edu.br/index.php/sefic2016/article/download/544/480>

_____. **Patrimônio Cultural, Memória Social e Imagem**. In: ____ IV Jornadas Mercosul: Memória, Ambiente e Patrimônio. Unilasalle, Canoas/RS, de 7 a 9 de novembro de 2016, p. 188-195. Publicado em dezembro de 2016 b.

Disponível em: <http://www.unilasalle.edu.br/canoas/jornadas-mercosul/>

CESCON, Juliane Petry Panozzo e ISAIA, Artur Cesa. **A madona de Encantado**. In: ISAIA, Artur Cesa e GAEBIN, Cleusa Maria Gomes (Org.). *Memória e Identidade: entre a oralidade e a escrita*. Canoas-RS. Ed. UNILASALLE, 2018. Modo de acesso :
<http://livrariavirtual.commercesuit.com.br/e-book/memoria-e--identidade-entre-oralidade-e-escrita>.

CODEVAT. **Plano Estratégico**. Disponível em:

<<http://www.codevat.org.br/documentos/6/?legislacao.html>>.

COMMENIUS. **Didática mágna**. Disponível em:

<<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/didaticamagna.pdf>>.

DICIONÁRIO VÊNETO. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/veneto-2/>>.

DIVISÃO DE POLÍCIA MARÍTIMA, AÉREA E DE FRONTEIRAS (DPMAF). **Relações de passageiros em vapores no porto do Rio de Janeiro**. Notação: BR.AN. RIO.OI.RPV 1809.

Arquivo Nacional. Disponível em:
 <<http://www.Hemeroteca%20Biblioteca%20Nacional/Andrea%20e%20Domingas%20Bratti%20Vapor%20Berlin>>.

DOCUMENTOS DA IGREJA CATÓLICA. Disponível em:
 <<http://agnusdei.50webs.com/trento30.htm>>.

DOCTRINA CATÓLICA. **Vestes Sacras (Litúrgicas)**. Publicado em 03/04/2012. Disponível em: <https://doutrinacatolica.wordpress.com/2012/04/03/vestes-sacras-liturgicas-ii/>

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Disponível em:
 <<http://ibge.gov.br/cidadesat/painel/historico.php?codmun=430680&search=rio-grande-do-sul%7Cencantado%7Cinfogra%C3%A9cos:-historico&lang>>.

JUNG, Emma. **Animus e Anima**. São Paulo: Cultrix, 1991. Kirsch, Joham Peter. Council of Trent. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/15030c.htm>>.

PACHECO, Francisco. **Arte de la pintura: su antigüedad y sus grandezas**. Madrid: Librería de D. Leon Pablo Villa Verde, 1871. Disponível em: www.alejandriadigital.com/.../El%20arte%20de%20la%20pintura.pdf

Prefeitura Municipal de Encantado. Disponível em: <http://www.encantadors.com.br/site/municipio.php?id=5>

REFERÊNCIAS DEPOIMENTOS – (APÊNDICE 05)

BERTUOL, Danilo. **Depoimento concedido a Juliane Petry Panozzo Cescon**. Encantado, 23 junho de 2018.

BERTUOL, Maria Elisa Peretti. **Depoimento concedido a Juliane Petry Panozzo Cescon**. Encantado, 23 junho de 2018.

BRATTI, Adélia Therezinha. **Depoimento concedido a Juliane Petry Panozzo Cescon**. Encantado, 11 de outubro de 2015.

BURIGO, Camilo. **Depoimento concedido a Juliane Petry Panozzo Cescon**. Logarone 23 de janeiro de 2018.

CERETTA Isolda Maria Echer. **Depoimento concedido a Juliane Petry Panozzo Cescon**. Encantado, 9 de junho de 2017.

ECHER, Janice Teresinha. **Depoimento concedido a Juliane Petry Panozzo Cescon**. Encantado, 9 de julho de 2017.

GRANZOTTO, João. **Depoimento concedido a Juliane Petry Panozzo Cescon**. Encantado, 8 de junho de 2017.

RODRIGUES, Eda Zita. **Depoimento concedido a Juliane Petry Panozzo Cescon**. Encantado, 27 de setembro de 2016.

VIECIELI, Leandra Tavares de Miranda. **Depoimento concedido a Juliane Petry Panozzo Cescon**. Encantado, 06 de julho de 2017.

ARQUIVOS E MUSEUS

ARQUIVO HISTÓRICO DA CIDADE DE BELLUNO. **Fundo Histórico**.

ARQUIVO HISTÓRICO DE ACADEMIA DE VENEZA. **Fundo Histórico e Biblioteca – 1700 – 1800**.

ARQUIVO NACIONAL (RJ). **Registro de Imigrantes, Porto do Rio de Janeiro – 1880 – 1900**.

BIBLIOTECA DELLE MIGRAZIONI DINO BUZZATI, MUSEU CÍVICO DE BELUNO. **Fundo Histórico**

BIBLIOTECA MARCIANA. **Publicações Venezianas 1700 – 1800**.

CENTRO INTERNAZIONALE STUDI EMIGRAZIONE ITALIANA (SP). **Arquivo de imigração – 1870 – 1900.**

HABILITAÇÕES MATRIMONIAIS. **Arquivo Histórico da Arquidiocese de Porto Alegre**, Caixa 334, nº 27, ano 1885.

MUSEU DA IGREJA NOSSA SENHORA DA IMACULADA EM LONGARONE. **Acervo Fotográfico e Artefatos.**

MUSEU DE LONGARONE VAJONT. **Registros do desastre de Vajont.**

MUSEU DO IMIGRANTE (SP). **Registros de Imigrantes Porto de Santos.**

MUSEU MUNICIPAL DE ENCANTADO. **Manuscritos e fotografias.**

ANEXOS

ANEXO 1 – RELATÓRIO DE PROCEDIMENTOS**FICHA TÉCNICA DE INTERVENTO DE CONSERVAÇÃO**

Título: Nossa Senhora com menino e santos

Autor: Michiele Bratti

Técnica: pintura a óleo

Suporte: tela (algodão)

Dimensões: 112,5 X 155,5 cm toda a tela: Nossa Senhora e Bispo 112,5 X 116 cm;
Santo Antônio 112,5 X 40 cm

Ano: 1714

Local (de origem): Longaroni de Veneza / Itália

Procedência: Encantado /RS, Comunidade Santo Antônio, Paróquia São Pedro.

Proprietária: Paróquia São Pedro

Endereço: Rua Monsenhor Scalabrini, 870.

Telefone: (51) 3751 1127; email: saopedroencantado@pannet.com.br

Responsáveis: Danilo Bertuol (51 3751 2225) e Alcides Azeredo (51 3751 3534);
email: alexbertuol@gmail.com.br

Estado de conservação: ruim

OBS.: a tela estava prensada num sanduiche com dois vidros sustentados por uma moldura em relevo.

