



**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, INOVAÇÃO E DESENVOLVIMENTO
TECNOLÓGICO – UCS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E EXTENSÃO –
UNIRITTER
PROGRAMA DE DOUTORADO – ASSOCIAÇÃO AMPLA UCS/Uniritter**

Mara Aparecida Magero Galvani

**NEUSA WELTER BOCCHESI E AS LEITURAS DA CIDADE DE ANTÔNIO
PRADO, RS: REPRESENTAÇÕES DE UM PATRIMÔNIO HISTÓRICO**

Caxias do Sul

2018



**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, INOVAÇÃO E DESENVOLVIMENTO
TECNOLÓGICO – UCS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E EXTENSÃO – UNIRITTER
PROGRAMA DE DOUTORADO – ASSOCIAÇÃO AMPLA UCS/Uniritter**

Mara Aparecida Magero Galvani

**NEUSA WELTER BOCHESE E AS LEITURAS DA CIDADE DE ANTÔNIO
PRADO, RS: REPRESENTAÇÕES DE UM PATRIMÔNIO HISTÓRICO**

Tese de Doutorado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Doutorado em Letras – Associação Ampla UCS/UniRitter, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. João Claudio Arendt

Caxias do Sul

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
Sistema de Bibliotecas UCS - Processamento Técnico

G182n Galvani, Mara Aparecida Magero

Neusa Welter Bocchese e as leituras da cidade de Antônio Prado:
representações de um patrimônio histórico / Mara Aparecida Magero
Galvani. – 2018.

363 f. : il. ; 30 cm

Tese (Doutorado) - Universidade de Caxias do Sul em associação
ampla UniRitter, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.

Orientação: João Claudio Arendt.

1. Bocchese, Neusa Virgínia Welter, 1936-. 2. Patrimônio histórico -
Antônio Prado (RS). 3. Leitura. 4. Memória. 5. Identidade. I. Arendt, João
Claudio, orient. II. Título.

CDU 2. ed.: 7.041.7

Neusa Welter Bocchese e as leituras da cidade de Antônio Prado: representações de um patrimônio histórico

Mara Aparecida Magero Galvani

Tese de Doutorado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Doutorado em Letras – Associação Ampla UCS/UniRitter, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Letras. Área de Concentração: Leitura e Linguagens. Linha de Pesquisa: Leitura e Processos Culturais.

Caxias do Sul, 21 de junho de 2018.

Banca Examinadora:

Parecer emitido à distância.

Dra. Analice Dutra Pillar
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dr. João Claudio Arendt
Orientador
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Lurdi Blauth
Universidade Feevale

Dr. Rafael José dos Santos
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Raquel Bello Vázquez
Centro Universitário Ritter dos Reis

A quem ama a sua cidade, a arte, a literatura e a história e dedica-se à preservação do patrimônio e da memória coletiva da região.

AGRADECIMENTOS

Ao concluirmos este trabalho, agradecemos a todos que fizeram parte da trajetória percorrida até aqui e que, de algum modo, contribuíram para este estudo...

Agradecemos especialmente

À artista visual, Neusa Welter Bocchese, pela nossa participação, já na infância, no atelier de sua casa, em Antônio Prado, experiência que determinou a certeza de nossa escolha – pela arte –, que desde sempre amamos. Pela disciplina exigida em suas aulas de desenho e de pintura; pelo entusiasmo em discutir os processos de criação dos grandes artistas, seus traços, formas, cores, materiais utilizados e contextos vividos; pela generosidade em ceder a sua obra como objeto desta tese e pela disponibilidade, sempre afetuosa, em nos receber em sua casa para nos mostrar os projetos desenvolvidos e falar de seu trabalho. À artista-pesquisadora e à mulher guerreira, pelo incentivo e pelos ensinamentos, lá no início, e pelo carinho e amizade, até aqui.

Ao Orientador, Prof. Dr. João Claudio Arendt, pela acolhida como orientanda e pelas aprendizagens, desde a disciplina Sociologia da Leitura, durante o Doutorado, assunto novo para quem, como nós, estudávamos a leitura sob o enfoque da arte e que, então, passamos a nos interessar por outras “práticas de leitura”. Ao pesquisador, professor, orientador e também coordenador do Programa – durante parte do nosso Doutorado –, ao escritor, poeta e ser humano admirável, pela sabedoria em nos conduzir nas inquietações teóricas e metodológicas e pela lucidez de seus apontamentos, pelo apoio e pela compreensão em momentos pessoais e profissionais cruciais que exigiram toda a nossa energia, por sua serena convicção intelectual e pelos incentivos constantes.

Agradecemos também

À atual Coordenadora do Colegiado do Programa de Doutorado em Letras – Associação Ampla UCS/UniRitter, Profa. Dra. Heloísa Pedroso de Moraes Feltes, pela escuta sensível, pelo generoso apoio e pelas palavras de carinho.

Aos professores da banca examinadora, Dra. Analice Dutra Pillar (UFRGS), Dra. Lurdi Blauth (FEEVALE), Dra. Raquel Bello Vázquez (UniRitter) e Dr. Rafael José dos Santos (UCS), pelos enriquecedores e pertinentes apontamentos.

Aos demais professores do Programa, pelos conhecimentos socializados durante as disciplinas do Doutorado, mais especificamente, à Profa. Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani e à Profa. Salete Rosa Pezzi dos Santos, organizadoras da obra *A mulher na história da literatura*, da qual participamos com o Prof. Dr. João Claudio Arendt, com o ensaio “O duplo e o ambíguo: o feminino nas artes visuais e na literatura”, que analisa esse universo nas imagens da obra de Neusa Welter Bocchese em diálogo com a literatura.

Aos colegas do Programa, pelas parcerias, trocas e amizades e às queridas Larissa Rizzon da Silva e Daniela Cristina Pioner, pelas habituais gentilezas e disponibilidades.

Aos professores e colegas da UCS, desde a graduação, passando pela pós-graduação, seja como aluna, como bolsista, como funcionária ou como professora.

Aos professores do *Campus 8*, alguns deles, outrora, como aluna, hoje como nossos colegas, bem como aos demais docentes, funcionários, amigos e alunos da Área do Conhecimento de Artes e Arquitetura da UCS, pelas aprendizagens, trocas e oportunidades e pelo apoio, incentivo e compreensão constantes.

À Profa. Dra. Luiza Horn Iotti, pela gentil atenção em permitir nosso acesso às obras e materiais de pesquisa do acervo do IMHC da UCS.

Aos servidores públicos da Prefeitura Municipal de Antônio Prado, por intermédio das Secretarias Municipais de Educação, Cultura e Desporto e de Turismo e Comércio, pelas informações prestadas quanto às ações desenvolvidas na cidade em torno do patrimônio histórico.

Ao historiador, pesquisador e produtor cultural, Fernando Roveda, pela disponibilização de sua obra *Memória & identidade: Antônio Prado – Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* e pela pronta atenção em fornecer informações acerca de seus projetos de educação patrimonial.

Ao pesquisador, Valdemir Guzzo, pelos esclarecimentos sobre os conflitos de Antônio Prado, especialmente o de 25 de maio de 1936.

Agradecemos afetuosamente

À vó, Palmira Magero (*in memoriam*), pelas cantigas de ninar, passado tão presente que parecemos estar ouvindo seus passos pela casa a nos embalar em seus braços para

dormirmos. O aroma do seu cuscuz cozido no vapor e o gosto de suas roscas de milho, bolinhos de chuva, biscoitos caseiros e de suas compotas de frutas continuam a alimentar nossas lembranças com os temperos e a doçura de quem nos cuidou com a mesma delicadeza com que plantou, regou e colheu as flores de seu colorido e perfumado jardim. Pelo seu genuíno amor e por ter nos ensinado a rezar.

Ao vô, Juvenal Magero, nosso vô “Fifilho”, (*in memoriam*), por nunca ter economizado sorrisos, pirulitos coloridos, sorvetes secos, roscas de padaria e guaraná misturados com doses de amor e alegria. Pelos passeios a pé pela cidade e a cavalo pelo campo e pela pronta disposição para brincar conosco e nos deixar (des)pentear seus cabelos macios. E, acima de tudo, mesmo no pouco tempo em que esteve aqui, por ter nos ensinado amar as pessoas, os animais, o campo e a cidade.

À vó, Délcia Galvani (*in memoriam*), pela mulher, mãe, avó e bisa que a todos acolhia. Pelo seu coração ter sido a casa sempre aberta com a mesa posta e cercada pela família. Chico balanceado, bolo com cobertura de leite condensado e coco, ambrosia, *mousse* de gelatina, bolinhos de arroz, arroz doce, doce de batata doce ou doce de pera, delícias que fazia e dizia não ter receitas. Sábia, ela tinha convicção que não existem receitas para as medidas do amor. Nenhuma colher, xícara ou copo poderia mensurar o amor de quem o manifestou cozinhando, costurando e protegendo a todos, até quando lhe foi possível. Por ter nos ensinado que a expressão popular “vó é mãe com açúcar” é verdadeira.

Ao vô, Luiz Galvani (*in memoriam*), mesmo tendo partido antes de chegarmos aqui, temos certeza que nos teria amado e ensinado muito. A quem conhecemos pelos relatos de outros sobre sua forte personalidade, exigência com os filhos e perfeccionismo no trabalho, sem deixar de ser leve e brincalhão e a quem deixou muitas histórias que nos foram contadas e que nos deixaram sempre muito curiosas, especialmente as mais folclóricas sobre o comprador de gado que, desde muito jovem, amou o seu ofício. Mas traído pelo seu coração, ou talvez pelos cigarros, um deles, entre seus dedos, foi embora ainda um jovem senhor, sem ter conhecido a maioria dos netos e nenhum dos bisnetos. Por termos, certamente, também herdado dele o amor pela família, pelas crianças, pelos animais, pelo campo e pela cidade.

Enfim, aos meus quatro avós, pelas nossas mais queridas lembranças do vivido. Por trazermos os vestígios do que eles foram um dia e que nos tornaram quem somos hoje e, por diferentes formas, terem nos ensinado a amar as nossas origens, o nosso passado e vivermos, plenamente, o nosso presente.

À mãe, Maria da Glória Magero, pelas histórias infantis contadas ao pé da cama, por ter nos apresentado seus cadernos com versos e poemas escritos com letras desenhadas pela

pureza dos sonhos de sua juventude, por ter, desde muito cedo, nos presenteado com livros de arte e por ter nos educado com total doação, com palavras de generosidade, mas, sobretudo com a grandeza de seu exemplo.

Ao pai, Luiz Antônio Galvani (*in memoriam*), para os outros o “Alemão”, e para nós o pai que tivemos e amamos, pelos seus desenhos, tantas vezes feitos para nós e tantas vezes exibidos por nós, orgulhosamente, na escola. Por ter dito, tantas vezes, que confiava em nós.

À irmã, Andréia Galvani Giulian, por tudo, pela sempre verdadeira cumplicidade.

À irmã, Georgia Galvani, pela admiração de sua determinação.

Ao Leonardo Galvani Giulian, nosso Leo, “amor da vida”, pela eterna “dinda” que nos tornou.

A todos nossos familiares, base dos valores que nos são caros, pelo apoio e amor desmedidos.

Ao Juliano Marcos de Moura, o nosso Ju, por não deixar nos faltar amor, pela paciente espera, por nunca desistir de nós e por nos ensinar que a vida é leve e fácil e que podemos sonhar e sorrir como crianças, com a lucidez e a firmeza da maturidade que o tempo nos oferece como presentes.

À Mi, nossa filha felina, pela fiel e incansável companhia das noites não dormidas.

E, finalmente, agradecemos

À cidade de Antônio Prado, lugar em que nascemos, conhecemos o amor pela arte e que vive nessas páginas.

*“[...] as imagens não são
nem um reflexo da realidade social
nem um sistema de signos sem
relação com a realidade social,
mas ocupam uma variedade de
posições entre esses extremos.
Elas são testemunhas dos
estereótipos, mas também das
mudanças graduais, pelas quais
indivíduos ou grupos vêem o mundo
social, incluindo o mundo de sua
imaginação”.*

Peter Burke

RESUMO

Esta tese focaliza a obra de Neusa Welter Bocchese, artista nascida no Município de Vacaria, Rio Grande do Sul, em 1936, que reside em Antônio Prado, cidade que até hoje é tema de sua produção, iniciada em 1983. Com o objetivo de analisar suas representações da cidade, selecionamos 64 imagens de sua obra, distribuídas em oito grupos, para, sob a perspectiva de Burke (2017), avaliar o papel dessas imagens como evidências históricas e como testemunhos do processo cultural Itália-Brasil e, ainda, em que medida sua obra contribui para a preservação da identidade da região Nordeste do Rio Grande do Sul, considerando os fatores recepção, produção e temática. Olhando de uma perspectiva da história cultural, nossa análise é subsidiada pela metodologia acerca da representação ligada às práticas de leitura proposta por Chartier (2002). Também nos baseamos nos pressupostos teóricos de Stüben (2013), quanto à ideia de região como paisagem literária, aqui transposta para o campo da arte, e de Nora (1993), no que concerne aos lugares de memória, incluindo, ainda, as contribuições da literatura, por meio dos romances de Calvino (1990) e Pozenato (2000). Visto que a identidade é marcada por meios simbólicos, foi possível, a partir do cruzamento das leituras da artista acerca da cidade de Antônio Prado e das leituras que fazemos dos significados de suas representações, identificar que ela explicita o discurso do tombamento, mas, sobretudo, reescreve novos textos a partir do primeiro, sublinhando as diferenças que classificam um grupo cultural regional. Nas representações do vivido por outros, no tempo passado, e do vivido por Bocchese no tempo presente, a artista ora mantém similaridade com a cidade, ora a desmonta, reelaborando-a em novos arranjos, mas sem romper sua ligação com ela. Referindo-se às edificações e aos monumentos, Pozenato (2003) observa que, enquanto permanecem determinadas manifestações que identificam uma cultura, aquela cultura existe, mas na visão política de preservação cultural talvez não fosse necessário conservar o próprio monumento físico, já que a preservação da memória seria suficiente. Assim, podemos inferir que, do mesmo modo que Antônio Prado é lugar de memória, a obra de Bocchese surgida do/no contexto associado à imigração italiana torna-se lugar de memória. Suas representações são interpretações das práticas culturais de um grupo, constituindo-se em outro tombamento, antes mesmo do oficial, pelo IPHAN, em 1989. E, ainda, suas representações presentificam os elementos simbólicos não preservados em outras cidades da RCI, que são, então, materializados em sua obra – testemunho e identidade da região.

Palavras-chave: Representação. Antônio Prado. Leitura. Neusa Welter Bocchese. Memória. Identidade.

ABSTRACT

This thesis focuses on the work of Neusa Welter Bocchese, an artist born in Vacaria in 1936, who lives in Antonio Prado, a city that until today is the theme of her production, which began in 1983. In order to analyze her representations of the city, we selected 64 images of her work, distributed in eight groups, in order to evaluate, from Burke (2017), the role of these images as historical evidences and as testimonies of the Italian-Brazilian cultural process, and to what extent her work contributes to the preservation of the identity of the Northeast Region of Rio Grande do Sul, considering the reception, production and thematic factors. Looking from a cultural history perspective, our analysis is subsidized by the methodology of representation related to reading practices proposed by Chartier (2002). We also draw on the theoretical assumptions of Stüben (2013), on the idea of the region as a literary landscape, transposed here into the field of art and, on Nora (1993), regarding places of memory, including contributions of literature, through the novels of Calvin (1990) and Pozenato (2000). Since identity is marked by symbolic means, it was possible, from the intersection of the artist's readings about the city of Antonio Prado, and the readings we make of the meanings of her representations, to identify that she explicitly explains the discourse of the tipping, but, above all, rewrites new texts from the first, highlighting the differences that classify a regional cultural group. In the representations of what was lived by others, in the past tense, and of the lived by Bocchese in the present time, the artist sometimes maintains similarity with the city, sometimes dismantles it, reworking it in new arrangements, but without breaking its connection with her. Pozenato (2003) observes that, while certain manifestations that identify a culture remain, that culture exists, but in the political vision of cultural preservation it might not be necessary to preserve the physical monument itself, since preservation of memory would suffice. Thus, we can infer that, just as Antonio Prado is a place of memory, Bocchese's work emerged from the context associated with Italian immigration, which becomes a place of memory. Her representations are interpretations of the cultural practices of a group, forming another one, even before the official, by IPHAN, in 1989. Moreover, her representations prestige the non-preserved symbolic elements in other RCI cities, which are then materialized in her work – witness and identity of the region.

Keywords: Representation. Antonio Prado. Reading. Neusa Welter Bocchese. Memory. Identity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Grupo participante da primeira edição da Semana do Patrimônio de Antônio Prado.....	113
Figura 2 – José Clemente Pozenato como fotógrafo do filme <i>O quatrilho</i>	120
Figura 3 – Cidade Fictícia – Cidade-cenário: a locação do Centro Histórico de Antônio Prado para gravações do filme <i>O Quatrilho</i>	121
Figura 4 – Cidade Fictícia: Cidade-miniatura: maquete do Centro Histórico que compõe o acervo do Centro Cultural Projeto Memória/Nordeste Alimentos.....	124
Figura 5 – Maquetes dos Capitéis do município de Antônio Prado.....	125
Figura 6 – Espetáculos são apresentados na Praça Garibaldi que vira um grande palco.....	130
Figura 7 – A calçada da Praça também vira campo de futebol.....	131
Figuras. 8, 9 e 10 – A réplica da Casa da Neni e canhão são cenários para as brincadeiras infantis.....	131
Figura 11 – Rituais religiosos acontecem em frente à Igreja Matriz situada na Praça que compõe o Centro Histórico.....	133
Figura 12 – Atos cívicos também acontecem na Praça Garibaldi.....	133
Figura 13 – No mesmo Centro Histórico, junto à Praça acontece o <i>Nostro Natale</i>	134
Figura 14 – <i>O combate entre carnaval e quaresma</i>	138
Figura 15 – <i>Jogos infantis</i>	139
Figuras 16, 17 e 18 – Pessoas comem e se divertem durante as edições da FenaMassa montada na Praça Garibaldi.....	145
Figura 19 – <i>O país da cocanha</i>	146
Figura 20 – <i>Dança de camponeses</i>	147
Figura 21 – <i>A ceia de casamento</i>	147
Figura 22 – <i>Imigração</i>	158
Fig. 23 – Série noivas.....	158
Figura 24 – Série colônia italiana.....	158
Figura 25 – Série colônia italiana.....	159
Figura 26 – Série colônia italiana.....	159
Figura 27 – <i>Moinho Colonial Franscecatto</i>	159
Figura 28 – Roda d’água do Moinho Franscecatto.....	160
Figura 29 – <i>O pão nosso</i>	160

Figura 30 – <i>Pão, salame, queijo e vinho</i>	161
Figura 31 – <i>Tortéi de moranga</i>	161
Figura 32 – <i>Massa</i>	162
Figura 33 – Série Janelas: <i>Conservas</i>	162
Figura 34 – Série Capitéis: <i>Capitel São Luiz Gonzaga</i>	169
Figura 35 – Capitel São Luiz Gonzaga, 1880-1884 – Linha 10 de Julho.....	169
Figura 36 – Série Capitéis: <i>Capitel Santo Antônio</i>	170
Figuras 37 e 38 – <i>Capitel Santo Antônio, 1909 – Linha 2 De Julho</i>	170
Figura 39 – Série Capitéis: <i>Capitel Santo Antônio</i>	171
Figura 40 – Capitel Santo Antônio, 1919 – Linha Silva Tavares.....	171
Figura 41 – Série Capitéis: <i>Capitel Santo Antônio</i>	172
Figura 42 – Capitel Santo Antônio, 1950 – Linha Gomercindo Saraiva.....	172
Figura 43 – Série Capitéis: <i>Capitel Santa Bárbara</i>	173
Figura 44 – Capitel Santa Bárbara, 1960 – Linha Silva Tavares.....	173
Figura 45 – Série Capitéis: <i>Capitel Santa Bárbara</i>	174
Figura 46 – Capitel Santa Bárbara, 1961 – Linha Gomercindo.....	174
Figura 47 – <i>Capela Santo Antônio, Linha Guerra</i>	177
Figura 48 – Capela Santo Antônio – Linha Guerra.....	178
Figura 49 – <i>Campanário da Gruta Natural Nossa Senhora de Lourdes</i>	180
Figura 50 – Campanário da Gruta Natural Nossa Senhora de Lourdes.....	180
Figura 51 – <i>Santos</i>	182
Figura 52 – Série Cruz de cemitério.....	184
Figura 53 – Série Cruz de cemitério.....	185
Figura 54 – Série Mostra Canções Ilustradas: <i>Mèrica, Mèrica</i>	188
Figura 55 – Série Mostra Canções Ilustradas: <i>Il Sirio</i>	190
Figura 56 – Série Mostra Canções Ilustradas: <i>Enxoval</i>	192
Figura 57 – Série Mostra Canções Ilustradas: <i>A Verginella</i>	192
Figura 58 – Série Mostra Canções Ilustradas: <i>Vuto Sapere</i>	194
Figura 59 – <i>Clube União</i>	198
Figura 60 – Antigo prédio do Clube União.....	198
Figura 61 – <i>Casa Mondadori</i>	200
Figura 62 – Casa Mondadori.....	200
Figura 63 – <i>Casa de Luís Grazziotin</i>	200
Figura 64 – Casa de Luís Grazziotin.....	201

Figura 65 – <i>Casa de Anacleta Grazziotin</i>	201
Figuras 66, 67 e 68 – <i>Casa de Anacleta Grazziotin</i>	202
Figura 69 – <i>Casa de Ildo Verza – Linha 21 de Abril</i>	203
Figura 70 – <i>Casa de Ildo Verza – Linha 21 de Abril</i>	203
Figura 71 – <i>Casa de Antônio Verza – Linha 21 de Abril</i>	204
Figura 72 – <i>Casa de Antônio Verza – Linha 21 de Abril</i>	204
Figura 73 – <i>Casa de Ângelo Simioni – Linha Guerra</i>	204
Figura 74 – <i>Casa de Ângelo Simioni – Linha Guerra. Foto: Acervo da artista</i>	205
Figura 75 – <i>Casa de Reinaldo Barison</i>	205
Figura 76 – <i>Casa de Reinaldo Barison – Linha Almeida</i>	205
Figura 77 – <i>Casa da Neni</i>	211
Figura 78 – <i>Casa Antônio Bocchese, ou Casa da Neni</i>	211
Figura 79 – <i>Casa da Neni</i>	212
Figura 80 – <i>Casa da Neni</i>	213
Figura 81 – <i>Casa Pietro Antônio Giuseppe Graziottin</i>	214
Figura 82 – <i>Casa Pietro Antônio Giuseppe Graziottin</i>	214
Figura 83 – <i>Farmácia Vicente Palombini</i>	214
Figura 84 – <i>Farmácia Vicente Palombini</i>	215
Figura 85 – <i>Casa José Dotti/Hospital Dr. Oswaldo Hampe</i>	215
Figura 86 – <i>Casa José Dotti/Hospital Dr. Oswaldo Hampe</i>	215
Figura 87 – <i>Casa Amadeu Bravatti</i>	216
Figura 88 – <i>Casa Amadeu Bravatti</i>	216
Figura 89 – <i>Ruas Francisco Marcantônio e Waldomiro Bocchese</i>	217
Figura 90 – <i>Série Janelas: Centro Histórico</i>	217
Figura 91 – <i>Recortando, recordando</i>	220
Figura 92 – <i>Série Lambrequins</i>	222
Figura 9 – <i>Série Lambrequins: Requiem – Réquim Réquim aetérnam eis Dómine. Et luz perpétua e cat eis. Requiés cat in pace Amem</i>	222
Figura 94 – <i>Série Lambrequins: Lambrequins II em Totens</i>	223
Figura 95 – <i>Série Lambrequins: Alegro</i>	223
Figura 96 – <i>Série Detalhes: Porta</i>	227
Figura 97 – <i>Porta de uma casa tombada da Av. Waldomiro Bocchese</i>	227
Figura 98 – <i>Série Detalhes: Porta e Sacada</i>	228
Figura 99 – <i>Porta e Sacada de uma casa tombada da Av. Waldomiro Bocchese</i>	228

Figura 100 – Série Lembranças: <i>Infância – Internato do Colégio São José</i>	229
Figura 101 – Série Detalhes: <i>Portão</i>	229
Figura 102 – <i>Portão</i>	230
Figura 103 – Série Detalhes: <i>Óculo de porão</i>	230
Figura 104 – <i>Óculo de porão</i>	230
Figura 105 – Série Detalhes: <i>Trancas – Dobradiça: propriedade de João Schiocchet – Linha Cândia</i>	237
Figura 106 – <i>Dobradiça: propriedade de João Schiocchet – Linha Cândia</i>	273
Figura 107 – Série Detalhes: <i>Trancas – Aldabra: propriedade de Armindo Zen – Linha 21 de Abril Alto</i>	238
Figura 108 – <i>Aldabra: propriedade de Armindo Zen, Linha 21 de Abril Alto</i>	238
Figura 109 – Série Detalhes: <i>Tranca de porão: propriedade de Vicente Schiocchet – Linha Cândia</i>	239
Figura 110 – <i>Tranca de porão: propriedade de Vicente Schiocchet, Linha Cândia</i>	239
Figura 111 – <i>Feixes de palhas de trigo</i>	239
Figura 112 – <i>Cestas de palhas de trigo</i>	240
Figura 113 – Série Cestaria: <i>Tranças</i>	240
Figura 114 – Série Cestaria: <i>Tranças desconstruídas</i>	240
Figura 115 – Série Cestaria: <i>Tranças</i>	241
Figura 116 – Série Cestaria: <i>Tranças desconstruídas</i>	241
Figura 117 – Série Cestaria: <i>Tranças</i>	242
Figura 118 – Série Cestaria: <i>Tranças desconstruídas</i>	242
Figura 119 – Série Cestaria: <i>Tranças desconstruídas</i>	243
Figura 120 – Série Cestaria: <i>Tranças desconstruídas</i>	243

LISTA DE SIGLAS

AMARP – Acervo Municipal de Arte de Caxias do Sul
ARVIS – Atelier de Artes Visuais de Antônio Prado
ATUASSERRA – Associação de Turismo da Serra Nordeste
BR – Rodovia Brasileira
CDI – Certificado de Dispensa de Incorporação
CDL – Câmara de Dirigentes Lojistas
CSM – Circunscrição de Serviço Militar
CICA – Câmara de Indústria, Comércio, Serviços e Agropecuária de Antônio Prado
EAD – Educação à Distância
ECIRS – Elementos Culturais da Imigração Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul
EDIPUC-RS – Editora Universitária da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
EMBA – Escola Municipal de Belas Artes de Caxias do Sul
FenaMassa – Festival Nacional da Massa
FACED – Faculdade de Educação
FEEVALE – Universidade da Região do Vale dos Sinos
FERVI – Fundação Educacional da Região dos Vinhedos
IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IMHC – Instituto Memória Histórica e Cultural
ICES – Instituição Comunitária de Educação Superior
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LIC – Lei Municipal de Incentivo à Cultura
MARGS – Museu de Artes do Rio Grande do Sul
MS – Mato Grosso do Sul
MEC – Ministério da Educação
MinC – Ministério da Cultura
MusCap – Museu dos Capuchinhos
NAVI – Núcleo de Artes Visuais de Caxias do Sul
NHC – Nova História Cultural
ONU – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
PIAC – Pontifício Instituto de Arqueologia Cristã

PUC-RS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

PR – Paraná

RCI – Região Colonial Italiana do Nordeste do Rio Grande do Sul

REVER – Revista de Estudos da Religião

RS – Rio Grande do Sul

SPHAN – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UCS – Universidade de Caxias do Sul

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

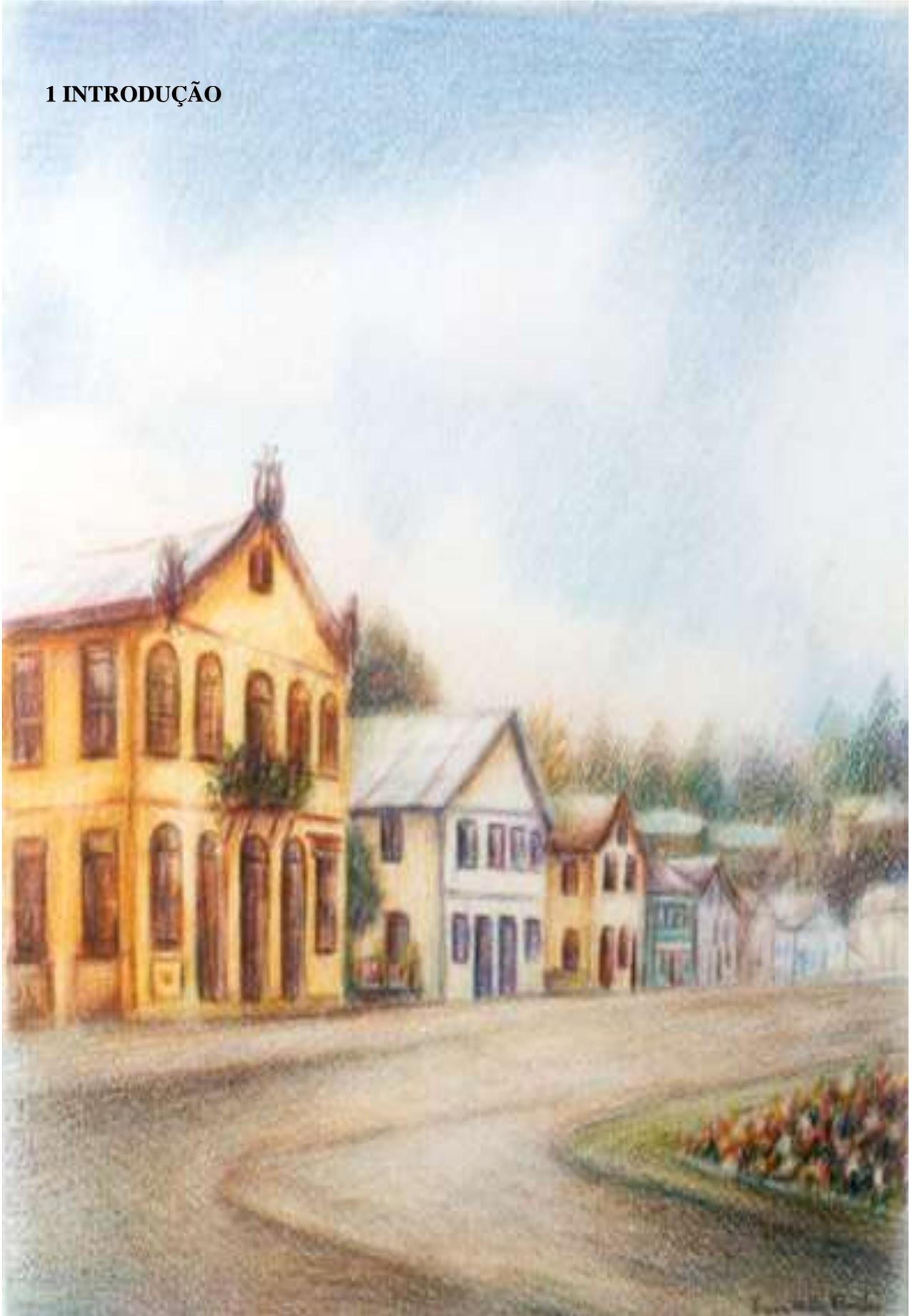
UniRitter – Centro Universitário Ritter dos Reis

UPF – Universidade de Passo Fundo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	20
2 NEUSA WELTER BOCCHESI E A CIDADE DE ANTÔNIO PRADO.....	41
2.1 DAS MEMÓRIAS DA ARTISTA ÀS LEITURAS DO LUGAR DE MEMÓRIA.....	55
2.2 PRÁTICAS CULTURAIS E AS REPRESENTAÇÕES DE UM GRUPO.....	71
2.3 A RECEPÇÃO DAS REPRESENTAÇÕES DE BOCCHESI.....	78
3 ANTÔNIO PRADO: MUITAS CIDADES DENTRO DE UMA CIDADE.....	84
3.1 A CIDADE FUNDADA E ISOLADA.....	93
3.2 A CIDADE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL.....	102
3.3 A CIDADE FICTÍCIA – CIDADE-CENÁRIO/CIDADE-MINIATURA.....	114
3.4 A CIDADE VIVIDA NA PRAÇA.....	126
3.4.1 Caminhar na praça.....	140
3.4.2 Conversar na praça.....	142
3.4.3 Comer e se divertir na praça.....	144
4 AS CIDADES DE ANTÔNIO PRADO NAS LEITURAS DE NEUSA WELTER BOCCHESI.....	150
4.1 A CIDADE DA COCANHA.....	155
4.2 A CIDADE DOS CAPITÉIS, CAPELAS, CAMPANÁRIOS E CRUZES.....	166
4.3 A CIDADE DAS CANÇÕES ITALIANAS.....	187
4.4 A CIDADE DAS CASAS NÃO TOMBADAS.....	196
4.5 A CIDADE DAS CASAS TOMBADAS.....	208
4.6 A CIDADE DOS LAMBREQUINS.....	221
4.7 A CIDADE DAS PORTAS, PORTÕES, JANELAS E ÓCULOS DE PORÃO.....	226
4.8 A CIDADE DAS TRANCAS E TRANÇAS.....	235
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	246
REFERÊNCIAS.....	256
ANEXO A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.....	278
ANEXO B – MAPA LOCAL: O CENTRO HISTÓRICO DE ANTÔNIO PRADO.....	281
ANEXO C – MAPA REGIONAL: A OBRA DE NEUSA WELTER BOCCHESI EM MATERIAIS DE DIVULGAÇÃO, JORNAIS E OUTRAS PUBLICAÇÕES.....	283

1 INTRODUÇÃO



1 INTRODUÇÃO

“[...] a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas [...]”

Italo Calvino

Antônio Prado, RS, tombada, oficialmente, em 1989 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN),¹ preserva a história e a memória dos imigrantes italianos por meio da arquitetura das 48 edificações do final do século XIX e início do século XX que compõem o Centro Histórico, configurando-se no maior conjunto arquitetônico de madeira construído pelo grupo que colonizou a região Nordeste do Rio Grande do Sul. É nesse contexto dos sinais remanescentes da colonização de imigração italiana que, em 1983, aos 47 anos, após aposentar-se como professora na rede pública de ensino, Neusa Welter Bocchese iniciou sua produção visual.

Nascida em Vacaria, RS, em 1936, a artista mudou-se com a família, ainda menina, para Antônio Prado, onde permaneceu por mais de meio século, até se transferir em 2003 para Caxias do Sul, RS, cidade em que reside desde então. Contudo, é de suas leituras de Antônio Prado, cidade onde viveu a maior parte de sua existência, que se solidificou e se mantém, até hoje, a obra da neta e bisneta dos escultores italianos José e Napoleone Nodari, cuja produção visual se constitui no *corpus* desta pesquisa.

Cabe-nos explicitar que, na tese que ora apresentamos, a região é compreendida como um conceito interdisciplinar, pois não se limita à Geografia, ou seja, somente ao território físico, à fronteira e à paisagem natural, mas é identificada por suas particularidades, sobretudo, determinadas por uma rede de relações culturais. Desse modo, os termos região, regional e regionalidades são aqui abordados nas perspectivas trazidas pelos pesquisadores brasileiros José Clemente Pozenato (2003), Rafael José dos Santos (2009) e João Claudio Arendt (2012a; 2015) e pelos estudiosos alemães, especialmente Jens Stüben (2013). Antes, contudo, partimos da gênese do conceito de região e das representações que lhe são associadas, proposta por Pierre Bourdieu (2001).

¹ Em sua crônica, na obra organizada pelos pesquisadores Cleodes Maria Piazza Julio Ribeiro e José Clemente Pozenato, a arquiteta, então superintendente regional do IPHAN no Rio Grande do Sul, Ana Lúcia Goelzer Meira, lembra que o Instituto “[...] naquele tempo, se chamava Secretaria: SPHAN e funcionava articulada à Fundação Pró-Memória” (MEIRA, 2004, p. 32).

O sociólogo francês busca a etimologia da palavra região (*regio*), descrita por Emile Benveniste, a qual “conduz ao princípio da divisão, acto mágico, quer dizer, propriamente social, de *diacrisis* que introduz por *decreto* uma descontinuidade decisória na continuidade natural [...]” (BOURDIEU, 2001, p. 113). Para Pierre Bourdieu, esse “acto” de afirmar com autoridade a definição de *regio* e suas fronteiras (*finis*) tem como princípio impor a sua visão legítima do mundo social. É, portanto, conforme sua perspectiva, “um acto de conhecimento, o qual, por estar firmado, como todo o poder simbólico, no reconhecimento, produz a existência daquilo que enuncia” (BOURDIEU, 2001, p. 114).

Na esteira da gênese do termo, rastreado por Pierre Bourdieu, José Clemente Pozenato (2003) afirma que o autor mostra que a palavra *regio* deriva de *rex*, a autoridade que, por decreto, podia circunscrever as fronteiras: *regere finis*. Ele explicita:

A região não é, pois, na sua origem, uma realidade *natural*, mas uma divisão de mundo social estabelecida por um ato de vontade. Tal divisão só não é totalmente arbitrária porque, por trás do ato de delimitar um território, há certamente critérios, entre os quais o mais importante é o do alcance e da eficácia do poder de que se reveste o *auctor* da região. Enquanto esse poder é reconhecido, a região por ele regida existe. Em suma, a região, sem deixar de ser em algum grau um espaço *natural*, com fronteiras *naturais*, é antes de tudo um espaço construído por decisão, seja política, seja da ordem das representações, entre as quais as de diferentes ciências (POZENATO, 2003, p. 150).

José Clemente Pozenato pontua que não é demais enfatizar que tanto o conceito de região quanto a definição de uma determinada região são construções, para, em seguida, complementar que são “representações simbólicas”. De acordo com Bourdieu (2001), essas *representações* são enunciados performáticos visando que aconteça aquilo que enunciam, portanto, demarcações não apenas delimitadas pelo poder do Estado, mas pelas relações humanas, interesses e práticas sociais.

Assim, nos dirigimos à região Nordeste do Rio Grande do Sul como “representação simbólica” de um “espaço praticado” culturalmente. Tomamos esse termo cunhado por Michel de Certeau (2002), para quem o espaço é animado pelo conjunto dos movimentos que nele se desdobram. Na definição do historiador francês, “espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais”. Em suma, assevera ele, “o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanista é transformada em espaço pelos pedestres” (CERTEAU, 2002, p. 202, grifo original).

Sob a óptica de Certeau, o espaço é um cruzamento móvel, produzido pelas ações dos sujeitos históricos. É esse movimento que condiciona a produção de um espaço e o associa a

uma história. Poderíamos dizer que são essas práticas que constroem o espaço, ou, sob o viés desta tese, a região. Desse modo, em conformidade com tal convenção de região, também partimos do pressuposto que “a identidade está profundamente envolvida no processo de representação” (HALL, 2005, p. 71). Ao examinar a forma como a identidade e a diferença se relacionam com a discussão acerca da representação, Stuart Hall chama atenção quanto aos deslocamentos das identidades centradas e “fechadas” de uma cultura nacional e no reforçamento das identidades locais e regionais no mundo pós-moderno, propondo que:

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural (HALL, 2005, p. 62).

O trabalho artesanal das edificações em madeira representou a diferença que certificou Antônio Prado como cidade histórica, pelo ato do primeiro tombamento de um acervo arquitetônico proveniente de uma cultura de imigração italiana realizado no país por um órgão federal. Com base, novamente, nos preceitos de Pierre Bourdieu (2001), podemos dizer que a cidade é representação coletiva das marcas do grupo que colonizou a região e ao qual deve a sua existência. Dependente do conhecimento e reconhecimento do órgão que a outorgou como Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no ato do tombamento, Antônio Prado não deixou de sofrer um ato de “violência simbólica”, por meio do “poder imposto” pelo decreto.

Na introdução do livro *A economia das trocas simbólicas*, de Bourdieu (1992), Sergio Miceli afirma que, no trajeto do autor, a organização interna do campo simbólico é determinada pelas relações de forças entre os grupos e as instituições que lutam pelo monopólio da autoridade, que concede o poder de ditar as regras – cuja eficácia reside em ordenar o mundo social por meio de discursos, mensagens e representações. Discursos estes que, segundo Miceli, nas proposições de Pierre Bourdieu, não passam de alegorias que simulam a estrutura real das relações sociais – a uma percepção de sua função ideológica e política a legitimar uma ordem arbitrária em que se funda o sistema de dominação vigente.

Em 2010, Terezinha de Oliveira Buchebuan apresentou ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul (UCS) a dissertação *Os velhos casarões de Antônio Prado: processos culturais, patrimônio e conflito*. A partir do levantamento de documentos e artigos de cunho técnico, entrevistas sociolinguísticas, materiais disponíveis nos bancos de dados da UCS, reportagens jornalísticas publicadas em periódicos de alcance no país e na região, como também no jornal local *Panorama Pradense*, a pesquisadora realizou um estudo acerca dos controversos discursos

envolvidos antes, durante e após o tombamento. Percebeu-se, com o resultado de seu trabalho, que os discursos dos “agentes”² envolvidos no processo (imprensa, empresários, proprietários das casas, técnicos, arquitetos, pesquisadores das mais diversas áreas, instituições e órgãos, tanto públicos como privados) expuseram “os olhares de fora e as feridas de dentro”³. Alguns discursos exaltaram o tombamento pela singularidade personalizada dos ricos trabalhos em madeira, construídos coletivamente por imigrantes italianos e considerados verdadeiras relíquias, bem como pelas possibilidades de alavancar o turismo e o progresso da cidade e pela visibilidade e reconhecimento alcançados no âmbito nacional. Outros, porém, questionaram aspectos jurídicos do edital, os quais, na visão dos contrários, limitavam o direito de propriedade, como também apontavam incoerências relativas a questões arquitetônicas, urbanísticas e paisagísticas, argumentando que as edificações não representavam a época da imigração; que a madeira não era material que se pudesse conservar e que nem mesmo o asfalto⁴ traria turistas à cidade para admirar o tombamento dos cupins, ou seja, o tombamento de um monte de casas velhas e sem valor social e estético. Nesses discursos, a grande maioria proferida pelos proprietários, as casas tombadas significavam a própria imagem do atraso.

É possível identificarmos que, no embate entre esses campos de lutas, os discursos construíram diferentes cidades da cidade. Nos discursos do poder vigente (quase a totalidade dos agentes não residentes na cidade), que institucionalizou o tombamento, podemos identificar em Antônio Prado a “cidade das relíquias”, a “cidade da madeira”, a “cidade com potencial para o turismo”, a “cidade de imigração italiana conhecida e reconhecida no cenário nacional”. Já nos discursos dos proprietários das casas (quase a totalidade deles moradores da cidade), subordinados ao poder dominante, encontramos a “cidade sem o direito sobre a propriedade”, a “cidade das casas velhas”, a “cidade dos cupins”, a “cidade do atraso”. Nessa relação de forças simbólicas entre os proprietários das casas e os produtores do discurso em prol do tombamento, prevaleceu o poder de quem detinha a autoridade para impor a sua voz. Tanto é que Buchebuan (2010) constata em sua pesquisa que, poucos meses depois, mesmo os agentes que se opunham ao ato, parecem ter se reconciliado com a identidade dessa arquitetura, passando a valorizar o acervo tombado.

A contribuição de Pierre Bourdieu se faz muito oportuna quando o autor observa que:

² Termo utilizado por Pierre Bourdieu (2001).

³ Denominação da seção 4.1 da dissertação de Terezinha de Oliveira Buchebuan (2010).

⁴ Na época, o asfalto que hoje liga Antônio Prado ao município de Flores de Cunha, RS, pela RS-122, ainda não havia sido pavimento por conta de inúmeros reveses, explicitados na sessão 3.1 do terceiro capítulo.

As lutas a respeito da identidade étnica ou regional, quer dizer, a respeito das propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à *origem* através do *lugar* de origem e dos sinais douradoiros que lhe são correlativos como o sotaque, são um caso particular das lutas das classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e desfazer os grupos. Com efeito, o que nelas está em jogo é o poder de impor uma visão do mundo social [...] (BOURDIEU, 2001, p. 113).

No caso do tombamento de Antônio Prado, o poder imposto, usando as palavras de Pierre Bourdieu, “de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer”, possibilitou ao grupo não só reconhecer a arquitetura deixada pelos imigrantes italianos, mas também se reconhecer nela. Passou-se da vergonha dos cupins, emprestando mais uma expressão de Bourdieu (2001), ao orgulho desses “sinais douradoiros”. Sinais esses que atestam a existência do grupo, pois, consoante o autor, o mundo social é também representação e vontade, e existir socialmente é ser percebido como distinto.

Seguindo tais premissas, podemos depreender que no conflituoso tombamento os intelectuais (autoridade legitimadora do decreto), providos do capital linguístico, portanto de instrumento de poder, foram capazes de fazer reconhecer a sua palavra na ação simbólica mobilizadora que produziu, no seio do próprio grupo, a unidade real ou a crença da unidade da identidade de uma cultura. Pierre Bourdieu assevera que, na relação de comunicação entre um emissor e um receptor, a troca linguística é uma troca econômica que se estabelece em meio a uma determinada relação de força simbólica, pois “[...] os discursos não são apenas (a não ser excepcionalmente) signos destinados a serem compreendidos, decifrados; são também *signos de riqueza* a serem avaliados, apreciados, e signos de *autoridade* a serem acreditados e obedecidos” (BOURDIEU, 1998, p. 53, grifos originais).

O “emblema” – tomando outra palavra de Pierre Bourdieu (2001) –, de cidade tombada que reveste Antônio Prado nos conduz a buscar referência na literatura e, resguardadas as devidas especificidades, a fazermos uma analogia com a obra *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, a começar por uma das passagens do livro em que se evidencia a discussão sobre as relações entre a cidade imaginada/sonhada e a cidade real/vivida. Calvino narra que Kublai Khan é o senhor de um império tão vasto, que nem ele mesmo conhece todas as cidades que o compõem. Por isso, o imperador mongol envia seus embaixadores até elas com a missão de contar-lhe como é cada uma. As descrições de Marco Polo, ricas em detalhes, são as preferidas de Khan, que, mesmo desconfiando de que o jovem veneziano não pudesse conhecer tantas cidades, ouve-o atentamente. Marco Polo, na verdade, parte do olhar de uma mesma cidade para recriar outras que estão em sua mente, embora nunca as tenha

visto e acredite que nunca irá conhecê-las. Ao perceber que são todas parecidas, a mente de Khan também passou a desmontar cada pedaço da cidade apresentada, reconstruindo-a de outra maneira. Entretanto, o imperador questiona porque Veneza é a única que Marco Polo nunca mencionou. O rapaz responde-lhe: “– E de que outra cidade imagina que eu estava falando?”, completando, mais adiante: “– Para distinguir as qualidades das outras cidades, devo partir de uma primeira que permanece implícita. No meu caso, trata-se de Veneza” (CALVINO, 1990, p. 82). Mas a questão do discurso é evidenciada, em um dos diálogos anteriores, quando o enviado diz ao imperador: “Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles” (CALVINO, 1990, p. 59).

Agnaldo Farias, referindo-se ao clássico de Calvino e comentando tal resposta, afirma:

Quer dizer, o discurso que a descreve não se confunde com o objeto, tem relação com o objeto, mas não é o objeto. Nós vivemos nos esquecendo disso. A rigor, um texto como esse do Italo Calvino só pode ser pensado dentro dos marcos da modernidade. É na modernidade que você tem, mais do que nunca, a consciência de que aquilo que se está fazendo é uma aventura de linguagem. Então é essa força que a palavra tem, ou que uma boa tela pode ter, ou que uma boa escultura pode ter. É disso que nós estamos falando, dessa capacidade que o homem tem de apresentar coisas, de colocá-las para os outros homens e para si próprio. E de se extasiar diante disso (FARIAS).⁵

Se a cidade tem uma acentuada correspondência com o discurso que a acompanha, embora não deva ser confundida com ele, nessa direção, considerando o rótulo que envolve a cidade e, conforme Agnaldo Farias, ao se referir à obra de Calvino, quando afirma “são mesmo muitas as cidades que cabem dentro de uma mesma e única cidade”, podemos elencar, em Antônio Prado, várias outras, além das cidades que identificamos nos discursos favoráveis e contrários ao tombamento, a partir do trabalho de Buchebuan (2010). É que dentro dela também encontramos a Cidade Fundada e Isolada, fenômeno vivido pelo seu esquecimento, antes de se tornar a Cidade Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Mas essas, no entanto, ainda não são as únicas.

O historiador francês Pierre Nora (1993)⁶ define como lugares de memória aqueles lugares que guardam os sinais do vivido, de reconhecimento e pertencimento de um grupo. Como material e objeto da história, Jacques Le Goff postula que “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva [...]” (1996, p. 476).

⁵ FARIAS, Agnaldo. *A arte e sua relação com o espaço público*. Disponível em: <<http://artenaescola.org.br/sala-de-leitura/artigos/artigo.php?id=69315&>>>. Acesso em: 13 mar. 2014.

⁶ Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

Assim, em conformidade com as posições de Nora (1993) e Le Goff (1996), em Antônio Prado, os sinais do vivido estão guardados não somente na Cidade Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, mas também na Cidade Fictícia – composta pela Cidade-cenário e pela Cidade-miniatura.

A Cidade-cenário serviu de locação para rodar, em fevereiro e março de 1995, cenas do filme *O quatrilho*, baseado na obra homônima de José Clemente Pozenato. Essa mesma Cidade Fictícia abriga no Centro Cultural Projeto Memória/Nordeste Alimentos – uma das 48 edificações tombadas –, a Cidade-miniatura, que reúne a maquete do acervo histórico e as maquetes dos capitéis do município. Mas, além dessas, há, também, em Antônio Prado, a Cidade Viva na Praça, pois, assim como acontecia na Idade Média, é na Praça Garibaldi que as crianças brincam, os jovens e adultos se encontram, caminham e conversam, os fiéis saem da igreja, a música, a dança e o teatro são incorporados às festas nas quais visitantes e moradores se entregam à gula e ao jogo.

Todas elas, de alguma forma, “se ligam ao discurso que a descreve”, ou seja, ligam-se ao vivido pelos imigrantes italianos, sendo que já em 1985, portanto, antes mesmo do tombamento oficial do conjunto urbanístico e arquitetônico ser decretado pelo IPHAN, a Casa da Neni – construída em 1910 e apresentando um ornamentado trabalho manual em serra-fita – foi tombada por iniciativa do então proprietário. No entanto, anterior ao tombamento da Casa da Neni, os vestígios deixados pelos colonizadores italianos já eram glorificados pelo poder público municipal, sob o lema “Antônio Prado: a história viva de um povo”, utilizado pela gestão de 1983-1988 e que também identificava os materiais de divulgação da mesma administração.⁷

Todo esse percurso pelo entendimento de região e pela história de Antônio Prado, desde sua origem e, mais acentuadamente, pelo processo do tombamento, é basilar para analisarmos as representações da artista regional Neusa Welter Bocchese a partir de suas leituras da cidade, objeto de nossa investigação.

Em *As cidades invisíveis*, deparamo-nos com inúmeras cidades, sempre com nomes femininos, como Ândria, Isidora; Eutrópia, Zaíra; Tamara; Zirna; Zora; Fílida; Clarisse; Irene, Marósia, Melânia, entre outras tantas, descritas por Marco Polo para recriar Veneza. Ao contrário de Veneza e das denominações atribuídas a ela por Marco Polo, Antônio Prado carrega um nome masculino, em homenagem ao Conselheiro Antônio da Silva Prado, mas que, em decorrência do processo cultural Itália-Brasil, como já explicitamos, também

⁷ Disponível em: <<https://www.traca.com.br/livro/99404/antonio-prado-a-historia-viva-de-um-povo#c>>. Acesso em: 29 jan. 2016.

identificamos a Cidade Fundada e Isolada; a Cidade Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; a Cidade Fictícia – cenário e miniatura, e a Cidade Vivida na Praça.

Reforçamos, portanto, que somos conduzidos pelos caminhos apontados especialmente por Jens Stüben (2013) e por João Claudio Arendt (2012a; 2015), relativos à literatura regional, pois suas contribuições em torno do texto escrito são referências para analisarmos o texto visual produzido por Bocchese e composto por “regionalidades”. É oportuno assinalarmos, também, que ao utilizarmos o termo texto visual nos deparamos com a assertiva de José Clemente Pozenato (2003), para quem a cultura deve ser vista não como um código linguístico, mas como um discurso, como um texto. Afirma ele: “A cultura não é um código. Cultura é um texto. Vamos dizer, é um contexto. É um conjunto de textos que têm que ser lidos e interpretados” (POZENATO, 2003, p. 38). Ao se referir à cultura, o autor utiliza a palavra “texto” como algo produzido continuamente, ampliando, ainda, o uso da locução aos monumentos, edificações e espaços dentro de um contexto cultural.

Clifford Geertz (2012) vê a cultura como uma teia de significados tecidas pelo homem. Em entrevista reproduzida pela Revista REVER (2001),⁸ o antropólogo norte-americano define a Antropologia Interpretativa como a leitura da sociedade como textos.

Peter Burke (2017), por sua vez, trata as narrativas visuais como evidência histórica, afirmando que os produtores de imagens são intérpretes do passado. Para o historiador cultural, tanto uma história filmada como uma história pintada ou escrita são um ato de interpretação. Assim, propõe que tanto jornalistas como historiadores e diretores de filmes escolhem as imagens para editar seus textos.

A partir das considerações de Pozenato (2003), Geertz (2001; 2012) e Burke (2017), que veem a cultura, as edificações, os monumentos, os espaços, a sociedade e as imagens como textos e como evidência histórica, tendo em vista os contextos, os significados atribuídos pelo homem e as interpretações dadas pelos seus produtores, assumimos o termo “texto” ao nos referirmos a Antônio Prado e ao tratarmos das representações de Neusa Welter Bocchese acerca da cidade. É que, assim como a cultura, a cidade e a arte também são públicas e, aqui, a cidade e a arte, do mesmo modo, configuram-se como textos que podem ser lidos. Ao ler o texto, Bocchese é leitora e autora de novos textos. De suas interpretações

⁸ In: TSU, Victor Aiello. A mitologia de um antropólogo. Folha de São Paulo, São Paulo, 18 fev. 2001. Disponível em: <www.pucsp.br/rever>. Acesso em: 06 jan. 2016. Entrevista com Clifford Geertz. Reproduzida na *Revista de Estudos da Religião (Rever)*, publicação eletrônica do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001, n. 3, p. 166-133.

do lido surgem suas reescritas da cidade que são relidas pelos leitores da região, os receptores de sua obra.

Pontuamos que ainda nos dirigiremos à artista Neusa Welter Bocchese como leitora, em concordância com o debate tecido entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier, no qual eles tratam a cultura enquanto práticas cotidianas e a leitura como uma dessas práticas culturais. Bourdieu volta-se a Chartier, explicitando estarem de acordo que, a cada vez que a palavra leitura é pronunciada, ela pode ser substituída por uma série de outras que designam toda espécie de consumo cultural. Dito isso, Pierre Bourdieu esclarece que “[...] este consumo cultural, que é apenas um entre outros, tem suas particularidades” (BOURDIEU In: CHARTIER, 2001, p. 231). Particularidades que, nas nuances desta pesquisa, ao dialogarmos com a literatura, podem ser tratadas como imagens estreitamente ligadas à região e, por isso, também sinônimos de especificidades, ou de regionalidades. Conforme João Claudio Arendt: “Fazer parte de uma região ou de uma nação não significa apenas perfilar-se harmoniosamente ao modo de ser tradicional, mas também, ao contrário, esforçar-se ao máximo na *marcação de uma diferença* que se possa ser notada como *particularidade* positiva (2012a, p. 90, grifos nossos). O autor complementa: “*Regionalidades* são, assim, *especificidades* que integram e constituem uma paisagem cultural – e aqui entendemos a região não como espaço limitado do ponto de vista de seus significados, mas, ao contrário, como paisagem ampla, como potência [...]” (ARENDDT, 2012a, p. 90, grifos nossos).

Em outro momento, o pesquisador reforça que na literatura regionalista o autor comporta-se de forma programática e comprometida com determinadas *regionalidades*, entendidas como *particularidades culturais* de um espaço regionalizado ou que se regionaliza (grifos nossos). Quanto ao uso do termo “regional”, afirma que ele “indica que alguma coisa – a literatura – pertence ou é própria de uma região [...]” (ARENDDT, 2015, p. 120). Do ponto de vista temático, reconhece que é possível atestar que literatura regional é:

A categoria que engloba todas as produções literárias em que as regionalidades se fazem presentes, tanto aquelas de teor mais crítico quanto aquelas interessadas em exaltar valores de uma região. Uma obra pode ser, portanto, regional pelo simples fato de conter regionalidades [...] (ARENDDT, 2015, p. 120).

Jens Stüben, por sua vez, situa a literatura de uma região como “a literatura surgida (e lida) em uma região” (2013, p. 53). Do mesmo modo que Pozenato (2003), o autor alemão chama atenção para o contexto, pois sinaliza que para constituir-se como “paisagem literária” de uma região deve-se partir tanto dos textos como dos contextos. Assim, ao deslocarmos a ênfase de região da literatura para as artes visuais, partimos do pressuposto que as

representações de Neusa Welter Bocchese surgem de suas leituras das práticas do grupo que fundou Antônio Prado, cidade onde cresceu, constituiu sua família, tornou-se mãe e avó, exerceu sua profissão, aposentou-se como professora, descobriu-se como artista e viveu até o ano de 2005. Cidade esta que é tema de sua obra, exposta em espaços culturais e galerias de arte da região Nordeste do Rio Grande do Sul, divulgada e conhecida por intermédio da imprensa da mesma região, adquirida, principalmente, pelos descendentes dos imigrantes italianos, especialmente pelos proprietários ou herdeiros da arquitetura originária do trabalho desses colonizadores. Portanto, estamos tratando da arte nascida na região e provinda de uma artista da região para o público da referida região. Suas representações da cidade de Antônio Prado são representações das práticas coletivas dos imigrantes italianos, práticas as quais representam os significados atribuídos pelo grupo aos elementos culturais que mantêm a unidade desse mesmo grupo e os faz dizer quem ele é. Essa interpretação de representação, a partir de Roger Chartier (2002), permite o diálogo com outros autores da Nova História Cultural (NHC). Peter Burke observa que Mikhail Bakhtin, Norbert Elias, Michael Foucault e Pierre Bourdieu são teóricos particularmente importantes para os praticantes dessa vertente historiográfica, que entrou em uso no final da década de 1980. Afirma ele: “Juntos, esses quatro teóricos levaram os historiadores culturais a se preocuparem com as representações e as práticas, os dois aspectos característicos da NHC, segundo um dos seus líderes, Roger Chartier” (BURKE, 2005, p. 78).

Assim, na troca com as abordagens entre esses sociólogos e filósofos, Chartier propõe abrir “um espaço de trabalho entre textos e leituras, no intuito de compreender as práticas, complexas, múltiplas, diferenciadas, que constroem o mundo como representação” (2002, p. 28). Segundo ele, não existe história possível se não se articularem as representações das práticas e as práticas da representação. Nesse viés, a história absorve as práticas dentro das representações que não se opõem ao real. Para Pierre Bourdieu (2007), o maior influenciador da metodologia de Chartier, a representação que os indivíduos e os grupos exibem, inevitavelmente, por meio de suas práticas e propriedades, integra sua realidade social.

Tomaz Tadeu da Silva afirma que, como um sistema de significação, a representação é uma forma de atribuição de sentido e se expressa “por meio de uma pintura, de uma fotografia, de um filme, de um texto, de uma expressão oral. A representação não é, nessa concepção, nunca representação mental ou interior. A representação é, aqui, sempre marca ou traço visível, exterior” (SILVA, 2000, p. 90-91). Pautados por essa assertiva, explicitamos que as representações da cidade de Antônio Prado, nas leituras de Neusa Welter Bocchese,

são traços visíveis do lido pela artista e do vivido por outros, em outros tempos, e revividos por ela, em muitos momentos, e que se materializam em sua obra.

Desse modo, atentamos para uma metodologia em que o enfoque de representação rejeita a noção clássica do termo, pois a presente pesquisa alinha-se às noções pós-estruturalistas de representação. Tomaz Tadeu da Silva (2000) destaca que se concebe por pós-estruturalista todo sistema de significação. Mas como uma estrutura instável e indeterminada, o pós-estruturalismo segue na contramão das ideias de conotações mentalistas ou de associação com uma suposta interioridade psicológica. Entretanto, o autor afirma que isso não impediu que “teóricos e teóricas ligados sobretudo aos Estudos Culturais, como por exemplo, Stuart Hall, ‘recuperassem’ o conceito de representação, desenvolvendo-o em conexão com uma teorização sobre a identidade e a diferença” (SILVA, 2000, p. 90). Sob esse viés, Peter Burke (2017) chama atenção para os pontos fracos e opostos dos enfoques estruturalista e pós-estruturalista. Segundo ele, a fraqueza do enfoque estruturalista consiste em presumir que todas as imagens têm um significado, que não existem ambiguidades, que o quebra-cabeça tem uma única solução e que há um código a ser desvendado. Já a fraqueza do enfoque pós-estruturalista reside na presunção de que qualquer significado atribuído a uma imagem é tão válido como qualquer outro. O historiador inglês questiona, no entanto, se a ênfase na ambiguidade desse enfoque é algo realmente novo ou, ainda, até onde e de que forma o enfoque pós-estruturalista difere de movimentos anteriores, para, em seguida, responder:

O que é novo em nossos dias é essencialmente a ênfase na indeterminação e a alegação de que os produtores de imagens não podem fixar ou controlar seus significados, embora tentem muito arduamente fazê-lo, seja por meio de inscrições ou por outros meios. Essa ênfase combina bem com o movimento pós-modernista em geral e com a análise da “recepção” de imagens em particular [...] (BURKE, 2017, p. 265).

Nesse aspecto, Peter Burke assinala que na discussão dos significados das imagens a questão fundamental é considerar o significado “para quem”, pois, assim como Pozenato (2003) e Stüben (2013), ele também considera que o significado das imagens depende do seu “contexto social”:

Estou utilizando essa expressão num sentido amplo, incluindo aí o “contexto” geral, cultural e político, bem como as circunstâncias exatas nas quais a imagem foi encomendada e também seu contexto material, em outras palavras, o lugar físico onde pretendia originalmente exibi-la. Nessa visão resumida de enfoques mais ou menos novos para a imagem, há um lugar para a história social e cultural (BURKE, 2017, p. 267).

O autor destaca que a recente abordagem da história social da arte tem o seu foco na história das respostas às imagens ou na recepção dos trabalhos artísticos: “esse enfoque coloca-se de forma paralela aos movimentos sobre estudos literários conhecidos como ‘teoria da recepção’ e ‘resposta do leitor’. A resposta é o tema principal da obra [...] colocando o espectador na posição de testemunha ocular do acontecimento representado” (BURKE, 2017, p. 269).

De acordo com a discussão de Burke (2017) acerca da imagem como evidência histórica, podemos identificar nas representações de Bocchese os testemunhos de etapas passadas de um grupo, que nos possibilitam fazer algumas leituras das estruturas de pensamento de uma determinada época. Como toda tradição, Antônio Prado é expressão de continuidades, contudo, buscamos verificar se em Bocchese as representações da cidade são representações da tradição ou tradução de uma cultura. Peter Burke observa que historiadores do urbanismo há muito tempo se dedicam ao que eles chamam de “a cidade como artefato”. O autor afirma que existem pistas valiosas sobre a aparência de Veneza no século XV como pano de fundo de pinturas ao “estilo testemunha ocular”. Como exemplo, cita a obra *Milagre em Rialto*, de Carpaccio que, segundo ele:

Mostra não apenas a ponte de madeira que antecedeu a atual, feita de pedra (construída no final do século XVI), mas também detalhes tais como um tipo raro de chaminé em forma de funil, que desapareceu até mesmo de palácios remanescentes da época em que em certo tempo dominaram o horizonte veneziano (BURKE, 2017, p. 127).

O historiador inglês explicita, ainda, que nessa cultura, dominada por cidades e mercados, a observação do detalhe “microscópico” era altamente valorizada. Trazendo a questão para século XX, o autor chama atenção para o caso das vistas externas das cidades, em que os detalhes de determinadas imagens, algumas vezes, também possuem especial valor como evidência histórica, assinalando que “a velha cidade de Varsóvia, literalmente arrasada em 1944, foi reconstruída após a Segunda Guerra Mundial com base no testemunho de materiais impressos e também de pinturas de Bernardo Bellotto” (BURKE, 2017, p. 129). Por outro lado, pondera que tipógrafos e pintores não trabalhavam tendo em vista os futuros historiadores, pois o que lhes interessava e a seus clientes podia não ser a exata representação da rua de uma cidade, conforme expõe:

Artistas como Canaletto algumas vezes pintavam fantasias arquitetônicas ou *capricci* – construções esplendorosas que nunca foram além do esboço. Eles se permitiam, ainda, rearranjar uma determinada cidade de acordo com a imaginação, como no caso de várias composições de imagens que combinavam as principais vistas de Veneza (BURKE, 2017, p. 130, grifo original).

A partir, então, de Peter Burke (2017), buscamos responder se, ao resgatar os textos do passado, as reescritas de Bocchese mantêm-se fiéis à escrita original ou se em suas interpretações a artista rearranja a cidade segundo a sua imaginação. Para responder tal questão, novamente nos apropriamos da literatura de Italo Calvino, ou melhor, de um fragmento da obra *As cidades invisíveis*, em que o narrador diz:

Kublai Khan percebera que as cidades de Marco Polo eram todas parecidas, como se a passagem de uma para outra não envolvesse uma viagem, mas uma mera troca de elementos. Agora, para cada cidade que Marco lhe descrevia, a mente do Grande Khan partia por conta própria, e, desmontando a cidade pedaço por pedaço, ele a reconstruía de outra maneira, substituindo ingredientes, deslocando-os, invertendo-os (CALVINO, 1990, p. 43, grifo original).

Assim, procuramos verificar, ainda, se, a exemplo do conquistador mongol, dono de um imenso império – descrito pelo viajante veneziano –, a artista desmonta cada pedaço da cidade de Antônio Prado, reconstruindo-a de outra maneira. O que permanece e de que modo, como representação fiel do passado em comunicação com o presente na obra de Bocchese, é uma das questões que esse estudo propõe elucidar. Quais detalhes das imagens de Bocchese possuem especial valor como evidência histórica, como “testemunha ocular” da imigração italiana na região é outra questão relacionada à leitura cultural de um espaço praticado e à memória coletiva de um grupo.

Com base em tais questões, a tese que ora apresentamos tem como objetivo geral analisar as representações da cidade de Antônio Prado nas leituras visuais de Neusa Welter Bocchese. Desse modo, percorremos o vasto território que compõe o repertório visual da artista, tendo como objetivos específicos:

- 1) Identificar as “cidades” de Antônio Prado em suas representações simbólicas da cidade;
- 2) Investigar como a artista reescreve os textos do passado em comunicação com o presente;
- 3) Analisar as regionalidades/particularidades da região em suas representações da cidade;
- 4) Avaliar o papel do trabalho de Bocchese como evidência histórica e como testemunho do processo cultural de um grupo e em que medida sua obra contribui para a preservação da identidade da região de imigração italiana do Rio Grande do Sul e a sua relação com o público, considerando os fatores recepção, produção e temática.

Essa investigação implica em uma significativa tomada de decisão sobre seu *corpus*, já que o conjunto da obra figurativa da artista é composto por mais de 400 imagens. Desse

universo, selecionamos 64 imagens distribuídas em oito grupos, sem, no entanto, obedecermos à ordem cronológica de suas produções, mas de acordo com as representações simbólicas das “cidades” de Antônio Prado construídas pela artista no decorrer da década de 1980, até hoje. A partir dos pressupostos dos autores mencionados que defendem que o significado das imagens depende do seu contexto social, seguimos mais notadamente as ideias de Jens Stüben (2013) e a metodologia de Peter Burke (2017). Burke explicita que o testemunho de imagens necessita ser colocado nos diferentes contextos, determinados pelo tempo e pelo lugar, pelos interesses do artista, do patrocinador original ou do cliente (leia-se os receptores da obra de Bocchese), aqui também compreendidos como leitores, ou como colecionadores, ou, ainda, como consumidores de sua obra.

Alegando que a evidência de imagens não é somente literária, mas também pictórica, Burke lembra que as narrativas visuais contam histórias e, como outras formas de evidência, são criadas para comunicar. O autor explicita que “os testemunhos sobre o passado oferecidos pelas imagens são de valor real, suplementando, bem como apoiando, as evidências dos documentos escritos. [...] as imagens têm algo a acrescentar. Elas oferecem acesso aos aspectos do passado que outras fontes não alcançam” (BURKE, 2017, p. 277). Nessa direção, ainda de acordo com o autor que argumenta que a recepção das imagens nos mostra como as mensagens são recebidas por diferentes grupos de espectadores, leitores e ouvintes, e que uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais, sinalizamos que de modo algum analisaremos as 64 imagens separadamente. Ao optarmos por analisar as imagens dentro dos conjuntos das oito séries que compõem as seções do quarto capítulo, a ênfase no contexto social se expressa nas representações da peculiar arquitetura de Antônio Prado e seus detalhes: ornamentação de trabalhos em serra-fita, torneados, entalhes, chanfraduras e fresados. Assim, na análise das oito séries nos parece possível verificarmos, de forma mais confiável, os “sinais douradoiros” da cultura do grupo, como diria Pierre Bourdieu (2001), para identificarmos as tradições mantidas.

Cabe-nos, ainda, ressaltar que ao analisarmos as representações de Bocchese acerca de suas leituras da cidade de Antônio Prado, propomos uma leitura de mão dupla, pois, por nossa vez, também lemos sua obra e, conseqüentemente, fazemos uma leitura da região, por isso, uma leitura cultural. É pertinente, ainda, pontuarmos que, ao seguirmos a direção proposta por Jens Stüben, não estamos propondo uma leitura dos valores estéticos da obra de Bocchese, mas uma leitura do valor de suas representações enquanto testemunho e identidade da região. Previne o autor que “julgamentos de valor a respeito de obras literárias regionais devem evitar

uma absolutização das perspectivas avaliativas estéticas ou crítico-ideológicas” (STÜBEN, 2013, p. 61). O autor complementa, ainda, que:

De forma particular para muitos textos de território fronteiriço e miscigenado no leste e no sudeste europeu, cujo valor artístico é reduzido, mas que possuem valor documental para a pesquisa histórico regional. Portanto, obras reveladoras também seriam tratadas apenas de forma histórico-cultural, histórico-mental ou histórico-formativa, especialmente se elas forem eficazes ou típicas dentro ou fora da região (STÜBEN, 2013, p. 62-63).

Compreendemos que, pelo caráter interdisciplinar da arte e das ciências sociais, e pelo diálogo possível com a área de Letras, na Linha de Pesquisa Leitura e Processos Culturais do Programa de Doutorado em Letras – Associação Ampla UCS/UniRitter, esta investigação poderá contribuir significativamente para a qualificação e o enriquecimento da produção acadêmica, já que traz um conjunto de representações decorrentes das leituras da cidade de Antônio Prado na obra de Neusa Welter Bocchese, constituindo-se em um acervo de imagens que marca a identidade do grupo que colonizou a região Nordeste do Rio Grande do Sul, diferenciando-se das demais regiões do estado e do país.

A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas. Visto que a identidade também é marcada por meio de símbolos, a relevância deste estudo justifica-se, ainda, considerando as características da vida contemporânea, que, como afirma Kathryn Woodward, envolve uma interação entre fatores econômicos e culturais ocasionando mudanças nos padrões de produção e de consumo, as quais também produzem identidades novas e globalizadas. Assevera ela: “Essas novas identidades, caricaturalmente simbolizadas, às vezes, pelos jovens que comem hambúrgueres do McDonald’s e que andam pela rua de Walkman, formam um grupo de ‘consumidores globais’ que podem ser encontrados em qualquer lugar do mundo e que mal se distinguem entre si” (WOODWARD, 2000, p. 20). A autora observa que, apesar de o desenvolvimento global do capitalismo e a migração dos trabalhadores não serem, obviamente, fenômenos novos, cada vez mais, com a acelerada globalização, as pessoas espalham-se pelo mundo, movidas pelas necessidades econômicas, fenômeno que vem impactado a cultura local, conforme argumenta: “A globalização [...] produz diferentes resultados em termos de identidade. A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local” (WOODWARD, 2000, p. 21). Essa posição é semelhante à ideia já exposta ao abordarmos o conceito de região e a relação de identidade e diferença com o processo de representação, em que Hall (2005) observa que as culturas são atravessadas por diferenças internas e, por isso, é possível pensar

as culturas nacionais como unificadas apenas pelo exercício de diferentes formas de poder cultural.

Portanto, a partir do cruzamento das leituras de Bocchese acerca da cidade de Antônio Prado e das leituras que fazemos dos significados de suas representações, consideramos que este estudo configurar-se-á como importante material visual da região. É oportuno destacarmos que, desde 1974, as representações simbólicas da RCI são fontes de pesquisa do Programa Elementos Culturais da Imigração Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul (ECIRS).⁹ Reunindo um amplo acervo escrito, com o apoio oficial da UCS, expresso em recursos materiais, financeiros e na constituição de uma equipe interdisciplinar de pesquisadores, que desenvolveu inúmeras ações culturais, o ECIRS teve participação fundamental no processo de tombamento de Antônio Prado, como pode ser conferido na seção 3.2. O Programa também inspirou a criação do Programa de Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade da UCS, no ano de 2002. Todavia, nas artes visuais, não temos o registro de outro artista que tenha reunido em sua obra tão vasto e significativo acervo do vivido pelos imigrantes italianos, especialmente dos vestígios materializados na arquitetura proveniente de tal processo. A pertinência desta pesquisa reside, ainda, em creditar a Neusa Welter Bocchese a importância que sua obra representa para a região Nordeste do Rio Grande do Sul. Jens Stüben defende que “Uma história da literatura de uma região deveria [...] ser lida também como história dos textos tanto dos *poetae minores*, como das grandes personalidades poéticas” (STÜBEN, 2013, p. 59, grifo original). E acrescenta: “obras de arte da palavra, que também sempre são testemunhas de processos sociais e culturais, como também – e não independente disso – ciência própria dos processos culturais em uma sociedade enquanto esta diga respeito à produção, distribuição e recepção da literatura” (STÜBEN, 2013, p. 59).

Enquanto Stüben atribui “às obras de arte da palavra” o papel de testemunhar processos sociais e culturais, Peter Burke exalta as obras de arte da imagem como evidência dos aspectos sociais, afirmando que “Pinturas têm sido frequentemente comparadas a janelas e espelhos, e imagens são constantemente descritas como ‘refletindo’ o mundo visível ou o mundo da sociedade. [...] a arte pode oferecer evidência para aspectos da realidade social que

⁹ Conforme Ribeiro e Pozenato (2004), o nome extenso foi resumido para “Projeto ECIRS”, mesmo sendo já um programa consolidado institucionalmente em 1978, com os objetivos de resgatar e de valorizar a cultura da imigração italiana. Desde sua origem o plano de pesquisa do ECIRS elencou cinco segmentos: Arquitetura, Cultura Material, Usos e Costumes, Literatura Oral e Instituições. Atualmente, o ECIRS está integrado ao Instituto Memória Histórica e Cultural da UCS (IMHC). Disponível em: <<https://www.ucs.br/site/instituto-memoria-historica-e-cultural/ecirs/programa-ecirs/>>. Acesso em: 26 jul. 2017.

os textos passam por alto” (2017, p. 49). Mais adiante, o autor argumenta que, se muitas das imagens das quais coloca em discussão não têm muito valor, por outro lado, “o que elas realmente documentam muito bem é um encontro cultural e as reações a esse encontro por membros de uma determinada cultura” (BURKE, 2017, p. 207). Tendo como enfoque a abordagem das respostas às imagens, ou seja, a recepção das imagens, Burke (2017) estabelece um paralelo com a literatura, ou seja, com a teoria da recepção ou resposta do leitor, contribuição essa que nesta tese também buscamos em seu maior expoente, Jauss (1979), para quem é o leitor quem garante a historicidade da obra. Nessa direção, ao consumi-la, seja lendo uma obra literária, ou tomando o *corpus* desta tese, uma imagem ou, literalmente, adquirindo uma obra de arte, o leitor carrega suas leituras anteriores individuais e coletivas. Seguindo os fundamentos da teoria da recepção de Jauss, estabelecida a relação entre a obra e o leitor, o leitor atualiza o “texto” concretizando o seu efeito e o seu significado sempre de outro modo.

Não podemos, no entanto, tratar da recepção da obra de Bocchese sem situarmos a sua relação com a cidade de Antônio Prado, tema de sua obra, bem como a nossa relação com a artista, com sua obra e também com a cidade, elementos responsáveis pelos caminhos que fomos trilhando até a construção deste estudo.

Assim, chegamos ao segundo capítulo, “Neusa Welter Bocchese e a cidade de Antônio Prado”. Nas sessões que o compõem, são abordadas questões relativas à vida da artista na cidade, o nascimento e o desenvolvimento de sua arte, falando da cidade e que se mantém em seu discurso visual; a importância dada por ela à história e à memória da imigração italiana na região, por meio dos elementos simbólicos presentes em suas representações, bem como suas fontes de pesquisa, suas referências artísticas e seus processos de criação. Do mesmo modo, transcrevemos, brevemente, a partir de informações verbais coletadas em conversas com Bocchese, suas próprias memórias, até chegarmos às leituras do lugar de memória expressos na obra da neta e bisneta de escultores italianos. Imbricados, os termos história, memória, esquecimento e lugares de memória são resgatados, desde sua origem, na esteira dos estudos de alguns autores já mencionados, entre outros, Pierre Nora (1993) Jacques Le Goff (1996), Paul Zumthor (1997), David Lowenthal (1998), Françoise Choay (2001), Maurice Halbwachs (2006), Joël Candau (2011) e Paul Ricoeur (2010). No mesmo capítulo, ainda discutimos o conceito de representação, basilar neste estudo, ou melhor dizendo, do “mundo como representação”, moldado a partir das séries de práticas discursivas que o apreendem e o estruturam, tomando como principal pressuposto a abordagem de Roger Chartier (2002). O autor defende que: “As lutas de representações têm tanta importância como as lutas

econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio” (2002, p. 17). Tomando ainda os estudos de Chartier (2001), nos fundamentamos em sua abordagem de leitura como prática cultural, produto das circunstâncias nas quais o leitor é produzido enquanto leitor. Portanto, as leituras são sempre plurais, pois são ‘contaminadas’ pelas leituras de outros e são elas que constroem de maneira diferente o sentido do texto.

“Antônio Prado: muitas cidades dentro de uma cidade” abre o terceiro capítulo, no qual contextualizamos o processo do tombamento, resgatando a história da criação da Colônia Antônio Prado com a ocupação de suas terras pelos imigrantes italianos. Passando de colônia para município em 1889, mas em função de uma série de fatores políticos e econômicos manteve-se isolado, culminando na preservação de sua arquitetura. Assim, dedicamos uma sessão para cada uma das cidades que construíram a cidade de Antônio Prado, pois, para analisarmos a obra de Bocchese, nos debruçamos na história e retrocedemos ao século XVII, período em que ocorreram profundas mudanças não só no campo e a na cidade, como também no trabalho no campo e na cidade, modificando os modos de vida da sociedade ocidental, como pontua Raymond Williams (1989), contemplando a história da Inglaterra.

Com a Revolução Industrial, contudo, essas indesejáveis mudanças não se restringiram à Inglaterra; se refletiram na produção de pequenos proprietários de outros países, fenômeno também vivido pelos imigrantes italianos que aportaram em chão brasileiro, como nos apresenta José Clemente Pozenato no romance *A cocanha* (2000). Além dos diálogos com a literatura, fundamentamo-nos em algumas publicações do ECIRS e do IPHAN, nos estudos de pesquisadores como Pozenato (2003), Fernando Roveda (2003) e Vladimir Guzzo (2008), e nas informações verbais dos dois últimos autores. Essas fontes norteiam o trajeto que fazemos no terceiro capítulo, desde a formação de Antônio Prado, passando pelos conflitos vividos, pela preservação involuntária de seu acervo arquitetônico, até o tombamento, contribuindo para compreendermos o discurso de patrimônio histórico que a cidade carrega e, embora não seja a única cidade dentro da cidade, as outras cidades têm uma expressiva ligação com ele.

Sendo o objetivo deste estudo a análise das representações da cidade de Antônio Prado nas leituras de Neusa Welter Bocchese, o quarto capítulo, como já afirmamos, reúne 64 imagens da obra da artista, em oito grupos, sendo 11 imagens na primeira¹⁰ e segunda seções;

¹⁰ Contam-se 11 imagens na primeira seção, pois as três imagens do Livro de Artista “O nosso pão” estão sendo analisadas como uma única imagem, pois pertencem a uma única obra, portanto, são o tema, o conteúdo e o contexto representado nas três páginas que compõem a unidade da imagem, ou seja, a obra de que estamos tratando.

cinco imagens na terceira seção; oito imagens na quarta e quinta seções; cinco imagens na sexta e sétima seções; e 11 imagens na oitava seção. Na análise de cada uma das seções que identificam as oito cidades construídas pela artista em suas leituras da cidade, respaldamo-nos nas abordagens de Chartier (2002) e Burke (2017), e nos demais autores já mencionados dos Estudos Culturais. Essas cidades são representações das práticas coletivas que constroem narrativas, mas, sobretudo, como já afirmamos, constituem-se como acervo visual que testemunha um processo cultural que originou a região Nordeste do Rio Grande do Sul. Em cada uma das seções, fazemos a análise das representações simbólicas que compõem a obra de Bocchese. Assim, também nos ancoramos nos significados dos elementos culturais da região de imigração italiana reunidos na obra organizada por Ribeiro e Pozenato (2004), nas discussões a respeito de região, regional e regionalidade(s) levantadas pelos autores brasileiros e alemães já mencionados, estabelecendo, ainda, um contraponto entre a “cocanha” literária, de José Clemente Pozenato, e a “cocanha” visual, de Neusa Welter Bocchese. Lembremos que o termo “país da cocanha” designa um lugar imaginário caracterizado pela abundância material e cuja versão mais antiga, francesa, é datada de meados do século XIII. Mas consoante pesquisa do historiador brasileiro Hilário Franco Júnior, a fábula, por se tratar de um fenômeno sociocultural de longa duração histórica, “continuou presente no imaginário ocidental até pelo menos o século XVII e, em alguns locais, sob formas esmaecidas, até o século XX” (1998, p. 18). Desse modo, afirmamos que, assim como a pesquisa de Hilário Franco Júnior (1998), o romance de Pozenato (2000) também contribui para a análise das representações da artista aqui pesquisada. É que na literatura essa utopia, de origem medieval, difundida entre a população pobre que emigrou da Itália para o Brasil, é representada, durante o período de 1893 a 1910, na obra publicada por José Clemente Pozenato (2000), conforme já reportamos. O autor apropria-se do mito da “cocanha” de modo inovador, ao apresentar personagens não só em busca de oportunidades, mas também conscientes das dificuldades que encontrariam em outro país, para livrarem-se de seus patrões e reconstruírem suas vidas. Desse modo, Pozenato subverte as imagens de heróis e vítimas de falsas promessas do governo brasileiro, tradicionalmente referidas aos imigrantes italianos, como se pode perceber nas citações inseridas ao longo desta tese.

Ao chegarmos às considerações finais, interessa-nos avaliar a contribuição da obra da artista para a preservação da identidade da região. Assim, a partir de suas representações da cidade, fazemos uma leitura da RCI e verificamos, tomando emprestada a questão levantada por Burke: “em que medida suas imagens oferecem evidência confiável do passado”? (2017, p. 27). Ainda buscamos responder: O que as representações da artista dizem acerca da cidade

e da região? Como dizem? Para quem dizem? A artista reconstrói o caminho percorrido da Itália até “a cocanha”? Como? Ela ressignifica a memória coletiva de um grupo? Como ela reescreve os textos do passado em comunicação com o presente de sua obra?

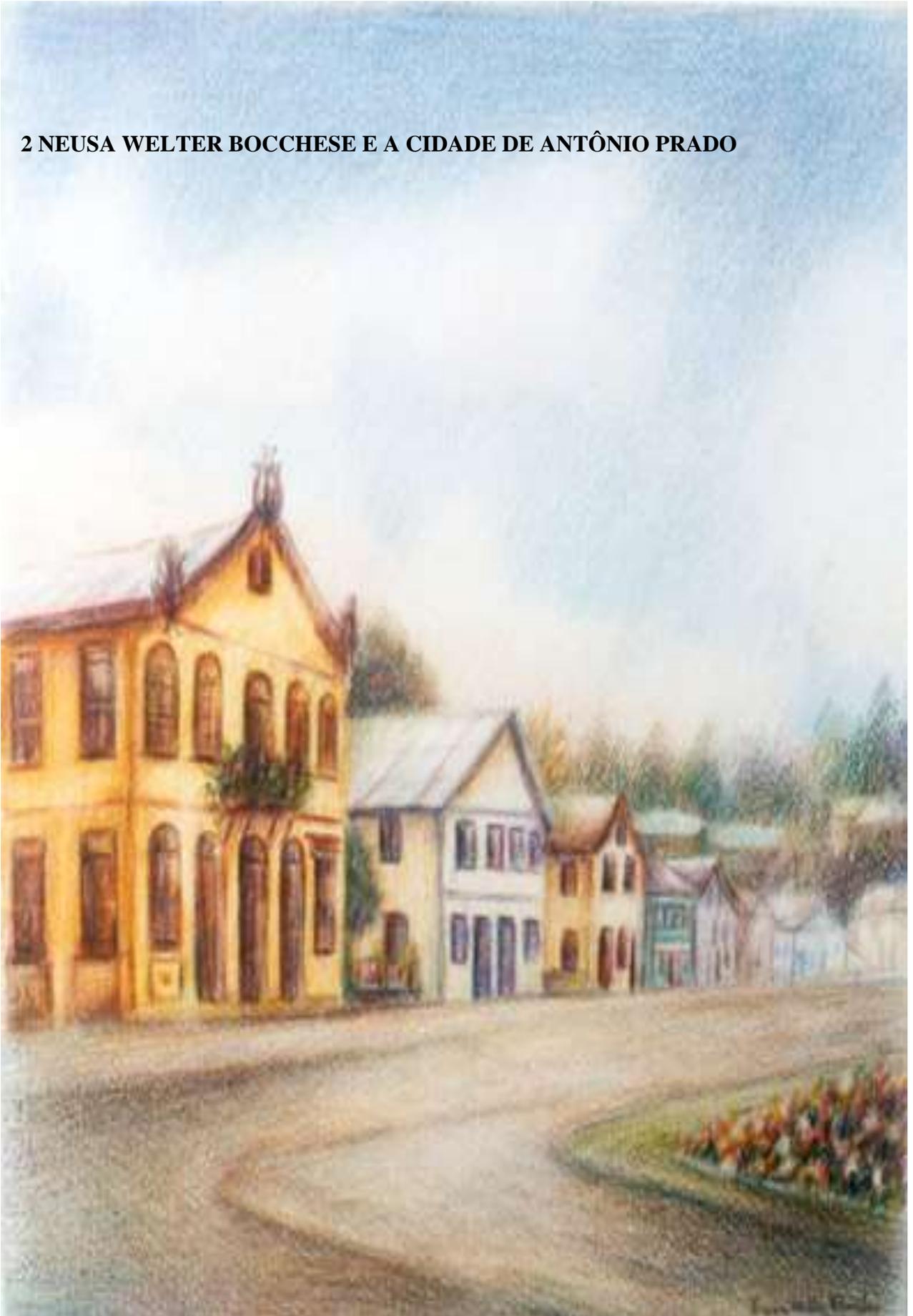
E, por último, trazemos os seguintes anexos:

Anexo A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Neusa Welter Bocchese);

Anexo B – Mapa Local: O Centro Histórico de Antônio Prado com as imagens e as localizações das 48 edificações tombadas;

Anexo C – Mapa Regional: A obra de Neusa Welter Bocchese em materiais de divulgação, jornais e outras publicações.