Diagnóstico: a pintura sofreu uma intervenção anterior na qual foi acrescentada no lado esquerdo e anexada uma imagem de santo Antônio abade com características estilísticas próximas do restante da tela, porém não há integração com a imagem maior, pois são telas distintas (tecidos diferentes); a pintura apresenta sujidades de poeira, insetos, fuligem, poluição; despigmentação provocada pela exposição à luz; craquelê em várias áreas de ambas as telas; o suporte apresenta rupturas com lacunas no lado esquerdo do observador no anexo à pintura (Santo Antônio), deterioração em pequenas áreas e perfurações por insetos xilófagos; perdas da película pictórica; a película pictórica apresenta descolamento com perdas na figura de Santo Antônio e marcas de caneta azul no verso que serviram de guia para recortar a imagem; oxidação no verniz; acréscimos de fita adesiva sobre papel craft numa tentativa de esconder duas lacunas (na imagem da de Nossa Senhora); na imagem de Nossa Senhora na área inferior (esquerda do observador) existem manchas decorrente da ação de fungos e uma mancha longitudinal esbranquiçada, ao seu redor provavelmente há presença de adesivo não identificado; retração da película pictórica e/ou verniz; na lateral direita perda da camada pictórica; respingos e pinceladas de tinta branca; marcas oleosas circulares na nuvem sob o pé esquerdo da Virgem e na área inferior direita (do observador); análise da pintura com luz ultravioleta e luz rasante constatou uma camada enegrecida sobre a película pictórica; análise microbiológica constatou a presença dos seguintes fungos: aspergillus, fusarius e penicilium.

Procedimentos de restauro: documentação fotográfica; desmonte (separação do sanduiche de vidros da moldura, liberação da tela) higienização mecânica e química; faceamento, remoção dos remendos do reverso servia como apoio à tela original (de santo Antão), aplicação de fungicida no reverso; testes de solubilidade e eficácia de produtos para remoção da camada enegrecida; película protetiva na camada pictórica original; substituição dos remendos das pequenas lacunas preenchimento das lacunas da base de preparação e nivelamento; preenchimento das lacunas do suporte (total de 5 na tela de Nossa Senhora e duas no Santo Antão); conserto das rupturas; remoção do verniz oxidado; fixação e reintegração cromática com tracejado e pontilhismo; unificação cromática das bordas; reforço das bordas; fixação da tela sobre o novo bastidor; recolocação da pintura na moldura; verniz protetivo final semi brilho.

Obs.: As amostras coletadas para o exame fúngico foram realizadas nas seguintes áreas canto superior esquerdo (Santo Antão), meio superior próximo ao rosto de Nossa Senhora, reverso Santo Antão no remendo da parte superior, reverso da tela Nossa Senhora.

Início do intervento: 29/11/14

Término do intervento: 06/05/16

Valor: 4.300,00

Técnico(s) conservadore(s): Frei Celso Bordignon (Reg. ABRACOR nº 943) e Juliane Petry Panozzo Cescon; auxiliares: Vivian Schiavenin, Renata Cemin, Paola Marchett De Bastiani, Juliana de Abreu.

Total de horas de trabalho: 377:30 h



ANEXO 2 – AUTORIZAÇÃO EMITIDA PELA DIOCESE**MITRA DIOCESANA DE SANTA CRUZ DO SUL
PARÓQUIA SÃO PEDRO**

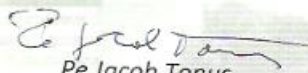
MONSENHOR SCALABRINI, 870 - CP 78 - CEP: 95960-000 - CENTRO - ENCANTADO/RS
Fone:(51) 3751-1127 - e-mail: saopedroencantado@pannet.com.br
CNPJ: 95.433.264/0033-22

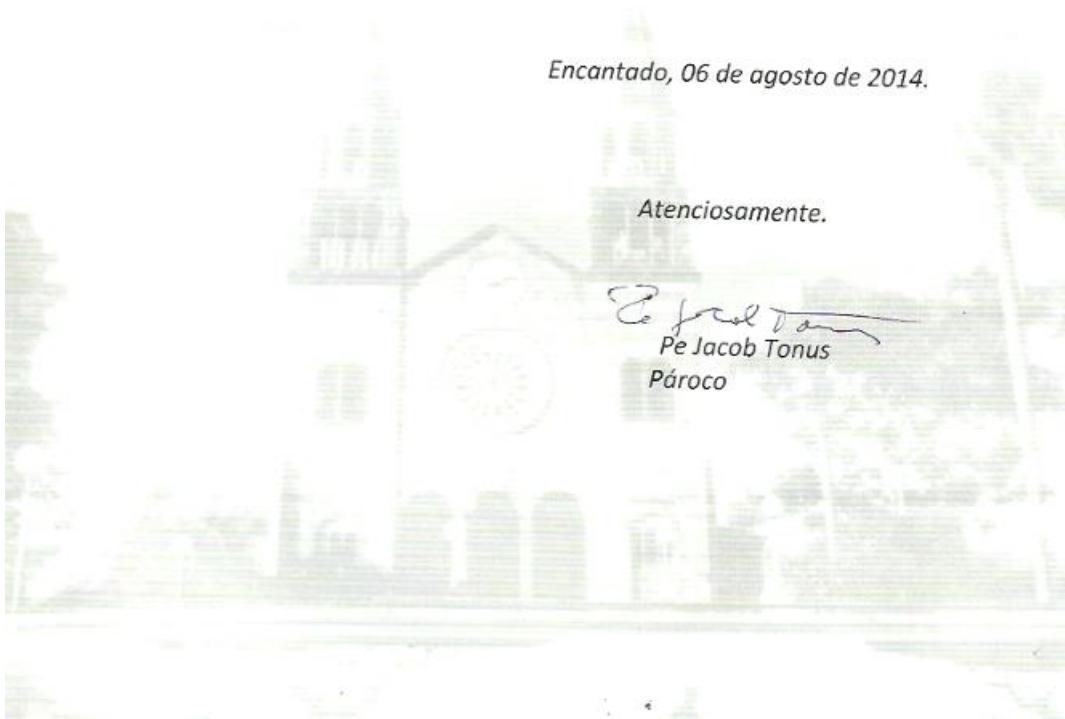


Autorizamos ao Sr. Danilo Bertuol, sendo a RG 203 478 370 1 e CPF 109 555 690 87 a transportar uma Tela N. Sra com Menino Jesus e Santo Antônio, para Caxias do Sul. Informamos que o mesmo pertence a Paróquia São Pedro de Encantado – Comunidade Santo Antônio.

Encantado, 06 de agosto de 2014.

Atenciosamente.


Pe Jacob Tonus
Pároco



ANEXO 3 – NOTÍCIAS NA IMPRENSA SOBRE O DESLIZAMENTO DE TERRA EM LONGARONE

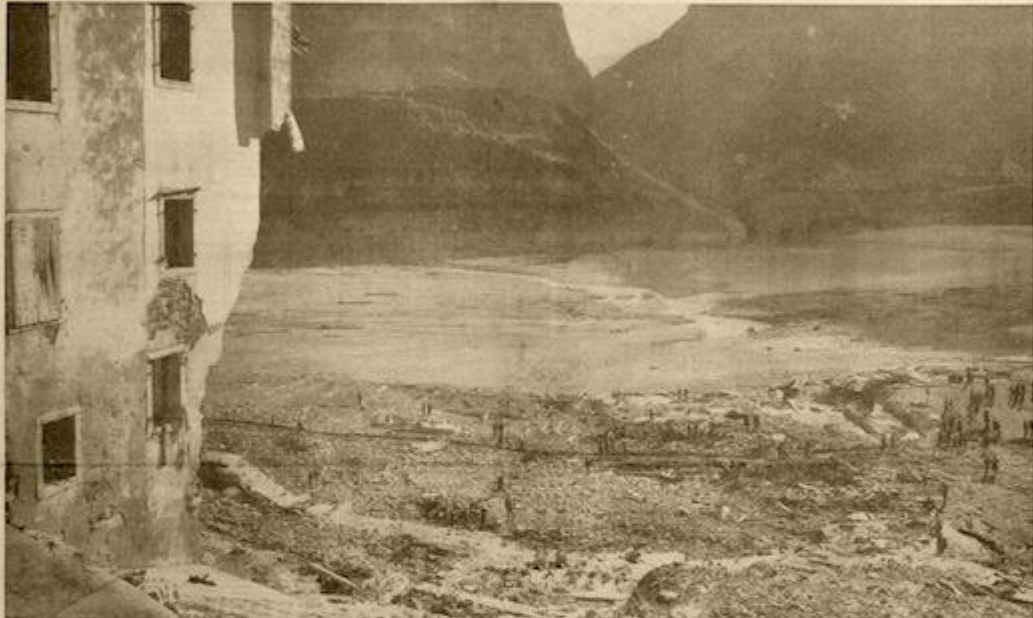


Fonte: https://file.ejatlaz.org/img/Conflict/vajont-dam-disaster-italy/143-disastro-frana-vajont-131009101703_big.jpg Acesso em 23 mar. 2018.