2 NEUSA WELTER BOCCHESI E A CIDADE DE ANTÔNIO PRADO



2 NEUSA WELTER BOCCHESI E A CIDADE DE ANTÔNIO PRADO

*“[...] é a única cidade que
conheço à qual convém
permanecer imóvel no tempo”.*

Italo Calvino

Sendo o *corpus* deste estudo as representações da cidade de Antônio Prado nas leituras de Neusa Welter Bocchese, com o objetivo de verificarmos a contribuição de sua obra para a leitura da região Nordeste do Rio Grande do Sul, bem como para a preservação da identidade da cultura de imigração italiana, é oportuno explicitarmos tanto a nossa relação com a artista, quanto a relação da artista com a cidade. Assim, ao tratarmos da obra de Bocchese, abordamos questões relativas à sua vida na cidade, o nascimento e o desenvolvimento de sua arte, a sua representação no discurso visual ao longo de mais de trinta anos, tempo que coincide com o período de nossa convivência com a autora. É que, em nossa infância, além de termos sido vizinhas na cidade de Antônio Prado, morando na mesma rua, em residências frontais, a artista também foi professora na escola em que estudávamos. Ela trabalhava na biblioteca daquela instituição de ensino, e sempre que íamos até lá para retirar livros, “Dona Neusa”, como a chamamos até hoje, falava sobre a importância da leitura e da arte para a formação do indivíduo. Como crianças curiosas que éramos, adorávamos as histórias que ela nos contava e os livros que nos indicava para ler. A partir dos 12 anos, passamos a frequentar o atelier que funcionava em sua casa. Naquele ambiente, composto por livros de arte, pincéis, tintas, lápis de cor, papéis e telas, ela produzia sua obra e ministrava aulas de desenho e pintura para crianças e adolescentes.

Na década de 1990, tornamo-nos colegas no Atelier de Artes Visuais de Antônio Prado (ARVIS), do qual Neusa Welter Bocchese foi sócia fundadora. As aulas no ARVIS e, especialmente, os anos de aprendizado com a artista e o acesso à sua obra foram decisivos para que nos entregássemos às artes visuais no período de 1992 a 1998, época em que participamos, com o grupo, de mostras coletivas em Antônio Prado e outras cidades da região. A opção pelo Curso de Licenciatura em Artes Visuais na Universidade de Caxias do Sul (UCS) seguiu um percurso natural. As discussões sobre o ensino da arte, acerca da cidade tombada e o objetivo de proporcionar o acesso à obra da artista na escola tornaram-se o mote para a realização de nossa pesquisa de mestrado desenvolvida no mesmo colégio em que Bocchese havia lecionado e no qual, naquele momento, ministrávamos a disciplina de Artes.

O trabalho, na época, buscou analisar como crianças do Ensino Fundamental dialogavam com a cidade e com o trabalho de Bocchese. A dissertação *Leitura e releitura no ensino fundamental: arte e cidade*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no Curso de Mestrado da Faculdade de Educação (FACED), sob a orientação da Profa. Dra. Analice Dutra Pillar (UFRGS) e coorientação da Profa. Dra. Maria Helena Wagner Rossi (UCS), foi concluída em 2005, ano em que já não morávamos em Antônio Prado, município, hoje, com uma população estimada em 13.306 habitantes¹¹ e surgido da ocupação dos imigrantes italianos que aportaram no Brasil no século XIX por conta da crise econômica gerada pelo capitalismo, efeito da Revolução Industrial.

Essa crise, cuja gênese pode ser situada na Inglaterra de meados do século XVIII, trouxe consequências para a maior parte dos europeus que ainda vivia em áreas rurais, cenário de divisão da sociedade em duas classes, uma formada pelos proprietários dos meios de produção, e a outra, pelos proletários, obrigados a vender sua força de trabalho àqueles. Tais dificuldades na agricultura, aliadas à expansão da indústria, atraiu a classe trabalhadora em direção às áreas urbanas. Nas cidades, no entanto, a realidade dos camponeses não era mais amena, pois recebiam salários muito baixos, eram submetidos a péssimas condições e jornadas exaustivas de trabalho e ficavam à mercê das oscilações profundas na produção fabril, motivo pelo qual um grande número deles era, periodicamente, dispensado. Como consequência desse cenário obscuro e, encorajados pelos acordos internacionais entre Brasil e Itália, levadas de italianos pisaram em terras brasileiras entre 1875 a 1914. Dos mais de oitenta mil imigrantes que aqui chegaram, grande parte se estabeleceu no Rio Grande do Sul e, após a criação de outros núcleos coloniais, em 1886, foi fundada a Colônia¹² Conselheiro Antônio Prado, passando, oficialmente, a município de Antônio Prado em 11 de fevereiro de 1899. Mas, desde o ano em que se tornou município, até 1989, momento em que a cidade foi decretada oficialmente como Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, quase um século depois da sua fundação, Antônio Prado viveu inúmeros reveses, ocasionando o êxodo dos moradores e o seu isolamento até o final da década de 1970 e meados dos anos de 1980,

¹¹ A estimativa da população residente no município tem como referência o ano de 2017, de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Também segundo a estimativa do IBGE, em 2010 a população de Antônio Prado era de 12.833 habitantes. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/antonio-prado/panorama>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

¹² Termo definido pelas pesquisadoras caxienses Loraine Slomp Giron e Heloisa Eberle Bergamaschi como terra, observando, no entanto, que a colônia é terra, mas “nem toda terra é colônia. Colônia é a terra a ser ocupada, terra a ser cultivada. A terra é colônia enquanto espaço destinado à ocupação agrícola. [...] A colônia é espaço, infraestrutura necessária à produção” (GIRON; BERGAMASCHI, 2004, p. 31).

conforme se lê no terceiro capítulo deste estudo. Tal invisibilidade foi responsável também pela conservação, inicialmente involuntária, de sua arquitetura, que, em 2008, lhe rendeu o título de “Cidade mais italiana do Brasil”,¹³ logomarca que, como assinala Terezinha de Oliveira Buchebuan (2010), a administração municipal já vinha utilizando desde 2004, sob o *slogan* “Antônio Prado – Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: a cidade mais italiana do Brasil”.

Foi na cidade em que viveu na invisibilidade e que passou a ser reconhecida como a mais italiana do país, que, aos 47 anos, Neusa Welter Bocchese, que acompanhou todo esse processo, dedicou-se à arte. Antes disso, concluiu o Ensino Médio como Técnica em Contabilidade, formou-se em Educação Física e lecionou em escola pública. Segundo a artista, seu interesse pela arte também a levou, já adulta, a fazer o curso de Acordeom – Teoria e Solfejo com Eleonor Caffi, pois, desde menina, como estudante interna em colégio religioso, as aulas de música, assim como as aulas de pintura, eram suas preferidas.

Nascida na cidade de Vacaria, RS, em 1936, mas mudando-se com a família para Antônio Prado, em 1948, Bocchese ali viveu por mais de meio século. E, após afastar-se por um período para estudar em Caxias do Sul, retornou a Antônio Prado para se casar, em 1954. Na cidade, a neta e bisneta dos escultores italianos José e Napoleone Nodari – mencionados por alguns autores ao longo desta tese, ao tratarem da arquitetura preservada de Antônio Prado, especialmente os trabalhos em madeira, produzidos pela família Nodari –, casou, trabalhou e aposentou-se como professora. Foi em Antônio Prado que nasceram e cresceram seus dois filhos, o primogênito, em 1955, e o segundo, em 1956 (morto em um acidente de carro em 1993). Foi também em Antônio Prado que se descobriu artista na década de oitenta, especificamente no ano de 1983, quando passou a ser orientada por Beatriz Balen Susin (1946),¹⁴ que por dois anos morou com a família na cidade. Durante o período em que Susin permaneceu em Antônio Prado, Bocchese foi uma das dezenove participantes do grupo orientado pela artista caxiense que, no ano de 1985, teve a iniciativa de fundar o Atelier Livre de Artes – mais tarde denominado, como já mencionado, Atelier de Artes Visuais de Antônio Prado (ARVIS) –, “com o objetivo de incentivar e desenvolver o talento e o gosto pelas artes

¹³ Atribuição conferida ao município pelo então Prefeito Municipal, por abrigar o maior acervo arquitetônico em madeira do Brasil, tombado pelo IPHAN, e por preservar, além do patrimônio material, o patrimônio imaterial, com gastronomia, dialeto vêneta, artesanato, religiosidade e modo de viver cotidiano. Disponível em: <<http://www.antonioprado.rs.gov.br/turismo/cidade.php>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

¹⁴ Conforme Ramos (2011), a artista também atuou como professora no Atelier Livre que era ligado à UCS e no Curso de Artes Visuais da mesma instituição até 2003. Formada em Artes Plásticas e Música pela Universidade de Passo Fundo (UPF) e sócia do NAVI desde a sua fundação, hoje vive e mantém seu próprio atelier em Porto Alegre, RS.

plásticas além de, também, congregar para produzir, promover e divulgar a arte no campo das artes visuais” (GUERRA; ANGHINONI, 2008, p. 455). No mesmo ano, Beatriz Balen Susin mudou-se para outra cidade por ocasião da transferência de seu esposo que exercia a função de juiz em Antônio Prado, e o ARVIS – que era associado ao Núcleo de Artes Visuais de Caxias do Sul (NAVI) – passou a contar com a orientação da artista Odete Garbin, a convite de Neusa Welter Bocchese, então presidente do atelier, cargo que exerceu por mais de dez anos.

Funcionando, inicialmente, no atelier de sua residência, o mesmo em que a artista dava aulas de arte para crianças e adolescentes e o qual frequentamos, o ARVIS passou a realizar suas atividades no segundo andar da Casa da Neni,¹⁵ até o encerramento das aulas no local, em 2003. Na ocasião, alguns trabalhos de Bocchese fizeram parte da exposição coletiva montada no interior e exterior do prédio, reunindo uma seleção de obras dos artistas que tinham integrado três mostras do grupo: *Lembranças*, exibida em 1997 em Antônio Prado, e, em 1998, na Biblioteca Central da UCS e no Clube Guarany,¹⁶ em Caxias do Sul; *Canções Ilustradas II*, apresentada em 2001 em Antônio Prado; e *Universo Feminino*, que em 2003 já havia estado em cartaz na cidade, porém no Clube União. Posteriormente, o ARVIS funcionou no anexo do prédio, localizado no jardim da própria Casa da Neni, e com a mudança de Neusa Welter Bocchese, ainda em 2003, para a cidade de Caxias do Sul, onde reside desde então, o atelier passou a ser coordenado pela artista pradense Rosa Maria Guerra, até ser desativado em 2009.

Bocchese deixou de residir em Antônio Prado, mas a cidade nunca deixou de habitar sua obra. Associada ao NAVI desde que era artista do ARVIS, quando o atelier por inúmeras vezes participou de exposições coletivas com o núcleo em várias cidades gaúchas, também passou a integrar importantes projetos com o grupo caxiense. Entre os mais significativos, Neusa Welter Bocchese participou do *Projeto Processos Pictóricos*, coordenado por Odete Garbin, e da exposição *Terra*, coletiva que resultou do projeto aprovado em 2004 pelo Fundo Pró-Cultura municipal e que “permitiu ao NAVI desenvolver uma pesquisa sobre pigmentos extraídos das terras e barrancos da região de Caxias do Sul e arredores. Todo o material recolhido foi catalogado e transformado em material pictórico” (MOTTA, 2008, p. 15). A

¹⁵ A Casa da Neni, edificação de 1910, símbolo do tombamento, abriga desde 2014 o Centro Cultural Padre Schio – Museu Municipal. Disponível em: <<http://museupadreschio.wixsite.com/antonioprado/sobre>>. Acesso em: 18 ago. 2016. No quarto capítulo a história da Casa da Neni é abordada ao analisarmos as representações de Bocchese.

¹⁶ Em 2011 o Guarany foi incorporado pelo Juventude e os dois passaram a ser um único clube, Recreio da Juventude. Disponível em: <<http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/noticia/2011/10/clube-guarany-de-caxias-do-sul-e-incorporado-ao-recreio-da-juventude-3540294.html>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

“terra” que motivou a vinda dos imigrantes para o Brasil e que para o italiano sempre significou o sonho de abundância e de liberdade foi material, suporte e obra da exposição de mesmo nome, composta, entre outras terras, pela extraída dos barrancos de Antônio Prado e trazida pelas mãos de Bocchese. Assim, a única terra na cor verde encontrada na região veio de Antônio Prado e juntou-se às outras “terras” coletadas pelas demais artistas participantes da coletiva¹⁷ que esteve em cartaz na Galeria de Arte Gerd Bornheim – Casa Municipal da Cultura Percy Vargas de Abreu e Lima, em Caxias do Sul, em 2006, e na Galeria Iberê Camargo, no Museu de Artes do Rio Grande do Sul (MARGS), em Porto Alegre, em 2007, (ver Anexo C).

No primeiro capítulo da publicação comemorativa aos 20 anos de fundação do NAVI, organizada por Gabriela Motta, a jornalista trata da Exposição *Terra*, desde o início do projeto, apresentando a conversa entre ela, a curadora e crítica de arte, Neiva Bhons, a coordenadora da ação, Odete Garbin, e a presidente do NAVI, Mara De Carli Santos. Em um dos momentos da discussão, é abordada a importância do apoio de leis públicas de incentivo, como fomento de proteção à cultura, quando Bhons, referindo-se ao *Projeto Processos Pictóricos*, pergunta ao grupo do que estariam se protegendo, recebendo como resposta de Motta “de perder a própria identidade” (2008, p. 20). Identidade que, para a região, está ligada diretamente à terra e, talvez por isso, a exposição em Caxias do Sul tenha sido vista pelos vieses da história e da memória coletiva de um grupo, portanto, distinta do olhar do público de Porto Alegre, que, pela perspectiva da arte, valorizou os elementos estéticos e formais da obra. Sobre o fato de a exposição ter reunido significados tão diferentes para os dois públicos, a presidente do NAVI observa:

Em Porto Alegre, foi uma exposição vista pelo lado formal, por suas qualidades estéticas, em Caxias, o assunto era as “nossas” terras, e talvez a exposição nem tivesse sido tão bem aceita se não fosse pelo fato de ser resultado de uma pesquisa sobre as terras da região (CARLI SANTOS, In: MOTTA, 2008, p. 20, grifo nosso).

A análise de Mara de Carli Santos é complementada pela curadora e crítica de arte, que assinalou que “para os caxienses existe um valor simbólico agregado a esses pigmentos, a essas tonalidades, que para o outro observador não existe. E talvez nem faça falta” (BHONS, In: MOTTA, 2008, p. 20).

Por uma questão cultural, parece mesmo não ter feito falta, como confirmou a presidente do NAVI ao relatar a resposta à exposição na capital:

¹⁷ Ana Maria Vergamini, Fernanda Garbin Comandulli, Jane Macagnan, Lourdes Slomp, Mara De Carli Santos, Margarete Slomp dos Santos, Maria João de Azevedo, Marlene Dalla Palma, Neuza Zini, Odilza Michelin, Saura Maschio e Vera Martini.

Todas essas questões envolvendo a origem italiana, a história dos imigrantes, sumiram quando fizemos a exposição em Porto Alegre e nas questões que nos foram propostas durante um programa de TV na FEEVALE, em Novo Hamburgo. A gente inclusive tentou falar nessas coisas, mas simplesmente tais aspectos não despertaram interesse. *Fora de Caxias, a exposição sempre foi vista formalmente, e dentro da cidade, culturalmente* (CARLI SANTOS, In: MOTTA, 2008, p. 21, grifo nosso).

O mesmo aspecto é pontuado por Odete Garbin, que explicou que desde o início do projeto sua ideia era abordar a pintura de um modo que não fosse uma repetição do que até então se havia feito no NAVI. A série de procedimentos, como escavar as terras, lavar, decantar, moer, secar, peneirar e transformar o pigmento em tinta, ao ser misturado ao aglutinante, em um processo em que se deu ênfase ao aspecto coletivo, resultou em uma exposição com uma grande tela de oito metros, montada na parede e com quadrados em acrílico colocados no chão e, sobre eles, as terras pesquisadas “*in natura*”. Ao ressaltar o grande envolvimento de todo o grupo, Garbin também destacou que, depois da experiência, ninguém mais conseguiu passar por uma estrada sem olhar a cor das terras no caminho. A coordenadora do projeto creditou à relação de identidade do imigrante italiano com a terra a responsabilidade pela leitura “encantada” dos caxienses da exposição de autoria compartilhada:

[...] ver a cor da terra num barranco é uma coisa, e na galeria, disposta de uma maneira organizada, é outra completamente diferente. A terra em si tem uma relação muito forte com a questão de identidade [...], pois os primeiros imigrantes vieram pra cá porque o governo oferecia um pedaço de terra. Eles vinham para cá quase sem nenhum dinheiro no bolso, mas com o direito a um pedaço de terra. Nós temos orgulho dessa história, e não queremos perder esse orgulho. O fato é que a aceitação dessa exposição em Caxias chegou a nos surpreender, porque, mais do que qualquer coisa relacionada às nossas origens, estávamos desenvolvendo uma pesquisa sobre processos pictóricos e tudo o que isso envolve (GARBIN, In: MOTTA, 2008, p. 21).

Podemos supor que a identificação de Caxias do Sul com a exposição, sob o aspecto cultural da terra, foi imediata, porque esse público se encontrou com a sua história e o seu passado no trabalho, ou melhor, como diria Pierre Nora (1993), com o “lugar de memória” que as quarenta e cinco amostras de terra e pigmentos representaram para esse grupo. De acordo com Odete Garbin, as amostras foram localizadas, catalogadas e guardadas não somente no NAVI, onde:

[...] estão desde os torrões de terra até um mostruário pintado com as cores, com o registro de origem e identificação. A cor preta nós conseguimos com a semente de uva queimada e com a fuligem das chaminés. Pequenas porções de pigmentos estão guardadas em minha casa, numa caixa de acrílico, *como um tesouro* (GARBIN, In: MOTTA, 2008, p. 23, grifo nosso).

No “tesouro” guardado por Odete Garbin, certamente encontram-se algumas partículas da terra coletada por Bocchese em Antônio Prado, a mesma terra em que germinou a pintura

em acrílico sobre tela, “Flores”, de 1,60 x 1,60 cm, iniciada em 2003, ainda na cidade, e concluída em 2005, em Caxias do Sul. A reprodução da imagem da obra compõe a página 70 do livro publicado pelo NAVI em 2006, como se pode conferir no Anexo C desta tese.

Na obra, estão representadas as flores que foram plantadas pela artista no jardim de sua casa em Antônio Prado, portanto, naquela terra e com as flores colhidas por ela durante suas caminhadas pela cidade tombada e, posteriormente, em Caxias do Sul. Na apresentação da edição em comemoração aos 18 anos do núcleo, a presidente destaca a importância da publicação que, entre outros objetivos, registra o trabalho de artistas envolvidos com o NAVI:

Nesse momento, em que está por atingir a sua maioridade, rever esse percurso torna-se vontade daqueles que, ao longo do tempo, realizaram conjuntamente essa caminhada. Para registrá-la, elaboramos os projetos *NAVI mostra NAVI, Uma História, Artistas* – livro, vídeo e exposição coletiva. Esta publicação, resultado desses projetos, cumpre as tarefas de: inventariar a história, registrar o trabalho de artistas constantemente envolvidos nessa trajetória e dimensionar o significado do núcleo, por meio da palavra dos autores dos textos e das imagens captadas em vídeo (CARLI SANTOS, 2006, p. 9, grifo original).

Neusa Welter Bocchese foi uma dessas artistas envolvidas na trajetória do NAVI, e a obra “Flores”¹⁸ faz parte dessa história que, por sua vez, integra a história das artes visuais na região, desde a sua fundação, em 30 de novembro de 1988, “por iniciativa de um grupo de artistas e representantes da comunidade, a fim de proporcionar mecanismos de estímulo à produção dos artistas plásticos da cidade e região” (CARLI SANTOS, 2006, p. 9, grifo nosso).

Dito isso, com as devidas especificidades, o NAVI, a flor – que marca os rituais de passagem –, assim como a terra de onde a flor brota, são elementos simbólicos que se ligam à identidade da região. Vale lembrar que o NAVI surgiu do desligamento do Atelier Livre vinculado à UCS, como declara Diana Domingues, uma das autoras dos ensaios do livro:

A história do NAVI, desde seu nascimento, segue uma biológica ou lógica da vida. Tudo começa quando no início dos anos 70 a Universidade desenvolvia um trabalho de arte junto à comunidade, com a presença do Atelier Livre da UCS. Estabelecido no coração geográfico da cidade, numa época em que o *campus* central era considerado ainda muito distante do centro, o Atelier era responsável pela vida artística de Caxias do Sul. [...]. Em 1980, assumi a coordenação do Atelier incorporando a filosofia central de existir em Caxias do Sul um centro de produção e de reflexão em artes visuais, movido por posturas contemporâneas, e ativado por um sistema de feedback por contatos com produções no Brasil e no exterior. [...]. Apesar da situação incontestavelmente produtiva, por razões políticas, o Atelier que era parte marcante da Extensão da Universidade, deveria, segundo decisões do reitor da

¹⁸ A imagem da obra também integrou o evento de lançamento “E-cards NAVI 25 anos celebrados na web”, dentro das comemorações dos 25 anos do núcleo, ocorrido em 02 de dezembro de 2014, na Galeria Municipal de Arte Gerd Bornheim, em Caxias do Sul. Disponível em: <https://www.caxias.rs.gov.br/comunicacao/noticias_ler.php?codigo=31205>. Acesso em: 20 set. 2017.

época, ser transferido para o *campus*¹⁹. Entretanto, o consenso do grupo do Atelier era de manter as características, tipo de ação e a localização geográfica junto à comunidade. Impasse criado, argumentos esgotados, poderes confrontados, a situação de autoritarismo levou a uma reação regeneradora. O grupo fortalecido uniu-se a representantes da comunidade, incluindo o governo municipal, empresários e pessoas ligadas à vida cultural da cidade. Implementamos um modelo de instituição cultural, sem fins lucrativos e surgiu o NAVI. [...]. Nesse princípio evolutivo, próprio dos sistemas vivos, a arte e os artistas reagiram e foram mais fortes, seu núcleo associativo ganhou independência, o centro de artes vinculado ao ambiente acadêmico extinguiu-se naturalmente, e o NAVI existe como um organismo vivo em estado de constante organização (DOMINGUES, In: CARLI SANTOS, 2006, p. 35-36).

O NAVI surgiu, então, da reunião de um grupo de artistas que frequentava o Atelier Livre ligado à UCS, em sua maioria formados em Artes pela instituição, ou docentes do curso, estreitamente ligados à fundação da universidade, que, por muito tempo, sob o *slogan* “Com os pés na região e os olhos no mundo”,²⁰ além do *Campus*-sede, criou outras oito unidades nas seguintes cidades: em Bento Gonçalves, com o *Campus* Universitário da Região dos Vinhedos; em Vacaria, com o *Campus* Universitário de Vacaria; em São Sebastião do Caí, com o *Campus* Universitário Vale do Caí; em Canela, com *Campus* Universitário da Região das Hortênsias, em Farroupilha, com o *Campus* Universitário de Farroupilha; em Guaporé, com o *Campus* Universitário de Guaporé e, em Nova Prata, com o *Campus* Universitário de Nova Prata. Visando valorizar seus diferenciais como universidade comunitária e regional, em 2015 a instituição lançou a campanha “O Conhecimento ilumina”, conceito de campanha que, de acordo com a UCS, refletia “o atual momento da Instituição, valorizando seus diferenciais como universidade comunitária e regional, com uma trajetória de 50 anos na formação de profissionais e cidadãos que buscam no conhecimento as bases para o desenvolvimento”.²¹

¹⁹ Domingues se refere ao *Campus*-sede na cidade, pois na época ainda não existia o *Campus* 8 em Caxias do Sul. Hoje o *Campus*-sede reúne seis áreas do conhecimento, sendo que o *Campus* 8 abriga a Área do Conhecimento de Artes e Arquitetura, da qual fazem parte os Cursos de Artes Visuais, Arquitetura e Urbanismo, *Design*, *Design* de Interiores, Moda e Música. Disponível em: <<https://www.ucs.br/site/institucional/unidades-universitarias/>>. Acesso em: 20 set. 2017.

²⁰ A publicação que aborda a expansão da UCS, prevendo o seu crescimento com a aprovação do Projeto de Regionalização, em 1993, pelo MEC, cita trecho do artigo “Universidade comunitária: um modelo alternativo de universidade”, publicado na *Revista Enfoque*, da Fundação Educacional da Região dos Vinhedos – FERVI, em 1985, que diz: “No seio das universidades particulares está surgindo um modelo alternativo de universidade que, sem ser estritamente confessional, mas decisivamente de caráter não empresarial vem sendo considerado como Universidade Comunitária”. Disponível em: <https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/UCS_-_Revista_45_anos_-_Historia_3.pdf>. Acesso em: 20 set. 2017. Em 2011, ao completar 44 anos de fundação, publicação no *site* da UCS valida o *slogan* da instituição: “ ‘Pés na região, olhos no mundo’”, a UCS, além das unidades (*campi* e núcleos) em nove municípios e dos 13 polos de educação à distância, possui mais de uma centena de acordos com instituições de 28 países para intercâmbio acadêmico e científico”. Disponível em: <<https://www.ucs.br/site/ucs/noticias/1297278747>>. Acesso em: 20 set. 2017.

²¹ Disponível em: <<https://www.ucs.br/site/ucs/noticias/1411508973>>. Acesso em: 20 set. 2017.

É oportuno destacarmos que antes do surgimento da UCS, em 1949 era criada a Escola Municipal de Belas Artes de Caxias do Sul (EMBA), que, em 1960, foi qualificada como ensino superior,²² sendo a Escola, portanto, uma das instituições incorporadas pela UCS,²³ em sua fundação, em 1967, sob o Decreto Federal nº 60.200, de 10 de fevereiro²⁴. Desde então, a UCS, por meio dos Cursos de Artes Visuais (Licenciatura e Bacharelado), vem impulsionando a formação e a qualificação do trabalho dos professores da rede de ensino, artistas, pesquisadores, produtores culturais, curadores e *marchands*, seja nas escolas, galerias, museus, institutos de arte, seja em outros espaços de educação, arte e cultura da região. Portanto, o NAVI, desde a década de 1980, liga-se à cidade de Caxias do Sul e região pela produção de arte; a UCS, desde a década de 1960, pelo conhecimento acadêmico; e o Curso de Artes, desde o final da década de 1940, pela formação de professores de Arte e de artistas visuais, sendo, desde a fundação da universidade, o único curso de Artes Visuais de Ensino Superior da região.

Quanto à flor, se relacionada à linguagem, pode funcionar, por exemplo, como um código entre amantes, pois de acordo com Regina Zilberman “a linguagem das flores é tão vívida, que serve para os enamorados exporem seus sentimentos” (2001, p. 14). Posto isso, a autora apresenta a contribuição do livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, em que o pintor francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848) registra, nas primeiras décadas do século XIX, período em que viveu no Brasil, a vigilância de pais e maridos sobre as mulheres que inventaram uma combinação engenhosa de interpretação simbólica das diferentes flores, que passaram a funcionar como um código. Embora não se comuniquem entre si, Zilberman aponta que, nesse caso, de alguma maneira, o universo vegetal dialoga com o mundo real, pois é significativa de uma ideia. Desse modo, a passagem do livro de Debret exposta por Zilberman leva-nos a refletir acerca do papel da flor como tema da arte, desde as pinturas chinesas, como símbolo de comunicação entre apaixonados, como elemento de rituais festivos e religiosos, como forma de expressar felicitações por ocasião de nascimentos, casamentos e aniversários, até como manifestação de pêsames ou pedidos de desculpas. A flor, como elemento de linguagem para enaltecer o amor, chorar a morte, brindar a vida, também pode

²² Disponível em: <<https://www.ucs.br/site/ucs-50-anos/linha-do-tempo/>>. Acesso em: 20 set. 2017.

²³ Traçando a linha do tempo nos 50 de sua fundação, material publicado no site da UCS destaca que “Os cursos que deram origem à Universidade mantiveram suas atividades rotineiras, cumprindo com a missão de formar profissionais”. Na publicação, observa-se que a fotografia é registro da colação de grau da turma da faculdade de Belas Artes, informando que o fotógrafo não foi identificado e que a reprodução da imagem é de Aldo Toniazzo. Disponível em: <<https://www.ucs.br/site/ucs-50-anos/linha-do-tempo/>>. Acesso em: 20 set. 2017.

²⁴ Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-60200-10-fevereiro-1967-400645-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 20 set. 2017.

estar vinculada à terra, como elemento simbólico de identidade da região. Se nos dirigirmos à literatura, em *A cocanha*, de José Clemente Pozenato (2000), a flor aparece desde o início do romance, quando, ao narrar a despedida do casal Rosa e Aurélio, que ocupa a praça da vila de Roncà, juntamente com outros emigrantes que se dirigem à igreja para a última missa solene, menciona as flores carregadas pelas mãos de mulheres e crianças. A seguir, o narrador observa que, após a benção do padre e encerrada a missa, a banda toca a marcha de despedida, e palavras, lágrimas, soluços, abraços, entre os que ficam e os que partem, tomam conta da praça. Nessa passagem, sinaliza-se que, com a saída das carroças carregadas de bagagens e de camponeses, que acenam seus chapéus e seus lenços brancos, ficam apenas as flores espalhadas pelo chão, que eles sabiam que nunca mais voltariam a pisar. O narrador prossegue a história, contando que no trem, de Verona rumo ao porto de Gênova, sem saber a data de embarque, pois teriam que aguardar quando houvesse vaga em algum navio, o personagem Aurélio fecha os olhos e imagina como seria essa América que as canções diziam ser o paraíso. Ao adormecer, as flores que, tanto como a banda de música, fizeram parte do cortejo de despedida em Roncà, para que partissem com ânimo, apareceram no sonho de Aurélio:

Viu à sua frente um enorme *campo de flores* que subia pelas encostas, margeava as estradas e cobria até a torre da igreja. Ele andava a cavalo no meio delas, com uma espingarda no ombro e, de repente, encontrava Rosa, de vestido vermelho, uma linda dama, deitada na relva, sorrindo, chamando por ele. Ele descia do cavalo e deitava ao lado dela. Podia sentir no pescoço a sua respiração quente, como de febre. “*Toda essa terra é nossa*”, ela dizia, “vamos ter aqui muitos filhos” (POZENATO, 2000, p. 20-21, grifos nossos).

Acordando assustado com o barulho do trem ao passarem por um túnel, Aurélio pega a mão de Rosa e relata:

- Sonhei que estava na América. Nós dois.
- E aí? É um lugar bonito?
- Muito. *Muitas flores. Tu estavas deitada no meio das flores. De vestido vermelho. Como o daquela propaganda do navio, te lembras?*
- Ah, que bonito! E depois?
- Me disseste que vamos ter muito filhos (POZENATO, 2000, p. 21, grifos nossos).

Muitas flores plantadas, cultivadas e colhidas por Bocchese, na terra que ocupa o terreno de sua casa na cidade de Antônio Prado, estão representadas na obra “Flores”, que, como mencionamos, teve sua imagem reproduzida no livro que marca a história do NAVI. Em 2015, a obra, que faz parte do acervo particular da artista, integrou a Exposição

Prenúncios da Primavera,²⁵ que, antecipando a estação mais colorida do ano, reuniu, além da pintura “Flores”, de Neusa Welter Bocchese, a produção de mais outros 85 artistas de Porto Alegre, Caxias do Sul e de outras cidades da RCI – convidados pela UCS, NAVI, Associação Chico Lisboa e Grupo Gralha Azul –, em torno de um elemento comum: a flor.

Ainda em relação à participação de Bocchese em projetos em que o NAVI esteve envolvido, podemos destacar, entre outros, a Exposição Internacional de Livros de Artista “O Pão Nosso”,²⁶ sob a coordenação geral da artista do Atelier Livre da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, Mara Caruso. O Atelier Livre, em parceria com o NAVI e outras instituições de arte brasileiras e do exterior, reuniu trabalhos de artistas de várias partes do mundo e de cidades como Caxias do Sul, Porto Alegre e Novo Hamburgo, percorrendo o Brasil, Espanha, Inglaterra, Malásia e Lituânia, nos anos de 2009 a 2011. Do NAVI, participaram do projeto 22 artistas, divididos em dois grupos, sendo cada um dos grupos responsável pela autoria de um Livro de Artista, ambos coordenados por Odete Garbin,²⁷ como pode ser conferido nos materiais que compõem o Anexo C.

No Livro de Artista em que Bocchese integrou com sua obra, novamente, evidencia-se a presença dos elementos simbólicos da imigração italiana. As imagens dos desenhos que compõem as três páginas criadas pela artista constroem narrativas que explicitam as etapas realizadas pelo colono italiano na preparação do pão, envolvendo desde o cultivo da terra, o plantio e a colheita do trigo, até atividades como cortar lenha para assá-lo e tirá-lo do forno de barro e, por fim, rezar para agradecer pelo “pão nosso de cada dia”. Bocchese faz a representação coletiva de uma prática cultural que representa um grupo. Assim, mesmo quando diferentes grupos, de diferentes contextos são reunidos em torno de um projeto que aborda um tema plural, como o pão, e que percorre países de culturas diversas no mundo, a artista volta-se para as particularidades da cidade de Antônio Prado, como o moinho d’água e o capitel. A terra, o trabalho e a religião, alicerces que alimentaram o sonho dos colonizadores

²⁵ A exposição, organizada por Mara Galvani (UCS), Mara Caruso (Grupo Gralha Azul), Mara De Carli (NAVI) e Kátia Costa (Chico Lisboa), esteve em cartaz no *hall* inferior e Galeria de Arte do *Campus* 8, de 10 de setembro a 1º de outubro de 2015. Disponível em: <<https://www.ucs.br/site/programa-linguagens-da-arte/mostra-campus-8/2015/>>. Acesso em: 20 set. 2017.

²⁶ Na reportagem da TVE publicada em 6 de julho de 2009, por Sergio Bohrer, é possível ver imagens de autoria de Neusa Welter Bocchese que integram o Livro de Artista. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8IG62ArbW3s&index=3&list=FLugIjIHNA40wJanI4sBjBQw>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

²⁷ Artistas ligados ao NAVI participantes do Grupo 1: Ana Maria Vergamini, Clara Pereira Koppe, Julia Schmitt, Lourdes Slomp, Mara de Carli Santos, Margarete Zanchin, Neuza Zini, Odete Garbin, Odilza Michelin, Saura Maschio, Suzana Maino e Vera Martini. Artistas ligados ao NAVI participantes do Grupo 2: Antonio Giacomini, Celso Bordignon, Dalva Belló, Leonor Aguzzoli, Lourdes Sauthier, Maria Cesa, Neusa Welter Bocchese, Rita Brugger e Rosa Maria Guerra (Mantemos, aqui, a grafia correta dos nomes das artistas, modificados, em alguns casos, no material anexo).

da região de conquistar a América, são representados pela artista para falar do pão, alimento comum no cotidiano da humanidade, conforme imagens que compõem uma das obras do NAVI, analisadas no quarto capítulo.

É importante ressaltarmos, buscando apoio em Alberto Manguel (2011), que, se as narrativas existem no tempo, e as imagens, no espaço, a obra de Bocchese, apenas para citar, a exemplo das três imagens da autora que compõem Livro de Artista, configuram-se como uma narrativa visual de uma memória social resultante das relações que ela estabelece com Antônio Prado, considerando a história dos colonizadores italianos na região, as histórias vividas pela artista e a história dos escultores Nappellone e José Nodari, seu bisavô e seu avô, respectivamente.

Quanto à relação de Bocchese com o NAVI, consequência de sua atuação no ARVIS, em Antônio Prado, e do intercâmbio artístico entre os dois grupos de artistas, também assinalamos sua participação, por algum tempo, nas formações teóricas de arte realizadas pelo núcleo, como o “Conversas Ilustradas”,²⁸ curso elaborado e coordenado pelo professor e artista gaúcho Jailton Moreira (1960),²⁹ que “transita entre o moderno e o contemporâneo, entre afrescos e instalações, entre cavernas e cubos brancos, propondo sempre leituras transversais sobre arte em sentido amplo” (MOTTA, 2008, p. 31).

A busca da artista pelo desenvolvimento e aprimoramento de seu trabalho também a levou, em 2012, a ser orientada por Beatriz Balen Susin, dessa vez no atelier da artista, em Porto Alegre. A partir de 2013, Bocchese passou a ser orientada pelo Frei Celso Bordignon (1954),³⁰ em Caxias do Sul.

Neusa Welter Bocchese, que participou de mais de trinta exposições coletivas, e contabilizando seis exposições individuais, continua, partindo de um primeiro texto, na produção de seus novos textos – a cidade de Antônio Prado. Mesmo quando se trata de um tema tão amplo, como o pão, por exemplo, as particularidades de Antônio Prado, evidenciam algumas especificidades da região e estão representadas na obra da artista.

²⁸ Encontros iniciados em 1996 pelo NAVI e ministrados por Jailton Moreira “vêm desde então, criando um espaço de interlocução permanente entre associados do núcleo, artistas visuais, profissionais de diferentes áreas e interessados em geral” (MOTTA, 2008, p. 31).

²⁹ Artista visual, ilustrador, curador, cenógrafo, figurinista, carnavalesco, teórico e professor de cursos ligados à Arte Contemporânea. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23486/jailton-moreira>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

³⁰ Formado em Filosofia (UCS) e Teologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), com Mestrado e Doutorado em Arqueologia Cristã pelo Pontifício Instituto de Arqueologia Cristã (PIAC), Roma. Exerce a direção e organização do Museu dos Capuchinhos (MusCap), em Caxias do Sul, RS. Artista, professor de desenho, pintura e restauro, também desenvolve trabalhos de conservação e restauro, pintura de ícones e bestiários no próprio atelier. Disponível em: <<http://freicelso.blogspot.com.br/p/curriculo.html>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

A presença constante da cidade em sua obra, desde o início até hoje, é defendida pela artista, que diz:

Eu sempre morei lá e as coisas de lá sempre me disseram muito. Eu nasci em Vacaria, mas com doze anos eu fui para Antônio Prado, saí, voltei e fiquei lá muito tempo. Lá tudo que tu vê tem história, e eles não dão valor porque acham que são coisas velhas e, por isso, colocam fora como aconteceu com as cruzes. Eu queria ter quarenta anos, o pior é que eu estou velha. Eu comecei tarde porque eu não tinha tempo. Aí eu pintava até de madrugada. Mas, de qualquer modo, eu vou continuar trabalhando até quando eu puder (BOCCHESI, Informação verbal, 11 fev. 2017).

Kathryn Woodward argumenta que os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. A visão da autora colabora para compreendermos a inclusão da cidade de Antônio Prado no discurso visual de Bocchese, sendo que “a representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas [...]” (WOODWARD, 2000, p. 17) que regulam a vida social.

Em sua obra, a artista lê a cidade e apropria-se do lugar onde passou a maior parte de sua vida, o qual está intimamente ligado à sua memória individual, que também é coletiva, pois:

O lugar em que se mora é o lugar no qual a maioria das pessoas passa a maior parte de suas vidas; portanto, um tempo enorme de seu viver. Assim, cunham-se as expressões “minha terra”, “minha cidade”, “o lugar onde vivo”, “meu torrão”, “meu bairro”, “minha cidade é uma vila pequenininha”, “meu lugar” entre tantas outras carregadas de significado histórico-geográfico e de dimensão sociocultural ímpares (TINOCO et al., 2002, p. 8).

Na relação de Bocchese com a cidade, a artista olha para ela e olha para si, e, nesse diálogo, a cidade também olha para a artista. Essa interação de olhares permite que ela também se coloque na cidade. Nesse sentido, como corrobora Farias³¹, “[...] a cidade é o maior exercício que nós temos. Na cidade há uma proliferação de matérias. É uma memória ao mesmo tempo individual e coletiva, porque os espaços falam de nós”.

O que pensamos da cidade e o que ela tem a nos dizer nunca é um ato individual, descontextualizado de nossas relações com o mundo. Ao ler a cidade de Antônio Prado, seu olhar individual está impregnado pela memória coletiva. Nessa linha, concordamos com Jayme Paviani, quando propõe que, “se é verdade que as coisas são como nós as vemos, também é verdade que esse ver ou ouvir, tocar, etc. nunca é simplesmente um ver, um sentir

³¹ FARIAS, Agnaldo. *A arte e sua relação com o espaço público*. Disponível em: <<http://artenaescola.org.br/sala-de-leitura/artigos/artigo.php?id=69315&>>. Acesso em: 13 mar. 2014.

puros”. E complementa: “Em tudo que fazemos algo nos faz ser daquele modo, em tudo que pensamos algo nos pensa” (PAVIANI, 2003, p. 19).

Parece-nos que algo já pensava o pensamento de Bocchese muito antes de se tornar artista ou saber que o seria, conforme destacou Corina Michelin Dotti (2004) sobre a sua participação nos eventos comemorativos aos 75 anos de emancipação do município de Antônio Prado, ocasião em que a artista trabalhou na organização da exposição que reuniu um peculiar acervo de elementos culturais que representavam a vida do imigrante italiano no início da colonização. Talvez o envolvimento de Neusa Welter Bocchese como a história e a memória do grupo fosse o indício que, desse interesse, poderia surgir a obra de um lugar memória.

2.1 DAS MEMÓRIAS DA ARTISTA ÀS LEITURAS DO LUGAR DE MEMÓRIA

*“O olhar percorre as ruas
como se fossem páginas escritas: a
cidade diz tudo o que você deve
pensar, faz você repetir o discurso
[...]. A memória é redundante:
repete os símbolos para que a
cidade comece a existir”.*

Italo Calvino

De suas memórias mais distantes, Neusa Welter Bocchese lembra o fascínio pelas cores, quando ainda criança e morando com a família no sítio pertencente à cidade de Vacaria, corria pelos campos e ficava “enlouquecida” ao encontrar flores brancas, amarelas e dos mais variados matizes no meio de uma imensidão verde. O mesmo entusiasmo sentia ao sentar na porteira da fazenda para contemplar as nuances do pôr-do-sol. Mais tarde, quando aluna interna do Colégio São José, em Caxias do Sul, compreendeu por que gostava tanto de olhar para o céu ao entardecer e admirava tanto aquelas luzes, manchas e misturas tonais:

Quando eu estudava as professoras exigiam o desenho e era a coisa que eu mais gostava de fazer, fazia o melhor que eu podia. E a Irmã dizia: “Por que tu não fazes pintura?” É que além das aulas para as alunas regulares, no Colégio São José tinha a Irmã Luiza Angel, que era uma freira que ensinava pintura. Lá se pintava quadros e todo o pessoal fino, que tinha dinheiro em Caxias, ia pintar com a Irmã Luiza. E, ela vendo que eu gostava de desenhar, dizia: “Pede para o papai para você vir pintar”. Eu estava interna, imagina se eu ia pedir para o meu pai! Ele achava aquilo uma besteira. Lembro que desde que fui interna, eu deveria ter 12 anos, fiquei lá até os quinze ou dezesseis, a Irmã Luiza queria que eu pintasse. Depois fiz o Normal, mas aí já não era aluna interna, era externa, fiquei na casa da minha avó. Mas imagina, para o meu pai aquilo era uma imensa bobagem! Imagina se ele iria gastar dinheiro para pagar para eu pintar! Mas a Irmã Luiza via que os meus desenhos eram bons e

que eu iria fazer alguma coisa. E quando eu tinha um minuto, eu fugia da aula e ia até a sala da Irmã olhar os quadros do pessoal que pintava com ela. Tinha umas sete ou oito mulheres que pintavam com a Irmã Luiza que tinha uma sala lá para dar aulas de pintura. A Irmã era uma freira de Pelotas, de uma família muito rica, e ela tinha certos privilégios no colégio. Ela não se importava que eu fosse até lá, nunca me repreendeu por isso. Às vezes, quando eu fugia das aulas das outras freiras e a Irmã Luiza me encontrava lá, ela deixava que eu ficasse, pois ela via que eu gostava, ela via que os meus desenhos eram bons e que eu ficava admirando as cores das pinturas (BOCCHESI, Informação verbal, 11 fev. 2017).

Bocchese relata que os anos vividos no colégio, apesar da “dureza” do internato,³² foram fundamentais para que ela percebesse que aquele pôr-do-sol do sítio de sua infância era uma pintura que a natureza lhe oferecia para apreciar, relacionando-a, mais tarde, à paleta de cores do artista inglês William Turner (1775-1851). Mas, da época em que foi aluna interna, até o momento em que pôde dedicar-se à arte, muitos anos se passaram, conforme recorda:

Aí, depois de um bom tempo, eu comecei a lecionar, mas sempre gostando de desenho e de pintura. Tanto gostava que eu fazia as alegorias para os desfiles de 7 de Setembro de Antônio Prado, os desenhos e os murais para a escola e organizava algumas exposições comemorativas para a cidade. Dentro das coisas que eu fazia, o desenho sempre estava ali. Mas eu não tinha tempo, lecionava Educação Física nos turnos manhã e tarde, na escola. Às vezes, eu dava aulas de Educação Física pela manhã e, à tarde, eu tinha uma classe da turma dos pequenos ou cuidava da biblioteca da escola. Aí quando eu me aposentei, a Beatriz foi morar em Antônio Prado com o Dr. Lívio Susin. Eles ficaram quatro anos na cidade e o Dr. Lívio disse para a Bea: “Tu vais sair daqui e tu não vais deixar nenhuma semente? Abre uma escola”! A Beatriz era muito tímida, mas ela abriu o atelier e, no início, nós estávamos em dezenove alunas. Durante um ano ela nos ensinou só desenho: luz e sombra, todas as técnicas do desenho, do preto ao branco e lápis de cor. Lembro que um dia a Bea disse: “Neusa, vamos desenhar umas casas?” E eu não sabia desenhar nada de casas! Foi com a Beatriz que eu comecei desenhar as casas de Antônio Prado. Ela tinha que fazer o calendário para o Moinho Nordeste³³. E a gente saía para desenhar, ia até para as colônias. Quando eu estava começando o desenho da primeira casa ou estava lá pelo meio do desenho, ela já estava com o desenho pronto há mil anos! No segundo ano ela nos deu pintura. Então ela ficou dois anos como nossa professora de arte, em 83 e 84, porque, antes disso, já havia se passado os outros dois anos. Quando fez quatro anos que eles estavam morando em Antônio Prado, o Dr. Lívio foi transferido para a cidade de Júlio de Castilhos e eles foram morar lá. Então, quando a Bea já estava para ir embora, eu perguntei a ela quem eu poderia convidar para dar aulas de arte em Antônio Prado. E ela disse: “Vai atrás da Odete Garbin, ela é ótima, é pacienciosa, sabe todas as técnicas”. Aí, um dia, eu fui à Molduraria Caxiense e falei com o seu Bassanesi – ele era primo da minha mãe –, e perguntei a ele onde morava a dona Odete. E ela estava na loja. Ele disse: “olha ali. Ela está ali”. Eu fui até ela e já falei com ela. E a Odete ficou de dar uma resposta. Logo ela aceitou e foi para Antônio Prado. Ela foi durante vinte anos e durante os vinte anos ela nos ensinou muito. Quando eu vim morar aqui em Caxias, a Odete ainda foi, por algum tempo, para Antônio Prado. Esses vinte anos foram

³² Essas memórias são lembradas na obra *Infância: Internato do Colégio São José*, da Série Lembranças, como se pode conferir no quarto capítulo desta tese (Figura 99). Na imagem que compõe o Livro de artista produzido por Bocchese, ela representa o momento em que é, pelas mãos do pai, entregue às freiras, na porta do Colégio São José, onde viveu como estudante interna.

³³ Bocchese se refere ao ano de 1984, quando Beatriz Balen Susin desenvolveu “com bico de pena um conjunto de desenhos representando o casario colonial de Antônio Prado [...]. Em 1986, em comemoração ao centenário da cidade, esses desenhos foram reproduzidos no calendário elaborado pelo Grupo Valdomiro Bocchese” (RAMOS, 2011, p. 156).

muito bons porque nós tivemos uma base muito boa. O que ela sabia, ela nos ensinava. Nós passamos por várias técnicas: pastel seco, pastel oleoso, lápis de cor, *crayon*, eu fiz vários trabalhos. Ela nunca nos deixou copiar, sempre trabalhávamos de observação. E ela disse que nós rendemos e que nós produzimos muito, por dois motivos: primeiro, porque eu tomava conta, pagamento na hora, não faltava nada. Ela precisava de um modelo, o modelo estava lá, ela precisava de alguma coisa, eu providenciava. Ela disse que foi para lá porque eu tomava conta disso tudo. E o outro motivo: porque nós assinávamos embaixo e nós fazíamos bonito. Ela dizia: “vamos trabalhar neste projeto?” O pessoal concordava e fazia. Ninguém se opunha. Então, eu trabalhei muito e comecei a me soltar mais no desenho. Em casa, eu desenhava e pintava até madrugada. Lembro que uma noite eu subi no meu lote, de madrugada, para pegar folhas de chuchu para desenhar. A Odete fazia a gente desenhar e pintar chuchu, folhas de chuchu, moranga, tudo. O que tinha volume, o que não tinha volume... Chegamos a um ponto que vínhamos de Antônio Prado participar das exposições com o NAVI (BOCCHESE, Informação verbal, 11 fev. 2017).

A artista afirma que a sua obra é, antes de tudo, um trabalho de resgate da memória, que busca reavivar aquilo que ficou dos imigrantes italianos e, desse modo, de alguma forma, busca não deixar desaparecer um fazer impregnado de história. Segundo Bocchese, as atividades humanas, como fazer as cruzes em ferro aquecido na forja por meio de marteladas ou os lambrequins em madeira serrada à mão, são exemplos de um trabalho artesanal que são de uma riqueza de formas, detalhes e cores que o tempo não apagou, mas sim agregou aos elementos simbólicos do que foi deixado pelos colonizadores italianos. Quanto ao seu interesse pela memória e, aqui, especificamente, no que diz respeito às representações das cruzes de cemitério, ela diz:

Eu sou muito da memória. Tudo o que fez parte da história, tudo que ficou, tudo o que é memória me interessa. Me interessa trazer esse passado para o presente. Por exemplo, as cruzes todas, as cruzes do cemitério de Antônio Prado que fizeram parte da exposição de 2014, na Galeria Municipal da Casa da Cultura de Caxias, têm memória. Olha o que é esse trabalho, olha o que são os desenhos dessas cruzes, olha o que eles estão deixando se perder em Antônio Prado, o que estão deixando ir fora! A ferrugem, as cores que se formam nas cruzes, ali tem memória. Essas cruzes enferrujadas em que tu vês o marrom, o ocre, esse mundo de cores que tem ali é a nossa memória presente no ferro batido à mão (BOCCHESE, Informação verbal, 11 fev. 2017).

Ao rastreamos os significados da palavra memória, encontramos vários sinônimos. Entre outros, estão os sentidos de reminiscência, anamnese, recordação, relembração, rememoração, lembrança, memoração. Jacques Le Goff (1996) apresenta uma abrangente lista de termos que envolvem a teorização sobre a memória. Em consonância com a obra de Bocchese, detemo-nos na memória coletiva, cuja falta ou a perda, voluntária ou involuntária, nos povos e nas nações, pode determinar perturbações graves da identidade coletiva. Também em conformidade com o desapontamento da artista quanto à perda das cruzes do cemitério de Antônio Prado, é apropriado notar que não há memória espontânea, considerando que no jogo

entre a recordação e o esquecimento está presente a luta das forças sociais pelo poder.

Conforme o historiador francês:

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 1996, p. 426).

Contra o esquecimento, o autor argumenta que a memória coletiva, fundamentada mais em imagens, gestos, ritos e festas do que em datas e acontecimentos, ao mesmo tempo em que idealiza o passado, é a própria identidade do grupo ou da comunidade. Percorremos o panorama traçado por Le Goff a partir dos estudos de Leroi-Gourhan, em paralelo com as ideias de outros teóricos da memória. Mas, enquanto Gourhan compreende que a memória coletiva, ou étnica, é uma característica intrínseca de todas as sociedades, Le Goff (1996) observa que nas sociedades ágrafas a atitude de lembrar é constante. Nos grupos sem escrita, as funções da oralidade estão ligadas à construção da memória coletiva. O historiador menciona o papel dos homens-memória, “os *mnemones* que são utilizados pelas cidades como magistrados encarregados de conservar na sua memória o que é útil em matéria religiosa (nomeadamente para o calendário) e jurídica” (LE GOFF, 1996, p. 437). Todavia, na mitologia e nas lendas, esses “funcionários” não decoravam palavra por palavra, mas tinham liberdade para reconstruir a memória. Com o desenvolvimento da escrita, essas “memórias vivas” transformaram-se em arquivistas.

Segundo Jacques Le Goff (1996), foi com a passagem da cultura oral para a cultura escrita, da Pré-história à Antiguidade, que ocorreu uma profunda transformação da memória coletiva, possibilitando a celebração através de um monumento comemorativo.

A historiadora francesa Françoise Choay, ao buscar a origem do termo monumento, do latim *monumentum*, que deriva de *monere*, que, por sua vez, significa advertir, lembrar, ou seja, trazer à lembrança alguma coisa, tocar pela emoção, uma memória viva, assevera: “nesse sentido primeiro, chamar-se-á monumento tudo o que for edificado por uma comunidade ou indivíduo para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios ou crenças” (CHOAY 2001, p. 18). Como objeto memorial construído no presente para evocar o passado, com vistas a garantir a perpetuação desse passado para o futuro, ela reforça que o monumento, por sua especificidade, atua sobre a memória de forma que lembre o passado, fazendo-o “vibrar” como se fosse no presente. Porém, esse passado invocado não é um passado qualquer, mas localizado, selecionado e edificado intencionalmente para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica

ou religiosa, nacional, tribal ou familiar. Portanto, ao enumerar como gêneros e formas, o túmulo, o templo, a coluna, o arco de triunfo, a estela, o obelisco, o totem, Choay observa que o que constitui como a essência do monumento é a sua função antropológica.

Na mesma direção, ao demarcar a transição da cultura oral para a cultura escrita pela presença do monumento que se ocupa em perpetuar um acontecimento memorável, Jacques Le Goff (1996) aponta que a memória coletiva assumiu a forma de inscrição de modos muito diversos em diferentes culturas, multiplicando-se os monumentos como as estelas e os obeliscos. Ele exemplifica que no Egito antigo, por exemplo, as estelas funerárias, narravam a vida do morto, e as estelas reais tinham a função de comemorar vitórias. Entretanto, assinala que as épocas áureas das inscrições se deram na Grécia e na Roma antigas:

Nos templos, cemitérios, praças e avenidas das cidades ao longo das estradas [...], as inscrições acumulavam-se e obrigavam o mundo greco-romano a um esforço extraordinário de comemoração e de perpetuação da lembrança. A pedra e o mármore serviam na maioria das vezes de suporte a uma sobrecarga de memória. Os “arquivos de pedra” acrescentavam à função de arquivos propriamente ditos um caráter de publicidade insistente, apostando na ostentação e na durabilidade dessa memória lapidar e marmórea (LE GOFF, 1996, p. 432).

A outra forma de memória ligada à escrita, de acordo com o autor, é o documento escrito num suporte especialmente destinado à escrita que evoluiu do osso, estofo, pele, palmeira, carapaça de tartaruga, papiro, pergaminho, até o papel, armazenando informações que permitiram comunicar, através do tempo e do espaço, a marcação da memória da esfera auditiva para a visual.

Especialista em Idade Média, Jacques Le Goff (1996) assinala que a memória no seio da retórica, ou seja, de uma arte da palavra ligada à escrita, prosseguiu o seu desenvolvimento através da evolução social e política do mundo antigo. Contudo, foi na Idade Média que a memória coletiva sofreu profundas transformações, principalmente com a difusão do cristianismo como religião e ideologia dominante, e o “quase-monopólio” que a igreja conquistou no domínio intelectual. Considerando-se o papel da memória nos mundos social, cultural e escolástico e nas formas elementares da historiografia, nesse período, veneravam-se os velhos, vistos como memórias prestigiosas e úteis. Todavia, o autor sentencia que “o escrito desenvolve-se a partir do oral e, pelo menos no grupo de clérigos e literatos, há um equilíbrio entre memória oral e memória escrita, intensificando-se o recurso ao escrito como suporte da memória” (LE GOFF, 1996, p. 450).

A partir do século XIII, na Itália, e dos séculos XIII e XIV, em outros países, “com a expansão das cidades constituem-se os arquivos urbanos, zelosamente guardados pelos corpos municipais. A memória urbana, para as instituições nascentes e ameaçadas, torna-se

verdadeira identidade coletiva, comunitária” (LE GOFF, 1996, p. 450). A esse respeito, Jacques Le Goff lembra que Gênova é pioneira, constituindo arquivos desde 1127.

O autor pontua que, embora lentamente, é com o surgimento da imprensa que acontece uma revolução na memória ocidental, pois com o impresso o leitor é colocado na presença de uma enorme memória coletiva, podendo explorar novos textos. “No entanto, o século XVIII, conforme assinalou Leroi-Gourhan, joga um papel decisivo nesse alargamento da memória coletiva” (LE GOFF, 1996, p. 461). O historiador refere-se aos dicionários citados por Leroi-Gourhan, que atingem os seus limites nas enciclopédias de toda a espécie, que são publicadas para o uso tanto das fábricas ou dos artesãos como dos eruditos puros.

Ao chegar ao século XIX, Jacques Le Goff assinala a explosão do espírito comemorativo, dizendo que em seguida à Revolução Francesa, tanto na França como nos países da Europa, há um retorno à memória dos mortos, comemoração que esteve em declínio do final do século XVII até o final do século XVIII:

A grande época dos cemitérios começa, com novos tipos de monumentos, inscrições funerárias e rito da visita ao cemitério. O túmulo separado da igreja voltou a ser centro de lembrança. O romantismo acentua a atração do cemitério ligado à memória (LE GOFF, 1996, p. 462).

Tomando a Revolução Francesa, a ideia de festa associada à memória revolucionária é lembrada pelo historiador ao mencionar as palavras de Mona Uzouf, que argumenta que os calendários de festas alimentaram a recordação da revolução. Jacques Le Goff expõe, ainda, que, além da França, a laicização das festas e do calendário facilitou em muitos países a multiplicação das comemorações, exemplificando o caso dos Estados Unidos da América (EUA), que após a Guerra de Secessão instituiu à data comemorativa o nome de *Memorial Day*. Entretanto, segundo ele, a comemoração do passado atingiu o auge na Alemanha nazista e na Itália fascista:

A comemoração apropria-se de novos instrumentos de suporte: moedas, medalhas, selos de correio multiplicam-se. A partir de meados do século XIX, aproximadamente, uma nova vaga de estatuária, uma nova civilização da inscrição (monumentos, placas de paredes, placas comemorativas nas casas de mortos ilustres) submerge as nações europeias (LE GOFF, 1996, p. 464).

Ao mesmo tempo, o movimento científico acelerou, criando os arquivos nacionais que, consoante Jacques Le Goff, desde o século XVIII já vinham sendo marcados pelo surgimento de depósitos centrais em cidades da Itália, Rússia e Polônia. O autor sublinha que fenômeno semelhante aconteceu com a abertura ao público de museus públicos e nacionais na França, Alemanha, Itália e Espanha, e que nos países escandinavos a memória coletiva

acolheu a memória “popular” em museus da Europa e da Suécia. Ele assinala, ainda, um desenvolvimento e uma abertura paralelos às bibliotecas, nos Estados Unidos.

Entre as manifestações importantes e significativas da memória coletiva do século XIX e início do século XX, Le Goff (1996) também destaca, após a Primeira Guerra Mundial, a construção do monumento aos mortos. De acordo com o autor, o “Túmulo ao Soldado Desconhecido”, erguido em muitos países, marcou o desenvolvimento de um novo modo de comemoração funerária que proclamou, sobre um cadáver sem nome, a coesão da nação em torno da memória comum. A fotografia é o outro fenômeno apontado como revolucionário da memória, pois permitiu multiplicá-la e democratizá-la, conferindo-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas.

Do progresso da memória coletiva no século XIX, guardada sob a forma de cadernos de notas e catálogos de obras e, em seguida, na documentação por fichas – um dos cinco períodos da memória coletiva divididos por Gourhan³⁴ –, que se organiza apenas até o início do século XX, dado o limite restrito para um o volume tão grande, Le Goff observa que “os desenvolvimentos da memória no século XX, sobretudo depois de 1950, constituem uma verdadeira revolução da memória e a memória eletrônica não é senão um elemento, sem dúvida o mais espetacular” (1996, p. 467). O autor chama atenção para o fato do aparecimento do computador ter possibilitado o armazenamento de uma memória, em certos casos, “ilimitada” e que, ao mesmo tempo, impôs sua estabilidade em relação à memória humana instável e maleável, sendo, entretanto, necessário constatar que:

A memória eletrônica só age sob a ordem e segundo o programa do homem, que a memória humana conserva um grande setor não “informatizável” e que, como todas as outras formas de memória automáticas aparecidas na história, a memória eletrônica não é senão uma auxiliar, um servidor da memória e do espírito humano (LE GOFF, 1994, p. 468-469).

Jacques Le Goff (1996) também destaca a expansão da memória nos campos da filosofia e da literatura no século XX. No entanto, observa que só muito recentemente a memória se tornou objeto de reflexão da historiografia, sendo que na Sociologia, na Antropologia e na Psicanálise os estudos sobre memória individual e memória coletiva já estavam avançados. Segundo ele, a memória coletiva sofreu, ainda, grandes transformações com a constituição das ciências sociais, sendo que “a sociologia representou um estímulo para explorar este novo conceito, assim como para o conceito de tempo. Em 1950, Maurice

³⁴ Concentrando-se nos processos da constituição da memória coletiva, Le Goff (1996) explicita que Leroi-Gourhan dividiu a sua história em cinco períodos: transmissão oral, escrita com tábuas ou índices, fichas simples, mecanografia e seriação eletrônica.

Halbwachs publicou seu livro sobre as memórias coletivas” (LE GOFF, 1996, p. 472). Nele, Halbwachs (2006) aponta para o fato de a nossa memória possuir tanto elementos inerentes às nossas subjetividades (selecionando e expondo aspectos mais significativos), como coletivos, pois as nossas memórias participam de um processo de coletivização, já que não vivemos isolados no mundo, mas no/com o mundo interagimos, dentro do processo de humanização. Sob esse viés, também recorremos a Geertz,³⁵ ao considerar que “um estudante de antropologia brasileiro, lendo o ensaio sobre a briga de galos balinesa, terá uma visão completamente diferente da de um estudante de antropologia balinês”.

Nesse aspecto, considerando o contexto social e colocando-se contra uma visão platônica que volta sua atenção para a memória e a duração, Maurice Halbwachs (2006) ligava memória coletiva e espaço, por defender que o lugar ocupado por um grupo não é como um quadro-negro no qual se escrevem e depois se apagam números e figuras, ou seja, por compreender que o local recebe a marca do grupo, e vice-versa. Para o sociólogo francês, a memória só existe em um contexto espacial, impregnado pelos muitos vestígios que o passado deixou na sociedade de hoje e pelas camadas antigas que afloram em muitos lugares. Halbwachs argumenta que nossa memória se aproveita da memória dos outros por ter feito parte e continuar fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo, portanto, o vivido no espaço do grupo. E, ao mesmo tempo em que liga memória coletiva e espaço, ele distingue memória coletiva e história.

Tal concepção é criticada por historiadores, como Peter Burke (2000), pelo fato de Halbwachs afirmar que a primeira tem relação com o espaço e é uma construção social, existindo, portanto, “muitas memórias coletivas” e por sustentar a ideia de que há apenas “uma história” e que essa, à maneira tradicional, tem relação com o tempo, é distante, objetiva e compila fatos. Burke questiona tal pensamento, pois, segundo ele, parece ser demasiado simples para hoje, sendo que os estudos recentes tratam a história semelhante ao modo como Halbwachs ocupou-se da memória coletiva. Para o historiador inglês, tanto a memória como a história não são obras dos indivíduos isolados e parece não mais serem objetivas. Diz ele: “nos dois casos, os historiadores aprendem a levar em conta a seleção consciente ou inconsciente, a interpretação e a distorção. Nos dois casos, passam a ver o processo de seleção, interpretação e distorção como condicionado, ou pelo menos, influenciado, por grupos sociais” (BURKE, 2000, p. 70). Apesar de discordar com a diferenciação estabelecida por Halbwachs, Peter Burke reconhece sua contribuição em unir espaços e memórias,

³⁵ TSU, Victor Aiello. *A mitologia de um antropólogo*. Disponível em: <www.pucsp.br/rever>. Acesso em: 06 jan. 2016.

afirmando ter sido ele o primeiro pesquisador sério da “estrutura social da memória” na década de 1920.

O aporte de Maurice Halbwachs acerca da memória coletiva traz a cidade e a população de hoje como sendo os maiores traços de outrora. Tomando como exemplo a Paris comercial e operária, o sociólogo francês observa que esta mudou menos do que a outra e que talvez seja possível encontrar a Paris de outrora nas “cidadezinhas” da província, pois nelas se conservam as pequenas oficinas, mantêm-se as festas populares e não desapareceram os tipos, os costumes e as maneiras de falar dos *boulevards* do tempo de Balzac. Ele argumenta:

É fácil ser esquecido numa grande cidade, mas os moradores de uma aldeia não param de se observar, e a memória de seu grupo registra fielmente tudo o que se pode observar em fatos e gestos de cada um, porque eles reagem e influenciam toda essa pequena sociedade [...]. Nesses meios, todos os indivíduos pensam e se lembram em comum (HALBWACHS 2006, p. 100).

O sociólogo francês reitera que “[...] não há grupo nem gênero de atividade coletiva que não tenha alguma relação com o lugar – ou seja, com uma parte do espaço” (HALBWACHS, 2006, p. 170). Ele ressalva, no entanto, que representar a imagem do lugar está longe de entendermos somente o espaço físico, o conjunto de formas e cores tais como são percebidos ao nosso redor. Maurice Halbwachs (2006, p. 171) observa que, se desejássemos perceber somente as qualidades físicas e sensíveis das coisas, “teríamos de livrar os objetos de uma série de relações que se impõem ao nosso pensamento e correspondem a outros tantos pontos de vista diferentes, teríamos de nos livrar de todos os grupos de que fazemos parte [...]”. Ele alega que mesmo a memória individual é uma construção social. No prefácio da obra *A memória coletiva*, de Maurice Halbwachs, Jean Duvignaud afirma que o autor evoca o *depoimento da testemunha*, que:

Só tem sentido em relação a um grupo do qual esta faz parte, porque pressupõe um evento real vivido outrora em comum e, através desse evento, depende do contexto de referência no qual atualmente transitam o grupo e o indivíduo que o atesta. Quer dizer, o “eu” e sua duração se localizam no ponto de encontro de duas séries diferentes e às vezes divergentes: a que se ligam aos aspectos vivos e materiais da lembrança, a que reconstrói o que é apenas passado. O que seria desse “eu”, se não fizesse parte de uma “comunidade afetiva” de um “meio efervescente” – do qual tenta se livrar no momento em que “se lembra”? É claro que a memória individual existe, mas está enraizada em diferentes contextos que a simultaneidade ou a contingência aproxima por um instante. A rememoração pessoal está situada na encruzilhada das redes de solidariedades múltiplas em que estamos envolvidos. Nada escapa à trama sincrônica da existência social *atual*, é da combinação desses diversos elementos que pode emergir aquela forma que chamamos lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem (DUVIGNAUD, in: HALBWACHS, 2006, p. 12, grifo original).

A memória é construída por grupos sociais. Na verdade, a forma de maior interesse para o historiador é a memória coletiva, composta pelas lembranças vividas pelo indivíduo ou

que lhe foram repassadas, mas que não lhe pertencem somente, e são entendidas como propriedade de uma comunidade, um grupo. Esse aspecto reverbera a voz da artista Neusa Welter Bocchese acerca de sua obra, quando afirma:

Como disse, meu trabalho é de resgate da memória dos colonizadores italianos. Muitas vezes, quando produzo com essa ideia de memória, lembro do trabalho de meu avô, José Nodari, que foi escultor – ele foi “santeiro” –, e de meu bisavô, Napoleone Nodari. Tanto o meu avô como o meu bisavô produziram santos em madeira policromada para as igrejas de Antônio Prado e região. Tanto o meu bisavô como o irmão dele, Benjamin Nodari, fizeram Curso de Artes e Ofícios na Faculdade de Pádua, na Itália. Vindos para Antônio Prado, trabalharam na construção das casas em madeira e fizeram os lambrequins para enfeitar essas casas, a partir dos modelos que trouxeram com eles da Itália. Eles também fizeram os santos para igrejas e capelas, rodas de carreta e móveis entalhados (BOCCHESE, Informação verbal, 11 fev. 2017).

Cumpr-se registrar que, ao mencionar seu interesse pela memória, a artista traz sua memória individual impregnada de afeto, mas que, no entanto, não significa apenas uma rememoração pessoal, e sim uma representação coletiva que corresponde ao vivido comum de um grupo. Em sua obra, não é apenas ela que recorda, trata-se de um lembrar que tem um significado relacionado a “nós”; uma memória individual embebida pela memória coletiva. Essas lembranças não são solitárias, encerradas em si mesmas, elas são construídas em sociedade, no contexto social, correspondem e pertencem ao grupo cultural. A memória do trabalho do avô e do bisavô de Neusa Welter Bocchese não é apenas um lembrar-se de um “eu”, “traduzido em linguagem” visual pela artista em seu trabalho, como diria Duvignaud ao prefaciar Halbwachs (2006), mas um lembrar-se de um “nós” que reconstrói algo compartilhado pelo grupo. Em Bocchese, a lembrança e o esquecimento estão envolvidos no pensamento coletivo que liga as figuras dos Irmãos Nodari à cidade de Antônio Prado. Nessa direção, tomamos a ideia de que “a memória do grupo gera a perspectiva em que se ordena uma existência e, nesta medida, permite que se mantenha a vida” (ZUMTHOR, 1997, p. 14).

O bisavô da artista é lembrado por Telmo Marcantônio Cunha (1989), ao abordar a história do Clube União, lamentando a demolição do antigo prédio em madeira, ocorrida antes do tombamento das edificações pelo IPHAN. Cunha destaca, ainda, que, assim como o prédio do clube, quase todos os outros construídos em madeira em Antônio Prado foram obras de Napoleone Nodari e de Ângelo Rossi.

A obra dos irmãos Nodari também é lembrada pelas professoras Maria Teresa Nodari e Norma Teresa Nodari Tieppo (2008). Ao pesquisarem o trabalho em engenhos de beneficiamento de madeira, serrarias e fábricas de papel dos Nodari, as autoras, que também são primas da artista, informam que os escultores vindos da Itália, Província de Vicenza, Schiavon, Vila Raspa, ajudaram a fazer a história de Antônio Prado e contribuíram para a

construção de muitas obras no estado do Rio Grande do Sul. Segundo elas, foram proprietários de uma serralheria movida à água, localizada em Ipê, RS, distante 6 km de Antônio Prado. Nessa serralheria, que hoje não mais existe, os irmãos, Nappoleone, Beniamino e Atílio, construíram muitas casas, barracões, colégios, igrejas, púlpitos, portas entalhadas, janelas, campanários, caixilhos, pipas e cubos para vinho, além de realizarem trabalhos de rendas em madeira, os famosos lambrequins, e esculturas em madeira, principalmente santos para igrejas. Além das obras realizadas em Antônio Prado e região, as quais destacam a produção de bancos em madeira, rodas de carreta, carruagens com entalhe e trabalhos artísticos, os irmãos Nodari também fizeram móveis e bancos com entalhes para igrejas e famílias de Porto Alegre. Sobre o bisavô Nappoleone e, conseqüentemente, o avô José (Giuseppe) de Bocchese, as pesquisadoras relatam:

Veio para o Brasil, casado com Lúcia Poli e com três filhos: Maria, João e Benvenuto (Cecília faleceu na viagem de navio). Aqui nasceram Jacinto e Giuseppe. Era formado em escultura e esculpia estátuas, na Itália. Quando percebeu que seu filho José era dotado de grandes talentos para a escultura, deixou-o continuar o seu trabalho, esculpindo mais de vinte imagens de santos ao longo dos seus 29 anos de vida (NODARI; TIEPPO, 2008, p. 368).

As professoras afirmam que Nappoleone esculpia obras em madeira e as revestia de gesso, com perfeição, ofício que ensinou ao filho José, que se tornaria especialista em santos. Entre as principais obras esculpidas por José, as autoras destacam “Maria Bambina”, que pertence à artista³⁶, listando:

São Luiz Gonzaga, que está na Igreja Matriz de Antônio Prado. Santo Antônio, na Capela Linha Silva. São Sebastião, Nossa Senhora de Pompéia, São Vicente Ferrer, na cidade de Ipê. Nossa Senhora das Dores, na Linha Mimosa. Maria Bambina está com a neta Neusa Nodari Welter³⁷. E muitas outras estátuas (NODARI; TIEPPO, 2008, p. 371).

Como uma das particularidades da arte de José, as autoras mencionam que o escultor se utilizou dos moradores da colônia, que emprestaram suas feições para a fabricação de peças, como no caso de São Luiz Gonzaga, que, de acordo com elas, tem o rosto do aprendiz Augusto Guerra, na época com treze anos.

Sobre o fim da tradição do trabalho em madeira da família, argumentam:

A produção familiar chegou ao auge, com o trabalho de filhos e netos, mas teve seu fim decretado pela crise de 1929, com a quebra da bolsa de valores de Nova York. Os credores deixaram de quitar suas dívidas e a empresa Nodari foi à falência. O fechamento das portas fez a família seguir rumos diversos em demanda de novas

³⁶ A imagem da escultura de Maria menina está representada na obra *Santos* (Figura 50) produzida por Neusa Welter Bocchese. Na obra, que compôs a *Mostra Lembranças*, também estão representadas outras imagens das esculturas produzidas pelo avô e pelo bisavô da artista, conforme trataremos no quarto capítulo desta tese.

³⁷ As autoras utilizam o nome de solteira da artista: Neusa Virgínia Nodari Welter.

atividades em outras cidades: Bento Gonçalves, São Francisco de Paula, Caxias do Sul, Porto Alegre, Sertão, entre outras (NODARI; TIEPPO, 2008, p. 371).

O interesse de Bocchese em abordar a memória em sua obra, recordando o trabalho de seu bisavô e de seu avô, e as lembranças de Cunha (1989) e de Nodari e Tieppo (2008) em relação aos escultores Nappoleone e José Nodari parecem solidificar a concepção de Halbwachs (2006), conforme J. Michel Alexandre, que, na introdução de *A memória coletiva*, assim argumenta sobre a obra do autor:

Apesar de algum equívoco de expressão, ele [Halbwachs] nos permite apreender profundamente que não é o indivíduo em si ou alguma entidade social que recorda, mas ninguém pode se lembrar realmente a não ser em sociedade, pela presença ou pela evocação, portanto recorrendo aos outros ou as suas obras. [...] “Um homem que se lembra sozinho do que os outros não se lembram é como alguém que enxerga o que os outros não veem”, escreve ele (ALEXANDRE, in: HALBWACHS, 2006, p. 23).

Seguindo essa linha de raciocínio, temos que Bocchese não se lembra sozinha de Nappoleone e José Nodari. Ela recorre às obras dos dois escultores e, voltando às palavras de Zumthor (1997), as mantém vivas (a memória do grupo) em sua obra. Ao mesmo tempo em que ela lembra o que os outros lembram (Telmo Marcantônio Cunha, Maria Teresa Nodari e Norma Teresa Nodari Tieppo), enxerga o que eles também veem. E, ainda, podemos depreender que a ideia que confere à memória o lugar “onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro” (LE GOFF, 1996, p. 477) ecoa o cerne da obra Neusa Welter Bocchese, consolidando a memória vista como história. Se “a memória é do passado”³⁸ e, como diria Paul Ricoeur (2010), mantém-se fiel em relação a ele, os elementos simbólicos presentes na obra de Bocchese vão muito além de suas memórias individuais, pois são representações do vivido de um grupo que se ligam ao presente, salvando o passado do esquecimento.

Seguindo, ainda, o pensamento de Jacques Le Goff (1996) de que a memória coletiva fermenta a história e não mais a história à memória coletiva, podemos afirmar que as representações de Bocchese da cidade de Antônio Prado surgem de suas memórias, mas que também pertencem ao grupo, pois “cada cidadão tem vastas associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e significados” (LYNCH, 1997, p. 2).

O grupo tem relação com o lugar, a memória liga-se ao espaço e os vestígios e as camadas do vivido estão em muitos lugares, lugares “de memória”, que, de acordo com Pierre

³⁸ Paul Ricoeur (2010), referindo-se ao tratado de Aristóteles. Na tradução francesa, de René Mugnier, intitula-se *De la memorie et de la réminiscence*, e na inglesa, de Richard Sorabji, *Aristotle on memory*.

Nora (1993), são, antes de tudo, sinais de reconhecimento e pertencimento de um grupo, coexistindo sempre, em graus diversos, nos testemunhos deixados, os aspectos material, simbólico e funcional. Argumenta o historiador francês:

É material por seu conteúdo demográfico, funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição, visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vividos por um pequeno número, uma maioria que deles não participou (NORA, 1993, p. 22).

Desse modo, considerando que o patrimônio histórico tombado bloqueia o esquecimento e tomando emprestadas a expressão e a concepção de *lieux de mémoire* de Pierre Nora (1993), Antônio Prado é lugar de memória, pois, para sê-lo, como sublinha João Cláudio Arendt (2012b), é necessário transformar-se em resto, ser aquilo que sobra de tudo o que se gastou. Diz o pesquisador que, ao contrário do que se perdeu, que não deixou vestígio e teoricamente desapareceu das entranhas da memória social, aquilo que “restou” impõe sua vontade residual de tornar-se lugar de cristalização e refúgio da história. Reitera o autor: “[...] em toda parte estão os lugares de memória, os quais, através do poder de evocação, conectam-nos a experiências individuais e coletivas e fazem-nos sentir integrados à vida vivida pelos outros, em outros tempos e lugares” (ARENDR, 2012b, p. 104).

Para Le Goff (1996), lugares de memória coletiva também podem estar em muitos lugares, como nos topográficos (arquivos, bibliotecas e museus); monumentais (cemitérios e arquiteturas); simbólicos (comemorações, peregrinações, aniversários e emblemas); funcionais (manuais e autobiografias). O autor também inclui como sendo memoriais aqueles que têm a sua história, Estados, meios sociais e políticos, comunidades de experiências históricas ou de gerações, como também os arquivos orais.

Além de Jacques Le Goff (1996), Joël Candau (2011), ao tratar de questões acerca da memória, dialoga com Pierre Nora (1993), Maurice Halbwachs (2006) e Paul Ricoeur (2010), pois aborda questões relacionadas a lugares de memória, memória coletiva e esquecimento. O antropólogo francês decompõe o conceito de memória em três níveis (“protomemória”, “memória de evocação” e metamemória”), diferenciando as memórias fortes e fracas.

Mais facilmente encontrada em grupos pequenos, Candau define a memória forte como uma “memória massiva, coerente, compacta e profunda” (2011, p. 44; 125). Também lembrando Bourdieu, o autor a caracteriza pela capacidade de estruturar os grupos humanos, funcionando como uma “estrutura estruturante”, ou melhor, a memória forte seria estruturante de identidade. Por sua vez, a memória fraca seria difusa e superficial e, por isso, dificilmente compartilhada pelos indivíduos. De acordo com Joël Candau, esse tipo de memória corre o

risco de ser desorganizadora de sentido e contribuir para a desnaturalização de um grupo. Para ele, apenas a metamemória (à qual se refere como memória coletiva) tem a possibilidade de ser compartilhada, pois reúne um conjunto de representações da memória.

A percepção de que a memória forma a identidade é, ainda, defendida por David Lowenthal, que argumenta: “relembrar o passado é crucial para nosso sentido de identidade: saber o que fomos confirma o que somos” (1998, p. 83). O autor atribui à memória o afastamento do esquecimento, visão partilhada, pelo menos numa primeira instância, por Paul Ricoeur (2010), que observa que, desde o início, o problema do esquecimento é compreendido como o apagamento das marcas, dos sinais.

Empenhado em tratar dos usos da memória social, Peter Burke (2000) aborda o problema do esquecimento, designado por ele como “amnésia social”, propondo que se faça um exame na organização social do esquecer, considerando as regras de exclusão, supressão ou repressão e a questão de quem deseja quem esqueça o quê e por quê. Ao apontar a razão pela qual algumas culturas parecem mais preocupadas que outras em lembrar, o historiador inglês relaciona os atos de esquecimento à censura oficial do passado, citando a Enciclopédia Soviética. Ele observa que muitos regimes revolucionários e contrarrevolucionários simbolizaram o rompimento com acontecimentos transcorridos, mudando, por exemplo, os nomes das ruas, sobretudo quando se referiam a datas importantes.

Sobre o contraste entre os usos das memórias por diferentes grupos, o autor também argumenta que os vencedores podem se dar ao luxo de esquecer, enquanto os perdedores são condenados a remoer e reviver o ocorrido. Segundo o autor, outra explicação para o esquecimento está relacionada a raízes culturais, sendo que quem não as tem sente necessidade de procurá-las para poder dizer quem é e diferenciar-se dos outros.

Nesse contexto Burke (2000, p. 83) alega que “os irlandeses e os poloneses foram desarraigados, seus países divididos. Não surpreende que sejam obcecados pelo passado”. Reportando-se a Maurice Halbwachs (2006), mais especificamente à relação entre lugar e memória, Burke (2000) complementa que os irlandeses e os poloneses são exemplos claros do uso da memória social do passado e dos mitos para definir a identidade, pois, em casos como esses, os grupos tem como finalidade dizer quem são eles e diferenciar-se dos outros. O ponto de vista de Jean Duvignaud vai na direção da constatação de Burke (2000), quando, ainda na introdução de *A memória coletiva*, ao falar sobre a obra de Halbwachs (2006), observa que a sociologia, na investigação do autor, passou da análise clássica das classes sociais aos estudos dos “contextos sociais da memória”, pois neles se encontram elementos de uma sociologia da vida cotidiana. Conforme expõe, em Maurice Halbwachs, a recordação e a localização das

lembranças só podem ser problematizadas aproximando-se da realidade concreta da existência, no meio da trama da memória coletiva que surge e se impõe à individual. Desse modo, argumenta: “isso talvez explique por que razão, nos períodos de calma ou de momentânea imutabilidade das ‘estruturas’ sociais, a lembrança coletiva tem menos importância do que em períodos de tensão ou de crise – e aí, às vezes se torna ‘mito’” (DUVIGNAUD, in: HALBWACHS, 2006, p. 13).

Aproximando-nos das premissas de Duvignaud e Burke quanto à afirmação da memória coletiva para os grupos em períodos de crise ou para os “perdedores” como os irlandeses e os poloneses, podemos inferir que, de certo modo, assim como eles, os imigrantes italianos que colonizaram a região Nordeste do Rio Grande do Sul também foram desarraigados de seu país e, por isso, sentiram necessidade de dizer quem eram e quem se tornaram. Aqui podemos fazer uma analogia com a cidade de Antônio Prado, que, antes mesmo do tombamento pelo IPHAN, já sentia a necessidade de dizer que a cidade isolada, a esquecida, a cidade que por abandono, desvio, esquecimento, mesmo que involuntário, conservou os restos, os vestígios do trabalho em madeira dos colonizadores italianos, tornou-se lugar de memória, sob o *slogan* “a história viva de um povo”.

Tomando os estudos de Roger Chartier (2001), sua abordagem de leitura como prática cultural, produto das circunstâncias nas quais o leitor é produzido enquanto leitor, podemos inferir que, inserida no contexto cultural do grupo, Neusa Welter Bocchese apropria-se do “texto” como leitora e como autora. Ela lê e interpreta o texto e (re)escreve outros textos em suas representações da cidade. E se a memória coletiva está relacionada a “nós”, essas leituras da cidade são plurais e construídas pelas leituras dos outros que, nas palavras de Duvignaud (apud Halbwachs, 2006), impõem-se à individuação.

Maria Helena Wagner Rossi (2011), ao investigar como leitores de diferentes contextos leem imagens, apresenta a contribuição do psicolinguista inglês Frank Smith, referência contemporânea acerca da natureza do processo de leitura, que propõe que, antes de se esboçar uma discussão interminável quanto à semântica da palavra, se deva buscar o que está envolvido na leitura. A pesquisadora brasileira observa: “para esse autor, nem tudo o que vemos está escrito. Podemos ler mapas, diagramas, relógios, raios X, notas musicais e passos de dança. A leitura abarcaria também o metafórico e o abstrato, como, por exemplo: mãos, rostos, céu, mar, estrelas, clima e até intenções” (ROSSI, 2011, p. 18). Desse modo, sugere: “poderíamos acrescentar à lista do autor as obras de arte, sem nenhum constrangimento, pois há algo em comum em todas essas leituras” (ROSSI, 2011, p. 18).

Nessa direção, apropriamo-nos das seguintes indagações: “Mas qualquer imagem pode ser lida? [...]. Qualquer imagem admite tradução em uma linguagem compreensível, revelando ao espectador aquilo que podemos chamar de Narrativa da imagem, com N maiúsculo?” (MANGUEL, 2011, p. 21).