CORAGGIO, SEPPELLIAMOLI, NON C'E' ALTRO DA FARE

TUTTO E' IRRIMEDIABILMENTE FINITO

Ormai non c'è più nessuno da salvare e soccorrere: ci sono soltanto morti da portar via - File di soldati scavano con vanghe e zappe - E' già l'ora dei bulldozer - Gli elicotteri stanno compiendo inutili giri



L'esplosione della miniera della S. Barbara, nella gola del Gran Sasso, il 24 settembre 1929. In alto: la miniera di S. Barbara, in provincia di Teramo, il 24 settembre 1929. In basso: la miniera di S. Barbara, in provincia di Teramo, il 24 settembre 1929. In alto: la miniera di S. Barbara, in provincia di Teramo, il 24 settembre 1929. In basso: la miniera di S. Barbara, in provincia di Teramo, il 24 settembre 1929.

NATURA CRUDELE

Disastrosa per il disastro che ha fatto sparire in 288 persone, la prima volta in Italia, un intero villaggio. Il disastro è avvenuto il 24 settembre 1929, nella miniera di S. Barbara, in provincia di Teramo. La miniera era stata scoperta nel 1880, e da allora ha fornito carbone a tutta l'Italia. Il disastro è stato causato da un cedimento del soffitto della galleria principale, che ha provocato l'implosione di una parte della montagna. La notizia del disastro è giunta a Roma il 25 settembre, e ha scatenato un'ondata di solidarietà nazionale. Il governo ha immediatamente ordinato l'invio di soccorsi e la chiusura della miniera. La ricerca dei sopravvissuti è durata per giorni, ma non ha portato che a un solo sopravvissuto, un bambino di 11 anni. Il disastro ha avuto un impatto duraturo sulla coscienza collettiva italiana, e ha portato alla riforma delle norme di sicurezza nelle miniere.

La natura è crudele, e il disastro di S. Barbara ne è una chiara dimostrazione. La montagna, che per secoli ha fornito carbone all'Italia, si è improvvisamente ribellata, e ha fatto sparire in un attimo un intero villaggio. La tragedia è stata causata da un cedimento del soffitto della galleria principale, che ha provocato l'implosione di una parte della montagna. La notizia del disastro è giunta a Roma il 25 settembre, e ha scatenato un'ondata di solidarietà nazionale. Il governo ha immediatamente ordinato l'invio di soccorsi e la chiusura della miniera. La ricerca dei sopravvissuti è durata per giorni, ma non ha portato che a un solo sopravvissuto, un bambino di 11 anni. Il disastro ha avuto un impatto duraturo sulla coscienza collettiva italiana, e ha portato alla riforma delle norme di sicurezza nelle miniere.

Dopo il disastro, il silenzio

Il paese è silenzioso. Dopo il disastro di S. Barbara, il paese è rimasto in un stato di shock. Le strade sono vuote, e le case sono in rovina. I sopravvissuti sono pochi, e sono tutti in uno stato di profonda tristezza. Il silenzio è opprimente, e sembra che il tempo si sia fermato. Le autorità hanno ordinato la chiusura della miniera, e hanno avviato le operazioni di recupero delle salme. Ma il silenzio persiste, e sembra che il paese non sia mai ripreso il suo normale corso di vita.

Il paese è silenzioso. Dopo il disastro di S. Barbara, il paese è rimasto in un stato di shock. Le strade sono vuote, e le case sono in rovina. I sopravvissuti sono pochi, e sono tutti in uno stato di profonda tristezza. Il silenzio è opprimente, e sembra che il tempo si sia fermato. Le autorità hanno ordinato la chiusura della miniera, e hanno avviato le operazioni di recupero delle salme. Ma il silenzio persiste, e sembra che il paese non sia mai ripreso il suo normale corso di vita.



L'esplosione della miniera di S. Barbara, in provincia di Teramo, il 24 settembre 1929. In alto: la miniera di S. Barbara, in provincia di Teramo, il 24 settembre 1929. In basso: la miniera di S. Barbara, in provincia di Teramo, il 24 settembre 1929.

Ann. XV - N. 224 - Giovedì 19 aprile 1951

MARCA VONA
 20% SCONTI
 SCONTI 20-25%
 CONTANTI

ULTIMISSIMA

PAESE SERA

Roma, Via dei Taurini, 19 - Telefoni 49.50.351-49.51.251

1951 (n. 224) - Giovedì 19 aprile 1951

AUTORADIO
30%
Radiosintonia

Immane tragedia alle 22,43 di ieri sera

CROLLA LA DIGA di Vajont a Belluno

MIGLIAIAIA DI MORTI

Un'enorme frana (50 mila metri cubi di terra) si è abbattuta contro la barriera di cemento sfondandola: milioni di metri cubi di acqua e fango si sono riversati a valle travolgendo 7 paesi, fra i quali il grosso centro di Longarone (4 mila abitanti) - Le vittime colte nel sonno - Forse pochi sono riusciti a mettersi in salvo sui monti della Val Zoldano - Il bacino idroelettrico del Vajont è il più alto d'Europa 265 metri



REVOCATA LA «SERRATA»

Due ore di battaglia fra edili e polizia

I gravissimi incidenti a Piazza Venezia: bombe lacrimogene, carceri di jeep e getti di idranti contro i manifestanti - Declino di auto revocate - Centinaia di feriti - 400 persone fermate, 30 arrestate

BELLUNO, 18. - Una spaventosa sciagura ha gettato questa notte su una valle della montagna italiana. Longarone, al piede della grande diga idroelettrica di Vajont, è un paesino di 4 mila anime, di popolazione tutta a ridosso, su un pendio ripido, nei pressi di un canyon. La notte scorsa, alle 22,43, una enorme frana di terra e fango si è abbattuta contro la diga di cemento sfondandola. Milioni di metri cubi di acqua e fango si sono riversati a valle travolgendo 7 paesi, fra i quali il grosso centro di Longarone (4 mila abitanti). Le vittime colte nel sonno - Forse pochi sono riusciti a mettersi in salvo sui monti della Val Zoldano - Il bacino idroelettrico del Vajont è il più alto d'Europa 265 metri.

LE ELEZIONI PER LE C.I.

La FIOM riconquista il primo posto alla FIAT

La FIOM ha riconquistato il primo posto alla FIAT...

I contadini e le pere

I contadini e le pere...

La Diga di Vajont sul lago della valle del Friuli (1951) - Foto: G. B. - Contrasto

L'ECO DI BERGAMO, Venerdì 11 ottobre 1963

Sezione politica del centro a sinistra... BERGAMO - Tel. 030/241111

L'ECO DI BERGAMO

ANNO 88 - N. 81
VENERDI 11 OTTOBRE 1963
UNA COPA L. 80
Abbonamento annuo L. 1000

PIA OPERAZIONE... BERGAMO - Tel. 030/241111

Ha fatto rivivere e ha superato l'orrore del disastro del Gleno

OLTRE DUEMILA I MORTI sotto la frana del Vajont

Impossibile ancora un bilancio esatto delle vittime sorprese nel sonno dall'immane massa - I centri distrutti avevano quasi cinquemila abitanti - Recuperate finora 530 salme - Difficili le operazioni di soccorso

NEL SILENZIO INFINITO

BERGAMO. - Un silenzio immenso, un silenzio che si fa sentire in ogni angolo della città, in ogni casa, in ogni ufficio, in ogni negozio. È un silenzio che non è solo quello della morte, ma anche quello della paura, della angoscia, della disperazione. È un silenzio che si fa sentire in ogni cuore, in ogni mente, in ogni anima.

È un silenzio che si fa sentire in ogni parte della città, in ogni via, in ogni piazza, in ogni campo. È un silenzio che si fa sentire in ogni casa, in ogni appartamento, in ogni stanza. È un silenzio che si fa sentire in ogni ufficio, in ogni negozio, in ogni fabbrica.

È un silenzio che si fa sentire in ogni cuore, in ogni mente, in ogni anima. È un silenzio che si fa sentire in ogni parte della città, in ogni via, in ogni piazza, in ogni campo. È un silenzio che si fa sentire in ogni casa, in ogni appartamento, in ogni stanza. È un silenzio che si fa sentire in ogni ufficio, in ogni negozio, in ogni fabbrica.



La voce del Marinaio
www.lavoce delmarinaio.com



UN TREMENDO BOATO NEL CUORE DELLA NOTTE UNA MONTAGNA E' CROLLATA NEL LAGO

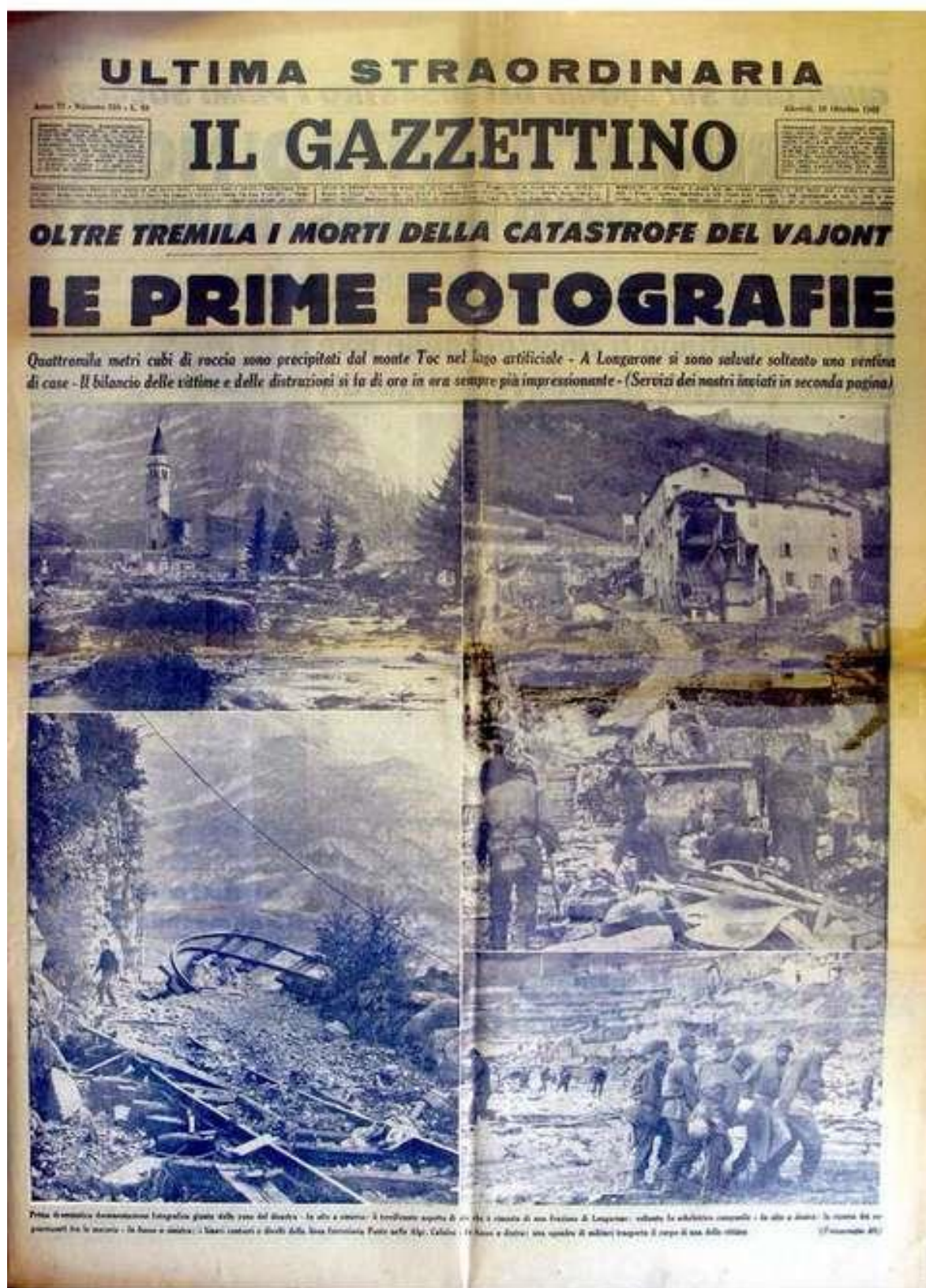
Sessanta milioni di metri cubi di roccia hanno invaso il bacino - Le acque si sono alzate, scavalcando la diga e, abbattendone la parte terminale, sono precipitate a valle - Se la diga non avesse resistito il disastro sarebbe stato più grave - Cinque paesi sepolti

**IN TERZA
altri servizi
IN ULTIMA
fotocronaca**

Il dolore del Papa

CITTA' DEL VESCOVO, 10 luglio

Papa VI, profondamente affascinato per il destino straordinario della zona del Vajont, ha inviato al Vescovo di Belluno, Mons. Giuseppe Sestini, un telegramma nel quale, dopo avergli espresso la sua partecipazione alla tragedia, gli ha espresso il suo dolore e il suo rammarico per il disastro che ha colpito la Provincia di Belluno, e gli ha espresso il suo dolore e il suo rammarico per il disastro che ha colpito la Provincia di Belluno, e gli ha espresso il suo dolore e il suo rammarico per il disastro che ha colpito la Provincia di Belluno.



Disponível em: https://foto.ilgazzettino.it/italia/vajont_1963_edizione_straordinaria_gazzettino_10_ottobre-60823.htm_Acesso em 23 mar. 2018,

CORRIERE DELLA SERA

... (small text in the masthead area) ...