Após enumerar uma série de exemplos passíveis de leitura, desde as sombras na parede da caverna de Platão, passando pela cidade de Buenos Aires, que, para o escritor Jorge Luis Borges, era um mapa de suas iluminações e de seus fracassos, até os cisnes selvagens em Coole, o próprio ensaísta responde que as imagens, assim como as histórias: “qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos” (MANGUEL, 2011, p. 21). Mas, adiante, o autor justifica que quando lemos imagens de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Peter Burke (2017) argumenta que, para os iconografistas, pinturas não são feitas simplesmente para serem observadas, mas também para serem “lidas”: “Rolando Barthes (1915-1980) certa vez declarou: ‘Eu leio textos, imagens cidades, rostos, gestos, cenas etc.’ “ (BURKE, 2017, p. 57).

Conduzimo-nos por Rossi (2011), que proclama incluir as obras de arte ao quadro elencado por Smith; por Manguel (2011), que “lendo imagens” faz um itinerário pelas obras de arte, pelas cidades e pelas construções; por Burke (2017), que nos lembra que as leituras de Barthes iam além dos textos, transportamo-nos à artista Neusa Welter Bocchese, que lê a cidade de Antônio Prado. Suas representações do lido não são resultados de uma mera observação da cidade, mas das leituras de quem é parte do lugar, de quem pertence ao grupo, por isso, um fazer interpretativo do vivido pelo mesmo grupo. Suas leituras do lugar de memória emergem de um “eu” carregado de memória coletiva que recompõe o passado.

Portanto, uma memória que conserva ou reconstrói a(s) identidade(s), ou seja, as particularidades, ou, ainda, as regionalidades de uma cultura que, se depender da artista, continuará mantendo a vida: “Pretendo continuar esse trabalho de memória, pois quem não a mantém não tem história, não tem passado e não nem futuro” (BOCCHESI, Informação verbal, 18 set. 2017).

Empenhada em lembrar, parece-nos que, no que depender da artista, ela não deixará tão cedo que as práticas culturais dos imigrantes italianos caiam no esquecimento. Se, conforme veremos em Chartier (2002), as práticas culturais constroem o mundo como representação, as leituras de Neusa Welter Bocchese da cidade de Antônio Prado são representações das práticas culturais do grupo.

2.2 PRÁTICAS CULTURAIS E AS REPRESENTAÇÕES DE UM GRUPO

Ao nos pautarmos nas discussões entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier (in: CHARTIER, 2001), que tratam a cultura enquanto as práticas dos grupos, sendo a leitura uma dessas práticas e na via traçada por Chartier (2002), que liga à leitura às “apropriações” das representações feitas pelo leitor, sempre diferenciadas e dependentes de suas relações com os textos e das determinações sociais na produção de sentidos, convém retomarmos algumas ideias acerca de cultura, sobre o que está envolvido em um processo cultural, de acordo com Pozenato (2003), Geertz (2001; 2012) e Burke (2005; 2010). Esses autores, conforme já explicamos na introdução desta tese, assim como as edificações, os monumentos, os espaços, a sociedade e as imagens, também entendem a cultura como textos, tendo em vista os contextos, os significados atribuídos pelo homem e as interpretações dadas pelos seus produtores.

José Clemente Pozenato (2003) observa que a cultura deve ser pensada como um discurso, como um conjunto de textos que têm que ser lidos e interpretados, e não como um código linguístico, pois, segundo ele, descobrindo o código de uma língua não se descobre o significado do que as pessoas dizem nessa língua. Ao afirmar que o significado não está no código, mas no discurso que é feito a partir desse código, argumenta:

[...] apenas ter o código na mão não me dá condições de compreender o discurso. Comparando com o trabalho que se faz na área da língua, o trabalho de leitura do significado do discurso está muito mais próximo da interpretação de um texto literário do que da análise constitutiva dos elementos linguísticos (POZENATO, 2003, p. 37).

Seguindo tal raciocínio, o autor sustenta que “[...] não se faz nenhuma política cultural sem uma ideologia [...]” (POZENATO, 2003, p. 34). Logo, toda representação é simbólica, política e também ideológica, sendo que a representação constrói valores e é construída pelos valores de um grupo social.

Desse modo, como símbolo de uma continuidade, o discurso ideológico liga a cidade de Antônio Prado à tradição, seja como a cidade que pode atuar para a Região Colonial Italiana do Nordeste do Rio Grande do Sul (RCI) como “a história viva de um povo” ou como “a mais italiana do Brasil”. Nas duas manifestações percebe-se essa ideologia no plano da representação da imagem de um grupo cultural a partir da legitimação dos significados dessa imagem.

Ao caracterizar a cultura como um sistema de sinais do qual o significado deve ser permanentemente interpretado, Clifford Geertz reforça que “a cultura é pública porque o seu

significado o é” (GEERTZ, 2012, p. 9). Utilizando a alegoria da “teia”, o antropólogo norte-americano assume a cultura como uma teia de significados tecida pelo homem e a sua análise “[...] como uma ciência interpretativa, à procura do significado” (GEERTZ, 2012, p. 4).

Peter Burke (2005), por sua vez, ao abordar a expansão do domínio de cultura, esboça a história cultural em algumas linhas principais que se entrelaçam, dividindo-a em quatro fases: a “clássica”, a da “história social da arte” (que começou na década de 1930), a da descoberta da história da cultura popular (na década de 1960) e a “nova história cultural”, assinalando que, na época, essas divisões não eram tão claras, pois apresentavam uma série de semelhanças ou continuidades entre os velhos e os novos estilos. Burke lembra que a Nova História Cultural (NHC) é o termo cunhado pela historiadora norte-americana Lynn Hunt, que também deu título a seu livro, publicado em 1989, composto por ensaios que, originalmente, foram apresentados pela autora em um seminário realizado em 1987, na Universidade da Califórnia. Peter Burke também observa que a NHC influenciou algumas das inovações mais significativas da história cultural nas décadas de 1970 e 1980, sendo que as marcas deixadas pela antropologia em geral, e por Geertz, em particular, ainda são visíveis. No entanto, o autor defende que “a chamada ‘nova história cultural’ tem mais de uma fonte de inspiração. Ela é mais eclética, tanto no plano coletivo como no individual” (BURKE, 2005, p. 68). A favor da nova vertente, também, argumenta: “A NHC é a forma dominante da história cultural – alguns até mesmo diriam a forma dominante de história – praticada hoje” (BURKE, 2005, p. 68).

Em outro momento, Peter Burke (2010), voltando a abordar a noção de cultura, aponta não ser possível estabelecer um limite preciso entre a ideia de cultura e o seu sentido estrito e amplo devido à extensão de seu significado. Nesse aspecto, destaca o valor dos ensaios recentes de Chartier pelo fato de o historiador francês ter essa indefinição em mente. Burke explicita que, seguindo Michel de Certeau e Pierre Bourdieu, Roger Chartier relaciona o consumo cotidiano a um tipo de produção ou criação, pois envolve pessoas imprimindo significados aos objetos e que, nesse sentido, todos nós estaríamos engajados em *bricolage*. Argumenta ele: “Chartier prossegue sugerindo que os historiadores estudem ‘não conjuntos culturais definidos como populares’, mas sim os modos específicos pelos quais esses conjuntos culturais são apropriados” (BURKE, 2010, p. 21-22). Aproximando-se da obra do historiador francês, o autor justifica sua admiração, dizendo:

O que Chartier está fazendo, ao focar os objetos, é complementar e não contraditório com o que fiz ao focalizar grupos sociais [...]; ou quando defini cultura com ênfase na mentalidade como “um sistema de significados, atitudes e valores compartilhados, e as formas simbólicas (apresentações, artefatos) nas quais eles se expressam ou se incorporam” (BURKE, 2010, p. 22).

Considerando ainda maiores os problemas suscitados pela utilização do conceito “cultura” do que pelo termo “popular”, na introdução do livro *Cultura popular na Idade Moderna*, Burke (2010) lembra que a tendência era relacionar o primeiro referindo-se à arte, literatura e música, não sendo incomum que folcloristas do século XIX buscassem equivalentes populares da música clássica, da arte acadêmica e assim por diante. Ele também assinala que, na publicação, pretendia que os termos-chave “artefatos” e “apresentações” fossem compreendidos num sentido amplo, incluindo “doença, sujeira, gênero ou política” e “festas ou violência”, mas que, na prática, o livro concentra-se numa série mais estreita de objetos (“principalmente imagens, material impresso e casas”) e atividades (“especialmente canto, dança, representação teatral e participações em rituais”) na tentativa de colocá-los em um contexto social, econômico e político mais extenso. Contudo, nota que, hoje, seguindo o exemplo dos antropólogos, “os historiadores e outros usam o termo ‘cultura’ muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser aprendido em uma dada sociedade – como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante” (BURKE, 2010, p. 22).

Levando em conta as ações da vida cotidiana, o historiador inglês defende que cultura faz parte de todo um modo de vida, mas não é idêntico a ele. Nessa direção, pondera: “o que antes se costumava considerar garantido, óbvio, normal, ou ‘senso comum’ agora é visto como algo que varia de sociedade a sociedade e muda de um século a outro, que é ‘construído’ socialmente e, portanto, requer explicação e interpretação social e histórica” (BURKE, 2010, p. 23). O autor também enfatiza que os historiadores culturais têm em comum a preocupação com o simbólico e suas interpretações e que os símbolos, conscientes ou não, podem ser encontrados em todos os lugares, da arte à vida cotidiana, mas que a abordagem do passado em termos de simbolismo é apenas uma entre outras.

Para Roger Chartier (2011),³⁹ nos últimos anos, a noção de representação quase veio a designar por si só a história cultural. No entanto, Chartier apoia-se no pensamento de Pierre Bourdieu, no que concerne ao seu entendimento de representação como força reguladora da vida coletiva. Nesse sentido, considera a assertiva do sociólogo francês de que a produção está sujeita a determinações de classe, posição social, poder e dominação, concedidos pelos indivíduos ou grupos, sendo que:

Uma classe é definida tanto por seu *ser-percebido*, quanto por seu *ser*, por seu consumo – que não tem necessidade de ser *ostensivo* para ser simbólico – quanto por sua posição nas relações de produção (mesmo que seja verdade que esta posição comanda aquele consumo) (BOURDIEU, 2007, p. 447).

³⁹ Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/nocaoderepresentacao.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

Considerando que não existe história possível se não se articulam as representações das práticas e as práticas das representações, já na introdução de seu livro *A história cultural: entre práticas e representações*, Chartier sinaliza que a publicação, composta por oito ensaios, publicados entre 1982 e 1986, “constitui-se como resposta à insatisfação sentida frente à história cultural francesa dos anos 60 e 70, entendida na sua dupla vertente de história das mentalidades e de história serial, quantitativa” (CHARTIER, 2002, p. 13).

Contra a crítica da noção de representação, por supostamente ignorar os comportamentos, as ações e estigmatizada como relativista, o autor argumenta: “sempre a representação das práticas tem razões, códigos, finalidades e destinatários particulares. Identificá-los é uma condição obrigatória para entender as situações ou práticas que são o objeto da representação” (CHARTIER, 2011, p. 16).⁴⁰

Entendidas como uma construção do mundo social, por meio de processos de adesão ou rechaço que as produzem, Roger Chartier (2011) assinala que as representações não estão longe do real e nem do social e que tentam convencer que o mundo, a sociedade ou o passado é exatamente o que elas dizem que é. Assim, nas lutas de representações existem imposições e lutas pelo monopólio da visão da dominação, qualquer que seja, graças à violência simbólica que depende do consentimento (arbitrário) de quem a sofre. Argumenta ele: “essa é a razão pela qual muitos trabalhos de história cultural utilizaram durante os últimos anos, tanto o conceito de representação – com o sem dito termo – como a noção de dominação ou violência simbólica que supõe que quem sofre contribui para sua eficácia segundo a definição proposta por Bourdieu” (CHARTIER, 2011, p. 22).⁴¹

Mesmo quando se limita a dizer com autoridade aquilo que é, ou então, quando apenas se contenta em enunciar o ser, o *auctor* produz mudança no ser: pelo fato de dizer as coisas com autoridade, ou seja, diante de todos em nome de todos, pública e oficialmente, ele as destaca do arbitrário, sancionando-as, santificando-as e consagrando-as, fazendo-as existir sendo dignas de existir, ajustadas à natureza das coisas “naturais” (BOURDIEU, 1998, p. 109).

Ao citar os dados que constituem a base estatística de Pierre Bourdieu⁴², Roger Chartier (2000) aponta a situação institucional e acadêmica da própria história como disciplina, nas referidas décadas de 1960 e 1970, que se encontrava intelectualmente ameaçada. Ele expõe que o desafio lançado à história pelas novas disciplinas, ou seja, pelo

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/nocaoderepresentacao.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

⁴¹ Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/nocaoderepresentacao.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

⁴² In: *Homo academicus*. Paris, Munit, 1984.

crescimento de efetivos para a linguística, a sociologia e a psicologia, no conjunto, “puseram em causa os seus objetos – desviando a atenção das hierarquias para as relações, das posições para as representações – e às suas certezas metodológicas – consideradas mal fundadas quando confrontadas com as novas exigências teóricas” (CHARTIER, 2002, p. 14). O historiador francês argumenta que os novos princípios de legitimidade de normas de cientificidade, importadas das disciplinas literárias, até então estranhas aos interesses da história econômica e social, converteram a sua fragilidade institucional, enquanto disciplina empírica, em hegemonia intelectual, permitindo apresentar outra concepção de história da cultura, entendida como uma dimensão do comportamento humano, concebida, portanto, como as significações que os homens atribuem à sua realidade, às suas práticas e a si mesmos.

A partir de seus estudos e reflexões acerca das práticas de leitura, Roger Chartier (2002) analisa as formas diversificadas de apreensão dos bens simbólicos, as quais produzem usos e significados distintos. Com a ampliação do conceito de leitura e a expansão dos meios, suportes e modos de ler, incluindo a predominância da cultura digital e a dessacralização dos lugares consagrados à literatura, a prática de leitura passa a integrar não somente os espaços específicos para este fim. Assim sendo, a vida na cidade também é “povoada” de possibilidades de leituras e os deslocamentos das pessoas de um lugar a outro são acompanhados por uma profusão de “textos”, a começar pelos *outdoors*, placas e luminosos:

A mobilidade geográfica cotidiana em virtude da concentração das atividades econômicas nas cidades, a duração crescente do tempo de transporte necessário para ir de casa ao local de trabalho, a multiplicidade dos trajetos semanais impostos pelas exigências do dia a dia profissional, a extensão das viagens turísticas, tudo isso oferece ocasiões de leitura (HORELLOU-LAFARGE; SEGRÉ, 2010, p. 137).

Nessa perspectiva, além das cidades e seus entornos oferecerem ocasiões de leitura, também são espaços de leitura ou, ainda, aproximando-nos da ideia de representação de Chartier (2002), são objetos de leitura pela materialidade de seus textos, considerando que, nas palavras do autor, a atividade representativa está pautada em interesses diferenciados, produzindo estratégias de ação e delineando práticas. Ao destacar a importância da materialidade dos textos como portadora de parte do potencial criador de sentidos, Roger Chartier enfatiza o caráter historicamente determinante do tempo e do espaço, na elaboração de representações pelos sujeitos, além da mobilidade na recepção ou na leitura de um dado objeto. Desse modo, afirma que as representações do mundo social “são sempre determinadas pelos interesses de grupos que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são

de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) [...]” (CHARTIER, 2002, p. 17).

Nesse aspecto, voltemos ao discurso de italianidade que circunda a cidade de Antônio Prado e que nos leva, mais uma vez, a citarmos o romance de Calvino (1990), o qual explicita que o significado atribuído à cidade depende das relações que cada leitor estabelece com ela. E sendo a cultura vista, conforme Geertz (2008), como um texto, uma teia de significados tecida pelo homem e a antropologia a ciência que interpreta o que ocorre nas sociedades em todas as dimensões do fazer humano, pois “o trabalho do antropólogo é, em grande parte, uma interpretação de interpretações” (POZENATO, 2003, p. 17), estabelecemos uma relação com leituras da cidade na obra de Bocchese. Sem pretendermos atribuir à artista o papel do antropólogo. No entanto, é possível considerar que Neusa Welter Bocchese faz uma leitura contextual do texto (leia-se Antônio Prado) e, conseqüentemente, uma leitura da região, mantendo viva a memória e a identidade dessa mesma região em suas representações, resultantes de suas interpretações da cidade.

Stuart Hall (2000) vincula a identidade às práticas e aos processos de migração forçada ou “livre” para invocar a origem de um passado histórico com o qual continua a manter uma certa correspondência. Kathryn Woodward (2000) assinala que a identidade é marcada pela diferença e por meios simbólicos de representação, e Tomaz Tadeu da Silva (2000) estabelece que diferença e identidade estão estreitamente ligadas a sistemas de significação. Em seus estudos pós-estruturalistas acerca da identidade, o autor defende que é por meio da representação que a identidade e a diferença passam a existir e que é, também, por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Para ele: “Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade” (SILVA, 2000, p. 91). Dito de outro modo, tanto a identidade como a diferença são produzidas/construídas/dependentes dos sistemas de representação que lhe dão suporte e se ligam a processos de relações de poder e de estruturas sociais.

Estreitamente ligado ao conceito de representação está a apropriação, pois, para Chartier (2002), as representações, práticas e apropriações apresentam uma imbricação que proporciona a apreensão da realidade pelos sujeitos de forma plural. Representar significa, portanto, criar ou conferir sentido, numa dinâmica de ausência e/ou presença do objeto, momento em que a dimensão sócio-histórica, tanto do sujeito como do objeto, é exposta.

Considerando o *corpus* deste estudo, Neusa Welter Bocchese apropria-se da cidade e, como leitora desse texto, ela é também autora e editora de novos textos, surgidos dos significados que atribui ao primeiro (a cidade de Antônio Prado), objeto de suas leituras, que

se “expõe” à artista e é “exposto” em suas representações. Sendo as apropriações, como vimos, de acordo com Chartier, apoiando-se em Bourdieu, determinadas por regras, princípios de organização socialmente compartilhados e pelas relações de poder, a criação também se inscreve numa relação de dependência das regras que regulam a vida coletiva e que se diferenciam de um grupo para outro.

Isto posto, tratando-se das leituras de Bocchese, a artista olha para a cidade, a cidade olha para ela e nessa relação entre a autora e o objeto de sua obra, ela elege os elementos aos quais atribui significados, e, como diria Pierre Bourdieu (1998), fazendo-os existir. Logo, sendo as práticas representações coletivas, os elementos simbólicos presentes na obra de Bocchese, mais uma vez apropriando-nos das palavras de Bourdieu (1998), consagram essas práticas, dizendo o que é digno de existir e para quem. Assim, mesmo quando, pela paródia intertextual, a artista traduz a tradição, esses elementos simbólicos continuam afirmando com autoridade a sua existência, em nome do grupo, materializados por sua obra. Por exemplo, ao deslocar, rearranjar ou desmontar os lambrequins das casas, muitas vezes representados em totens plantados ou estendidos no chão, formando um canteiro de flores que parece brotar da terra e convidar o público a caminhar por entre suas rendas, a artista, novamente ao usarmos as expressões de Bourdieu (1998), diz coisas diante de todos e em nome de todos acerca da cidade e da região. Ao (re)criar o texto em outro contexto, Bocchese santifica o lambrequim, elemento material e simbólico que identifica a cidade de Antônio Prado e as práticas dos colonizadores italianos, ressignificando-o no presente de sua obra.

Ao brincar com o elemento lambrequim, a artista impõe-lhe o *status* de símbolo sagrado da arquitetura proveniente da imigração italiana na região, conforme veremos nas imagens da seção 4.6 deste estudo. Não seria exagero considerarmos que nessas representações dos lambrequins a artista faz uma paródia intertextual, que, nesse contexto, “[...] apresenta uma *sensação de presença do passado*, mas de um passado que só pode ser conhecido a partir de seus textos, de seus vestígios [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 164. grifo nosso).

O lambrequim, “vestígio do passado” e marca do trabalho artesanal de um grupo, prática essa que representa o processo cultural Itália-Brasil, tem sua existência consagrada ao ser pintado e transformado em totens a partir da apropriação que Bocchese faz dos diferentes modelos trazidos e inseridos pelos italianos nas edificações, inclusive pelo avô e bisavô da artista. Desse modo, tomando a ideia de Peter Burke (2017), Bocchese confere ao elemento lambrequim o caráter de imagem de evidência histórica, ou seja, de prova e testemunho do vivido. Se buscarmos, ainda, a contribuição de Jacques Le Goff (1996), que amplia o conceito

de documento para monumento, desse modo, expandindo o termo para além dos textos tradicionais, ao consagrar os lambrequins em totens, também se pode pensar a obra da artista como uma homenagem à cidade, que, dessa forma, se torna monumento da região.

De suas apropriações e interpretações do lido surgem suas representações – reescritas da cidade –, que Neusa Welter Bocchese devolve aos leitores da região, os receptores de sua obra, reafirmando, visualmente, as marcas e os símbolos de identidade (dignos de serem santificados) que diferenciam esse grupo e dizem quem ele é.

2.3 A RECEPÇÃO DAS REPRESENTAÇÕES DE BOCCHESE

Entre os enfoques recentes sobre as imagens, Peter Burke (2017) menciona a teoria da recepção, considerando que, da mesma forma que a recepção dos textos literários, a recepção de imagens nos aponta seus efeitos e os modos como as mensagens visuais são recebidas pelos diferentes grupos de espectadores ou leitores. Ao localizarmos o lugar da obra de Neusa Welter Bocchese, sendo ela uma artista da região, sua obra nascida na região e para o público da mesma região, a resposta às imagens é componente que não pode ser ignorado no presente estudo. Desse modo, cabe-nos retomar algumas contribuições de alguns autores já mencionados quanto à história literária com referência à região, deslocando tais ideias para as artes visuais.

Inicialmente, buscamos a colaboração dos estudos de Jens Stüben (2013), autor que é referido desde a introdução desta tese, o qual identifica, entre outras características, a história literária regional como aquela surgida na respectiva região e elaborada no discurso regional, permitindo reconhecer relações intertextuais com traços regionais. Stüben situa essa produção como sendo originária de estímulos que o autor tenha experimentado de cenários locais e pessoas de uma região; publicada em uma editora da região ou em órgãos de imprensa locais; disseminada e tendo seu efeito surtido na região, seja pela resposta do público, da crítica literária ou de outros autores. Em função de sua estreita ligação temática com a região, geralmente, a obra é proveniente de autores nascidos e crescidos na região ou de autores que tenham vivido na região e que, portanto, tenham sido inspirados nela. Conforme Jens Stüben, se reconhece como literatura regional (leia-se arte regional) aquela que tenha ligações a “locais de memória”⁴³ e, acima de tudo, que tenha sido escrita (leia-se desenhada, pintada)

⁴³ Citando Louis F. Helbig, com referência a Pierre Nora, diz que esses lugares são carregados de significado, frequentemente mitificado, ancorados na memória dos descendentes e conservados na consciência de gerações futuras – sejam monumentos culturais, *idades* (grifo nosso), sejam locais ou cenários de atividades de personalidades, ou sejam locais de tormentos como cenários de guerra, campos de concentração e de extermínio (Auschwitz) rotas de fuga e expulsão, que representam uma região (STÜBEN, 2013, p. 64).

para um público leitor (leia-se apreciador, consumidor) de uma região. Neste panorama, o autor inclui:

[...] obras cujas referências regionais tenham significância decisiva e que sejam guiadas predominantemente pela exigência de um público em (ou de) uma região e lá desenvolva seu efeito. Com isso, a “literatura regional” é, por um lado, o conceito geral para a literatura de uma região relativamente fechada e, por outro, o termo técnico de gênero que descreve obras individuais com relação especial a peculiaridades regionais. Mesmo quando, com forte marca de sua referência regional, o efeito de textos ligados à região permanece limitado a uma esfera mais estreita [...] (STÜBEN, 2013, p. 49-50).

Para constituir-se como “paisagem literária” de uma região, Jens Stüben chama atenção para o contexto, mais especificamente para três fatores: recepção, produção e temática. Assim, segundo ele, é salutar analisarmos algumas questões, como: características históricas que se ligam aos autores de uma região, relações entre os fatores individualmente eficazes de suas biografias e os fatores de potência abrangentes e dominantes na época e no local de surgimento, salientando, sobretudo, que se deva levar em conta, especialmente o que concerne “a autores e seu público; portanto, na representação tanto das condições de surgimento da literatura, quanto dos pressupostos de sua recepção” (STÜBEN, 2013, p. 54). Desse modo, pontua que “a significância histórica das obras de uma região só se torna identificável no contexto da história geral da consciência das ideias e formas” (STÜBEN, 2013, p. 60). Ao exemplificar o caso da Alemanha, reitera que: “O exame da produção literária em uma região exige uma consulta comparativa da situação histórica e cultural do restante das regiões alemãs (falantes de alemão) e seu grau de desenvolvimento literário” (STÜBEN, 2013, p. 60). Assim, o autor observa que para identificar o significado histórico da obra literária em uma região precisamos compará-la a outras regiões.

Estabelecendo uma analogia do exemplo de Stüben com as representações de Neusa Welter Bocchese, podemos afirmar que não temos conhecimento, na região, de autoria de outra obra visual comparativa à produção da artista. Nossa constatação toma como base os fatores recepção, produção e temática, sublinhados por Stüben, ao considerarmos o volume de suas representações, que têm como temática a cidade de Antônio Prado, a circulação de sua obra em *ateliers*, galerias e museus de arte da região e a resposta do público apreciador e consumidor de sua obra, situado na mesma região. Sendo sua “aldeia” (palavra emprestada de Stüben) o local de ação de Bocchese para falar dessa “aldeia” aos leitores familiarizados com o contexto da mesma aldeia, a atenção à região nos aproxima de algumas ideias entendidas

como práticas de regionalidade, por Rafael José dos Santos (2009);⁴⁴ particularidade, por João Claudio Arendt (2012a); regionalidade, por José Clemente Pozenato (2003) e regionalidades, por Jens Stüben (2013), todos termos utilizados pelos autores para identificar uma “paisagem literária ou cultural” em uma região.

Rafael José dos Santos afirma aproximar-se, de certa maneira, da distinção de região de Michel de Certeau, que reconhece como sendo o lugar criado por uma interação, considerando o conjunto de movimentos que ali se desdobram. Em sintonia com o pensamento de Certeau, argumenta: “Uma região definida em termos culturais equivaleria, portanto, a um espaço, se o compreendermos como construído por um conjunto de práticas, ações e relações sociais” (SANTOS, 2009, p. 15). Para o antropólogo brasileiro, essas modalidades de práticas de espaço promovem a transformação do espaço em “paisagem”, ou em “paisagens culturais”, podendo incluir outras modalidades de relatos e práticas de regionalidade, como os conjuntos arquitetônicos urbanos. Destacando que o regional se coloca como um elemento significativo da representação de identidade, o autor traz a questão abordada por Pozenato (2003) quanto às construções arquitetônicas da RCI que, embora tenham sofrido transformações quanto aos materiais, formas e processos construtivos, mantêm a tradição de a cozinha ser um espaço amplo, que, somado ao ato de comer, continua sendo o lugar de convivência que agrega a família ao redor da mesa e do fogão. Dessa forma, Santos (2009) enfatiza que tanto a cozinha como as parreiras nas casas são práticas de espaço, ou seja, *práticas de regionalidade*, assim como as memórias são *relatos de regionalidade* (grifos nossos).

João Claudio Arendt explicita que “uma região cultural é composta por especificidades (assim, no plural) materiais e imateriais – *regionalidades* que armam um tecido complexo e flexível, o qual se mostra sempre outro a cada novo olhar” (2012a, p. 89). Mais adiante o autor complementa que *regionalidades* são *especificidades* que integram e constituem uma “paisagem cultural” (grifos nossos).

Para Pierre Bourdieu (2001), limitar a região ao conteúdo do espaço é um horizonte que impede que se compreendam os fenômenos que levam ao progresso ou ao declínio dessas regiões. Ancorado por tal premissa, José Clemente Pozenato (2003) reforça que, com exceção da geografia, para as demais disciplinas, o espaço físico passa a ter um segundo plano. Ele nota que o que é compreendido como uma região é, na verdade, uma *regionalidade*, mas

⁴⁴ Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/399/329>>. Acesso em: 23 abr. 2016.

afirma, no entanto, não ver problemas que o termo região continue sendo usado, contanto que por tal não fique entendida uma realidade *natural*, mas uma rede de relações.

Considerando os fatores responsáveis de identificação de uma “paisagem cultural”, aqui alocada para obra regional de Neusa Welter Bocchese, essa “rede de relações” reverbera nas representações da artista, considerando o lugar de sua produção, falando desse lugar, para o público do mesmo lugar. Parece-nos, aqui, apropriado abordar a ideia de resposta do leitor que não pode ser pensado sem mencionarmos o aporte de um dos maiores expoentes da Estética da Recepção, Hans Robert Jauss (1979).

Para o escritor e crítico literário alemão, toda arte é manifestada como atividade produtora, receptiva e comunicativa, observando que no processo de concretização do sentido é estabelecida uma comunicação de duplo horizonte: de um lado *o efeito* – o interno ao literário, implicado pela obra, e de outro, *a recepção* – o mundivivencial, trazido pelo leitor de uma determinada sociedade. Na teoria de Jauss, o leitor é quem atualiza o texto e concretiza o seu significado, influenciado por suas referências pessoais e culturais. Pautado na resposta do leitor, o autor observa que, nos seus ensaios, a junção entre experiência estética e hermenêutica literária declara sua “[...] convicção de que a experiência relacionada com a arte não pode ser privilégio de especialistas e que a reflexão sobre as condições desta experiência tampouco há de ser um tema exclusivo da hermenêutica filosófica ou teológica” (JAUSS, 1979, p. 45). Dito isso, o autor argumenta que a experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Assim, afirma ser tarefa da hermenêutica literária diferenciar metodicamente dois modos de recepção: “[...] de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado, diferentemente, por leitores de tempos diversos” (JAUSS, 1979, p. 46).

Desde o início desta tese, viemos reiterando que, de modo algum, o estudo propõe fazer uma leitura dos valores estéticos da obra de Neusa Welter Bocchese, mas uma leitura de suas representações enquanto testemunho de um processo cultural e identidade da região, verificando, ainda, a sua contribuição para a proteção dessa identidade. Desse modo, tão pouco versaremos sobre a experiência estética e os juízos de valor dos receptores frente à obra da artista. No entanto, um aspecto parece-nos cabível ao tomarmos a resposta do público às representações de Bocchese, no que tange ao público que aprecia sua obra, visita suas exposições, encomenda, compra e guarda sua produção. O grau de afinidade entre o repertório visual da artista e o mundo dos apreciadores/receptores/consumidores de sua obra pode ser

observado nas 64 imagens que compõem o quarto capítulo, a começar pelas cidades onde esses acervos estão localizados, ou seja, a quase totalidade deles na região onde o trabalho da artista foi produzido. E, mesmo quando os acervos não se localizam na região de produção da obra de Bocchese, os compradores são provenientes da região e os elementos simbólicos da região estão representados na obra. Desse modo, artista e público conhecem o contexto dos textos produzidos e tem conhecimentos prévios sobre a origem do grupo e de suas práticas. Muitos se veem nas representações de Bocchese, seja pelas histórias contadas pelos antepassados, vindos da Itália, pelas lembranças vividas nas casas de suas infâncias, pelas canções cantaroladas pelos avôs nos filós ou, ainda, sob os parreirais durante a colheita da uva.

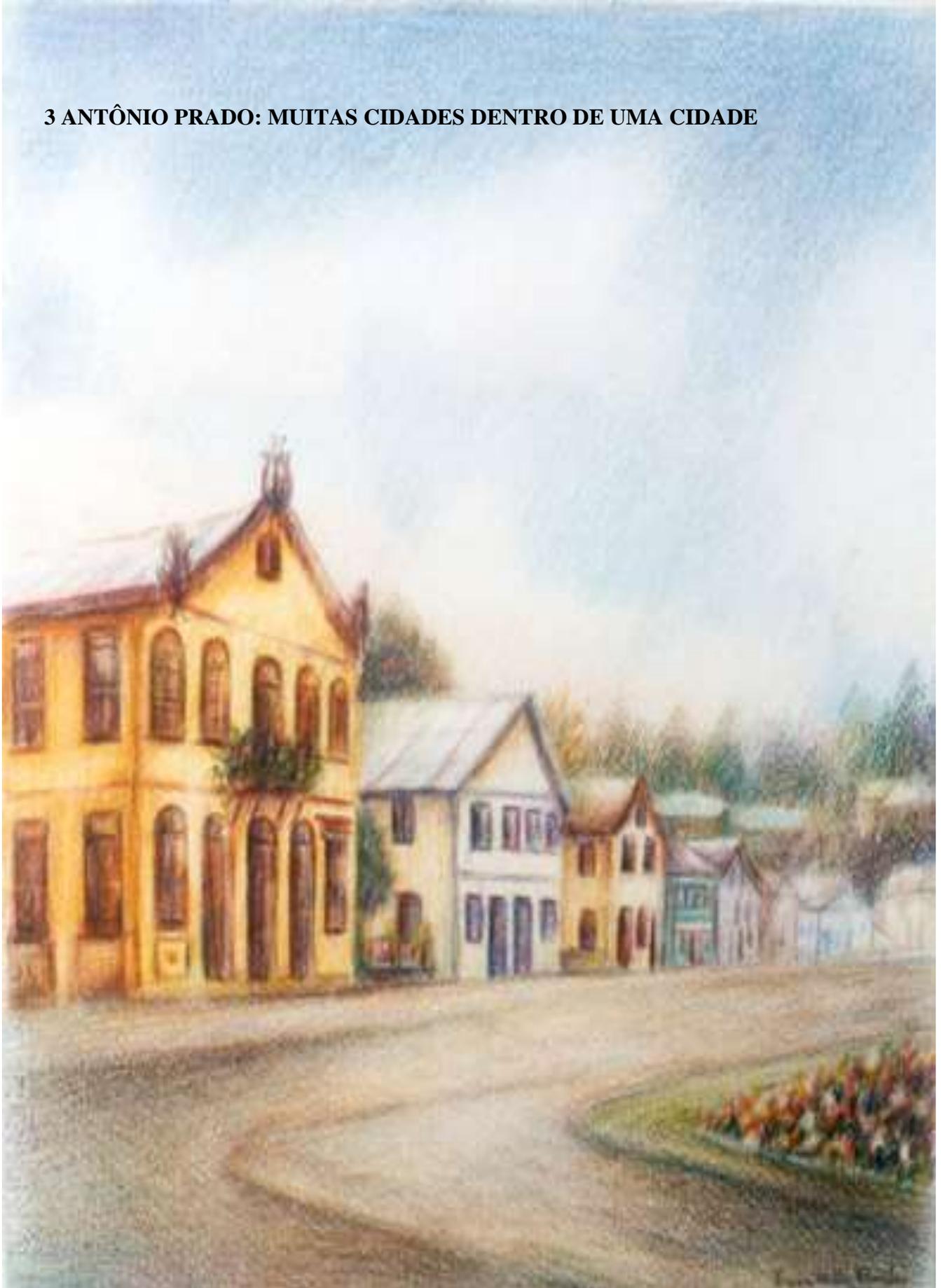
Assim, também nos parece prudente trazer a contribuição do filósofo brasileiro Armindo Trevisan (1990), que afirma que ver é interpretar, pois, segundo ele, nossos olhos também são culturais. Entre as vias de leitura abordadas pelo autor em relação às imagens da arte, buscamos a iconológica, que pressupõe a compreensão dos processos históricos, levando-se em conta onde, como e por que a imagem foi gerada pelo artista. Trevisan contrapõe o termo iconografia, que se converte na descrição e na classificação das imagens, ao termo iconologia, que supera o primeiro e que, de acordo com ele, denota algo interpretativo. Resume ele: “em última análise, a leitura iconológica visa definir a concepção de mundo que se reflete numa determinada expressão artística” (TREVISAN, 1990, p. 177).

Considerando a via apontada por Armindo Trevisan, mais uma vez, a concepção de mundo da artista parece estar em sintonia com os receptores de sua obra. Ao ler a cidade, a artista confere significado ao lido, mantendo ligações com o público da região que também se liga ao lugar de memória.

De acordo com Pierre Bourdieu (2001), o mundo social é representação, e a lógica desse mundo, dessa “realidade” é uma luta permanente para defini-la e aprender o que é “instituído”, que num certo momento é resultante da luta para fazer existir ou inexistir o que existe. Existir socialmente é também ser percebido como distinto. Seguindo a premissa do autor, de que as representações são “enunciados performáticos que pretendem que aconteça aquilo que enunciam” (BOURDIEU, 2001, p. 118), as representações de Bocchese certificam a existência e a unidade do grupo ou de quem se identifica com ele – os apreciadores/receptores/consumidores de sua obra. Assim, a recepção da obra da artista na região ecoa a voz de Peter Burke: “as figuras representadas em imagens, sejam elas em pinturas em salas de estar ou gravadas em paredes de tavernas, nos dizem algo sobre os usos de imagens e sobre a história social das preferências de gostos” (BURKE, 2017, 272). A

concepção do autor de que a evidência de respostas a imagens não é somente literária, mas também pictórica e o modo distinto como a imagem é recebida por diferentes grupos se expressam aqui, nas respostas diversas do público da cidade de Caxias do Sul em relação aos públicos das cidades de Porto Alegre e Novo Hamburgo à Exposição *Terra*, como revelamos no início deste capítulo. A atribuição de Peter Burke (2017) da evidência de respostas a imagens também é confirmada, desde já, em relação à recepção e circulação da obra de Bocchese pelo público da região, dada a sua afinidade com a temática das representações da artista.

3 ANTÔNIO PRADO: MUITAS CIDADES DENTRO DE UMA CIDADE



3 ANTÔNIO PRADO: MUITAS CIDADES DENTRO DE UMA CIDADE

“A cidade de quem passa sem entrar é uma; é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali; uma é a cidade à qual se chega pela primeira vez, outra é a que se abandona para nunca mais retornar; cada uma merece um nome diferente [...]”

Italo Calvino

Com a Revolução Industrial, operaram-se alterações nos modos de vida da sociedade ocidental, pois a radical noção de progresso passou a carregar a dimensão utópica de que o melhor estaria por vir como resultado da produção do trabalho –, pensamento que se desenvolveu plenamente a partir do século XVIII, transformando não só o campo e a cidade, como também o trabalho no campo e na cidade.

Contemplando a história da Inglaterra, Raymond Williams (1989), que nasceu na fronteira com o País de Gales, em uma remota aldeia que definiu como “uma antiquíssima povoação do interior”, considera que não há paralelo à experiência inglesa, apontando que a Revolução Industrial, baseada num capitalismo agrário altamente desenvolvido, gerou, desde cedo, o desaparecimento do campesinato tradicional, passando a agricultura doméstica a ter uma importância quase nula no campo. Nesse processo de transformação das relações entre campo e cidade, o autor afirma concordar em ver essa última como representação do capitalismo, desde que se possa afirmar que esse modo de trabalho teve origem especificamente na economia rural da Inglaterra e lá acarretou muitos dos seus efeitos característicos, como o aumento da produção, a reorganização física, o deslocamento de comunidades tradicionais e a formação do proletariado que se concentrou nas colônias e cidades.

Raymond Williams (1989) observa, no entanto, que, mesmo com a industrialização urbana, a distinção entre campo e cidade persistiu no século XX e se manteve em certas imagens da literatura inglesa que associam o primeiro ao passado, ao silêncio, ao isolamento e às percepções de natureza virgem, refúgio rural, atraso, ignorância. Já a cidade, em oposição ao campo, é percebida e dividida em complexo industrial (centro do trabalho e da concentração do dinheiro) e cidade-dormitório (área residencial a que se volta após o trabalho), ligada às ideias de futuro, barulho, desenvolvimento social, progresso, concentração

de prédios, centro econômico, de saber e de realizações. O pensador galês atribui tais reduções aos períodos de grandes transformações, atentando que o mais importante é saber o que se diz sobre outras coisas e quais ideias estão associadas aos conceitos sobre campo e cidade, do que o que está sendo dito sobre eles. Para exemplificar como se dá essa complexidade em níveis muito profundos, Williams recorre ao final do século XVI e início do século XVII, ao final do século XVIII e início do século XIX e ao final do século XIX e início do século XX como três períodos em que são comuns os lamentos campestres, evocando um passado mais feliz e tranquilo no campo. Cada um desses momentos é perturbado pelas mudanças indesejáveis vindas de fora, que correspondem a transformações significativas na economia rural, refletindo-se na vida dos pequenos proprietários, que se deslocam de suas terras.

Tal fenômeno também é vivido pelos imigrantes italianos na segunda metade do século XIX, que saem da Itália e chegam ao Brasil em busca de terras férteis e de fartura alimentar. A utopia de origem medieval, difundida entre a população pobre da Itália que desembarcou na América, trazida pela promessa de um futuro próspero, como já mencionamos, é apresentada por José Clemente Pozenato no romance *A cocanha* (2000). Diante da miséria em seu país, o casal Aurélio e Rosa Gardone, assim como seus companheiros de partida, despede-se da Itália. Antes mesmo de entrar no navio, mas já na hospedaria, em Gênova, Rosa lembra as palavras de Cósimo, seu padrinho de casamento, que dizia que em Roncà não se vivia, se morria, e se era para morrer, tanto fazia deixar a pele na Itália ou na América. Entre o medo de morrer na Itália e o medo de sair do país, a esperança em ter um teto só deles e mesa farta para os filhos vence, de modo que Rosa e Aurélio, bem como outros emigrantes, partem da aldeia de Roncà rumo ao porto de Gênova:

As batidas do bumbo ecoam nas paredes das casas e marcam o passo dos quase duzentos camponeses, vindos de todas as estradas da redondeza, em suas melhores roupas. Mulheres e crianças trazem flores nas mãos, e os homens acenam com os chapéus. A população inteira da vila está nas janelas ou na beira da rua, calçada com pedras luzidias. Domênico, o alfaiate, corre ao longo do cortejo, agita os braços e grita sem parar:

– *Viva la Mérica!*

– Viva! Viva! – respondem homens, mulheres e crianças.

– *Viva il paese dela cuccagna!*

– Viva! [...].

Na praça repleta, por cima da banda que toca sem perder o fôlego, os sinos chamam para a missa solene, como em dia de quermesse. [...]

A emoção e os soluços ficam quase incontroláveis quando, para encerrar a cerimônia, o padre benze e entrega aos que partem um quadro com a efígie da *Madona*, para que ela os acompanhe na viagem e os faça lembrar sempre a fé católica romana de seus pais. [...]

Na praça, a banda toca a marcha de despedida [...]. Os que ficam e os que partem trocam as últimas palavras, abraços e lágrimas. Cada um sabe, mas não quer mostrar, que as promessas do reencontro, *arrivedersi*, nunca serão cumpridas.

Bagagens e viajantes sobem nas carroças, em meio a acenos de lenços brancos. Um grupo de gendarmes, mais assustado do que ameaçador, enviado por precaução pelo senhor síndico, apenas observa a uma prudente distância. Domênico, o alfaiate, de cima da carroça, ergue para eles os punhos:

– Vão para o inferno, sacramento!

Os gendarmes continuam impassíveis, mesmo com a gritaria que se ergue nas carroças. Eles vão para a América e pensam estar agora livres dos senhores e da polícia, dos contratos não cumpridos, da miséria e da fome.

Quando a última carroça alcança a estrada, os braços param de acenar e a praça vai aos poucos se esvaziando e caindo no silêncio. Somente ficam as flores espalhadas pelo chão, de mistura com as folhas secas de outono, e o vento frio que desce dos Alpes. O céu parece mais baixo sobre as cabeças.

É fim de novembro de 1883. O inverno bate às portas e a aldeia se sente mais vazia que nos piores dias de guerra (POZENATO, 2000, p. 10-13).

Após a partida de Roncà, e ainda no balanço do trem, antes de chegar à Brescia, na Lombardia, Rosa ainda parecia ouvir Cósimo lhe dizendo que na Itália não tinham futuro, que a jornada de trabalho do homem era mais longa que aquela criada por Deus, que chegariam aos 40 anos sem sentir onde estaria o fio da espinha e sem nada para deixar para os filhos, nem dinheiro e nem respeito. Outras palavras de Cósimo também martelavam na cabeça de Aurélio, que se lembrou dele convencendo-o que, juntos, um poderia ajudar o outro e assim seria mais difícil morrer. Aurélio ainda se lembra de Cósimo rindo, como se tudo fosse muito divertido, e lhe dizendo: “O meu gosto vai ser me deitar debaixo de uma árvore, com um copo de vinho e um naco de pão branco, em cima da minha terra, e ficar imaginando o Bordin⁴⁵ carregando balde de estrume, para não morrer de fome” (POZENATO, 2000, p. 19).

A obra de Pozenato, que marca as perdas e sofrimentos vividos pelas personagens, desde a espera, sem data de embarque, no porto de Gênova, seguida das precárias acomodações no navio, péssimas condições de higiene, principalmente pela falta de água, com epidemias e mortes, especialmente dos mais vulneráveis – crianças e idosos – durante a longa viagem em alto-mar, até a chegada e fixação em terras brasileiras, também denuncia a distância entre o país sonhado e o país real. Em outra passagem do livro, já no Brasil, a personagem Giulietta, esposa de Antônio, enfrenta o isolamento, pois o marido passava os dias trabalhando na estrada com os outros ou no mato plantando, sonhando fazer dinheiro, e ao chegar em casa, à noite, exausto, comia uma sopa de feijão, lavava os pés e seguia para a cama. Ela, que havia estado por bastante tempo no convento e, por isso, experimentado a solidão, agora sentia uma solidão ainda mais pesada, pois lá, apesar do silêncio imposto, havia sempre gente por perto. Longe da Itália, as manhãs passavam com certa rapidez por causa dos

⁴⁵ Segundo Cósimo, Bordin é o “salafrário” que escreve os contratos para emigrarem para a América.

afazeres da casa, roupas para lavar, almoço para fazer. Em compensação, as tardes pareciam não ter fim. Mesmo ocupando-se com um livro, uma costura, um crochê,

o sol parecia parado no céu. O brilho das folhas nas árvores chegava a ser cansativo. De todas, porém, a hora mais difícil era a do fim do dia. As sombras pareciam ensopar a alma de tristeza, e o ronco surdo dos bugios soava como uma cantoria de enterro. [...]

Giulietta entrou em casa e sentiu dentro de si o vazio das paredes. [...]. Viu sobre a mesa *I promessi sposi*, o romance que Domênico lhe emprestara e que ainda não tinha devolvido. [...]

Abriu o livro na passagem que estava relendo e quase sabia de cor: “*Addio, monti sorgenti dall’acque*. Adeus, montes que brotam das águas e sobem ao céu. Aldeias esparsas branquejando nas encostas, como rebanho de ovelhas a pastar, adeus! Como é triste o andar de quem, nascido entre vós, vai para longe! Na fantasia até de quem parte voluntariamente, levado pela esperança de fazer fortuna em outro lugar, se desfazem, por um momento, os sonhos de riqueza; ele se espanta de ter tomado tal decisão, e voltaria atrás, se não pensasse que, um dia, irá retornar cheio de opulência”.

Giulietta fechou o livro e suspirou. Era triste, sim, estar longe da aldeia natal. O pior era não ter o consolo de um dia voltar com as mãos cheias de riqueza. Não deveria voltar a ler esse livro. Ele lhe estava fazendo mal. Abriu o baú e guardou-o entre os lençóis. Estava na hora de ascender o fogo e começar a preparar a janta (POZENATO, 2000, p. 171-172).

Raymond Williams (1989) assinala que, com o desenvolvimento metropolitano na Inglaterra, ao longo do século XX, lamúrias semelhantes de perdas são comuns acerca da cidade com a desapropriação de moradores, para construção de estradas e aeroportos, não só destruindo uma comunidade local ou alterando seus costumes, mas mudando a sua configuração espacial. Assim, para o autor, limitar o campo a um empreendimento em cooperação com a natureza e vinculado à imagem do passado, e a cidade, a uma organização que se sobrepõe à natureza e que remete à imagem do futuro é isolar o presente. Tanto a vida do campo como a da cidade é móvel e presente, segundo Williams (1989, p. 399): “Se tomamos apenas as imagens, podemos passar de um para o outro, mas sem nada entendermos. Pois o que é necessário, é realmente examinar, tanto no caso do campo quanto no da cidade, os processos sociais concretos de alienação, separação, exterioridade e abstração”.

As divisões, separações, distinções entre campo e cidade parecem ocupar linhas cada vez mais tênues no século XXI, pois, consoante Williams (1989), tanto um como o outro são realidades em transformação que modificam a vida. Ao afirmar morar e trabalhar no campo e na cidade, após ter migrado da aldeia – onde nasceu – para a cidade – onde viveu e cursou a universidade –, o autor pondera que, se compararmos a Inglaterra rural, considerada como algo do passado, ao campo real, vemos o quanto dele ainda está presente na nação, excepcionalmente industrializada e urbanizada. Ele chama a atenção para os efeitos negativos, aparentemente irreversíveis, que continuarão a manifestar uma crise simultânea das cidades superpovoadas e de um interior despovoado, não apenas no nível nacional, como também

internacional, enumerando tensões físicas e nervosas associadas a certos tipos de trabalho e de carreira. Além disso, criar-se-ia um abismo entre pobres e ricos do mundo e entre as preocupações das pessoas e as decisões dos governos.

Ao explicitar a necessidade de retificação das palavras “campo” e “cidade”, a primeira ligada à concepção de passado, e a segunda, à ideia de futuro, Raymond Williams utiliza a seguinte metáfora: “Um cão está latindo – latido de cão acorrentado – atrás do celeiro de amianto. Presente e passado; aqui e muitos lugares” (WILLIAMS, 1989, p. 20). Tomando a metáfora do cão, uma das questões que nos interessa considerar é que, se as práticas culturais se repetem no presente e em muitos lugares, ponderamos que, ao mesmo tempo em que os avanços tecnológicos nos livraram do isolamento no campo, possibilitando conexão com qualquer pessoa em qualquer lugar do mundo, assim como trabalharmos e morarmos em qualquer lugar, também podemos nos sentir isolados em uma grande cidade. Desse modo, pautamos nossa discussão não mais na divisão entre campo e cidade, mas entre cidade e cidade, ou seja, na cidade que divide a cidade em bairro residencial e bairro comercial; condomínio nobre, com ampla área verde, e favela, descendo morros e invadindo o asfalto; cidade operária e cidade universitária, somente para mencionarmos algumas separações. Essas divisões remetem aos projetos de sistemas sociais ideais que separam áreas destinadas para habitar, trabalhar e se divertir, as cidades utópicas. Barbara Freitag (2002) afirma que Lewis Mumford, ao discutir a forma e a estrutura da cidade da Antiguidade, lembra que a ideia da cidade ideal, da cidade sonhada, da utopia urbana, sempre acompanhou a concepção de cidade. Sobre essa utopia que propunha uma sociedade *perfeita*, a autora comenta:

Se examinarmos a relação da *cidade utópica com o poder*, são reveladas novas características deste ideal de cidade e sociedade. Como valor supremo busca-se encontrar a *cidade justa, harmoniosa, ordenada*. Para alcançá-la, são propostas *medidas pedagógicas* para educar seus moradores como cidadãos esclarecidos, envolvidos com o trabalho e a paz (FREITAG, 2002, p. 175).

Essas *medidas pedagógicas* em nome da harmonia são, na verdade, formas de controle da sociedade e, por isso, revelam relações de poder. Freitag também enfatiza que Patrice de Moncan, ao citar os relatos fantasiosos de Atlântida, o livro *Utopia*, de Thomas Morus, o Falanstério, idealizado pelo filósofo francês Charles Fourier, e até mesmo Brasília, planejada por Lúcio Costa, destaca como primeira característica o isolamento. É que as cidades utópicas deveriam ser situadas em ilhas distantes ou em lugares desconhecidos sobre terrenos planos para que pudessem expandir-se e abrigar o número de habitantes fixado pelos seus idealizadores.

Como já registramos, a partir do final século XIX e início do século XX, a imagem de futuro da cidade traz as ideias de progresso e mobilidade, gerando, ao mesmo tempo, exclusão e forte competitividade nas relações humanas. A consequência desse cenário é o isolamento, fator que também assinalamos, por ocupar tanto a cidade que somente existe no papel, quanto a cidade concreta, construída de “carne e pedra”.⁴⁶ Mas é nas últimas décadas do século XX que o isolamento se acentua como característica do desenho urbano, pois se, antes, a floresta, com sua natureza selvagem, inscrevia-se como lugar de perigo e ainda mais amedrontadora e atrasada que o campo, sede do bárbaro, do rústico e da solidão, a vida na cidade fica cada vez mais ameaçada. Fatores econômicos e sociais, como a acelerada industrialização e a aglomeração de indivíduos nas metrópoles, transformam marquises, ruas e viadutos em moradias de muitos. Em outro extremo, famílias inteiras isolam-se em seus condomínios fechados e luxuosos, protegidos por forte esquema de segurança que parecem retroceder à cidade cercada pela muralha na Idade Média. Essa divisão e especialização em áreas também separam o centro do subúrbio, pois conforme o pensador italiano, Francesco Tonucci: “hoy da la impresión de que la ciudad ha vuelto al modelo medieval: el centro histórico rico y poco habitado, rodeado de una periferia pobre y a veces mísera, que depende para sobrevivir del centro rico” (TONUCCI, 1998, p. 23).

Nesse viés, João Francisco Duarte Jr., muito acertadamente, observa que “enquanto a cidades se degradam, os *shoppings* mais e mais adquirem um estatuto de redoma, com constantes incrementos em seus atrativos e sedutores simulacros” (DUARTE JR., 2003, p. 113). Neles, o visitante, levado por escadas rolantes ou por esteiras, encontra tudo pronto sem precisar caminhar pelas poluídas, violentas e degradantes ruas urbanas. Essas *minicidades utópicas* também são divididas em praças de alimentação (que dispõem desde *fast foods* a restaurantes mais sofisticados comandados por *chefs*), em áreas de diversão e de cultura (com seus parques, cinemas e livrarias) e por um interminável percurso que oferece o mais diversificado comércio projetado para vender todos os produtos, serviços e sonhos de consumo a quem puder comprá-los. Assim, tanto a megametrópole (a grande cidade) como o *shopping* (a pequena cidade) são planejados, ordenados e separados em áreas específicas para públicos específicos.

Richard Sennett (2001) aborda a cidade como construção humana, desde a Atenas antiga até a Nova York atual. Ele aponta, no entanto, que o corpo se move passivamente, anestesiado no espaço, para destinos fragmentados e descontínuos. O desenho da cidade

⁴⁶ Referência a SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

requer muito pouco esforço físico e, por isso, quase nenhuma vinculação com o que está ao redor, pois, segundo o autor, em um ambiente em que as referências se tornam secundárias, cada vez menos nos damos conta das pessoas e das construções, e os deslocamentos são cada vez mais rápidos:

O objetivo de libertar o corpo da resistência associa-se ao medo do contato, evidente no desenho urbano moderno. Ao planejar uma via pública, por exemplo, os urbanistas frequentemente direcionam o fluxo de tráfego de forma a isolar uma comunidade residencial de uma área comercial, ou dirigi-lo através de bairros de moradia, separando zonas pobres e ricas, ou etnicamente diversas. À medida que a população cresce, os prédios escolares e as casas situam-se preferencialmente na região central, mais do que na periferia, para evitar o contato com estranhos. As comunidades fechadas, com portões que as protegem, são vendidas como ideais de qualidade de vida (SENNETT, 2001, p. 18).

Delimitar os espaços das cidades, no entanto, parece não resolver as causas. Tomando a expressão de João Francisco Duarte Jr. (2003) da “crise da modernidade tardia”, que transforma as ações cotidianas fundadas nos sentidos corporais e modifica o modo de morar, conforme reflete o autor, a moradia é um dos elementos que vem sofrendo alterações tanto no modo quantitativo como no qualitativo. Enquanto populações de desabrigados e favelados crescem a olhos vistos, existem inúmeros imóveis desocupados por conta das especulações imobiliárias. Do ponto de vista qualitativo, Duarte Jr. (2003), seguindo o raciocínio instrumental presente na sociedade industrial, considera que o empobrecimento das moradias é decorrente da redução de custos empregados na construção civil. Os imóveis são projetados, a exemplo dos Estados Unidos, para terem uma vida útil menor, exigindo reformas constantes e, conseqüentemente, gerando lucros para as empresas do setor. Assim, as moradias – antes construídas pelas famílias e preservadas por gerações, por isso, “povoadas” de memórias afetivas –, tornaram-se ambientes funcionais e utilitários, descaracterizando a identidade de uma cidade por sua arquitetura.

De qualquer forma, tanto nas pontes, nos viadutos e nos barracos, que tentam abrigar os sem-teto das intempéries do tempo, como nas mansões e condomínios nobres guardados por guaritas e muros altos e indiferentes, perde-se a dimensão afetiva da moradia. E, mais uma vez, de acordo com o pesquisador, as residências transformaram-se em meros aglomerados, sem alma nem sentimento:

[...] a nossa casa veio deixando de ser um lar, no sentido de construir uma extensão de nossas emoções e sentimentos, veio deixando de ser um lugar expressivo da vida de seus moradores e da cultura onde se localiza. Foi se transformando, nesta

expressão difundida, numa “máquina de morar”,⁴⁷ fria e estritamente utilitária, sem o aconchego e o afeto de uma verdadeira morada (DUARTE JR., 2003, p. 78).

Seguindo, ainda, o raciocínio de João Francisco Duarte Jr. (2003), que toma a expressão originária da teorização dos arquitetos que, nos anos 1920, propuseram a denominada “arquitetura moderna”, que dispunha da necessidade de tornar as edificações mais racionais, a moradia transformou-se em “máquina de morar”, assim como a ampla gama de concentrações humanas transformou a metrópole em “cidade-dormitório”, termo empregado por Raymond Williams (1989).

Retrocedendo a Antônio Prado, no Rio Grande do Sul, parece-nos mesmo impossível não separar o Centro Histórico, que se concentra na praça principal, do restante da cidade. Ali está a cidade patrimônio, tombada e impregnada pelos vestígios do vivido. Porém, a cidade ideal, a cidade sonhada, a cidade ordenada – utópica, porque expressa nos termos de uma idealização, e, portanto, sobreposta aos conflitos inerentes a toda e qualquer sociedade – composta pela arquitetura da colonização italiana não é a única dentro de Antônio Prado, embora se confunda com ela.

Cabe-nos, mais uma vez, recorrer à obra *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino (1990), em que Marco Polo parte do seu olhar sobre Veneza para recriar outras cidades. Como nos sugere a literatura de Calvino, uma mesma cidade pode ser lida de diferentes ângulos e, dependendo da posição de quem a lê, cada um poderá falar de outras cidades dentro da mesma cidade.

Partindo do olhar sobre a cidade de Antônio Prado, também podemos recriar uma cidade antes do tombamento (a Fundada e Isolada) e outras depois dele (a Cidade Fictícia – Cidade-cenário/Cidade-miniatura e a Cidade Vivida na Praça), que, no entanto, permanecem ligadas à Cidade Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como veremos nas seções a seguir. Mas existem, ainda, outras cidades: da Cocanha; dos capitéis, igrejas e cruzes; das canções italianas; das casas não tombadas; das casas tombadas; dos lambrequins; das portas, portões, janelas e óculos de porão; e das trancas e tramas – que compõem o repertório visual de Neusa Welter Bocchese. Essas muitas cidades materializam-se na obra da artista que, em suas leituras de Antônio Prado, apropria-se e interpreta a cidade, lugar de memória coletiva, representando não só o patrimônio histórico tombado, mas também a identidade local. De certo modo, suas representações compõem o acervo de outro tombamento, pois reúnem uma

⁴⁷ A ideia de “máquina de morar” reporta ao arquiteto Le Corbusier, para quem a casa teria que ser funcional e eficiente para atender às necessidades dos ocupantes.

série de textos visuais resultantes de um primeiro texto, a cidade de Antônio Prado, como veremos ao longo deste capítulo.

3.1 A CIDADE FUNDADA E ISOLADA

*“A cidade existe e possui
um segredo muito simples: só
conhece partidas e não retornos”.*

Italo Calvino

As correntes migratórias do norte da Itália que colonizaram a Região Nordeste do estado do Rio Grande do Sul começaram a chegar e a se fixar no período de 1875 até a primeira década do século XX, por iniciativa do governo imperial, que adotou o sistema de lotes, no desejo de importar mão de obra europeia e vender suas terras, aumentando, desse modo, tanto a população quanto a produção agrícola. Mas, até chegar a seu lote, o imigrante não poderia ser fraco se quisesse vencer. No romance *A cocanha*, ele percorre um longo arranha-céu de árvores “aberto a facão”:

Agora vão em direção a seu pedaço de terra, e por isso estão de alma leve. Bépi chega a entoar um canto, mas logo guarda o fôlego. Pela frente há pedras, barro, troncos de árvores no chão, riachos, não é uma caminhada fácil. [...].

Depois de seis horas andando, o caminho por onde vinham se fecha. Diante deles está o mato, tão denso que não dá para imaginar por onde entrar. [...]. Daí para frente, terão que abrir caminho a facão. [...].

Penetram então, pela primeira vez, numa verdadeira floresta da América. Ela é sombria como uma igreja, pois o sol não passa pelos galhos de árvores. E têm de andar um atrás do outro, em fila, cuidando para não perder o chapéu no emaranhado dos cipós e do mato rasteiro. Apesar dos cuidados, Bépi tem o braço arranhado nos espinhos e solta uma blasfêmia. [...].

– Aqui começam as terras não ocupadas – informa o guia. – Elas descem na direção do rio das Antas. Aqui em cima são ainda planas. Mas para baixo, já são pirambeiras. Prestem atenção que vão ver pequenas estacas dividindo os lotes. (POZENATO, 2000, p. 113-114).

A mata fechada enfrentada por Bépi e seus companheiros, até Cósimo escolher a sua terra, que daria ao lugar o nome de Santa Corona, de certo modo, assemelha-se à selva que era Antônio Prado, ou seja, a floresta intocada, ou ainda, tomando as palavras de Williams (1989), a “terra selvagem ou inata”, até que seus penhascos fossem desbravados por volta de 1880. Conforme Fidelis Dalcin Barbosa (1980), Simão David de Oliveira, solteiro, analfabeto, com 43 anos, vindo de São Paulo com seu agregado Joaquim, casado e com um filho, fundou o povoado que daria início para a futura fundação da Colônia Antônio Prado. No local criou-se um passo para a travessia do Rio das Antas que ficou conhecido, popularmente, como Passo do Simão, estrada que até hoje liga a margem do rio à cidade.

No mesmo período, alguns imigrantes poloneses e suecos estabeleceram-se nas proximidades de onde hoje se situa o município de Nova Roma do Sul, fundando a primeira capela denominada Santa Ana Velha. Já outros imigrantes italianos estabeleceram-se no povoado iniciado por Simão e seu agregado. Após a criação dos núcleos de Conde D’Eu (hoje Garibaldi), Dona Isabel (atual Bento Gonçalves) e nas proximidades da cidade de Santa Maria (a Colônia Silveira Martins), iniciou-se um movimento para a construção de uma picada e, mediante contrato entre o engenheiro-chefe Henrique Cristiano da Silva Guerra e Camilo Marcantônio – que firmava a construção de um barracão, de uma casa canônica para o capelão (cargo ocupado, em 1888, pelo Padre Alexandre Pelegrini) e de um cemitério no Passo do Simão –, foi fundada a nova colônia nomeada de *Paese Nuovo*.

Considerado um dos pioneiros de Antônio Prado, em função de tal contrato, Marcantônio, nascido em Trento em 1838, imigrou para o Brasil com a família em 1877, “[...] instalando-se, a princípio, no Barracão dos Imigrantes de Campo dos Bugres (Caxias) e, a seguir, abriu casa de comércio, tendo sido um dos primeiros negociantes de Caxias” (ASSIS, 2008, p. 136). Tal como Camilo Marcantônio, procedente da Colônia Caxias,⁴⁸ ao longo dos anos foram chegando à Colônia *Paese Nuovo* imigrantes das famílias Bocchese, Citton, Dellagiustina, Dotti, Grazziotin, Letti, Michelon, Roveda, muitos deles proprietários das casas hoje tombadas da cidade de Antônio Prado. Esses imigrantes recém-chegados foram contratados para trabalhar na implantação da Colônia Antônio Prado, que, como descrevem os autores Vitalina Maria Frosi e Ciro Mioranza (2009, p. 60), “[...] tinha como área de influência as glebas compreendidas entre o rio da Prata e os Campos de Cima da Serra” (FROSI; MIORANZA, 2009, p. 60) e, portanto, como novo núcleo, necessitava de médicos, padres, engenheiros, fiscais, escriturários e agrimensores.

Com a fundação oficial, em 14 de maio de 1886, a Colônia passa a se chamar Conselheiro Antônio Prado, em homenagem ao paulista Antônio da Silva Prado, formado em Direito, nascido em 1840 e falecido em 1929, no Rio de Janeiro, e que além de ter sido delegado de polícia, vereador, jornalista, agricultor e pecuarista, trabalhou no Parlamento, a favor da imigração:

[...] foi nessa data que o engenheiro-chefe da Comissão de Medição de Lotes, Bacharel Manuel Barata Góes enviou à Província de São Pedro do Rio Grande do Sul um ofício informando o orçamento com as prováveis despesas para o assentamento de imigrantes na nova colônia que seria fundada em terras à margem direita do rio das Antas. Nesse mesmo ofício, sugere e solicita ao Exmo. Ministro da Agricultura a permissão para que seja denominada a nova colônia *Paese Novo de*

⁴⁸ “A primeira colônia a ser demarcada é a dos fundos de Nova Palmira, mais tarde colônia Caxias [...]” (GIRON; BERGAMASCHI, 2004, p. 195).

Conselheiro Antônio Prado. Antônio da Silva Prado era Ministro da Agricultura do Império, exercendo importante influência no Parlamento para a criação de núcleos coloniais no Rio Grande do Sul, o que lhe valeu o nome de uma das colônias (BARBOSA apud ROVEDA, 2003, p. 41).

Já em 1887, a então Colônia Conselheiro Antônio Prado apresentou um acelerado crescimento decorrente da vinda de levas de colonos. De acordo com Loraine Slomp Giron e Heloisa Eberle Bergamaschi (2004), no mesmo ano, foi edificada a primeira casa na zona urbana e foram plantados o primeiro parreiral e árvores frutíferas no centro da sede. Em 11 de fevereiro de 1899, a Colônia deixou de ser o 5º Distrito, sob a jurisdição do município de Vacaria, passando a ser, oficialmente, município de Antônio Prado, com uma população de aproximadamente dez mil habitantes, a maioria composta por italianos. As autoras também apontam que no mesmo ano foi organizada uma cooperativa de consumo dirigida pelo Padre Alexandre Pellegrini. Cabe ressaltar que, assim como o médico, o prefeito e o delegado, o padre representava para a colônia e, depois, para o município, uma liderança social e, ao mesmo tempo, política, pois era na capela que os imigrantes se reuniam aos domingos, para a missa e as discussões em geral. O pesquisador Valdemir Guzzo aponta que “o padre desempenhava um papel importante na comunidade. Sua presença era fundamental para manter a fé cristã, fator de integração social que vai transformando e assistindo a sociedade em que atua. No padre concentra-se a busca de proteção, de conforto e de conselhos” (GUZZO, 2008, p. 100). O autor complementa:

O padre participa da organização da sociedade e também da definição de seus aspectos ideológicos. Estava ligado à comunidade e, pela sua importância, considerado essencial. É o centro da vida do povoado. É ele o poder político e espiritual. É o líder comunitário. Líder na fé, detentor da verdade e líder social (GUZZO, 2008, p. 100).

Assim, em 1889, Antônio Prado contava com duas fábricas de cerveja, uma farmácia, uma paróquia, uma escola de irmãs francesas da Congregação de São José (com 230 alunos) e várias casas de negócios, responsáveis pelo fornecimento de grande parte de seus produtos a Vacaria.

Por conseguinte, nas primeiras décadas do século XX, o município tinha um intenso comércio, indústrias, hotéis e pousadas, devido à Estrada Júlio de Castilhos, construída pelo governo do Estado, que pretendia conectar a região com a estrada de ferro em construção entre Porto Alegre e Caxias do Sul. Inaugurada em 1902, a Estrada Júlio de Castilhos passava pelo centro de Antônio Prado, ligando a cidade aos atuais municípios de Farroupilha, Vacaria, Nova Roma do Sul e Ipê. O intenso comércio e o fluxo de pessoas que utilizavam o trajeto para transportar mercadorias motivaram as tentativas para construir a primeira ponte sobre o

Rio das Antas, no Passo do Simão. Até então, só era possível transpor o rio que ligava Antônio Prado a Flores da Cunha por uma balsa de madeira, recurso lento e pouco seguro, que suportava baixo peso, sendo, ainda, impossível a travessia, com a elevação da água, em dias de intensa chuva, interrompendo o tráfego, muitas vezes, por semanas. Mas, em função de divergências de interesses políticos, a ponte metálica encomendada da Alemanha pelo governo do estado que seria erguida no Passo do Simão, principal acesso, na época, ao município de Antônio Prado, ligando-o a Flores da Cunha e esta a Caxias do Sul e a Porto Alegre, foi transferida para o Passo do Korf, em Criúva, distrito de Caxias do Sul, mediante autorização do então Presidente do estado, Borges de Medeiros. A alteração do lugar de instalação da ponte trouxe entraves significativos para o município: “Em 1907, foi inaugurada a primeira ponte sobre o Rio das Antas. Esse foi o grande revés sofrido por Antônio Prado e as consequências foram o isolamento do município por várias décadas” (ROVEDA, 2003, p. 45).

Sabe-se, no entanto, que o desvio do local da ponte, embora tenha sido o principal fator que tornou a cidade de Antônio Prado isolada por anos, também não foi o único problema. Por volta de 1915, muitas famílias deixaram o município em virtude das ofertas de terras pelos governos nos Estados de Santa Catarina e Paraná. Nessa época, havia, no município, aproximadamente vinte estabelecimentos comerciais, que passaram a abastecer não somente Vacaria, mas também Bom Jesus, Lagoa Vermelha e até mesmo a cidade de Lages, do vizinho Estado de Santa Catarina. Como os moradores desses municípios se deslocavam até Antônio Prado para comprar e vender mercadorias e nessas negociações deixavam dinheiro na cidade, ao contrário da maioria dos colonos locais que pagavam conforme o ciclo da colheita de seus produtos, os proprietários dos estabelecimentos comerciais abriram filiais para abastecer seus clientes em suas cidades. Ao procurar atender a grande demanda desses municípios, Antônio Prado teve como consequência uma redução expressiva em seu comércio. A situação econômica foi ainda agravada com a abertura da BR-2, hoje BR-116, ligando o Brasil de Norte a Sul, o que excluiu Antônio Prado do tráfego rodoviário do país, pois a Estrada Júlio de Castilhos, que atravessava a cidade, envolvendo-a em intensas relações de comércio em função de figurar na antiga Rota das Tropas, deixou de servir como sistema viário no final da década de 1930. O uso de uma nova rota pelo traçado da BR-2, somado ao desvio da ponte, “culminou num golpe quase fatal para a cidade, que, em pouco tempo, já mostrava sinais de retração no comércio, com seus hotéis fechando e famílias inteiras deixando a comunidade, para fugir do isolamento que condenava o município à estagnação” (ROVEDA, 2003, p. 47).

Como se já não bastassem tais motivos que ocasionaram o revés econômico, também se atribui ao conflito de 25 de maio de 1936 uma grande contribuição para o êxodo dos Antônio-pradenses. Os registros oficiais sobre o episódio dão conta de um tiroteio que se instalou, repentinamente, em plena Praça Garibaldi,⁴⁹ em frente ao prédio da Prefeitura Municipal,⁵⁰ quando os colonos protestavam contra o aumento de impostos. Relativo ao sistema de impostos da época, Valdemir Guzzo (2008) destaca que a Constituição Federal de 1934 determinava a autonomia dos municípios em relação à organização, arrecadação e distribuição dos impostos e taxas:

A Lei 55, de 24/12/1934, na administração de Marcantônio, determinava a cobrança por lotes ou fração de lotes. A Constituição Estadual de 1935 determinava a elaboração da lei orgânica municipal pela Câmara Municipal e promulgada pelo Prefeito. Para o exercício de 1936 é então assinada a Lei de n. 43, que regulamenta a cobrança por percentuais a partir da renda bruta da propriedade rural. Embora modificadas as leis, os valores não tiveram alteração significativa, uma vez que propiciavam a redução para muitos pequenos agricultores e o acréscimo de valores aos maiores produtores (GUZZO, 2008, p 102-103).

O resultado do protesto contra os impostos gerou o confronto que culminou em vários feridos e nas mortes do delegado Armindo Cesa, genro do então prefeito Oscar Hampe, e, ainda, de Antônio Perosa, Vitório Meneguzzi e Pedro Pastore, os três últimos, moradores da Linha São Pedro, área rural do município.

No romance *A cocanha*, de José Clemente Pozenato, em uma das conversas entre Bépi, Cósimo e Roco, a bordo do navio, a menos de duas semanas de chegarem ao Brasil, a taxa de impostos cobrada na Itália é apontada pelos amigos como uma das razões para terem deixado a terra natal. Diferentemente da realidade vivida pelos colonos de Antônio Prado, o que parece ter sido o gerador do Conflito de 25 de maio de 1936, além da quantidade de terras para plantar, das vacas e porcos que pretendiam criar para produzir leite, queijos e carnes e das pipas de vinhos que desejavam encher, os imigrantes italianos também vieram para América movidos pelo sonho de viver em um país livre de impostos. Roco lembra aos colegas de viagem que no Brasil não se pagam impostos, motivo que levou Cósimo a exclamar: “– *Casso!* [...]. Só isso me basta. Viver sem pagar imposto. Vocês são mais novos, não sabem o que foi o imposto da farinha, *a tassa sul macinato*” (POZENATO, 2000, p. 61). No entanto,

⁴⁹ Praça abraçada pelo Centro Histórico tombado pelo IPHAN.

⁵⁰ De acordo com Fernando Roveda (2003), a Casa Vitório Faccioli/Intendência e Prefeitura, localizada na Rua Francisco Marcantônio, número 57, e tombada pelo IPHAN, foi construída por Vitório Faccioli, para uso comercial e moradia, entre 1896 e 1900. A “mansão” – como a intitularam na época –, em alvenaria e com dois pisos, no entanto, nunca foi usada por ele ou pela família, pois com a emancipação política do município e por ser considerada uma edificação muito luxuosa, foi alugada para abrigar a Intendência Municipal. Em 1921, Vitório Faccioli vendeu o prédio para o município, que além de Intendência/Prefeitura, serviu, no subsolo, como cadeia. A casa, que já passou por várias reformas, continua a ser ocupada pela Prefeitura Municipal.

Roco sabia disso, pois seu tio havia ficado preso durante anos por ter sido acusado de participar de incêndios de celeiros, sendo solto somente depois de abolida a *tassa sul macinato*:

O imposto sobre a moagem, que o governo dizia ser necessário para salvar a nação, deixava os camponeses enfurecidos. Era uma taxa que atingia os mais pobres, os que viviam de pão e polenta, e era chamada de imposto sobre a fome. Não havia possibilidade de burla, o que a tornava ainda mais odiosa. O governo instalara nas moendas um contador que funcionava automaticamente. Quem ia retirar farinha tinha que pagar ao moinheiro um acréscimo de duas liras por quintal do produto. Duas liras eram nada, até para os cofres públicos. Mas para quem pegava uma criança na roda dos expostos, para ter cinco liras ao mês, duas liras eram uma extorsão. As estradas da Itália, da Sicília a Milão, viram passar procissões de camponeses emigrados por causa da *tassa sul macinato*. E o país inteiro fora sacudido por revoltas de camponeses. Era a guerra do pão. Houve centenas de mortos nos confrontos com os gendarmes e pelo menos quatro mil foram parar nas prisões (POZENATO, 2000, p. 61).

Assim como o tio de Roco, Cósimo conta aos amigos que ele também havia parado na cadeia nessa guerra de pão. Diz Cósimo:

– Vocês eram novos para saber o que foi aquilo. Eu estava junto num protesto, em Arzignano, e veio a gendarmaria. A única coisa que achei na bolsa para atirar foi um pedaço de pão velho. Atirei aquilo mesmo e acertei na testa de um gendarme. E não é que abriu uma brecha, de correr sangue? Vejam que pão eu comia. Pior que pedra – ri. Vieram como cães raivosos para cima de mim, me encheram de pauladas nas costas e me levaram *in galera*. Um mês, me deixaram mofando aqueles animais (POZENATO, 2000, p. 62).

Cósimo prossegue enraivecido: “– O novo governo prometeu acabar com o imposto e nada fez [...]. – Vira e mexe, ficou tudo como estava. Para mim isso foi a gota d’água. Aí eu entendi que na Itália nada vai mudar nunca. Era tempo de ir embora” (POZENATO, 2000, p. 62). Ao ouvir o relato de Cósimo, Roco observou: “Interesse de gente poderosa [...]. O povo não pode nada contra eles. E acham que isso não vai ter na América? Senhores existem em toda a parte” (POZENATO, 2000, p. 62).

Roco, assim como Bépi e Cósimo, não sabia que senhores teriam na América, mas segundo ele, seria um milagre que eles não existissem. Parece que Roco estava certo. Do outro lado do oceano, mais de meio século depois, o episódio de 1936, em Antônio Prado, é semelhante aos conflitos vividos, outrora, pelos imigrantes italianos em continente europeu. Como na Itália, no País da Cocanha não esteve livre de impostos e das mortes causadas pelos confrontos entre as lideranças políticas e os camponeses.

Valdemir Guzzo (2008), relata que ao chegar a Antônio Prado, em 1986, transferido do município de Sananduva, RS, para trabalhar na agência do Banco do Brasil da cidade, uma placa colocada junto ao acesso principal do prédio da Prefeitura Municipal chamou sua atenção, pelos seguintes dizeres: “Homenagem a Armindo Cesa, aqui tombado heroicamente,

no dia 25/05/1936, na defesa da ordem e das instituições, aos 24 anos de idade, como delegado de polícia” (GUZZO, 2008, p. 96). Para tentar compreender o incidente procurou, então, estudar alguns aspectos religiosos e políticos do município, constatando que desde sua instalação Antônio Prado viveu politicamente dependente das ordens do governo estadual, sendo que o partido governista nunca havia perdido as eleições.

Em sua investigação, Guzzo analisou documentos e fontes bibliográficas e ouviu depoimentos de nove pessoas, algumas presentes no episódio, que narraram a história, e outras que contaram as versões recebidas, de forma oral, por familiares. Os disparos foram atribuídos ao Dr. Oswaldo Hampe, mas, conforme salienta Guzzo, os depoimentos se contradizem e, em meio ao número de disparos e à quantidade de pessoas envolvidas, ficou difícil comprovar a origem dos tiros, sendo que, para o pesquisador, há muito folclore por trás da história. O autor declara:

Lembro que muitos dos fatos foram relatados muitos anos após os acontecimentos e a memória dos entrevistados, invariavelmente, incorpora fatos novos sem que necessariamente tenham ocorrido. Tive o cuidado de buscar dados nas delegacias regionais e em jornais da época para confrontá-los, uma vez que a memória, especialmente depois de tantos anos, pode nos trair (GUZZO, Informação verbal, 15 jan. 2015).

Entretanto, Guzzo observa que o médico cirurgião Oswaldo Hampe, irmão de Oscar Hampe tomou para si as atividades médicas do município, antes exercidas pelo farmacêutico italiano Vicente Palombini, que, muitas vezes, atuava como médico e que foi proprietário da primeira farmácia, que levava o seu nome. Na eleição de Oscar Hampe, o município já vinha dividido em duas fortes correntes: uma representada pela situação, e a outra, pelo opositorista Calvino Palombini, filho do farmacêutico Vicente, outrora companheiro do médico. Sobre as acirradas disputas políticas vividas na cidade, Guzzo assinala que em seu livro, *Reminiscências da vida de um cirurgião*, Oswaldo Hampe assinala as dificuldades para a implantação de uma usina elétrica na cidade, situação criada, segundo ele, pelos contrários à administração de seu irmão. Nesse levantamento do ocorrido, o pesquisador também chama atenção para o fato de Oscar Hampe exercer a função de delegado no governo do Major Francisco Marcantônio:

Eleito prefeito, Hampe nomeia para delegado o Sr. Armindo Cesa (seu genro), que permanece no cargo pouco mais de um mês. Íntegro, respeitador das normas, defensor da lei e da ordem, Armindo não aceitou a sugestão de impedir com uma barreira policial o acesso à cidade dos colonos que se deslocavam do interior naquela tarde de 25 de maio (GUZZO, 2008, p. 105).

As acirradas divergências políticas também se estendiam ao campo religioso. A estrutura da Igreja Católica, administrada por mais de trinta anos pelo Cônego Benini, de

personalidade marcante, que, ao contrário do que se buscava na figura do padre, mais amedrontaria os fiéis do que transmitiria auxílio espiritual, também demarcou os conflitos entre as lideranças do município. Mas “a situação de dissidência aumenta em 1916 com a chegada de Oswaldo Hampe, que é logo acusado de ateísmo por não participar das mesmas atividades religiosas dos demais moradores” (GUZZO, 2008, p. 104). No entanto, Valdemir Guzzo aponta que relatos descreveram que Dr. Hampe era uma pessoa aberta a todos os credos; acreditava na existência de um Deus, mas não no Deus propagado por Benini, sendo que, quando atendia aos casos mais graves, permitia a presença do religioso que lhe assistia, procedendo com suas orações. No mesmo ano do conflito, o padre é acusado pelas autoridades municipais pela organização do movimento que resultou nas quatro mortes, mas nenhuma atitude foi tomada para esclarecer em pormenores o sucedido. O autor destaca, ainda, que há uma relação importante sobre as questões religiosa e étnica para além da questão política:

Veja: de um lado católicos praticantes sob o comando do Cônego Benini, padre que comandou a doutrina católica ao seu modo por 39 anos em Antônio Prado; de outro, evangélicos, luteranos com outras inclinações religiosas. Nessa linha: italianos, com seus costumes de um lado e de outro, alemães também com suas tradições e formas de vida (GUZZO, informação verbal, 15 jan. 2015).

De qualquer modo, há duas versões sobre o acontecido em 1936, em plena praça central da cidade: a oficial, que documenta o movimento organizado contra o aumento de impostos, e a outra – conforme levantou Guzzo, pelos depoimentos dos colonos que presenciaram ou ouviram os relatos de familiares –, atribuída às disputas políticas e a diferenças culturais e religiosas que marcaram toda a história do município. Há que se considerar que Guzzo também salienta a ausência, no Livro Tombo da Paróquia de Antônio Prado, de qualquer referência à situação política do município e do conflito de 25 de maio de 1936. Segundo ele, situação diferente encontrou no Livro da Paróquia de Nova Roma do Sul, RS, que, em várias passagens (entre 1914 e 1941), registra os acontecimentos políticos na cidade vizinha. Ademais, Valdemir Guzzo observa que, em Antônio Prado, o registro policial da ocorrência foi procedido somente no dia 11 de abril de 1938, quase dois anos depois do episódio, tendo sido considerado uma fatalidade, por se acreditar que ninguém imaginava que o ato de protesto terminaria com consequências tão dramáticas. Assim, sugere: “sabendo-se que os incidentes não passaram de uma exaltação momentânea, considero oportuno, num ato de reconhecimento a não intencionalidade de agressão, que se promova a substituição da placa prestando um tributo não apenas a um, mas a todos os envolvidos” (GUZZO, 2008, p. 107).

Fernando Roveda (2003) também se refere ao conflito de 25 de maio de 1936 como um fato emblemático para o município. O historiador que, assim como Guzzo, coletou depoimentos dos moradores que vivenciaram o conflito, evidencia que os relatos expressaram o abatimento dos pradenses que passaram a viver, segundo suas palavras, em uma “cidade deserta”. As falas transcritas por Roveda denunciam o medo da população ao sair às ruas e as ameaças e perseguições sofridas pelos colonos, consequências sentidas pelos comerciantes e prestadores de serviços que, por um longo período, deixaram de abrir seus estabelecimentos. Tais depoimentos dão conta que até mesmo os tratamentos de saúde foram interrompidos pelos moradores do interior do município, situação descrita no relato de um dentista da época que declarou ter ficado em torno de cinco meses sem trabalho, pois 99% de seus pacientes eram colonos que, temendo represálias, deixaram de se deslocar à cidade. Percebe-se que, nesta sucessão de transtornos que depuseram contra os avanços do município, o conflito de 25 de maio de 1936 e o desvio da estrada federal agravaram os prejuízos, como registrou o próprio Oswaldo Hampe, em seu livro aqui já mencionado:

Nunca mais Antônio Prado foi o mesmo. Um véu de tristeza, de abatimento caiu sobre tudo e sobre todos. Famílias inteiras retiraram-se desta localidade e procuraram novos ares, novos estados, novas coisas. Os dias tornaram-se longos e tristes, casas fechadas, o comércio estacionário, a colônia decadente e o golpe de misericórdia veio com a inauguração da estrada federal, em 1940, a chamada Estrada Getúlio Vargas, deixando este município longe, à margem de todo e qualquer movimento comercial (HAMPE, 1974, p. 206).

Mas, apesar dos danos sofridos pelo município em função do incidente de 1936 e da inauguração da estrada federal, parece mesmo que as raízes do isolamento da cidade estão no difícil acesso ao município ocasionado pela alteração do local da construção da ponte, porque, como também aponta Valdemir Guzzo (2008), no levantamento do censo de 1900, habitavam Antônio Prado, dez mil pessoas, e em 1915, a população estava em torno de oito mil e quinhentos habitantes.

Conscientes dos prejuízos provocados pela ausência da ponte que ligaria Antônio Prado aos outros municípios, em 1964, os pradenses voltaram a reivindicar ao então governador Hildo Meneghetti a construção de uma nova ponte, a qual foi concluída em outubro de 1966, não mais no Passo do Simão, mas no Passo do Zeferino. A conclusão da ponte sobre o Rio das Antas entre Antônio Prado e Flores da Cunha, ligando-a à capital do estado, aconteceu somente em 1968, durante o governo de Walter Peracchi Barcellos, sendo solenemente inaugurada em 2 de junho do mesmo ano.