LE VITTIME SAREBBERO DUEMILADUECENTO

L'ONDA DELLA MORTE

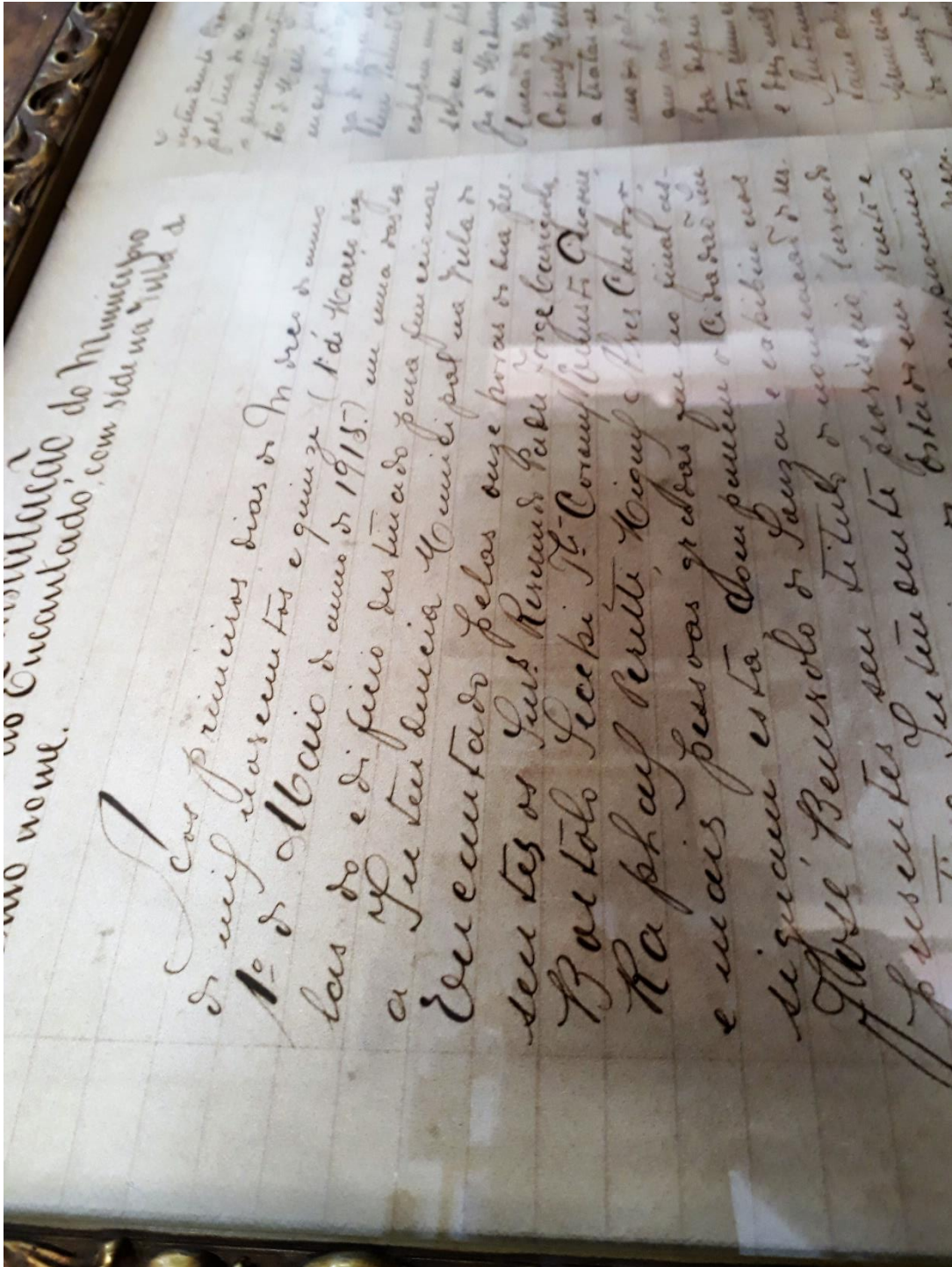
Una catastrofe inimmaginabile - Cadaveri dappertutto, ma molti non avranno mai sepoltura - Il disastro si è svolto in pochi minuti: una valanga liquida è scesa fulminea dalla diga per la frana di un intero costone del monte Tocca - Decine di milioni di metri cubi d'acqua e fango colati a valle in una ciclopica ondata - Scomparsi sette stabilimenti industriali, di cui uno della cartiera di Verona con novanta operai - Trovate finora quattrocento salme



Una coltre di roccia e fango

Una coltre di roccia e fango... (The text in this column describes the scale of the disaster, mentioning the volume of mud and the impact on the population.)

ANEXO 4 – DOCUMENTO QUE ELEVOU ENCANTADO À CATEGORIA DE MUNICÍPIO



Fonte: Museu Municipal de Encantado

Assinaturas da ata

Antonio de Conte
 Lapes Abreu
 Jacobo de Almeida
 Guilherme Pinheiro
 João Freixo Subrinho
 José Mattos
 Antonio Truffo
 Antonio José Chavêlin
 Marcellino Alves Cardoso
 Guerin Luva
 Angelo Bergamaschi
 Alderigi Bigliardi
 Luis Bergamaschi
 José Lucca
 José Toldo Fio
 Clemente Fontana
 Luiz Netto
 Daniel Giovannini
 Alivio Barini
 Manoel Truffo
 Eugenio Gualter de Castro
 J. Manoel Pina Lanteri
 João Souza
 David Deel
 José Trigeri
 Jacob de Hornazari
 Sperandio Deconto
 Afonso De Guto
 Rodolpho Bezetto
 Paulino de Bergamaschi
 Luiz Font
 Antonio Tralli
 Manoel de Castro King

Fonte: Museu Municipal de Encantado

ANEXO 5- JORNAL “A FEDERAÇÃO” – ANTONIO BRATTI

Anno **XI** Porto Alegre – Quinta-feira, 1 de março de 1894 N. 50

É responsável pelo noticiário:
JOÃO MAIA

Escritório — Rua dos Andradas, 303
Officinas — Rua dos Andradas, 289 e 291
NÚMERO AVULSO 80 RÉIS, ATRAZADO 200

A FEDERAÇÃO

Condições da assignatura
Anno..... 18\$000
Semestre..... 10\$000
COMEÇA EM QUALQUER TEMPO

Não se esterece, porém alguns do accipiente, além das
por intermédio das Agências, mas que tenha acompanhado de sua
cópia, indispensável, quando pedida a assignatura para ser
enviada em qualquer parte do Brasil, por favor
enviar para a Agência, a qual é responsável pela
que termina a assignatura paga.

FEDERAÇÃO — UNIDADE ORGAN DO PARTIDO REPUBLICANO CENTRALISAÇÃO — DESMEMBRAMENTO

Movimento de passageiros
Seguiram ante-hontem:
Para Cachoeira, no *D. Pedro*:
Fernando Kielow, Maria Fausta Sielem, Gabriella Laura Siebern, Serafim José da Rocha, Delphino Lopes de Almeida e sua familia, Matheus Schorer, Maria Bandeira, Rita Maria dos Santos, Vicentina Barcellos Mariot, Julia Lebron, João Luiz de Borba, Adão Bins e 6 passageiros de prôa.
— Para S. Sebastião do Cahy, no *Caçador*:
José Francisco Soares Rapouso, Francisco José Pessoa de Andrade, Francisco Fernandes de Vargas, Leopoldo de Freitas, João Ferri e Martin Daniel.
— Para S. João do Montenegro, no *Montenegro*:
Emilio Barz, João Luiz da Silva, João Peixoto, João Peres, Antonio N. dos Santos, Fidelis M. de Freitas, João de Deus C. da Fontoura, José Daniel, Ferrezi José, Nieri Bernardo, Biagetto Eugenio e Pedro Keller.
— Para Taquary, no *Taquary*:
Oscar Karnal, W. Honnemann Filho, **Antonio Bratti**, Antonio Zellins, Julio C. Fernandes, M. Ruschel e Carlos Fleck.
— Para a Margem, no *Porto Alegre*:
Santos Domeneco, Fesani José, Archanjo Arlec, Maximiano Caon, Horacio Albertani, José Porto Goulart, major José Nunes Netto, tenente João Rodri-

Anno XXIX Porto Alegre—Sabbado, 27 de abril de 1912 N. 100

HUMERO AVULSO
 30 dias, 100 réis; do anno normal:
 120 réis; artigo, 600 réis por anno

Redacção e administração
ANDRADEAS, 408
 FEDERAÇÃO—UNIDADE

Director da redacção — Gonçalves de Almeida

A FEDERAÇÃO

ORGAM DO PARTIDO REPUBLICANO

Gerente — Agostinho José Lourenço

ASSIGNATURAS
 Anno 25000
 Semestre 14000

Pagamento obrigatorio dentro dos tres
 primeiros meses da assignatura

CENTRALIÇÃO—REMEMORAMENTO

Director: Em breve estarão mudando (beiro) a senhoria Ranta de Castro,
 (fructos) do bairro da Mirandã e

Exposição agro-pecuaria

Para a 2ª exposição agro-pecuaria, a realisar-se na capital, além da lista já publicada, foram inscriptos mais os seguintes expositores:

vinhos; João Orth, Montenegro: vinagre; João Forneck, Montenegro: vinho; Pedro Hanpenthal, Montenegro: azeite; Carlos Mossman, Montenegro: aguardente; Pedro Weninberg, Montenegro: cachaça; Alfredo Lopes da Silva, Montenegro: erva matte; Pedro Scheid, Montenegro: 1 par de rodas; Antonio Buffon, Montenegro: trigo; Antonio Petto, Montenegro: arroz; Antonio Bratti, Montenegro: alcool, farinhas, farelos, diversos cereaes; Baptista, Oliveira & Ca., Cachoeira: arroz, milho; Conrado Müller Filho, Montenegro: cachaça; Jorge Riedel, Montenegro: lentilhas; Carl Kochenborger, Montenegro: vinho, alfafa; João Schuster, Montenegro: café em grão; Januario Kochenborger,

Anno XXIX Porto Alegre—Quarta-feira, 15 de maio de 1912 N. 113

NUMERO AVULSO
o dia, 100 réis; do anno corrente,
100 réis; antigo, 500 réis por anno.

Redacção e administração
ANUNCIOS

FEDERAÇÃO—UNIDADE

Director da redacção — Gonçalves de Almeida

ORGAN DO PARTIDO REPUBLICANO

ASSIGNATURAS
Anno 400000
Semestre 140000
Pagamento obrigatorio dentro dos tres
primeiros meses da assignatura

CENTRALISACÃO—DESMEMBRAMENTO
Gerente — Agostinho José Lourenço

A FEDERAÇÃO

Exposição Agro-Pecuaria

Julgamento dos productos da 2ª divisão :

1ª secção. Productos naturais.

1º Grupo : de origem vegetal.

1ª Categoria. Trigo.

Sylvio Salvieri, Caxias — 1º premio ; Eugenio Medischeschi, A. Chaves — 2º premio ; Avelino Machado Borges, Caçapava — 3º premio ; Jorge Erhardt, São Sepé — 3º premio ; Felipe Nützenberg, Montenegro — 3º premio ; **Antonio Bratti**, Lageado — 3º premio ; Centro Economico, S. Jeronymo — 3º premio ; David Cludeasa, Caxias — 3º premio ; Aristides Germano, Caxias — 3º premio ; Padres Camaldulenses, Caxias — 3º premio ; Antonio Palludo, Alfredo Chaves ; Correll & Irmãos, Caxias

13ª Categoria. Herbarios botânicos.
Dr. João Dutra, S. Leopoldo (tóra de concurso).

14ª Categoria. Madeiras em collecção.
Germano Steigleder, Porto Alegre — 3º premio ; Pedro Corrêa Marques, Caçapava — 3º premio ; Rev. João Evangelista Hann, Caçapava — 3º premio ; Padres Camaldulenses, Caxias — 3º premio ; José Zell, Pedras Brancas — 3º premio

15ª Categoria. Mudanças de arvore florestaes.
Schönwald & Deutrich, Santa Cruz — 2º premio ; José Zell, Pedras Brancas — 2º premio.

16ª Categoria. Mudanças de arvore fructiferas.

Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=388653&pesq=Antonio%20Bratti_Acesso em 03 jun. 2016.

NUMERO AVULSO
de dia, 100 réis; de anno corrente,
200 réis; antigo, 500 réis por anno
Redacção e administração
ANDRADAS, 124

A FEDERAÇÃO

Federação—Unidade

Director da redacção—Gonçalves de Almeida

ORGAM DO PARTIDO REPUBLICANO

Porto Alegre — Quarta-feira, 4 de dezembro de 1912

Gerente — Agostinho José Lourenço

ANNUALIDADES
Anno 65000
Semestre 32500
Pagamento obrigatorio dentro dos tres
primeiros meses da assinatura

Centralisação—Desmembramento

N. 2232

2ª Exposição Estadual Agro-Pecuária

Convidamos os srs. abaixo relacionados a virem receber os PREMIOS que lhe foram conferidos, *entre 2 e 4 horas da tarde*, nos dias uteis, no escriptorio do Centro Economico do Rio Grande do Sul, a rua dos Andradas n. 134, I

Cia.; Rache, Leite & Cia.; *Município de Lageado: Antonio Bratti*; Theobaldo Bridenbach; José Diehl; João Marques de Freitas; Germano Haenssger; Felipe Hannes; Alfredo Lopes & Filho; José Mazzeloni; Pedro Scheid. — *Manicipio de*

Fonte: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=388653&pesq=Antonio%20Bratti> Acesso em 03 jun. 2016.

NUMERO AVULSO
de dia, 100 réis / de mais corrente,
200 réis / e mais, 500 réis por anno
Redação e administração
ANBRADAM, S.A.
Federação—Unidade

A FEDERAÇÃO

ORGAM DO PARTIDO REPUBLICANO

Director da redacção—Gonçalves de Almeida

Porto Alegre — Sabbado, 14 de dezembro de 1918

Gerente — Agostinho José Lourenço

N. 291

Centralisação—Desmembramento

ANNUNCIOS

2ª Exposição Estadual Agro-Pecuária

Convidamos os srs. abaixo relacionados a virem receber os **PREMIOS** que lhe foram conferidos, *entre 2 e 4 horas da tarde*, nos dias uteis, no escriptorio do Centro Economico do Rio Grande do Sul, a rua dos Andradas n. 134, I

Cia.; Rache, Leite & Cia.; *Município de Lageado: Antonio Bratti;*
Theobaldo Breidenbach; José Diehl;
João Marques de Freitas; Germano Haenssgen; Felipe Hannes; Alfredo Lopes & Filho; José Mazzeloni; Pedro Scheid. — *Manicípio de*

Fonte: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=388653&pesq=Antonio%20Bratti> Acesso em 03 jun. 2016.

REVISTA - ÚTILIDADE
 ANO XXXV
 PORTO ALEGRE - SABBADO, 20 DE JULHO DE 1918
 N. 170

A FEDERAÇÃO

ORGAN DO PARTIDO REPUBLICANO
 PORTO ALEGRE - SABBADO, 20 DE JULHO DE 1918

A 4ª EXPOSIÇÃO NACIONAL DE MILHO

O CERTAMEN PREPARATORIO

O ACTO INAUGURAL DE HOJE

INFORMAÇÕES DETALHADAS

Paralisação da agricultura em virtude da guerra...
 O acto inaugural de hoje...
 O julgamento dos produtos...