Nesta obstacularização ao desenvolvimento da cidade, os mais de sessenta anos de espera após o desvio da primeira ponte para o Passo do Korf quase ocasionaram o seu

desaparecimento. Enquanto as demais cidades da região assistiam ao desenvolvimento da indústria e ao crescimento dos edifícios, Antônio Prado vivia sentimentos de perda e retração. Fernando Roveda (2003) sentencia que o isolamento se estendeu por décadas, trazendo prejuízos a todos os setores do município, bem como o êxodo urbano e rural. Segundo ele, era quase impossível impedir a saída dos pradenses que deixavam a cidade em busca de novas oportunidades em outras localidades: “A população do município de Antônio Prado decresceu lentamente no período entre 1970 e 1980. [...] Contudo, foi também nesse período que, na cidade, foram preservadas as casas do Mundo de Madeira” (ROVEDA, 2003, p. 50).

Essa preservação, inicialmente involuntária, por força dos reveses vividos que mantiveram a cidade isolada por muito tempo, conservou as casas intactas até meados da década de 1980, pois os proprietários ainda não viam perspectivas para fazer bons negócios com a demolição e a venda dos imóveis.

3.2 A CIDADE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

“É uma cidade feita só de exceções, impedimentos, contradições, incongruências, contrassensos. [...] em qualquer direção que eu vá sempre me encontrarei diante de uma cidade que, apesar de sempre por causa das exceções, existe”.

Italo Calvino

Nos anos de 1980, o filósofo e historiador Luís Alberto De Boni, ao atribuir ao isolamento rodoviário de Antônio Prado a preservação de seu patrimônio histórico, declara, no entanto, que “os turistas e os peritos que passavam pela cidade, ou que visitavam o interior, encantavam-se com a beleza das velhas moradias, muitas delas em madeira num estilo típico das construções italianas do início do século” (DE BONI, 1989, p. 9).

Oportunamente, mais uma vez, buscamos a contribuição do romance de Italo Calvino (1990) que, em uma das passagens do livro *As Cidades Invisíveis*, diz que a cidade de quem passa é uma, mas é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali. Desse modo, diferentemente da visão dos visitantes e dos especialistas, para grande parte dos moradores de Antônio Prado, a preservação daquelas “casas velhas e podres” significaria a total estagnação, em oposição à “modernização das cidades da região”. Essas falas expressam os

descontentamentos, especialmente, dos proprietários dos imóveis, conforme trouxemos na Introdução desta tese, ao nos reportarmos à pesquisa Terezinha de Oliveira Buchebuan (2010), que a partir do levantamento de amplo material, incluindo diferentes fontes, observou que a imensa maioria deles se rebelou contra o decreto do IPHAN. As ideias discordantes quanto ao ato de preservação daquela arquitetura geraram muitas polêmicas em torno das casas tombadas. Tais conflitos, analisados por Buchebuan (2010), revelaram que a moradia se constituiu como “símbolo de poder”. Neste ponto, também trazemos um dos diálogos do casal Rosa e Aurélio, no romance *A cocanha*, de José Clemente Pozenato, em que se explicita a imagem da moradia, desde o início, como símbolo de ascensão dos imigrantes italianos que se instalaram na região. A casa de Rosa e Aurélio – que inicialmente, era modesta e servia de abrigo provisório – foi construída já com a intenção de ser ampliada:

Rosa respirou fundo o cheiro das paredes, de tábuas ainda verdes. Era a casa, a sua casa. Tinhas três por quatro metros, uma janela na frente e outra nos fundos, mas parecia enorme. O piso era de terra batida e a mesa de tábua áspera, mais parecia mesa de carpinteiro. Não importava, era dela a casa. Da janela via os troncos chamuscados e, ao fundo, a mata fechada. [...].

– Falta alguma coisa? – perguntou Aurélio.

Ela não ia dizer o que faltava, estavam apenas no começo, o resto iam conseguir com o tempo. Mas disse que queria um lugar para a santa. Uma prateleira pequena, perto da cama.

– Na cabeceira ou nos pés?

– Nos pés. Quero ver a santa quando estou deitada. Ele serrou uma ponta da tábua e pregou-a na quina da parede, encaixada nas travessas. Rosa tirou do fundo do baú o quadro da Madona e a toalhinha de crochê. Entronizou a Madona na prateleira e disse, como se falasse para uma amiga:

– Cuida bem desta casa.

Para cozinhar, Aurélio erguera um telhado coberto de palmas, apoiado em estacas. Debaxo dele estavam alinhadas duas pedras, com restos de cinzas entre elas.

– É provisório – desculpou-se ele. – Esta casa vai ser a cozinha, depois de fazer outra casa para dormir (POZENATO, 2000, p. 152-154).

Após esse período difícil em que, ao chegar ao seu lote, o imigrante dedicava-se à abertura de clareiras nas matas e construía abrigos provisórios de pau-a-pique, cobertos de galhos, surgiram as construções permanentes que se diferenciavam das moradias dos primeiros tempos. O poder que a casa representava desde então é expresso na evolução da moradia descrito pela assessora de Projetos do IMHC da UCS, professora e pesquisadora em História, Luiza Horn Iotti, quando aponta que o colono passa a construir “[...] uma maior de pedra, madeira ou alvenaria. As coberturas eram de tabuinhas de pinheiro – *scandole* –, inicialmente e, a seguir, de telhas ou de zinco. Às vezes, decoravam-nas com *lambrequins* – ornato de recorte de madeira para beira de telhados” (IOTTI, 2010, p. 76, grifos originais).

Na fase seguinte, momento em que foi construída a maioria das amplas edificações que fazem parte do acervo tombado de Antônio Prado, a evolução de técnicas e materiais,

tanto do artesanato familiar como de beneficiamento industrial, empregados na arquitetura, testemunham a ascensão do colono em terras brasileiras, em contraste com a vida na Itália. A autoafirmação do imigrante italiano, por meio da substituição da moradia provisória pela permanente, ampliação da casa e evolução de técnicas e materiais empregados na sua construção é confirmada na pesquisa de Terezinha de Oliveira Buchebuan (2010). Como já indicamos, ao analisar os discursos incompatíveis com o processo do tombamento, a autora constatou que, para os proprietários que se opuseram ao decreto, era uma inversão declarar como Patrimônio Histórico Artístico Nacional um conjunto de casas que consideravam “velhas, podres e cheias de cupins”:

Se levarmos em conta que as casas tombadas de Antônio Prado representam o apogeu de uma época – final do século XIX e primeiras décadas do século XX – seria natural que fossem substituídas por exemplares mais modernos e confortáveis [...]. É preciso considerar que, no imaginário local, o tombamento vai congelar essa imagem da cidade antiga, em detrimento de toda a dinamicidade que se apresentava nas cidades da RCI, principalmente a partir da década de 1950 (BUCHEBUAN, 2010, p. 29-30).

Pierre Bourdieu (2001) nomeia como estado de campo o espaço onde os autores agem no seu interior, que é socialmente pré-determinado pela organização social, ou seja, pelo capital econômico, político ou cultural. Mais uma vez, é importante ressaltar que para o sociólogo francês, o poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer o sentido imediato do mundo social e “[...] como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo. [...] graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido* [...]” (BOURDIEU, 2001, p. 14, grifos originais). Isso significa considerar que:

[...] o poder simbólico não reside nos “sistemas simbólicos” em forma de uma “*illocutionary force*”, mas que se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a *crença*. O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras (BOURDIEU, 2001, p. 14-15, grifos originais).

Assim, examinada sob a teoria de Bourdieu (2001), a rejeição ao tombamento explicita que, no imaginário dos proprietários, a substituição das casas de madeira por novas edificações representaria o progresso e a modernização de Antônio Prado, equiparando-a às outras cidades da região. A reprodução da crença do proprietário em que ter uma casa “de material” é símbolo de progresso é, conforme apontamos, problematizada por Terezinha de

Oliveira Buchebuan (2010), que entre outras considerações traz a declaração da arquiteta e pesquisadora Ana Elísia Costa, que sustenta que o migrante sempre quis se adaptar aos modismos e isso se deu também na linguagem arquitetônica: “[...] quando as pessoas dizem que vão construir uma casa de ‘material’, estão indicando uma casa de alvenaria. Como se a madeira não fosse material, ou que não fosse material digno” (COSTA, 2010 apud BUCHEBUAN, 2010, p. 109). Ao declarar que a arquitetura de madeira e de pedra tem um valor especial e que vem sendo estudada e reconhecida, Ana Elísia Costa cita Antônio Prado, certificando que isso explica o tombamento da cidade.

As declarações da então coordenadora do Projeto ECIRS, Cleodes Maria Piazza Julio Ribeiro, em uma de suas entrevistas, concedida a um veículo de comunicação de Caxias do Sul, publicada em 1989, ano do tombamento oficial de Antônio Prado, também evidenciam que a visão do especialista é muito diferente da do morador que vive no lugar. Reproduzida e publicada por Ribeiro (2005), em um dos seus livros, a entrevista consolida a ligação do tombamento dos prédios de Antônio Prado às atividades desenvolvidas pelo Projeto ligado à Universidade de Caxias do Sul, que – como já afirmamos –, vinha desde 1974 trabalhando no sentido de revisitar a história da imigração italiana, por motivo do centenário da chegada dos primeiros grupos à região, em 1875. Ao convidar todos os caxienses a visitarem a “maravilha” que é a cidade, ela justifica, ressaltando: “é o único conjunto urbano em madeira, fruto da cultura da imigração italiana, ainda inteiro” (RIBEIRO, 2005, p. 116).

A mesma madeira exaltada por arquitetos, pesquisadores e representantes de órgãos preservacionistas, pela singularidade conferida à arquitetura, é depreciada pelos moradores das casas tombadas. Em seus depoimentos à Buchebuan (2010), como aqui também já referimos, pradenses atribuíam à madeira o aspecto de “cidade antiga” conferido a Antônio Prado. Os discursos de negação do valor das “casas velhas de madeira” podem ser compreendidos quando Cleodes Maria Piazza Julio Ribeiro examina os motivos de rejeição ao antigo na região:

Ainda não há, na nossa região, um respeito pelo que é antigo. Primeiro, porque o antigo ainda se reveste do estigma das funções primárias de uma sociedade rural e, segundo, porque a produção industrial não é vista como um estigma, como, por exemplo, em sociedades desenvolvidas. Possuir uma casa antiga, um objeto antigo, não confere *status* na nossa região. Pelo contrário, é a negação do êxito, do sucesso (RIBEIRO, 2005, p. 117, grifo original).

Além disso, como observou a então superintendente regional do IPHAN no Rio Grande do Sul, Ana Lúcia Goelzer Meira,⁵¹ que coordenou o processo de tombamento em Antônio Prado, “na época, a contribuição dos imigrantes para a formação da diversidade cultural brasileira não era reconhecida. As políticas de preservação se concentravam nas marcas luso-brasileiras de nossa cultura” (MEIRA, 2009, p. 19).⁵² Entretanto, em Antônio Prado, além de salvar o conjunto arquitetônico, era necessário considerar o seu entorno, ou seja, os morros circundantes, essenciais à ambiência do núcleo. Foi assim que, em 1983, o IPHAN e o Governo do Rio Grande do Sul formaram um grupo de trabalho, apoiado pelo ECIRS, que teve papel fundamental no incentivo e na instrução do processo, assim como nos passos seguintes:

A decisão de realizar os estudos preliminares com vistas ao tombamento do conjunto arquitetônico de Antônio Prado envolveu poucas pessoas – a Lia Raffainer, a Cristina Hoffer e eu, no IPHAN, a equipe do ECIRS – Cleodes Piazza, Ninha Piazza, Sandra Barella, Paulo Bertussi, José Pozenato, Beatriz Moretto e o querido e talentoso Ary Trentin. Em Caxias do Sul contávamos com o apoio do Museu e do Arquivo. Havia mais duas pessoas chave no lugar: a Inocência e a Corina⁵³ (MEIRA, 2004, p. 33).

Mas, de acordo com Fernando Roveda (2003), os estudos de tombamento do conjunto arquitetônico no centro de Antônio Prado atingiram maior relevância no ano de 1986, quando foi realizado, na cidade, o Seminário de Arquitetura Popular Brasileira, coordenado por Cleodes Maria Piazza Julio Ribeiro, cujo tema era “As produções das correntes imigratórias europeias tardias”. O evento também contou com a presença de Dalmo Vieira Filho, na época diretor do IPHAN de Santa Catarina, e de Ana Meira. Na ocasião, os participantes elaboraram a *Carta de Antônio Prado*, que defendia a preservação e a valorização do acervo cultural produzido pela colonização italiana. Posteriormente, em 1987, iniciou-se o processo para tombamento provisório do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da cidade de Antônio Prado, homologado em 1989, por intermédio da Portaria número 189/89. O autor ressalta:

É necessário considerar que a influência para o tombamento deveu-se, sobretudo sob um olhar que enxergava com outros olhos as construções, atribuindo-lhes significado histórico e cultural. Neste caso específico, o olhar dos estudantes, dos técnicos, dos historiadores, dos preservacionistas e dos visitantes que atribuíam valor à produção cultural popular dos imigrantes europeus em terras brasileiras (ROVEDA, 2003, p. 63-64).

⁵¹ Cargo ocupado pela arquiteta até 2013.

⁵² In: *Memória e preservação*: Antônio Prado, RS/6. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2009.

⁵³ Ana Meira refere-se às pradenses Inocência Bernardi e Corina Michelon Dotti.

Entre os trinta núcleos de imigração alemã e italiana, localizados pelo IPHAN, no estado, nas áreas de influência italiana priorizaram-se os municípios de Antônio Prado, Santa Tereza e Garibaldi.

Antônio Prado, por ser o maior e mais preservado núcleo, continha uma significativa edificação, a maioria proveniente do pinheiro araucária, matéria-prima principal das construções, que conforme a edição Memória e Preservação – Antônio Prado – RS/16 (2009), além de ser abundante, era uma árvore muito grande, de madeira macia, com fibras regulares, portanto, fácil de trabalhar e, por isso, empregada em estruturas, paredes, pisos, esquadrias e até na cobertura das casas. Além do conjunto arquitetônico singular, diferentemente de outras regiões do estado e do país, como também da arquitetura praticada pelos imigrantes em sua terra de origem, Antônio Prado possuía um notável patrimônio imaterial representado pela culinária, pelo artesanato em macramê, ponto cruz e crivo, pelo trabalho com as tramas em palha de milho e por outras manifestações culturais, sobretudo o *talian*, a língua dos colonos expressa nos cantos populares da imigração italiana.

Contudo, foi mesmo a conservação, somada à quantidade de casas que mantinham as marcas da região no trabalho artesanal dos imigrantes que as construíram, o grande legado de Antônio Prado, considerado pelos preservacionistas digno de ser tombado e reconhecido como patrimônio histórico. Utilizamos aqui o termo patrimônio histórico pela ampliação do conceito de patrimônio, em nível mundial, que na realidade prática no Brasil tem como base os tombamentos. Assim, conforme Françoise Choay (2001), ao invés de monumento ou monumento histórico, utilizamos a designação patrimônio histórico ao nos referirmos ao conjunto de casas tombadas da cidade de Antônio Prado, pelo termo relacionar-se mais diretamente com a vida de um grupo e por ser representado pelas edificações, tomando como base o modelo francês.

Sobre as peculiaridades da arquitetura da Região Nordeste do Rio Grande do Sul, Sandra Barella, que, como mencionado por Meira (2004), também participou da equipe do ECIRS nesse processo, declara:

[...] É necessário considerar que o que “diferencia” e torna singular essa arquitetura é o processo absoluto de autoprodução dos materiais nela utilizados e, além disso, o modo como foi produzida: sem a interferência do profissional arquiteto, uma arquitetura que foi resultado apenas da “vivência” que os agricultores possuíam de suas necessidades. Essa arquitetura vernacular singela é a materialização da aplicação de técnicas construtivas de “conhecimento comum” que se expressaram em monumentos de excepcional qualidade arquitetônica, testemunhos de um ciclo histórico-econômico já encerrado. A qualificação dessa arquitetura com tal grau de distinção é, sem dúvida, a declaração de que ela merece ser reconhecida como obra de arte e, como tal, digna de preservação (BARELLA, 1997, p. 78).

Porém, como já explicitamos, na percepção de muitos proprietários envolvidos no pré e no pós-tombamento, essa representação originária de um processo cultural, mantida por mais de um século, não deixava de se configurar como uma expressão de poder de um pequeno grupo que decidiu transformar o destino da arquitetura em madeira em Patrimônio Histórico e Artístico Nacional sem a consulta popular. Para o IPHAN, no entanto, tal medida foi tomada considerando ser a única maneira de preservar os prédios da demolição apressada, pois, segundo o órgão, os interesses econômicos particulares não poderiam sobrepor-se aos valores culturais pertencentes a todos. Intrigados pela forma com que o processo ocorreu e dadas as incertezas sobre a posse dos seus bens, os proprietários que se opunham ao tombamento criaram uma associação.

Nesse aspecto, é oportuno, tomarmos o conceito antropológico de cultura proposto por Clifford Geertz, que sugere vê-la melhor “[...] não como complexos de padrões concretos de comportamentos [...], mas como um conjunto de mecanismos de controle – planos, receitas, regras, instruções [...] – para governar o pensamento” (GEERTZ, 2012, p. 32). Assim, mais uma vez, é oportuno reafirmarmos, sustentados pelas premissas de Bourdieu (2001) e Geertz (2012), que o poder de representação da cidade foi concedido a ela por quem teve o poder de eleger o que era “significativo” recordar dessa cultura (leia-se, conforme já mencionamos, na introdução e na segunda sessão do segundo capítulo deste estudo, ao parafrasearmos Geertz, dessa “teia de significados tecida pelo homem”).

José Clemente Pozenato, que, conforme já creditamos, fez parte ativa do trabalho, na equipe do ECIRS, descreve o tombamento de Antônio Prado como “um caso traumático”. É que, segundo ele, “numa visão reducionista, proteger significa não deixar derrubar as casas. Numa visão antropológica, proteger significa proteger a cultura, proteger o grupo cultural” (POZENATO, 2003, p. 44). Mas, por uma série de fatores da cultura dominante, o autor argumenta que um grupo cultural pode vacilar sobre qual é a sua identidade ou pode estar esquecendo a sua identidade. Por isso, referindo-se a Antônio Prado, justifica: “[...] quem vai lá correndo para proteger aquela identidade sofre uma rejeição porque o grupo cultural não está mais vendo um valor cultural naquilo. Não porque não tenha valor cultural, mas porque ele está sendo conduzido por uma interferência externa a não dar esse valor”. Ao questionar sobre “o que compete fazer a quem assume uma tarefa de educação cultural”, o autor reforça que, em intervenções como essa, é necessário chamar a atenção do grupo cultural para esse valor.

É possível que um gesto como esse, de preservar um determinado bem, salve um texto e, depois de salvo, o próprio grupo cultural tenha a sua atenção de novo despertada para isso e tome consciência de sua identidade e a assumida. Aí a

preservação, acho, adquiriu ou desempenhou uma função cultural importante (POZENATO, 2003, p. 43-44).

O historiador porto-alegrense Marcelo da Silva Etcheverria (2008), que desde 2000 reside em Antônio Prado e trabalha como professor de História nas escolas da rede de ensino, afirma que ao chegar à cidade tudo foi um choque: da linguagem à comida, do frio ao café que é servido já adoçado. Mas o autor declara que o que mais despertou seu olhar de historiador foi o patrimônio tombado. Etcheverria também testemunha sobre o conflito entre os que apoiavam o tombamento e os que desejavam ver as casas derrubadas, pois os vestígios dessa divergência ainda davam seus sinais, principalmente os contrários ao decreto:

“As casas velhas” como me disseram alguns alunos. “Os ninhos de cupins”, disse outro aluno mais exaltado. “Tem que derrubar”, gritou outro lá do fundo da sala de aula. Tais opiniões chocaram este historiador. Principalmente, quando percebi que não eram apenas ideias de adolescentes em fase de revolta com o mundo. A maioria dos adultos, inclusive alguns professores, também assim pensava (ETCHEVERRIA, 2008, p. 172).

O autor enfatiza que, entre os proprietários contra o tombamento, alguns deixaram as casas apodrecer em sinal de protesto, argumentando que a ação da preservação ancoraria a cidade ao passado. Já os que eram a favor, acreditavam ser a chance de a cidade dar um salto para o futuro. O historiador sentiu-se perdido no meio das discussões e por isso procurou buscar as razões da discórdia, conforme afirma:

Com toda a certeza, um dos grandes motivos da rejeição popular ao tombamento se deve ao fato de que ele foi feito de cima para baixo. Quando a população viu, os imóveis já estavam tombados. Também a população não teve muito acesso aos critérios usados no tombamento. Porque esta casa sim e aquela não. Alguns até diziam: tem casa que foi construída em 1940 e foi tombada e outra que foi construída em 1900 e não foi. É claro que eu sei que houveram (*sic*) critérios! O que estou afirmando é que faltou, no início, um melhor trabalho com a população. Chegou a se pensar em fundar uma associação para destombar o que havia sido tombado! Até reuniões para se fazer o estatuto da associação houve! (ETCHEVERRIA, 2008, p. 173).

Quanto aos critérios utilizados pelo IPHAN, Fernando Roveda justifica que as edificações tombadas foram escolhidas “por serem consideradas importantes para a preservação da cultura e da identidade nacionais. São 48 edificações localizadas nas principais ruas do centro da cidade e se revestem de significativo valor para a história e a cultura da cidade e da região” (ROVEDA, 2003, 59-60). Porém, o historiador também admite o descontentamento pela forma como o tombamento foi conduzido, pois, ao entrevistar muitos proprietários das casas ou familiares dos donos, Roveda pode constatar a insatisfação de vários deles em relação à decisão. Entre as manifestações registradas em seu livro, traz o depoimento do advogado Fernando Assis Rotta, um dos filhos do então proprietário da Casa

Attilio Fedumenti, situada na Avenida Valdomiro Bocchese, 228, e construída em 1914, referindo-se da seguinte forma ao tombamento:

Na época todo mundo ficou chateado da maneira como foi feito o tombamento [...] assim de sopetão [...]. Isso que deixou todo mundo perplexo, ninguém questionou, ninguém perguntou, chegam e baixam essa ordem [...]. Isso aí para nossa cultura aqui é meio complicado. Por isso que a gente se chateou, meu pai mais (ROVEDA, 2003, p. 65).

O pesquisador, que igualmente menciona o surgimento da associação contra o tombamento, acredita que o movimento foi gerado com o objetivo de reverter o processo que havia sido realizado de forma compulsória e comunicado aos proprietários por *ex officio*.⁵⁴ Contudo, pondera que, “se o tombamento tivesse sido realizado de outra forma, provavelmente as construções não teriam sido preservadas” (ROVEDA, 2003, p. 67). Mais adiante, o autor traz uma nova declaração de Rotta, que embora, anteriormente, tenha ficado chateado pela não consulta sobre a forma de tombamento de Antônio Prado, acaba reconhecendo que, se feita, provavelmente os proprietários não teriam aceitado e derrubado as casas.

Se após o tombamento ainda se percebia uma névoa de ressentimentos quanto ao decreto, foi necessário transcorrerem pelo menos duas décadas, além de um intensivo trabalho com a população, para que os proprietários assimilassem a ideia e houvesse a reconciliação do grupo com sua cultura. Como afirmou Corina Michelin Dotti (2004, p. 43), ao fazer um percurso, desde as atividades comemorativas aos 75 anos de emancipação de Antônio Prado, até nos primeiros movimentos de preservação da memória da imigração italiana no município, alentados pelos projetos vinculados ao ECIRS: “[...] passava-se do envergonhamento cultural para o orgulho da cultura de origem” (DOTTI, 2004, p. 43).

Entre as ações desenvolvidas no trabalho com a população, Ana Lúcia Goelzer Meira (2008) afirma que, antes de a população aceitar o tombamento e tomar consciência de sua identidade cultural, o IPHAN promoveu várias ações, incluindo publicações, durante um ano, em jornal local, criadas pelo cartunista caxiense Iotti, tendo o Nonno como uma das personagens que dialogava em *talian* a respeito do tombamento, com a comunidade pradense, inclusive com algumas pessoas que se opuseram ao ato. Ela destaca que as exposições itinerantes “Antônio Prado – Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” e “Antônio Prado – 1988”, da fotógrafa gaúcha Eneida Serrano, foram fundamentais para dar visibilidade ao acervo local em outras cidades brasileiras.

⁵⁴ O termo “[...] significa que a comunicação oficial do tombamento foi feita por edital a todos os proprietários juntos, em geral, e não individualmente, e posteriormente publicado em jornal” (ROVEDA, 2003, p. 65).

A primeira exposição, realizada no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, e posteriormente em diversas cidades do interior do Rio Grande do Sul, com ampla divulgação na imprensa nacional, repercutiu positivamente na cidade, que, pela primeira vez, viu-se objeto de atenção no programa Jornal Nacional, da rede Globo, e no Jornal do Brasil. A arquiteta também destaca que em Antônio Prado aconteceu a primeira ação intensiva de educação patrimonial realizada no país, incluindo cartilha, explicando, numa mistura do dialeto vênето com português, a importância do acervo tombado, as obrigações e os direitos dos proprietários dos imóveis protegidos.

Entre as ações, Meira lista, ainda, as oficinas realizadas com os professores das escolas da rede municipal, visando à inserção do patrimônio cultural no processo educacional. Ela destaca que o trabalho de Educação Patrimonial foi conduzido pelas museólogas Maria de Lourdes Horta e Evelina Grumberg, da Coordenação de Acervos Museológicos da Fundação Pró-Memória, a partir de pesquisa desenvolvida nas comunidades do município pelo projeto ECIRS. As oficinas resultaram na organização do Museu Municipal⁵⁵, com ênfase em temas ligados ao trabalho dos imigrantes e seus descendentes, acompanhado de material didático, abordando a arquitetura, a culinária, a religião e o dialeto. Também foram desenvolvidos, junto com professores, jogos e brinquedos educativos com peças em madeira trazendo o acervo arquitetônico e figuras locais para serem trabalhados com alunos antes, durante e após a visita ao museu.

Nesse período, entre outras edições publicadas pelo IPHAN, o folheto “Receitas da Nona” resgatou os pratos tradicionais da culinária local que já estavam desaparecendo, como a sopa imperial, por exemplo. Ana Lúcia Goelzer Meira (2009) assinala que, nessa trajetória, descontentes os renitentes, mesmo os cidadãos mais velhos aceitaram o tombamento, sendo que a associação dos proprietários se desfez pelo caminho. Luiz Fernando de Almeida⁵⁶ também observa que a maioria dos moradores assimilou o valor histórico do ato do tombamento para a preservação da identidade cultural da cidade. Segundo ele, “em pouco mais de 20 anos, no entanto, o problema da resistência ao tombamento está amenizado e as

⁵⁵ Na época, o museu ocupava uma das três partes da Casa Camilo Marcantônio. A edificação, que até hoje é utilizada como residência, também abriga um restaurante e continua sendo ocupada pela sede do escritório técnico do IPHAN. Desde 2014, parte do acervo do museu está exposto, e outra parte está guardada no Espaço Cultural Padre Schio, instalado na Casa da Neni.

⁵⁶ Coordenador Nacional do Programa Monumenta e Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

novas gerações se dão conta da importância do patrimônio pradense. Inclusive como fonte de emprego e renda” (ALMEIDA, 2009, p. 9).⁵⁷

Essa transformação da relação da população com o tombamento é ainda compartilhada por Etcheverria, que credita a mudança às novas posturas do IPHAN e do poder público local:

Outro fato que observei, quando da minha chegada em abril de 2000, foi que o escritório do IPHAN não funcionava todos os dias, como manda a lei. A funcionária responsável vinha de quinze em quinze dias. Às vezes demorava mais. Isso deu uma certa sensação de abandono por parte dos proprietários. Hoje já é bem diferente. O IPHAN⁵⁸ se faz mais presente na cidade. Fiscalizando e auxiliando os proprietários das casas tombadas. Também percebemos que a prefeitura, mesmo que de forma tímida, passou a ver com simpatia a ideia do tombamento. E, aos poucos, as referências às casas tombadas começaram a aparecer nos cartazes e eventos e em diversas ações da Prefeitura Municipal. É visível o esforço em se resgatar e preservar a identidade cultural do município. [...] Finalmente, o poder público percebeu que a melhor forma de preservar o patrimônio tombado é fazer com que a população se enxergue nele (ETCHEVERRIA, 2008, p. 173).

Esse esforço mantém-se com o desenvolvimento de algumas ações, como o “Pulando Janelas – Educação Ambiental Patrimonial e Turística”,⁵⁹ que vem sendo realizado de modo contínuo, mas não imposto, desde 2008, com as escolas do município, sendo que a cada ano é proposto um tema para ser trabalhado. Além da nova temática, que, em 2016, tratou sobre os Filós,⁶⁰ o IPHAN cedeu um dos seus espaços, na Casa Camilo Marcantônio, para a realização das atividades do Programa, que incluiu quatro encontros de formação, uma saída técnica e a apresentação final dos projetos desenvolvidos pelo grupo de 56 professores da rede de ensino participantes.⁶¹

Antônio Prado, por intermédio da Secretaria Municipal de Comércio e Turismo, também vem realizando, desde 2014, a Semana do Patrimônio,⁶² objetivando a sensibilização,

⁵⁷ In: *Memória e preservação*: Antônio Prado, RS/16. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2009.

⁵⁸ Desde 2007, o IPHAN mantém escritório técnico em Antônio Prado para tratar dos assuntos relativos aos bens tombados. Atualmente, quem responde pela chefia do escritório técnico na cidade é a pradense Paula Lovatel Soso, arquiteta e urbanista, formada pela UCS, em 2009. A sede do escritório funciona na Casa Camilo Marcantônio, construção de 1900 e 1905, que compõe o Centro Histórico e está situada na Rua Francisco Marcantônio, número 77, defronte à Praça Garibaldi.

⁵⁹ Pulando Janelas é um Programa realizado pela Secretaria de Turismo, Secretaria de Educação, CIC e Atuasserra. Com uma metodologia própria, tendo como norte as orientações propostas pelo IPHAN, Emater e seguindo as diretrizes do Programa de Regionalização do Ministério de Turismo, a ideia do programa é ser uma ação dinâmica que oportunize ao professor fazer um *link* da matéria dada por ele. Disponível em: <http://www.antonioprado.com.br/noticias_int.php?id=825>. Acesso em: 15 jan. 2015.

⁶⁰ Espaço privilegiado para cantar em grupo, “o *filó* pode ser definido como sendo o costume das reuniões entre parentes e vizinhos mais próximos. Eram encontros sociais nas cozinhas ou nas cantinas domésticas, sobretudo na zona rural. Dele participavam homens, mulheres, jovens e crianças. De modo geral, fazia-se o *filó* aos sábados à noite [...]” (RIBEIRO, 2004, p. 340, grifos originais).

⁶¹ *Programa Pulando Janelas inicia atividades de 2016 em Antônio Prado*. Disponível em: <<http://www.radiosolaris.com.br/noticia/406>>. Acesso em: 23 out. 2016.

⁶² A Semana do Patrimônio contou com o patrocínio do Banrisul e apoio do IPHAN, Governo do Estado do Rio Grande do Sul, Atuasserra, UCS, CDL, CIC, Bio Therapy e Jornal Bem-Estar. Disponível em: <http://www.antonioprado.com.br/noticias_int.php?id=724>. Acesso: 15 jan. 2015.

o ensinamento e a oportunidade para a comunidade local integrar-se e atualizar-se no mercado de turismo cultural que usa o patrimônio existente na localidade como indutor para gerar renda, trabalho e inclusão social. Já na primeira edição, mais de 500 pessoas, entre alunos da rede de ensino, comerciantes, empresários e a comunidade em geral, participaram do evento que incluiu, na programação, debates, palestras, passeios turísticos e atividades com as escolas.

Figura 1 – Grupo participante da primeira edição da Semana do Patrimônio em atividade no Centro Histórico



Fonte: Claudio Santos.

A então Diretora de Cultura, da Secretaria de Comércio e Turismo da Prefeitura Municipal de Antônio Prado, Patrícia Affonso,⁶³ destaca que em 2014 foram aprovados o Plano de Turismo de Antônio Prado (2014-2024) e o Plano de Marketing (2014-2024), sendo que, de acordo com a titular, os eixos e as ações foram todos com foco no turismo cultural, tendo como alicerce o Centro Histórico. Affonso também menciona a existência de uma central de atendimento ao turista que funciona diariamente, incluindo os finais de semana, a qual conta com o trabalho de duas guias autorizadas que fazem os agendamentos e recebem grupos, entre eles, um grande número de estudantes de cursos superiores e do ensino médio que visitam a cidade.

Com o tombamento de 48 imóveis⁶⁴ no centro urbano, sendo 47 pelo IPHAN, o processo migratório Itália-Brasil é memorizado nas casas do final do século XIX e início do século XX. Como vestígio do vivido, essa arquitetura encarrega-se de recordar a cultura de grupo para livrá-la do esquecimento. Ana Meira certifica que Antônio Prado veio a se

⁶³ Informação verbal, 20 out. 2016.

⁶⁴ Ao todo, constitui-se como Patrimônio Histórico e Artístico Nacional o conjunto composto por 48 edificações, pois a Casa da Neni já havia sido tombada, anteriormente, por iniciativa do então proprietário, conforme explicitaremos a seguir.

constituir no primeiro acervo representativo da colonização italiana tombado em nível nacional e se tornou um exemplo das representações populares expressas na arquitetura adaptada por esses pioneiros:

Para o Brasil, representou a consagração da ampliação de conceitos sobre o que passou a se constituir em patrimônio ocorrida nas décadas de 1970/1980. No Estado, representou a abertura do caminho para o conhecimento e a valorização do legado da cultura da imigração, referendando processos de conhecimento como aquele realizado pelo ECIRS – pesquisa voltada aos Elementos Culturais das Antigas Colônias Italianas no Rio Grande do Sul e que ensejou um processo de auto-reconhecimento fundamental para a identidade regional (MEIRA, 2008, p. 651).

Desse conjunto, algumas casas servem de moradia e/ou abrigam o mais diversificado comércio, empresas prestadoras de serviços ou, ainda, mantêm a mesma ocupação de origem, como é o caso do prédio da Prefeitura Municipal. Outras, no entanto, como a Casa da Neni, que desde sua construção foi usada como moradia e como estabelecimento comercial pelos proprietários, passando a ser ocupada por outras funções, abriga desde 12 de setembro de 2014 o Centro Cultural Padre Schio. A casa apresenta um rico trabalho em serra-fita, principalmente os lambrequins,⁶⁵ e foi a primeira edificação tombada da cidade, por iniciativa da maior empresa de Antônio Prado, que trazia, na embalagem de seus produtos, a ilustração da edificação.

Conforme explicita o historiador Fernando Roveda”, primeiramente realizou-se o tombamento individual da *Casa da Neni* [...], datado do dia 30 de setembro de 1985. O tombamento teve caráter de anuência, por parte do proprietário do imóvel, Valdomiro Bocchese Participações Societárias Ltda.” (ROVEDA, 2003, p. 61). Construída em 1910 e localizada defronte à Praça Garibaldi, no Centro Histórico, Rua Luiza Bocchese, 34, a Casa Antônio Bocchese (Casa da Neni) é símbolo do tombamento por ser a única inscrita, sob o número 572, no Livro Tombo de Belas. A casa também serviu de cenário para o filme *O Quatrilho*, como veremos a seguir.

3.3 A CIDADE FICTÍCIA – CIDADE-CENÁRIO/CIDADE-MINIATURA

“[...] cidade gloriosa, tem uma história atribulada. Diversas vezes decaiu e floresceu, mantendo sempre a primeira [...] como inigualável modelo de todos os

⁶⁵ Sobre os lambrequins, aprofundaremos a discussão na seção 4.6, que traz “A Cidade dos Lambrequins”, na obra de Neusa Welter Bocchese.

esplendores [...]. Única entre todas as cidades do império⁶⁶ [...], permanece idêntica a si mesma”.

Italo Calvino

Ao discutir o polêmico tema sobre a política de preservação de um valor histórico, José Clemente Pozenato (2003) usa como exemplos a cidade de Antônio Prado, tombada pelo IPHAN, e a cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais, declarada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (ONU) como Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade, no ano de 1980. Como em toda política de preservação, nos dois casos, Pozenato pondera que houve conflitos, mas que a ideologia que sustenta tal ação é a da socialização, e é em nome de um interesse mais amplo que os textos são preservados. O autor afirma que a proteção da cidade mineira se justifica porque “[...] o Brasil vê em Ouro Preto um texto de brasilidade, de identidade nacional (pois Ouro Preto não é mais uma identidade ouro-pretana, é identidade nacional)” (POZENATO, 2003, p. 45). E complementa a seguir: “Ouro Preto tem que ser preservado porque é um monumento da nação e agora mundial, da humanidade”. Desse modo, segundo ele, os brasileiros, para sentirem-se brasileiros, têm que conhecer Ouro Preto para ali ter uma lição de identidade.

Já quanto à preservação da cidade gaúcha, assim o autor argumenta: “*Antônio Prado deve ser preservado porque é um monumento da região*” (POZENATO, 2003, p. 45, grifo nosso). Seguindo o pensamento do autor, entendemos que, em Antônio Prado, os descendentes de imigrantes italianos podem reencontrar sua identidade na arquitetura tombada, tendo em vista a importância dada, pelo grupo, à moradia, não somente como elemento material, mas como elemento simbólico do seu desenvolvimento social.

Pozenato observa, no entanto, que alguns aspectos da vida de uma coletividade são imobilizados em função de a preservação ter um caráter educativo, pois a comunidade, que passa a ser obrigada a viver dentro de um museu, cria uma dinâmica cultural própria para receber a romaria que ali chega em busca do significado da cultura daquele contexto. Nesse sentido, José Clemente Pozenato faz uma analogia da cidade preservada com a cidade santuário, que, sendo um centro religioso, não é uma cidade como as outras e, por isso, organiza-se para atender o peregrino que se desloca até lá para se reencontrar com o transcendente em que acredita. Assevera ele:

⁶⁶ Leia-se: “Única entre todas as cidades da Região Nordeste do estado do Rio Grande do Sul”.

Numa cidade de valor histórico que é preservada, alguma coisa semelhante ocorre. Há uma romaria que vai em busca de uma identidade cultural, e as pessoas que aí estão não estão em busca disso. Quem está tentando buscar a identidade são os outros. Os habitantes acabam criando uma outra identidade, a de serem moradores de um museu, moradores de um santuário, e sua cultura passa a se organizar em função de atender a essa romaria (POZENATO, 2003, p. 46).

A “cidade-museu” guarda o sagrado da memória que consiste em lembranças sempre vivenciadas no eterno presente e que nos ligam aos “poderes simbólicos”, poderes esses, que como vimos, de acordo com Pierre Bourdieu (2001), subordinados a outras formas de poder, impõem a sua dominação, quer sejam apropriados pelo conjunto de um grupo, quer sejam produzidos por um corpo de especialistas.

Ao sustentar que a exaltação da memória coletiva converte o olhar histórico, centrando-se mais nas palavras, nas imagens, nos gestos, nos ritos e nas festas, Jacques Le Goff aponta que Pierre Nora a define como “o que fica do passado no vivido dos grupos, ou o que os grupos fazem do passado” (NORA apud LE GOFF, 1996, p. 472-473), creditando a ela memoriais que têm a sua história. Portanto, para Nora, lugares de memória são, antes de tudo, sinais de pertencimento de um grupo, coexistindo sempre, em graus diversos, nesses testemunhos deixados, os aspectos material, simbólico e funcional.

Se o visitante busca no “santuário” identificar-se com o vivido, ou reencontrar sua história no lugar de memória coletiva, ou refazer suas leituras do texto para “reescrevê-lo”, ressignificando suas experiências, o mesmo pode não acontecer com o morador, como ficou evidente no conflito gerado pelo tombamento de Antônio Prado. Diferente do turista, o proprietário da “reliquia”, sentindo-se prejudicado por acreditar ter perdido a autonomia sobre a moradia, bem que considerava privado e, por isso, seu, não via, na época, nenhum valor na conservação das casas de Antônio Prado, além do valor financeiro que um bom negócio poderia lhe render e que estava deixando de ganhar com o tombamento.

Assim, tomamos, novamente, o romance de Italo Calvino (1990) para estabelecermos uma relação com as reflexões de José Clemente Pozenato (2003) acerca da política de preservação de um bem histórico, pois, como se pode perceber, para o peregrino o significado do “texto” é um e para o morador da cidade, outro. A “cidade-museu” é uma para quem a visita e outra para quem vive nela.

Para o peregrino que chega à cidade de Antônio Prado, o vivido por outros continua sendo ressignificado nos retratos de família, “à moda antiga”, feitos no Centro Histórico pelos fotógrafos da Praça Garibaldi. A memória do passado materializa-se nas imagens emolduradas pela arquitetura que compõe o cenário que transporta o visitante ao ontem de

seus avós, já que, de acordo com Italo Calvino, “*ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se [...]*” (1990, p. 28, grifos originais).

A respeito do poder da imagem, recorreremos, novamente, a Peter Burke (2017), que defende seu uso como evidência e testemunha histórica, e não apenas como ilustração de um livro, por exemplo. O autor argumenta que, se do ponto de vista do historiador cultural as imagens podem ser ambíguas e “lidas” de muitas maneiras e, tal como os textos,⁶⁷ considerados por ele ainda mais ambíguos quando traduzidos de uma língua para outra, elas também podem ser traduzidas. Visto desse modo, consoante Burke (2017), assim como as tradições orais e os documentos escritos, as imagens são fontes indispensáveis para a “tradução cultural”. Se nos dirigirmos aos retratos dos visitantes feitos no Centro Histórico, em torno da Praça Garibaldi, de Antônio Prado, essas imagens traduzem a cultura de um grupo e geram imagens da imagem do passado, que é a própria cidade tombada. Sob esse aspecto, é oportuno assinalarmos que Peter Burke destaca o efeito da intensidade da imagem ao lembrar que, certa vez, o dramaturgo Brian Friel observou que o que molda o presente e o futuro não é tanto o passado, mas sim as imagens do passado incorporadas na linguagem. Ele complementa, no entanto, que as “imagens incorporadas nos filmes são ainda mais poderosas” (BURKE, 2017, p. 251).

Ao chegamos à fictícia Antônio Prado – Cidade-cenário, estabelecemos uma vizinhança com as palavras de Calvino (1990), pois a Cidade de *O quatrilho* “*revela-se*”. É que, em virtude da conservação dos vestígios deixados pelo grupo no presente da cidade, expressos especialmente, na Cidade Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, parafraseando Burke, o cineasta Fábio Barreto “incorporou a imagem desse passado” nas gravações do filme *O quatrilho*. Barreto deixou de lado o projeto de construir uma cidade cenográfica representando Caxias do Sul nas décadas de 1910 e 1930 para rodar em Antônio Prado, em fevereiro e março de 1995, cenas da obra cinematográfica. A saga, transportada para as telas de cinema baseada no livro homônimo de José Clemente Pozenato (1996), faz uma analogia com o jogo do quatrilho, em que a cada mão de cartas ocorre a troca de parceiros.

Após o sucesso de *O Quatrilho* na literatura e no cinema, Pozenato apresenta, em seu romance *A cocanha* (2000), a trajetória e as agruras de um grupo de imigrantes italianos, que atravessa o oceano e se estabelece no sul do Brasil com o sonho de “fazer a América” e com a certeza de nunca mais voltar ao país de origem. Assim como no primeiro romance que

⁶⁷ Nesse aspecto, chamamos a atenção para o fato de que, aqui, o autor está se referindo ao texto escrito. Veremos, a seguir, que Burke utiliza o termo para tratar das imagens selecionadas na edição de filmes.

compõe a trilogia, representando a imigração italiana no Brasil, em *A cocanha* (2000), os jogos de cartas, entre eles o quatrilha, estão presentes no cotidiano dos homens. Em suas bagagens, os baralhos, ajudam-nos a distraírem-se e aguentarem o mal-estar e os dramas enfrentados na longa viagem a bordo do navio, como é o caso de Aurélio, marido de Rosa:

Aurélio passava os dias jogando. Uns jogavam dados, outros, dominó, outros ainda a mora. Aurélio trouxera o baralho de cartas. Não encontrara nada melhor para suportar as horas compridas, que pareciam não ter fim. Como Roco, Cósimo e Bépi, esquecia o tempo e as preocupações, concentrado nas manhas do jogo do quatrilha ou do *tri-sét*. Uma cama servia de mesa de jogo, e depois um barril que encontraram perto da casa das máquinas. Só interrompiam quando soava o sino para as refeições. À noite prosseguiam, enquanto não eram apagadas as luzes do dormitório, protelando a hora de travar luta com os percevejos que aumentavam a cada dia. No jogo, não percebia o balanço do navio. Devia ser por isso que não sentira enjôo (POZENATO, 2000, p. 52).

Se no jogo ocorre a troca de parceiros a cada mão de cartas, na obra *O quatrilha* (1985) ocorre a troca de casais Teresa e Ângelo Gardone e Pierina e Máximo Boschini. Os dois casais deixam Santa Corona rumo a San Giusepe e formam uma sociedade, construindo um moinho e compartilhando a mesma terra e a mesma casa. A paixão de Teresa e Máximo, casal que depois foge para São Paulo, levando Rosa, filha dela, é elemento condutor da obra literária que aborda as relações sociais, incluindo a subordinação à igreja. Desesperados com o abandono de seus cônjuges, Ângelo e Pierina passam a viver maritalmente e, por isso, enfrentam a hostilidade da comunidade insuflada pelo padre local. Porém, como os negócios prosperam muito, Pierina e Gardone alcançam o perdão da igreja e a aceitação da comunidade. O casal muda-se para Caxias, de onde Gardone gere seus negócios, que evoluem tanto que, no final da obra, a família é uma das mais importantes da cidade.

É pertinente observar aqui que dezenas de moradores de Antônio Prado, inclusive os proprietários de algumas das casas tombadas que haviam criado a associação contrária à preservação, atuaram como figurantes da filmagem de *O quatrilha*.

Considerando o uso de narrativas visuais como evidência histórica, Peter Burke (2017) assegura que produtores de imagens são intérpretes do passado, pois, assim como os historiadores, eles recriam o passado. O autor chama atenção, no entanto, que “o ponto essencial é que uma história filmada, como uma história pintada ou escrita, é um ato de interpretação” (BURKE, 2017, p 239). E sob esse viés, viemos tratando a cidade de Antônio Prado também como texto, os textos literários como imagens e as representações de Antônio Prado na obra Neusa Welter Bocchese como textos visuais reescritos das imagens da cidade lidas pela artista. Esses textos reescritos, são, por sua vez, relidos pelos receptores de sua obra.

Conforme a teoria da recepção de Jauss (1979), é o leitor quem garante a historicidade da obra, pois, ao consumi-la, o leitor carrega suas leituras anteriores individuais e coletivas. Estabelecida essa relação dialógica entre a obra e o leitor, este atualiza o “texto” concretizando o seu efeito e o seu significado sempre de outro modo. Tomando a abordagem de leitura de Chartier (2001) como uma prática cultural, portanto, produto das circunstâncias nas quais o leitor é produzido enquanto leitor, as leituras são sempre plurais e são elas que constroem de maneira diferente o sentido do texto. Por nossa vez, ao analisarmos as representações da cidade de Antônio Prado na obra da artista, estamos fazendo nossas leituras (que não são somente individuais) de suas leituras da cidade (que, de certo modo, também foram “contaminadas” pelas leituras de outros).

Se considerarmos as imagens representadas na obra visual, de Bocchese, literária, de Pozenato, e cinematográfica, de Barreto, podemos ler três textos do original, que narram à história da imigração italiana na Região Nordeste do estado do Rio Grande do Sul, por meio dos elementos simbólicos que marcam a identidade de um grupo cultural. Todas essas leituras são interpretações dos testemunhos deixados pelas práticas culturais desse grupo e, ao mesmo tempo, constituem representações que testemunham essas práticas.

De qualquer modo, seja nas artes visuais, na literatura ou no cinema, tanto o artista visual, o escritor quanto o cineasta selecionam e “editam” as imagens de suas leituras dos “textos”, utilizando as palavras de Peter Burke, com mais ou menos “efeitos de realidade” ou “ilusão de realidade”. Nessa questão, é oportuno trazermos outra contribuição de Peter Burke quando afirma: “Como jornalistas – e historiadores –, os diretores de filmes editam seu “texto”, escolhendo certas imagens e omitindo outras” (BURKE, 2017, p. 233). O historiador francês também chama atenção para o fato de que, dada a importância da mão que segura a câmera, bem como do olho e do cérebro que a direcionam, seria melhor dizer o cinegrafista como historiador ou, melhor ainda:

Falar de “cinegrafistas” no plural, uma vez que um filme é o resultado de um empreendimento coletivo no qual o ator e a equipe de filmagem desempenham seus papéis junto ao diretor, sem falar no autor do roteiro, ou nos livros em que os filmes tantas vezes se baseiam – de forma que os eventos históricos alcançam o espectador somente depois de ter passado por um duplo filtro, o literário e cinematográfico. Além disso, filmes são iconotextos mostrando mensagens impressas para ajudar ou influenciar a interpretação das imagens pelo espectador (BURKE, 2017, p. 238).

A produção cinematográfica premiada no Brasil foi indicada ao Oscar, na categoria de Melhor Filme Estrangeiro de 1995, para a cerimônia de 1996. O próprio autor, que viveu o fotógrafo que, no final do filme, faz o retrato da família de Gardone, declara que na época do

lançamento a exibição “atraiu uma verdadeira massa de espectadores nas regiões de imigração italiana no Rio Grande do Sul” (POZENATO, 2003, p. 144).

Figura 2 – José Clemente Pozenato como fotógrafo do filme *O quatrilho*, adaptado do romance escrito pelo autor



Fonte: Fernando Davoglio/Agência RBS.⁶⁸

A afirmação de Pozenato confirma a tese de que “o poder do filme é que ele proporciona ao espectador uma sensação de testemunhar os eventos” (BURKE, 2017, p. 238). Se tomarmos a questão “ao pé da letra”, podemos perceber que ficção e realidade misturam-se nas tramas interpretadas na literatura e no cinema, sendo que até mesmo o autor José Clemente Pozenato, morador de Caxias do Sul desde seus doze anos, “vira” ator, no filme, ao interpretar o fotógrafo que registra a foto para o álbum de família de Pierina e Gardone. De certo modo, como declara Pozenato, podemos pensar que os moradores da Região Nordeste do Rio Grande do Sul lotaram as salas de cinema porque queriam, literalmente, se ver no filme. Lembramos que muitas pessoas da região, e não só os pradenses, atuaram como figurantes na produção cinematográfica. Antônio Prado teve como principal locação o cenário pronto, formado pela Avenida Valdomiro Bocchese e pelas ruas Luíza Bocchese e Francisco Marcantônio, portanto, no coração do acervo histórico. Outras cidades também tiveram um expressivo número de seus moradores como figurantes do roteiro. Em Caxias do Sul, por exemplo, os figurantes integraram a equipe de filmagem que ocupou, entre outros espaços, a Estação Férrea, o Moinho da Estação e a Réplica de Caxias, que representa a sua primeira rua da cidade e que está localizada no Parque de Exposições onde acontecem as edições da Festa Nacional da Uva. O roteiro dos *Caminhos de Pedra*, no interior de Bento Gonçalves e o Salto Ventoso, parque natural com uma queda d’água de mais de cinquenta metros, a poucos

⁶⁸ Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/memoria/2014/04/12/inicio-das-filmagens-de-o-quatrilho-em-1994/?topo=52>>. Acesso em: 05 mar. 2017.

quilômetros de Farroupilha, também serviram de palco para narrar a história de perdas e conquistas desses imigrantes, entremeadas por cenas de amor interpretadas pelos protagonistas.

Embora na cerimônia de premiação ao Oscar *O quatrilho* tenha perdido para o holandês *A excêntrica família de Antônia*, de Marleen Gorris, a produção surgida no melhor momento da retomada do cinema brasileiro alçou o cinema nacional para o mundo. Sem incluímos a indicação anterior de Melhor Canção Original, em 1944 para a música *Rio de Janeiro*, composta por Ary Barroso, na mesma categoria, apenas *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, havia sido indicado ao prêmio, em 1963, ganhando, no entanto, *Sempre aos domingos*, do francês Serge Bourguignon. É pertinente ressaltarmos, conforme edição do *Jornal Pioneiro* (2017),⁶⁹ que, na extensa lista de filmes, *O quatrilho* representa o mais importante da trajetória da produtora comandada pelo casal Barreto.

Figura 3 – Cidade Fictícia – Cidade-cenário: a locação do Centro Histórico de Antônio Prado para gravações do filme *O quatrilho*, representando Caxias do Sul nas décadas de 1910 e 1930



Fonte: www.serragaucha.com.br.⁷⁰

Se *O quatrilho* conferiu ao cinema brasileiro credibilidade no mundo para Antônio Prado, Cidade-cenário, ele representou, literalmente, um prêmio após tanto tempo de isolamento, invisibilidade e conflitos. Mas, além dela, há, na Cidade Fictícia, a Cidade-miniatura, em forma de maquete do Centro Histórico, iniciada em 2006, dez anos após o filme concorrer ao Oscar, e inaugurada em 28 de abril de 2008. A produção da peça foi desenvolvida para compor o Plano Interpretativo do Patrimônio Histórico de Antônio Prado, cuja proposta foi denominada “Nosso patrimônio, nossa história”, integrando o Projeto Memória e Identidade do Patrimônio Histórico de Antônio Prado, lançado em fevereiro de

⁶⁹ Disponível em: <<http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-tendencias/noticia/2017/08/gramado-a-cocanha-de-jose-clemente-pozenato-sera-adaptado-para-o-cinema-9879340.html>>. Acesso em: 02 set. 2017.

⁷⁰ Disponível em: <<http://www.serragaucha.com/pt/paginas/uma-cidade-de-cinema/>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

2004, e idealizado e coordenado por Fernando Roveda. Antes disso, o projeto, inicialmente apoiado pelo Programa Monumenta do IPHAN, por intermédio do Ministério da Cultura (MinC), compreendeu a criação de cinco outros itens interpretativos do patrimônio tombado: o livro *Memória & identidade: Antônio Prado, Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, publicado em 2003; o guia sonorizado, em CD, da *Rota cultural memória e identidade: Antônio Prado patrimônio histórico e artístico nacional*, lançado em 2005; o audiovisual para educação patrimonial; e as placas de identificação das 48 edificações, instaladas nas fachadas com os nomes das casas, ano de construção, com depoimentos de herdeiros dos antigos proprietários ou de pessoas que moraram nos imóveis.

Quanto à maquete, quinto item de interpretação patrimonial, o autor destaca: “Montei o projeto exclusivamente para realizar trabalhos de educação patrimonial, o qual foi possível através de um edital aberto para cidades históricas pelo Programa Monumenta” (ROVEDA, informação verbal, jan. 2015).

A visitação à maquete instalada, primeiramente, na Casa Calvino Palombini⁷¹ foi iniciada em 2007 por alunos das escolas das redes municipais e estaduais de ensino de Antônio Prado, com o objetivo de desenvolver e incentivar a educação patrimonial referente ao acervo histórico da cidade, sendo posteriormente o espaço também aberto ao público. Entre os visitantes, Roveda⁷² elenca escolas, universidades brasileiras e turistas de diferentes regiões do país, destacando, ainda, as seguintes presenças: o Presidente do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e do Programa Monumenta, Luiz Fernando de Almeida; os Superintendentes do IPHAN no Rio Grande do Sul, Ana Lúcia Goelzer Meira e Eduardo Hahn, respectivamente, entre outros representantes do Instituto; o Embaixador Italiano, Raffaele Trombetta, e o Cônsul Geral da Itália em Porto Alegre, Augusto Vaccaro (os dois últimos em 2013).

Desde 7 de novembro de 2010, momento em que foi inaugurado o Centro Cultural Projeto Memória/Nordeste Alimentos, a maquete de sete metros de comprimento e quatro metros de altura, acompanhada de som e luz, encontra-se na Sala de Educação Patrimonial Nordeste Alimentos.⁷³ Mas, conforme Fernando Roveda, antes mesmo, em 2008, já eram

⁷¹ Tombada pelo IPHAN, Fernando Roveda (2003) informa que a edificação foi construída entre 1930 e 1931 e está situada na Av. Waldomiro Bocchese, número 321. Farmacêutico prático como o pai Vicente, Calvino morou com a família na casa, que foi construída com a madeira da primeira farmácia do seu pai, sendo utilizada ainda como cartório de registros públicos.

⁷² Informação verbal, 10 jan. 2015.

⁷³ Ainda de acordo com Roveda (2003), esta é a Casa Giacomio Grezzana, também tombada pelo IPHAN. Construída por Giacomio, entre 1906 e 1915, a ampla edificação em madeira está situada na Av. dos Imigrantes, número 163, local que serviu como residência da família, como pensão e, posteriormente, para o comércio.

doados *kits* de material didático para oito instituições de ensino. O idealizador também salienta: “Essa iniciativa foi realizada por meio do projeto *Nosso patrimônio, nossa história: kits pinte, corte e monte as casas tombadas de Antônio Prado*, com o apoio cultural da Nordeste Alimentos, patrocinador máster de todas as ações de educação patrimonial” (ROVEDA, informação verbal, 10 jan. 2015). Os *kits* guardados na Sala de Educação Patrimonial onde está exposto o acervo em miniatura são distribuídos aos alunos da rede de ensino do município. Em uma das matérias publicadas no Jornal Pioneiro, é destacado o processo desenvolvido pelos estudantes de Antônio Prado, por meio dessa ação de educação patrimonial, a qual integra o projeto de autoria de Roveda:

Para confeccionar as réplicas, os estudantes recebem estes kits, que contêm a história de cada moradia e a explicação de como confeccioná-la. Eles pintam, recortam e colam, formando as miniaturas. Depois de montadas, as maquetes ficam expostas nas escolas ou em estabelecimentos públicos, como bancos e hospitais (SEFERI, 2011).⁷⁴

A ação de distribuição dos *kits*, envolvendo a participação das escolas do município possibilita que os estudantes visitem a exposição do Centro Cultural para conferir a maquete original, montem em papel as casas tombadas e também construam suas maquetes do Centro Histórico, como registrou a edição número 593 do jornal local em uma das visitas do 4º ano do Colégio Estadual Irmão Irineu, acompanhados da professora Patrícia Slongo Faccioli.

Na sala de educação patrimonial a professora Patrícia explicou sobre o trabalho que os alunos iriam desenvolver em sala de aula com as casas e com os capitéis.⁷⁵ O coordenador do projeto, Fernando Roveda falou sobre o patrimônio histórico nacional, a maquete do centro histórico e a proposta de educação patrimonial desenvolvida com o projeto (PANORAMA PRADENSE, n. 593, 2016, p. 14).

Acerca da importância da educação patrimonial realizada com as escolas a partir do Projeto, o Jornal Pioneiro trouxe a contribuição da professora do curso de Arquitetura da UCS, Terezinha de Oliveira Buchebuan, destacando que ela trabalhou por cinco anos no Escritório Técnico do IPHAN de Antônio Prado e que, por conta dessa aproximação com a cidade, acabou por dedicar sua dissertação de Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade aos velhos casarões da cidade. Considerando a ação de educação patrimonial fundamental para a manutenção da identidade, a respeito do projeto realizado com as escolas em Antônio Prado, a professora afirma ser “[...] de vital importância que esses temas sejam trabalhados com crianças, é a garantia de que os bens culturais continuarão sendo preservados, não só os

⁷⁴ Disponível em: <<http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/noticia/2011/08/projeto-estimula-estudantes-a-conhecerem-melhor-a-historia-de-antonio-prado-3449062.html>>. Acesso em: 30 ago. 2015.

⁷⁵ Os capitéis de Antônio Prado também passaram a integrar a ação educativa do Projeto *Nosso Patrimônio, Nossa História*, a seguir explicitado.

materiais, tangíveis, como os imateriais, intangíveis” (BUCHEBUAN apud VIERA, In: Pioneiro, 2016).

Figura 4 – Cidade Fictícia: Cidade-miniatura: maquete do Centro Histórico que compõe o acervo do Centro Cultural Projeto Memória/Nordeste Alimentos, instalado em uma das casas tombadas da Praça Garibaldi



Fonte: Fernando Roveda – Divulgação.⁷⁶

Observamos, ainda, que no projeto de autoria de Roveda a atenção à educação patrimonial não se restringe somente ao Acervo Histórico tombado, mas desde 2016 se estende aos capitéis espalhados pelo interior do município. Nos mesmos moldes dos *kits* doados para montar as casas, cada escola vem recebendo reproduções, em papel, dos 43 capitéis de Antônio Prado. A atividade pedagógica possibilita mais do que recortar, pintar, colar e montar as maquetes dos pequenos oratórios, pois os estudantes passam a conhecer a história de cada um deles, conforme também destaca a matéria publicada no Jornal Pioneiro:

[...] se alguém perguntar para uma criança da cidade grande o que é um capitel, é bem provável que ela não saiba responder. Mas em Antônio Prado os pequenos estão bem ligados nessa e em outras questões que envolvem patrimônio histórico. [...] porque lá as escolas participam de um importante projeto de preservação da memória. Desde 2008, oito instituições de ensino da cidade incentivam a gurizada a reconhecer os prédios tombados de Antônio Prado por meio da iniciativa Nosso Patrimônio: Nossa História. A partir de 2016, os capitéis passam a integrar essa ideia, no formato de maquetes para recortar e montar (VIEIRA, 2016).⁷⁷

A ação também é assunto salientado na mídia impressa de Antônio Prado, dada a relevância desses pequenos santuários como elementos simbólicos da religiosidade trazida pelos imigrantes italianos, os quais se mantêm erguidos no interior do município e que desde 1989 são representados na obra de Neusa Bocchese, e analisados na seção 4.2 desta tese. A

⁷⁶ Disponível em: <<http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/noticia/2011/08/projeto-estimula-estudantes-a-conhecerem-melhor-a-historia-de-antonio-prado-3449062.html>>. Acesso em: 30 ago. 2015.

⁷⁷ Disponível em: <<http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-tendencias/almanaque/noticia/2016/01/projeto-incentiva-criancas-a-montarem-maquetes-dos-capiteis-de-antonio-prado-4942269.html>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

edição número 576 do Jornal Panorama Pradense (2016) assinala que com a distribuição dos *kits* pinte, corte e monte os capitéis de Antônio Prado, o projeto Nosso Patrimônio, Nossa História, de autoria de Fernando Roveda, entra em sua última fase. O periódico destaca que o kit de montagem proporciona o conhecimento da história de cada capitel como se fosse um livro aberto, além de proporcionar o desenvolvimento lúdico na montagem das maquetes. Assim como o Jornal Pioneiro, o Jornal Panorama Pradense contabiliza o número significativo desses pequenos oratórios, apontando que em Antônio Prado são 43 capitéis construídos nas beiras de estradas do município.

Figura 5 – Maquetes dos Capitéis do município de Antônio Prado



Fonte: Fernando Roveda.⁷⁸

Em uma das edições da série Programa Monumenta, publicada pelo IPHAN, o então Presidente do Instituto, Luiz Fernando de Almeida, trata sobre a importância dos agentes envolvidos no tombamento de Antônio Prado, destacando as palavras do coordenador do Projeto Memória e Identidade do Patrimônio Histórico de Antônio Prado:

Se não fossem os pesquisadores da Universidade de Caxias do Sul e os técnicos do IPHAN, Antônio Prado só teria hoje a igreja matriz, a Casa da Neni, a prefeitura e talvez mais uma ou duas construções dos velhos tempos. Do resto não teria sobrado tábua sobre tábua, afirma taxativo, Fernando Roveda, cidadão e pesquisador pradense (In: Memória e preservação: Antônio Prado, RS/16, 2009, p. 65).

A publicação do IPHAN faz referência ao livro publicado por Fernando Roveda, em 2003, destacando o seu envolvimento com a questão patrimonial desde 1994. Menciona, ainda, que, quando Roveda foi diretor de turismo do município,⁷⁹ deu-se conta de que não havia material para orientar os visitantes que quisessem realmente conhecer a cidade.

⁷⁸ Disponível em: <<http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-tendencias/almanaque/noticia/2016/01/projeto-incentiva-criancas-a-montarem-maquetes-dos-capiteis-de-antonio-prado-4942269.html>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

⁷⁹ Leia-se Secretário de Turismo.

Em suma, o tombamento da Casa da Neni pelo empresário Waldomiro Bocchese da Cunha e o envolvimento da UCS, por intermédio do ECIRS e do IPHAN, impediram o desaparecimento das 48 casas do final do século XIX e início do século XX. Além disso, ações desenvolvidas na cidade, como o pesquisador Fernando Roveda e de instituições públicas e privadas, como a Nordeste Alimentos, demonstram que a política de preservação prevaleceu sobre a resistência contrária. Essa constatação confirma a ideia de José Clemente Pozenato, para quem, “[...] o simples fato de estarmos trabalhando em preservar, descrever ou interpretar uma cultura, já significa que optamos por uma política de manutenção da diferença, que somos contra a eliminação da identidade [...]” (POZENATO, 2003, p. 33).

Sabemos, no entanto, que as relações controversas em consequência dos diferentes interesses, sejam eles religiosos, econômicos ou políticos, em períodos tão distintos, construíram muitas cidades dentro da mesma cidade: da Cidade Fundada e Isolada, à Cidade Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; da Cidade Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, à Cidade Fictícia – Cidade-cenário/Cidade-miniatura; da Cidade Fictícia – cenário/miniatura, à Cidade Vivida na Praça, esta última abordada no subcapítulo a seguir.

3.4 A CIDADE VIVIDA NA PRAÇA

“A cidade sonhada o possuía jovem [...]. Na praça, há o murinho dos velhos que veem a juventude passar [...]. Os desejos agora são recordações”.

Italo Calvino

A Praça Garibaldi é o lugar do encontro coletivo na cidade. Dos velhos às crianças, a praça se oferece como lugar para sentar, caminhar, conversar, brincar, encenar, ler, rir, dançar, pular, jurar, comemorar, namorar, casar, comer, rezar, etc. Essa relação dos moradores da cidade com a Praça Garibaldi é anterior ao tombamento e antes de ser a praça do Centro Histórico, por reunir nela o maior número de edificações tombadas, ela já era a praça da Igreja Matriz, da Casa Paroquial, da Prefeitura Municipal, da Casa da Neni, do café, do comércio, das agências bancárias, do bar dançante e do extinto cinema, que, conforme veremos a seguir, tinha seus filmes divulgados nos cartazes fixados na própria praça. O marco do cinema na cidade é referido por muitos autores que falam do Clube União, do Clube Gaúcho e do Cine Rex, depois do Cine Nordeste ou Pradense, dos três locais onde foi instalado (nas

proximidades ou na própria Praça Garibaldi), da relação do público com o cinema e da rivalidade entre os proprietários das salas de exibição. Em seu depoimento, o pesquisador Fernando Roveda assim se refere:

Em Antônio Prado, a história do cinema começa com o cinema mudo no Clube União, lá pela década de 1910. Um dos operadores era Calvino Palombini, filho de Vicente Palombini, que operou no cinema na década de 1930. Para fazer concorrência com o Clube União, surgiu o Clube Gaúcho, que eram os rivais lá de Vacaria. Mais tarde, em 1942, a família Bocchese abriu o Cine Rex e o Bar Rex. Depois, o Cine Rex virou o Cine Nordeste, que o Valdomiro Bocchese manteve por muitos anos. Mais tarde, o cinema fechou, depois reabriu, voltando a fechar, definitivamente, na década de 1980. O Valdomiro Bocchese da Cunha (neto de Valdomiro Bocchese) ofereceu o prédio com todos os equipamentos à Prefeitura, mas como a mesma não comprou, Valdomiro doou para o Clube União as poltronas que estão no auditório. Esta foi uma enorme perda para a cultura pradense, pois o cinema teve grande influência na vida cultural dos pradenses. Nossos pais e avós participavam do cinema, como nós por um longo tempo também participamos. Tinha gente aqui de Antônio Prado que tinha o nome na cadeira e se alguém sentava lá... Já viu! (ROVEDA, informação verbal, 17 ago. 2015).

Ao falar sobre a fundação do Clube União, do primeiro e do atual prédio da sede, Telmo Marcantônio Cunha (1989) também refaz a trajetória do cinema e a rivalidade entre o Clube Gaúcho e o primeiro, ambos responsáveis, na época, pela exibição dos filmes na cidade.

Sobre o cinema, no União, localizado na Rua Waldemar Mansuetto Grazziotin, uma quadra abaixo da praça, ele depõe:

Lá assistimos ao primeiro filme sonorizado produzido no mundo (pelo menos era o que diziam os reclames-anúncios da época) – Paixão de Zingaro. E, o primeiro filme falado, com o célebre cantor All Johnson, o Cantor de Jazz. “Paixão de Zingaro” era a cores – meio borradas – mas de grande assombro na época (CUNHA, 1989, p. 143).

Quanto ao Clube Gaúcho, fundado em 1927, na Rua Oswaldo Hampe, uma quadra acima da praça, o autor afirma que a rivalidade era mantida e alimentada por Mário Paim, fazendeiro de Vacaria, dono de uma pequena fortuna em campos e gado. Acrescenta ele: “a rivalidade entre os dois grandes clubes sociais de Antônio Prado, faz parte, intimamente, da história social desta cidade. Um clube propunha algo novo, o outro sobrepunha um grande baile de gala, com orquestra vinda de fora e acompanhada de grande número de forasteiros” (CUNHA, 1989, p. 143).

Assim como Fernando Roveda e Telmo Marcantônio Cunha, Mario Zaniol também conta um pouco sobre o significado da sétima arte na cidade de Antônio Prado, em depoimento ao seu filho Marcos Mario Zaniol (2008) que, em uma publicação, traz trechos da entrevista com o pai que trabalhou no Cine Nordeste, também conhecido como Cinema Pradense, localizado na Avenida dos Imigrantes, “no canto da Praça Garibaldi”: “O Cinema

em Antônio Prado sempre foi um espetáculo, pois tinha também um palco para teatros e palestras – Paulo Autran já se apresentou por aqui uma vez!” (ZANIOL, 2008, p. 461).

Nos depoimentos, Mario Zaniol, que confessa sentir muita saudade dos filmes na telona, do som contagiante, das pessoas, do “lanterninha” tentando organizar a bagunça da “gurizada”, lamenta a popularidade da televisão e de outras tecnologias que fizeram com que as pessoas preferissem ficar, segundo suas palavras, “mofando no sofá”, fenômeno que diz ter acontecido em todo mundo, inclusive na cidade. No entanto, Mario Zaniol destaca que todos os filmes que ganharam o Oscar foram exibidos em Antônio Prado e que o espaço, com mais de 400 lugares, bem como o sucesso dos filmes do Teixerinha ou do Mazzaropi, por exemplo, e as sessões extras e matinês dos desenhos animados do *Walt Disney* traziam gente de todo o interior e lotavam a sala. Diz ele:

Nossa, quanta alegria da garotada! Antigamente, fixavam-se cartazes dos filmes na praça; era o meio de divulgação.

[...].

As sessões eram sempre divertidas. Antes de começar, eu colocava a mesma música, que era para todo mundo ir se preparando, pois já ia começar. A música era o Hino de alegria de Beethoven. Era lindíssima mesmo!

Mas, antes do filme ainda tinha outras coisas: um jornal informativo, lance de futebol em câmera lenta, e até um desenho animado da pantera cor-de-rosa, que vinha junto com o pacote. A turma ficava numa alegria que só vendo!!! (ZANIOL apud ZANIOL, 2008, p. 460).

Além do cinema, dos clubes e do parque municipal, conhecido como “mato da prefeitura”, foi também no entorno da Praça Garibaldi que surgiram as principais escolas. Conforme Rosa Maria Guerra (2008), o Colégio São José foi fundado em 1900 com a chegada de sete irmãs francesas, vindas do município de Garibaldi, RS, e lideradas pela Madre Maria Azaleia. Até 1949, a escola religiosa atendia somente meninas do 1º ao 5º ano, passando em 1950 a funcionar até o Ensino Médio, como instituição mista, com o nome de Ginásio São José, último prédio ocupado pelas irmãs, na Rua Adylles Ampessan, e que desde 1990, ano em que o ginásio encerrou suas atividades na cidade, está instalada a Escola Irmão Irineu, atualmente com o nome de Escola Estadual de Ensino Médio Irmão Irineu. Antes, porém, em 1969, a Escola Estadual Irmão Irineu foi denominada de Escola Particular Irmão Irineu, funcionando até 1975, quando passou de particular a estadual, momento em que os Irmãos Maristas encerraram suas atividades na cidade com a extinção do Instituto Sagrado Coração de Jesus, fundado em regime de internato, como escola religiosa para meninos, em 1920, ano em que iniciou suas atividades no prédio *Società Del Mutto Soccorso Vitoria Emanuelle III*, atual Sociedade Pradense de Mútuo Socorro. Sobre a troca do nome da edificação, Fernando Roveda (2003), afirma que, durante a Segunda Grande Guerra Mundial,

todos os seus documentos foram apreendidos pela polícia, o que provocou a alteração do nome da casa. Durante as gravações do filme *O quatrilho*, as instalações da edificação, construída entre 1911 e 1912, na Av. Valdomiro Bocchese, número 357, e tombado pelo IPHAN, foram usadas para representar a Intendência Municipal. Atualmente, o prédio, criado com o intuito de unir esforços para ajuda mútua dos seus associados, é usado para entretenimento, com sala de jogos de carteados, bochas e como bar e restaurante.

Em 1921 o Instituto Sagrado Coração de Jesus passou a funcionar em uma casa de madeira, a qual foi substituída, em 1943, pela atual construção, onde está instalada a Escola Interativa Antônio Prado, após o fechamento do Instituto de Educação Cenecista em dezembro de 2015, anteriormente Colégio Comercial Conselheiro Antônio Prado, mesmo prédio que foi utilizado pela Escola Irmão Irineu até ser transferida para as antigas instalações do Colégio São José. De acordo com Maria Cecília Marin Zulian (2008), no entorno da praça, na Rua Waldemar Mansuetto Grazziotin, também está situado, desde 1942, o prédio do Colégio Estadual Professor Ulisses Cabral, criado em 1926, com o nome de Grupo Escolar da Cidade de Antônio Prado. Antes do atual prédio, a instituição de ensino também ocupou outros endereços nas proximidades: dois locais, na Rua Valdomiro Bocchese, e um, na Rua Luíza Bocchese.

Assim como na Idade Média, a cidade de Antônio Prado mostra-se como um espaço mágico, onde múltiplas atividades acontecem, ao mesmo tempo, na praça central. Na praça ou no mercado público da Idade Média, a festa incorporava-se aos rituais em que os camponeses, em movimento, se entregavam ao jogo, ao trabalho e à gastronomia. Na Praça de Antônio Prado, pessoas em movimento se entregam à religiosidade, ao lúdico e à comida. As experiências humanas vividas na Praça Garibaldi, assim como as fotografias “à moda antiga”, também são emolduradas pelas casas históricas e pelos discursos decorrentes da preservação que constitui a identidade cultural que marca o encontro do vivido com o presente e que, de acordo com o historiador Marcelo da Silva Etcheverria,

[...] é o que nos faz sentir como pertencendo a um grupo de pessoas que compartilham os mesmos sentimentos e as mesmas representações de uma paisagem específica – uma comunidade, uma cidade, um bairro, ou a própria casa (família) – e da história das tradições que ligam o passado e o presente, como mitos de origem da comunidade, da família ou até de um grupo de amigos (ETCHEVERRIA, 2008, p. 173-174).

Porém, as semelhanças entre a cidade contemporânea e a cidade medieval não se restringem a Antônio Prado, Cidade vivida na Praça. Le Goff faz uma analogia entre a cidade contemporânea e a cidade da Idade Média, afirmando:

A cidade contemporânea, apesar de grandes transformações, está mais próxima da cidade medieval do que esta última da cidade antiga. A cidade da Idade Média é uma sociedade abundante, concentrada em um pequeno espaço, um lugar de produção e de trocas em que se mesclam o artesanato e o comércio alimentados por uma economia monetária. [...] a cidade concentra também os prazeres, os da festa, os dos diálogos na rua, nas tabernas, nas escolas, nas igrejas e mesmo nos cemitérios (LE GOFF, 1988, p. 25).

Em Antônio Prado, é no pequeno espaço da Praça Garibaldi que se concentram o lazer, o comércio, as trocas afetivas e os rituais cívicos, políticos e religiosos. Crianças, adultos e velhos caminham, riem, cantam e dançam. Adultos e velhos conversam sentados nos bancos. Jovens bebem, namoram, ouvem música e juram à Bandeira Nacional, em Cerimônia Militar de Dispensa de Incorporação. Concluintes do Ensino Fundamental e do Ensino Médio despendem-se das turmas da escola, e vestibulandos comemoram a aprovação no curso escolhido banhando-se no chafariz. Grupos de corais,⁸⁰ danças⁸¹ e orquestras apresentam-se nos palcos montados durante a Feira do Livro, Semana Farroupilha, mateadas e outros eventos culturais e gastronômicos.

Figura 6 – Espetáculos são apresentados na Praça Garibaldi que vira um grande palco



Fonte: Mara Galvani.

Crianças brincam com outras crianças, ou sozinhas, no parque infantil ou no canhão, ou na réplica da Casa da Neni; andam de bicicleta; correm e pulam com seus animais de estimação.

⁸⁰ De acordo com a Secretária do Conselho Municipal de Cultura de Antônio Prado, Iraci Pellin, atualmente, o município conta com dois corais: o *Coro Del Paese*, sob a regência de Bertha Caroline Pellin, e o *Coral Vozes do Prado*, sob a regência vocal de Nelsa Dupont Ferri (PELLIN, informação verbal, 13 nov. 2016).

⁸¹ Também conforme a Secretária, em Antônio Prado, há três grupos de danças italianas, coordenados pela professora Maria Luiza Ravanello (PELLIN, informação verbal, 13 nov. 2016).

Figura 7 – A calçada da Praça vira campo de futebol



Fonte: Mara Galvani

Figuras – 8, 9 e 10: A réplica da Casa da Neni, o canhão e a placa que o acompanha com os nomes dos pradenses que foram lutar na Itália, são o cenário das brincadeiras infantis



Fonte 8: MGrçaS.⁸²

Fonte 9: Sidnei Recco.⁸³

Fonte 10: Valdemir Guzzo.⁸⁴

⁸² Disponível em: <<https://www.guiadoturismobrasil.com/gastronomia/3/RS/antonio-prado/669/1>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

⁸³ Disponível em: <<http://www.panoramio.com/photo/79969550>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

⁸⁴ Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/memoria/category/datas-comemorativas/page/10/?topo=35%2Fpage%2F2%2F>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

Sobre a história do canhão instalado na Praça Garibaldi, Alberto Arioli explica: “o Canhão existe na Praça Central de Antônio Prado por iniciativa do Tenente Antônio Reginato, natural do município, que participou da Campanha da Força Expedicionária Brasileira, no Teatro de Operações, na Itália, no período de 1944-1945” (ARIOLI, 2008, p. 107). Ao se referir ao canhão 57 mm ACe (Anti-Carro), Arioli conta que o monumento foi inaugurado no local, em 1981, mas que depois foi desmontado e ficou muito tempo abandonado em um canto da praça. Segundo ele, que é ex-combatente da Segunda Guerra Mundial e veterano da Força Expedicionária Brasileira, a cada administração o novo prefeito comprometia-se em instalá-lo novamente, mas nada era feito. Além das mudanças de ideias de cada prefeito, o ex-combatente afirma que houve a interferência de um pároco que argumentava que o canhão tinha sido colocado em uma posição que ficava apontando para a igreja, o que o autor diz não proceder, pois, de acordo com ele, o canhão estava de lado. Em 2001, Arioli afirma que, após falar com o Coronel do 3º Grupo, o canhão foi levado por um caminhão do exército para o quartel em Caxias do Sul, onde foi recuperado e devolvido a Antônio Prado, sendo finalmente reinstalado pelo então prefeito, sobre uma plataforma de concreto, na Praça Garibaldi, próximo à Casa da Neni. Ao lado dele foi colocada a placa de bronze, que, conforme o autor, estava escondida na prefeitura. Sobre os nomes dos pradenses que estão na placa e foram lutar na Itália, depõe: “Temos um companheiro, chamado Mercí, que é filho de Antônio Prado e único sobrevivente daqueles 13 que estão na placa” (ARIOLI, 2008, p. 108). Ele destaca, ainda, que Antônio Prado tem um monumento único no Rio Grande do Sul, um artefato de guerra que foi utilizado na Segunda Guerra Mundial, em toda a campanha de artilharia da Itália.

Na mesma praça em que as crianças jogam bola, brincam na réplica da Casa da Neni e no canhão, os fiéis vão à igreja participar de rituais, como batizados, casamentos, celebrações fúnebres, ou simplesmente rezar nas missas ou nas encenações da Paixão de Cristo, ou do Nascimento do Menino Jesus, ou de *Corpus Christi*, dentro ou fora da Igreja Matriz Sagrado Coração de Jesus.⁸⁵

⁸⁵ Conforme Fernando Roveda (2003), por iniciativa de Alexandre Pellegrini, o primeiro padre de Antônio Prado, a igreja tem até hoje como padroeiro o Sagrado Coração de Jesus. Construída em alvenaria de 1891 a 1897, a edificação foi reformada em 1899 por ordem do Padre Fasulo. Em 1911, chegaram puxados por carretas, os três sinos da igreja: o maior pesando 890 quilos, e o menor, 464. Em 1912, ao lado da igreja, foi erguido o campanário de madeira para abrigar os novos sinos. Entre os anos de 1925 e 1928 ocorreu a segunda reforma do prédio da igreja, sendo que novos vitrais e novas escadarias foram colocados na matriz. Na década de 1950, o artista italiano Emilio Benvenuto Zanon foi contratado para fazer as pinturas internas da igreja.

Figura 11 – Rituais religiosos acontecem em frente à Igreja Matriz situada na Praça que compõe o Centro Histórico



Fonte: Foto Ampessan/Divulgação Antônio Prado.⁸⁶

Esses mesmos fiéis caminham, em procissão, em dias santos e em festas religiosas, nas ruas, ao redor da praça, decorada com tapetes confeccionados com serragem colorida. Escolas e entidades do município participam dos desfiles cívicos, acompanhados pela Banda Municipal e das cerimônias de hasteamento e arriamento das bandeiras, na Semana da Pátria.

É na Praça Garibaldi, em frente ao prédio da Prefeitura Municipal de Antônio Prado, que também acontece a cerimônia de Juramento de Fidelidade à Pátria e a entrega do Certificado de Dispensa de Incorporação (CDI) aos jovens dispensados do Serviço Militar inicial.

Figura 12 – Atos cívicos também acontecem na Praça Garibaldi



Fonte: www.olaserragaucha.com.br.⁸⁷

Foliões dos blocos de carnaval mostram suas fantasias nas mesmas ruas que cercam a Praça e que são ocupadas pelos fiéis. A Praça é o lugar do teatro e é o próprio espetáculo da

⁸⁶ Disponível em: <<http://www.olaserragaucha.com.br/noticias/geral/12016/Antonio-Prado-festeja-os-111-anos-da-Paroquia-Sagrado-Coracao-de-Jesus.html>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

⁸⁷ Disponível em: <<http://www.8csm.eb.mil.br/index.php/2-destaque/105-ant%C3%B4nio-prado-rs,-juramento-%C3%A0-bandeira-nacional.html>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

vida encenada e também da vida vivida na cidade, onde os visitantes e os moradores compram o artesanato na Casa do Artesão⁸⁸ ou nas “feirinhas” de Clubes de Mães,⁸⁹ de Páscoa ou de Natal, montadas no local. Os turistas e os estudantes das escolas superiores, principalmente dos cursos de Arquitetura e Urbanismo e de Turismo, fotografam as casas e são fotografados nelas.

Figura 13 – No mesmo Centro Histórico, junto à Praça acontece o *Nostro Natale*



Fonte: Mara Galvani.

A própria decoração de Natal na cidade é feita com materiais utilizados no artesanato local, como a palha de milho, por exemplo, tendo como tema os elementos do patrimônio histórico. A árvore da edição de dezembro de 2014 do *Nostro Natale* constituiu-se em uma escultura de 6 metros de altura em ferro e dresta de palha de trigo, inspirada nos lambrequins e nos óculos de porão da cidade com a colaboração dos sócios da Associação Cultural Pitangueiras e participação da comunidade, sob a coordenação do joalheiro Cesar Cony.

⁸⁸ Sobre a Casa Luciano Zanella, construída entre os anos de 1919 e 1920, Roveda (2003) afirma que, em 1925, Luciano vendeu a edificação para Misael Borges Duarte, que no mesmo ano também a vendeu para o casal Rizzieri e Ildegonda Biazus Letti, que registrou a casa em nome do único filho, Horácio José Letti. A família Letti, que era proprietária do *Café Itália*, instalou, na casa que também servia como residência, o estabelecimento que funcionou de 1925 a 1936. Após a morte de Rizzieri, o filho Horácio e a esposa Elvira Mondadori Letti mudaram-se com os três filhos pequenos para o Bairro Golin. Mas com o falecimento de Horácio, em 1971, a família vendeu a casa naquele bairro e voltou a morar na Casa Zanella. Após a morte de Nona Gonda, em 1974, parte do imóvel continuou sendo alugado e servindo de moradia para sua nora Elvira, que permaneceu nela até seu falecimento, em 1999. Atualmente, a casa, localizada na Rua Luiza Bocchese, número 80, pertence aos herdeiros da família de Horácio Letti, e as salas da parte da frente estão alugadas para a *Casa do Artesão* (loja de produtos artesanais confeccionados pela Associação de Artesãos de Antônio Prado *La Nostra Arte*).

⁸⁹ A Secretária do Conselho Municipal de Cultura de Antônio Prado, Iraci Pellin, contabiliza oito clubes de mães no município. Diz ela: “Temos o Clube de Mães Antônio Prado, no Centro; o Clube de Mães Unidas Venceremos, no Bairro da Gruta; o Clube de Mães Nossa Senhora Aparecida, no bairro de mesmo nome; o Clube de Mães *Bell Vivere*, no Bairro Prolurb; o Clube de Mães Fátima, no bairro também de mesmo nome; o Clube de Mães Raio de Sol, na Escola João XXIII e o Clube de Mães Aconchego, nos Bairros São José e Planalto” (Informação verbal, 13 nov. 2016).