Encantado

Tambem chegou hoje o mostruario do municipio do Encantado, do qual constavam os seguintes expositores:

Milho espigado — José Lorenzi Filho, Santo Miotto, Pedro Ross, Guilherme Learratti, Carlos Rangí, Baptista Dorigion, Angelo Mezzalira, Valentim Dadalt, Santo Bello, João Scherer Gurgel, José Fauna, José Sangalli, Benjamin Pedrutti, Alfredo Reeke, Augustinho Dabrace, Antonio do Couto e Antio Buffon; a granel, Arlindo S. Machado, Francisco Eccher, João Gurgel, Francisco Botta e José Mielti; farinha de milho, Antonio Bratti;

Trigo em grão — Raymundo Bedin, Quirino Prozza, Luiz S. Spezia, Carlos Goldoni, Antonio F. de Mesquita, Antonio De Conto e Antonio Bratti; farinha de trigo, Antonio Brotti;

Arroz com casca e descascado — Antonio De Conto e Miguel Sallali;

Mamono — Antonio De Conto;

Lentilhas — Baptista Bagattini, Feliciano M. dos Santos e Matheus Ocelli;

Batata — Feliciano M. dos Santos;

Faião — Dante Peretti, Henrique

Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=388653&pesq=Antonio%20Bratti_Acesso em 03 jun. 2016.

ANEXO 6 – CERTIDÃO DE NACIONALIDADE ITALIANA – ANTONIO BRATTI

CERTIFICATO DI NAZIONALITÀ

Noi Console di S. MAESTÀ IL RE D'ITALIA in questa residenza attestiamo

che *Bratti Antonio del fu Antonio* originario di

Gongarone Provincia di *Reggio Emilia*

nato *Gongarone* dimorante in *Gongarone*

dove esercita la professione di *Agente*

è suddito Italiano e come tale trovasi iscritto nel Registro de Nazionali sotto il

N. *55 del Registro del Consolato di parte A. Gruppo 114*

In fede di che gli abbiamo rilasciato il presente Certificato di Nazionalità

valevole per UN ANNO.

Porto Alegre, 20 addì *1. Settembre* 189*7*

Anni *36*

Statura *Alta*

Occhi *Castani*

Capelli *Neri*

Barba *Neg.*

Carnagione *naturale*

Segni particolari

Stato Civile *comunicato con padre*

Domicilio nel Regno *Gongarone*
Reggio Emilia

Fonte: Acervo família Bratti

ANEXO 7 – CERTIÇÃO DE OBITO DE ANTÔNIO BRATTI

Republica dos Estados Unidos do Brasil

Estado do Rio Grande do Sul

Município de Encantado, 1º districto

Talão N.º / Pagina 20 Obito N.º 20

Offense Theobaldo Senzer, Official interino etc

Certifico que a fls. 20 e v do livro n. 2001 de registro de obitos foi registado hoje o assento de "Antonio Bratti" falecido em 16 de Setembro de 1929 às nua (1) horas, a praça Hamburgo do sexo masculino de cor branca, profissão industrialista natural de Italia domiciliado em e residente em praça Hamburgo com 7 annos de idade, estado civil casado com Victoria Buffon Bratti filho legitimo de Andrèa Bratti profissão natural de e residente em e de Domingos Telona profissão natural de e residente já fallecido.

Foi declarante Jovannino Bratti sendo o attestado de obito firmado pelo Luiz Davio Cavalli e que deu como causa da morte paralisação cardíaca. O sepultamento nae se feito no cemiterio de Santo Antonio, nesta villa. Observações

R 45.00
C 45.00
S 135.00

TYP. BERNARDI DA READA

O referido é verdade e dou fé.
Encantado a 16 de Setembro de 1929
Offense Theobaldo Senzer
O official interino

Fonte: Acervo família Bratti

APÊNDICE

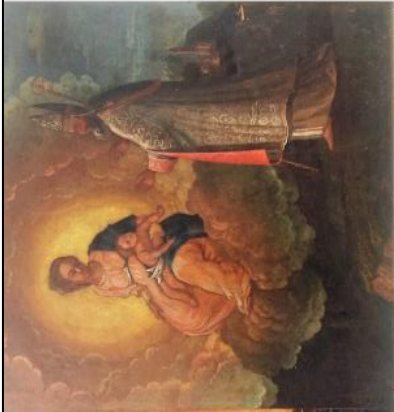







APÊNDICE 1 – NOSSA SENHORA COM O MENINO E SANTOS



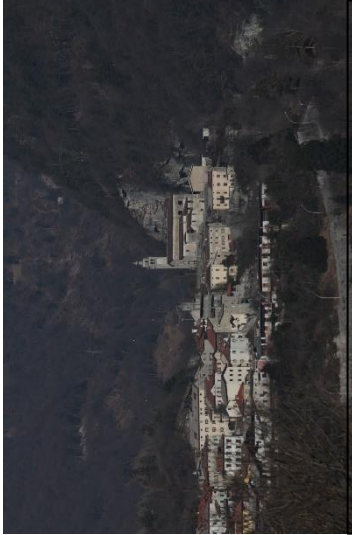
APÊNDICE 2 – “NOSSA SENHORA COM O MENINO E SANTOS” APÓS O RESTAURO



APÊNDICE 3 – COMPARATIVO ENTRE PINTURAS SACRAS

									
				<p>Madonna col Bambino e Santi Seculo XVII, Andrea Bianchi (Il Vespino) http://www.arcadja.com/auctions/it/bianchi_il_vespino_andrea/prezzi-opere/384215/</p>			<p><i>Madonna col Bambino e i Santi Lorenzo, Bernardo degli Uberti, Giovanni Gualberto, e santo vescovo, 1632.</i> Jacopo Vignali.</p>	<p><i>La Madonna con il Bambino e i santi Faustino, Giovita, Pietro (?) e Francesco di Sales</i> appartono a san Marco evangelista</p>	<p><i>La madonna col Bambino e i Carlo borromeo e Francesco di Sales</i> Atribuido a Francesco Paglia (1635 – 1714)</p>

APÊNDICE 4 – IMAGENS DE LONGARONE



Paisagem de Longarone
Acervo Museu de Longarone



Igreja de São Cristovão
Longarone, Séc. XIII
Acervo Museu de Longarone



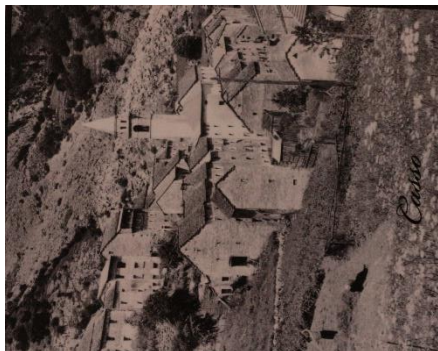
Nossa Senhora com Menino e Bispo – detalhe Torre
FOTO: Juliane Petry Panozzo Cescon



Igreja de Longarone
Acervo Museu de Longarone



Fotografia da Cidade de Longarone, década de 1960
Fonte: <http://www.xesano.com/imagens/vai/oni/index.htm>



Igreja de Casso
Acervo Museu de Longarone

APÊNDICE 5 – TERMOS DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTO



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

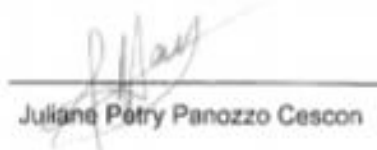
Eu, Isolda Maria Echer Ceretta, CPF, RG, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, a pesquisadora Juliane Petry Panozzo Cescon, doutoranda da Universidade La Salle – Unilasalle para tese intitulada **“Laços e traços da memória: a trajetória de uma pintura sacra, Itália/Brasil – 1714/2016”** a realizar as fotos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor dos pesquisadores da pesquisa, acima especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/ 1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto N.º 3.298/1999, alterado pelo Decreto N.º 5.296/2004).