O município, que é conhecido também pela tradição da Sopa Imperial e produção de suas massas, criou o Festival Nacional da Massa (FenaMassa), promovido pela Câmara de Indústria, Comércio, Serviços e Agropecuária de Antônio Prado (CICA), com apoio da Prefeitura Municipal, Lei de Incentivo à Cultura e demais instituições públicas e privadas, visando à valorização da cultura e do patrimônio de Antônio Prado, o incentivo à indústria de massas e à qualificação dos estabelecimentos para bem receber o turista. Culminando com o Festival Gastronômico que reúne a qualidade da gastronomia de imigração italiana e as inovações da culinária contemporânea, a FenaMassa acontece desde 2012 na Praça Garibaldi, ocupando todo o Centro Histórico, em dois finais de semana do mês de outubro. O evento conta com feira gastronômica, praça de alimentação, espaço do vinho, espaço infantil, palcos que oferecem atrações culturais locais, estaduais e nacionais, oficinas com a Fábrica de Massas, passeios, inclusive de carretão, pelo Centro Histórico, exposições de indústrias de massas, de móveis e decorações, além do Museu da Massa. Durante todo o ano são realizados, na cidade e nas comunidades do interior do município, cursos e eventos paralelos e os restaurantes, hotéis e pousadas oferecem suas especialidades em massas.

A Cidade Fictícia em tamanho real, ou seja, a Cidade-cenário formada pelo Acervo Histórico tombado, e a Cidade-Miniatura, representada pelas maquetes das 48 casas e dos 43 capitéis, instalada no Centro Cultural Projeto Memória/Nordeste Alimentos, oferecem-se a todos, nas ruas que circundam a Praça Garibaldi. No interior dos centros culturais, as relíquias dos museus mantêm-se guardados à espera dos visitantes e, contornando a Praça, a Cidade-cenário permanece exposta a todos. É nela que seus ocupantes se entregam à gula na FenaMassa, a qual, em 2015, chegou a sua quarta edição, sob o *slogan* “A cidade mais italiana do Brasil espera você de braços abertos!” Observamos, no entanto, que, de anual, o Festival Gastronômico passa a ser bienal a partir da quinta edição, sendo que a de 2017 traz o *slogan* “Um toque caseiro com sabor e cultura das nossas origens”.⁹⁰

No depoimento de Fernando Roveda, acerca da Praça Garibaldi, fica evidente que ela é o lugar de maior relevância na vida pradense:

A Praça Garibaldi surgiu já no início de Antônio Prado, quando os agrimensores mediram os lotes. Procurei várias vezes sobre a praça, quando foi dado o nome e a Lei que instituiu. Não encontrei nada. Mas sei que iniciou com a medição da cidade e foi dado o nome de Praça Garibaldi em homenagem a Giuseppe Garibaldi, cuja história remete ao herói dos dois mundos. Desde o início a praça tem esse nome. Se você pesquisar no livro do Fidelis⁹¹ [nota minha] vai encontrar que o Padre Alexandre Pelegrini plantou mudas de parreiras na praça, um momento histórico,

⁹⁰ In: *FenaMassa*. Disponível em: <<http://www.fenamassa.com.br/>>. Acesso: 02 ago. 2017.

⁹¹ Ver BARBOSA, Fidelis Dalcin. *Antônio Prado e sua história*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1980.

porque remete à cultura do vinho, que desenvolveu toda a região Nordeste. A Praça Garibaldi é sem dúvida o lugar, o espaço cultural construído pelos imigrantes e seus descendentes, de maior relevância para a sociedade pradense. Desde o início, a praça foi o lugar de encontros sociais, como festas; de lazer, como os jogos de vôlei, caçador, educação física, conversas, brincadeiras e namoros; de atos cívicos, como o fogo simbólico, Sete de setembro, juramento à bandeira e tiro de guerra, enfim dos encontros culturais, religiosos, políticos, entre outros. Entendo que até hoje não há outro espaço que consiga superar a diversidade das atividades sociais que foram ali expressadas. A Praça Garibaldi é o marco central do surgimento do centro urbano de Antônio Prado. A igreja, a praça, depois a cidade que converge para ambas (ROVEDA, informação verbal, 17 ago. 2015).

Antônio Prado, como a cidade vivida na Praça Garibaldi, mais uma vez nos aproxima do romance *A cocanha*, de José Clemente Pozenato. Na obra literária, desde a partida de Roncà, o encontro dos que permanecem e dos que partem e o ritual de despedida se dão na praça: os sinos e a banda tocam, o padre reza a missa e entrega a efígie da Madona para que a fé acompanhe os imigrantes, as mulheres e crianças carregam flores e choram, e homens acenam com o chapéu e tossem. Já no Brasil, a praça continua sendo o espaço religioso e social, o lugar do encontro, como fazia Roco, que queria sentir-se brasileiro, com filhos brasileiros, se possível, de uma mãe brasileira. Ele que “há alguns domingos vinha se encontrando na praça com Delfina, filha do tropeiro João Neves” é indagado pela moça: “– O meu pai me perguntou quem é o gringo que vem falar comigo na praça [...]” (POZENATO, 2000, p. 221). Assim como a Praça Garibaldi foi e continua sendo o lugar do encontro, na obra ficcional de Pozenato, a praça foi o espaço onde começou o namoro de Roco com Delfina, oficializado na casa da moça:

No dia seguinte, depois da missa, acompanhou Delfina até a casa dela. Fazia um sol claro de primavera, que deixava brilhantes as folhas das árvores. Ela o puxou pela mão para dentro da cozinha, de chão batido, com um fogo no centro e as paredes e o teto cobertos de fuligem. Estavam ali uma mulher de tranças negras e compridas, que deveria ser a mãe de Delfina, mais dois rapazotes.

– Pai, este é o gringo que o senhor queria conhecer (POZENATO, 2000, p. 222).

A Cidade Vivida na Praça Garibaldi também nos aproxima da cidade da Idade Média e possibilita estabelecer um paralelo com as pinturas de Pieter Bruegel, que equilibra seu gosto pela literatura com a narrativa visual. O pintor flamengo dialoga com a sociedade da sua época, presente nas obras dos escritores Erasmo de Rotterdam e François Rabelais. Conhecido como “O Velho” (para distinguir-se de seu primeiro filho), Bruegel (c. 1520/30-1569) nasceu em Breda, no Ducado de Brabant, Países Baixos, hoje uma Província da Bélgica. Primeiro de uma família de pintores, assinou como Brueghel até 1559, ano em que retirou o “h” do sobrenome, como viria a acontecer com seus filhos. Também conhecido como “O camponês”, pelo modo de vestir-se, no intuito de misturar-se com a população, em casamentos e outras

celebrações, o pintor de multidões e de cenas populares, expôs em obra sua o cotidiano da vida na aldeia e as fraquezas humanas. Influenciado pela arte de Hieronymus Bosch (c. 1450-1516) e célebre por seus quadros com cenas do campo, sua obra remete à Idade Média, assim como é documento narrativo dos costumes do período *Cinquecento* (1500-1599) do Renascimento.

Em torno dos 45 quadros que compõem sua obra, mais de 30 apresentam a natureza, a aldeia e os camponeses. Nela, as personagens rurais anônimas tornam-se as protagonistas de seu repertório. Quando Bruegel pinta a vida dos camponeses na aldeia, é como se fosse sinal de edificação, de advertência, de confronto à igreja e à classe alta, que o ridiculariza ou ignora. O artista dá visibilidade aos camponeses que são grotescos, disformes, jogam, brincam, dançam, comem, enquanto vivem um cotidiano de espera. Nada constitui um gesto completo na mistura do cômico e da dor, dos excessos de prazeres e dramas sociais, de modo que sua obra mantém, até hoje, uma densidade poética. Em Bruegel, algo vai acontecer, mas ainda não é o momento e, na espera, chega à distração, ao riso.

O povo em ação, imerso em atividades cotidianas, na obra do artista, transita pela vida, habita a cultura cômica popular, participa do riso e do carnaval – sua própria vida é carnavalizada, dança, joga e come na praça. Crianças, velhos e adultos entregam-se aos rituais da aldeia, às festas e às brincadeiras nos mercados públicos.

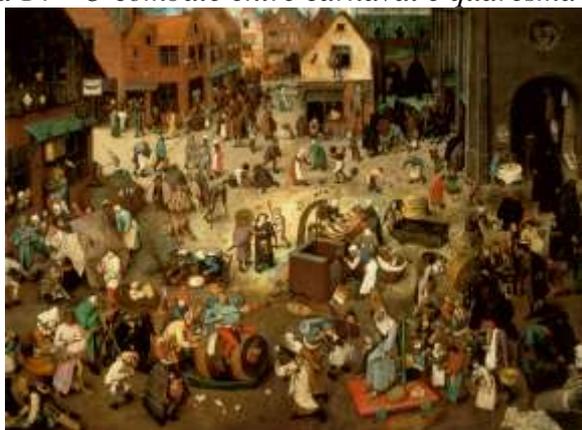
A cultura carnavalesca, com todos os seus atos, espetáculos e cerimônias cômicas, realizadas nas ruas e praças, liga-se ao riso. Mikhail Bakhtin (2002) pontua, no entanto, que o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é puramente uma forma artística de espetáculo teatral, situando-se nas fronteiras entre a arte e a vida, pois é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. O pensador russo afirma:

Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão o carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente (BAKHTIN, 2002, p.6).

Portanto, nesse contexto, o carnaval configura-se como uma forma concreta da própria vida, já que durante a festa é a vida que se representa e se interpreta. Essa forma livre de realização do carnaval é a maneira efetiva da vida da qual participam os bufões e os bobos, personagens da obra de Rabelais, que, como afirma Bakhtin, continuam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Baseado no princípio do riso, o carnaval é então a vida

festiva do povo. Todas essas celebrações ligadas à cultura cômica popular eram independentes das consagrações religiosas, sendo que o carnaval, que não coincidia com nenhum fato da história sagrada ou festa de santo, realizava-se nos últimos dias que precediam a grande quaresma. Assim, Bruegel vai além de descrever a vida da comunidade, o riso e os divertimentos do carnaval, como no exemplo da obra *O combate do carnaval e da quaresma*, pintada pelo artista em 1559, em que tanto o bobo, o obeso príncipe do carnaval, o palhaço que guia duas pessoas quanto os aleijados sinalizam o caos do mundo como resultado dos duros combates travados entre católicos e protestantes: “À sua volta, Bruegel desenrola uma infinidade de cenas foclóricas: crianças a brincar, doentes que mendigam, vendedores de peixes, fiéis que saem da igreja com as suas cadeiras, personagens mascarados, lembrando uma procissão” (MARIE; HAGEN, 2004, p. 50).

Figura 14 – *O combate entre carnaval e quaresma*



Fonte: Google imagens.⁹²

Sejam as personagens as magras figuras da quaresma, os glutões ávidos de prazer, os belos jovens, os homens deformados, sejam, ainda, os tristes seres que tocam um instrumento ou realizam alguma atividade na multidão, todos parecem refletir a miséria do mundo pela expressão de seus rostos na cena em que Bruegel apresenta o mundo às avessas e a luta entre Lutero e a igreja.

Se o carnaval é uma forma de *jogo*, os jogos e as brincadeiras que na Idade Média ocupam os espaços públicos da cidade também têm lugar no repertório pictórico de Bruegel. Na obra *Jogos infantis*, conhecida ainda sob o título *Brincadeiras de crianças*, criada em

⁹²

Disponível

em:

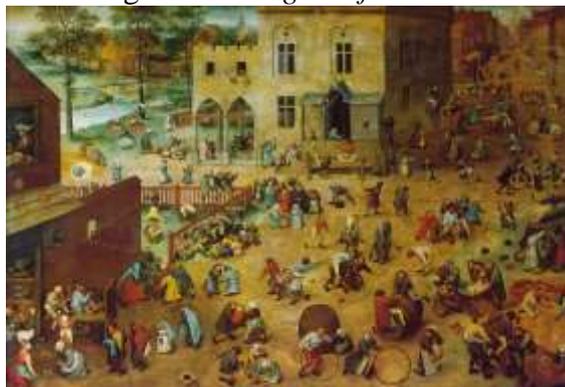
<

1560, o pintor flamengo coloca na cena mais de duzentas crianças que se confundem com adultos, em centenas de ações na praça. Conforme Philippe Ariès (1981), as crianças brincavam nas aldeias e nas ruas. O modo de vida dessa época não separava crianças e adultos, que viviam de maneira semelhante, tanto nas atividades exercidas no trabalho como nos modos de vestir e brincar. Segundo Johan Huizinga (2000), a vida medieval estava saturada de jogo, aspecto lúdico que no decorrer da história não distinguia idades:

O espírito de competição lúdica, enquanto impulso social é mais antigo que a cultura, e a própria vida está toda penetrada por ele, como por um verdadeiro fermento. O ritual teve origem no jogo sagrado, a poesia nasceu do jogo e dele se nutriu, a música e a dança eram puro jogo [...]. Daí se conclui necessariamente que em suas fases primitivas a cultura é um jogo. Não quer isto dizer que ela nasça do jogo, como um recém-nascido se separa do corpo da mãe. Ela surge no jogo, e enquanto jogo, para nunca mais perder esse caráter (HUIZINGA, 2000, p. 193).

O jogo, portanto, faz parte das atividades humanas. Ao longo do tempo, porém, decorrente de muitas mudanças constituídas na forma de viver da civilização, seu conceito se transformou. Na Antiguidade romana, por exemplo, havia celebração de rituais de prosperidade. Huizinga também relata a necessidade dos jogos na Roma Antiga como um ato sagrado e um direito do povo igualmente sagrado, por isso na *polis* romana o espaço do anfiteatro, do circo, do teatro, do imaginário e do simbólico são bastante significativos.

Figura 15 – *Jogos infantis*



Fonte: Google imagens.⁹³

Em *Jogos infantis*, tudo ocorre como se os homens estivessem sob o toldo de um circo, mas é a vida real apresentada de maneira alegórica. Sobre essa obra, lê-se na coleção *Mestres da Pintura*:

⁹³

Disponível

em:

<

[...] a totalidade da ação assume um ar demente. Trata-se de uma praça, mas realmente toda a cidade é ocupada por esses ‘adultos-crianças’ que a invadem com suas pernas-de-pau, seus arcos, equilibrando varas sobre o dedo indicador. É o poder do cotidiano, dos mecanismos consagrados pelos costumes. Tudo está à mercê desse exército de “homenzinhos-meninos”, cada qual ocupado em sua atividade, com ar ausente, lado a lado com seus vizinhos. Estamos diante do “homem-comum” que cuida de si e que é capaz de comover nessa tarefa: tema universal e insistentemente tratado na literatura flamenga. Mais de oitenta jogos podem ser reconhecidos nesse verdadeiro documento da vida das ricas cidades holandesas do século XVI (1978, p. 16).

Bruegel reflete as atribuições de uma época de conflitos e de mudanças marcada pelas lutas religiosas. Num cenário em meio à natureza e à violência, crianças pulam, sobem em árvores, nadam e jogam; adultos comem, bebem, trabalham, lutam e brincam; enfermos, inválidos e disformes também estão por ali, para lembrarem que são os espelhos em que todos devem se olhar. Em sua obra, os jogos e os rituais que invadiam a Idade Média podem ser observados nas praças ou campinas ocupadas por uma multidão, formando um grande jogo e reunindo a cultura cômica popular, a festa, o trabalho, a dança, a música e a comida.

João Francisco Duarte Jr. (2003), ao abordar a crise da modernidade tardia, faz um percurso sobre o comportamento humano, trazendo as mudanças ocorridas, principalmente nas grandes cidades, nas ações cotidianas, como caminhar, conversar, morar, ver, tocar, cheirar, trabalhar e comer – atividades que, pelo menos na Praça Garibaldi, de Antônio Prado, parecem ainda não ter sido extinguidas.

3.4.1 Caminhar na praça

*“[...] para chegar até lá,
[...] reconstituía as etapas de suas
viagens, [...] e os lugares
familiares de sua juventude, e os
arredores de casa, e uma pracinha
[...] em que corria quando era
criança”.*

Italo Calvino

Com a Praça Garibaldi, Antônio Prado ainda se permite caminhar com o significado de passear. Essa atividade, conforme João Francisco Duarte Jr. (2003), é cada vez mais negada aos seres humanos, nos espaços urbanos, como um exercício seguro de andar por praças e ruas.

O mesmo autor lamenta que as ruas tenham se tornado cada vez menos locais de passeio e cada vez mais um simples elo entre a casa e o compromisso, quando “passear pela paisagem urbana se mostra, pois, fundamental para a constituição de uma realidade estável, sensível e acolhedora, uma realidade com a qual nos identificamos e pela qual nos sentimos um pouco responsáveis” (DUARTE JR., 2003, p. 82). Seguindo suas postulações, caminhar sem as finalidades de perder peso; deslocar-se não para o trabalho, para a escola ou para casa, mas pelo simples prazer de caminhar para viver a cidade, contemplar sua paisagem, sentir seus aromas e trocar experiências com o outro são ações cada vez mais raras na cidade contemporânea. Na reflexão do autor, como decorrência dessa negação de espaços para o movimento dos pés, os corpos humanos perdem muito em termos de experiência sensível:

[...] o ato de passear a pé pelos espaços urbanos constitui um prolongamento das relações que o ser humano mantém com a sua habitação, pois a cidade, de certa forma, nada mais é do que a grande moradia de toda a coletividade. O exercício do passeio por ruas, jardins e praças do lugar onde se mora funciona, basicamente, como um processo de identificação entre o homem e o seu ambiente vital. Processo esse do qual resulta uma dupla identidade: primeiro, a de quem passeia, um indivíduo que, em seu caminhar, pode se reconhecer cotidianamente na paisagem, verdadeiro repositório de símbolos e marcos de sua biografia pessoal, e, depois, da própria cidade, a qual, antes de ser um mero conjunto utilitário de prédios e ruas mostra-se sobretudo como uma ideia e um sentimento no corpo de seus habitantes (DUARTE JR., 2003, p. 81).

Todas essas experiências são impossíveis de serem vividas na cidade, quando os corpos permanecem sentados em automóveis, ônibus e metrô. As pessoas não passeiam pela cidade, elas passam por ela, dentro dos transportes para chegar a algum lugar determinado. Nessa passagem, os deslocamentos são cada vez mais rápidos, já que as pessoas não são levadas pelos próprios pés. Assim, Richard Sennett (2001) observa que nesse percurso pelo desenho urbano, o corpo se move passivamente, anestesiado no espaço, para destinos fragmentados e descontínuos em que referências importantes tornam-se secundárias.

Agaldo Farias⁹⁴ afirma que “o problema é que, quando estamos na cidade, nós temos objetivos. Vamos de um ponto a outro e não percebemos o que está no meio do caminho”. Para darmos conta da tumultuada rotina, restringimos a caminhada às esteiras, estejam elas afixadas em frente à TV de nossas casas ou nas academias de ginástica. E quando o ato de caminhar permite deslocamentos, os corpos se movimentam nos pequenos trajetos dos aeroportos, centros comerciais e outros ambientes fechados da cidade.

⁹⁴ Disponível em: <<http://artenaescola.org.br/sala-de-leitura/artigos/artigo.php?id=69315&>>. Acesso em: 13 mar. 2014.

O psicólogo americano James Hillman (1993) também discute os prejuízos do ato mecanizado de caminhar, pois, para o autor, andar acalma a alma. Ele afirma que em seu trabalho terapêutico com as pessoas descobriu que, em períodos de intensa desordem psicológica, elas naturalmente resolviam caminhar, já que essa poderia ser uma terapia meditativa – não um passeio idílico à beira-mar –, mas simplesmente pela cidade, por horas, de manhã cedo, ou tarde da noite. O autor ainda ressalta:

Uma cidade que não permite caminhar não é também uma cidade que nega uma moradia para a mente? Podemos estar nos dirigindo, literalmente *dirigindo-nos*, para a loucura simplesmente por não cuidar dessa necessidade humana fundamental de caminhar (HILLMAN, 1993, p. 53).

A cidade que nega o espaço para a caminhada nega o lugar do encontro que é a sua própria razão. Nesse sentido, temos que, em grego, cidade é *polis*, que “[...] originalmente significava ‘multidão’, ajuntamento de pessoas; relativo a *poly* (poli, muitos); o latim *pleo* (abundante, cheio) e *plebs* (multidão, plebe, o plebeu comum). Uma cidade é o vaivém de uma multidão de pessoas comuns nas ruas” (HILLMAN, 1993, p. 52). Para o autor, o fato de não encontrar rostos por não se andar abstém-nos de encontrarmos o nosso próprio rosto e ainda nos abstém da própria cidade e de sua origem, que é a congregação de faces humanas originadas de todos os “caminhos” da vida. Assim, a sociedade volta-se para o individual, abrindo poucos caminhos para a vida coletiva. Sem a participação do outro não existe diálogo.

Diferentemente disso, em Antônio Prado, como já afirmamos, há um sentimento maior de comunidade que liga os que andam no pequeno espaço da Praça Garibaldi, pois nela a caminhada é o movimento do encontro que também permite conversar.

3.4.2 Conversar na Praça

“[...] todas as vezes que se vai à praça, encontra-se um pedaço de diálogo [...] Quem comparece à praça em momentos consecutivos nota que o diálogo muda de ato em ato [...]”.

Italo Calvino

Antônio Prado não é só a cidade para o encontro do caminhar na Praça Garibaldi, mas também para o encontro do conversar. Porém, João Francisco Duarte Jr. assinala que a deterioração na qualidade de vida nas cidades em geral também afeta esse aspecto ancestral da condição humana. Observa ele: “conversar, que sempre constituiu numa atividade rotineira

e prazerosa do ser humano, vem se tornando cada vez mais um ato de pouca ocorrência para além dos limites oficiais e burocráticos onde ela se dá” (DUARTE JR. 2003, p. 87).

De acordo com tal afirmação, poder-se-ia dizer que as conversas acontecem em dias e horários marcados, para que as pessoas deem conta dos inúmeros compromissos profissionais de suas atribuladas agendas. A questão mais delicada é quando os mesmos procedimentos se repetem nas relações pessoais. Hoje também se marca hora para um almoço ou jantar com a família. Nesses contatos, não raras vezes, as conversas são de ordem prática e assemelham-se muito às pautas das reuniões de negócios que exigem dos funcionários das empresas uma produção de alta qualidade para competir no mercado.

Desde tempos imemoriais, a palavra falada faz parte da vida humana: era pela comunicação oral que, antes da invenção da escrita, os povos transmitiam seus conhecimentos. Nesse sentido, “as palavras pareciam aumentar a temperatura do corpo; os gregos tomavam ao pé da letra expressões como o ‘calor da paixão’ ou ‘discursos inflamados’. Para eles, a retórica consistia na técnica de produzir o calor verbal” (SENNETT, 2001, p. 55).

Esse calor, hoje, é muitas vezes abrandado pela internet, que, se facilita a vida contemporânea, “agilizando” as atividades cotidianas e encurtando distâncias, também torna, em alguns casos, os usuários seus reféns, ao priorizá-la como espaço de convivência no âmbito pessoal, visto que o ato de conversar vem cada vez mais se dando nos espaços virtuais. No entanto, o uso intenso das interfaces eletrônicas não é o único responsável pelas mudanças nas atividades humanas. O ato de conversar sentindo o prazer de estar fisicamente com o outro, trocando não apenas palavras, mas apertos de mãos, olhares e boas risadas, não parece ser uma privação só das metrópoles, pois:

[...] nas próprias cidades interioranas praticamente desapareceu o antigo hábito de os vizinhos colocarem cadeiras nas calçadas para falar da vida após o jantar, numa atividade que mantinha unida a comunidade e informada sobre os acontecimentos do bairro e da cidade. Nos dias que correm, é muito mais comum estarmos informados sobre as ocorrências de nosso próprio bairro por meio dos jornais, rádio ou televisão, do que através da conversa com vizinhos e outros habitantes do local. Sem contar-se também que as cidades atuais [...] contam com pouquíssimos lugares para encontros descompromissados, onde mesmo estranhos possam trocar palavras e comentários acerca de acontecimentos (DUARTE JR., 2003, p. 87-88).

O autor destaca que, nas muitas expressões brasileiras usadas para essa “antiquíssima” atividade humana, entre elas “papear”, “jogar conversa fora”, “bater papo”, “prosear”, “levar um lero”, “contar causos”, são trocados não apenas informações e dados, mas, sobretudo, afetos e sentimentos – elementos básicos para a manutenção ou a transformação de uma dada realidade.

Na mesma direção, James Hillman ressalta que as pessoas precisam de lugares para pausas onde possam acontecer os encontros e os comentários:

Se a cidade não tem lugares para pausas, como é possível o encontro? Passear, comer, falar, fofocar. Esses lugares onde podemos fofocar são incrivelmente importantes na vida da cidade. As pessoas param perto dos bebedouros e falam sobre o que está acontecendo e essa fofocagem é a própria vida da cidade. Por trás de uma mesa de escritório nossa fala é diferente daquela num café (HILLMAN, 1993, p. 41).

Seguindo as concepções de João Francisco Duarte Jr. e João Hillman, podemos ousar atestar que a Praça Garibaldi ainda é o lugar das trocas, ou seja, do “bate-papo” de todas as gerações. Ao contrário de muitas cidades, nas quais, conforme Duarte Jr. (2003), restam às crianças apenas os *playgrounds* dos edifícios ou as pequenas praças dos *shoppings centers*, em Antônio Prado, as atividades como caminhar e conversar sem um “objetivo utilitarista”, mas com o simples propósito do encontro, ainda podem ser vividas na praça.

3.4.3 Comer e se divertir na praça

“[...] os tempos de indigência eram sucedidos por épocas mais alegres [...]. [...] a nova abundância fazia a cidade extravasar [...]. É hora de concluir o século dos ratos e iniciar o das andorinhas [...].”

Italo Calvino

Figuras 16, 17 e 18 – Pessoas comem e se divertem durante as edições da FenaMassa montada na Praça Garibaldi



Fonte: www.fenamassa.com.br.⁹⁵

Mais uma vez voltamos à Idade Média e à obra de Bruegel para fazermos referência à Cidade Viva na Praça, espaço em que os moradores e os visitantes de Antônio Prado se entregam à gula na FenaMassa. Assim como na cidade medieval e nas obras *O país da abundância*, também conhecida sob o título *O país da cocagna*, pintada em 1567, e *Dança de camponeses* e *A ceia de casamento*, produzidas em 1568, pelo artista flamengo Bruegel, na festa da massa, a música, a dança, o movimento e o riso são incorporados ao ato de comer na praça tomada por pessoas.

Na pintura *O país da abundância*, Bruegel sugere que para se chegar a esse país é preciso passar pela montanha. Nesse reino utópico, os gulosos encontram satisfação para seus apetites nas ocupações diárias na terra que tudo dá aos seus habitantes. Contudo, por trás da fantasia de um país lendário em que o alimento se encontra em grande quantidade, existe a dolorosa experiência da fome, fenômeno semelhante vivido pelos imigrantes italianos que migraram para os países da América entre 1870 e 1920, na esperança de escaparem da miséria e da insegurança reinantes em suas terras de origem.

⁹⁵ Disponível em: <http://www.fenamassa.com.br/edicoes_anteriores.php>. Acesso em: 26 maio. 2016.

Figura 19 – *O país da cocanha*

Fonte: Google imagens.⁹⁶

Bruegel mantém um vínculo sólido entre o cômico e a vida dos aldeões e camponeses, pois “o velho, ele próprio um habitante da cidade e simpatizante dos humanistas, sugere que se supunha que as pinturas fossem vistas como contribuições a uma tradição de sátira humana” (ALPERS, 1977 apud BURKE, 2017, p. 205). Assim como em *A dança de camponeses*, em que o pintor coloca uma multidão de pessoas em movimento, inclusive com a presença de uma criança em primeiro plano, num vigoroso cromatismo, em *A ceia de casamento*, o artista realça a existência corporal do homem e mostra que o organismo tem necessidade de comida, destacando também a criança que lambe o dedo sentada no chão. A partir da análise da criança, Peter Burke (2017) chama atenção dizendo que pode, à primeira vista, parecer um exemplo de arte de descrever, mas alguns pequenos detalhes sugerem uma intenção cômica e satírica do pintor. Argumenta o historiador francês:

Há a criança em primeiro plano, por exemplo, usando um chapéu muito grande para ela; o homem no extremo da mesa enterrando a cabeça no jarro; e talvez o homem que carrega os pratos com uma colher no chapéu (provavelmente um sinal de vulgaridade no século XVI, como o lápis atrás da orelha na Grã-Bretanha, há uma geração) (BURKE, 2017, p. 205).

Peter Burke observa que essa tradição cômica foi levada até o século XVII nas imagens de feiras de camponeses e de camponeses dançando em estalagens, bebendo, vomitando e brigando.

⁹⁶

Disponível

em:

<

Em *A ceia de casamento*, aspectos da vida camponesa são representados de forma cômica e satírica, evidenciando o banquete composto por pães e sopas, que constituíam os principais pratos da época. A parede de palha, os ramalhetes cruzados na parede e o ancinho pendurado talvez sejam elementos colocados pelo artista para reforçar a necessidade do trabalho dos camponeses para tirar da terra o alimento e levá-lo à mesa. Na obra, percebe-se que os alimentos são passados por entre as mesas e levados à boca.

Figura 20 – *Dança de camponeses*



Fonte: Google imagens.⁹⁷

Figura 21 – *A ceia de casamento*



Foto: Google imagens.⁹⁸

⁹⁷

Disponível

em:

<https://www.google.com.br/search?q=Dan%C3%A7a+de+camponeses&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjV44eB1YjZAhUDgpAKHWoKCscQ_AUICygC&biw=1366&bih=637#imgrc=J6-vvM_yQP8GHM:>. Acesso em: 08 set. 2016.

⁹⁸

Disponível

em:

<https://www.google.com.br/search?biw=1366&bih=637&tbm=isch&sa=1&ei=0xt1WovkN4OnwgTk5bX4Dg&q=A+ceia+de+casamento+Pieter+Bruegel&oeq=A+ceia+de+casamento+Pieter+Bruegel&gs_l=psy-ab.3...6293.15509.0.15867.19.17.2.0.0.188.2461.0j16.16.0....0...1c.1.64.psy-ab..1.0.0....0.mzxsxBhBYqM#imgrc=y2zbIBzNS7hGOM:>. Acesso em: 08 set. 2016.

A arte e o cinema incluem uma lista de obras que têm como temas a mesa, o ato de reunir-se ao redor dela e alimentar-se. Colocar a mesa para o jantar, reunir-se à mesa para o banquete de casamento, para a festa de aniversário, para a liturgia da comunhão, na Igreja Católica, envolve dois atos sagrados: comer e rezar. Entre alguns filmes, estão: *A festa de Babette*, dirigido por Gabriel Axel (1987), *Como água para chocolate*, dirigido por Alfonso Arau (1992) e *Comer, rezar, amar*, dirigido Ryan Murphy (2010). Neles, os roteiros são impregnados de ensinamentos, compartilhamentos de pratos e conversas despertados por prazeres gastronômicos que envolvem todos os sentidos e são responsáveis por mudanças de posturas morais, novas escolhas e novos apetites pela vida.

João Francisco Duarte Jr. (2003) afirma que o ato de comer e o modo como nos relacionamos com a comida, desde a forma como a preparamos, quando, onde e com quem comemos, contrapõe-se ao ato de comer no espírito europeu, em que a refeição é um momento da pausa e em que o prazer sensorial das refeições continua sagrado, resistindo à velocidade frenética dos nossos dias. As refeições, entre um compromisso e outro, sejam *fast-foods*, em que ingerimos, apressadamente, alimentos produzidos em série, sejam pratos sofisticados de grandes restaurantes que se reservam para os almoços de negócios, afiguram-se tão somente uma desculpa para ininterrupta dos lucros e uma mecânica reposição de energias, como se apenas estivéssemos abastecendo um veículo em um posto de gasolina. Visto assim, não há um tempo e um espaço para a ritualização, não há pausa para almoço, mas somente continuidades.

Ao abordar a mais elementar atividade humana, o autor também traz a figura do boia-fria e a sua relação com o ato de comer, quando ele assim o descreve:

[...] um trabalhador rural cujas péssimas condições no campo o obrigam a ingerir, fria, uma paupérrima refeição trazida de casa numa tosca marmita, refeição essa que lhe empresta a própria designação. O drama de sua condição de vida, aliás, serviu de inspiração aos compositores João Bosco e Aldir Blanc, que a tais trabalhadores dedicaram a bela marcha: “Rancho Goiabada”, na qual o bóia-fria sonha, entre outras coisas, com uma boa porção de goiabada cascão com queijo, essa sobremesa tipicamente brasileira tornada ali um símbolo “estético-afetivo-alimentar” de um paraíso perdido (ou nunca conhecido), no qual a comida e o ser humano reverberam e brilham em toda a sua dignidade (DUARTE JR., 2003, p. 93-94).

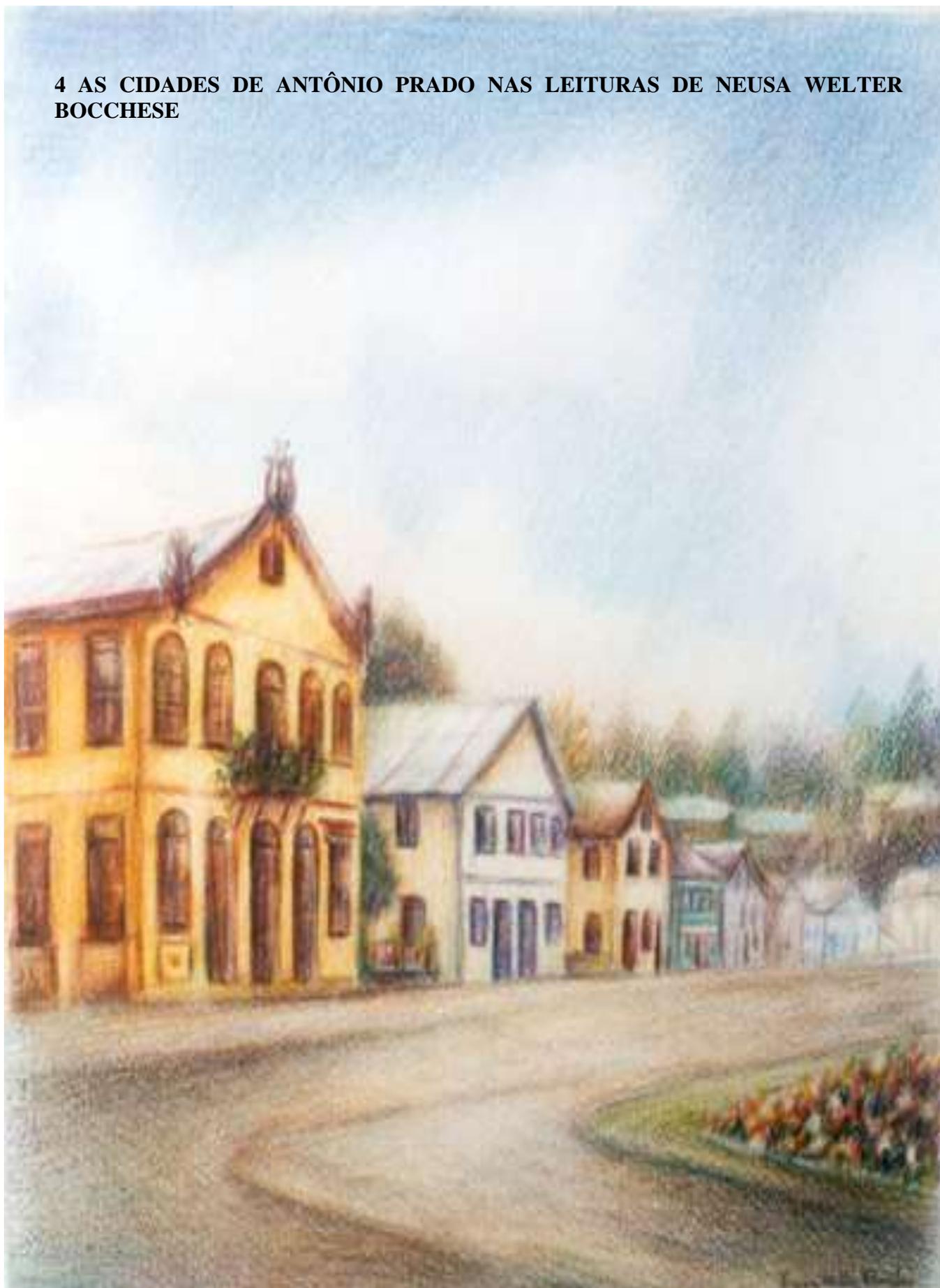
Seguido o pensamento do autor, podemos estabelecer uma analogia entre o imigrante italiano que colonizou a Região Nordeste do estado do Rio Grande do Sul e o boia-fria de hoje e o camponês que remete à Idade Média de Bruegel, pois os três conhecem a escassez da comida e os sacrifícios para colocá-la na mesa. Assim, o ato de comer em momentos coletivos é um ritual de celebração regado pelo prazer sensorial despertado pela comida (suas cores, aromas, texturas e gosto), fruto de muito trabalho e de muitas privações. Comer na Praça

Garibaldi, durante a FenaMassa, significa resgatar as práticas do passado na representação dessas práticas no presente da cidade. A massa, personagem principal do espetáculo, é símbolo da identidade de uma cidade e, por conseguinte, de uma região, já que, como argumenta Pozenato (2003), Antônio Prado deve ser preservada porque é monumento da região. A FenaMassa é um elemento cultural que concretiza a premissa de Marcelo da Silva Etcheverria (2008), o qual conjectura que o ato de tombamento não preservou só a arquitetura em madeira, mas as experiências e as expectativas das pessoas daquela época. O autor, que afirma que não podemos nos esquecer de que nós somos o futuro daquele passado, acrescenta:

A comunidade preserva esse patrimônio quando mantém em funcionamento os lugares de encontro, de culto religioso, de festas; ou quando as tradições permanecem vivas na produção de bens específicos, como peças de artesanato, de uso diário, de indústria caseira. Como exemplos disso, há o modo de se construir uma casa e os materiais usados em sua construção ou, ainda, o modo de preparo de determinados alimentos (a sopa imperial), típicos de uma área (ETCHEVERRIA, 2008, p. 173-174).

Antônio Prado preserva o lugar do encontro na Praça Garibaldi, a mesma praça do tombamento, dos cultos, das tradições, do artesanato e da massa. Entre tantas cidades dentro de uma mesma cidade, entre tantas cidades possíveis, Antônio Prado é a Cidade Vivida na Praça Garibaldi. A praça é, em suma, o lugar da vida coletiva em Antônio Prado.

**4 AS CIDADES DE ANTÔNIO PRADO NAS LEITURAS DE NEUSA WELTER
BOCCHESI**



4 AS CIDADES DE ANTÔNIO PRADO NAS LEITURAS DE NEUSA WELTER BOCCHESE

“[...] cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade [...] preenchida pelas cidades particulares”.

Italo Calvino

Na obra *As cidades invisíveis* (1990), cada cidade pode ser imaginada, lida e interpretada por Kublai Khan a partir das diferentes descrições de Marco Polo que geram múltiplas leituras da mesma cidade como também geram múltiplas leituras de cada cidade elencada por ele. Marco Polo, por ser mudo, utiliza-se de diferentes formas de expressões, gestos, gritos e objetos como peças de xadrez, que assim como num jogo, entre utopia e realidade, funciona como imagens para compor o vasto império do conquistador mongol. Nesse diálogo sem palavras, um aspecto parece merecer destaque para o Grande Khan, justamente por ser uma descrição silenciosa, como aponta Italo Calvino:

[...] o que Klubai considerava valioso em todos os fatos e notícias referidos por seu inarticulado informante era o espaço que restava em torno deles, um vazio não preenchido por palavras. As descrições das cidades visitadas por Marco Polo tinham esse dom: era possível percorrê-las com o pensamento, era possível se perder, parar para tomar ar fresco ou ir embora rapidamente (CALVINO, 1990, p. 41).

Ao estabelecermos uma analogia da obra literária de Italo Calvino (1990) com a obra visual de Neusa Welter Bocchese, observamos que a artista, ao invés de gestos, sons e jogos, utiliza-se de imagens da imagem que lê – a cidade de Antônio Prado, para descrever e recriar outras cidades além das cidades Fundada e Isolada; Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fictícia – Cenário/Miniatura e a Vivida na praça. Suas representações surgem de suas interpretações do lido, preenchendo muitos vazios entre o passado e o presente da cidade de Antônio Prado nas cidades da Cocanha; dos Capitéis, igrejas e cruzes; das Canções italianas; das Casas não tombadas; das Casas tombadas; dos Lambrequins; das Portas, portões, janelas e óculos de porão e das Trancas e tranças. Outros vazios a artista nos convida a preencher nas leituras que fazemos de suas leituras da cidade.

Assim, as 64 imagens selecionadas da obra de Bocchese e apresentadas neste capítulo são agrupadas e analisadas nos conjuntos dos oito grupos, e nunca separadamente, mas de acordo com os temas trabalhados pela artista, a partir de suas leituras da cidade, como já

observamos na introdução desta tese. A opção da análise das imagens nos conjuntos dos grupos as quais pertencem, e não individualmente, toma como base o princípio de Peter Burke (2017) de que os testemunhos sobre o passado oferecidos pelas imagens têm valor real e suplantam os documentos escritos, pois segundo ele, têm algo a acrescentar, e que uma série delas oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais. Nesse sentido, a contribuição de Herni Bergson (1999) que compreende a matéria como um conjunto de imagens também sustenta nossa opção. E como “[...] não há percepção que não esteja impregnada de lembranças” (BERGSON, 1999, p. 30), essas representações da artista, rememoram a história dos colonizadores da região desde a partida da Itália.

Sobre as suas representações Bocchese diz que vem da pintura e que é admiradora dos pintores holandeses Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1605-1668) e Vincent Willem van Gogh (1853-1890) e dos artistas impressionistas.⁹⁹ Também destaca alguns contemporâneos, entre eles, os brasileiros Daniel Senise (1955) e Beatriz Milhazes (1961), artistas que exalta pela qualidade de seus trabalhos, técnicas e suportes que, na realidade, segundo ela, resgatam os restos, sobrepõem camadas de cores que imprimem as marcas do que ficou, portanto, camadas de memórias acumuladas tanto nos suportes por eles utilizados como nas imagens impressas e decalcadas em suas obras. A respeito dessas questões, a artista declara:

Eu admiro muito o Rembrandt e adoro o Van Gogh, pois parece que ele pinta com o pincel sem pena. Eu também gosto dos modernos e dos contemporâneos. Acho que tem que ter ideia, mas tem que ter trabalho. Olha a obra do Rembrandt! Olha as pinturas dos impressionistas, tem muito trabalho na produção desses artistas! Dos contemporâneos, eu gosto do Senise, do Daniel Senise. Eu também gosto das cores da Beatriz Milhazes. Ela, às vezes, tem uns desenhos que não são tudo isso, mas tem outros que ela combina muito bem as cores. Quando eu fui para São Paulo, em uma das bienais, logo que o trabalho dela apareceu, eu disse: “Nossa! O trabalho dela já é só pelas cores”. Eu sou vidrada nas cores, tanto que eu não uso muito o clarinho, as cores desbotadas. Eu mando cor, mais do que é na realidade. Meus artistas prediletos também são, não necessariamente nesta ordem, Leonardo Da Vinci, Caravaggio, Goya, Velázquez, Rafael, Vermeer, Monet, Modigliani, Cézanne, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Tuner, Rivera, Brennand, De Kooning, Ai Weiwei, artistas que trabalham com o gesto, a cor e com elementos da história e da memória. Outro artista que é muito inspirador é o inglês Frederick Catherwood, que fez os desenhos detalhados das ruínas maias. Ele era arquiteto e percorreu o México, a Guatemala e os arredores dos sítios arqueológicos, registrando pedras e hieróglifos em seus desenhos, aquarelas e gravuras. Quando eu fui para o México fiquei impressionada com a obra dele, o que ele fez no século XIX é impressionante! Comprei os livros do trabalho dele. Os desenhos que ele fez dos monumentos egípcios, das ruínas da Grécia, da Turquia, da Palestina são de um detalhamento, de uma precisão, de uma técnica que retrata, de um modo sem igual, essas civilizações. Também sou

⁹⁹ Na segunda metade do século XIX surgiu, na França, um movimento artístico denominado Impressionismo. Os artistas abandonaram os limites de seus *ateliers* para trabalhar com pinceladas soltas, ao ar livre, buscando captar cores e contrastes de luzes e sombras das cenas efêmeras. Os principais artistas deste movimento são Édouard Manet (1832-1883), Edgar Degas (1834-1917), Camille Pissarro (1830-1903), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Claude Monet (1840-1926), Alfred Sisley (1839-1899), Berthe Morisot (1841-1895), Mary Cassat (1845-1926).

apaixonada pela Arte Africana e a arte em barro de Pernambuco, toda a arte que representa o fazer, a história, a vida dos povos, enfim que guarda a memória dos povos (BOCCHESI, Informação verbal, 10 jul. 2017).

Contra a fugacidade e a rasura do tempo contemporâneo, muitos artistas – que produzem arte contemporânea ou vivem no tempo contemporâneo – buscam nas escavações das memórias as espessuras conceituais ou materiais de suas obras, interesse considerado pela curadora de arte e pesquisadora brasileira Kátia Canton, um ato de resistência à tendência a um estado de quase amnésia decorrente da rapidez da vida cotidiana atual:

A memória, condição básica de nossa humanidade, torna-se uma das grandes molduras da produção artística contemporânea, sobretudo a partir dos anos 1990. Nesse momento proliferam obras de arte que propõem regimes de percepção que suspendem e prolongam o tempo, atribuindo-lhe densidade, agindo como uma forma de resistência à fugacidade que teima em nos situar num espaço de fosforescência, de uma semiamnésia gerada pelo excesso de estímulos e de informação diária (CANTON, 2009, p. 21).

Ao evocar a memória, a arte contemporânea possibilita o encontro entre passado e presente que assumem uma intensidade recíproca e, apesar de Neusa Welter Bocchese não se enquadrar como uma artista que produz arte contemporânea, mas como uma artista que produz no tempo contemporâneo, esse encontro entre passado e presente ocorre em sua obra. Assim, as opções pelos usos de cola quente como suporte das representações de algumas cruces e tramas, ou ainda do MDF, que dá forma a alguns dos lambrequins que se transformam em objetos articuláveis, cumprem atender sua busca pela materialização da obra com intuito de reter a memória do grupo, via essa que recusa o efêmero, uma das características da arte contemporânea. Defendendo que a obra deve ter consistência conceitual, mas, sobretudo denotar muito trabalho, Bocchese reitera sua admiração pelos grandes artistas e suas obras e o seu interesse pela história da arte. Ao falar da escolha do tema e do uso de cores em suas representações, confirma em palavras o que diz visualmente – a referência à cidade de Antônio Prado:

Como muitos artistas, na minha arte também há flores e naturezas mortas. Mas a expressão do meu trabalho são os casarios de Antônio Prado e seus detalhes, como portas, janelas, trancas e lambrequins. Em relação às casas, quanto mais velhas, quanto mais antigas elas são mais eu gosto de desenhá-las e pintá-las. Elas me fascinam pela memória que trazem, pelas luzes, sombras e cores que possibilitam que eu trabalhe com lápis de cor sobrepondo várias camadas, as camadas do tempo e da história. Minhas últimas criações são as tranças das *sportas* de palha do milho. Tenho um grande fascínio pelas cores e as que mais uso são os tons terrosos, o ocre, o amarelo, o laranja, o vermelho, enfim as cores quentes, muitas vezes também sobrepostas com algumas cores frias. Mas, no meu trabalho, as cores não são tratadas apenas como cores, eu busco as camadas da história nos elementos que represento. Quanto às casas, quando suas tintas estão desbotadas, quando suas pinturas estão descascadas, lá tem camadas de memória dos seus construtores e moradores, lá tem um azul, um roxo, um cinza por baixo de uma cor vibrante, é a história acumulada na madeira. Eu procuro essas camadas, elas carregam a memória dos colonizadores que construíram essas casas, dos moradores que habitaram nela.

Nessas casas tem camadas de memória que mantém vida no presente. Essas casas contam histórias, nessas camadas de cores está presente a memória guardada na madeira (BOCCHESI, Informação verbal, 10 jul. 2017).

A artista que, como exposto no segundo capítulo, se interessou pela arte muito antes de tornar-se artista, desde o período em que foi estudante interna em colégio religioso, também esteve envolvida com a história de Antônio Prado muito antes da cidade torna-se Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e de ser tema de sua obra. Por ocasião dos 75 anos de emancipação política do município, Bocchese trabalhou na organização dos eventos em comemoração à data. O seu envolvimento com a arte e com as questões relacionadas à imigração italiana tomaram forma na exposição montada por ela e por sua prima, a também professora Norma Nodari, que reuniu objetos de memória dos colonizadores do município, conforme traz Corina Michelin Dotti.

A autora relata que em Antônio Prado o processo de valorização cultural dos imigrantes italianos começou com a organização de várias atividades comemorativas à data, quando “[...] se pensou, na prefeitura municipal, em marcar o evento resgatando as manifestações, as formas culturais dos imigrantes italianos. Era então prefeito Vitório (Francelino) Dotti. Tendo como aliadas as professoras *Neusa Virgínia Bocchese* e Norma Nodari, iniciou-se um trabalho coordenado pela Diretoria Municipal de Educação” (DOTTI, 2004, p. 43, grifo nosso). Destacando a participação da comunidade que respondeu com entusiasmo ao apelo, ela lembra que apareceram “arquivos, fotos, roupas, moedas, documentos, máquinas, móveis, sombrinhas, louças, panelas, santos e cartões. A exposição foi montada com esmero e arte por *Neusa* e Norma na Câmara Municipal” (DOTTI, 2004, p. 43, grifo nosso). Em seguida, complementa sobre a exposição, uma entre as ações que integrou a programação do evento: “pela primeira vez se viu reunido um acervo extremamente variado, elementos, que, cada um a seu jeito, contava um pouco das formas de vida dos homens e mulheres de Antônio Prado no início da colonização” (DOTTI, 2004, p. 43).

Alguns dos elementos citados por Corina Michelin Dotti, reunidos na exposição comemorativa, montada por Neusa Welter Bocchese, também estão reunidos na obra da artista, que, além deles, também representa as casas tombadas, parte delas, seus detalhes e as edificações não tombadas, algumas já demolidas, como o antigo prédio do Clube União, a Casa Mondadori e a Casa de Luís Grazziotin.

As seções a seguir trazem imagens da obra de Bocchese agrupadas nos conjuntos das oito cidades que identificamos em suas representações e que serão analisados com a contribuição dos autores já mencionados que fundamentam este estudo. Observamos que as

imagens da artista que representam a arquitetura tombada ou não tombada e os seus detalhes serão seguidas de imagens fotográficas para que o leitor possa familiarizar-se com os “textos” referidos por ela. Iniciamos pela Cidade da Cocanha, que reúne os elementos simbólicos que representam a vida dos colonizadores italianos e suas práticas desde a chegada à região, incluindo a relação com a terra e a abundância sonhada e conquistada como o trabalho incessante.

4.1 A CIDADE DA COCANHA

“Agora, desse passado real ou hipotético, ele está excluído; não pode parar; deve prosseguir até uma outra cidade em que outro passado aguarda por ele, ou algo que talvez fosse um possível futuro e que agora é o presente de outra pessoa. Os futuros não realizados são apenas ramos do passado: ramos secos”.

Italo Calvino

O “País de Cocanha” é uma terra fictícia muito conhecida na Idade Média europeia. É uma região de luxo e extravagância, uma espécie de paraíso para os sentidos terrenos que aparece em histórias de tradição camponesa, e faz uma contrapartida direta ao idílico paraíso cristão. A comida e o sexo são abundantes, o vinho nunca termina e todos permanecem jovens para sempre.

A descrição de Cleodes Maria Piazza Julio Ribeiro ilustra os prodígios e os valores prezados pelos habitantes dessa sociedade imaginária:

A topografia do *Paese di Cuccagna* é dominada por uma montanha, na verdade um vulcão, que expele, continuamente, moedas de ouro. Quando chove, nesse país, chovem pérolas e diamantes, mas podem chover também raviólis. Em direção ao porto, denominado de Porto dos Ociosos, navegam embarcações carregadas de especiarias, mortadelas, toda sorte de embutidos e presuntos. Rios de vinho grego são atravessados por pontes de fatias de melão, e lagos de molhos soberbos estão coalhados de *polpette* e *fegatelli*. Fornadas de pão de farinha de trigo abastecem os habitantes do lugar. Aves assadas despencam do céu, direto sobre a mesa, enquanto as árvores cobrem-se de frutos nos doze meses do ano. As vacas parem um vitelo ao mês e os arreios dos cavalos são de ouro, mas as rédeas são linguças. [...] A topografia se completa com uma colina na qual está a prisão destinada aos infratores da única lei que vigora no país: não trabalhar e gozar a vida (RIBEIRO, 1998, p. 186-187).

O historiador brasileiro Hilário Franco Júnior, ao transcrever, traduzir e analisar a fábula francesa *De Cocaingne*, a mais antiga de que se tem conhecimento, datada de meados do século XIII, exhibe uma “terra de delícias” em que se pode usufruir o melhor da vida, sem esforços, pois “quem mais dorme mais ganha”. Essa Cocanha é uma festa, pois se a festa é sinônimo de descanso e de folga, lá “A terra é tão feliz”, que “Quatro Páscoas tem o ano,/E quatro festas de São João./Há no ano quatro vindimas,/Feriado e domingo todo dia,/Quatro Todos os Santos, [quatro Natais,/Quatro Carnavais,/E Quaresma, uma a cada vinte anos” (FRANCO JÚNIOR, 1998, p. 30). Assim, isentos de atividades, os habitantes estão libertos do tempo, que permanece imóvel, sendo a Cocanha também “A Fonte da Juventude”. Não há antecipação do futuro ou retorno ao passado, e sim um sonho presente alimentado pelo ócio, pela gula, pelo sexo sem qualquer limite ou repressão: “Cada um satisfaz seu prazer/Como quer e por lazer”. Lá é “onde se pode beber e comer/tudo o que se quiser sem problema;/Quem quiser é só chegar” (FRANCO JÚNIOR, 1998, p. 29).

A partir da fábula francesa, Hilário Franco Júnior analisa quatro temas principais desse país sem limites: a abundância, a ociosidade, a juventude e a liberdade, e retoma o surgimento da Cocanha também nas culturas holandesa, alemã, inglesa, italiana, espanhola e brasileira. A abundância, estigmatizada pela gula, é um dos pecados capitais condenados pela Igreja, responsável pelo “Combate de Carnaval e Quaresma”, apresentada pelo autor, ao utilizar-se da imagem da obra de Bruegel.¹⁰⁰

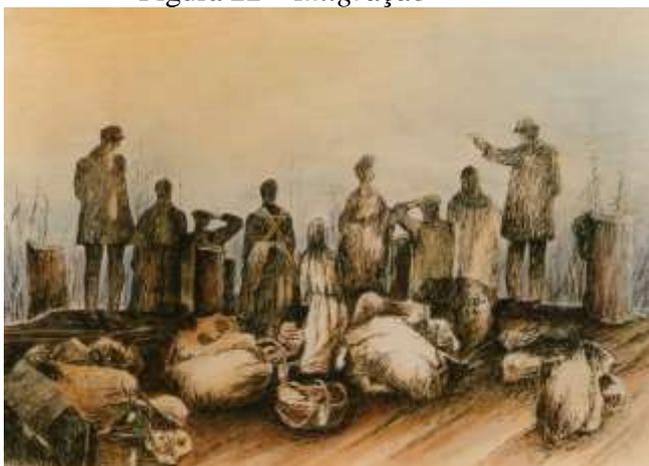
O mito da “cocanha”, apropriação medieval expressa em diferentes culturas, na italiana corresponde à utopia dos colonos pobres que saíram de seu país em busca de abundância e de liberdade na América do Sul, onde quem quisesse ser dono poderia sonhar com terras quase de graça nas quais cada um dos novos proprietários poderia ser seu próprio patrão, como reflete Aurélio, personagem do romance de José Clemente Pozenato (2000). Apesar de não acreditar em salame pendurado em árvore, em pedras feitas de queijo, em fontes de vinho moscatel, ao decidir partir da Itália, ainda no trem, antes de tomar o navio que atravessaria o oceano, Aurélio avalia sua decisão, conformando-se com a ideia de que “[...] ao menos teria a sua terra e toda a colheita seria dele, sem ter que repartir com o patrão. Quando fosse velho, poderia ter mais do que uma tabaqueira vazia para deixar para os filhos” (POZENATO, 2000, p. 17).

¹⁰⁰ Em seu estudo, além da imagem *O combate entre carnaval e quaresma*, de Pieter Bruegel, Hilário Franco Júnior (1998) também traz como contribuição para sua discussão a imagem, do pintor flamengo, *O país da Cocanha*. As duas imagens foram trazidas por nós no capítulo anterior, em que apresentamos a Cidade Vivida na Praça.

Mesmo sem maiores ilusões quanto à promessa de um *dolce far niente*, as personagens que compõem a obra literária *A cocanha* (2000) vivem as contradições entre o anseio pela fartura e as mazelas sofridas antes mesmo da viagem. Sem data de embarque definida, os italianos esperam durante dias por alguma vaga em algum navio e, já na travessia, desde o continente europeu passam por episódios dramáticos. Com eles, a doença e a morte também ocupam a embarcação, levando muitos familiares, especialmente os mais vulneráveis – os velhos e as crianças – que, são lançados ao mar e, por isso, o vapor é perseguido pelos tubarões, atraídos pelos seus corpos. Contrariamente à dor da perda dos companheiros de viagem, no navio, come-se carne duas vezes por semana e pão quase todos os dias. Para os padrões do emigrante pobre, comer carne em uma data que não é festiva ou religiosa significa fartura.

Na obra visual de Neusa Welter Bocchese, a terra – primeiro elemento simbólico de identidade que liga os imigrantes italianos à Região Nordeste do estado do Rio Grande do Sul – é protagonista das representações que compõem *A Cidade da Cocanha*. Em sua “cocanha”, Bocchese reúne cenas que explicitam desde o momento da chegada dos colonizadores em terras brasileiras até a abundância dos pratos e conservas, incluindo representações que expressam a relação do grupo com o novo chão, de onde, pelo trabalho pesado e ininterrupto, e não pelo ócio, colhem os frutos.

Os elementos presentes nas diversas versões do “País da Cocanha” também são representados pela artista, mas diferente delas, na obra de Bocchese a abundância não veio do céu em forma de aves assadas que caem direto sobre a mesa, e nem mesmo despencou das árvores que se enchem de frutos nos doze meses do ano. *A Cidade da Cocanha* da artista tão pouco foi construída por aqueles que mais dormiram e que foram os que mais ganharam como nas fábulas descritas por Franco Júnior (1998) e Ribeiro (1998), conforme veremos no conjunto das 11 imagens de sua cidade.

Figura 22 – *Imigração*

Fonte: Foto Bernardi.

Figura 23 – *Série noivas*

Fonte: Foto Bernardi.

Figura 24 – *Série colônia italiana*

Fonte: Foto Bernardi.

Figura 25 – Série colônia italiana



Fonte: Foto Bernardi

Figura 26 – Série colônia italiana



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 27 – *Moinho Colonial Francescatto*

Fonte: Foto Bernardi.

Figura 28 – Roda d'água do *Moinho Francescatto*

Fonte: Sidnei Recco.¹⁰¹

Figura 29 – *O pão nosso*

Fonte: Neusa Welter Bocchese.

¹⁰¹ Disponível em: <<http://mapio.net/pic/p-80306609/>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

Figura 30 – *Pão, salame, queijo e vinho*

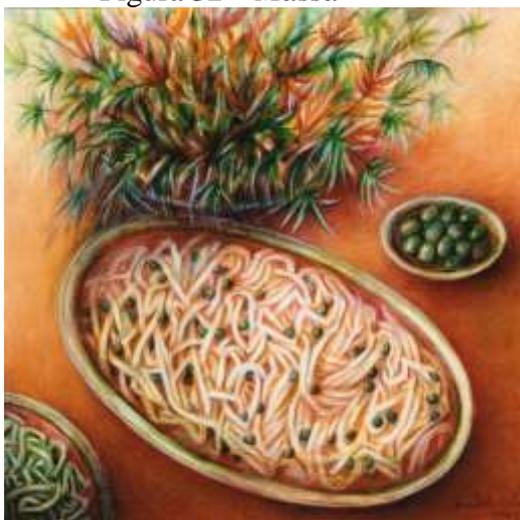


Fonte: Foto Bernardi.

Figura 31 – *Tortéi de moranga*



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 32 – *Massa*

Fonte: Foto Bernardi.

Figura 33 – Série Janelas: *Conservas*

Fonte: Foto Bernardi.

A terra que tudo dá aos seus habitantes é elemento que compõe ou liga-se a todas as representações de Bocchese (figuras 22 a 33)¹⁰² que identificam A Cidade da Cocanha. Nessa cidade, a fantasia de um país lendário que transforma a vida de milhares de italianos movidos pela esperança torna-se realidade com muito trabalho.

Longe do “porto dos ociosos” da versão trazida por Ribeiro (1998), na representação da artista um grande contingente de imigrantes italianos chega à América do Sul com suas cestas e trouxas que guardam sonhos, esperanças, dores, saudades e os escassos pertences, entre eles, as ferramentas de trabalho (figura 22).

¹⁰² Exceto a fig. 28, que é uma imagem fotográfica da Roda d'água do *Moinho Francescato*, e não a imagem da obra da artista.

Esses elementos não são simples pertences, são representações, ou seja, símbolos culturais, de modo que, se buscarmos a definição de representação no Antigo Regime, como observa o próprio Chartier, citando o dicionário de Furetière, manifesta-se a tensão entre dois sentidos: por um lado como dando a ver como uma coisa ausente e, por outro, como a exibição de uma presença. O autor explica que “no primeiro sentido, a representação é instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente através de sua substituição por uma ‘imagem’ capaz de reconstituir em memória e de figurar tal como ele é” (CHARTIER, 2000, p. 20). Sob esse viés, os pertences trazidos pelos italianos são representações das práticas alimentares, religiosas e de lazer do grupo que ocupa o navio, aproximando-o de sua terra, assim como substituindo as ausências da família, dos amigos e dos lugares vividos em seu país. Embora Roger Chartier tome o conceito de representação num sentido mais particular e historicamente determinado, ao assinalarmos alguns dos componentes que ocupam as bagagens das personagens do romance de José Clemente Pozenato, podemos inferir que esses:

[...] visam reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns “representantes” (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade (CHARTIER 2002, p. 23).

Na “cocanha literária” de Pozenato (2000), pão, vinho, salame, queijo, biscoito, rapé, fronhas, jogos de cartas, cantos, danças e orações acompanham os italianos na longa viagem para o Brasil. Esses pertences são elementos simbólicos que, de certo modo, substituem ausências, como o travesseiro que Rosa carrega. Apesar de lamentar não ter trazido o seu colchão de penas, o travesseiro que carrega o cheiro de casa aproxima Rosa do seu lugar. Os elementos simbólicos tanto da “cocanha” literária de Pozenato como da visual de Bocchese são, portanto, objetos que dizem quem é o grupo, de onde vem, como vive, como se protege e se consola, como enfrenta as adversidades e lida com os medos, a saudade e as perdas.

Na obra *Imigração* (figura 22), a artista faz referências não somente ao momento em que os italianos avistam a terra em sua chegada, mas à viagem após a longa travessia de homens, mulheres e crianças que sobreviveram todas as agruras e mantêm-se firmes, em pé, para alcançar o horizonte que almejam. Peter Burke (2005) observa que a história da viagem é um dos temas do estudo de uma prática que vem apresentando um número cada vez maior de publicações, que sob a forma de tratados, desde o século XVI, aconselham seus leitores a copiar epitáfios em igrejas e cemitérios ou pesquisar os governos e as maneiras e costumes dos lugares visitados.

Assim como em *Imigração*, a figura 23, da *Série noivas*, reúne uma multidão que representa as maneiras, os costumes e as práticas ligadas ao trabalho e à existência do grupo que acaba de chegar de viagem e pisar no novo chão. Com suas trouxas, cestas, enxadas, pás e demais ferramentas e utensílios alguns executam atividades como trançar palhas de milho, moer grãos no pilão, capinar, cozinhar, entre outras práticas que representam a vida na Itália. Se na figura 22 os anseios sobre o que poderiam encontrar aqui parecem distantes, sendo vislumbrados apenas do alto da colina, na figura 23 evidencia-se que sobre a “terra das delícias” é possível alcançar todos os sonhos, desde que se trabalhe sem cessar, como os ponteiros do relógio. Ao contrário da fábula francesa traduzida por Hilário Franco Júnior (1998), os novos habitantes não estão isentos de atividades e nem mesmo libertos do tempo que anda apressado como o relógio. Para eles, a terra girará no ritmo em que os seus passos se movimentarem sobre ela. Essa mesma terra circundada por eles também poderá abraçá-los com o florescer das sementes que plantarem sobre ela.

Mais uma vez, a “cocanha” de Bocchese também está distante da cocanha imaginada da descrição apresentada por Cleodes Ribeiro (1998), onde não se trabalha e se goza a vida. As representações da artista fazem referências às ambiguidades relatadas pelos próprios italianos nas cartas enviadas às famílias no país de origem. Em algumas correspondências, os colonos testemunham a fartura presente no Brasil e, em outras, expressam o desejo de retornar e previnem parentes e amigos para não deixarem a Itália. Entre a utopia e a ideologia que os trouxe para a América do Sul, Emilio Franzina (1994) apresenta as duas versões da “cocanha” encontrada pelos imigrantes: o lamento ao maldizerem o dia em que a América foi descoberta e a confirmação das facilidades proporcionadas no país imaginário. Em trechos de algumas cartas enviadas para os familiares, o sonho de deixar o patrão para ser dono em terras brasileiras, encontrar a liberdade e a abundância é negado em vários relatos que chegam à Itália. Nos dois fragmentos a seguir, o ator traz o drama de Antônio Basso, que, ao solicitar aos irmãos que intervissem junto às autoridades italianas para que ele pudesse retornar ao país, argumenta que muitos que chegaram caíram por terra de fome e na miséria. Conforme Emilio Franzina, Antônio Basso relata: “o ano passado encontramos gente que viajava pela estrada, chovia muito e se via cavalos mortos e carroças abandonadas e atoladas nos banhados com os cavalos ajoelhados e mortos” (FRANZINA, 1994, p. 164). A seguir, o autor expõe o abatimento de Basso, que também desabafa aos irmãos, na mesma carta, sua miséria e sua dor: “me encontro com pouca saúde, porque não me acostumo com os ventos da campanha [...] fomos chamados e abandonados no meio da estrada, doentes e sem dinheiro e com uma filha morta” (FRANZINA, 1994, p. 165).

Mas a generosidade da terra, que plantando tudo dá, conforme Emilio Franzina, é declarada por Gio Batta Mizzan, em carta ao irmão, descrevendo as conquistas pela produção do próprio lote:

Há pomares de toda sorte, uma vaca, um cavalo, oito porcos e vinte cabeças de gado. Calculamos 40 sacos da batata, 10 de arroz e 14 de aipim. Há uma erva que se faz farinha boa para comer, 150 galinhas e plantamos ainda 100 litros de milho que em abril o colheremos, todos são de boa plantação. Enfim, não falta nada que não tenhamos (FRANZINA, 1994, p. 82).

Os elementos listados na correspondência de Mizzan também estão representados na obra de Bocchese, como na *Série colônia italiana* (fig. 24, 25 e 26), na pintura *Moinho Colonial Francescatto* (fig. 27) e no livro *O pão nosso* (fig. 29), conforme detalhamos no segundo capítulo. O pão, símbolo de existência da humanidade, produzido com o trigo, liga a terra ao moinho, elemento de possibilidade de fartura e ascensão para os imigrantes italianos, como ilustra a passagem em que Aurélio busca por lotes de terra na região e o conde mostra-lhe suas colônias, sugerindo: “Nesse rio pode-se montar um moinho e uma serraria movidos a água. Eu tenho um moinho e serraria a vapor aqui no Campo, mas há lugar para outros. Madeira e farinha nunca vão ser demais” (POZENATO, 2000, p. 122). Voltando ao paralelo com o trecho da carta de Mizzan, a fartura nas representações de Bocchese como em *Pão, salame, queijo e vinho* (fig. 30), *Tortéi de moranga* (fig. 31); *Massa* (fig. 32) e *Conservas*, da *Série Janelas* (fig. 33), evidencia a produção dos pomares e a apetitosa gastronomia que testemunham que a boa colheita é fruto da boa plantação. A terra generosa, que não deixa nada faltar, torna-se produtiva pelo seu cultivo, nela colhe-se pasto para alimentar o gado e moe-se o milho para tratar as galinhas (fig. 24, 25, 26). Nela há cabeças de gado, galinhas e vacas. Vacas que, certamente, não parem bezerros todos os meses, mas parem suas crias e produzem leite para o consumo e para a produção de queijo (fig. 30). A terra é boa porque o trabalho é intenso (fig. 23). A colheita é boa porque a plantação é boa. A comida é farta porque o cuidado com a terra e com os animais rendem os frutos do trabalho.

A Cidade da Cocanha, de Bocchese, tem elementos dos idílicos descritos por Franco Júnior (1998) e Ribeiro (1998), mas, sobretudo, representa os desafios enfrentados pelos colonos italianos, que, ao partirem de seu país, trazem como única riqueza suas forças de trabalho para vislumbrar o futuro. Ao contrário da fábula francesa, a “cocanha” da artista não é de eterna festa e feriado, e sim de antecipação do futuro e de retorno ao passado.

4.2 A CIDADE DOS CAPITÉIS, CAPELAS, CAMPANÁRIOS E CRUZES

“Nas tardes ensolaradas, a população vivente visita os mortos e decifra os próprios nomes nas lajes de pedra: da mesma forma que a cidade dos vivos, esta comunica uma história de sofrimentos, irritações, ilusões, sentimentos; só que aqui tudo se tornou necessário, livre do acaso, arquivado, posto em ordem”.

Italo Calvino

Os capitéis, capelas, campanários e cruzeiros são temas que integram a obra de Neusa Welter Bocchese desde o início de sua produção. Esses elementos da arquitetura religiosa remetem à fé dos imigrantes italianos que buscaram na devoção aos santos a força para vencer as adversidades em terras estrangeiras. O sacerdote João Panazzolo (2008), ao situar a religiosidade dos imigrantes italianos em Antônio Prado, afirma que a história registra como uma das primeiras iniciativas dos núcleos dos imigrantes a organização da capela e a escolha do padroeiro. Entre os elementos religiosos, suas origens, suas características e suas funções, os materiais bibliográficos nos apontam que as capelas eram também lugares de encontros sociais que, “assim como a casa representou a afirmação individual do imigrante como proprietário, a religião manifestou sua afirmação coletiva como grupo social” (POZENATO, 1989, p. 161).

João Panazzolo recorda que, chegando e situando-se em meio à selva, os imigrantes, para manter a esperança em dias melhores, firmaram-se na fé e que, se os barracões tornaram-se suas casas provisórias enquanto construíam suas moradias, sentiam-se mais em casa em seus pequenos e improvisados capitéis construídos no meio do mato, “onde se reuniam para as orações, em italiano ou em latim, a récita do rosário de Nossa Senhora e das ladainhas, os cantos e outras práticas de devoção vivas em seus corações” (PANAZZOLO, 2008, p. 573).

Pozenato (1989) observa que os capitéis – os ermidas ou pequenos oratórios, que foram construídos no Brasil – segundo ele, outro costume italiano trazido para cá, tanto em pedra, madeira ou alvenaria, como também, tanto os devocionais ou comunitários, geralmente veneravam Santo Antônio de Lisboa (para os italianos, de Pádua).

O arquiteto Paulo Bertussi observa que a aculturação mudou os hábitos do colono, sua casa, sua capela e que não mais se fizeram capitéis. A respeito das características e materiais

utilizados na construção deste elemento religioso, geralmente, construído à beira das estradas do interior dos municípios, assim descreve:

Os capitéis expressam as mais diversas formas e métodos construtivos, de tamanhos que variam desde nichos até pequenas capelas com espaços internos para cultos. Foram construídos em madeira, tijolo ou pedra nas diversas técnicas, cobertos de tabuinhas, zinco ou telha francesa. São expressões bucólicas de rara beleza na paisagem colonial (BERTUSSI, 2004, p. 410).

Kênia Pozenato, também pesquisadora de temas ligados à arte religiosa na RCI, busca a origem do termo, dizendo que o nome *capitel* vem do italiano *capitello*, e diferencia-se da capela, a pequena igreja, geralmente subordinada a uma paróquia [como vemos na representação da *Capela Santo Antônio*, da Linha Guerra, de Bocchese (fig. 47)]. Ao descrever os capitéis, a autora os distingue das capelas, já que:

Os capitéis são pequenos, construídos para abrigar a imagem de um santo, quase sempre em agradecimento a uma graça recebida, ou em cumprimento de uma promessa. Variam os tamanhos, mas os maiores podem abrigar apenas uma, ou duas pessoas para orar. Os menores são verdadeiros nichos à beira de estradas e, em seu interior, mal cabe a imagem do santo homenageado. São para uso praticamente individual, ao passo que as capelas são para uso comunitário e lá são realizados os ofícios religiosos, que podem ser assistidos por toda a comunidade (POZENATO, 2004, p. 142).

A significativa presença dos capitéis em Antônio Prado é material de estudo do historiador Fernando Roveda. Matéria veiculada no *Jornal Pioneiro* sobre a pesquisa de Roveda destaca que “[...] a cidade serrana é praticamente a capital dos capitéis – são 43 deles numa área de 348 quilômetros quadrados [...]” (VIEIRA, In: *Pioneiro*, 2016).¹⁰³ Na publicação, a jornalista Siliane Vieira também descreve os capitéis como pequenos oratórios, geralmente construídos na beira das estradas do interior como forma de devoção a algum santo, por graças alcançadas ou promessas feitas. Ao falar do trabalho de Roveda, Vieira assinala, na matéria, que o autor percorre o interior de Antônio Prado desde 1995, buscando desvendar a memória viva dos capitéis e que o referido projeto tem o objetivo de não deixar morrer a tradição que foi para a cidade junto com os italianos, há 140 anos. Trazendo as palavras do idealizador do projeto, que diz: “esse é um projeto que tem ligação direta com a história da imigração. A religiosidade, junto com a terra e o trabalho, forma o tripé de sustentação dos imigrantes aqui”.¹⁰⁴ A jornalista complementa que Roveda:

Transformou a paixão pelos capitéis em livro, *Caminhos da fé* (editado pela segunda vez em 2010), e documentário, *Se milagres desejais* (rodado em 2007 com direção

¹⁰³ Disponível em: <<http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-tendencias/almanaque/noticia/2016/01/projeto-incentiva-criancas-a-montarem-maquetes-dos-capiteis-de-antonio-prado-4942269.html>>. Acesso em 15 fev. 2016.

¹⁰⁴ Idem.

de André Costantin e suporte do Edital de Apoio à Produção de Documentários Etnográficos sobre o Patrimônio Cultural Imaterial) (VIEIRA, In: Pioneiro, 2016).¹⁰⁵

Cumpre-nos destacar que, antes disso, conforme podemos verificar a seguir, Neusa Welter Bocchese já vinha trabalhando o tema em sua obra. Ao afirmar não se interessar pelos modelos recentes por terem sido construídos mais tarde e não expressarem as características do início da colonização italiana, a artista argumenta sobre a seleção dos capitéis que representou:

Procurei pintar os capitéis mais antigos, os que foram feitos no final do século XIX, início do século XX pelos colonizadores italianos. Esses retêm a história e mantêm suas características originais. Então dos capitéis existentes em Antônio Prado eu escolhi os mais antigos e pintei 15 deles. Os mais novos achei-os sem atrativos. Lá no início da década de noventa, quando eu fiz os primeiros capitéis e os coloquei na exposição que aconteceu no Pavilhão da Gruta de Antônio Prado, durante a *Mostra del Paese*, e o Reitor da Universidade, que já morreu, o Ruy Pauletti, se colocou a minha disposição para o que eu precisasse da UCS. Ele ficou encantado. O Jornal Pioneiro¹⁰⁶ fez uma página inteira sobre os capitéis e o Círculo Italiano de Antônio Prado comprou os 12 que estavam expostos. Eu não completei todos os outros existentes no interior do município porque eu busquei representar os mais antigos, os que mantinham as características do passado (BOCCHESE, Informação verbal, 20 fev. 2016).

De acordo com a declaração da artista, explicitando os critérios de suas escolhas ao representar os capitéis, selecionamos, a seguir, imagens de alguns deles, os quais nos possibilitaram fazer as seguintes leituras:

Na representação do *Capitel Santo Antônio*, construído em 1909 (fig. 36), a artista conserva as características do início (fig. 37), e não a aparência do oratório após a restauração, com a nova pintura (fig. 38).

Na mesma série, também foi possível percebermos que nas pinturas de outros dois capitéis Bocchese conserva as características do passado, com as cruces representadas nas obras (fig. 34 e 43). De certo modo, a artista os restaurou em suas representações, devolvendo-lhes as cruces que nos registros fotográficos encontram-se no chão e disputam o espaço com o mato que começa a invadir o terreno (fig. 35 e 44).

Se na representação do *Capitel Santo Antônio* (fig. 36) Bocchese volta ao passado para manter as características do original, que foi construído pelos imigrantes italianos, rejeitando sua imagem atual, nas representações dos últimos (fig. 34 e 43) é ela quem os restaura e os conserva, fazendo as cruces existirem. Nas duas situações a artista mantém a tradição do

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ A artista refere-se à publicação divulgada no Jornal Pioneiro, em 9 maio de 1994, conforme material disponível no Anexo C desta tese.

passado, preservando as suas características, primeiramente, optando pelas cores originais, em tons de ocre e marrom e, posteriormente, colocando as cruzes em seus lugares de origem.

Figura 34 – Série Capitéis: *Capitel São Luiz Gonzaga*



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 35 – Capitel São Luiz Gonzaga, 1880-1884. Linha 10 de Julho, RS



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 36 – Série Capitéis: *Capitel Santo Antônio*



Fonte: Foto Bernardi.

Figuras 37 e 38 – Capitel Santo Antônio, 1909 – Linha 2 De Julho. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS



Fonte: Recorte de jornal não identificado. Foto Bernardi.

Figura 39 – Série Capitéis: *Capitel Santo Antônio*



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 40 – Capitel Santo Antônio, 1919 – Linha Silva Tavares. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS



Fonte: Recorte de jornal não identificado.

Figura 41 – Série Capitéis: *Capitel Santo Antônio*



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 42 – Capitel Santo Antônio, 1950. Linha Gomercindo Saraiva



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 43 – Série Capitéis: *Capitel Santa Bárbara*



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 44 – Capitel Santa Bárbara, 1960. Linha Silva Tavares



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 45 – Série Capitéis: *Capitel Santa Bárbara*



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 46 – Capitel Santa Bárbara, 1961. Linha Gomercindo



Fonte: Foto Bernardi.

Na obra de Bocchese, os capitéis resultaram de pesquisa realizada pela artista após andar pelas comunidades de Antônio Prado. Nelas, Bocchese lembra que localizou as pequenas edificações religiosas conservadas à beira das estradas, abrigando imagens de santas ou de santos, e escolheu os capitéis que mais expressavam o sentimento de fé dos colonizadores italianos. A artista também destaca que, do total dos capitéis representados por ela, os 12 capitéis adquiridos pelo Círculo estão no acervo da sede.¹⁰⁷

A retomada social da vida dos italianos na América do Sul ocorreu por meio do trabalho e da religiosidade. Se os capitéis foram erguidos, geralmente por iniciativa particular, em agradecimento por uma graça alcançada, a construção de pequenas capelas, nas linhas ou travessões não significou apenas o lugar consagrado à fé, mas também o espaço do encontro que unia os habitantes das comunidades, popularizando-se rapidamente. O padre João Panazollo afirma que a criação do Curato de Antônio Prado e a presença do padre para a assistência religiosa dos imigrantes provocaram um grande crescimento religioso, apoiando e oficializando a criação e organização religiosa dos imigrantes de forma original, que são as capelas. O religioso lembra as origens de tais edificações:

Na Itália, as igrejas eram paróquias. Diante da impossibilidade de cada comunidade com sua igreja ser uma paróquia, os imigrantes criaram a originalidade das capelas: uma igreja em cada comunidade ou núcleo de famílias. Estas capelas tornaram-se centros propulsores e integradores da vida religiosa, social, educativa, recreativa e humanitária. Junto à capela criaram-se, imediatamente, *cemitérios, escolas, centros de vida social e recreativa*. Tanto ontem, como hoje, o povo, crianças, jovens, adultos, homens e mulheres reúnem-se para a oração, as celebrações de missas, de cultos e as festas conhecidas como “La Sagra”. A catequese, os velórios, a educação, o lazer, e muitas outras finalidades desenvolviam-se nas Comunidades-Igreja, as capelas (PANAZZOLO, 2008, p. 577, grifo original).

Sobre a formação das capelas, Pozenato (1989) observa que em cada linha surgia uma ou mais capelas, em terreno doado por algum colono, que eram construídas pela própria comunidade e que, na ausência de padres, alguém da mesma comunidade dirigia os ofícios religiosos.

Com a capela construída, as comunidades se organizavam, criando comissões construtoras para erguer a igreja. No romance *A cocanha* (2000), o diálogo entre o Engenheiro Chefe, “doutor” Barata Góes e o poeta e escriturário da Fazenda, José Bernardino, funcionário da Comissão de Terras, que se transfere de Porto Alegre para a Colônia Caxias,

¹⁰⁷ A artista se refere ao Círculo Cultural Ítalo-Brasileiro de Antônio Prado (CIBRAP), que, segundo o presidente, Fernando Roveda, foi constituído como associação e fundado em 1992, tendo como um dos principais objetivos representar a comunidade de descendentes de italianos de Antônio Prado e região perante autoridades, entidades públicas e privadas pertencentes à Itália. Também de acordo com Roveda, a sede do CIBRAP está instalada em uma das salas do Centro Cultural Projeto Memória/Nordeste Alimentos (Informação verbal, 12 dez. 2014).

dá indícios de como se dava a passagem da capela para a igreja, nem sempre uma tarefa fácil. Ao relatar a situação econômica dos imigrantes que chegavam à Colônia e as dificuldades enfrentadas pelos cortes nos benefícios, argumentando que o que mais fazia era enviar ofícios, solicitando providências ao Palácio do Governo, Góes diz a José Bernardino que os imigrantes eram paupérrimos e que, se somado o número de colonos com suas famílias, deveria ter umas dez mil pessoas na Colônia Caxias. Prevendo que a corrente de imigração não havia parado e que iria seguir por muitos anos, Barata Góes comenta que esses colonos deveriam receber ferramentas, sementes e um pequeno subsídio que os mantivessem por dezoito meses, tempo que teriam para roçar, plantar e colher seus produtos, mas que, no entanto, estavam recebendo apenas por alguns dias. Contudo, diz esperar que não houvesse a morte de nenhum dos imigrantes, pois causaria uma má impressão tanto nos que já tinham vindo quanto nos que pretendiam vir, sem contar que não gostaria de carregar isso nas costas. Lamentando tantas agruras, critica os governos que estavam sempre longe, que nada viam e não sentiam, e também, ironiza que com a vinda de José Bernardino, ao menos, poderia contar com ofícios bem redigidos, talvez mais convincentes. Diante deste cenário, Góes também declara que o fato dos colonos serem muito religiosos, era menos mal, pois suportavam as adversidades com uma paciência impressionante. Mas não podendo contar com a contribuição deles, pois, segundo ele, eram tão miseráveis que mal conseguiam colocar alguma comida na boca, Goés relata a Bernardino:

Tenho procurado ajudar nisso também. Obtive autorização para erguer uma nova igreja matriz, de pedra e tijolo. O que havia antes era um barraco, uma capela de oito metros, construída com restos de madeira. Foram erguidos os muros e parou tudo, por falta de verba, como sempre. Quando se retornarem as obras, vai ter de ser tudo demolido para começar de novo. E eu só precisaria de trinta contos (POZENATO, 2000, p. 179).

Construída a capela e depois a igreja, descrita no romance como uma árdua batalha, agregavam-se a ela outros elementos da arquitetura religiosa: o campanário, o cemitério e o capitel. O último, como se verificou, presente em 15 representações, entre as mais de 400 produções visuais que compõem a obra de Neusa Welter Bocchese.

Paulo Bertussi, ao abordar a organização social da colônia, inicia pela capela, destacando a singela beleza da simplicidade das construções primitivas, desprovidas de qualquer ornamento e lamentando as reformas executadas no decorrer do tempo. Ao considerar tanto as reformas como as ornamentações, muitas vezes, completamente desnecessárias, argumenta que essas “têm servido para desfigurar e retirar das capelas testemunhos temporais importantes de sua edificação” (BERTUSSI, 2004, p. 409). Além

disso, também menciona os significados das transformações dos materiais empregados nessas edificações, o que demonstra que o progresso e a ascensão social atribuídos aos imigrantes italianos, na região, com a substituição da moradia de madeira por uma casa de alvenaria, de certo modo, ocorreu com a substituição das capelas. O arquiteto observa que:

As primeiras foram construídas em madeira. Dessas restam poucos exemplares. O mesmo espírito de fervorosidade e competição que levou à proliferação foi também responsável pela substituição daquelas por novas, de alvenaria, numa tentativa de demonstração de progresso e agradecimento a Deus (BERTUSSI, 2004, p. 409).

Entre as capelas listadas por João Panazzolo (2008), consta a Capela na Linha Guerra, em Antônio Prado, construída em 1894, segundo ele, inicialmente identificada de Santo Antônio.

Quase um século depois de sua construção, Neusa Welter Bocchese representa a capela, mantendo como título o nome de origem da edificação, como também as características mais próximas do início da construção, inclusive conservando o telhado de barro (fig. 47), diferente da imagem fotográfica, mais recente (fig. 48). Posenato (1989) caracteriza a edificação religiosa como uma construção de inspiração clássica, que corresponde ao período do apogeu (fig. 48).¹⁰⁸

Figura 47 – *Capela Santo Antônio, Linha Guerra*



Fonte: Foto Bernardi.

¹⁰⁸ De acordo com o autor, o apogeu é identificado como um dos quatro períodos da arquitetura da imigração italiana marcado por edificações de maior porte, com materiais obtidos artesanalmente ou em pequenas indústrias, segundo dois critérios: expressão austera (dominante) e linguagem decorativa. Ao distinguir cada período, Júlio Posenato (1989) observa que cada um deles corresponde às condições econômicas da sociedade naquele momento, inicialmente as construções provisórias, e depois as edificações que caracterizaram os outros três períodos: primitivo, apogeu e tardio.

Figura 48 – Capela Santo Antônio – Linha Guerra¹⁰⁹



Fonte: Prefeitura Municipal de Antônio Prado – Divulgação.

Ao falar das capelas, Paulo Bertussi destaca a ligação delas com o cemitério, pois, próximo a elas, ou mesmo antes delas, era delimitado o seu lugar, também reservado às cruzes, dizendo que:

No seu interior, eram sepultados os católicos. Externamente, os suicidas, os não batizados, os maçons e os hereges. As sepulturas eram marcadas por uma cruz de madeira. Mais tarde, surgiram diferentes formas de estelas: em cruz de ferro trabalhada com placa de folha, bronze ou cobre para as inscrições; em pedra de arenito com as inscrições na própria pedra; em pedra basalto e depois concreto. Os jazigos de alvenaria são recentes, providos na cabeceira de estelas de forma piramidal encimada por cruz ou retábulos com nicho para santos (BERTUSSI, 2004, p. 409-410).

Tomando a fala de Bertussi, antes, no entanto, de focarmos nas representações de Bocchese da Série *Cruzes de cemitério*, nos detemos ao desenho em lápis de cor sobre papel, feito pela artista, sob o *Campanário da Gruta Natural Nossa Senhora de Lourdes* (fig. 49). Esse elemento simbólico da cultura italiana representado pela artista, antes das cruzes, integra a mesma cidade aqui analisada.

O sino, que na obra de José Clemente Pozenato (2000) é elemento presente antes mesmo da partida dos camponeses da aldeia de Roncà para o Porto de Gênova, também é mencionado por Paulo Bertussi (2004), que, ao discorrer sobre as características das edificações religiosas que expressam a tradição cultural dos imigrantes italianos, descreve o campanário. Se o romance narra que “na praça repleta, por cima da banda que toca sem perder o fôlego, os sinos chamam para a missa solene, como em dia de quermesse” (POZENATO, 2000, p. 11-12), o arquiteto confirma que o campanário com sinos de bronze é componente

¹⁰⁹ Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/memoria/2015/10/30/encontro-dos-descendentes-de-giovanni-pasa-em-antonio-prado/?topo=87>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

indispensável na paisagem das capelas, pela sua importância, anunciando a hora da missa, o meio-dia, a hora da Ave-Maria, os falecimentos e as cerimônias fúnebres, por isso, construído em local elevado para que o som pudesse ser ouvido de longe. Assim como descreve as transformações arquitetônicas das capelas, o autor também o faz em relação aos campanários, esclarecendo:

Os primitivos eram fixados em uma estrutura simples: dois postes de madeira cravados no solo, unidos por algumas travessas, cobertos por duas águas, protegiam os sinos das intempéries. Depois, uma estrutura que iniciava em tronco de pirâmide e coberta por telhado galbado de quatro águas, em ferro galvanizado. Essa estrutura, mais tarde, foi revestida em madeira, deixando-se as aberturas para as sineiras em arco pleno protegidas com uma espécie de veneziana (BERTUSSI, 2004, p. 409).

O campanário, conhecido como torre de sino, que, portanto, fazia parte das estruturas das igrejas e das capelas das colônias, muitas vezes, precedendo suas construções, curiosamente, no caso do campanário da Gruta Natural Nossa Senhora de Lourdes de Antônio Prado, localizada próxima ao centro da cidade, a edificação não tem nenhuma ligação com alguma igreja. O campanário lá construído faz apenas parte da função cültica da gruta. Por encontrar-se afastado da igreja, o campanário chama a atenção de especialistas e historiadores. Em artigo dedicado à análise da igreja, capelas, capitéis e cemitérios de origem ítalo-brasileira na Colônia de Antônio Prado, os autores observam que este fato se destaca:

Pela não existência de um campanário, tanto nas colônias novas, como nas velhas que não fizesse parte da estrutura de uma igreja. O fato importante observado nas igrejas e capelas do município é que os campanários estão separados do prédio principal das mesmas, porém próximos (CARDOSO; MÜLLER; CHARÃO, 2008, p. 624).

O padre João Panazzolo atribui à gruta outro sinal de fé, destacando, entre elas, a Gruta Natural Nossa Senhora de Lourdes, que, em palavras, foi “embelezada” na década de 1920. Ao citá-la, o religioso também menciona o campanário e os demais elementos que compõem o espaço religioso, sem, no entanto, mencionar a separação dele da igreja, apenas dizendo: “A torre, o sino e o Cruzeiro da Gruta, conhecido como ‘Cruzeiro Luminoso’, foram inaugurados em 1940, por ocasião das Santas Missões Populares, pregadas pelos Padres Redentoristas” (PANAZZOLO, 2008, p. 579-580).

Na obra de Bocchese, assim como os capitéis (fig. 34, 36, 39, 41, 43 e 45), a *Capela Santo Antônio* (fig. 47) e o *Campanário da Gruta Natural Nossa Senhora de Lourdes* (fig. 49), embora o último numa perspectiva muito diferente do registro fotográfico (fig. 50), apresentam características das tradições do passado, portanto, das edificações religiosas originárias dos colonizadores italianos, seja pelo uso de cores, pela representação de materiais

utilizados nas construções ou pela recolocação das cruzes nos capitéis da artista, que nos originais já não se encontravam fixados nos dois oratórios.

Figura 49 – Campanário da Gruta Natural Nossa Senhora de Lourdes



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 50 – Campanário da Gruta Natural Nossa Senhora de Lourdes



Fonte: Mara Galvani.

Em *A cocanha* (2000), além do sino, outros elementos são símbolos de religiosidade do imigrante italiano, também revelada no culto e devoção aos santos em outras passagens do

romance. Entre tantos dramas que marcam a vida dos tripulantes do navio, a tempestade enfrentada em alto mar é um dos momentos mais emblemáticos da obra literária. Em meio ao choro das crianças e aos gritos desesperados das mulheres, também lhes ouvia rezar ave-marias em voz alta, que aos poucos iam dominando o alarido de pânico, quando:

Todos repetiam as ave-marias do rosário, de ouvido atento aos rangidos das madeiras, esperando a hora em que iriam para o fundo do mar. No fim alguém entoou uma Salve Regina, e Aurélio cantou, como todo mundo, com todas as suas forças, tentando afastar a ideia de que ia morrer afogado. Parecia uma eternidade. Mas, enfim, o navio pareceu se aclamar (POZENATO, 2000, p. 53).

Em muitas passagens do romance, a fé e a religiosidade são os únicos combustíveis para prosseguirem a viagem com esperança e alento ao País da Cocanha. Vencer a tempestade, então, seria apenas uma das etapas em que teriam que provar a fé em Deus, na Virgem Maria e nos santos de devoção. Também precisariam evocar os santos para enfrentar as doenças e os sofrimentos no navio e para buscar consolo com as mortes durante os trinta e nove dias desde a partida de Roncà. Chegando ao Brasil e avistando o Rio de Janeiro, também parece que somente poderiam contar com Deus, pois não sabiam quanto tempo ficariam no alojamento e ninguém lhes informava sobre quando teriam um navio para prosseguir a viagem até o sul do Brasil, onde seriam distribuídas as terras. Já no navio brasileiro, Aurélio lembra-se de terem sido os piores dias de sua vida, dez dias que pareciam nunca terminar. Graças a Deus, sua natureza era forte e suportaria bem aquilo tudo, mas temia por Rosa, que ficou gripada, como a maioria, mas por sorte nada aconteceu com ela. O sol era de fritar os miolos, a chuva entrava nos ossos, a fome roía o estômago. Não havia um remédio no navio, a não ser um rum para esquentar o corpo por uma hora. Aurélio perguntava-se:

Como poderiam ter feito aquilo com eles? Sem nenhum recurso a bordo, só restava ter paciência e esperar chegar com vida. Viva o Brasil!, dizia alguém de vez em quando, com raiva, é este o país da cocanha? Eram tratados como esterco que se tira da estrebaria. Ou nem isso, porque com o esterco havia sempre o cuidado de não perder nada, ele era necessário para adubar a plantação. Eles eram só merda, como dizia o Cósimo, não valiam nada para ninguém. Os que tinham a ganhar com eles já haviam se servido. Agora só Deus podia ajudar (POZENATO, 2000, p. 82).

Na sede da colônia, o barracão era um reino ocupado por mulheres e crianças enquanto a maioria dos homens encontrava-se no mato derrubando árvores para erguer as primeiras casinhas das famílias ou ficavam na sede para tratar de negócios. Rosa Gardone ansiava para ir logo para a sua casa, ter seu filho e viver sua vida com Aurélio, mas, ao mesmo tempo, sentia-se dividida, e entre os muitos receios, tinha medo da solidão. Sentada à janela da rua, com sua agulha de crochê, pensava:

Na viagem, e até agora, naquele barracão em que estavam alojados, sempre estivera rodeada de amigas, de vizinhos, de conhecido. Todos vivendo as mesmas durezas,

todos se ajudando, todos se consolando. Aqui, tinham a igreja ao lado, pobre sim, mas pobre com eles. Podiam ter missa aos domingos, ver gente pelas ruas. Como iria ser depois, no meio da floresta? (POZENATO, 2000, p. 125).

O romance de Pozenato (2000) ilustra a saga do início da vida dos colonizadores italianos na região, pautada no trabalho e na fé. Fé esta confirmada pelo sacerdote João Panazzolo, que, citando Dante Alighieri, assevera: “Os imigrantes, chegando e situando-se em meio a ‘*esta selva selvaggia e aspra e forte che nel pensier rivona la paura*’” (Dante Alighieri, Divina Comédia, Canto nº 14) e para manter a esperança em dias melhores, firmaram-se na fé no amor a Deus, a Nossa Senhora e aos santos” (PANAZZOLO, 2008, p. 573).

A fé nos santos é representada por Neusa Welter Bocchese na obra tridimensional pintada em tinta acrílica sobre madeira que integrou a *Mostra Lembranças* e que, de acordo com a própria artista, é um trabalho de memória e de homenagem ao seu avô José (Giuseppe) e o seu bisavô Napoleone Nodari, imigrantes italianos. Marceneiros e escultores habilidosos na Itália trouxeram seus ofícios e aqui construíram casas como seus lambrequins, rodas de carretas, além de terem feito os bancos, altares e santos das igrejas de Antônio Prado e cidades da região, como também de uma igreja em Porto Alegre.

A artista diz que *os santos* na obra são os santos que o avô e o bisavô fizeram para as igrejas de Antônio Prado. A Maria Bambina que, na obra, está representada deitada, encontra-se com a artista. Apontando para a obra, a artista diz:

Olha aqui no trabalho, as cruzes que eu pintei são as cruzes das igrejas que foram feitas pelo meu avô e pelo meu bisavô, que também fizeram esses santos que estão ali pintados [mostrando na obra]. Esse está na Igreja Matriz de Antônio Prado, esse está no Museu Municipal de Antônio Prado e esse está na Igreja de São Luís, em Ipê” [apontando para as imagens pintadas na obra] (BOCCHESE, Informação verbal, 11 abr. 2016).

Figura 51 – *Santos*



Ainda sobre a representação *Santos* (fig. 51), a artista diz que cada elemento presente na obra tridimensional tem uma memória e que, sendo fascinada pela memória do passado, ela tenta trazê-la nos desenhos, pinturas, livros de artista e objetos que produz. Sobre a representação, também declara que a produção narra a história do seu avô e do seu bisavô, mas que, acima de tudo, representa a fé, a religiosidade do italiano e materializa a memória dos imigrantes, até mesmo nas camadas de pó acumuladas na obra. Afirma ela: “até o pó deixa o trabalho mais bonito e acrescenta significados a ele e, por isso, não gosto nem mesmo tirar o pó da peça, pois são camadas do tempo, são camadas de memória que agregam significados ao trabalho” (BOCCHESE, Informação verbal, 11 abr. 2016). A obra da artista (fig. 51) pertence não somente à memória individual da artista, mas à memória coletiva da região, pois guarda os vestígios do vivido pelos imigrantes italianos e de suas práticas culturais.

Na Cidade dos capitéis, capelas, campanários e cruzes, o interesse da artista pela história e pela memória também é explicitado nas representações que são memórias aos mortos, sendo as cruzes feitas de ferro aquecido na forja por meio de marteladas, que identificavam a última morada terrena de cada familiar falecido, elementos pelos quais a artista luta contra a perda nos cemitérios de Antônio Prado, especialmente, no Cemitério Municipal da cidade. Sobre as representações da Série *Cruz de cemitério* (fig. 52 e 53), a artista comenta:

As cruzes que representei em acrílico e cola quente são as cruzes do Cemitério Municipal de Antônio Prado e do cemitério da Capela São Paulo, também no município. São cruzes de 1880 em diante, feitas de ferro batido à mão, formando os desenhos que vimos. A ferrugem as deixa ainda mais bonitas (BOCCHESE, Informação verbal, 21 mar. 2017).

As cruzes, que na concepção de monumento apresentada por Choay (2006) têm a função de garantir a memória viva dos mortos, nas representações da Série *Cruzes de cemitério* (fig. 52 e 53), são ressignificadas pela artista. Bocchese se apropria das formas das cruzes de ferro, reelaborando seus contextos ao colocá-las sobre fundos de cores vibrantes que nada expressam os tons escuros e sombrios do luto.

A cruz presente na obra visual de Bocchese também é elemento simbólico da obra literária de Pozenato (2000) para marcar o seu significado ou a sua ausência no ritual da morte. Ao perderem seus entes queridos, durante a travessia do oceano, os imigrantes italianos veem seus corpos sendo lançados ao mar sem poderem oferecer-lhe um enterro e

colocar-lhes uma cruz em suas covas. No navio, Rosa lamenta a primeira morte, a vó de Chiara, perguntando-se por que a menina tinha que sofrer.

Estar dentro do navio naquele calor era sofrimento bastante, não precisava ela de mais tristezas. Não havia um padre para fazer as orações. Não havia uma flor para por entre as mãos da falecida. E seu corpo seria sepultado no mar, onde nem uma cruz poderia marcar o lugar em que ficava. Chiara perdia a avó e nunca poderia visitá-la, a não ser em pensamento (POZENATO, 2000, p. 65).

A importância da cruz, para os imigrantes italianos, como símbolo de fé e de ressurreição, é lembrada pelo padre João Panazzolo, que afirma: “a fé na Ressurreição de Cristo e na nossa ressurreição está expressa na Cruz redentora de Jesus levantada sobre as covas e túmulos e nos centros dos cemitérios, organizados em todas comunidades, como os temos até hoje” (PANAZZOLO, 2008, p. 575).

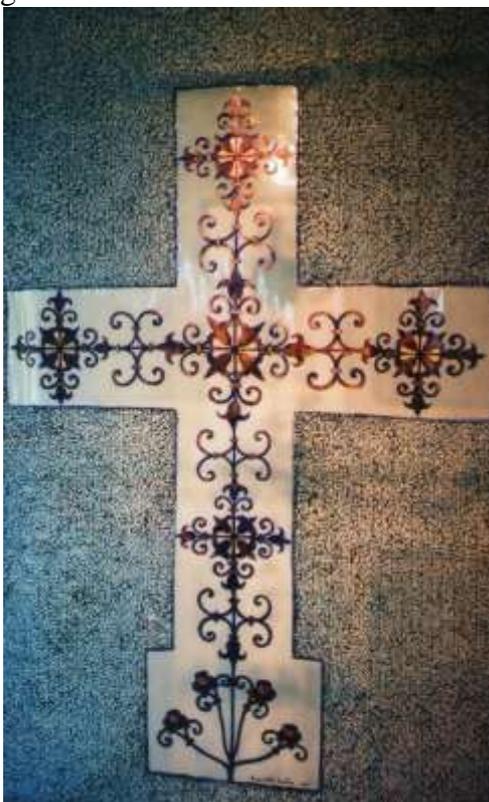
Sabe-se que, inicialmente, as cruzes eram feitas em madeira e colocadas diretamente no solo, à cabeceira das sepulturas, e que, posteriormente, com o crescimento econômico das colônias, foram substituídas pelas de ferro. No passado a cruz fixada na terra identificava o morto e o local onde ele estava enterrado e, em seu trabalho, Neusa Welter Bocchese representa esse símbolo de memória aos mortos ao criá-la com tinta acrílica e cola quente, colocando-a suspensa, como se fosse uma grande cortina, como podemos verificar a seguir (fig. 52 e 53).

Figura 52 – Série Cruz de cemitério



Fonte: Neusa Welter Bocchese.

Figura 53 – Série Cruz de cemitério



Fonte: Neusa Welter Bocchese.

Primeiramente, a artista fala sobre o seu processo criação ao elaborar o trabalho com as cruzes, dizendo que primeiro fotografou, e que, depois, desenhou, aumentou e modificou alguns detalhes. Para, em seguida, revelar que o trabalho com as cruzes de Antônio Prado vem de uma longa pesquisa e de uma longa batalha de mais de doze anos. Ela declara:

Eu fui atrás das cruzes no cemitério de Antônio Prado, lá tem umas quarenta cruzes. Um jogaram contra a taipa porque não querem mais. Faz mais de doze anos que eu estou me batendo para a prefeitura recolher essas cruzes! Aí, eu fui lá. Marquei com o último prefeito,¹¹⁰ com o Scopel¹¹¹ eu já tinha ido antes pedir que as colocassem no museu. Mas se elas não cabem no museu, se não cabem não precisa colocar lá. Pode-se deixar no cemitério, ali na entrada, fazendo uma fila, pois não tem nenhuma igual. Todas elas são diferentes, todas batidas à mão porque eles não tinham ferro em fio. Então eles batiam, batiam, desenhavam. Tem uma das cruzes, que até eu fiz em um dos meus trabalhos, que tem até a ventarola do vento na cruz. Começaram a fazer em mil oitocentos e oitenta e poucos, quando vieram. Aí cada um que morria, se podia, mandava fazer uma cruz de ferro. E eu disse para eles, vocês não têm gasto nenhum é só recolher e colocar. Uma vez no museu me disseram, nós já temos três e chega, mas é a história de Antônio Prado que estão deixando ir embora. Aí marquei

¹¹⁰ A artista se refere ao ex-prefeito Nilson Camatti, gestão de 2013-2016. Disponível em: <<http://www.antonioprado.rs.gov.br/ex-prefeitos.php>>. Acesso em: 18 set. 2017.

¹¹¹ A artista se refere ao ex-prefeito Marcos Scopel, que exerceu o mandato por duas gestões, de 2004-2012. Disponível em: <<http://www.antonioprado.rs.gov.br/ex-prefeitos.php>>. Acesso em: 18 set. 2017.

com o prefeito, o último.¹¹² Ele saiu do gabinete, me cumprimentou: “Como vai à senhora? Muito prazer. Todo sorrisos... Eu vou só ali assinar um papel e já venho, mas não voltou. Deu-me um chá de banco! Aí veio a secretaria dele. Ele mandou a secretaria falar comigo. Acho que ele ficou com medo de não entender o que eu iria falar, mas não voltou. Aí a secretaria anotou tudo. Eu fiquei por uma hora, usei a melhor lábia que eu tinha preparado para falar sobre as cruzes para ver se eles recolhem. Ela disse que sim, que vão recolher. Porque não precisa gastar nada, é só colocá-las de pé, na entrada, contra o muro da entrada e deixar ali. Quem vai ao cemitério poderá ver um museu a céu aberto. Tem três que foram pintadas, uma de alumínio e, duas de branco. É só tirar o alumínio. Mas não maiores gastos. Eu disse pra eles: vocês estão jogando fora a história da cidade. Vocês são uma cidade turística. Tem gente que vai visitar os cemitérios, quando se vai visitar os cemitérios como no cemitério de São Paulo, é uma coisa, tem uma obra de arte atrás da outra. Quando eu fui procurar as cruzes, o único lugar que encontrei foi ali na Capela São Paulo, descendo para quem vai para Nova Roma do Sul, que a Irmã Terezinha as colocou, acho que tem umas quinze ou vinte, uma mais linda que a outra, bem trabalhadas. Aquelas eu fotografei e deixei uma pilha de fotos para o prefeito olhar para ver se ele se entusiasma. São tão bonitas que nem na cidade de Antônio Prado têm iguais. Antes de fazer o trabalho das cruzes, eu, a Rosa e a Isolda¹¹³ passamos em todas as capelas do município para fotografá-las e não tinha mais uma cruz nos cemitérios. Colocaram tudo fora! Tudo fora! Só ficaram aquelas cruzes do Cemitério Municipal de Antônio Prado e da Capela São Paulo, o resto colocaram tudo fora! Tudo fora! Não tem mais nada! Não vi mais nada. Não tem cruz, não tem fotografia, não tem mais nada. Aí fazem aquela capelinha de material nova e pronto. E em Antônio Prado, três ou quatro cruzes foram atiradas contra a taipa, faz anos que estão lá atiradas. Eu tive até que erguer para fotografar e elas são pesadas. Aí eu disse, na prefeitura, têm famílias que não tiveram coragem de colocar as cruzes fora e deixaram no cemitério ao lado das capelinhas, então vocês têm a rádio, vão para a rádio, peçam na rádio e peçam para que as famílias procurem vocês e deem as cruzes para vocês colocá-las alinhadas. Isso, se eles quiserem, eles conseguem fácil, mas eu não sei se vai ser feito algum dia (Informação verbal, 10 fev. 2016).

Do mesmo modo que a cultura está sujeita aos mecanismos de controle para governar o pensamento, a memória também está submetida aos mecanismos de manipulação das forças sociais pelo poder.

A longa declaração da artista, demonstrando sua preocupação e indignação em relação ao esquecimento das cruzes, nos faz buscar a contribuição de Pierre Bourdieu (1998) quanto aos sistemas de poder que nos possibilitam considerar que enquanto a artista faz existir o inexistente, o descaso do poder público municipal, ou de quem tem o poder para fazer existir, faz inexistir o que existe.

Para o historiador francês Paul Ricouer (2010), a desmemória do passado, muitas vezes voluntária, é um aspecto relevante para compreendermos o embate entre a recordação e o esquecimento, revelando a presença da luta das forças sociais pelo poder.

¹¹² Ver nota 110.

¹¹³ A artista se refere às artistas Rosa Maria Guerra e Isolda Pezzi, que foram suas colegas no ARVIS e participaram com a artista, entre outros projetos, das exposições: *Arte e Religiosidade na cultura italiana*, realizada em janeiro de 2010 e *(Re)visitando o passado: patrimônio, história e memória*, realizada em janeiro de 2014, conforme materiais anexos.

Contra o esquecimento da memória dos mortos, a artista trabalha com as cruces em sua obra, pois, como artista, lhe assiste o poder de representá-las visualmente, para fazer com que existam na arte. A obra da artista existe contra a morte das cruces. Existe para as cruces não serem esquecidas. Existe para as cruces existirem.

4.3 A CIDADE DAS CANÇÕES ITALIANAS

*“Quem comanda a
narração não é a voz: é o ouvido.
– Às vezes, parece-me que a sua
voz chega de longe até mim,
enquanto sou prisioneiro de um
presente vistoso e invisível, no
qual todas as formas de
convivência humana atingiram o
ponto extremo de seu ciclo e é
impossível imaginar quais as
novas formas que assumirão. E
escuto, por intermédio de sua voz,
as razões invisíveis pelas quais
existiam as cidades e talvez pelas
quais, após a morte, voltarão a
existir”.*

Italo Calvino

O hábito de cantar, que até hoje se mantém nas comunidades do interior dos municípios da região Nordeste do estado do Rio Grande do Sul, constituía-se como fortalecimento da identidade do imigrante italiano, principalmente nos *filós* que se realizavam aos sábados à noite, quando vizinhos e parentes que moravam próximos se reuniam nas cozinhas e cantinas domésticas.

A continuidade do hábito de cantar é confirmada na tese de Doutorado¹¹⁴ apresentada por Patrícia Pereira Porto (2015) ao Programa de Doutorado em Letras – Associação Ampla UCS/UniRitter, que buscou verificar, em um dos capítulos do estudo, como acontece a relação entre o hábito de cantar com a formação de uma identidade cultural do descendente de imigrante italiano. Segundo a autora, a demonstração do resultado fundamentada com depoimentos atuais de pessoas que praticam o canto, indica que esse hábito ainda é bastante presente nas comunidades da RCI.

¹¹⁴ O trabalho, sob o título *O cancionista popular da imigração italiana: a leitura como processo de construção de sentidos na performance da canção*, foi orientado pela Profa. Dra. Heloísa Pedroso de Moraes Feltes.

Nos anos 1990, Neusa Welter Bocchese fez parte da exposição coletiva do NAVI, no projeto “Canções Ilustradas I e II”, que resgatou as músicas populares italianas, através de pesquisa orientada por Odete Garbin, com a interpretação plástica de artistas integrantes do grupo. A seguir, reunimos cinco imagens das representações da artista que compõem a Cidade das Canções Italianas identificada em sua obra.

Figura 54 – Série da Mostra Canções Ilustradas: *Mèrica, Mèrica*



Fonte: Foto Bernardi.

Em “*Mèrica, Mèrica*”, Bocchese coloca homens e mulheres circundando o globo para “fazer a América”. Ao partirem da Itália, os colonos carregam como principais pertences a fé e a força de trabalho que a canção *Dall’ Italia noi siamo partiti* e o romance *A Cocanha* (2000) expressam com muita propriedade. Estabelecemos, então, uma relação das cinco imagens da obra de Bocchese que identificam a Cidade das Canções Italianas com as letras das canções.

A canção *Mèrica, Mèrica*, uma espécie de hino dos imigrantes italianos, diz:

Dall’ Italia noi siamo partiti
 siamo partiti col nostro grande onore
 trentasei giorni de machina e vapore
 e in Mèrica noi siamo arrivati.
 (Da Itália nos partimos
 partimos com grande honra
 trinta e seis dias de máquina a vapor
 e na América nós chegamos).
 Mèrica, Mèrica, Mèrica!
 Cosa sarala sta Mèrica?
 Mèrica, Mèrica, Mèrica!
 L’è un bel mazzolino di fior.
 (América, América, América!)

O que será esta América?
 Ela é um bonito ramalhete).
 No abbiám trovato ne paglia nè feno
 Abbiám dormito sul nudo terreno
 come le bestie abbiám riposá.
 (Não encontramos nem palha, nem feno
 Dormimos sobre o chão nu
 Como os animais repousaram).

No estudo que registrou os cantos populares da imigração italiana no sul do Brasil, realizado pelo ECIRS, a pesquisadora Cleodes Maria Piazza Julio Ribeiro aponta o isolamento de Antônio Prado como um fator determinante para a preservação de inúmeras canções coletadas pela equipe entre 1985 e 1996, nas áreas rurais do município, e que resultou no volume II do disco *Mèrica, Mèrica*” Para a autora:

O relativo isolamento com relação às demais colônias italianas devido à falta, por mais de 80 anos, de ponte sobre o rio das Antas, e sobretudo o tardio processo de eletrificação rural, iniciada apenas no ano de 1960, entre outros – conservou-se num número expressivo de cantos que não foram encontrados, até o momento, em outras áreas da pesquisa. É o caso de canções (ou baladas) narrativas, como, por exemplo: *Dona Lonbarda*, *Gingin và in câmera (La rondine inportuna)*, *O Susana (La bella al ballo)*, *Plegrin che vien di Roma ou Bernardo o bel Bernardo*, esta última recolhida também, mas incompleta, em Galópolis, no município de Caxias do Sul (RIBEIRO, 2004, p. 343).

Entre os cantos coletados pelo ECIRS, na pesquisa realizada no período de 1981 a 1984, em áreas rurais dos municípios de Caxias do Sul e Farroupilha, que resultou, ainda em 1984, no primeiro volume de *Mèrica, Mèrica: cantos populares da imigração italiana*, Ribeiro (2014) afirma que constam no disco algumas das canções mais populares em toda a RCI, entre elas *Il Sirio*, que, conforme podemos conferir a seguir neste estudo, é uma das canções ilustradas por Bocchese.

Figura 55 – Série da Mostra Canções Ilustradas: *Il Sirio*

Fonte: Foto Bernardi.

Se na travessia para a América, no romance de José Clemente Pozenato (2000), muitas vidas foram ceifadas pelas doenças que ocupavam a embarcação, o motivo da tragédia a que a Canção *Il Sirio* faz referência é outro. De qualquer modo, tanto a obra literária de Pozenato quanto a música recolhida da tradição oral da RCI representam os dramas e as vulnerabilidades em que os colonos italianos estavam expostos desde a saída da Itália.

O grande número de mortes do navio Sírío que partiu de Gênova, ocupado por 1700 tripulantes, mas com capacidade para 1300, sendo 700 italianos, dos quais 300 morreram e 200 ficaram desaparecidos, foi imputado à superlotação que responsabilizou o comandante do navio, que, costumado a aumentar seus rendimentos, embarcava emigrantes clandestinos no litoral espanhol, tendo, dessa vez, se aproximado demais dos arrecifes.

Na obra de Bocchese (fig. 55), composta por sobreposições de cores, a artista ilustra a canção, representando o navio naufragando no imenso mar que se junta ao céu no desenho em

lápiz de cor sobre papel que remete à capa de um livro antigo, lembrando as pinturas de Turner.¹¹⁵

Na pesquisa do ECIRS, realizada por Cleodes Maria Piazza Julio Ribeiro, *Il Sirio* foi catalogado da seguinte forma:

Informante: Coral Nova Vêneto
Local: Caxias do Sul, RS
Data: S/d.
Fita 31 – Lado A
Classificação: Dramática

Il Sirio
Il quatro de agosto le cinque de sera
fu quando da Genova il Sirio partiva
quando da Genova il Sirio partiva
e per la Mèrica il suo destino.

Ò Sirio ò Sirio la misera squadra
per molta gente la misera fin
ò Sirio ò Sirio la misera squadra
per molta gente la misera fin.

Sénsa timóre il Sirio coréva
legèr legéro su 'l plácido mare

]]]su 'l alto mare la nave s'infrange
incontrando lo scóglio fatale.

O Sírío
Quatro de agosto, às cinco da tarde.
foi quando de Gênova o Sírío partiu
que de Gênova o Sírío partiu
era a América o seu destino.

Ó Sírío, ó Sírío, mísero bando
para muita gente o mísero fim
ó Sírío, ó Sírío, mísero bando
para muita gente o mísero fim.

Sem temor o Sírío corria
leve e ligeiro no plácido mar
em alto mar a nave se rompe
ao encontrar o escolho fatal (RIBEIRO, 2004, p. 365).

¹¹⁵ Conforme a edição *Mestres da Pintura*, o pintor inglês Joseph Turner (1775-1851) foi “percursor do Impressionismo, embora sua pintura seja principalmente romântica, suas paisagens – auroras, crepúsculos, mares tempestuosos e veleiros em chamas – são expressões de um apaixonado diálogo do homem com a natureza” (1978, p. 5).

Figura 56 – Série da Mostra Canções Ilustradas: *Enxoval*

Fonte: Foto Bernardi.

Figura 57 – Série da Mostra Canções Ilustradas: *A Verginella*

Fonte: Foto Bernardi.

Ho girato la italia e il Tirol,
 ho girato la italia e il Tirol
 sol per trovare una verginella,
 E ciomba *la ri la re la*,
 E viva l'amor.

Sol per trovare una verginella,
 E ciomba *la ri la re la*,
 E viva l'amor.

La verginella non posso trovar,
 La verginella non posso trovar,
 solo mi basta che la siai bella,
 e ciomba *la ri la re la*,
 E viva l'amor.

Solo mi basta che la siai bella,
 E ciomba *la ri la re la*,
 E viva l'amor.

I tiroleso son brasvi soldati,
 i tirolesi son bravi soldati,
 tutte le notte de sentinella,
 E ciomba *la ri la re la*,
 E viva l'amor.

Tutte le notte de sentinella,
 E ciomba *la ri la re la*,
 E viva l'amor.

A Virgenzinha

Já rodei a Itália e o Tirol,
 Rodei a Itália e o Tirol
 só para encontrar uma virgenzinha,
 E *ciomba la ri la re la*,
 E viva o amor.
 Só para encontrar uma virgenzinha,
 E *ciomba la ri la re la*,
 E viva o amor.

Virgenzinha não posso encontrar,
 virgenzinha não posso encontrar,
 só me basta que seja bonita
 E *ciomba la ri la re la*,
 E viva o amor.

Só me basta que seja bonita,
 E *ciomba la ri la re la*,
 E viva o amor.

Os tiroleses são bravos soldados,
 Os tiroleses são bravos soldados,
 Todas as noites de sentinela
 E *ciomba la ri la re la*,
 E viva o amor.

Todas as noites de sentinela,
 E *ciomba la ri la re la*,

E viva o amor.¹¹⁶

Figura 58 – Série da Mostra Canções Ilustradas: *Vuto Sapere*



Fonte: Foto Bernardi.

Em sua dissertação de Mestrado,¹¹⁷ Gabriela Michelin Dotti (2007), apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura Regional da UCS, identificou *Vuto Sapere...*, conforme segue:

Grupo: Virgínio Panozzo – Antônio Prado

Classificação: Cômica

Versão: dialetal

Vuto Sapere...

*Vuto sapere cosa fa lê donne
quando vá via el suo mari
le se petena le se fá belle
e lá leva sul convento dei fra – ah! há! há! há!
sul convento dei fra*

*Na sonadeta sul campanello
Frate piú bello sul porton
Na sonadeta sul campanello
Frate piú bello vem sul porton*

*Coá ghe el salame coá ghe el presunto
Coá ghé de tutto de quel che voli
coá ghé salame coá ghé el presunto
coá ghé de tutto de quel che voli – ah! há! há! há!
de quel che voli
Ghe femo um brodeto e dentro um oveto
formagio gratá
coá ghé 'l brodo e dentro um oveto
e anca el formagio grata – ah! há! há! há!
ormagio grata*

¹¹⁶ Disponível em: <<http://italiasempre.com/verpor/laverginella2.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

¹¹⁷ O trabalho, sob o título *Representações do feminino na literatura de tradição oral da RCI*: o que se diz sobre a mulher, foi orientado pela Profa. Dra. Cleodes Maria Piazza Julio Ribeiro.

Grupo: Virgínio Panozzo – Antônio Prado
 Classificação: Cômica
 Versão: traduzida
 Queres saber...
 Queres saber o que fazem as mulheres
 quando seu marido sai?
 se penteiam e se enfeitam
 e vão ao convento dos frades. Ah! há! há! há!
 ao convento dos frades

Um pequeno toque na campainha
 O frade mais bonito vem ao portão
 um pequeno toque na campainha
 o frade mais bonito vem ao portão

Aqui tem o salame, aqui tem o presunto
 aqui tem tudo do que quiserem
 aqui tem o salame, aqui tem o presunto
 aqui tem tudo que quiserem – Ah! há! há! há!
 do que quiserem

Fazemos um caldinho e dentro um ovinho
 Queijo ralado
 aqui temos o caldinho e dentro um ovinho
 e também o queijo ralado – Ah! há! há! há!
 queijo ralado (DOTTI, 2007, p. 194-195).

Das cinco imagens da obra da série que compõem o Projeto “Canções Ilustradas I e II”, de Neusa Welter Bocchese, quatro canções trazem as representações do feminino, na RCI, de uma forma que se aproxima do cômico e que são interpretadas pela artista em diferentes materiais, como lápis de cor, colagem, xerox, entre outras técnicas mistas. Já a dramática canção *Il sírio*, coletada em Caxias do Sul, expressa o triste fim dos italianos que nem mesmo chegaram à América para terem a chance de saber se o que os aguardava era o futuro ou mera utopia.

Nas representações de Bocchese que compõem a Cidade das Canções Italianas, as linhas, formas e cores, dialogam com imagens e palavras, ou seja, unem o texto visual e o texto escrito para narrar o vivido pelos seus antecedentes e rememorar o passado, explicitando a curiosidade do italiano, que, em busca da Cocanha, vinha para América sem saber o que seria essa América. Suas representações demonstram o lugar do canto, o lugar da mulher, que no romance de Pozenato (2000) são representadas por Gema e Rosa, que, mesmo diante de tantas perdas e medos cantam as músicas da Itália para espantar a tristeza, pois dizem que é melhor rir do que chorar. Nas representações visuais de Bocchese, *Enxoval II* (fig. 56) e *La Verginella* (fig. 57), também podemos estabelecer uma relação com *A cocanha*, na obra literária de Pozenato (2000), pois a fronha acompanha Rosa em sua viagem no navio para colocá-la mais perto da Itália, e quando finalmente está na América e vai morar em sua casa,

pequena, simples, mas a sua casa, tira do baú os lençóis, as fronhas e a toalhinha de croché de seu enxoval, enxoval que a moça, *virginella* ou não, por mais humilde que fosse, levaria para casar-se. Aqui também podemos lembrar do estudo de Gabriela Michelin Dotti, que, compreendendo o canto como lugar de memória, analisou as representações das mulheres nas canções populares da RCI. Canções estas, que, segundo a autora, revelaram “a arquitetura de uma cultura: suas normas, suas limitações, seu improvisado, sua transgressão. Sua grandeza e simultaneamente a sua pequenez. Salta aos olhos o preço de uma existência” (DOTTI, 2007, p. 165).

4.4 A CIDADE DAS CASAS NÃO TOMBADAS

“[...] é inútil determinar se Zenóbia deve ser classificada entre as cidades felizes ou infelizes. Não faz sentido dividir as cidades nessas duas categorias, mas em outras duas: aquelas em que continuam ao longo dos anos e das mutações a dar forma aos desejos e aquelas em que os desejos conseguem cancelar a cidade ou são por esta cancelados”.

Italo Calvino

As casas aparecem no trabalho de Neusa Welter Bocchese ainda no final da década de 1980, com incentivo de Beatriz Balen Susin. Se Bocchese reúne em seu repertório visual um grande número de elementos do patrimônio tombado de Antônio Prado, também é verdade que, assim como se apropria de elementos da arquitetura religiosa não tombada, ela também representa um significativo acervo da arquitetura urbana não tombada e rural de Antônio Prado. Muitas dessas edificações que compõem o seu trabalho, principalmente da cidade, permanecem preservadas em sua obra que memoriza a história dos casarios demolidos antes ou durante o processo de tombamento.

Entre as edificações apresentadas por Bocchese, consta, em seu Livro de Artista, *Lambrequins de Antônio Prado*, que assim como a Série *Cruzes de Cemitério* será doado para o Museu Municipal de Antônio Prado, o prédio em madeira da antiga sede do Clube União (fig. 59), demolido no final da década de 1970, que é da seguinte forma apresentado por Bocchese:

Em 30 de julho de 1911, na residência de Ernesto Dotti foi fundado o “Clube União”. Teve a participação de senhores e moços entusiastas e abnegados que trabalharam pela realização do mesmo. Inocêncio de Mattos Miller, intendente do município colaborou firme como todas as classes empresarias da cidade e pecuaristas da cidade de Vacaria e Vila Ipê. O Clube obedece o estilo chalé alpino. Serviu para festas civis e religiosas, cinema, teatro, centro político e demais congraçamentos. Por não entenderem seu valor, o mesmo foi demolido (BOCCHESE, *Livro de Artista*, 2014, s/p.).

Assim como o prédio do Clube União, um expressivo conjunto de desenhos em lápis de cor apresenta, entre outras, as casas em madeira das famílias Grazziotin (fig. 63 e 65) e a Casa Mondadori (fig. 61), sendo esta última em alvenaria. O caso mais emblemático de demolição é do casarão de 12 peças em madeira de Luiz Grazziotin (fig. 63), construído em 1916 e que estava situado no centro da cidade, na Avenida dos Imigrantes, a uma quadra da Praça Garibaldi. Segundo o arquiteto Nestor Torelly Martins, a família sofreu por 20 anos a pressão do poder municipal que sempre pretendeu demolir o prédio e construir uma rua em seu lugar, fato ocorrido quando a família recebeu da prefeitura municipal a ordem de desapropriação do imóvel. Denuncia o autor:

Este prédio foi demolido em março de 1985, pela Prefeitura Municipal (administração do prefeito Walner José Borges), para realizar o prolongamento de uma rua. O fato motivou diversas matérias na imprensa, uma vez que o prédio estava arrolado para tombamento pela SPHAN¹¹⁸ (MARTINS, 1989, p. 61).

Entre as edificações da arquitetura, selecionamos quatro dos muitos desenhos em lápis de cor de Bocchese: a casa de Ângelo Simioni, da Linha Guerra (fig. 73), a casa de Reinaldo Barison, da Linha Almeida (fig. 75) e as casas de Ildo Verza (fig. 69) e de Antônio Verza (fig. 71), ambas da Linha 21 de Abril. Essas edificações, construídas no início do século XX, permanecem nos locais. São casas amplas, com três ou quatro pavimentos para abrigar os moradores, os animais e a produção familiar. No porão, quase sempre no semi-subsolo e construído em pedra, eram guardados os mantimentos e as uvas. Na representação da artista (fig. 75), vemos a quantidade de cestas usadas para a colheita da uva, sendo que no porão também se guardava a lenha e outros elementos, sendo que alguns porões abrigavam cantinas ou funcionam como pontos comerciais que abasteciam a comunidade, como é o caso das “Casas dos Verza” (fig. 69 e 71). No segundo e terceiro andares, encontraram-se as salas de visitas e os dormitórios, e no sótão ainda eram guardados cereais, podendo servir até de

¹¹⁸ Como já mencionamos, naquele tempo, não era IPHAN, pois ao invés de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, era Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Mais detalhes dessa e das demais edificações da cidade demolidas que integram a obra de Neusa Welter Bocchese, selecionadas nesta tese, serão vistos no terceiro capítulo.

dormitório. Já a cozinha, a verdadeira área social da família, encontrava-se separada da casa ou ligada a ela por um corredor coberto.

Figura 59 – *Clube União*



Fonte: Mara Galvani.

Figura 60 – Antigo prédio do Clube União



Fonte: Reprodução.¹¹⁹ Digitalização: Alex Alles.

Segundo Telmo Marcantônio Cunha (1989), o antigo prédio em madeira do Clube União, construído com o esforço e a abnegação da mocidade local, em 30 de julho de 1911, na Rua Waldemar Mansuetto Grazziotin, nome da rua de um dos seus presidentes, foi ponto

¹¹⁹ CUNHA, Telmo Marcantônio. Nosso passado histórico. In: POSENATO, Júlio (Org.). *Antônio Prado: cidade histórica*. Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura, 1989. p. 144.

de encontro de muitas gerações da cidade. Sobre o antigo prédio, o qual lamenta ter sido demolido e vendido apenas pelo preço da madeira ainda rija e utilizável, diz Cunha:

Uma construção na moda de então, um típico chalé alpino com maior amplitude, um prédio bonito, vistoso, bem acabado, utilíssimo em todas as festas civis e religiosas, cinema, teatro, centro político, área de lazer, enfim, um local de conagração, de muitas alegrias e somente algumas tristezas, dentre as quais, a Demolição pura e simples daquelas paredes, testemunhas de tantas benesses e glórias de A. Prado (CUNHA, 1989, p. 143).

Sobre a nova sede concluída, na mesma rua, do lado oposto, o autor assim se refere:

A diretoria do Clube, em 1979, finalmente terminou quase totalmente a nova sede, com muitos obstáculos, sorteios, acidentados, sobretudo, um esforço comunitário, com um seletivo grupo lamentando profundamente a necessidade da venda e demolição do soberbo prédio do antigo e histórico Clube União. A arquitetura do novo União nada acrescentou para A. Prado e o desconhecimento do valor arquitetural da antiga sede foi terrivelmente danoso para a história de A. Prado, contra a paisagem desta cidade. Assim como esse antigo prédio colonial (semelhante em estilo à casa da Neni na Praça Garibaldi), outras obras da época inicial da fundação e colonização foram demolidas por império de necessidades diversas, sempre explicadas mas jamais justificadas. Quantos danos! (CUNHA, 1989, p. 144).

Salienta-se que, sem contar com os clubes recreativos, o Clube União é o único clube social na cidade, sendo que o antigo prédio foi palco dos grandes carnavais e dos luxuosos bailes. Voltando para a obra de Bocchese, que identifica a Cidade das Casas não tombadas, além do prédio de madeira do Clube União, outras duas edificações representadas pela artista foram demolidas antes do tombamento, a Casa Mondadori e a Casa de Luis Grazziotin, ambas situadas no centro da cidade.

A Casa Mondadori (fig. 61), representada pela artista, segundo Pozenato (1989), foi construída em 1898 e demolida em 1984. Tinha faces voltadas para a rua:¹²⁰ padrão italiano erudito/urbano e faces internas: padrão italiano popular/rural.

A Casa Grazziotin ou Casa Luiz Grazziotin (fig. 63), também foi demolida, de forma traumática, pois não pela vontade e decisão dos proprietários, mas por ordem do poder público municipal, que abriu uma rua em seu lugar. Também de acordo com Pozenato (1989), a casa em madeira, que estava localizada na Av. dos Imigrantes, foi construída em 1916 e demolida em 1985.

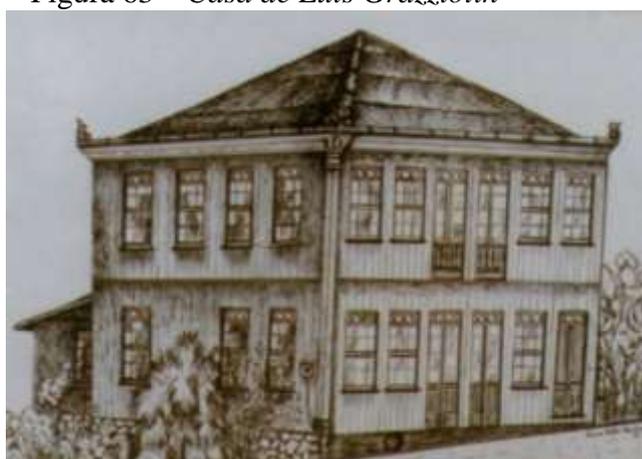
¹²⁰ A frente estava voltada para Av. Waldomiro Bocchese, principal avenida da cidade.

Figura 61 – *Casa Mondadori*

Fonte: Foto Bernardi.

Figura 62 – *Casa Mondadori*

Fonte: Reprodução.¹²¹ Digitalização: Alex Alles.

Figura 63 – *Casa de Luis Grazziotin*¹²²

Fonte: Foto Bernardi.

¹²¹ POSENATO, Júlio. Patrimônio da humanidade. In: POSENATO, op. cit., p. 27.

¹²² A *Casa de Luis Grazziotin* era conhecida como casa da Dona Corona.

Figura 64 – Casa de Luís Grazziotin



Fonte: Reprodução.¹²³ Digitalização: Alex Alles.

Tanto na representação da Casa Mondadori (fig. 61), como a na representação da Casa Grazziotin ou Casa Luiz Grazziotin (fig. 63), a artista faz existir o texto. Sem considerarmos os pontos de vista representados pela artista, diferentes das perspectivas que compõem as imagens digitalizadas (fig. 62 e 64) e sem analisarmos as questões estéticas das representações, consideramos as semelhanças de suas representações com os textos originais. O mais relevante, contudo, é a contribuição da obra da artista para a preservação da memória e da identidade da região, de certo modo, um outro tombamento que faz existir e conserva o que não mais existe.

Das casas não tombadas e demolidas, que não mais existem na cidade, mas que existem na obra de Bocchese, passamos às casas não tombadas, mas que ainda existem, algumas inteiras e outras apenas restos, vestígios do que foram.

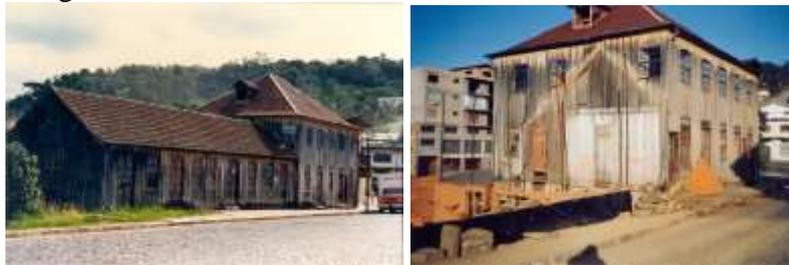
Figura 65 – Casa de Anacleto Grazziotin



Fonte: Foto Bernardi.

¹²³ CUNHA, Telmo Marcantônio. Nosso passado histórico. In: POSENATO, op. cit., p. 142.

Figuras 66, 67 e 68 – Casa de Anacleto Grazziotin



Fonte 66 e 67: Acervo da artista. Digitalização: Alex Alles.

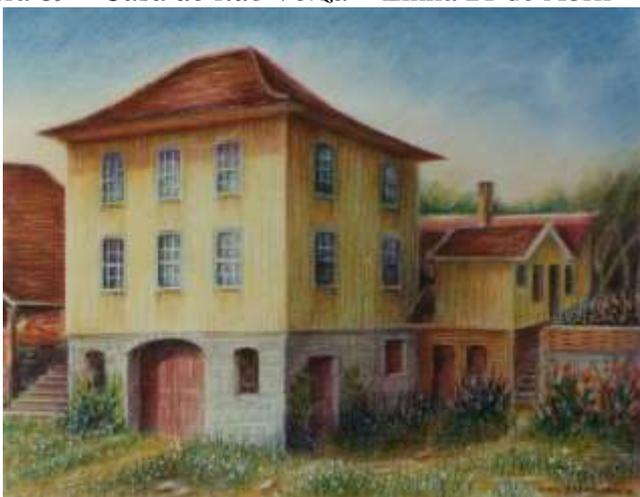
Fonte 68: Roque Oliveira.¹²⁴

Ao representar a Casa de Anacleto Grazziotin (fig. 65), localizada na Avenida 7 de Setembro, a artista opta em representá-la como era no passado, inteira, e não apenas a parte maior, não desmanchada (fig. 66). A artista reconstrói a casa e a recupera, de modo a mantê-la em sua obra como era no início, e não como se encontra no presente (fig. 67). Aqui, mais uma vez, a artista faz existir o inexistente.

Além das casas não tombadas da cidade de Antônio Prado, Bocchese também inclui, em suas representações, edificações rurais (fig. 69, 71, 71 e 75), mas que, ao contrário das casas Mondadori e Anacleto Grazziotin (fig. 61 e 63), não foram demolidas.

¹²⁴ Disponível em: <<http://mapio.net/s/29433413/>>. Acesso em: 19 jun. 2016.

Figura 69 – *Casa de Ildo Verza* – Linha 21 de Abril



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 70 – *Casa de Ildo Verza* – Linha 21 de Abril



Fonte: Antônio Prado (site da prefeitura).¹²⁵

¹²⁵ Disponível em: <http://www.antonioprado.rs.gov.br/turismo/atrativos_int.php?id=36>. Acesso em: 23 maio. 2016.

Figura 71 – *Casa de Antônio Verza* – Linha 21 de Abril, 1989, lápis de cor. Acervo de Villí e Clarí Verza. Antônio Prado, RS



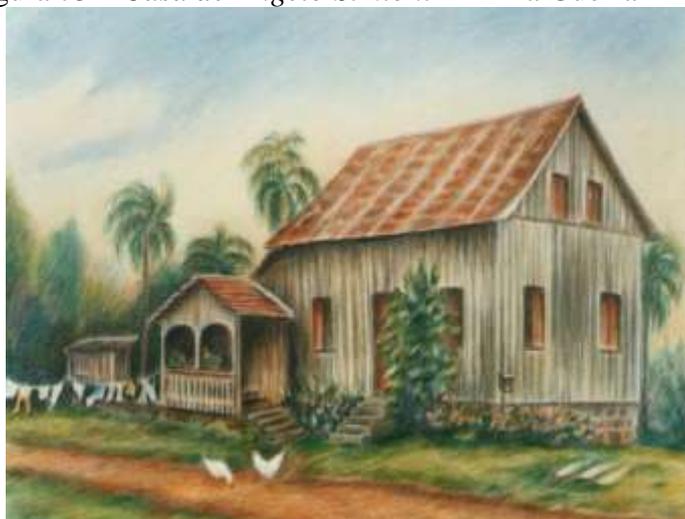
Fonte: Foto Bernardi.

Figura 72 – *Casa de Antônio Verza* – Linha 21 de Abril



Fonte: Acervo da artista. Digitalização: Alex Alles.

Figura 73 – *Casa de Ângelo Simioni* – Linha Guerra



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 74 – Casa de Ângelo Simioni – Linha Guerra



Fonte: Acervo da artista. Digitalização: Alex Alles.

Figura 75 – Casa de Reinaldo Barison – Linha Almeida



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 76 – Casa de Reinaldo Barison – Linha Almeida



Fonte: Acervo da artista. Digitalização: Alex Alles.

De modo fiel ao texto original, Bocchese confere autenticidade ao monumento não preservado pelo IPHAN, apresentando em seus desenhos em lápis de cor o contraste de luzes e sombras, os veios e os desgastes das madeiras, as rachaduras da alvenaria, os tijolos, as texturas das pedras e a perda das cores nos telhados de zinco e nas paredes de algumas construções, mas todas, em sua obra, mais preservadas que as imagens fotográficas das casas. Todos os desenhos mantêm similaridade com o objeto, ou seja, com as próprias casas, mas a artista as restaura em desenhos, recolocando, por exemplo, as vidraças quebradas das janelas.

No repertório icônico da Cidade das casas não tombadas, a obra da artista, tomando emprestada uma expressão de Françoise Choay, tem o poder de “ressuscitar um passado morto” (2006, p. 22). Lembremos que algumas delas, ou parte delas, só existem enquanto lugares de memória em sua obra. E talvez seja esse um dos aspectos que interesse à artista quando fala da representação das casas em sua obra:

Eu não tinha estudado nada, nada de perspectiva. Aí uma hora eu tinha feito umas casas e o marido da dona Laura Hampe, que era engenheiro, ele era professor da faculdade em Porto Alegre, ele disse: Olha, Neusa, ele disse para a Laura, depois ela me contou. Olha, Neusa, tu não leva a mal, mas tem algumas perspectivas que não estão boas. Eu não sabia nada de casas. Aí eu vim para Caxias e pedi para uma amiga da minha irmã que o pai dela era professor de desenho e ele me emprestou livros de perspectiva, aí eu estudei, suei. Até a Beatriz me disse: “Neusa não tem importância”. Mas tem sim, senão a casa fica torta. Então eu melhorei nessa parte. E depois eu comecei com a Beatriz e a minha primeira exposição foram as casas em lápis de cor. Não só as casas tombadas, algumas até já foram desmanchadas. Mas eu as desenhei, porque acho importante resgatar a história e trazer de volta essas casas, mesmo demolidas. Eu fiz as que eu achava bonitas, e eu gosto de desenhar as casas. Quanto mais velhas, melhor, porque ali tu tens um milhão de cores, tu tens verde escuro, tu tem várias cores e camadas e a casa nova, bonitinha, para mim não interessa (BOCCHESI, informação verbal, 18 set. 2017).

Podemos considerar que os elementos simbólicos que compõem o universo criado por Neusa Welter Bocchese conservam o princípio da similaridade, mantendo conexão com as fontes originais, não importando se lá no começo, como disse a artista, ela “não sabia nada de casas”.

Paul Zumthor (1997), tomando exemplos da cultura da Idade Média europeia, especialmente, “as formas de sua poesia”, sustenta que memória e esquecimento, aparentemente opostos, são indissociáveis, sendo que seleção e rejeição constituem uma das dimensões da rememoração poética. Diz ele: “Nossas culturas só se lembram esquecendo, mantêm-se rejeitando uma parte do que elas acumularam de experiência, no dia-a-dia” (ZUMTHOR, 1997, p. 15). O autor assinala, no entanto, que essa ação memorial gera incessantes tensões entre o que mantém a tradição e o que ela preferiu esquecer. Assevera o medievalista: “uma tradição poética só existe durável e fecunda, se mantida pela

reminiscência, pelo costume e pelo esquecimento. A este preço o passado permanece vivo, limpo de seus parasitas” (ZUMTHOR, 1997, p. 17).

Ou seja, para Zumthor, o esquecimento, ao invés de anular, poderá polir ou apagar e, por isso, clarificar o que deixa à lembrança, visando excluir da tradição certos elementos indesejáveis da memória coletiva, que, por sua vez, seleciona, recupera ou determina o que, do vivido, permanece. Nessa direção, de acordo com as palavras de Zumthor, nos parece que o esquecimento, para Neusa Welter Bocchese, clarifica o que ficou na lembrança. Em suas representações, parafraseando Zumthor (1997), a artista seleciona, recupera ou determina o que, do vivido, permanece.

4.5 A CIDADE DAS CASAS TOMBADAS

“[...] para estabelecer as ligações que orientam a vida da cidade, os habitantes estendem fios entre as arestas das casas, brancos ou pretos ou cinza ou pretos-e-brancos, de acordo com as relações de parentesco, troca, autoridade, representação. Quando os fios são tantos que não se pode mais atravessar, os habitantes vão embora: as casas são desmontadas; restam apenas os fios e os sustentáculos dos fios”.

Italo Calvino

Ao analisarmos as representações que identificam a Cidade das casas tombadas na obra de Neusa Welter Bocchese, não o fazemos sem antes abordar as diferenças entre os termos monumento e monumento histórico a partir das ideias da historiadora francesa Françoise Choay (2001). Diferente da origem do monumento que é criado de forma imediata, pensado *a priori* para rememorar o passado e trazer à lembrança os acontecimentos, sacrifícios, ritos e crenças, tendo a função de memorial como sinal de celebração aos mortos, o monumento histórico torna-se histórico, *a posteriori*, pelos olhares dos historiadores e estudiosos da arte, tornando-se parte constitutiva do presente vivido. Ao estabelecer a linha que separa um conceito do outro, Françoise Choay resgata a origem da denominação monumento histórico, observando:

A expressão *monumento histórico* só entrou nos dicionários franceses na segunda metade do século XIX. Seu uso, contudo, já se difundira desde o começo do século e fora consagrado por Guizot, quando, recém-nomeado Ministro do Interior, em 1830, criou o cargo de inspetor dos Monumentos Históricos. Devemos, porém, recuar ainda mais no tempo. A expressão aparece já em 1790, muito provavelmente pela primeira vez, na pena de L. A. Millin, no momento em que, no contexto da Revolução Francesa, elaboram-se o conceito de monumento histórico e os instrumentos de preservação (museus, inventários, tombamento, reutilização) a ele associado (CHOAY, 2001, p. 27-28).

Com o passar do tempo à ideia de monumentalidade passou a abarcar uma perspectiva mais abrangente de patrimônio acompanhando um rápido crescimento de seu público. Se antes o monumento histórico coincidia com a pesquisa arqueológica, a partir da década de 1960 ampliam-se os tipos de bens que são incluídos à categoria denominada patrimônio, obedecendo a uma tripla extensão: tipológica (edifícios modestos são reconhecidos), cronológica (o passado está cada vez mais próximo) e geográfica (já não é só o monumento isolado que conta).

Considerando a diferença, estabelecida por Françoise Choay, que marca as fronteiras entre monumento e monumento histórico, compreendemos que o primeiro pode ser identificado pela intenção de ter sido criado para perpetuar a memória, enquanto o monumento histórico não se identifica pela intencionalidade. Lápides tumulares, obeliscos, arcos do triunfo, exercem uma função precisa para as sociedades que os construíram, procurando atuar sobre a memória para evocar um passado especificamente dado.

Ao monumento histórico, por sua vez, são atribuídas características que estariam ausentes entre executores e destinatários da obra, pois se parte do pressuposto que ele não foi criado para sê-lo, portanto, “todo objeto do passado pode ser convertido em testemunho histórico sem que para isso tenha tido, na origem, uma destinação memorial” (CHOAY, 2001, p. 26). Resumidamente, “o monumento tem por finalidade fazer reviver um passado mergulhado no tempo. O monumento histórico relaciona-se de forma diferente com a memória viva e com a duração” (CHOAY, 2001, p. 26).

A autora afirma seu desejo em colocar o patrimônio histórico no centro da reflexão sobre o destino das sociedades atuais, na tentativa de avaliar as motivações que estão na base das condutas patrimoniais. Segundo ela, somente voltando às origens e previamente compreendendo como a superfície lisa desse espelho foi pouco a pouco sendo constituída pelo acréscimo e pela fusão de fragmentos, a princípio chamados de antiguidades, depois de monumentos históricos, “podemos nos debruçar sobre o espelho do patrimônio e interpretar as imagens que nele se refletem atualmente” (CHOAY, 2001, p. 29).

Seguindo a orientação de Françoise Choay, nos debruçamos sobre o espelho de Antônio Prado para interpretar as imagens desse monumento histórico, ou melhor, Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, decretado pelo IPHAN em 1989, considerando não apenas a arquitetura, mas o seu entorno. Patrimônio histórico, construído pelos colonizadores italianos sem, obviamente, com a intenção de torná-lo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, tão pouco conservado com esse intento, mas de modo involuntário, por uma série de fatores que causaram a estagnação de Antônio Prado.

Das 48 edificações desse Patrimônio Histórico, Neusa Welter Bocchese representou em sua obra, pelo menos, a metade delas. Algumas antes de cidade ter sido tombada, e não somente uma vez, mas várias, em diferentes versões, como a Casa da Neni, usada em 1986 como casa símbolo das comemorações do Centenário da Colonização Italiana em Antônio Prado, pois lembramos que a edificação já havia sido tombada, ainda em 1985, por iniciativa do então proprietário Valdomiro Bocchese Participações Societárias Ltda. Tombadas ou não pelo IPHAN, na Cidade das casas tombadas, de Bocchese, as edificações já vinham sendo preservadas desde 1987, ou seja, desde o início de sua produção visual, conforme alguns critérios:

Quando comecei a pintar e desenhar, olhando as casas de Antônio Prado, fiquei fascinada, especialmente aquelas de madeira que não estavam pintadas. Quanto mais velhas, melhor, podiam-se antever cores e mais cores. Desenhei-as em lápis de cor para representar as nuances da madeira que é linda e era o material que tinha disponível na época da colonização. Quanto mais antiga, quanto mais velha, mais bonita é a madeira com as suas cores trabalhadas pelo tempo. Quanto mais antiga, quanto mais velha eu mais me apaixono. Tem algumas de madeira que eu não fiz. Tem algumas de material, também tombadas, que eu também não fiz. Eu fiz principalmente as de madeira. Entre as de madeira, eu fiz oito para o Banco do Brasil, que as comprou. Depois eu fui fazendo outras, aquelas tombadas que chamavam minha atenção por seus muitos detalhes, cores e trabalhados na madeira e para aqueles que pediam (BOCCHESE, Informação verbal, 15 mar. 2016).

Estabelecidos os critérios pela própria artista: ser antiga, ser rica em detalhes, ser composta por sobreposições de cores reveladas pelo tempo que veio desbotando ou descascando as várias camadas de tintas, a Casa da Neni, parece ter mesmo chamado muito a atenção de Bocchese. Dela, há várias versões em sua obra. Dessas versões, selecionamos duas imagens de desenhos em lápis de cor, mas, antes de apresentar as imagens das representações da artista, apresentamos o histórico da edificação.

A Casa Antônio Bocchese (Casa da Neni), assim como as demais que compõem o Centro Histórico, “possuem características similares, construídas em dois andares: na parte superior abrigavam a família e, no térreo, ficava o lugar para o trabalho, especialmente o comércio” (ROVEDA, 2003, p. 60). Localizada na Rua Luiza Bocchese, defronte à Praça

Garibaldi, a Casa da Neni apresenta um rico trabalho em serra-fita, principalmente os lambrequins.

A Casa recebeu o nome da filha do proprietário Antônio Bocchese, que, em 1909, adquiriu um terreno com um imóvel em alvenaria e, em 1910, mandou construir uma edificação em madeira com dois pisos, utilizando a sala da frente da parte térrea como ourivesaria. Depois de seu falecimento, em 1919, o prédio passou a ser de propriedade de sua esposa, Maria Marin Bocchese, e de seus filhos. Na partilha dos bens da família, a filha Joana Magdalena Bocchese, conhecida por todos como Neni, emprestou seu apelido à casa e conservou nela, por muitos anos, uma loja de comércio de objetos variados, entre os quais artigos religiosos. Fernando Roveda comenta a importância histórica da primeira edificação tombada na cidade:

Joana Magdalena Bocchese faleceu em 1981. Em 1983, Valdomiro Bocchese Participações Societárias Ltda. adquiriu a casa e a restaurou completamente, mantendo no local um comércio de artesanato, onde pode ser encontrada e adquirida uma rica variedade de trabalhos da região. Em 1985, foi registrado no Livro Tombo de Belas Artes como Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e, em 1986, foi usada como símbolo nas comemorações do Centenário da Colonização Italiana em Antônio Prado (ROVEDA, 2003, p. 364).

Em 2004, o prédio da Casa da Neni foi adquirido pela advogada Lúcia Helena Zanella e sua filha, Sofia Zanella Carra, que conservaram no primeiro andar do imóvel uma loja de artesanato com artigos em crochê, tricô, macramê e produtos coloniais produzidos na cidade. No segundo andar, criaram um espaço para mostras culturais. Além de ter sido usada como ponto comercial, a Casa da Neni serviu de residência, espaço cultural, cenário para o filme *O quatrilho* e, conforme também já mencionamos, emprestou os espaços do segundo andar, até 2003, para o ARVIS.

Desde setembro de 2014, conforme já mencionamos, a Casa da Neni está locada para a Prefeitura Municipal de Antônio Prado e abriga o Centro Cultural Padre Schio,¹²⁶ que havia sido inaugurado em maio de 2008, no prédio não tombado da antiga Cantina Triângulo, ficando instalado no local até sua transferência.

¹²⁶ Nome dado em homenagem ao Padre João Bosco Luiz Schio (1933-2006) pela sua atuação em Antônio Prado como líder religioso e pelo trabalho desenvolvido em vários setores da sociedade, organizando e estimulando os grupos de mulheres e jovens agricultores, exercendo influência para a conscientização ecológica e a formação de cooperativas de produção de frutas e verduras sem fertilizantes químicos, administrando por muitos anos o hospital da cidade e estimulando a medicina caseira. No trabalho com os grupos, deu especial atenção à Pastoral do Menor e aos dependentes de drogas e álcool, sem descuidar também da área artística e cultural, pois estimulou a criação do GTA (Grupo de Teatro Amador), apoiou o surgimento do GTAC (Grupo de Teatro Arte e Cultura), escreveu artigos nos editoriais do jornal local e usou o espaço da rádio da cidade para orientar a população, levar seu pensamento crítico e sua mensagem evangélica. Conforme Irmã Terezinha Cardoso (2008), atuou em Antônio Prado em dois momentos: 1960-1961 e 1971-2006. A partir de 1976, Schio foi nomeado vigário da Paróquia Sagrado Coração de Jesus de Antônio Prado.

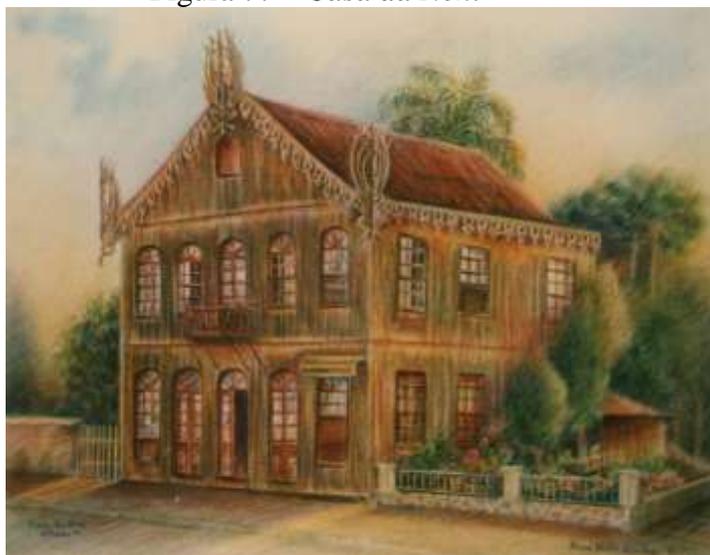
No prédio, o Centro Cultural Padre Schio agrega três segmentos, o acervo do Museu Municipal – reunindo o histórico de Antônio Prado, peças e objetos de significado cultural que apresentam a identidade local, o Arquivo Histórico – contendo dados que documentam e comprovam as atividades locais – históricas, culturais, sociais e educacionais e a Exposição Fotográfica – trazendo, em seu arquivo, um conjunto diversificado de imagens das vivências dos imigrantes italianos de Antônio Prado (Patrimônio histórico: Antônio Prado, Rio Grande do Sul, 2005, p. 52).

Em 11 de fevereiro de 2015, durante as comemorações dos 116 anos de emancipação política de Antônio Prado, foi lançado oficialmente o *blog* do acervo virtual do Centro Cultural, intitulado “Antônio Prado: 116 anos em imagens e memórias”¹²⁷.

Além do espaço do Centro Cultural reunir louças, talheres, enxovais, móveis, imagens de santos, roupas, artesanato, utensílios, ferramentas, também guarda algumas peças do figurino usado pelas atrizes Patrícia Pillar e Glória Pires durante as gravações de *O quatrilho*, também documentado em alguns dos registros das fotografias expostas nas paredes.

A seguir, duas das representações da Casa da Neni produzidas por Bocchese, uma antes do tombamento oficial do IPHAN e a outra no ano do tombamento oficial.

Figura 77 – Casa da Neni



Fonte: Foto Bernardi.

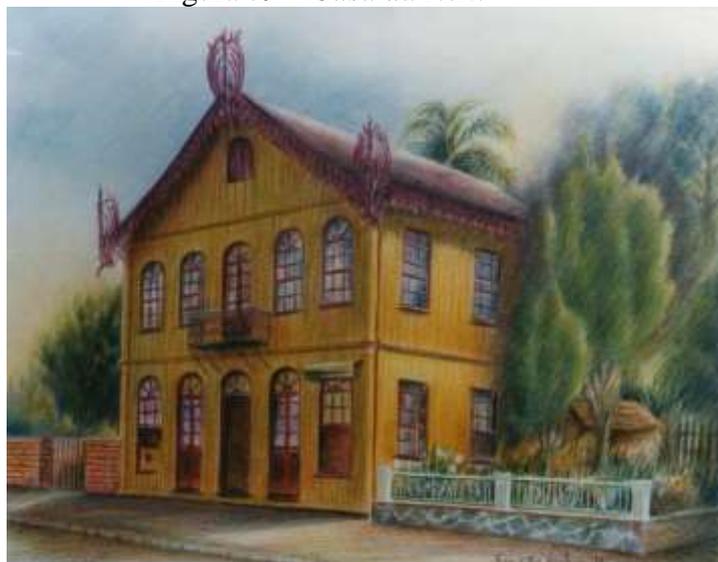
¹²⁷ Disponível em: <<http://www.centroculturalpadreschio.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

Figura 78 – Casa Antônio Bocchese, ou Casa da Neni



Fonte: Acervo Museu Municipal de Antônio Prado – Divulgação.¹²⁸

Figura 79 – Casa da Neni



Fonte: Foto Bernardi.

¹²⁸ Disponível em: <<http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/geral/noticia/2017/01/o-patrimonio-historico-de-antonio-prado-9703807.html>>. Acesso em: 31 jan. 2017.

Figura 80 – Casa da Neni

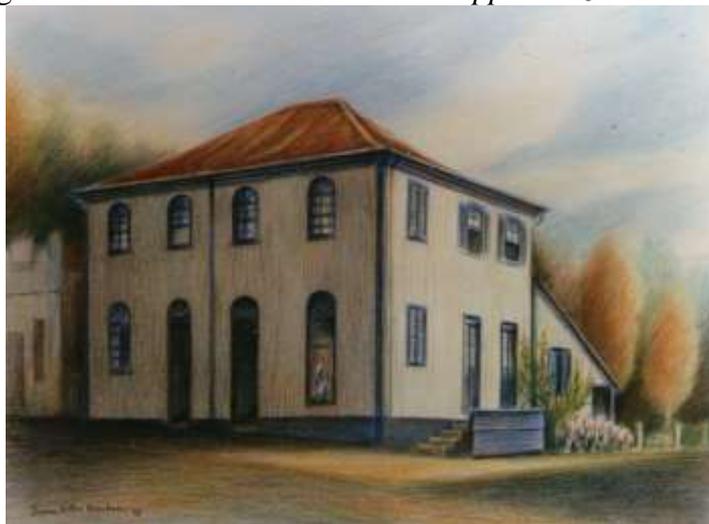


Fonte: Mara Galvani.

Os desenhos da Casa da Neni são representados pela artista em dois momentos. No primeiro (fig. 77) com o aspecto da madeira envelhecida, antes de receber a pintura com a cor que se conserva até hoje (fig. 80). A primeira representação (fig. 77) ocorreu depois do tombamento individual da casa, mas antes do tombamento das demais edificações. No segundo (fig. 79), a casa surge conservada, restaurada, do mesmo modo em que se encontra desde o tombamento do IPHAN em 1989.

A seguir, as demais imagens das representações de Neusa Welter Bocchese, selecionadas neste estudo, que identificam a Cidade das casas tombadas. Diferente da Casa da Neni, a qual, antes das imagens, trouxemos algumas informações sobre a edificação, pela relevância de seu histórico, aqui não traremos informações das respectivas casas, como ano de construção e localização no Centro Histórico, que se encontram no Mapa do Anexo B.

Figura 81 – *Casa Pietro Antônio Giuseppe Graziottin*



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 82 – *Casa Pietro Antônio Giuseppe Graziottin*



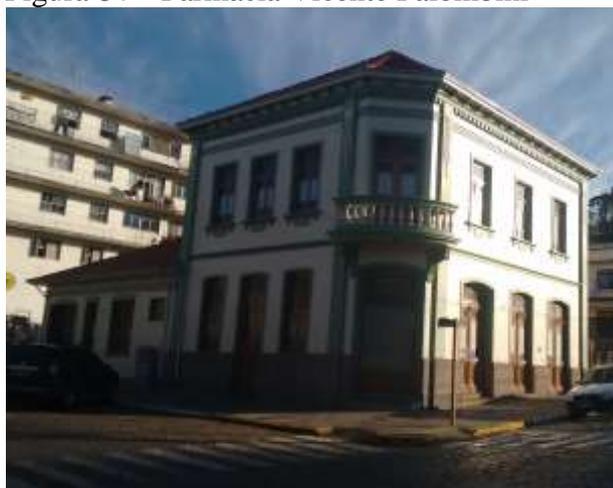
Fonte: Mara Galvani.

Figura 83 – *Farmácia Vicente Palombini*



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 84 – Farmácia Vicente Palombini



Fonte: Mara Galvani.

Figura 85 – Casa José Dotti/Hospital Dr. Oswaldo Hampe



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 86 – Casa José Dotti/Hospital Dr. Oswaldo Hampe



Fonte: Mara Galvani.

Figura 87 – *Casa Amadeu Bravatti*



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 88 – *Casa Amadeu Bravatti*

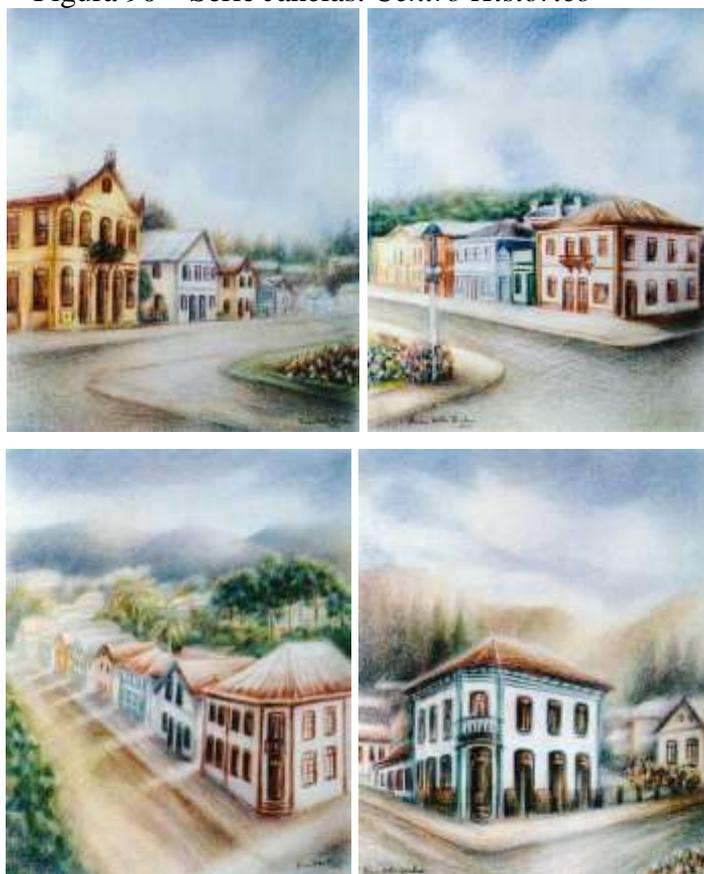


Fonte: Mara Galvani.

Figura 89 – Ruas Francisco Marcantônio e Waldomiro Bocchese



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 90 – Série Janelas: *Centro Histórico*

Fonte: Foto Bernardi.

A cidade das casas tombadas do repertório icônico de Neusa Welter Bocchese confirma a similaridade com o monumento histórico preservado pelo IPHAN. Em um primeiro momento, em suas representações, a artista coloca uma única casa tombada nos desenhos em lápis de cor sobre papel, posteriormente, nas duas últimas representações (fig. 79 e 80) traz um conjunto delas, evidenciando a Rua Luíza Bocchese e a Rua Francisco Marcantônio, esquina com a Avenida dos Imigrantes e Av. Valdomiro Bocchese, todas elas contornando a Praça Garibaldi, ou seja, o Acervo Histórico.

Solitárias, as edificações de Bocchese ocupam o centro do suporte (fig. 77, 79, 81, 83, 85 e 87). Sendo essas casas figuras que compõem o primeiro plano de cada desenho, reduzindo o espaço do fundo do papel, os seus detalhes são destacados pela artista com um olhar fotográfico na edificação. Menos detalhadas são as ruas em que Bocchese traz, em seus desenhos, também em lápis de cor, não mais uma ou duas casas, mas um grupo delas, em sequência, no políptico *Centro Histórico da Série Janelas* (fig. 90).

De forma semelhante ocorre com a representação das Ruas Francisco Marcantônio e Waldomiro Bocchese (fig. 89), mas nela a artista desmonta a cidade real e a reagrupa de outro modo, reconstruindo, à sua maneira, a cidade imaginada. Na obra, ela rearranja as casas diferentemente de suas localizações no Centro Histórico de Antônio Prado, inclusive colocando edificações tombadas de ruas distintas na mesma tela. Nessa representação que compõe a Cidade das Casas Tombadas, as edificações mantêm as características originais da arquitetura, mas suas cores assumem as cores dos espaços onde a artista as dispõe, pois ela divide a tela em três planos que são subdivididos em seis cores que delimitam o fundo, criando formas geométricas separadas por uma fina linha branca.

Se por um lado essas formas nas cores quentes e frias funcionam como o fundo da tela e estão limitadas aos seus espaços, por outro, elas são invadidas por figuras, ora sobrepostas, ora em uma única cor, ora em duas cores, ora solitárias, ora em grupos. Essas figuras são as imagens das casas tombadas que, não mais conservando suas cores originais, assumem as cores das formas do fundo e, por isso, podem ocupar dois territórios e ser contaminadas pela cor local. Se nos desenhos em lápis de cor o conjunto das casas conserva a semelhança com a cidade tal como ela é, na pintura em tinta acrílica, a artista escolhe o espaço de cada edificação que pode estar olhando para outra, tomando seu lugar ou mesmo escondendo-a. Bocchese desloca as edificações da cidade real e as insere em um novo cenário que poderia ser o espaço de qualquer outra cidade, embora conserve o discurso do tombamento que descreve Antônio Prado.

Na segunda representação em que a artista rearranja a cidade e que também se encontra na Cidade das Casas Tombadas, a artista agrupa, na mesma obra, formada por um políptico, três ruas da cidade real, mas três ruas que, da forma como foram dispostas, embora duas delas circundem a Praça Garibaldi, são fragmentos que não se encontram e não compõem a praça toda, apenas partes dela, apenas partes do Centro Histórico que a rodeia (Fig. 90). Nesse desenho, mesmo quando Bocchese representa as edificações tombadas da Rua Luiza Bocchese, em uma das partes do políptico, ela toma a vista a partir da Casa Francisco Graziottin, localizada na esquina da Rua Luiza Bocchese com a Av. Waldomiro Bocchese e, na outra parte, a partir da Casa da Neni, segunda edificação localizada na esquina da Rua Luiza Bocchese com a Rua dos Imigrantes.

As vistas diferentes da mesma rua não se encontram na obra da artista, que monta uma delas na parte superior e a outra na parte inferior do desenho composto por quatro partes. Ao deslocar a Casa Vicente Palombini, situada na esquina da Rua Waldomiro Bocchese com a Rua Oswaldo Hampe, distante uma quadra das ruas que circundam a Praça Garibaldi, e ao representá-la em primeiro plano, como protagonista da cena em uma das partes do políptico, ao contrário das outras três partes, em que inclui um conjunto de casas tombadas, novamente nessa representação (fig. 90), mas de outro modo da primeira (fig. 89), a artista desmonta a cidade real e recria outra cidade da cidade, a sua Cidade das casas tombadas.

Ao analisarmos as representações em que a artista desmonta, remonta, rearranja e reelabora a cidade, é impossível não fazermos outra vez um paralelo com o romance *As cidades invisíveis*, de Calvino (1990), quanto às relações entre a cidade imaginada/sonhada e a cidade real/vivida, pois a artista parte do olhar de uma mesma cidade para recriar outras cidades, que, em suas representações, presentificam os elementos simbólicos, que são elementos da memória coletiva, mas ausentes ou esquecidos em outras cidades da região.

A contribuição de Peter Burke (2017) também é muito oportuna quanto à ideia de rearranjar a cidade. O historiador inglês, que afirma que as imagens nos permitem imaginar o passado de forma mais vívida, também nos lembra que artistas como Canaletto, algumas vezes, pintavam fantasias arquitetônicas e que “eles se permitiam, ainda, rearranjar uma determinada cidade de acordo com a imaginação, como no caso de várias composições de imagens que combinavam as principais vistas de Veneza” (BURKE, 2017, p. 130).

Considerando a observação de Burke quanto às obras de pintores que criavam fantasias arquitetônicas, podemos concluir que em suas desmontagens ou rearranjos da cidade, Bocchese reapresenta a cidade de outro modo, mas não se afasta do discurso da cidade tombada e da imagem original da cidade. Suas representações das casas transformam-se em

testemunhas materiais de práticas e representações da cultura de uma determinada época em diálogo com o presente, pois, de acordo com o autor, uma história cultural é baseada tanto em imagens como em textos, defendendo, porém, que: “imagens são especialmente valiosas na reconstrução da cultura cotidiana de pessoas comuns; suas formas de habitação, por exemplo [...]” (BURKE, 2017, p. 123).

Ao se referir a Antônio Prado, José Clemente Pozenato (2003) afirma que a cidade é um monumento da região. Juntamos à afirmação de Pozenato às ideias de monumento e monumento histórico de Françoise Choay (2001), podemos inteirar que a Cidade das casas tombadas, de Bocchese torna-se monumento de um monumento histórico, pois as representações da artista são criadas, intencionalmente, para lembrar e homenagear a cidade. Apropriando-nos das palavras de Choay, no espelho do patrimônio, refletem as imagens de Bocchese.

4.6 A CIDADE DOS LAMBREQUINS

*“Os olhos não vêem coisas
mas figuras de coisas que
significam outras coisas: o torquês
indica a casa do tira-dentes; o
jarro, a taberna; as alabardas, o
corpo de guarda; a balança, a
quitanda”.*

Italo Calvino

Figura 91 – *Recortando, recordando*



Fonte: Mara Galvani.

*“Os lambrequins
engalanando as casas e
materializando os sonhos”.*

Neusa Welter Bocchese

Os lambrequins, considerados como a maior expressão em madeira serrada à mão da arquitetura da imigração italiana, são elementos recorrentes na obra de Neusa Welter Bocchese. O que, para alguns, parece “velho”, esquecido, é reelaborado pela artista. O “nada”, para muitos, um pedaço de madeira trabalhada pelo tempo, ganha formas e cores em suportes bidimensionais tradicionais como o papel e a tela, ou em tridimensionais que viram objetos/esculturas, livros de artista que saem da parede e podem ganhar o chão, solicitando que o visitante caminhe entre eles, toque, dobre, experimente novas composições no espaço, numa atitude não mais só de contemplação.

Ana Lúcia Goelzer Meira (2004) considera os lambrequins como verdadeiras rendas de madeira que ornamentam a extremidade dos telhados. Já o arquiteto Paulo Bertussi descreve as características desse elemento em madeira da seguinte forma:

Inicialmente, mais simples em forma de *roda e bico* e depois, num crescente rendilhamento, enfeitavam oitões e beirais conferindo leveza e graça às construções. A mesma técnica foi usada para compor os guarda-corpos dos balcões. No auge da indústria de extração de madeira, apareceram, por todo o Nordeste do estado, exemplares exuberantes, que mostram o domínio de uma tecnologia e a marca singular de uma cultura (BERTUSSI, 2004, p. 424).

Em sua pesquisa, Bocchese fez um levantamento dos lambrequins de todas as casas tombadas de Antônio Prado, desenhando cada um deles, todos identificados com o nome da edificação que ornamentam e guardados em seu *portfólio* de referências para novos projetos. Além da pesquisa dos lambrequins das casas tombadas, a artista também realizou um estudo sobre os lambrequins de outras edificações não tombadas ou demolidas, como do antigo prédio do Clube União, conforme mencionamos na seção 4.4. Todos esses estudos integram o Livro de Artista, *Lambrequins de Antônio Prado*. As diferentes formas desses rendilhados despertam o interesse da artista, que diz:

Os lambrequins são lindos, eles ornamentam as casas de madeira. Em Antônio Prado só tinham dois iguais, um era na casa que eu morei e que depois, quando restauraram, antes do tombamento se perdeu. Era da casa que agora é do Valdomirinho.¹²⁹ Eles não acharam nenhuma fotografia, e depois, quando eu fiz o livro dos lambrequins, eu achei que eu consegui ver. Então eram dois lambrequins iguais, esse, dessa casa, e outro. O outro era da casa dos três irmãos Golin. O resto dos lambrequins eram todos diferentes. Os imigrantes italianos procuravam mudar. Eles trouxeram os desenhos das rendas dos lambrequins da Itália. Os lambrequins

¹²⁹ A artista se refere ao empresário Valdomiro Bocchese Cunha.

foram feitos pelo meu avô e pelos descendentes dele, todos eles foram feitos à mão. As rendas foram feitas uma a uma, foram serradas e não podiam ter nó, porque era de pinho e não tinha outra madeira. E se tinha algum nó do pinho, aquele era descartado, e os pedacinhos que sobravam, as crianças brincavam porque não tinham os jogos de montar que temos hoje (BOCCHESI, informação verbal, 18 maio. 2016).

Desses muitos trabalhos criados por Bocchese desde o final dos anos 1980, analisamos, a seguir, algumas representações dos lambrequins, em diferentes linguagens, materiais e períodos.

Figura 92 – Série Lambrequins



Fonte: Macagnan.