Encantado, 09 de Junho de 2017.



Participante da pesquisa



Juliane Petry Panozzo Cescon



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS


Eu Adelia Therezinha Bratti, CPF 084.092.010-53
RG 9021695516, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, a pesquisadora Profª Ms. Juliane Petry Panozzo Cescon, do Centro Universitário Unilasalle Canoas, Programa de Pós Graduação, Doutorado em Memória Social e Bens Culturais, com o pré projeto de tese intitulado "De Veneza a Encantado: a história e memória no caminho de uma pintura como contribuição ao patrimônio da cultura local" a realizar as fotos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor dos pesquisadores da pesquisa, acima especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/ 1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto N.º 3.298/1999, alterado pelo Decreto N.º 5.296/2004).

Canoas, 11 de outubro de 2015.

Adelia T. Bratti

Participante da pesquisa



Profª Ms. Juliane Petry Panozzo Cescon
CPF 74133551087



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu Eda Lita Rodrigues, CPF 67018930-68,
 RG 1019895299, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos
 metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da
 necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de
 Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, a
 pesquisadora Profª Ms. Juliane Petry Panozzo Cescon, do Centro Universitário
 Unilasalle Canoas, Programa de Pós Graduação, Doutorado em Memória Social e
 Bens Culturais, com o pré projeto de tese intitulado "De Veneza a Encantado: a
 história e memória no caminho de uma pintura como contribuição ao patrimônio da
 cultura local" a realizar as fotos que se façam necessárias e/ou a colher meu
 depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos e/ou depoimentos para fins científicos
 e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor dos pesquisadores da
 pesquisa, acima especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que
 resguardam os direitos das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do
 Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/ 1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º
 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto Nº 3.298/1999, alterado pelo
 Decreto Nº 5.296/2004).

Canoas, 11 de outubro de 2015.

Eda Lita Rodrigues

Participante da pesquisa

Juliane Petry Panozzo Cescon

Profª Ms. Juliane Petry Panozzo Cescon

CPF 74133551087



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, Leandra Tavares de Miranda Vieceli, CPF 357520689 91, RG 8071277639, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, a pesquisadora Juliane Petry Panozzo Cescon, doutoranda da Universidade La Salle – Unilasalle para tese intitulada **"Laços e traços da memória: a trajetória de uma pintura sacra, Itália/Brasil – 1714/2016"** a realizar as fotos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor dos pesquisadores da pesquisa, acima especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/ 1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto N.º 3.298/1999, alterado pelo Decreto N.º 5.296/2004).

Encantado, 09 de Junho de 2017.



Participante da pesquisa



Juliane Petry Panozzo Cescon




TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, Padre João Granzotto, CPF 0987891599 04, RG, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, a pesquisadora Juliane Petry Panozzo Cescon, doutoranda da Universidade La Salle – Unilasalle para tese intitulada **"Laços e traços da memória: a trajetória de uma pintura sacra, Itália/Brasil – 1714/2016"** a realizar as fotos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor dos pesquisadores da pesquisa, acima especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/ 1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto N.º 3.298/1999, alterado pelo Decreto N.º 5.296/2004).

Encantado, 09 de Junho de 2017.


Participante da pesquisa


Juliane Petry Panozzo Cescon

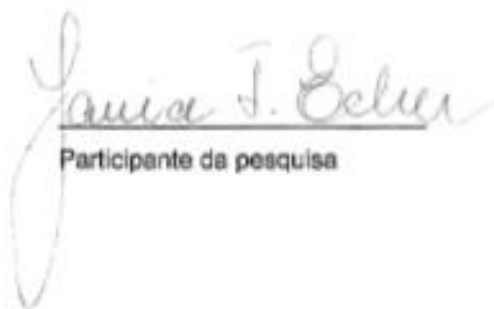


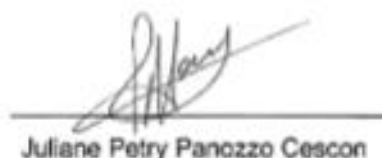
TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu Janice Teresinha Echer, CPF 330019100 97 49, RG 8021145118, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, a pesquisadora Juliane Petry Panozzo Cescon, doutoranda da Universidade La Salle – Unilasalle para tese intitulada **“Laços e traços da memória: a trajetória de uma pintura sacra, Itália/Brasil – 1714/2016”** a realizar as fotos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor dos pesquisadores da pesquisa, acima especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/ 1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto N.º 3.298/1999, alterado pelo Decreto N.º 5.296/2004).

Encantado, 09 de Julho de 2017.


Participante da pesquisa


Juliane Petry Panozzo Cescon

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, Maria Elisa Peretti Bertuol, CPF 913880580-49, RG1002543005, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, a pesquisadora Juliane Petry Panozzo Cescon, doutoranda da Universidade La Salle – Unilasalle para tese intitulada **“Laços e traços da memória: a trajetória de uma pintura sacra, Itália/Brasil – 1714/2016”** a realizar as fotos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor dos pesquisadores da pesquisa, acima especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto N.º 3.298/1999, alterado pelo Decreto N.º 5.296/2004).

Encantado 23 de Junho de 2018



Participante da pesquisa


Juliane Petry Panozzo Cescon



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, Danilo Bertuoli, CPF 109555690-87, RG 2034783701, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, a pesquisadora Juliane Petry Panozzo Cescon, doutoranda da Universidade La Salle – Unilasalle para tese intitulada "Laços e traços da memória: a trajetória de uma pintura sacra, Itália/Brasil – 1714/2016" a realizar as fotos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor dos pesquisadores da pesquisa, acima especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/ 1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto N.º 3.298/1999, alterado pelo Decreto N.º 5.296/2004).

Encantado 23 de Junho de 2018.

Participante da pesquisa

Juliane Petry Panozzo Cescon



TERMINE DI AUTORIZZAZIONE DELL'USO E TESTIMONIANZE DI IMMAGINI

Io BURIGO CAMILLO n. 26.05.1933... Res SOVERZENE (BL)

Via Pieve n.9, dopo aver compreso gli obiettivi, le procedure metodologiche, i rischi e i benefici della ricerca, oltre ad essere consapevole della necessità di utilizzare la mia immagine e / o testimonianza, come specificato nel Modulo di consenso informato, AUTORIZZO, con il presente mandato, la ricercatrice Ms. Juliane Petry Panozzo Cescon, dell'Università Unilasalle Canoas, Dottorato in Memoria Sociale e Beni Culturali, con il progetto di tesi dal titolo "Vincoli e tracce di memoria: la traiettoria di un dipinto sacro, Italia 1714 - Brasile 2016", per rendere le foto necessarie e / o per portare la mia testimonianza senza alcun onere finanziario a nessuna delle parti.

Allo stesso tempo, rilascerò l'uso di queste foto e / o testimonianze per scopi scientifici e di studio (libri, articoli, diapositive e trasparenze), a favore del ricercatore, sopra specificato, in ottemperanza alle disposizioni delle leggi brasiliane che tutelano i diritti di bambini e adolescenti (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N° 8.069/1990), degli anziani (Estatuto do Idoso, Lei N° 10.741/2003) e persone con disabilità (Decreto N° 3.298/1999, modificato dal Decreto N° 5.296/2004).

23.01. 2018 de de

Camilo Burigo

Partecipante alla ricerca

Juliane Petry Panozzo Cescon

Prof. Ms. Juliane Petry Panozzo Cescon

CPF 74133551087