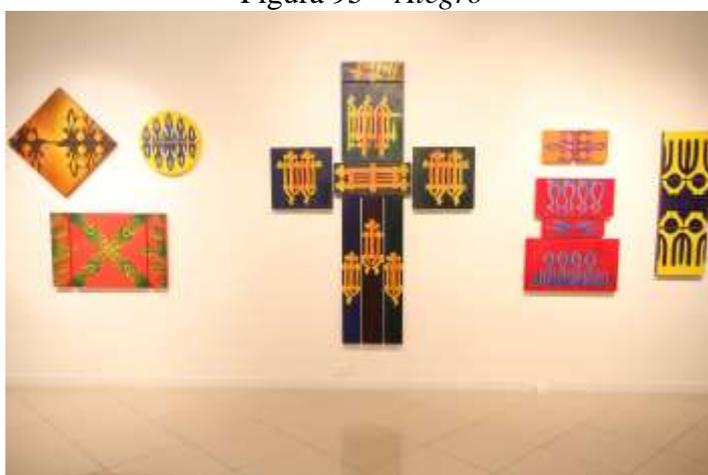
Figura 93 – Série Lambrequins: *Requiem – Réquim Réquim aetérnam eis Dómine. Et luz perpétua e cat eis. Requiés cat in pace Amem*



Fonte: Antônio Lorenzetti.

Figura 94 – *Lambrequins II em Totens*

Fonte: Antônio Lorenzetti.

Figura 95 – *Alegro*

Fonte: Antônio Lorenzetti.

Os lambrequins são os elementos culturais de Antônio Prado mais ressignificados por Neusa Welter Bocchese ao longo de sua produção. Foi a partir do seu interesse pelo tema, como já mencionamos, que a artista desenvolveu uma ampla investigação que resultou em uma série de criações sem restringir o tema apenas às representações em desenho e em pintura. Assim como esses detalhes da arquitetura ampliaram as possibilidades de criação de Bocchese para além do espaço bidimensional, tirando-os das paredes e colocando-os no chão, também ampliaram suas possibilidades de significação. É importante ressaltarmos, no entanto, que já em 1988, antes mesmo de surgirem as pinturas compostas por lambrequins que integraram a exposição apresentada na Galeria Municipal Gerd Bornheim, em Caxias do Sul, em 2014, a artista representou o tema (fig. 91) ou o que sobrou dele em seus objetos (fig. 92). Coletados por Bocchese nas demolições das casas, ocorridas em Antônio Prado, na década de 1980, os “restos” dos lambrequins transformaram-se em objetos de arte ao serem fixados nos

próprios pedaços de madeira das paredes das casas demolidas e, posteriormente, trabalhados em tinta acrílica e bico de pena pela artista.

A artista fala sobre as diferentes versões em que o tema foi representado por ela: “o trabalho com os lambrequins os fiz com uma visão mais contemporânea. Em uma série os coloquei no chão com um canteiro de flores. Em outra série fiz as rendas coloridas sobre totens, além das de representá-los em acrílico sobre tela” (BOCCHESI, Informação verbal, 21 mar. 2017).

Se Bocchese ampliou as possibilidades de criação do objeto e os seus significados, também é possível observarmos, nas imagens selecionadas desta seção, a ampliação do tamanho dos lambrequins na obra da artista. Se, em 1998, os lambrequins eram confeccionados em papelão em pequenos formatos colocados sobre a mesa (fig. 91), em 2014 eles ganham dimensões variadas e, inúmeras vezes maiores, movem-se no piso da galeria de arte, visto que, construídos em MDF e unidos por dobradiças, solicitam a interação do público, que pode interferir na sua forma.

Quanto à série de lambrequins que a artista intitulou de “Totens”, consagrando, desse modo, o elemento como símbolo de veneração, também é possível perceber o agigantamento dos objetos criados sobre canos de PVC (fig. 94) em 2013. Observa-se, ainda, que Bocchese passou a explorar não somente grandes dimensões, mas também a reelaborar as cores dos lambrequins, que tanto nos totens (fig. 94) como nas telas (fig. 95) ganham cores fortes e contrastantes e apresentam-se em formatos e dimensões variados. Desse modo, os lambrequins aparecem estendidos no chão, e não somente representados como rendas que adornam as casas em suportes bidimensionais, mas transformados em objetos, ora em pequenas dimensões como esculturas sobre a mesa, convidando o público a interagir com as formas articuláveis por dobradiças, ora em grandes dimensões, estendidos pelo chão como um canteiro de flores que também poderá assumir diferentes formatos pelas interações dos movimentos dos corpos entre as peças. Ao caminhar entre eles, o visitante poderá movimentar suas dobradiças e articulá-las de diferentes maneiras, criando outros canteiros, assim como poderá andar entre as colunas dispostas na galeria de arte que servem de suporte para as pinturas que representam os lambrequins que têm sua existência consagrada em totens (fig. 91, 93 e 94). Talvez a declaração da artista ateste a sua consagração aos lambrequins:

Eu sou apaixonada pela história. E os lambrequins tem história, tem memória. Onde tiver história eu fico louca. Sou enlouquecida pela Arqueologia e pela História. Eu fui para o México e quero voltar para ver a metade ruínas maias e astecas que eu não vi. Aí os meus avós fizeram os lambrequins. Foi o José quem fez aquela Maria Bambina, o José é meu avô, mas ele morreu com vinte e nove anos. O meu avô veio com os dois irmãos da Itália que está no livro dos lambrequins que eu fiz. Eles

trabalhavam todos juntos. As casas de Antônio Prado, a não ser as mais modernas, foram todas elas que fizeram, os bancos das igrejas, os confessionários. Eles fizeram os bancos da catedral de Porto Alegre. Vieram buscar de carreta, não tinha caminhão para levar, ia tudo de carreta. Sou apaixonada pela história, mas acho que a gente perdeu muita coisa por não ter registrado, então eu procuro resgatar (BOCCHESI, informação verbal, 15 mar. 2016).

Se tomarmos o interesse da artista pelo estudo dos lambrequins, registrando as rendas até mesmo das casas demolidas, e se voltarmos à citação de Calvino (1990), que abre essa sessão, dizendo que as coisas significam outras coisas, então, se “o torquês indica a casa do tira-dentes”, na obra de Bocchese, os lambrequins indicam as casas de madeira construídas pelos imigrantes italianos, a história e a memória guardadas pela artista ao recolher os restos que ficaram (fig. 92). Retornando também a Platão e à metáfora do bloco de cera, podemos pensar a representação de seus lambrequins como algo presente do ausente, ou seja, como a marca deixada pelo seu avô José, mas, mais do que isso, do vivido pelos imigrantes italianos.

4.7 A CIDADE DAS PORTAS, PORTÕES, JANELAS E ÓCULOS DE PORÃO

“[...] tem a propriedade de permanecer na memória ponto por ponto, na sucessão das ruas e das casas ao longo das ruas e das portas e janelas das casas [...]”.

Italo Calvino

Além dos lambrequins, detalhes como portas, janelas, portões e óculos de porão, tanto da arquitetura tombada como não tombada da cidade de Antônio Prado, mas provenientes da colonização italiana na região, são representados por Neusa Welter Bocchese, desde os anos 1980, quando a artista iniciou seu trabalho nas artes visuais.

Verifica-se na arquitetura e nos seus detalhes o predomínio da madeira, devendo-se à abundância da araucária que, embora sendo uma madeira macia, tornou-se a base das construções da imigração italiana no Rio Grande do Sul. Contudo, as casas de pedra e tijolos também foram numerosas.

Quanto às aberturas, conforme o arquiteto Paulo Bertussi, no início, “eram providas de espessos marcos executados em madeira lascada, tendo a verga e, às vezes o peitoril, mais longos que os vãos” (2004, p. 406). A grande maioria das portas das edificações da área rural

do município eram contraplacadas,¹³⁰ enquanto muitas portas, em madeira, das casas da área urbana, eram envidraçadas. Já as aberturas dos sótãos, que funcionavam como depósitos e secadores de grãos, não tinham nenhuma proteção, mas as aberturas dos porões eram protegidas por grades de ferro ou sarrafeamento de madeira, tanto nas casas das comunidades do interior quanto da cidade, conhecido como óculos de porão. “Foi frequente o uso de óculos redondos para completar a ventilação de porões e oitões. Mesmo sendo a construção em alvenaria de pedra, o acabamento redondo do óculo era executado em tijolos e provido de gradis de ferro com desenhos diversos” (BERTUSSI, 2004, p. 406).

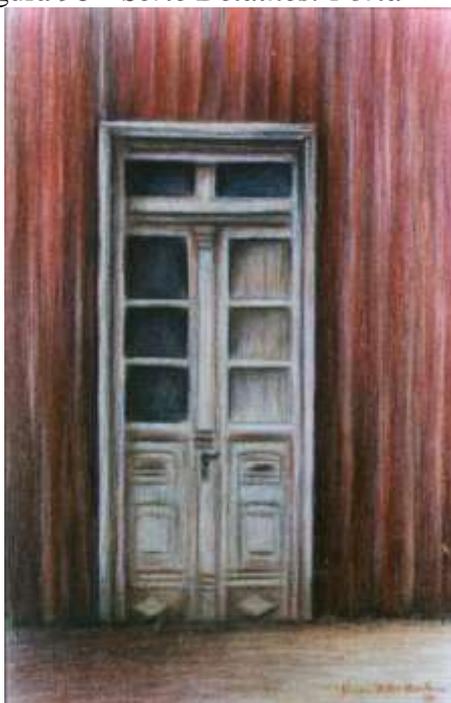
O interesse no detalhe acompanha a artista desde cedo. Da atenção ao detalhe na imensidão do campo de sua infância, a artista passou a olhar com atenção aos detalhes da arquitetura da cidade, como nos conta:

Desde pequena eu sentava num palanque largo que tinha na porteira da fazenda, lá em Vacaria. Eu sentava de tardezinha ali para olhar o pôr do sol porque eu era vidrada por cores. Uma das diversões da infância era ver o pôr do sol. Pode ver que eu não trabalho muito com preto e branco. Eu era louca por cores e, como no campo era tudo verde, verde, verde, quando nós achávamos uma flor colorida era o auge. Então nós percorríamos o campo inteiro com a imensidão de verdes para achar uma flor de uma cor diferente, vermelha, amarela, roxa, azul... Eu ficava louca com aquele pôr de sol. Eu ficava sentada ali, observando as mutações das cores. Então quando comecei a desenhar, eu procurava os detalhes da arquitetura, os detalhes do antigo, que é muito bonito. Ao invés de, por exemplo, você ver uma porta lisa e sem nada, quando ela é antiga você todo o trabalhado da madeira e todas as cores que tem ali. Eu já desenhei portas e janelas que quando eu olhava tinha mil cores. Tu olhas e tem verde, tem cinza, daqui a pouco está entrando um azulado velho, é outra coisa, um mundo de detalhes (BOCCHESI, informação verbal, 15 mar. 2016).

Bocchese não só passou a olhar com atenção aos detalhes da arquitetura como os detalhes da arquitetura passaram a ser incorporados em suas representações visuais. Na Cidade das portas, portões, janelas e óculos de porão, as casas desaparecem e, no lugar delas, surgem seus detalhes: ora uma porta, ora uma porta com sacada no segundo piso e composta por uma alta porta em madeira e vidraças, parecendo uma grande janela.

¹³⁰ “[...] a parte externa era formada por duas ou mais peças de madeira na vertical e, na parte interna, quatro ou cinco peças dispostas horizontalmente, pregadas entre as primeiras e as últimas” (BERTUSSI, 2004, p. 406).

Figura 96 – *Série Detalhes: Porta*



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 97 – Porta de uma casa tombada da Av. Waldomiro Bocchese



Fonte: Júlio Posenato.¹³¹ Digitalização: Alex Alles.

¹³¹ POSENATO, Júlio. Uma cidade histórica. In: POSENATO, op. cit., p. 20.

Figura 98 – Série Detalhes: *Porta e Sacada*



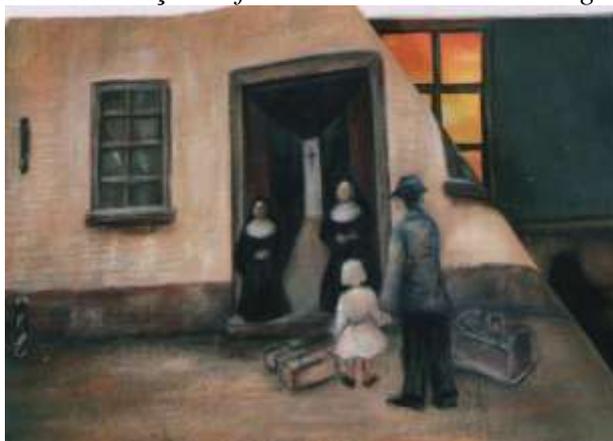
Fonte: Foto Bernardi.

Figura 99 – Porta e Sacada de uma casa tombada da Av. Waldomiro Bocchese



Fonte: Mara Galvani.

Figura 100 – Série Lembranças: *Infância – Internato do Colégio São José*



Fonte: Foto Bernardi.

*“Na reclusão do internato,
silêncio, seriedade, trabalho e...
através da janela, o fascínio pela
liberdade”.*

Neusa Welter Bocchese

Figura 101 – Série Detalhes: *Portão*



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 102 – Portão



Fonte: Foto Bernardi. Digitalização: Alex Alles.

Figura 103 – Série Detalhes: *Óculo de porão*

Fonte: Foto Bernardi.

Figura 104 – Óculo de porão



Fonte: Mara Galvani.

Com um olhar fotográfico sobre a arquitetura da cidade, assim como num *close* com uma câmera, Neusa Welter Bocchese capta e elege os detalhes das edificações, representando-os nos desenhos e pinturas aqui selecionados, com fidelidade às fontes originais, ou melhor, aos textos originais. Na primeira representação (fig. 96), que integra o repertório icônico de Bocchese dessa cidade, a atenção da artista está voltada para a porta de madeira, que é a protagonista da obra. A porta, elemento simbólico que, como bem observado por Giulio Carlo Argan (2005), permite separar o lado de cá e o lado de lá, dois mundos no seu abrir e fechar. O lado de cá: finito. O lado de lá: infinito. Para o historiador de arte italiano, a porta que gera espaço e forma é o limite. No prefácio de seu livro *História da arte como história da cidade*, o autor afirma que da distinção de um espaço urbano gera-se a arte. Ainda segundo ele, no interior da cidade, tudo se realiza segundo uma técnica cujo modelo é o processo que realiza a obra de arte. Para Argan (2005), o espaço urbano é espaço de objetos, portanto, os produtos artísticos são os que qualificam a cidade enquanto tal.

Ao analisarmos o desenho seguinte representado pela artista, a porta com sacada é o enfoque da obra, também composta por detalhes ainda menores da arquitetura, os lambrequins e o rico trabalho em ferro que contornam a mesma sacada (fig. 98) – ferro este que também está presente na pintura em tinta acrílica do portão (fig. 101) e no desenho em lápis de cor do óculo de porão (fig. 103).

Voltemos à literatura: no romance *A cocanha* (2000), em várias passagens o narrador utiliza-se da porta como simbólico. Na obra, pessoas famintas se protegem do frio na porta da igreja; ao desembarcar em Porto Alegre, depois do Rio de Janeiro, vindos da Itália, a porta de comércio na cidade é símbolo de poder; a porta da casa é apresentada como estabelecimento do negócio e o imigrante italiano sonha em ter pelo menos três portas; dirigindo-se à Colônia Caxias chega-se à casa de um italiano e o lugar tem o nome de São Pedro, o que parece, um bom augúrio, pois ele é o santo que abre as portas do paraíso; a sombra da noite escurece de tristeza a vida das mulheres que esperam na porta de casa a chegada de seus maridos da mata.

A janela, que na obra visual de Bocchese também é representada na pintura *Infância – Internato do Colégio*, da Série Lembranças (fig. 100), lugar em que artista diz ter visto o mundo apenas através da janela, e onde também confessa: “Minha paixão pela história iniciou durante os oito anos em que estudei no internato e o meu passatempo era ler. Isso foi no Colégio São José, aqui em Caxias” (BOCCHESE, Informação verbal, 21 mar. 2017).

Sobre a obra (fig. 100), a artista diz que a representa sendo deixada pelas mãos do pai na porta do internato e aos cuidados das freiras. Na pintura, a janela representa a abertura para “o sonho de liberdade, com as imagens coloridas vistas da grande janela ao virar as páginas do Livro de artista *Tempo de Internato* [...] em oposição ao ambiente sombrio do colégio em que a parede, a janela e o longo corredor aprisionam com o frio e o tom cinzento (ARENDRT; GALVANI, 2015, p. 236).

Se para Neusa Welter Bocchese o convento representou o mundo sombrio em que também afirma ter pintado as freiras sem rosto porque elas nunca sorriam, para Giulietta, personagem de *A cocanha* (2000), o convento lhe ensinou a suportar tudo sem queixas e com resignação. Agora partindo para o Brasil, Giulietta lembra o dia em que foi para o convento, pois a madre havia pedido para o padre escolher uma mocinha piedosa para servir na cozinha. Mas suas tarefas eram “lavar roupas na lixívia até ficarem alvas como o leite, levar esterco para as alfaces e queimar os dedos nas panelas” (POZENATO, 2000, p. 41). Ela era camponesa, boa para os serviços mais pesados, mas se era para trabalhar no pesado trabalharia em casa, para onde logo estava de volta. E agora, de partida da Itália, Giulietta pensava se poderia ser possível existir no mundo um lugar para ser feliz. Antônio tinha prometido a ela que na América ela teria sua casa, onde ela poderia mandar, sem sogros e nem outros parentes de trombeta na mão.

As janelas na obra literária de Pozenato (2000) simbolizam perigo, liberdade e controle. Da janela do trem, partindo de Roncà, Aurélio tenta abrir um; na América, da janela dos barracões se vê o cortejo de italianos que chegam em grupos; a janela é luz para as mulheres bordarem iluminadas pelo sol, mas a janela também pode ser perigosa, se mantida aberta. As mulheres temem os bichos da selva. Ao chegar à Colônia Caxias para ocupar seu cargo de escriturário da Fazenda, José Bernardino ocupa a mesa que lhe foi destinada, aos fundos, perto da janela,

Era um bom ponto de observação. Podia ver as pessoas que entravam e saíam, cada uma com seus problemas, que ele não podia adivinhar quais eram. E pela janela podia ver o que se passava lá fora, nas ruas de terra abertas em meio ao casario pobre de madeira, cercado de mata espessa por todos os lados. Começava a ser testemunha de uma civilização nascente (POZENATO, 2000, p. 176-177).

A atenção ao detalhe, não só nas representações das portas e janelas das edificações, mas dos portões e óculos de porão, nos possibilita, também, trazer a contribuição de Peter Burke (2017) quanto à ideia de pintura como testemunha ocular, pois, ao abordar a importância da evidência visual para o enfoque de história urbana, afirma que as pinturas dão

valiosas pistas da aparência das cidades. Tomando como exemplo a obra *Milagre em Rialto*, de Carpaccio, o autor assinala a imagem:

Mostra não apenas a ponte de madeira que antecedeu a atual, feita de pedra (construída no final do século XVI), mas também detalhes tais como um tipo raro de chaminé em forma de funil, que desapareceu até mesmo de palácios remanescentes da época em que em certo tempo dominaram o horizonte veneziano (BURKE, 2017, p. 127).

Sobre a necessidade dos iconografistas prestarem atenção aos detalhes, Burke (2017) argumenta ser a favor não apenas para identificar artistas, mas para identificar significados culturais. Isto posto, em relação às representações, na obra de Bocchese, que identificam a Cidade das portas, portões, janelas e óculos de porão, remetem aos princípios de semelhança com os detalhes observados, de modo aproximado com o ocorrido em suas representações da Cidade das casas não tombadas e Cidade das casas tombadas. Nas duas últimas, mesmo quando a artista manteve, em sua obra, elementos que já haviam sido demolidos ou quando rearranjou a cidade, ela não se afastou do texto, sendo, aqui, os detalhes apenas mostrados em *zoom*, com um olhar como quem vê com uma lupa, aumentando o valor da memória desses elementos simbólicos da região pelo uso de suas linhas, texturas, manchas e pinceladas.

E se “o mal, assim como Deus, está nos detalhes” (MANGHEL, 2011, p. 278), nesse ínterim, recordamo-nos de um artigo do arquiteto, curador e crítico de arte, Agnaldo Farias, lido há muito tempo, em que ele comenta o filme *Cortina de fumaça*, justamente para abordar a importância ao detalhe, ou, melhor dizendo, a importância de estarmos atentos para o detalhe. Diz ele:

Um outro trabalho artístico que eu gostaria de comentar é do Auggie Wren, personagem criado por Paul Auster e interpretado por Harvey Keitel no filme *Cortina de fumaça*. Um detalhe no filme me interessou em particular, por essa relação da arte com o cotidiano da cidade. O Auggie é gerente de uma tabacaria que fica numa esquina do Brooklyn, em Nova York, e que tem entre seu público consumidor um escritor, interpretado por William Hurt. O escritor fica amigo do Auggie, se aproxima dele, até que um dia eles estão na casa do Auggie e ele resolve mostrar o trabalho fotográfico que realiza. É muito interessante essa passagem porque o trabalho consiste no seguinte: todo o dia, às 8 horas da manhã, há muitos anos, ele coloca a câmera fotográfica exatamente no mesmo lugar, na mesma posição, e bate uma foto. William Hurt fica olhando o livro de fotografias, diz que está achando interessante, e vai virando, virando as páginas. Então o Auggie diz: “Mais devagar, você não está olhando”. E o escritor responde: “Mas é tudo igual”. E o fotógrafo insiste: “Não. Não é tudo igual, olhe com atenção”. Só então o escritor observa as nuances, à medida que vai desacelerando o olho e começando a perceber luzes diferentes, nas diferentes épocas do ano. Ele vai vendo as pessoas, até que vê a própria mulher que foi assassinada. Aquilo é surpreendente e ele não se controla e começa a chorar. Esse momento é muito tocante, muito forte essa surpresa de que aquilo que interessa é o detalhe, desde que você esteja atento.¹³²

¹³² FARIAS, Agnaldo. *A arte e sua relação com o espaço público*. Disponível em: <<http://artenaescola.org.br/sala-de-leitura/artigos/artigo.php?id=69315>>. Acesso em: 13 mar. 2014.

A passagem do filme trazida por Farias nos permite fazer uma ponte com Peter Burke quanto à atenção ao detalhe: “uma vantagem particular do testemunho de imagens é a de que elas comunicam rápida e claramente os detalhes de um processo complexo que um texto levaria muito mais tempo para descrever, e de forma mais vaga [...]” (BURKE, 2017, p. 125).

4.8 A CIDADE DAS TRANCAS E TRANÇAS

*“Às vezes o espelho
aumenta o valor das coisas, às
vezes, anula”.*

Italo Calvino

Trancas, dobradiças, argolas, puxadores, em madeira ou em ferragem são outros detalhes da arquitetura de Antônio Prado que foram amplamente explorados por Neusa Welter Bocchese em seus desenhos em lápis de cor da década de 1980.

Para representar as trancas, a artista percorreu o interior do município de Antônio Prado e visitou as propriedades particulares do meio rural onde, segundo ela, ainda se encontram casas antigas, galpões, porões e depósitos com esse tipo de fechaduras. Ao falar sobre o trabalho na Série *Detalhes: Trancas* (fig. 105, 107 e 108), Bocchese demonstra a sua admiração pelos objetos representados:

As trancas são muito bonitas, algumas delas têm um desenho lindo. Entre os quadros que eu fiz, uma das dobradiças tem as cores da própria ferrugem. Às vezes eu não tiro nem o pó porque até o pó ajuda a ficar bonito porque é a tranca como ela foi encontrada com a passagem do tempo. Desenhei-as porque são objetos ricos em detalhes, seja pelas cores do ferro, da ferrugem, seja pelos descascados das trancas e dobradiças das portas e janelas, tudo tem história. Encontrei os ganchos para pendurar o balde e isso tudo é fascinante, é a memória que está ali (BOCCHESE, informação verbal, 15 mar. 2016).

Usados para fechar portas ou janelas, esses elementos constituem acessórios tanto para proteger as construções, especialmente casas e galpões das comunidades rurais, quanto para amarrar cavalos, por exemplo. Sobre as características e a evolução dessas trancas, Paulo Bertussi explica:

As dobradiças, além [...] de couro cru, eram confeccionadas em ferro batido nas ferrarias. Prevaleceu o tipo leme e cachimbo, com formatos variados, retilíneos e mais trabalhados, tipo “borboleta”. A parte do cachimbo podia ser pregada no marco ou fincada sob pressão, sendo então sua extremidade pontiaguda. As fechaduras internas eram normalmente trancas de madeira ou aldravas de ferro batido. A trinca de aldrava era movimentada por fora, por uma cabeça de chaveta, que girava no sentido dos ponteiros do relógio. Mais tarde, foi usada a aldrava industrializada

movimentada por *dedeira* principalmente em portas internas (BERTUSSI, 2004, p. 406).

Cultivar a terra, criar animais, ter um moinho, ou uma marcenaria, ou uma ferraria eram as possibilidades de trabalho e de progresso que marcaram o início da vida dos imigrantes italianos na região. Tudo era feito pelos imigrantes italianos e pelas suas próprias mãos. Mais uma vez a literatura de Pozenato dialoga com elementos simbólicos da arte de Bocchese, em um dos fragmentos, o autor evidencia o tipo de atividade exercida por eles:

Aos poucos Roco ia entendendo como eram os brasileiros, sempre alegres e dispostos para uma farrá. Ambrósio conseguiu o serviço de ajudante numa casa de comércio. Ele e Roco, começaram a trabalhar na ferraria do Bôrtolo. Domênico abriu já a alfaiataria, na casa do Dallaosta. Enfim, tudo entrava nos eixos e começava a rodar (POZENATO, 2000, p. 145).

A presença da ferraria como atividade exercida pelo grupo toma forma em uma das conversas entre Ambrósio Batiston e Roco. Ambrósio espera Domênico sair para a rua e conta para Roco [os três italianos solteiros moram na pensão]:

– Peguei o patrão pesando o gancho de ferro junto com a carne de uma freguesa – riu. – Ele não me viu, claro.
 – E ela? Não reclamou
 – A mulher? Estava distraída, conversando com outra. Devia ser mais esperta.
 Eram as histórias de que Ambrósio gostava. No primeiro dia chegara contando que o dono da casa de secos e molhados em que trabalhava tinha dois jogos de pesos de balança, um para as vendas de arroz e açúcar aos fregueses e o outro para comprar o milho e o feijão dos colonos. Discutiram, porque essa safadeza deixava Roco furioso. Mas ainda o enfurecia ouvir Ambrósio dizer que isso não era desonestidade, era esperteza (POZENATO, 2000, p. 145).

Se quando Bocchese representou as trancas as encontrou nos galpões das comunidades rurais, na época da colonização essas eram as fechaduras que protegiam as primeiras moradias construídas nas colônias, pois era assim que Rosa, personagem de *A cocanha* (2000), fecha sua casa. Vejamos: “Rosa foi até a cozinha e voltou com uma chaleira de água fervendo. Trancou a porta com a tramela de madeira” (POZENATO, 2000, p. 142).

Desde 2005 Bocchese também vem desenvolvendo uma série de pinturas em acrílico que apresentam as tramas em trabalhos artesanais em palha de milho. A palha trançada, feita artesanalmente, pelos imigrantes da colonização italiana, originava uma série de produtos, entre eles chapéus e cestas utilizados para proteção contra o sol no trabalho da roça e como recipiente para carregar roupas e mantimentos. Sua última exposição individual *Tra-dressa: Passado-Presente*, realizada no mês de abril de 2017, na Galeria Gerd Bornheim, em Caxias

do Sul, as tramas de palha de milho foram as protagonistas do trabalho.¹³³ Além de pinturas em acrílico representando as tramas inteiras das cestas e outras tramas desconstruídas, a artista também apresentou trabalhos em cola quente, que ficaram suspensos na galeria com estandartes. Assim, como Bocchese produziu o Livro de Artistas registrando a história dos lambrequins, a artista também o fez para registrar a história das tranças, o qual intitulou *Dressas-Sportas*. Esse Livro de Artista, assim como o outro, do lambrequins, também será doado pela artista ao Museu Municipal de Antônio Prado. Sobre a Série realizada a partir dessa prática cultural trazida pelos italianos, Bocchese lembra:

Meu trabalho atual é o resgate das “dressas” (tranças) e “sportas” (cestas) em palha de trigo que foram trazidas da Itália para o Brasil, principalmente à nossa região, no Rio Grande do Sul. Como o dinheiro era escasso esse era um trabalho feito pelos italianos em troca de alimentos, tecidos e materiais diversos. As cestas são a continuidade do italiano, elas são históricas. Tudo que é a história do italiano eu vou atrás “cavocar”. As tranças eram entregues em feixes na Casa Turra, que vendia para outros estados do país. Os rapazes iam namorar e para a moça não saber que eles faziam, porque eles faziam no caminho, eles faziam sem olhar, mas tinham vergonha porque eram machistas. Eles escondiam as tranças na capoeira e no caminho de volta da casa da namorada eles continuavam a fazê-las em palha de milho. Eles faziam cestas, faziam chapéus, faziam sutiãs e as mulheres que tinham pouco seio usavam. As cestas de cores naturais passaram a receber trabalhos geométricos em cores vibrantes (Informação verbal, 18 set. 2017).

Da Série *Trancas*, selecionamos imagens de três representações produzidas pela artista (fig. 105, 107 e 109), sendo uma dobradiça, uma aldraba e uma tranca.

Da Série *Tranças*, selecionamos imagens de oito representações (fig. 113 a 120) produzidas pela artista, sendo que três delas que apresentam as tramas inteiras das cestas e o restante apresentam as tramas desconstruídas.

¹³³ O anexo C reúne materiais sobre a exposição.

Figura 105 – Série Detalhes: *Trancas – Dobradiça: propriedade de João Schiocchet*



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 106 – Dobradiça: propriedade de João Schiocchet



Fonte: Posenato¹³⁴. Digitalização: Alex Alles.

¹³⁴ POSENATO, Júlio. A arquitetura rural. In: POSENATO, op. cit., p. 173.

Figura 107 – Série Detalhes: *Trancas – Aldabra: propriedade de Armindo Zen*



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 108 – *Aldabra: propriedade de Armindo Zen*



Fonte: Posenato.¹³⁵ Digitalização: Alex Alles.

¹³⁵ POSENATO, Júlio. A arquitetura rural. In: POSENATO, op. cit., p. 173.

Figura 109 – Série Detalhes: *Tranca de porão: propriedade de Vicente Schiocchet*



Fonte: Foto Bernardi.

Figura 110 – Tranca de porão: propriedade de Vicente Schiocchet



Fonte: Posenato.¹³⁶ Digitalização: Alex Alles.

Figura 111 – Feixes de palha de trigo



Fonte: Mara Galvani.

¹³⁶ POSENATO, Júlio. A arquitetura rural. In: POSENATO, op. cit., p. 173.

Figura 112 – Cestas de palha de trigo



Fonte: Mara Galvani.

Figura 113 – *Tranças*

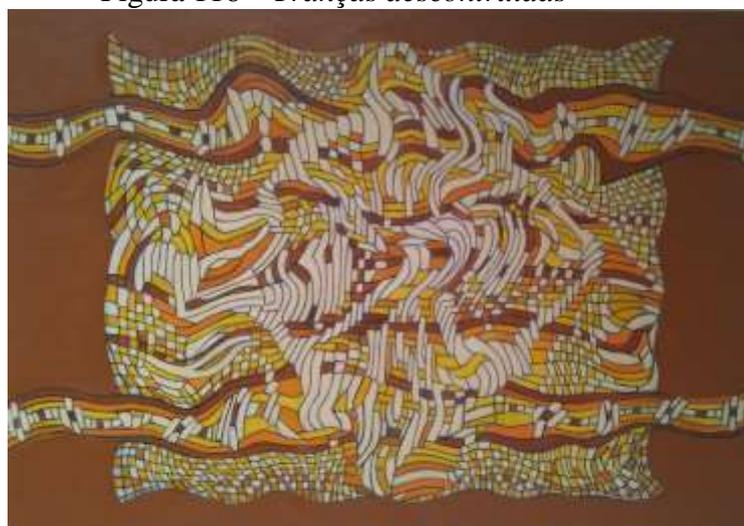
Fonte: Foto Bernardi.

Figura 114 – *Tranças desconstruídas*

Fonte: Mara Galvani.

Figura 115 – *Tranças*

Fonte: Foto Bernardi.

Figura 116 – *Tranças descontruídas*

Fonte: Mara Galvani.

Figura 117 – *Tranças*

Fonte: Foto Bernardi.

Figura 118 – *Tranças desconstruídas*

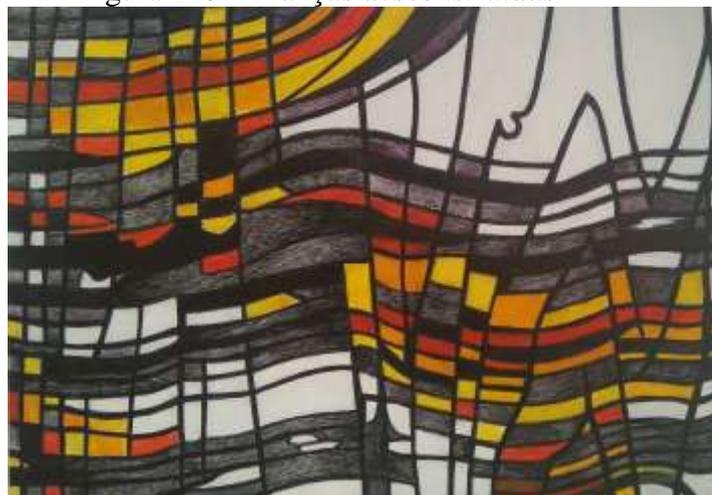
Fonte: Mara Galvani.

Figura 119 – *Tranças desconstruídas*



Fonte: Mara Galvani.

Figura 120 – *Tranças desconstruídas*



Fonte: Mara Galvani.

Trabalhei com a desconstrução dos desenhos geométricos das cestas nas últimas pinturas em acrílico. Para essa última exposição em que apresentei as tranças, também fiz um livro de arte que construí a partir de uma pesquisa sobre a dressa e que retrata a história e a memória desse trabalho (BOCCHESI, informação verbal, 18 set. 2017).

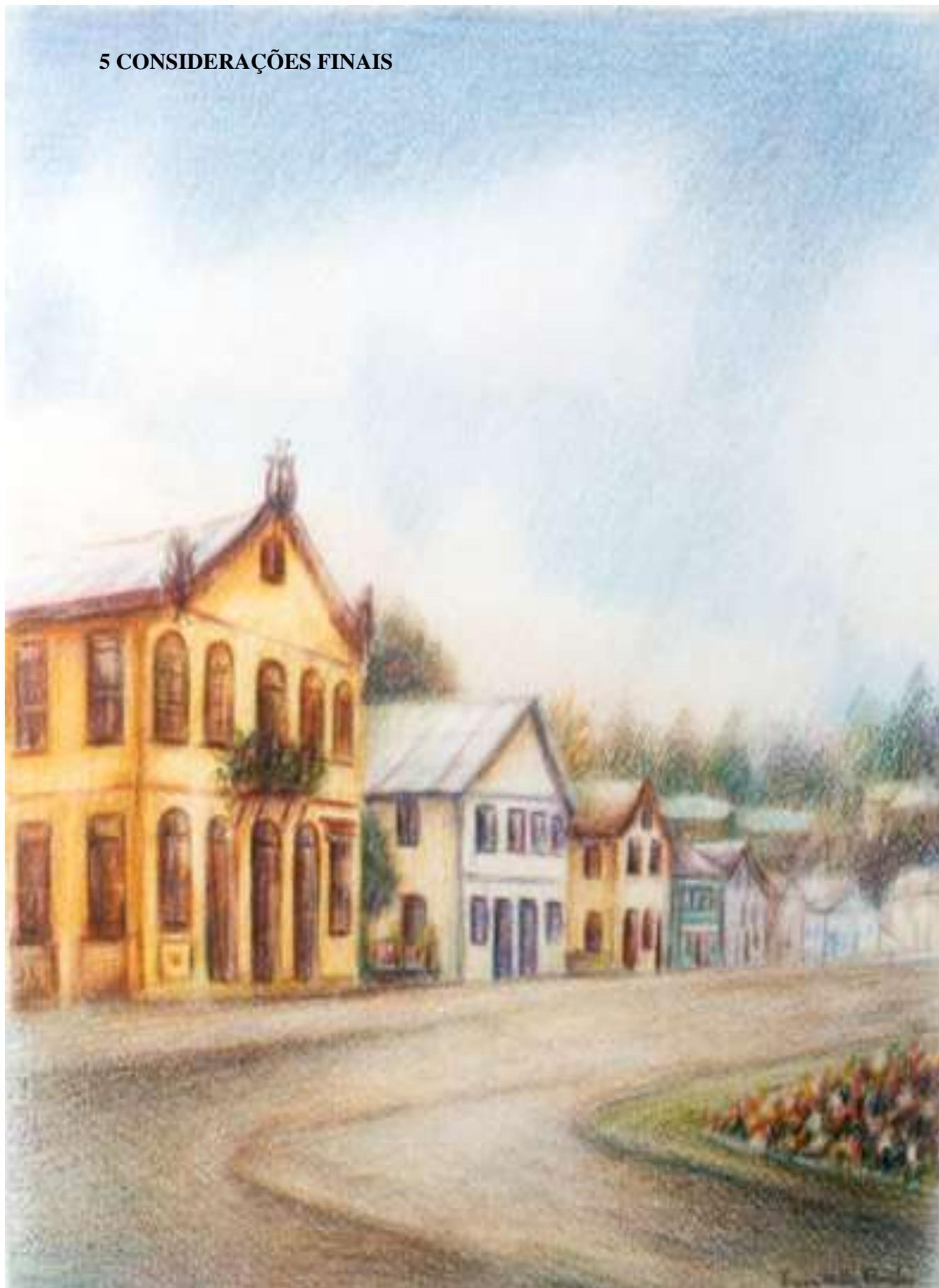
Com o mesmo olhar fotográfico com que apresenta as portas, portões, janelas, sacadas e óculos de porão que integram as casas de Antônio Prado e que são detalhes da arquitetura da cidade, Neusa Welter Bocchese apresenta a Série Tranças que protegem, principalmente, a arquitetura rural do município. Esses detalhes, também em *zoom*, são trabalhados em lápis de cor com fidelidade aos elementos originais.

Nas pinturas em tinta acrílica (fig. 113, 115, 117) da Série Tramas, a artista não traz o todo, ou seja, a cesta, mas as tramas delas com as pontas inacabadas como se fossem “franjas”, sugerindo a continuidade do trabalho. Tampouco as tramas que compõem as telas

conservam a cor original da palha do milho. Assim como os lambrequins das últimas séries de Bocchese invadem totens e telas, as tramas ganham cores até mesmo quando parece a artista querer assemelhá-las à cor da palha. As tramas são, então, tecidas pelas formas e pelas cores contrastadas pelo calor das quentes e pelo frescor das frias. A conexão das representações da artista com as cestas em palha de milho acontece pela semelhança com as formas das tramas, e não com o objeto cesta.

Ao mesmo tempo em que Bocchese desconstrói, desmancha, desmontada, movimenta, deforma, amplia as tramas das cestas nas representações da Série Cestaria: *Tranças desconstruídas* (fig. 114, 116, 118, 119 e 120), antes delas, nas representações (fig. 113, 115, 117), a artista é fiel aos desenhos formados pelos trançados das palhas de milho que eram feitas à mão pelos imigrantes italianos, trabalho esse que os artesãos de Antônio Prado continuam fazendo. A artista, portanto, mesmo quando desconstrói as cestas, se aproxima delas: as tramas impõem sua presença na Cidade das Trancas e tranças.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS



5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neusa Welter Bocchese, artista nascida em 1936, em Vacaria, município que até 1887 era o 5º Distrito sob a sua jurisdição, vive e trabalha em Antônio Prado, na Região Nordeste do estado do Rio Grande do Sul, onde sua obra surgiu na década de 1980 e onde é lida até hoje. Ao cumprirmos o objetivo deste estudo, analisamos as representações visuais da artista a partir de suas leituras da cidade de Antônio Prado, o papel de sua obra como evidência histórica e como testemunho de um grupo, e a sua contribuição para a preservação da identidade da região, afirmamos que este é um trabalho sobre leituras. Leituras de Bocchese sobre Antônio Prado que resultaram em suas representações da cidade, lidas pelo público da região, pelos receptores de sua obra que tiveram acesso à sua produção nas exposições realizadas na região ou nos acervos guardados pelos colecionadores da mesma região, a maioria deles também localizados na região. Leituras que fizemos de seus textos originários, do primeiro texto – que, conforme José Clemente Pozenato (2003), ampliando o termo leitura, também estende a designação aos monumentos, edificações e espaços dentro de contexto cultural – para lermos a região.

Assim, ao deslocarmos as contribuições de Jens Stüben (2013) e de João Claudio Arendt (2012a; 2015) relativos à literatura regional para o campo das artes visuais, compreendemos que só foi possível fazermos uma interpretação da produção de Bocchese tendo situado o processo cultural que culminou na formação de Antônio Prado e na preservação de sua arquitetura tombada pelo IPHAN. Igualmente, compreendemos ter sido necessário considerarmos o contexto da artista e a sua relação com a cidade, ou seja, seguindo as ideias de Stüben (2013), partirmos tanto dos textos como também dos contextos. Desse modo, retornamos aos antecedentes que originaram o município colonizado pelos imigrantes italianos, que, movidos pela promessa do governo brasileiro, garantindo-lhes a aquisição de uma terra produtiva, começaram a chegar à região em 1875.

Do contingente de colonos vindos do norte da Itália, acalentados pelo sonho de uma vida de abundância em que seria possível criar seus filhos e vê-los crescer livres de impostos e da tirania de seus patrões, uma pequena parte estabeleceu-se onde, mais tarde, seria a Colônia Conselheiro Antônio Prado, que desde 1887 apresentava acelerado crescimento, passando, oficialmente, a município fundado em 1889. De município próspero, que já nas duas primeiras décadas do século XX contava com intenso comércio, indústrias, pousadas e hotéis, devido ao acesso à Estrada Júlio de Castilhos conectar a cidade a outros municípios da região, Antônio Prado iniciou o seu declínio em 1915. Primeiramente ocasionado pela

tentativa fracassada de construir a ponte no Passo do Simão, que foi transferida para o Passo do Korf, em 1907, posteriormente, com as ofertas de terras pelos governos dos estados de Santa Catarina e do Paraná e com a abertura de filiais de estabelecimentos comerciais de Antônio Prado em outros municípios. Juntando-se a esses fatores, atribuiu-se à abertura da hoje BR-116, ligando o Brasil de Norte a Sul, no final de 1930, excluindo a cidade do tráfego rodoviário pela Estrada Júlio de Castilhos, e o Conflito de 25 de maio de 1936, marcado por um tiroteio na Praça Garibaldi, como os motivadores do êxodo urbano e rural de Antônio Prado. O episódio, em consequência do protesto dos colonos, em frente ao prédio da Prefeitura Municipal, contra o aumento de impostos determinado pelo município que na época tinha a autonomia garantida pela Constituição Federal quanto à organização, arrecadação e distribuição de taxas, resultou em vários feridos e nas mortes do delegado da cidade e de três agricultores.

Como mencionamos na sessão 3.2 desta tese, no romance, *A cocanha*, de José Clemente Pozenato (2000), em uma das conversas entre Cósimo e Roco, a taxa de impostos foi apontada pelos personagens como uma das razões pela partida da Itália. Em Antônio Prado, conforme Guzzo (2015),¹³⁷ além do aumento de impostos, as acirradas divergências políticas que se estenderam aos desentendimentos na esfera religiosa, entre os colonos italianos praticantes, sob o comando da igreja católica e de outra parte, alemães evangélicos luteranos com outras inclinações religiosas, também foram apresentadas como versões do ocorrido em 1936.

A soma de todos esses fatores gerou grandes prejuízos econômicos para o município e o abandono de muitos de seus moradores. Tais danos também impulsionaram os remanescentes a reivindicar novamente, em 1964, a ponte, que foi então construída e inaugurada em 1968, não mais no Passo do Simão, mas no Passo do Zeferino. No entanto, a sonhada ponte ainda não significaria o crescimento e o desenvolvimento do município, tendo em vista que a pavimentação asfáltica da estrada que liga Antônio Prado a Flores da Cunha, pela RS 122, foi inaugurada somente em 1992.

De cidade isolada onde os Antônio-pradenses não viam vantagens para investir em negócios ou substituir a arquitetura construída pelos colonizadores italianos por novas edificações, passou à cidade Patrimônio Histórico, com o tombamento decretado em 1989, ironicamente movido pelo fato de essa mesma arquitetura ter se mantido intacta em decorrência de todas as perdas, portanto, uma conservação involuntária. De cidade tombada,

¹³⁷ Informação verbal, 15 jan. 2015.

ou seja, de “cidade museu”, tomando a expressão de Pozenato (2003), à cidade fictícia – cidade-cenário/cidade-miniatura, a cenário, utilizada para as gravações do filme *O quatrilho*, em 1995, palco para remontar Caxias do Sul nas décadas de 1910 a 1930 e a miniatura, construída em forma de maquete do Centro Histórico, inaugurada em 2008 e exposta para visitação, desde 2010, no Centro Cultural Projeto Memória/Nordeste Alimentos. De cidade fictícia – cidade-cenário/cidade-miniatura, à cidade vivida na praça, lugar para caminhar, conversar, comer e se divertir, do encontro e da vida coletiva na cidade, dos rituais cívicos e religiosos, das brincadeiras infantis, da FenaMassa, que em 2017 chegou a sua 5ª edição.

Dessas quatro cidades que de algum modo, desde a sua origem, ligam-se ao discurso de cidade tombada, mitificada sob o *slogan* de “A cidade mais italiana do Brasil”,¹³⁸ chegamos às outras oito cidades, as quais identificamos nas representações de Neusa Welter Bocchese: da Cocanha; dos capitéis, igrejas e cruzeiros; das canções italianas; das casas não tombadas; das casas tombadas; dos lambrequins; das portas, portões, janelas e óculos de porão; e das trancas e tramas. Nessas cidades, a artista atribuiu significados aos elementos que atestam o vivido do grupo. Vivido este que é, no entanto, anterior à arquitetura tombada de Antônio Prado, como os elementos simbólicos representados pela artista também são anteriores ao reconhecimento da cidade como Patrimônio Histórico, mas que se conectam a ela e permanecem no presente da vida coletiva na cidade.

As cidades que compõem o repertório visual de Bocchese falam de uma única e mesma cidade. De certa forma, fazendo referência ao romance de Italo Calvino (1990), todas elas, em alguma medida, ligam-se ao passado dos imigrantes italianos e ao discurso que consagrou a sua arquitetura, outrora também motivo de um dos conflitos ocorridos em Antônio Prado, conforme estudo de Terezinha de Oliveira Buchebuan (2010). Assim, reiteramos que, ao lermos as leituras de Bocchese da cidade de Antônio Prado, foi possível verificarmos que as cidades construídas pelo conjunto de imagens que coube dentro de cada uma das cidades identificadas em suas representações são, de acordo com Peter Burke (2017), imagens de evidência visual em relação ao passado.

Por nossa vez, acrescentaríamos que são imagens de evidência visual em relação ao passado, mas em comunicação com o presente. Ao mesmo tempo em que narram o vivido dos imigrantes italianos, desde a chegada à região, testemunhando suas práticas culturais em criações como *Imigração* (fig. 22), que integra a Cidade da Cocanha, até a *Série Cestaria* (fig.

¹³⁸ A Cidade mais italiana do Brasil (Filme). Disponível em: <<https://www.facebook.com/turismoantonioprado/videos/2094423267238779/UzpfSTY4Njg4NTAyNDY1OTI4NDpWSzoyMDk0NDIzMjY3MjM4Nzc5/>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

113 a 120), representações que dão forma à Cidade das Trancas e Tranças, elementos simbólicos que continuam dando significados à vida do grupo na cidade.

Observamos também que, tanto quando a artista desmancha as tramas das cestas, quanto quando desmonta os lambrequins que compõem a arquitetura das casas tombadas, ela está presentificando os vestígios do passado integrado ao agora da vida em movimento. A partir dessas representações, o vivido do grupo pode ser revivido pelo público da região ao interagir com a obra da artista, ora modificando as formas dos objetos tridimensionais (fig. 91), ora andando entre eles e movendo suas articulações (fig. 93), ora reordenando os totens que consagram os lambrequins em novas composições no espaço (fig. 94). O mesmo julgamos ter ocorrido com as imagens das obras *Ruas Francisco Marcantônio e Waldomiro Bocchese* (fig. 89) e *Centro Histórico*, da Série Janelas (fig. 90). Nas duas representações, a artista desmontou a cidade real e a reagrupou de outro modo, reconstruindo à sua maneira a cidade imaginada.

Ao desmontar a arquitetura da cidade, ou partes dela, ou ao rearranjar a cidade diferentemente de sua configuração real, mais uma vez, pareceu-nos oportuno relacionar a obra visual de Bocchese com a obra literária de Calvino (1990). Para tanto, retomamos que, no romance, o autor relata que Marco Polo parte do olhar de uma mesma cidade para recriar outras e que Kublai Khan, percebendo que eram todas parecidas, desmonta cada pedaço da cidade descrita, reconstruindo-a em sua mente, de outra maneira.

O modo como a artista desmontou e rearranjou a cidade nas referidas representações que ocupam a Cidade da Cocanha permitiu-nos buscar, novamente, a contribuição de Peter Burke (2017), quando ele afirma que, em meados do século XVII, as paisagens de cidades tornaram-se um gênero pictórico independente, sendo Canaletto um dos maiores expoentes deste gênero, conhecido como “vistas”. Vistas em que, segundo o autor, no caso das áreas externas da cidade, os detalhes têm especial valor como evidência. Ele diz que, no caso dos prédios, mesmo que esses conservassem um aparente realismo, as cidades poderiam ser “limpas” pelos artistas, pois os pintores, assim como os fotógrafos faziam adaptações do que viam, de acordo com os contextos políticos.

Nesse sentido, o cortiço, por exemplo, poderia ser representado mais ou menos deteriorado, considerando se o interesse seria extingui-lo ou posicionar-se contra o seu desaparecimento. O mesmo poderia ocorrer com as vistas de cenas portuárias ou de ruas das cidades, que, muitas vezes, eram realçadas como forma de propaganda do seu poder. Nesse sentido, Burke (2017) observa que os pintores não trabalhavam tendo em mente os futuros

historiadores, pois, de acordo com o autor, o que interessava a eles e a seus clientes poderia não ser a representação exata de uma rua da cidade.

Se, como vimos, em algumas representações Bocchese desmonta os lambrequins, desconstrói as tramas das cestas e rearranja a cidade de acordo com a sua imaginação, em outras, a artista representa o mesmo elemento no passado e no presente, como por exemplo, quando produz os desenhos da Casa da Neni (fig. 77 e 79). Diverso a eles, a *Casa de Anacleto Grazziotin* (fig. 65), que integra a Cidade das Casas não tombadas, é representada por Bocchese somente como era no passado, inteira e conservada (fig. 66 e 67). Portanto, no momento em que a artista representou a edificação, ela rejeitou a aparência deteriorada da casa, com vidros quebrados e uma parte dela demolida, que é como ela permanece no presente (fig. 67 e 68). Do mesmo modo, a artista optou em conservar as características do passado na pintura do *Capitel Santo Antônio* (fig. 36) e não como o oratório se encontrava desde a restauração, realizada antes de ter sido representado por ela. Por outro lado, em representações de outros capitéis da cidade, Bocchese devolveu-lhes as cruzes aos lugares de origem (fig. 34 e 43), mesmo elas não estando mais fixadas neles no período em que as pinturas foram produzidas.

Também a partir de Burke (2017), foi possível argumentarmos que essas representações são imagens que permitem imaginar o passado de forma mais vívida, pois nos pareceu que, no caso da *Cidade das Casas não tombadas* e da *Série Capitéis*, o interesse da artista residiu em fazê-los existir, no presente, como eram no passado e não como se encontram no presente. Já na *Cidade das Casas Tombadas*, as duas representações da Casa da Neni (fig. 77 e 79) evidenciam a passagem do tempo: o passado – antes do tombamento – a casa malconservada e com a pintura desbotada, e o presente – após o tombamento, a casa restaurada, pintada, inclusive sendo fiel às cores da edificação e com a aparência intacta, que se mantém até hoje.

Sua obra é, portanto, narrativa visual de uma memória coletiva, permitindo-nos fazer uma ponte com o pensamento de Alberto Manguel, que assevera que “[...] as narrativas existem no tempo, e as imagens, no espaço” (2011, p. 24). Nessa direção, sua obra é narrativa de uma memória social localizada na cidade de Antônio Prado, reescrita no/pelo contexto vivido por ela e por outros, em outros tempos. Essa afirmação, corroborada com as ideias de Stüben (2013) e de Arendt (2012a; 2015), acerca da literatura de uma região, definida pelos autores como surgida (e lida) em uma região, foram apropriadas para analisarmos as representações de Neusa Welter Bocchese: arte de uma região, surgida por uma artista da região, que fala da região e (é lida) em na região. Tais características, tanto dos textos como

dos contextos, da produção de Bocchese dão conta da resposta do público da região à obra da artista, apreciada e adquirida na/pelos leitores da região, moradores da cidade, proprietários ou herdeiros das casas tombadas, ou ainda, descendentes dos imigrantes italianos na região.

Sua obra identifica o grupo e o grupo se identifica com sua obra, pois se vê representado em suas representações. Tomamos como exemplo a representação *O pão nosso* (fig. 29), que integra a Cidade da Cocanha. Até mesmo quando o tema da obra é o pão, um elemento comum à humanidade, as três páginas do livro criadas pela artista evidenciam as particularidades dessa prática na região. Na produção coletiva para uma exposição internacional, a partir de um símbolo global, as etapas realizadas pelos colonizadores italianos no preparo do pão são representadas por Bocchese nas cenas que evidenciam práticas culturais, como plantar e colher o trigo, assar e tirar o alimento do forno, e agradecer a Deus pelo “pão nosso de cada dia”. Na obra a artista inclui os elementos simbólicos da imigração italiana: a terra, o trabalho e a religiosidade.

Outro aspecto que nos chamou atenção na investigação, ao identificarmos a Cidade das casas não tombadas, refere-se às representações das edificações que foram derrubadas antes do tombamento, mas que foram construídas pelos imigrantes italianos na mesma época das casas tombadas ou um pouco antes das casas preservadas pelo IPHAN (fig. 59, 61, 63). Ao colocar esses elementos simbólicos em sua obra, a artista substitui essas ausências na cidade e, desse modo, reúne documentos de um outro tombamento. Assim, o patrimônio não tombado pelo IPHAN e demolido pelos proprietários tem sua existência preservada na obra da artista. O mesmo pode ser observado nas representações da Série trancas (fig. 105, 107 e 109), que configuram a Cidade das trancas e tramas. Essas trancas que foram usadas para fechar portas ou janelas das construções dos espaços rurais ou para amarrar os cavalos são elementos ausentes nas edificações da cidade tombada pelo IPHAN, mas que conservam traços de identidade da região. Assim, ao representar as trancas em sua obra, a artista as está protegendo do esquecimento.

Constatamos, portanto, que todas as representações de Neusa Welter Bocchese da cidade são interpretações dos testemunhos deixados pelas práticas culturais de um grupo e, ao mesmo tempo, são representações que testemunham essas práticas. Para Tomaz Tadeu da Silva (2000), representar significa dizer “essa é a identidade, a identidade é isso”. E Bocchese diz com propriedade, não somente nas representações da Cidade das casas não tombadas e da Cidade das tramas e trancas, mas nas demais cidades que dão forma a sua obra, quais são os elementos simbólicos que explicitam a identidade e a diferença da região e que guardam as particularidades que diferenciam o grupo de outros.

As representações do patrimônio de Antônio Prado, na obra da artista, são recriações de outras cidades dentro cidade, mas sobretudo são representações que presentificam aquilo que está ausente (nas cidades da região) e, por isso, torna-se lugar de memória, constituindo-se como um outro tombamento não somente da cidade de Antônio Prado, mas da região. Também de acordo com a perspectiva dos Estudos Culturais, para Silva (2000), as representações associam-se à identidade e à diferença que são cultural e socialmente produzidas e como tal devem ser celebradas. Desse modo, os selos, *slogans* e os monumentos são comemorações do passado. Arriscamos afirmar que, assim como o monumento, feito para homenagear, a obra de Neusa Welter Bocchese, que evoca o passado localizado, selecionado e materializado, torna-se monumento da região.

Podemos inferir que as cidades identificadas no repertório visual da artista recebem a marca do grupo e, assim como a cidade de Antônio Prado é lugar de memória coletiva, sua obra surgida do/no contexto associado à imigração italiana também se torna lugar de memória. Considerando que não existe memória individual e que os espaços falam de nós, afirmamos que a obra de Bocchese glorifica não somente a arquitetura e as práticas culturais da cidade de Antônio Prado impregnada de memória, mas também testemunha a memória coletiva e as particularidades da região. Quando, por exemplo, na Cidade das Canções Italianas, a artista dá “voz” ao interpretar, plasticamente, as obras da Série Canções Ilustradas (fig. 54 a 58), traduzindo a tradição oral, em linguagem visual, suas narrativas visuais são ilustrações das regionalidades/especificidades/particularidades que ligam o grupo do seu lugar de origem ao lugar que mais tarde seria a “*Mèrica, Mèrica*” (fig. 54).

Ao verificarmos que a grande maioria das representações de Bocchese conserva um caráter imitativo ou “mimético” da arquitetura de Antônio Prado, afirmamos que essas criações do patrimônio histórico constituem uma metonímia da cidade que reproduz a ideologia da cultura do grupo que a originou. Dito de outro modo, ao apropriar-se do texto, em suas leituras da cidade, mesmo quando reescreve o texto, desmontando, desconstruindo e rearranjando os elementos simbólicos da cidade ressignificados em novos contextos, de alguma forma a artista “traduz a tradição”, sem afastar-se do texto original e sem deixar de explicitar o discurso do tombamento que cerca a cidade ou as ligações com ele. Lembremos que, para Pierre Bourdieu (1998), a troca linguística é uma troca econômica determinada pela relação de força simbólica entre um produtor e um consumidor, sendo que, desse modo, os discursos também são signos de *autoridade* a serem acreditados e obedecidos.

Os elementos simbólicos representados nos desenhos, pinturas, livros de artista e objetos de Neusa Welter Bocchese são resultantes de suas leituras ou de suas apropriações do

lido, pois, de acordo com Roger Chartier (2002), o conceito de representação está estreitamente imbricado na ideia de apropriação. Como vimos, para o autor, as representações, práticas e apropriações apresentam uma imbricação que proporciona a apreensão da realidade pelos sujeitos de forma plural. Representar significa, portanto, criar ou conferir sentido, numa dinâmica de ausência e/ou presença do objeto. Lembremos aqui das representações de Bocchese das casas demolidas antes do tombamento e das cruzes dos cemitérios, esquecidas em Antônio Prado. Ao nos pautarmos nas contribuições de Bourdieu (1998), sustentamos que, na obra da artista, as representações da arquitetura demolida e das cruzes não guardadas marcam suas presenças contra os esquecimentos e os silêncios que são forças sociais pelo poder e mecanismos de manipulação da memória coletiva.

Ao concluirmos este estudo, não hesitamos em insistir na afirmação de que as representações de Bocchese expressam as regionalidades ou as particularidades da região associadas à religiosidade e ao trabalho dos colonizadores italianos. A obra da artista representa práticas culturais como rezar, plantar, colher, comer, tramar, esculpir, construir, morar e guardar a memória de seus mortos, evidenciando e testemunhando os elementos simbólicos que atestam a sua existência. Nesse contexto, também nos cabe assinalar que, ao manter em sua obra a vida da produção escultórica de seu avô e de seu bisavô, imigrantes italianos que vieram para Antônio Prado, a imagem da obra *Santos* (fig. 51) pertence não somente à memória individual da artista, mas à memória coletiva da região, portanto, as representações em sua obra não são memórias solitárias, existem para lembrar o grupo. Ao produzir sua obra, a artista não lembra sozinha, mas em sociedade pela lembrança ou evocação da memória coletiva.

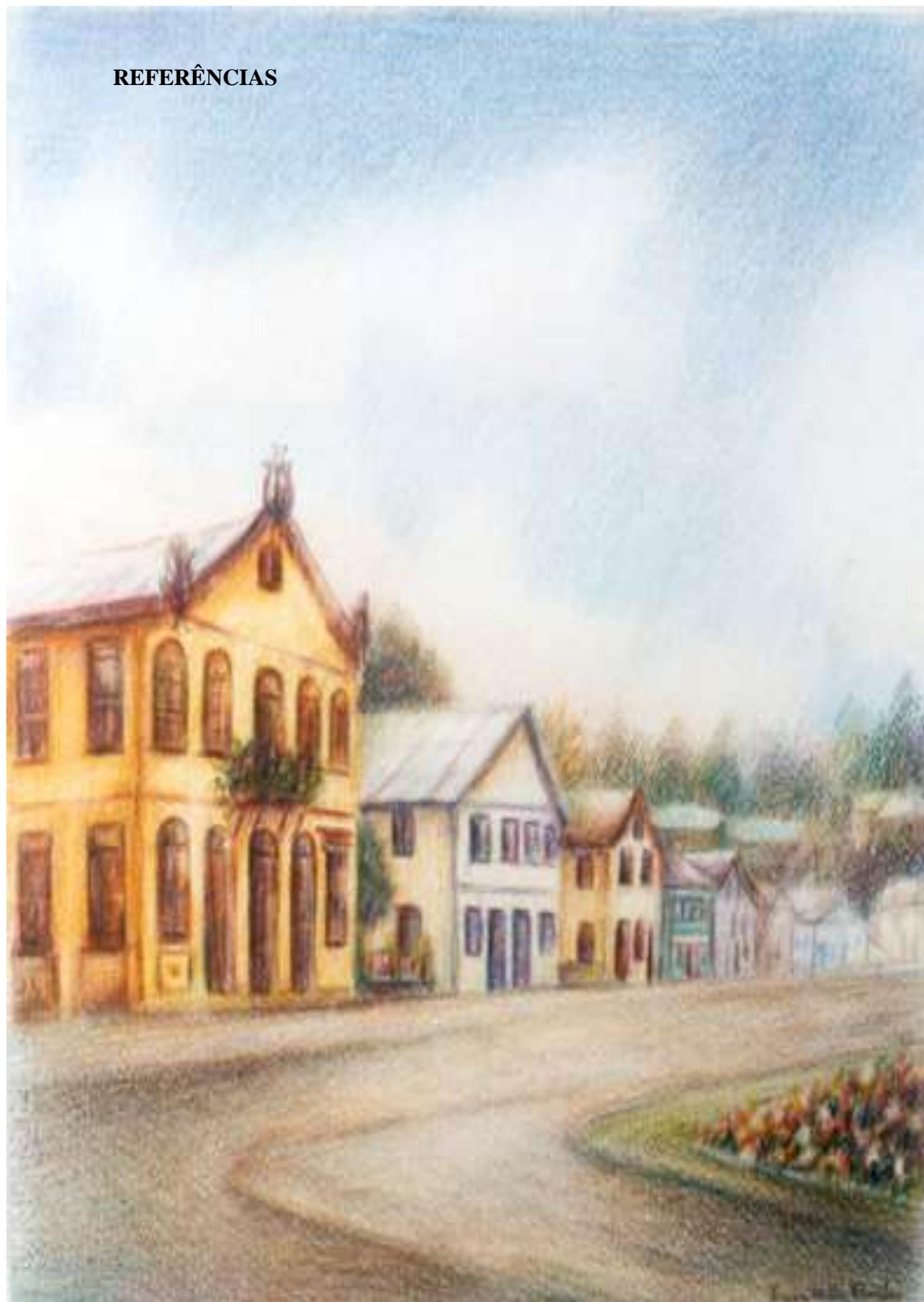
Para finalizar, retornamos a Pozenato (2003), que, se referindo, especialmente, aos monumentos e edificações, argumenta que, enquanto permanecem determinadas manifestações que identificam a cultura, aquela cultura existe. O autor pondera que na política de preservação desses “textos”, muitas vezes, talvez não se leve em conta que, para preservar o texto, não seria necessário preservar o próprio monumento físico, e que a preservação da memória seria suficiente. A partir da exposição de Pozenato, ao considerarmos que, se a conservação da arquitetura de Antônio Prado foi involuntária e que, em decorrência dela, o tombamento pelo IPHAN garantiu a preservação do patrimônio físico, se esse não tivesse ocorrido em 1989, à obra de Bocchese preservaria a memória da cidade. Sua obra faria existir o patrimônio e, como monumento, celebraria o texto em seus textos visuais.

Pela contribuição de sua obra na divulgação do município, a artista foi a primeira pessoa escolhida pelo Conselho Municipal de Turismo como “Amigo Divulgador de Antônio

Prado”, em evento ocorrido no mês de novembro de 2017, durante a 5ª edição da FenaMassa.¹³⁹

A iniciativa do município homenageia a obra da artista que, ao fixar em suas representações a cidade que, de Fundada e Isolada, tornou-se Patrimônio Histórico, também impediu o desaparecimento de sua memória, contribuindo para a preservação da identidade da região de imigração italiana. Se Antônio Prado existia visualmente nas representações da artista, agora as representações da artista existirão fisicamente na cidade de Antônio Prado. Permitimo-nos fazer tal afirmação a partir de uma de nossas últimas conversas, em que Bocchese declarou que doará quinze obras de seu acervo ao Museu Municipal de Antônio Prado, entre elas, desenhos, pinturas e objetos que representam cruces e lambrequins, como também, doará livros de artista que trazem a história ilustrada por ela, dos lambrequins das casas da cidade e do trabalho artesanal em palha de milho que tem sua maior expressão na produção das cestas, conhecidas como *sportas*.

¹³⁹ Neusa Welter Bocchese recebe homenagem. Disponível em: <http://www.antonioprado.rs.gov.br/noticias_int.php?id=58>. Acesso em: 20 nov. 2017.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Luiz Fernando de. In: _____. *Memória e preservação*: Antônio Prado, RS/16. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução Pier Luigi Cabra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção a).

ARENDETT, João Claudio; GALVANI, Mara Aparecida Magero. O duplo e o ambíguo: o feminino nas artes visuais e na literatura. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos (Org.). *A mulher na História da Literatura*. Caxias do Sul: EDUCS, 2015. p. 235-262.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC (Livro Técnicos e Científicos), 1981.

ARIOLI, Alberto. História do canhão na Praça Garibaldi em Antônio Prado. In: BACCARIN, Onira; GUZZO, Dirce Brambatti; BARROSO, Vera Lucia Maciel (Org.). *Raízes de Antônio Prado*. Porto Alegre: EST, 2008. p. 107-111.

ASSIS, Lourdes Isabel de Oliveira. Início de Antônio Prado: que os anos passem, mas que a história não fique calada. In: BACCARIN, Onira; GUZZO, Dirce Brambatti; BARROSO, Vera Lucia Maciel (Org.). *Raízes de Antônio Prado*. Porto Alegre: EST, 2008. p. 131-138.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. 5. ed. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002. p. 1-49.

BARBOSA, Fidelis Dalcin. *Antônio Prado e sua história*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1980.

BARELLA, Sandra Maria Favero. Preservação do patrimônio cultural como condição para construir cidadania. *Coletânea Cultura e Saber*, Caxias do Sul, EDUCS, v. 1, n. 2, p. 77-80, dez. 1997.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERTUSSI Paulo. Elementos de arquitetura da imigração italiana. In: RIBEIRO, Cleodes Maria Piazza Julio; POZENATO, José Clemente (Org.). *Cultura, imigração e memória: percursos e horizontes: 25 anos do Ecirs*. Caxias do Sul: EducS, 2004. p. 401-424.

BHONS, Neiva. Terra. In: MOTTA, Gabriela. (Org.). *Diálogos: Núcleo de Artes Visuais de Caxias do Sul – NAVI*. NAVI/Lei Municipal de Incentivo à Cultura (LIC). Caxias do Sul: Grafilme, 2008. p. 14-29.

BOCCHESI, Neusa Welter. *Livro de artista*, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *Homo academicus*. Paris, Munit, 1984.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. 3 ed. Tradução Sergio Miceli et. al. São Paulo: Perspectiva, 1992. Introdução, organização e seleção: Sergio Miceli.

_____. *Livre-troca: diálogos entre ciência e arte*. Tradução Paulo Cesar da Costa Gomes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

_____. *As regras da arte: gêneses e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. 2. ed. Tradução Sergio Miceli et. al. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *O poder simbólico*. 4. ed. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____; CHARTIER, Roger. *A leitura: uma prática cultural – Debate entre Pierre Bourdieu e Rocher Chartier*. In: CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas de leitura*. Tradução Maria Manuela Galhardo. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

BURKE, Peter. *Variedades de história cultural*. Tradução Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *O que é história cultural*. Tradução Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *Cultura popular na Idade Moderna*. 2. ed. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CANTON, Katia. *Tempo e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARDOSO, Therezinha. Padre João Bosco Luiz Schio. In: BACCARIN, Onira; GUZZO, Dirce Brambatti; BARROSO, Vera Lucia Maciel (Org.). *Raízes de Antônio Prado*. Porto Alegre: EST, 2008. p. 584-587.

CARLI SANTOS, Mara de. (Coord.). Apresentação. In: _____. *NAVI: NAVI/Lei Municipal de Incentivo à Cultura (LIC)*. Prefeitura Municipal. Caxias do Sul: Grafilme Artes Gráficas Editora Ltda., 2006. p. 9.

_____. Terra. In: MOTTA, Gabriela. (Org.). *Diálogos: Núcleo de Artes Visuais de Caxias do Sul – NAVI*. NAVI/Lei Municipal de Incentivo à Cultura (LIC). Caxias do Sul: Grafilme, 2008. p. 14-29.

CARLOS, Ana Fani. *A cidade*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1999.

CARDOSO, Airton André Gandon; MÜLLER, Daniela Cristina Martins; CHARÃO, Egiselda Brum. Igrejas, capitéis e cemitérios de origem itálo-brasileira na Colônia de Antônio Prado. In: BACCARIN, Onira; GUZZO, Dirce Brambatti; BARROSO, Vera Lucia Maciel (Org.). *Raízes de Antônio Prado*. Porto Alegre: EST, 2008. p. 620-625.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. (Org.). *História da leitura no mundo ocidental 1*. Tradução Fulvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado, José Antônio de Macedo Soares. 1. ed. 2. impr. São Paulo: Ática, 2002.

CERTEAU, Michel de. Relatos de espaço. In: _____. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p. 199-217.

CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas de Leitura*. Tradução Maria Manuela Galhardo. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

_____. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difusão Editorial, 2002.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2001.

CUNHA, Telmo Marcantônio. Nosso passado histórico. In: POSENATO, Júlio (Org.). *Antônio Prado: cidade histórica*. Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura, 1989. p. 138-146.

DE BONI, Luís Alberto. Um pouco de história. In: POSENATO, Júlio (Org.). *Antônio Prado: cidade histórica*. Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura, 1989. p. 6-10.

DOMINGUES, Diana. NAVI e a lógica da vida. In: CARLI SANTOS, Mara de. (Coord.). *NAVI: NAVI/Lei Municipal de Incentivo à Cultura (LIC)*. Prefeitura Municipal. Caxias do Sul: Grafilme Artes Gráficas Editora Ltda., 2006. p. 34-35.

DOTTI, Corina Michelin. O percurso da ressignificação de uma cultura. In: RIBEIRO, Cleodes Maria Piazza Julio; POZENATO, José Clemente (Org.). *Cultura, imigração e memória: percursos e horizontes: 25 anos do Ecirs*. Caxias do Sul: EducS: 2004. p. 41-44.

DUARTE JR., João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. 2. ed. Curitiba: Criar Edições, 2003.

ELIAS, Norbert. A civilização como transformação do comportamento humano. In: *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zaharar, v. 1, 1994. p. 65-117.

ETCHEVERRIA, Marcelo da Silva. Um olhar estrangeiro sobre Antônio Prado. In: BACCARIN, Onira; GUZZO, Dirce Brambatti; BARROSO, Vera Lucia Maciel (Org.). *Raízes de Antônio Prado*. Porto Alegre: EST, 2008. p. 172-174.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 8. ed. 3. impr. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Cocanha: a história de um país imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FRANZINA, Emilio. *Mérica! Mérica! Emigrazione e Colonizzazione nelle lettere dei Contadini veneti e friulani in América Latina: 1876-1902*. Verona: Cierre Edizione, 1994.

FREITAG, Barbara. Utopias Urbanas. In: _____. *Cidade dos homens*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 2002. p. 173-191.

FROSI, Vitalina Maria; MIORANZA, Ciro. *Imigração Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul: processos de formação e evolução de uma comunidade ítalo-brasileira*. Caxias do Sul: Educs, 2009.

GARBIN, Odete. Terra. In: MOTTA, Gabriela. (Org.). *Diálogos: Núcleo de Artes Visuais de Caxias do Sul – NAVI*. NAVI/Lei Municipal de Incentivo à Cultura (LIC). Caxias do Sul: Grafilme, 2008. p. 14-29.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

_____. *Nova luz sobre a antropologia*. Tradução Vera Ribeiro. Revisão Técnica: Maria Cláudia Pereira Coelho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *A interpretação das culturas*. 1. ed. reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GIRON, Loraine Slomp; BERGAMASCHI, Heloisa Eberle. *Terra e homens: colônias e colonos no Brasil*. Caxias do Sul: Educs, 2004.

GIRON, Loraine SLOMP; RADÜNZ, Roberto (Org.). *Imigração & cultura*. Caxias do Sul: Educs, 2007.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GUERRA, Rosa Maria. Educação em Antônio Prado: 1886/2006. In: BACCARIN, Onira; GUZZO, Dirce Brambatti; BARROSO, Vera Lucia Maciel (Org.). *Raízes de Antônio Prado*. Porto Alegre: EST, 2008. p. 394-401.

GUERRA, Rosa Maria; ANGHINONI, Andréia. Atelier de Artes Visuais de Antônio Prado. In: BACCARIN, Onira; GUZZO, Dirce Brambatti; BARROSO, Vera Lucia Maciel (Org.). *Raízes de Antônio Prado*. Porto Alegre: EST, 2008. p. 454-457.

GUZZO, Valdemir. O episódio de 25 de maio de 1936. In: BACCARIN, Onira; GUZZO, Dirce Brambatti; BARROSO, Vera Lucia Maciel (Org.). *Raízes de Antônio Prado*. Porto Alegre: EST, 2008. p. 96-107.

HAMPE, Oswaldo. *Reminiscências da vida de um cirurgião*. Porto Alegre: Globo, 1974.

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

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tadeu Tomaz da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 103-133.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HILLMAN, James. *Cidade & alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 9-23.

HORELLOU-LAFARGE, Chantal; SEGRÉ, Monique. *Sociologia da leitura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento de cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

IOTTI, Luíza Horn (Org.). *Imigração e colonização: legislação de 1747-1915*. Porto Alegre: Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande Sul, Caxias do Sul: Educs, 2001.

_____. *O olhar do poder: a imigração italiana no Rio Grande do Sul, 1875 a 1914, através de relatórios consulares*. 2. ed. Caxias do Sul: Educs, 2001.

_____. *Imigração e poder: a palavra oficial sobre os imigrantes italianos no Rio Grande do Sul [1875-1914]*. Caxias do Sul: Educs, 2010.

JORNAL PANORAMA PRADENSE. *Projeto dos capitéis entra em sua última fase*. Antônio Prado, 30 jan. 2016, n. 576, p. 4.

_____. *Projeto Nosso Patrimônio, nossa história recebe visita de alunos*. Antônio Prado, 15 out. 2016, n. 593, p. 14.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luis Costa (Org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-61.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun*. Tradução Reginaldo Camello Corrêa de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1988.

_____. *História e memória*. 4. ed. Tradução Bernardo Leitão et. al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. 6. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARIE, Rose; HAGEN, Rainer. *Bruegel: a obra de pintura*. Taschen, 2004.

MARTINS, Nestor Torelly. A preservação cultural através de uma prática de ensino. In: POSENATO, Júlio (Org.). *Antônio Prado: cidade histórica*. Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura, 1989. p. 59-137.

MEIRA, Ana Lúcia Goelzer. Por trás dos lambrequins. In: RIBEIRO, Cleodes Maria Piazza Julio; POZENATO, José Clemente (Org.). *Cultura, imigração e memória: percursos e horizontes: 25 anos do Ecirs*. Caxias do Sul: Educs: 2004. p. 31-39.

_____. O desenvolvimento sustentável dos municípios: patrimônio histórico-cultural – tombamento e memória: propostas e alternativas. In: BACCARIN, Onira; GUZZO, Dirce Brambatti; BARROSO, Vera Lucia Maciel (Org.). *Raízes de Antônio Prado*. Porto Alegre: EST, 2008, p. 651-654.

_____. In: *Memória e preservação: Antônio Prado, RS/16*. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2009.

MEMÓRIA e preservação: Antônio Prado, RS/16. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2009.

MESTRES DA PINTURA. *Brueghel*. 1. ed. São Paulo: abril Cultural, 1978.

_____. *Turner*. 1. ed. São Paulo: abril Cultural, 1978.

MINK, Janes. *Marcel Duchamp: a arte como contra-ataque*. Taschen, 2006.

MOTTA, Gabriela. Terra. In: _____ (Org.). *Diálogos: Núcleo de Artes Visuais de Caxias do Sul – NAVI*. NAVI/Lei Municipal de Incentivo à Cultura (LIC). Caxias do Sul: Grafilme, 2008. p. 14-29.

_____. Conversas Ilustradas. In: _____ (Org.). *Diálogos: Núcleo de Artes Visuais de Caxias do Sul – NAVI*. NAVI/Lei Municipal de Incentivo à Cultura (LIC). Caxias do Sul: Grafilme, 2008. p. 30-42.

NODARI, Maria Teresa; TIEPPO, Norma Teresa Nodari. Irmãos Nodari e sua história. In: BACCARIN, Onira; GUZZO, Dirce Brambatti; BARROSO, Vera Lucia Maciel (Org.). *Raízes de Antônio Prado*. Porto Alegre: EST, 2008. p. 366-371.

PANAZZOLO, João. Religiosidade dos imigrantes italianos. In: BACCARIN, Onira; GUZZO, Dirce Brambatti; BARROSO, Vera Lucia Maciel (Org.). *Raízes de Antônio Prado*. Porto Alegre: EST, 2008. p. 573-584.

PATRIMÔNIO histórico. Antônio Prado - Rio Grande do Sul. Caxias do Sul: Lorigraf Gráfica e Editora Ltda., 2005.

PAVIANI, Jayme. Os sentidos. *Pioneiro*, Caxias do Sul, n. 132, 10 e 11 maio 2003, Almanaque. p. 19.

POSENATO, Júlio. Uma cidade histórica. In: _____ (Org.). *Antônio Prado: cidade histórica*. Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura, 1989. p. 11-22.

_____. Patrimônio da humanidade. In: _____ (Org.). *Antônio Prado: cidade histórica*. Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura, 1989. p. 23-28.

_____. A preservação cultural através de uma prática de ensino. In: _____ (Org.). *Antônio Prado: cidade histórica*. Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura, 1989. p. 59-137.

_____. A arquitetura rural. In: _____ (Org.). *Antônio Prado: cidade histórica*. Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura, 1989. p. 147-175.

POZENATO, José Clemente. *O quatrilho*. 12. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996. (Edição especial alusiva ao lançamento do filme *O quatrilho*).

_____. *A cocanha*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000.

_____. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.

POZENATO, Kênia Maria Soldatelli. Arte popular na Região de Colonização Italiana no Nordeste do Estado do Rio Grande do Sul. In: RIBEIRO, Cleodes Maria Piazza Julio; POZENATO, José Clemente (Org.). *Cultura, imigração e memória: percursos e horizontes: 25 anos do Ecirs*. Caxias do Sul: Educs, 2004. p. 139-145.

RAMOS, Paula (Coord.). *Beatriz Balen Susin: transfigurações do real*. Porto Alegre: Edição do Autor, 2011.

RIBEIRO, Cleodes Maria Piazza Julio. Projeto Ecirs: guardião de uma cultura. In: RIBEIRO, Cleodes Maria Piazza Julio; POZENATO, José Clemente (Org.). *Cultura, imigração e memória: percursos e horizontes: 25 anos do Ecirs*. Caxias do Sul: Educs, 2004. p. 15-27.

_____. O lugar do canto. In: RIBEIRO, Cleodes Maria Piazza Julio; POZENATO, José Clemente (Org.). *Cultura, imigração e memória: percursos e horizontes: 25 anos do Ecirs*. Caxias do Sul: Educs, 2004. p. 339-345.

_____. Seleção de canções do cancionário popular da imigração italiana. In: RIBEIRO, Cleodes Maria Piazza Julio; POZENATO, José Clemente (Org.). *Cultura, imigração e memória: percursos e horizontes: 25 anos do Ecirs*. Caxias do Sul: Educs, 2004. p. 356-390.

RIBEIRO, Cleodes Maria Piazza Julio. *Anotações de literatura e da cultura regional*. Caxias do Sul: Educs, 2005.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Tradução e apresentação: Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François et al. 3. reimp. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

_____. *Tempo e narrativa*. Tradução Constança Marcondes César, Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, t. 3, 1997.

ROSSI, Maria Helena Wagner. *Imagens que falam: leitura da arte na escola*. 5. ed. Porto Alegre: Mediação, 2011.

ROVEDA, Fernando. *Memória & identidade: Antônio Prado, patrimônio histórico e artístico nacional*. Porto Alegre: Metrópole, 2003.

_____. *Guia sonorizado da Rota Cultural Memória e Identidade: Antônio Prado Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 2005.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 13-30.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SILVA, Tadeu Tomaz da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tadeu Tomaz da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 73-102.

SCHUMANN, Andreas. Tradições estruturais da identidade regional. In: ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto (Org.). *Regionalismus: regionalismos: subsídios para um novo debate*. [Coord. da Tradução: Gerson Roberto Neumann]. Caxias do Sul: Educs, 2013. p. 237-254.

SCHMITZ, Walter. Ordem pensada: ordem vivida: a região como espaço de sentido. In: ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto (Org.). *Regionalismus: regionalismos: subsídios para um novo debate*. [Coord. da Tradução: Gerson Roberto Neumann]. Caxias do Sul: Educs, 2013. p. 197-236.

STÜBEN, Jens. Literatura regional e literatura na região. In: ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto (Org.). *Regionalismus: regionalismos: subsídios para um novo debate*. [Coord. da Tradução: Gerson Roberto Neumann]. Caxias do Sul: Educs, 2013. p. 37-74.

TEIXEIRA COSTA, Cacilda da. *Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios*. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2006.

TREVISAN, Armindo. *Como apreciar a arte*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

TINÔCO, Eliane F. Vieira et al. Oficina de desenho urbano: as crianças, os jovens e a cidade no cerrado, um percurso. In: FRANGE, Lucimar Bello Pereira; VASCONCELLOS, Luiz Gonzaga Falcão. (Org.). *Oficina de desenho urbano: desenhando e construindo a cidade no cerrado*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia/PROEX, 2002. p. 8-21.

TONUCCI, Francesco. *La ciudad de los niños: um modo nuovo de pensar la ciudad*. 1. ed. Traducción: Mario Merlino. Madrid, 1998.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOODWARD, Kathyn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tadeu Tomaz da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 7-72.

ZANIOL, Mario Marcos. A sala de cinema de Antônio Prado: Mario Marcos Zaniol (filho) entrevista Mario Zaniol (pai). In: BACCARIN, Onira; GUZZO, Dirce Brambatti; BARROSO, Vera Lucia Maciel (Org.). *Raízes de Antônio Prado*. Porto Alegre: EST, 2008. p. 460-461.

ZILBERMAN, Regina. *Fim do livro: fim dos leitores?* São Paulo: SENAC, 2001.

ZULIAN, Maria Cecília Marin. Colégio Estadual Professor Ulisses Cabral: 80 anos de história. In: BACCARIN, Onira; GUZZO, Dirce Brambatti; BARROSO, Vera Lucia Maciel (Org.). *Raízes de Antônio Prado*. Porto Alegre: EST, 2008. p. 420-433.

ZUMTHOR, Paul. *Tradição e esquecimento*. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

SITES:

A CIDADE mais italiana do Brasil. Filme. Disponível em: <<https://www.facebook.com/turismoantonioprado/videos/2094423267238779/UzpfSTY4Njg4NTAyNDY1OTI4NDpWSzoyMDk0NDIzMjY3MjM4Nzc5/>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

ANTÔNIO Prado: a história viva de um povo. Disponível em: <<https://www.traca.com.br/livro/99404/antonio-prado-a-historia-viva-de-um-povo#c>>. Acesso em: 29 jan. 2016.

ANTÔNIO Prado turística. Disponível em: <<http://www.antonioprado.rs.gov.br/turismo/cidade.php>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

CASA da Neni e Centro Cultural Padre Schio: Museu Municipal. Disponível em: <<http://museupadreschio.wixsite.com/antonioprado/sobre>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Decreto nº 60.200, de 10 de fevereiro de 1967*. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-60200-10-fevereiro-1967-400645-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 20 set. 2017.

CELSO Bordignon. Disponível em: <<http://freicelso.blogspot.com.br/p/curriculo.html>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

CENTRO Cultural Pe. Schio: museu. Disponível em: <<http://www.centroculturalpadreschio.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

COM os pés na região e os olhos no mundo. Disponível em: <https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/UCS_-_Revista_45_anos_-_Historia_3.pdf>. Acesso em: 20 set. 2017.

EX-PREFEITOS. Disponível em: <<http://www.antonioprado.rs.gov.br/ex-prefeitos.php>>. Acesso em: 18 set. 2017

EXPOSIÇÃO Prenúncios da Primavera. In: Universidade de Caxias do Sul. Extensão – Mostra UCS Campus 8. Disponível em: <<https://www.ucs.br/site/programa-linguagens-da-arte/mostra-campus-8/2015/>>. Acesso em: 20 set. 2017.

FENAMASSA. Disponível em: <<http://www.fenamassa.com.br/>>. Acesso: 02 ago. 2017.

GALERIA Municipal sedia evento de lançamento “E-cards navi 25 anos celebrados na web”. In: Prefeitura Municipal de Caxias do Sul. Coordenadoria de Comunicação. 2014. Disponível em: <https://www.caxias.rs.gov.br/comunicacao/noticias_1er.php?codigo=31205>. Acesso em: 20 set. 2017.

Jailton Moreira. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23486/jailton-moreira>>. Acesso: em: 10 dez. 2014.

Jornal Pioneiro. In: VITA, Valquíria. *Clube Guarany, de Caxias do Sul, é incorporado ao Recreio da Juventude*. Disponível em: <<http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/noticia/2011/10/clube-guarany-de-caxias-do-sul-e-incorporado-ao-recreio-da-juventude-3540294.html>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

LA VERGINELLA. Disponível em: <<http://italiasempre.com/verpor/laverginella2.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. Tradução: Lúcia Haddad. In: *Projeto História: trabalhos da memória*. São Paulo, n. 17, nov. 1998. p. 63-201. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria17.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2014.

NEUSA Welter Bocchese recebe homenagem. Disponível em: <http://www.antonioprado.rs.gov.br/noticias_int.php?id=58>. Acesso em: 20 nov. 2017.

O PÃO nosso. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8lG62ArbW3s&index=3&list=FLugIjIHNA40wJanI4sBjBQw>>. Acesso em: Acesso em: 18 ago. 2016.

PATRIMÔNIO Nacional. Disponível em: <<http://www.serragaucha.com/pt/paginas/patrimonio-historico-nacional/>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

POPULAÇÃO de Antônio Prado. In: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/antonio-prado/panorama>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

PROGRAMA Elementos Culturais da Imigração Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<https://www.ucs.br/site/instituto-memoria-historica-e-cultural/ecirs/programa-ecirs/>>. Acesso em: 26 jul. 2017.

PROGRAMA pulando janelas ENCERRA SUAS ATIVIDADES EM 2014. Disponível em: <http://www.antonioprado.com.br/noticias_int.php?id=825>. Acesso em: 15 jan. 2015.

PROGRAMA Pulando Janelas inicia atividades de 2016 em Antônio Prado. Disponível em: <<http://www.radiosolaris.com.br/noticia/406>>. Acesso em: 23 out. 2016.

SEFERI, Fabiana. Projeto estimula estudantes a conhecerem melhor a história de Antônio Prado. In: *Jornal Pioneiro*, Caxias do Sul, 16 ago. 2011. Notícias. Disponível em: <<http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/noticia/2011/08/projeto-estimula-estudantes-a-conhecerem-melhor-a-historia-de-antonio-prado-3449062.html>>. Acesso em: 30 ago. 2015.

SEMANA do Patrimônio supera expectativas. Disponível em: <http://www.antonioprado.com.br/noticias_int.php?id=724>. Acesso: 15 jan. 2015.

UCS 50 anos. In: Universidade de Caxias do Sul. Linha do Tempo. Disponível em: <<https://www.ucs.br/site/ucs-50-anos/linha-do-tempo/>>. Acesso em: 20 set. 2017.

UCS 1967 - 2011: 44 anos atuando para o desenvolvimento da sociedade através da produção e difusão do conhecimento. In: Universidade de Caxias do Sul. Notícias. Universitárias. Disponível em: <<https://www.ucs.br/site/ucs/noticias/1297278747>>. Acesso em: 20 set. 2017.

UNIVERSIDADE de Caxias do Sul: Uma Instituição Comunitária de Educação Superior (ICES). In: Universidade de Caxias do Sul. Unidades Universitárias. Disponível em: <<https://www.ucs.br/site/institucional/unidades-universitarias/>>. Acesso em: 20 set. 2017.

UNIVERSIDADE lança nova campanha de comunicação institucional. In: Universidade de Caxias do Sul. Notícias. Disponível em: <<https://www.ucs.br/site/ucs/noticias/1411508973>>. Acesso em: 20 set. 2017.

VIEIRA, Siliane. Projeto incentiva crianças a montarem maquetes dos capitéis de Antônio Prado. In: *Jornal Pioneiro*, Caxias do Sul, 01 jan. 2016. Notícias. Disponível em: <<http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-tendencias/almanaque/noticia/2016/01/projeto-incentiva-criancas-a-montarem-maquetes-dos-capiteis-de-antonio-prado-4942269.html>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

ARTIGOS:

ARENDRT, João Claudio. Do outro lado do muro: regionalidades e regiões culturais. In: *RUA* [online], Unicamp, v. 2, n. 18, p. 82-98, 2012a.

_____. No rastro do Boi Barroso: literatura regional e lugares de memória. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et. al. (Org.). *História da literatura: práticas analíticas*. Rio de Janeiro:

Ed. Makunaima, p. 101-123, 2012b. Disponível em: <http://edicoesmakunaima.com.br/images/livros/historia-da-literatura_praticas-analiticav2.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2016.

_____. Notas sobre regionalismo e literatura regional: Perspectivas conceituais. In: *Todas as letras Z* [online], São Paulo, v. 17, n. 2, p. 110-126, maio/ago. 2015. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/7121/5420>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. In: *Fronteiras* [online], Universidade Federal da Grande Dourados, MS, v. 13, n. 24, p. 15-29, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/nocaoderepresentacao.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

FARIAS, Agnaldo. *A arte e sua relação com o espaço público*. Disponível em: <<http://artenaescola.org.br/sala-de-leitura/artigos/artigo.php?id=69315>>. Acesso em: 13 mar. 2014.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Khoury. In: *Projeto História - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, São Paulo: PUC, v. 10, p. 7-28, jul./dez. 1993. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

SANTOS, Rafael José dos. Relatos de regionalidade: tessituras da cultura. In: *Antares*, n. 2, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/399/329>>. Acesso em 23 abr. 2016.

TSU, Victor Aiello. A mitologia de um antropólogo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 fev. 2001. Disponível em: <www.pucsp.br/rever>. Acesso em: 06 jan. 2016. Entrevista com Clifford Geertz. Reproduzida na Rever – Revista de Estudos da Religião, publicação eletrônica do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n. 3, p. 166-133, 2001.

MONOGRAFIA, DISSERTAÇÕES E TESES:

BUCHEBUAN, Terezinha de Oliveira. *Os velhos casarões de Antônio Prado: processos culturais, patrimônio e conflito*. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2010.

DOTTI, Gabriela. *Representações do feminino na literatura de tradição oral da RCI: o que se diz sobre a mulher*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2007.

PORTO, Patrícia Pereira. *O cancionário popular da imigração italiana: a leitura como processo de construção de sentidos na performance da canção*. 2015. Tese (Doutorado) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2015.

RIBEIRO, Cleodes Maria Piazza Júlio. *A celebração da festa: conhecer e de dar a conhecer a própria identidade*. 1998. 329 p. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP, 1998.

INFORMAÇÃO VERBAL:

AFFONSO, Patrícia. *Informação verbal*, 20 out. 2016.

BOCCHESI, Neusa Welter. *Informação verbal*, 10 fev. 2016.

_____. *Informação verbal*, 20 fev. 2016.

_____. *Informação verbal*, 15 mar. 2016.

_____. *Informação verbal*, 16 abr. 2016.

_____. *Informação verbal*, 16 maio. 2016.

_____. *Informação verbal*, 11 fev. 2017.

_____. *Informação verbal*, 21 mar. 2017.

_____. *Informação verbal*, 10 jul. 2017.

_____. *Informação verbal*, 18 set. 2017.

GUZZO, Valdemir. *Informação verbal*, 15 jan. 2015.

PELLIN, Iraci. *Informação verbal*, 13 nov. 2016.

ROVEDA, Fernando. *Informação verbal*, 12 dez. 2015.

_____. *Informação verbal*, 10 jan. 2015.

_____. *Informação verbal*, 17 ago. 2015.

IMAGENS

ACERVO MUSEU MUNICIPAL DE ANTÔNIO PRADO. *Casa Antônio Bocchese, ou Casa da Neni*. 1 fotografia. Divulgação. Disponível em: <<http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/geral/noticia/2017/01/o-patrimonio-historico-de-antonio-prado-9703807.html>>. Acesso em: 31 jan. 2017.

ALDABRA: propriedade de Armindo Zen – Linha 21 de Abril Alto. 1 fotografia. Reprodução. POSENATO, Júlio. A arquitetura rural. In: POSENATO, Júlio (Org.). *Antônio Prado: cidade histórica*. Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura, 1989. p. 173. Digitalização: Alex Alles.

ANTIGO prédio do Clube União. 1 fotografia. Reprodução. CUNHA, Telmo Marcantônio. Nosso passado histórico. In: POSENATO, Júlio (Org.). *Antônio Prado: cidade histórica*. Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura, 1989. p. 144. Digitalização: Alex Alles.

ATOS cívicos também acontecem na Praça Garibaldi. 1. fotografia. In: *Antônio Prado (RS): Juramento à Bandeira Nacional*. 8ª Circunscrição de Serviço Militar (CSM). Disponível em: <<http://www.8csm.eb.mil.br/index.php/2-destaque/105-ant%C3%B4nio-prado-rs-,juramento-%C3%A0-bandeira-nacional.html>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

BOCCHESE, Neusa Welter. *A Verginella*. Série Mostra Canções Ilustradas. 1995. 1 original de arte, técnica mista. Acervo da Clínica Oncologia, Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Alegro*. Série Lambrequins. 2013. 1 original de arte, tinta acrílica sobre MDF. Acervos de Sônia Magero Bernardi. Caxias do Sul; Tânia Marcantônio. Porto Alegre, RS; Mariano Bocchese. Porto Alegre, RS; Inocência Bernardi. Antônio Prado, RS e Museu Municipal de Antonio Prado. Antônio Prado, RS. Foto: Antônio Lorenzetti.

_____. *Campanário da Gruta Natural Nossa Senhora de Lourdes*. 1992. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Acervo de Corina e Olímpio Dotti. Antônio Prado, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Capela Santo Antônio, Linha Guerra*. 1989. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Acervo de Célia e Valdomiro Bocchese. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Capitel Santa Bárbara*. Série Capitéis. 1994. 1 original de arte, tinta acrílica. Acervo do Círculo Cultural Ítalo Brasileiro. Antônio Prado, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Capitel Santa Bárbara*. Série Capitéis. 1994. 1 original de arte, tinta acrílica. Acervo de Fabiana Restelatto Tadielo. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Capitel Santo Antônio*. Série Capitéis. 1994. 1 original de arte, tinta acrílica. Acervo de Círculo Cultural Ítalo Brasileiro. Antônio Prado, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Capitel Santo Antônio*. Série Capitéis. 1994. 1 original, tinta acrílica. Acervo de Mertilo Tombini. Morretes, PR. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Capitel Santo Antônio*. Série Capitéis. 2007. 1 original de arte, tinta acrílica. Acervo de Fabiana Restelatto Tadielo. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Capitel São Luiz Gonzaga*. Série Capitéis. 1994. 1 original de arte, tinta acrílica. Acervo do Círculo Cultural Ítalo Brasileiro. Antônio Prado, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Casa Amadeu Bravatti*. 1987. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Acervo: Celso e Erzila Grazziotin. Antônio Prado, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Casa da Neni*. 1987. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Acervo de Maria Ercília Grazziotin Colossi. Antônio Prado, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Casa da Neni*. 1989. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Acervo da Agência Banco do Brasil Antônio Prado, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Casa de Anacleto Grazziotin*. 1987. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Acervo de Marisa Porto. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Casa de Ângelo Simioni – Linha Guerra*. 1989. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Acervo da Agência Banco do Brasil. Antônio Prado, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Casa de Antônio Verza – Linha 21 de Abril*. 1989. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Acervo de Villí e Clarí Verza. Antônio Prado, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Casa de Ildo Verza – Linha 21 de Abril*. 1988. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Acervo de Villí e Clarí Verza Antônio Prado, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Casa de Luis Grazziotin*. 1984. 1 original de arte, bico de pena sobre papel. Acervo da Imobiliária Coimca. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Casa José Dotti/Hospital Dr. Oswaldo Hampe*. 1987. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Acervo de Laura Hampe. Antônio Prado, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Casa Mondadori*. 1987. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Acervo da Imobiliária Coimca. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Casa Pietro Antônio Giuseppe Graziottin*. 1989. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Acervo da Agência Banco do Brasil. Antônio Prado, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Casa Reinaldo Barison – Linha Almeida*. 1989. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Acervo da Agência Banco do Brasil. Antônio Prado, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Centro Histórico*. Série Janelas. 2003. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel, políptico. Acervo da Imobiliária Coimca. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Clube União*. Livro de Artista. 2014. 1 original de arte. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS. Foto: Mara Galvani.

_____. *Conservas*. Série Janelas. 1998. 1 original de arte, tinta acrílica sobre MDF. Acervo de Cassiano Welter Bocchese. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Enxoval*. Série Mostra Canções Ilustradas. 1995. 1 original de arte, técnica mista. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Farmácia Vicente Palombini*. 1989. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Acervo da Agência Banco do Brasil Antônio Prado, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Il Sirio*. Série Mostra Canções Ilustradas. 2001. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Imigração*. 1990. 1 original de arte, técnica mista. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Infância – Internato do Colégio São José*. Série Lembranças. 1992. 1 original de arte, tinta acrílica sobre lona, livro de artista. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Lambrequins II em Totens*. Série Lambrequins. 2013. 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela e canos de PVC. Acervos de Joana Bocchese. Caxias do Sul, RS; Mariano Bocchese. Porto Alegre, RS; Jordano Bocchese. Caxias do Sul, RS; Gabriel Bocchese. Caxias do Sul, RS; Noelcir Grazziotin. Caxias do Sul, RS e Museu Municipal de Antonio Prado. Antônio Prado, RS. Foto: Antônio Lorenzetti.

_____. *Massa*. 2006. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Acervo de Mara Galvani. Caxias do Sul. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Mèrica, Mèrica*. Série Mostra Canções Ilustradas. 1990. 1 original de arte, técnica mista. Acervo da Imobiliária Coimca. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Moinho Francescato*. 1994. 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela. Acervo de Alfeu Bocchese. Campo Grande, MS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *O pão nosso*. Livro de artista. 2009. 1 original de arte, lápis de cor. Acervo do NAVI. Caxias do Sul, RS. Foto: Neusa Welter Bocchese.

_____. *Óculo de porão*. Série Detalhes. 1981. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Acervo do AMARP. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Pão, salame, queijo e vinho*. 1998. 1 original de arte, tinta acrílica sobre MDF. Acervo de Cassiano Welter Bocchese. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Porta*. Série Detalhes. Década 1990. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Porta e Sacada*. Série Detalhes. 1992. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Portão*. Série Detalhes. 2002. 1 original de arte, tinta acrílica. Acervo da Imobiliária Coimca. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Recortando, recordando*. 1988. 1 original de arte, tinta acrílica sobre papelão. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS. Foto: Mara Galvani.

_____. *Requiem – Réquim Réquim aetérnam eis Dómine. Et luz perpétua e cat eis. Requiés cat in pace Amem*. Série Lambrequins. 2014. 1 original de arte, tinta PVA sobre MDF. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS. Foto: Antônio Lorenzetti.

_____. *Ruas Francisco Marcantônio e Waldomiro Bocchese*. 2002. 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela. Acervo: Maria Tereza e Laureano Antônio Fortuna. Antônio Prado, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Santos*. 2005. 1 original de arte, técnica mista. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Série Colônia Italiana*. 1992. 1 original de arte, técnica mista. Acervo de Marí Bocchese Marcantônio. Porto Alegre, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Série Colônia Italiana*. 1992. 1 original de arte, tinta acrílica sobre Eucatex. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Série Colônia Italiana*. 1993. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Acervo: Sonia Magero Bernardi. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Série Cruz de Cemitério*. 2005. 1 original de arte, acrílico, pincel atômico e cola quente. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS. Foto: Neusa Welter Bocchese.

_____. *Série Cruz de Cemitério*. 2005. 1 original de arte, acrílico, pincel atômico e cola quente. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS. Foto: Neusa Welter Bocchese.

_____. *Série Lambrequins*. 1988. 1 original de arte, tinta acrílica e bico de pena sobre madeira. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS. Foto: Macagnan.

_____. *Tortéi de moranga*. 1998. 1 original de arte, tinta acrílica sobre MDF. Acervo de Cassiano Welter Bocchese. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Série Noivas*. 1990. 1 original de arte, técnica mista. Acervo de Maria Tereza e Laureano Antônio Fortuna. Antônio Prado, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Tranca de porão: propriedade de Vicente Schiocchet – Linha Cândida*. Série Detalhes. 1989. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Trancas – Aldabra: propriedade de Armindo Zen – Linha 21 de Abril Alto*. Série Detalhes. 1989. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Trancas – Dobradiça: propriedade de João Schiocchet – Linha Cândida*. Série Detalhes. 1989. 1 original de arte, lápis de cor sobre papel. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Tranças*. Série Cestaria. 2004. 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela. Acervo da artista – Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Tranças*. Série Cestaria. 2005. 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS. Acervo de Tânia Marcantônio. Porto Alegre, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Tranças*. Série Cestaria. 2005. 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela. Acervo de Jordano Bocchese. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Tranças desconstruídas*. Série Cestaria. 2016. 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela. Acervo da artista – Caxias do Sul, RS. Foto: Mara Galvani.

_____. *Tranças desconstruídas*. Série Cestaria. 2017. 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela. Acervo de Cassiano Bocchese. Caxias do Sul, RS. Foto: Mara Galvani.

_____. *Tranças desconstruídas*. Série Cestaria. 2017. 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS. Foto: Mara Galvani.

_____. *Tranças desconstruídas*. Série Cestaria. 2017. 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela. Acervo de Jordano Bocchese. Caxias do Sul, RS. Foto: Mara Galvani.

_____. *Tranças desconstruídas*. Série Cestaria. 2017. 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS. Acervo de Tânia Marcantônio. Porto Alegre, RS. Foto: Mara Galvani.

_____. *Voto Sapere*. Série Mostra Canções Ilustradas. 1995. 1 original de arte, técnica mista. Acervo de Gabriela Dotti. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

BRUEGEL, Pieter. *A ceia de casamento*. 1568. 1 original de arte, óleo sobre painel. Disponível em: <

_____. *Dança de camponeses*. 1568. 1 original de arte, óleo sobre painel. Disponível em: <

_____. *Jogos infantis*. 1560. 1 original de arte, óleo sobre painel. Disponível em: <

_____. *O combate entre carnaval e quaresma*. 1559. 1 original de arte, óleo sobre painel. Disponível em: <

_____. *O país da cocanha*. 1567. 1 original de arte, óleo sobre painel. Disponível em: <

CAPITEL Santo Antônio. 1919. 1 fotografia. Linha Silva Tavares. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS. Recorte de jornal não identificado.

CASA de Ângelo Simioni – Linha Guerra. 1 fotografia. Acervo da artista. Digitalização: Alex Alles.

CASA de Antônio Verza – Linha 21 de Abril. 1 fotografia. Acervo da artista. Digitalização: Alex Alles.

CASA de Luis Grazziotin. 1 fotografia. Reprodução. CUNHA, Telmo Marcantônio. Nosso passado histórico. In: POSENATO, Júlio (Org.). *Antônio Prado: cidade histórica*. Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura, 1989, p. 142. Digitalização: Alex Alles.

CASA de Ildo Verza – Linha 21 de Abril. 1 fotografia. Área central da Comunidade da Linha 21 de Abril. In: Antônio Prado Turística: A cidade mais italiana do Brasil. **Atrativos**. Foto: Disponível em: <http://www.antonioprado.rs.gov.br/turismo/atrativos_int.php?id=36>. Acesso em: 23 maio. 2016.

CASA Mondadori. 1 fotografia. Reprodução. POSENATO, Júlio. Patrimônio da Humanidade. In: POSENATO, Júlio (Org.). *Antônio Prado: cidade histórica*. Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura, 1989, p. 27. Digitalização: Alex Alles.

CASA Reinaldo Barison – Linha Almeida. 1 fotografia. Acervo da artista. Digitalização: Alex Alles.

CIDADE fictícia: cidade-cenário: a locação do Centro Histórico de Antônio Prado, para gravações do filme *O quatrilho*, representando Caxias do Sul nas décadas de 1910 e 1930. 1. fotografia. In: *Uma cidade de cinema*. Atuasserra: Associação de Turismo da Serra Nordeste. Disponível em: <<http://www.serragaucha.com/pt/paginas/uma-cidade-de-cinema/>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

DAVOGLIO, Fernando. José Clemente Pozenato como fotógrafo do filme *O quatrilho*, adaptado do romance escrito pelo autor. 1994. 1 fotografia. Agência RBS. In: LOPES, Rodrigo. Início das filmagens de O quatrilho em 1994. Memória. *Jornal Pioneiro*. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/memoria/2014/04/12/inicio-das-filmagens-de-o-quatrilho-em-1994/?topo=52>>. Acesso em: 05 mar. 2017.

DOBRADIÇA: propriedade de João Schiocchet – Linha Cândida. 1 fotografia. Reprodução. POSENATO, Júlio. A arquitetura rural. In: POSENATO, Júlio (Org.). *Antônio Prado: cidade histórica*. Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura, 1989, p. 173. Digitalização: Alex Alles.

FOTO AMPESSAN. Rituais religiosos acontecem em frente à Igreja Matriz situada na Praça que compõe o Centro Histórico. 2016. 1 fotografia. Divulgação Antônio Prado In: *Antônio Prado festeja os 111 anos da Paróquia Sagrado Coração de Jesus*. Disponível em: <<http://www.olaserragaucha.com.br/noticias/geral/12016/Antonio-Prado-festeja-os-111-anos-da-Paroquia-Sagrado-Coracao-de-Jesus.html>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

FOTO BERNARDI. *Capitel Santa Bárbara* – Linha Silva Tavares. 1960. 1 fotografia.

_____. *Capitel Santa Bárbara* - Linha Gomercindo. 1961. 1 fotografia.

_____. *Capitel Santo Antônio*. 1909. 1 fotografia. Linha 2 de Julho. Acervo da artista. Caxias do Sul, RS. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Capitel Santo Antônio*. 1950. 1 fotografia. Linha Gomercindo Saraiva. Foto: Foto Bernardi.

_____. *Capitel São Luiz Gonzaga*. 1880-1884. 1 fotografia. Linha 10 de Julho, RS.

_____. *Portão*. 1 fotografia.

GALVANI, Mara. *A calçada da Praça também vira campo de futebol*. 1 fotografia.

_____. *Campanário da Gruta Natural Nossa Senhora de Lourdes*. 1 fotografia.

_____. *Casa Amadeu Bravatti*. 1 fotografia.

_____. *Casa da Neni*. 1 fotografia.

_____. *Casa José Dotti/Hospital Dr. Oswaldo Hampe*. 1 fotografia.

_____. *Casa Pietro Antônio Giuseppe Graziottin*. 1 fotografia.

_____. *Cestas de palha de trigo*. 1 fotografia.

_____. *Espetáculos são apresentados na Praça Garibaldi que vira um grande palco*. 1 fotografia.

_____. *Farmácia Vicente Palombini*. 1 fotografia.

_____. *Feixes de palha de trigo*. 1 fotografia.

_____. *No mesmo Centro Histórico, junto à Praça acontece o Nostro Natale*. 1 fotografia.

_____. *Óculos de porão*. 1 fotografia.

_____. *Porta e sacada de uma casa tombada da Av. Waldomiro Bocchese*. 1 fotografia.

GUZZO, Valdemir. 1. fotografia. In: LOPES, Rodrigo. Um ex-combatente da Segunda Guerra de aniversário. Memória – Datas Comemorativas. *Jornal Pioneiro*. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/memoria/category/datas-comemorativas/page/10/?topo=35%2Fpage%2F%2F>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

MGRAÇAS. *A réplica da Casa da Neni, o canhão e a placa que o acompanha com os nomes dos pradenses que foram lutar na Itália, expostos na Praça, são cenários para as brincadeiras infantis*. 1 fotografia. Disponível em: <<https://www.guiadoturismobrasil.com/gastronomia/3/RS/antonio-prado/669/1>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

PESSOAS comem e se divertem durante as edições da FenaMassa montada na Praça Garibaldi. 1. fotografia. In: *FenaMassa*. Disponível em: <http://www.fenamassa.com.br/edicoes_anteriores.php>. Acesso em: 26 maio. 2016.

PREFEITURA MUNICIPAL DE ANTÔNIO PRADO. Capela Santo Antônio – Linha Guerra. 1 fotografia. In: LOPES, Rodrigo. Encontro dos descendentes de Giovanni Pasa em Antônio Prado. Memória. *Jornal Pioneiro*. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/memoria/2015/10/30/encontro-dos-descendentes-de-giovanni-pasa-em-antonio-prado/?topo=87>>. Acesso em 15 fev. 2016.

PORTA de uma casa tombada da Av. Waldomiro Bocchese. 1 fotografia. Reprodução. POSENATO, Júlio. Uma cidade histórica. In: POSENATO, Júlio (Org.). *Antônio Prado: cidade histórica*. Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura, 1989. p. 20. Digitalização: Alex Alles.

RECCO, Sidnei. 1. fotografia. In: *Gastronomia: Antônio Prado, RS. Guia do Turismo Brasil: O seu roteiro mais completo*. Disponível em: <<http://www.panoramio.com/photo/79969550>>.

RECCO, Sidnei. Roda d'água do Moinho Francescato. 1 fotografia. In: *Roda d'água do Moinho Francescato: Antônio Prado*. Disponível em: <<http://mapio.net/pic/p-80306609/>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

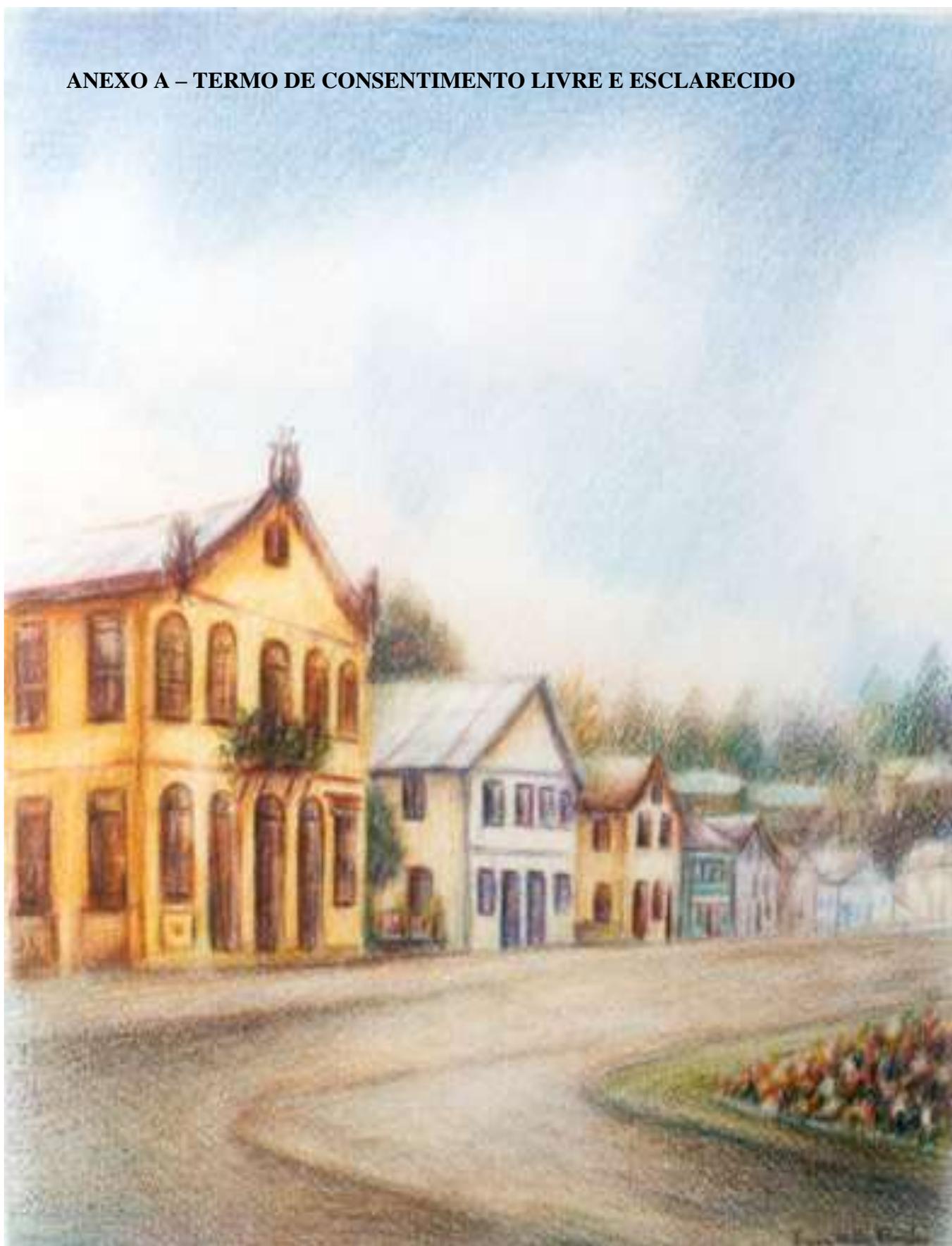
ROVEDA, Fernando. Cidade fictícia: cidade-miniatura:maquete do Centro Histórico que compõe o acervo do Centro Cultural Projeto Memória/Nordeste Alimentos, instalado em uma das casas tombadas da Praça Garibaldi. 2011. 1 fotografia. In: SEFERI, Fabiana. Projeto estimula estudantes a conhecerem melhor a história de Antônio Prado. *Jornal Pioneiro*. Disponível em: <<http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/noticia/2011/08/projeto-estimula-estudantes-a-conhecerem-melhor-a-historia-de-antonio-prado-3449062.html>>. Acesso em: 30 ago. 2015.

_____. Maquetes dos Capitéis do município de Antônio Prado. 2016. 1 fotografia. Divulgação. In: VIEIRA, Siliane. Projeto incentiva crianças a montarem capitéis de Antônio Prado. *Jornal Pioneiro*. Disponível em: <<http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-tendencias/almanaque/noticia/2016/01/projeto-incentiva-criancas-a-montarem-maquetes-dos-capiteis-de-antonio-prado-4942269.html>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

SANTOS, Claudio. *Grupo participante da primeira edição da Semana do Patrimônio em atividade no Centro Histórico*. 2014. 1 fotografia. Visita guiada no Centro Histórico durante Semana do Patrimônio que aconteceu em agosto de 2014, na cidade. Promoção: Secretaria Municipal de Comércio e Turismo.

TRANCA de porão: propriedade de Vicente Schiocchet – Linha Cândida. 1 fotografia. Reprodução. POSENATO, Júlio. A arquitetura rural. In: POSENATO, Júlio (Org.). *Antônio Prado: cidade histórica*. Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura, 1989. p. 173. Digitalização: Alex Alles.

ANEXO A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO



ANEXO A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, **NEUSA VIRGÍNIA WELTER BOCCHESI**, brasileira, 81 anos, casada, professora aposentada e artista plástica, residente na Rua Pedro Tomasi, nº 1517, ap. 11, Bairro Exposição, Caxias do Sul, RS, CEP: 95.084-320, portadora do RG: 9026906082, autorizo que minha obra visual seja objeto de estudo para a Tese de Doutorado denominada **REPRESENTAÇÕES DE UM PATRIMÔNIO HISTÓRICO: NEUSA WELTER BOCCHESI E AS LEITURAS DA CIDADE DE ANTÔNIO PRADO**, cujo objetivo geral é analisar as representações da cidade de Antônio Prado nas minhas leituras visuais e cujos objetivos específicos são: – Identificar as “cidades” de Antônio Prado em minhas representações simbólicas da cidade; – Investigar como reescrevo os textos do passado em comunicação com o presente; – Analisar as regionalidades/particularidades da região em minhas representações da cidade; – Avaliar o papel do meu trabalho como evidência histórica e como documento que testemunha o processo cultural de um grupo e em que medida minha obra contribui para a preservação da identidade da região de imigração italiana do Rio Grande do Sul e a minha relação com o público, considerando os fatores recepção, produção e temática.

A pesquisadora envolvida com o referido projeto é **Mara Aparecida Magero Galvani**, sob a orientação do Professor Dr. João Claudio Arendt – que submete sua tese à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Doutorado em Letras – Associação Ampla UCS/UniRitter, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Doutor em Letras, Área de Concentração: Leitura e Linguagens, na Linha de Pesquisa: Leitura e Processos Culturais – e com ela poderei manter contato pelos telefones (54) 3021.4003 e (54) 99143.4177).

A pesquisadora compreende que pelo caráter interdisciplinar da arte e das ciências sociais, e pelo diálogo possível com a área de Letras, na Linha de Pesquisa Leitura e Processos Culturais do Programa de Doutorado em Letras – Associação Ampla UCS/UniRitter, esta investigação poderá contribuir significativamente para a qualificação e o enriquecimento da produção acadêmica, já que traz um conjunto de representações decorrentes das leituras da cidade de Antônio Prado na obra de Neusa Welter Bocchese, constituindo-se em um acervo de imagens que marca a identidade do grupo que colonizou a região Nordeste do Rio Grande do Sul, diferenciando-se das demais regiões do estado e do país. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas. Visto que a identidade também é marcada por meio de símbolos, a

relevância deste estudo justifica-se, ainda, considerando as características da vida contemporânea que, como afirma Kathryn Woodward (2000), envolve uma interação entre fatores econômicos e culturais ocasionando mudanças nos padrões de produção e de consumo, as quais também produzem identidades novas e globalizadas, fenômeno que vem impactado a cultura local.

Tendo sido orientada quanto ao teor de todo o aqui mencionado e compreendido a natureza e o objetivo do já referido estudo, manifesto, mais uma vez, meu livre consentimento em ter a minha produção visual como objeto desta pesquisa, sendo que a reprodução integral ou fracionária das imagens de todas as minhas obras poderá ser utilizada e publicada pela pesquisadora, com os devidos créditos quanto a minha autoria, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico, a receber ou a pagar, por minha participação.

Em caso de reclamação ou qualquer tipo de denúncia sobre este estudo devo ligar para o PDLET – Programa de Doutorado em Letras – Associação Ampla UCS/UniRitter (54) 3289-9000 Ramal 2620 ou mandar um *e-mail* para <ppglet@ucs.br>.

Caxias do Sul, 30 de novembro de 2017.

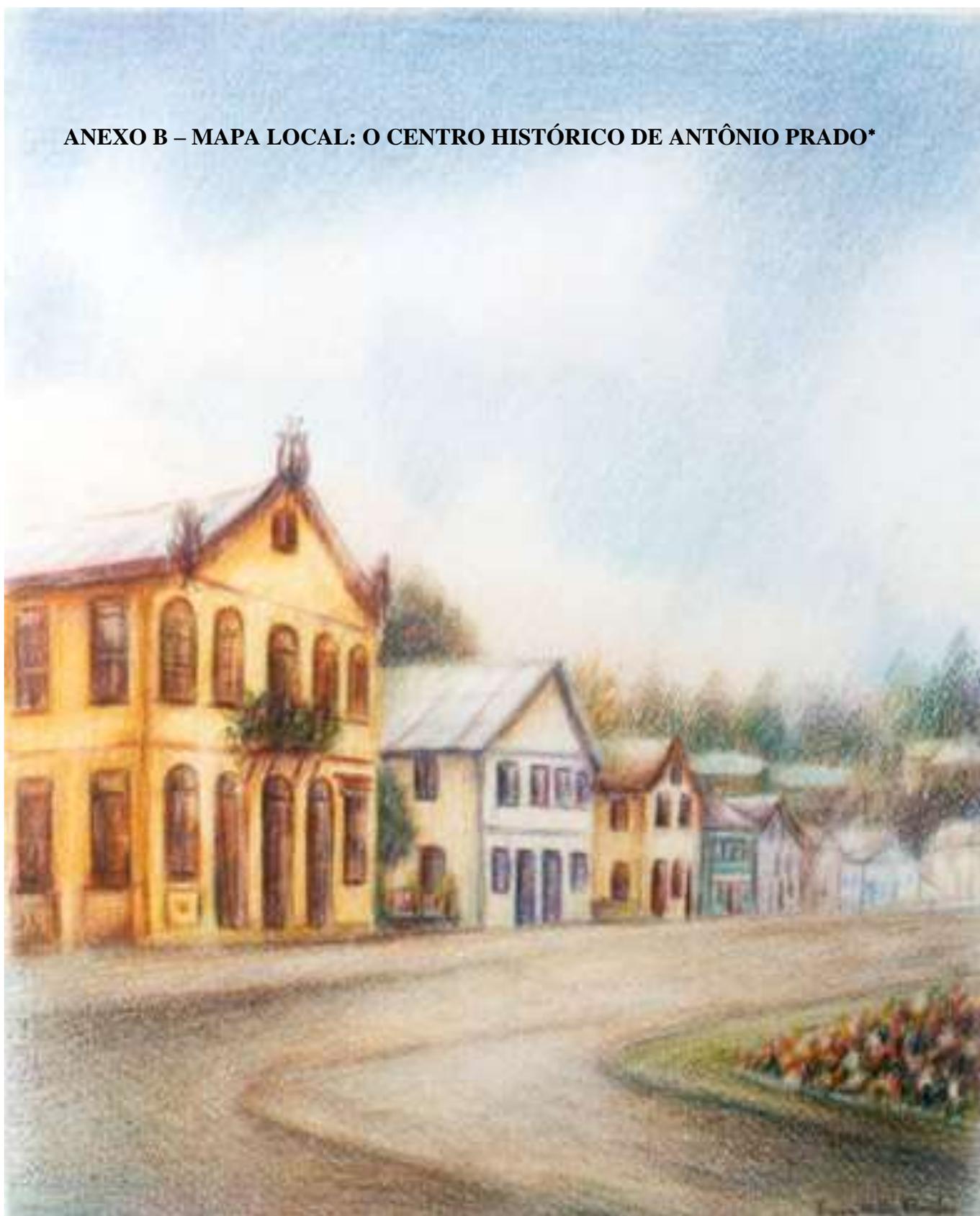
Neusa Virgínia Welter Bocchese

Sujeito da pesquisa

Mara Aparecida Magero Galvani

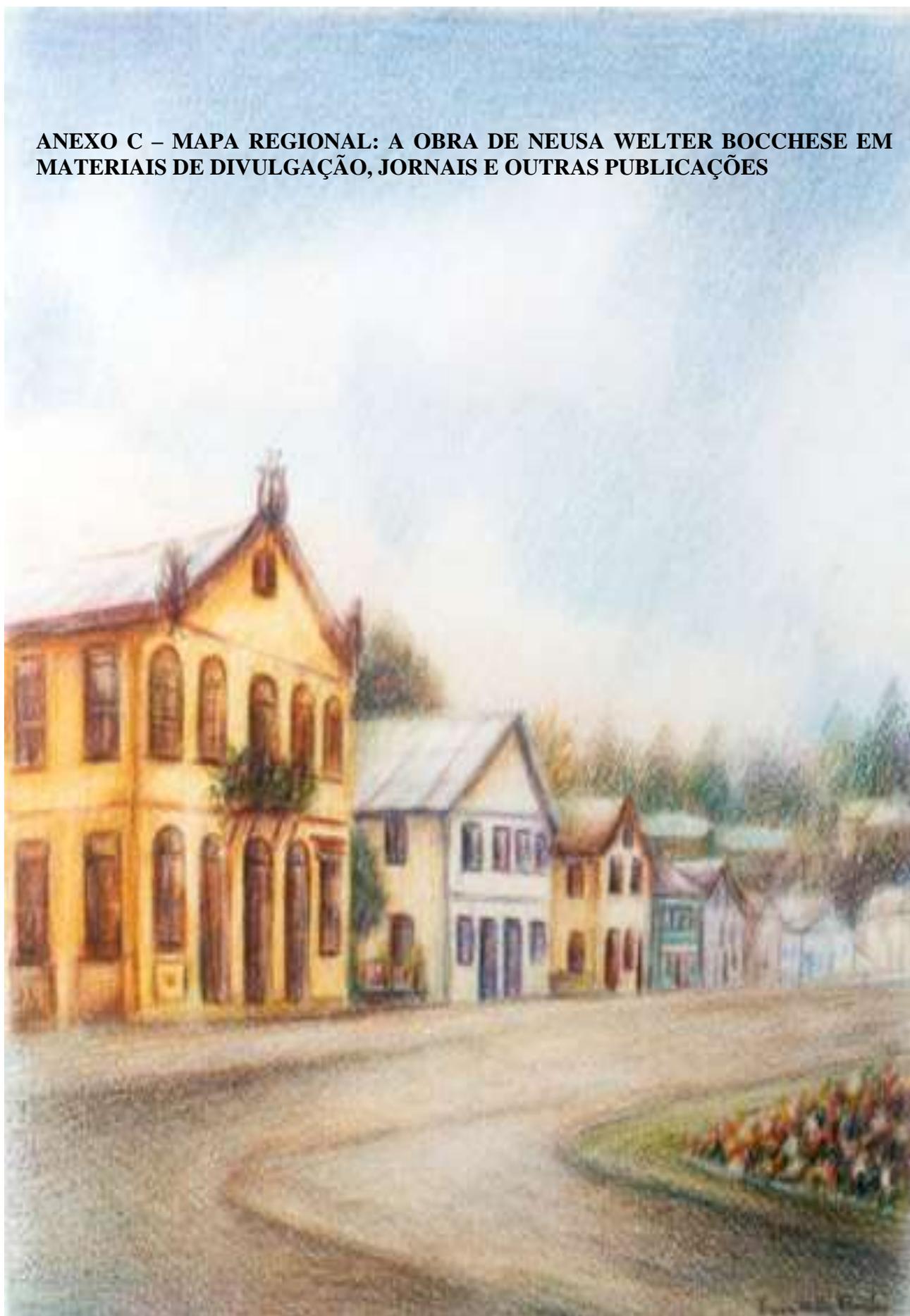
Pesquisadora

ANEXO B – MAPA LOCAL: O CENTRO HISTÓRICO DE ANTÔNIO PRADO*



* In: ROVEDA, Fernando. *Guia sonorizado da Rota Cultural Memória e Identidade: Antônio Prado Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 2005.

ANEXO C – MAPA REGIONAL: A OBRA DE NEUSA WELTER BOCHESE EM MATERIAIS DE DIVULGAÇÃO, JORNAIS E OUTRAS PUBLICAÇÕES



I^a MOSTRA DIDÁTICA

DE

DESENHO ARTÍSTICO

II^a MOSTRA DIDÁTICA DE ARTE

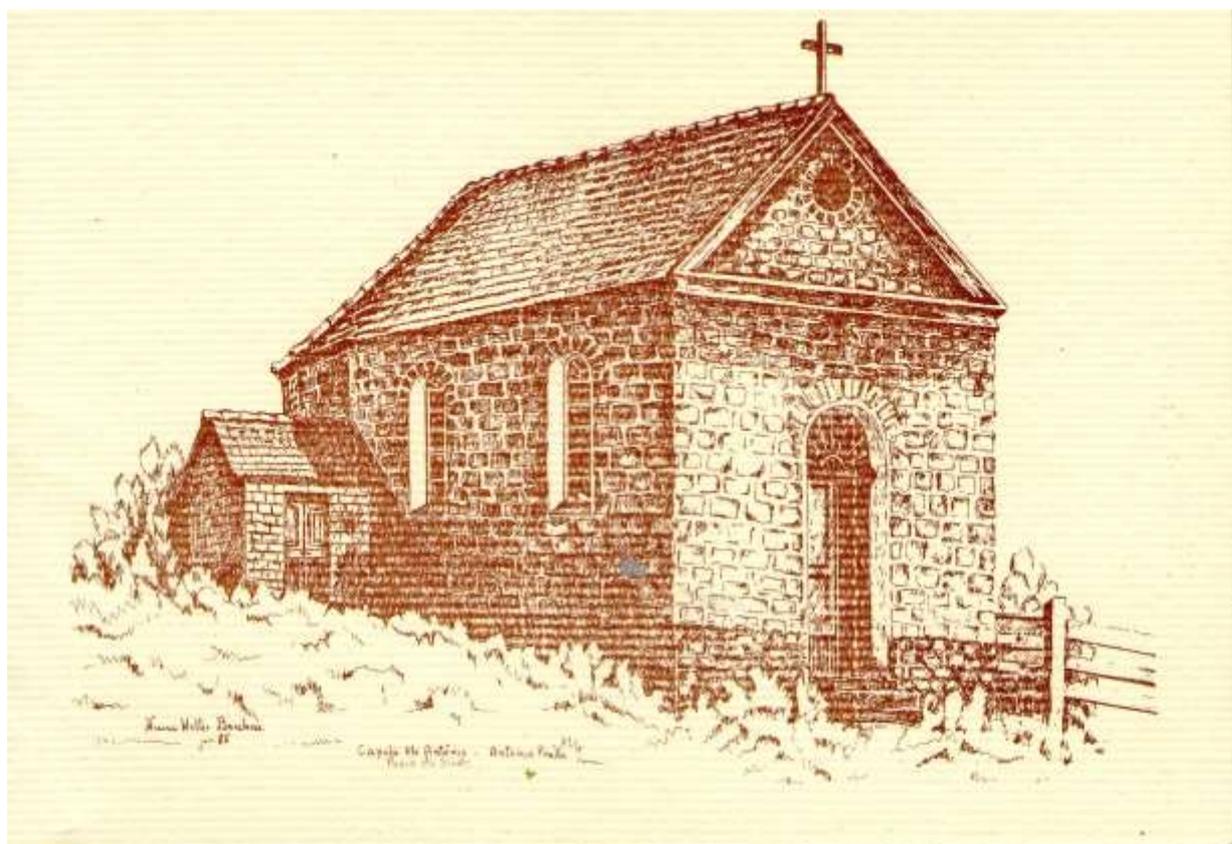
▪ PINTURA ▪

INAUGURAÇÃO: Dia 21 de novembro - às 20 hrs.

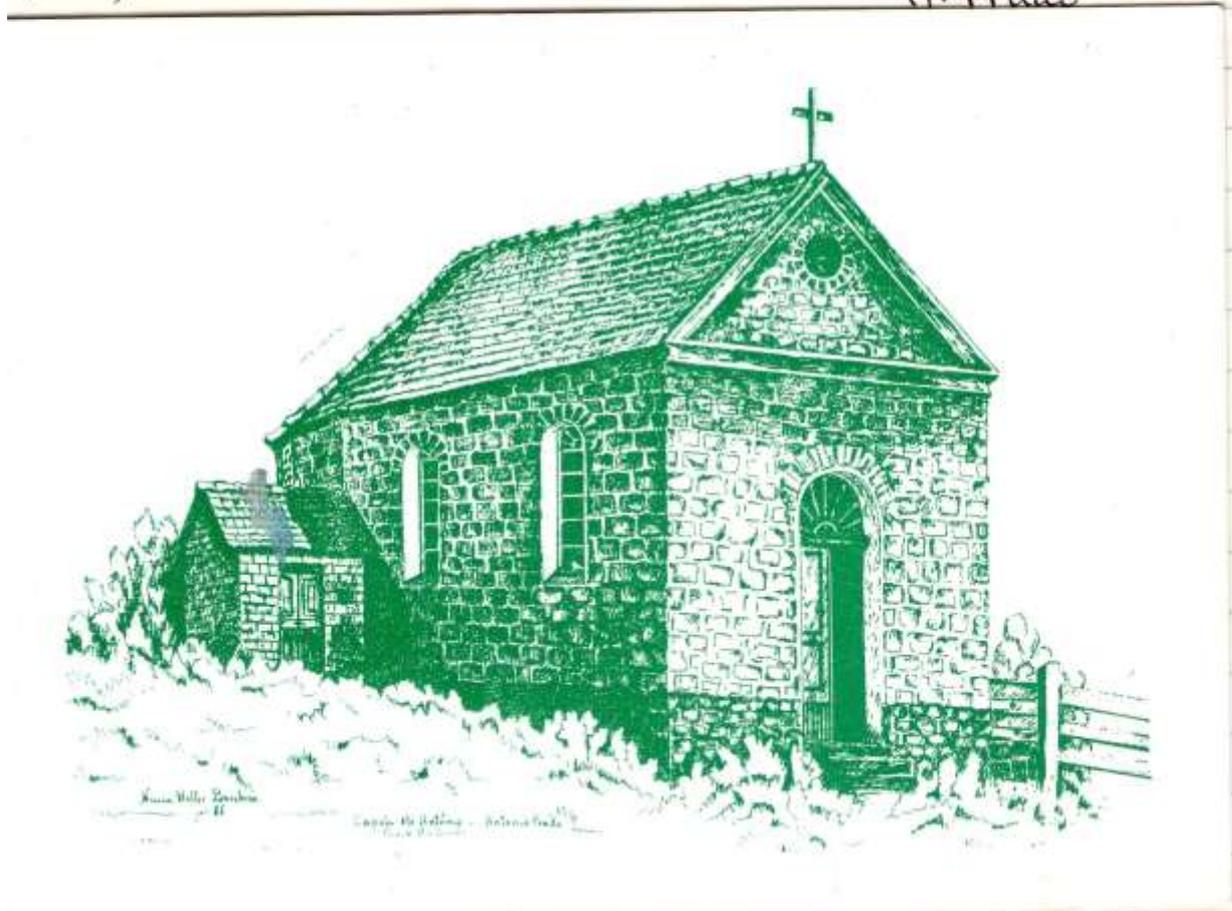
LOCAL: Casa da Neni

DURAÇÃO DA MOSTRA: 21 a 27 de novembro

— Antônio Prado — RS. —



(1985) Desenho em bico de pena; Capela Sto António
A. Prado



ANTÔNIO PRADO, Setembro, de 1986 ————— Nº 145

« PANORAMA PRADENSE »

COLUNA DO LEITOR

Ficamos emocionados com a Exposição de Desenhos e Pintura da Neusa Welter Bocchese, realizada na Casa da Neni. Ela soube com muita singeleza, as belas linhas de nossa arquitetura colonial. Muito interessante, também, o estudo das cruzeiras antigas do cemitério local e dos "rendados" dos telhados das casas de madeira. Parabéns, amiga Neusa! Nosso abraço.

Caxias do Sul, 02 de setembro de 1986.
TELMO E MARIA DA GLÓRIA SCOTT

« PANORAMA PRADENSE »

1ª EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL DE DESENHO E PINTURA

NEUSA WELTER BOCCHESE

Desde o dia 9 de agosto, quando foi inaugurada, a 1ª Exposição Individual de Desenho e Pintura, na Casa da Neni, o público pradense não tem poupado elogios ao trabalho apresentado pela expositora Neusa Welter Bocchese.

Para nós o sucesso alcançado por ela é de enorme importância. Ele traz o público o talento de uma artista local, cujo potencial artístico só era conhecido por um pequeno grupo de pessoas. Para a maior parte da população pradense este talento revelou-se nesta exposição. Além disso, também o nível técnico-artístico do trabalho e a escolha do tema contribuíram para imprimir à mostra destacado sucesso. A artista soube escolher um tema que, neste ano comemorativo ao Centenário

de Imigração Italiana em Antônio Prado, fala de perto a sensibilidade da nossa alma pradense: as habitações de nossos antepassados italianos. Algumas são construções embelezadas por belíssimos lambrequins, que lembram muito o belo e tradicional crochê que nossas avós faziam com muita perícia e que a Neusa soube reproduzir com delicadeza e perfeição. Outras são construções mais simples, mas que se revestem de grande beleza devido ao perfeito domínio do uso de lápis de cor que a artista deixa entrever em todos os trabalhos.

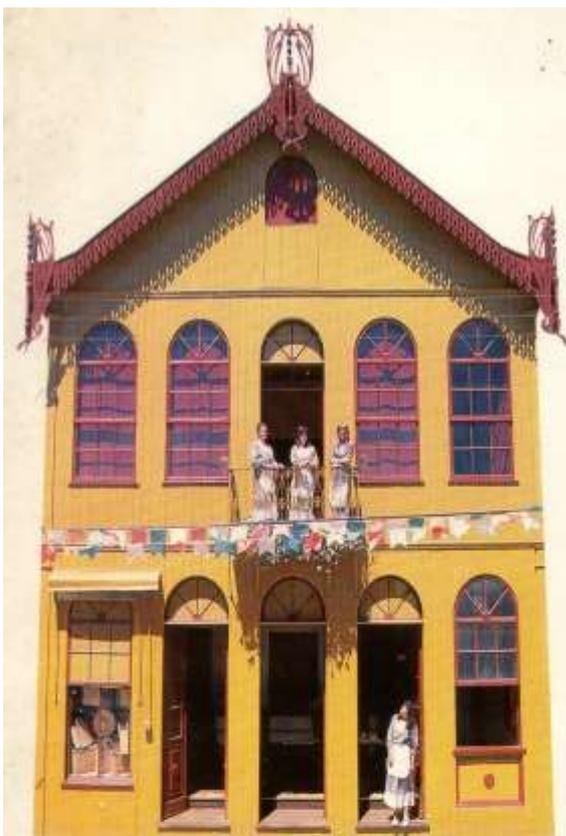
A artista queremos apresentar os cumprimentos do Panorama Pradense pelo maravilhoso trabalho apresentado, dizendo que esperamos por outras oportunidades para apreciar sua arte e seu talento.



Alunos do Centenário da Colonização Italiana em Antônio Prado com as pinturas, visitam a 1ª Exposição Individual de Desenho e Pintura na Casa da Neni. Ao lado quando visitaram a 2ª Feira Municipal de Artesanato.

ANTÔNIO PRADO Agosto de 1986

Nº 144



CENTENÁRIO DE ANTÔNIO PRADO 1886 - 1986

O Município de Antônio Prado, que se notabiliza por possuir o maior acervo arquitetônico da Colonização Italiana estará comemorando em 1986 o

CENTENÁRIO DA COLONIZAÇÃO.

Os eventos que acontecerão em 1986 visam a integração da comunidade pradense, mediante a valorização do homem, de tudo aquilo que lhe pertence e que herdou do trabalho, heroísmo e espírito de luta dos valorosos antepassados, vindos da longínqua Itália.

"A História Viva de um Povo" se constrói no processo histórico, com a preservação de seus usos, costumes e crescimento em todos os setores, evoluindo simultaneamente, com a conjuntura nacional, tendo presente a tônica de sua memória:

"PROGREDIR SEM DESTRUIR".

- 26/07/86: Dia do Colono e Motorista.
 26/07/86: Baile dos 75 Anos do Clube União e Centenário da Colonização Italiana em Antônio Prado.
 27/07/86: 25 Anos da Escola Caetano Reginato.
 /08/86: Visita do Governador para assinatura do asfalto de Flores da Cunha a Antônio Prado e Inaugurações.
 03/08/86: III Jogos Estudantis - Abertura às 10 horas - Local Ginásio de Esportes "Lourenço Golin".
 09/08/86: 6.ª Noite Italiana, Salão de Festas da Gruta.
 09 e 10/ 2.ª Feira de Artesanato Pradense, Praça Garibaldi.
 08/86: Degustação de Vinhos - Exposição de Desenhos e Pinturas (individual) - Produção: Neusa Virgínia Welter Bochese.
 01/09/86: Premiação do Concurso de Poesia.
 07/09/86: Desfile do Centenário - Dia do Reencontro - Posto de Vendas de Artesanato - Local: Praça Garibaldi.
 12 a 20/ 9/86: Semana Farroupilha.
 20/09/86: Baile do CTG - Salão CTG, Cancela do Imigrante.
 19,20 e
 21/09/86: Gincana Cultural do Centenário.
 05/10/86: Rústica do Centenário.
 11/10/86: Entrega dos Prêmios dos jogos Intermunicipais e Gincana Cultural.
 11/10/86: Homenagem ao Dia da Criança.
 12/10/86: Festa de Nossa Senhora do Rosário Gruta Natural.
 19/10/86: Prova de Ciclismo do Centenário.
 1.ª Quinzena de Outubro/86: Seminário Nacional de Arquitetura da Imigração Italiana. Lançamento do Disco "Mérica-Mérica-Mérica" - Corais Naturais de Antônio Prado - Projeto Elementos Culturais das Antigas Colônias Italianas no Rio Grande do Sul - Universidade de Caxias do Sul.



Replicas destinadas às feiras de artesanato, praça Garibaldi.

Desenho dos lambrequins para a réplicas casas



1987) Bico de Pena casa Grizila Grazziotti A. Prado



(1988) Bico de Pena Farmácia Palombini A. Prado



1988 - Bico de Pena Prefeitura Municipal de A. Prado
(para cartão de Natal)

Casa da Cultura já tem expositores para a Galeria



Valéria Alba, na lista

O Projeto Galeria Municipal de Arte da Casa da Cultura já tem os seus selecionados que integrarão a programação do segundo semestre deste ano e o primeiro de 1990. A escolha aconteceu depois de reunião da Comissão Especial de Apoio à Galeria que procurou conciliar manifestações de diferentes vertentes formais, estimulando novos talentos e valorizando artistas de carreira já definida.

A comissão procurou também, segundo indicações da coordenadora da Casa, julgar com maior flexibilidade as coletivas. Assim, mesmo os não selecionados participaram de mostra coletiva que iniciará dia primeiro de agosto estendendo-se até o dia 13. Os selecionados para exposições individuais são:

- Carlos Alberto Sartor
- Eliane Santos Rocha
- Margaret Zanchin
- Kátia Usevicius
- Gisela Martins Werneck
- Neusa Viana Vetter

- Rita Brugger
- Tatiana Lain

- Celestino M. Oliveira
- Valéria Alba

Foram aceitos para exposições coletivas as propostas dos artistas: Maria Beatriz Caruso de Almeida, intitulada Coletiva Restos de História, resultado de uma curadoria da autora, que é de Porto Alegre; Ana Beatriz Tolloni, Ana Maria da Costa Bergamini, Flávia Eberle Zugno, Jane Toss de Boni, Liliana Stahschniyt, Mádia Bertolucci e Patrícia Moschen com uma Coletiva do Navi-Núcleo de Artes de Caxias do Sul.

As artistas Elizabeth Vaz Motta, Terezinha Zellir Reis, Terezinha Fogliatto Lima apresentarão a Coletiva Três Artistas e Cleusa Chies Serres, Eliana Perini, Lídia Carvalho e Heloísa Calcagnotto farão a Coletiva Quatro Artistas. As datas das mostras individuais serão divulgadas em breve.

JO SERRA

Segunda-feira, 16 de outubro de 1989

Desenhos: Ruptura com surpresas



Caxias — O espaço da arte se configurar como o “chão” de uma estabilidade criadora, suscitada num improviso constante, onde a técnica é apenas uma regra viabilizadora da execução do intuitivo.

“Desde que a evolução no modo de conceber a arte “enterrou” o realismo fotográfico e em seu lugar surgiram o impressionismo, a liberação da forma do ilusionismo, através do cubismo e, finalmente a renúncia a qualquer forma de representação, os caminhos para o artista têm se mostrado múltiplos e fecundos. São caminhos que vão do abstrato ao possível, na complexa tentativa de resgatar a verdade”. Essa é a abertura que Cleodes Piazza Ribeiro faz para apresentar a ruptura realizada pela artista Neusa Welter Bocchese, que abre sua mostra de desenhos no próximo dia 17, às 19h30min, na Galeria Municipal de Arte da Casa da Cultura.

“Neusa Welter Bocchese realiza uma ruptura, como um desafio e provoca surpresa com outro desafio: nada de pesquisas inovadoras na técnica de seus desenhos — só o talento e o prosaico e, ao mesmo tempo, mágico lápis-de-cor... É com ele que ela cria essa atmosfera e essa qualidade de luz, verdadeira síntese estética do motivo

que é a casa. Tudo isso é o resultado de um saber sim, mas tenho a convicção que é também cultural. Com isso estou querendo dizer que Neusa, com fina sensibilidade, mas, também por convívio de observador atento, aprende essa atmosfera de calidez e transparência da luz da região pela reverberação do objeto iluminado... São casas — majestosas algumas, líricas outras — captadas na relação cotidiana da artista com sua cidade, Antônio Prado.

Carlos Argan, interpretando idéias de Gropius e de Bauhaus diz: “A arquitetura representa a atividade construtora da própria consciência; ela esclarece a aparência confusa do mundo. É trabalho de homens para outros homens e está presente em todos os atos de nossa existência; desenvolve e determina as relações vitais do homem com a realidade... é um segundo corpo que os homens se dão para a vida não mais natural, e sim, histórica e social”.

Finalizando, na mostra de Neusa Bocchese — analisa a apresentadora “há também uma outra surpresa: o discurso, antes metafórico, na seqüência das casas, se descobre, metonimicamente, em oito painéis de papel dobradura.

NUMERO 56 - ANO II - CAXIAS DO SUL

A artista plástica Neusa Bocchese estará expondo seus trabalhos a partir do dia 17, na Galeria Municipal de Artes da Casa da Cultura.

Suas telas divulgam a arquitetura típica da região colonial do município de Antônio Prado, contribuindo para o enriquecimento do Patrimônio Histórico Nacional.

Neusa é professora do Atelier Livre de Arte, de Antonio Prado, tem cursos de desenho, pintura, licenciatura em Educação Física e é técnica em contabilidade.

O vernissage de sua exposição acontece nesta terça-feira, às 19h30min, e permanece até o dia 31 de outubro.

14 DE OUTUBRO DE 1989

Folha de Caxias

Mostra

Neusa Bocchese inaugura amanhã, às 19h30min, na Galeria Municipal Da Casa da Cultura, uma mostra de seus trabalhos, onde pretende divulgar a arquitetura típica da região de Antônio Prado através da pintura e do desenho.

PIONEIRO
Caderno de Cultura
e Variedades

16/10/89

*A partir de hoje,
na Galeria
Municipal de Arte
da Casa da Cultura
estarão expostos os
trabalhos em lápis
de cor da artista
plástica Neusa
Bocchese, professora
de Atelier Livre de
Antônio Prado. Até
o dia 31 de outubro
você poderá observar
os quadros que
procuram retratar a
arquitetura
(histórico) daquele
município.*

Sete Dias

PIONEIRO
Caderno de Cultura
e Variedades
17/10/89

A partir de hoje, na Galeria Municipal de Arte da Casa da Cultura estarão expostos os trabalhos em lápis de cor da artista plástica Neusa Bocchese, professora de Atelier Livre de Antônio Prado. Até o dia 31 de outubro você poderá observar os quadros que procuram retratar a arquitetura (histórico) daquele município.

Divulgação



A Farmácia Palombini, construída em 1920 e resgatada por Neusa

Neusa Brocchese apresenta a histórica Antônio Prado

Por Adriana Santoro

Com o objetivo de chamar a atenção para a conservação da arquitetura italiana existente em Antônio Prado, a artista plástica Neusa Bocchese criou os desenhos em lápis de cor que serão expostos na Galeria Municipal, de 17 a 31 deste mês. Neusa fez cursos de pintura e desenho com Odete Garbin e Beatriz Balen Suzin, respectivamente. É professora do Atelier Livre de Arte de Antônio Prado e trabalha com pintura e desenho há seis anos.

Nesta exposição ela mostra somente desenhos de casas pintados a lápis de cor "para realçar os detalhes das rendas em madeira e os variados nuances de cor", explica. Serão mostrados também seis quadros com detalhes de fechaduras antigas e

oito painéis reproduzindo os lambrequins (rendas em madeira), mostrando detalhes da arquitetura da região. Várias construções que datam do início do século foram tombadas pelo Patrimônio Histórico Nacional e algumas estão registradas no trabalho de Neusa. Ela conta que os proprietários das casas a incentivaram a pintar a arquitetura da cidade, para ficar na memória histórica do município, tanto é que algumas delas já não existem mais.

No Atelier Livre, os alunos aprenderam a valorizar diferentes manifestações artísticas, discutindo novas técnicas e são incentivados neste sentido pela professora que promove seguidamente exposições com artistas de fora. Neusa trabalha com pastel seco, acrílico, aquarela e colagens, entre outros materiais. Já participou de oito exposições coletivas e duas individuais, sendo

que esta exposição na Casa da Cultura é a primeira que faz fora de Antônio Prado. A primeira exposição de casas aconteceu em 1987, quando começou a divulgar o maior conjunto existente de casas italianas construídas em madeira no mundo.

Nas casas de Neusa, algumas são majestosas, outras líricas, captadas na relação cotidiana da artista com sua cidade. Segundo a visão de Cleodes Piazza Ribeiro, "diante de seus quadros, nos sentimos 'capturados' pela memória ou pela imaginação capazes de nos fazer mergulhar na história das relações dos homens dessa terra com sua realidade. Mais ainda: essas casas, cujos entornos tem um que de onírico, nos remetem a devaneios que guardam os tesouros dos dias imemoriais", analisa.

Sete Dias*Por Adriana Santo***21 e 22/10/89**

Mostra

A artista plástica Neusa Bocchese está expondo até 31 de outubro, na Galeria Municipal de Artes. Neusa faz cursos de pintura, desenho, trabalha como professora do Atelier Livre de Arte de Antônio Prado. Seu objetivo é divulgar a arquitetura típica da região onde reside, dando atenção para a conservação da mesma, enriquecendo o Patrimônio Histórico Nacional. A abertura da exposição está marcada para as 19h30min

PRADENSE EXPÕE NA GALERIA DA CASA DA CULTURA

O Projeto Galeria Municipal de Arte da Casa da Cultura já tem seus selecionados que integrarão a programação do segundo semestre deste ano e o primeiro de 1990.

A escolha foi feita por uma Comissão especial de Apoio a Galeria, e procurou conciliar manifestações artísticas de diferentes formas, estimulando assim, novos talentos e valorizando artistas de carreira já definida.

Dentre os artistas selecionados encontramos a professora Neusa Virgínia Welter Bocchese, a qual através de seus belos quadros levará o nome de Antônio Prado mais longe, o que é um orgulho para os pradenses ter em seu meio pessoas de grande capacidade artística reconhecida até por outros municípios.

ANTÔNIO PRADO, Julho de 1989 ————— Nº 179

« PANORAMA PRADENSE »

Antônio Prado na Casa da Cultura em Caxias

De 17 a 31 de outubro, com a abertura prevista para às 19:30 horas na Casa da Cultura de Caxias do Sul, estará acontecendo uma Mostra Individual de arte da artista pradense Neusa Welter Bocchese.

O motivo de exposição será "Casas de

Antônio Prado - Detalhes de Portas - Lamequins".

Para este importante acontecimento e também pelo significativo trabalho desta artista pradense convidamos a comunidade de Antônio Prado para visitar a exposição.

ANTÔNIO PRADO, Setembro de 1989 ————— Nº 181 « PANORAMA F

COLETIVA DE ABERTURA

PROJETO GALERIA MUNICIPAL DE ARTE CASA DA CULTURA 1989/1990



PREFEITURA MUNICIPAL DE CAXIAS DO SUL
SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO E CULTURA
CASA DA CULTURA PERCY VARGAS DE ABREU LIMA
GALERIA MUNICIPAL DE ARTE

convidam para a COLETIVA DE ABERTURA dos artistas
inscritos no Projeto Galeria Municipal de Arte 1989/1990

LOCAL: Casa da Cultura
Praça Rui Barbosa
Caxias do Sul — RS

PERÍODO: 1º a 13 de agosto de 1989

ABERTURA: 1º de agosto às 19h30min

IMPRESSO

1989



CASA PIAUI

541 artistas inscritos à seleção pela Comissão Especial de Apoio a Galeria de Arte participam a partir de hoje, da exposição "Coletiva de Abertura". Até o dia 13 de agosto, o público poderá apreciar as obras e optar, através de votação pelo artista de sua preferência

"Coletiva de Abertura", que inicia hoje na Galeria Municipal de Arte da Casa da Cultura, reunindo 41 artistas, é traduzida enquanto um marco de progresso dentro das Artes Plásticas para a cidade, que conta com uma comissão especial para análise e seleção dos artistas que passaram a integrar a lista de expositores daquela casa, a partir desse segundo semestre de 89.

"Antes não havia nenhum critério para exposições na Galeria. As vezes, qualquer negativa era encarada como uma coisa pessoal". Com uma comissão especial selecionando os trabalhos, esse tipo de animação acabou", desabafa Eva Tavares, coordenadora da Casa da Cultura. A artista plástica Diana Domingues, que integra a Comissão ressalta que os critérios adotados foram puramente estéticos, observando-se cada tendência e respeitando o imaginário de cada artista.

A "Coletiva de Abertura" mostrará um trabalho de cada um dos inscritos para a seleção, apresentando pinturas, murais, desenhos, gravuras, xilo, etc. Até o dia 13 de agosto, cada visitante da exposição poderá opinar a respeito dos trabalhos em exposição, votando no trabalho que mais lhe agradar.

Eva: a democratização da Galeria de Arte da cidade



PIONEIRO
Caderno de Cultura e Variedades

Expositores (1-08-89)

- Ana Beatriz T. Thomas
- Ana M^o da Costa Vergamini
- Agenor Conceição da Silva
- André Storm Zanetto
- Ana Lucia Perini
- Ana Beatriz Minosqalli
- Clara M^o G. Kessler
- Cleusa Chies Serey
- Carlos A. Sarfór
- Catia Usevichus
- Eliane Perini
- Eliane Santos Rocha
- Elizabeth Vaz Matta
- Edmilson D. Almeida
- Edson da Silva Fonseca
- Flavia Eberle
- Gisela Marlina Wasiegg
- Heloisa Calcagnotto
- Isabel Cristina Carvalho
- Ivone Gless Muzalaban
- Jane Tava de Boni
- Laila T. Popiadi Gioglio
- Liliana Popiadi
- Lidia Carvalho
- Lio Peres Rabello
- Margarete B. Zepelin
- Madia Bertoluci
- Maria Cristina Mazzocchi
- Nelisa Virginia Bocheze
- Nelvy Senaude P. Farnago
- Patricia Moschen
- Rita Braggert
- Rejane Marfais
- Sonia Prestas
- Sebastião M. Oliveira
- Tatiana Lain
- Terezinha Zelar Boff Reis
- Terezinha Fogliatto Lima
- Valéria T. Manfredi
- Pastore
- Valeria Cavalcanti
- dos Reis Albo
- Zita Lora Zardo
- Priscilla
- Carolina M. Beatriz
- Carmo Almeida

Sociais

Laureano Antonio Fortuna



Destaque/93

Foto Antônio Prado



Os Destaques 93 no grande acontecimento do dia 19 no Clube União

Foto Antônio Prado

Mais um brilhante evento acontecido em nossa cidade no dia 19 de novembro, foi o Jantar dos destaques.

Os destaques/93 foram:

— RBS TV — Caxias do Sul — televisão

— Jornal Pioneiro — jornal regional

Rádio Soláris — rádio

Jornal Panorama Pradense — jornal

Pe. João Bosco Luiz Schio — líder comunitário

Dr. Mário Antônio Bocchese — saúde

Moduarte Móveis Modulados e Artesanais Ltda — indústria moveleira

Universum do Brasil Ind. Moveleira Ltda — tecnologia

Moinho do Nordeste S/A — indústria de alimentos

Cooperativa Agropecuária Pradense Ltda — cooperativismo

Neusa Welter Bocchese — artes plásticas

CTG Cancela do Imigrante — tradicionalismo

Matzupel Ind. de Alimentos Ltda - gastronomia

Multiprado Com. Repres. Ltda — representação comercial

Malhas Darich — indústria de malhas

CMD — Conselho Municipal de Desportos - esportes

Associação dos Universitários de A. Prado — apoio estudantil

Assoc. Pradense dos Propr. de veículos — transportes

Prefeitura Municipal de Antônio Prado — administração pública

Apae — Assoc. dos pais e amigos dos excepcionais — assistência social

AICS — Assoc. Ind. Com. A. Prado — entidade de classe

Curtume Bertoldo — industrialização de couros

Casa do Neni — arquitetônico

CDL — Clube dos Diretores Lojistas — comercial

Banco do Brasil S/A — aniversariante do ano

O evento aconteceu nas dependências do Clube União de nossa cidade e foi animado pelo Musical Abertura.

A promoção foi do Lions Clube de Antônio Prado e contou com o apoio do Banco do Brasil e Associação Industrial e Comercial de Antônio Prado.

Estão de parabéns todos que de uma forma ou de outra contribuíram para a grandeza do evento.



O musical Abertura abrilhantou o baile e contagiou os presentes na noite dos destaques 93.

Primeiro aninho de Roslaine

No dia 28 de outubro completou seu primeiro aninho de vida a garotinha Roslaine Ampessan.

Roslaine é filha do casal Milton e Elisabete Vígolo Ampessan.

Nascimento de Túlio

No dia 07 de novembro, nasceu na maternidade do Hospital São José de nossa cidade Túlio Sartori Paim.

Túlio é filho de Lari Paim e de Tatiana Sartori Paim.

Túlio veio para alegrar a família Sartori, seus avós Hildo e Nilza De Boni Sartori, seus bisavós João e Olímpia Sartori e principalmente da tataravó Adélia Sartori.

O garotão será levado à pia batismal pelos tios Clademir Scopel e Bernardete Paim Scopel.

Casamento de Deonilve e Fábio

No dia 29 de janeiro de 1994 unir-se-ão pelos sagrados laços do matrimônio os jovens Deonilve Carlesso e Fábio Zullanello.

Ela é filha de Antônio e Catarina Carlesso e ele é filho de Olice e Terezinha Zullanello.

A cerimônia religiosa será na capela nossa senhora das graças, Zona Ilirmina e após, os convidados serão recepcionados no salão de festas da mesma capela.

Parabéns ao casal.

Lançamento de Livro

No dia 05 de novembro, aconteceu na sede do CTG Cancela do Imigrante o lançamento do livro de Poesias Meu Pequeno Mundo, de autoria de Luiz Carlos Pinto de Araújo.

Por doação do autor, os recursos financeiros provenientes da venda do livro, revertem

CAXIAS DO SUL, 9 DE MAIO DE 1994

PIONEIRO

ANTÔNIO PRADO

Viagem pelos caminhos da fé

Artista retrata em quadros 12 capitéis antigos construídos pelos colonizadores

NIVALDO PEREIRA

Entre os diversos quadros expostos nos pavilhões da Mostra del Paese, um conjunto de 12 pinturas chama a atenção por retratar um único tema, os capitéis de Antônio Prado. As cores e os movimentos dos pincéis da artista Neusa Welter Bocchesi, como ela mesma reve-

lou, foram escolhidos de modo a permitir uma descrição da profundidade da fé dos descendentes dos italianos, o sentimento que sustentou a luta pela sobrevivência nos tempos da colonização.

Neusa conseguiu o seu intento de registrar nas telas a relação simples e direta do povo com os seus protetores, registrando 12 dentre as mais de 30 dessas pequenas edificações religiosas existentes pelos caminhos do município. A liberdade criativa da artista permitiu pequenas mudanças como eliminar árvores que cobrem a visão dos ca-

pitéis e restituir, nos quadros, as cores originais dos altares. O conjunto, intitulado *Os caminhos da fé*, foi adquirido na íntegra pelo Círculo Ítalo-Brasileiro.

Hoje com 57 anos, ela conta que começou a pintar há nove, quando se aposentou como professora. "Me arrependo de não ter começado antes", confidencia, denotando sua paixão pela pintura. Neusa atualmente faz parte do atelier livre da Casa da Neni, onde se exercita nas artes plásticas nas noites de terça-feira.

□ **Mais sobre os eventos da Serra gaúcha no Caderno de Região**

FERNANDA DAVOGLIO



Exposição: conjunto de pinturas de Neusa Welter Bocchesi foi adquirido na íntegra pelo Círculo Ítalo-Brasileiro



1999)

- Desenho dos trajes da Rainha e princesas do Centenário da Colonização de A. Prado
- Desenho dos "lambrequins" das casas de A. Prado na saia da Rainha e princesas.



(1999) Exposição de quadros e crochês da Colunização Italiana em A. Prado



Exposição de Artesanato peças antigas. - Painéis com lambrequins

Desenho dos lambrequins das casas de A. Prado

Capa do Calendário comemorativo 100 anos da Imigração Italiana de Antonio Prado

Tribuindo os caminhos do destino, os imigrantes italianos partiram da Lombardia, Itália, há mais de 120 anos, em busca da terra prometida, para reconstruir uma vida nova na América. Em comum todos tinham o sonho de começar uma nova vida, fugindo da fome, da falta de emprego, dos baixos salários, do alto aluguél das terras. Assim, os italianos foram obrigados a buscar em outros países, as condições que sua pátria lhes negava. Não sabiam eles os obstáculos que se postavam à sua espera. Em surtos sobreturmas, partiram do porto de Gênova, numa viagem que durava pouco mais de uma mês. Era apenas o início das dificuldades que tinham pela frente. Ao chegarem à terra promissora, aceitaram o destino enfrentando o recheio da selva, sendo picados, isolados por meses, seguros em cativejo, transpondo a freguesia encosta serrana, até chegarem ao alojamento contratado provisoriamente.

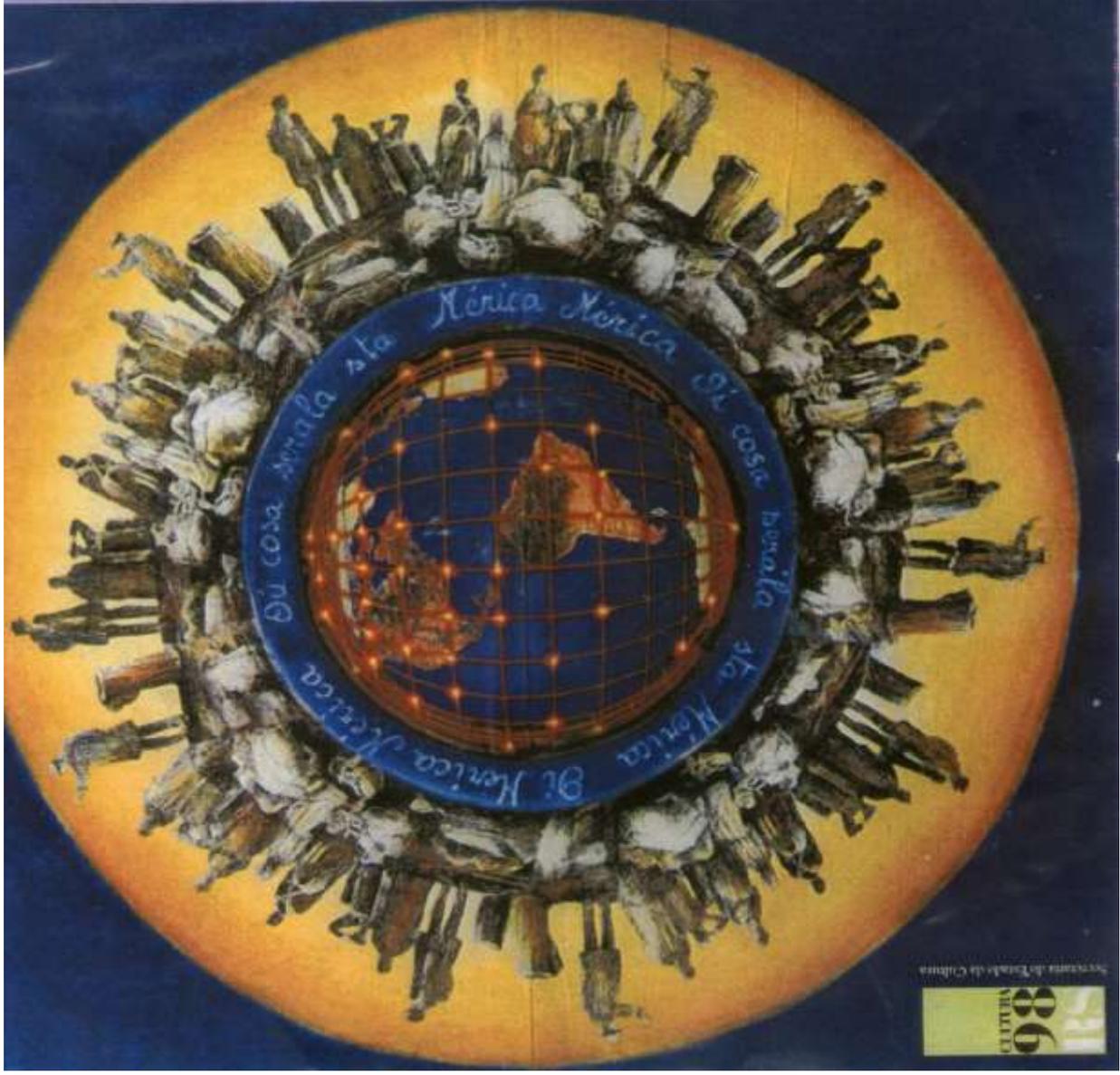
Recolhidos as terras da colônia que a Comissão de Colonização lhes ofereceu, lá foram, trabalhando como descobridores. Em poucos anos, com muito trabalho, fé e esperança, superaram as dificuldades impostas pela natureza e transformaram as paisagens serranas em um lugar agradável para se viver.



C A L E N D Á R I O
1999

Prefeitura Municipal de Antônio Prado - Fundação Eliópolis e Antônio Neri
Calendário 1999 - Fone: Projeto Memória / Reprodução Fernando Baceda /
Foto Antônio Prado / Jan D'Avila / Laboriosa.

Ilustrações: Neusa Weller, Bocchese
Crédito / Planejamento / Ilustração: Gráfica New Age-FB, Propaganda e Mark
Frederico Grafline - Imprimeiro
Redigação: Central de Central de Antônio Prado 1999.





Andréia
ANGHINONI



Isolda
PEZZI



Maria
CASALI



Neusa
BOCCHESI



Rosa Maria
GUERRA

O Atelier de Artes Visuais de Antônio Prado
e o NAVI - Núcleo de Artes Visuais de Caxias do Sul

Convidam para a Coletiva:

A HISTÓRIA NA ARTE

Abertura: 31 de agosto - quinta-feira às 16h30min

Local: Galeria do NAVI - Rua Ettore Pezzi s/n

Período: de 31 de agosto a 21 de setembro

Visitação: de segunda a sexta-feiras

Horário: das 14 horas às 17 horas

Bara

Mara Galvani, e
familiares

N/C.

Apoio:





Lambrequins: obra de Neuza Bocchese

Arte vinda de Antônio Prado

Será inaugurada na tarde de hoje, às 16h30min, na galeria do Núcleo de Artes Visuais de Caxias do Sul (Navi), a exposição *História na Arte*, dos artistas do Atelier de Artes Visuais de Antônio Prado. Nessa mostra, será apresentada à comunidade caxiense a visão do passado, do presente e do futuro, de uma das cidades-símbolos da imigração italiana na Serra gaúcha, Antônio Prado. *História na Arte* reúne 17 obras elaboradas por cinco artistas do atelier pradense. A orientação é da professora Odete Garbin, integrante do Navi. O visitante poderá conferir a releitura da história e da cultura de Antônio Prado, mas de uma forma mais moderna e contemporânea. As artistas desenvolveram nesses trabalhos as mais variadas técnicas, como tinta acrílica, desenho, escultura, cerâmica e até pequenas instalações.

O grupo de artistas que compõe o atelier está junto há mais de 15 anos. Mas foi a partir de 1999 que eles foram oficialmente reconhecidos como Atelier de Artes Visuais. E essa exposição é uma forma de comemorar essa grande conquista, homenageando o povo pradense. As artistas que estão expondo em Caxias são Andréia Anzhinoni, Isolda Tezzi, Maria Cassali, Neuza Bocchese e Rosa Maria Guerra.

☐ Exposição *História na Arte*, de hoje até 21 de setembro, na Galeria do Navi (Rua Etori Pezzi, s/nº, fone (54) 214.4114 - Caxias do Sul). Visitas de segunda a sexta, das 14h às 17h.

(2000)

PIONEIRO

SETE DIAS

Participam da obra "O Passado Presente" seis artistas integrantes do Atelier de Artes Visuais de Antônio Prado.

Desenvolvendo uma linguagem pessoal, suas obras são referências à cidade, sua arquitetura, religião e costumes.

Neusa, através da perspectiva em seus desenhos-pinturas, reconstrói a arquitetura, testemunhando o encontro de dois tempos: passado e presente.

Rosa abre caminho na aspereza das texturas e faz surgir delicados desenhos com os envolventes arabescos dos "óculos de porão" que adornavam e guardavam antigas construções.

Maria de Fátima mostra que o relevo, nas formas congeladas, resguarda em seus vazios lembranças de objetos do cotidiano.

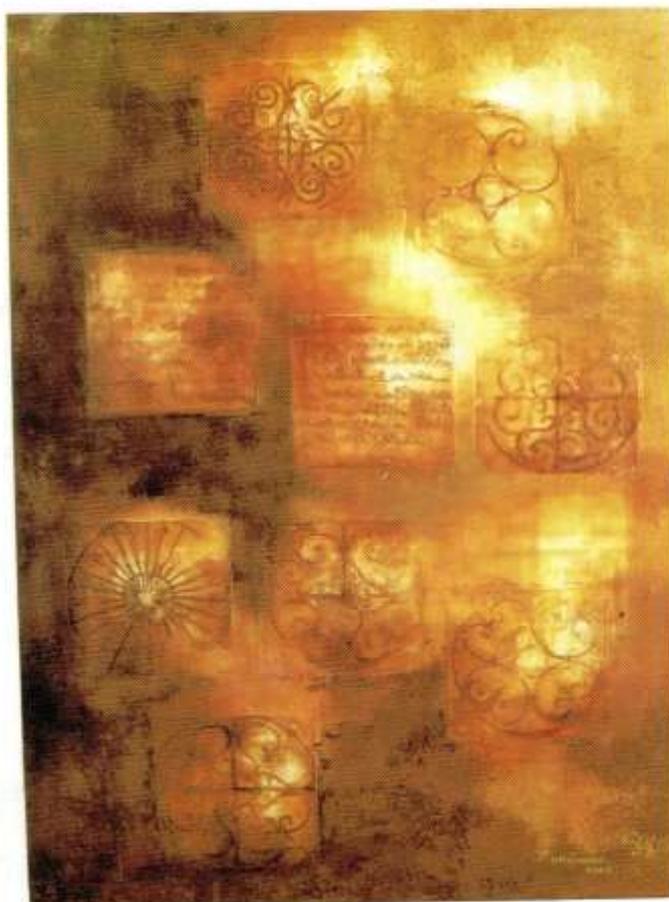
Isolda contrói sua obra trabalhando a argila com a mesma simplicidade e devoção com que foram erguidos os antigos capitéis, resultado de graças alcançadas.

Marilyn busca na história da arte argumentação para seu trabalho, tecendo relações entre as mulheres de Vermeer e as incasáveis tarefas femininas, simples e anônimas.

Andréia vê a cidade com um novo olhar: descobre, sinaliza pontos importantes e dialoga com eles numa intimidade preservada.

Esta exposição é o resultado de um tema construído por diferentes idéias e pontos de vista.

Odete Garbin
Artista Plástica



2002

Núcleo de Artes Visuais de Caxias do Sul



Apoio Cultural:

O PASSADO PRESENTE

Andréia Anghinoni
Isolda Pezzi
Maria de Fátima Casali

Marilu Schiochet
Neusa Welter Bocchese
Rosa Maria Guerra

Orientação: Odete Garbin

A Prefeitura Municipal de Caxias do Sul e a Secretaria Municipal da Cultura, através da Casa da Cultura Percy Vargas de Abreu e Lima - Galeria Municipal de Arte convidam para a exposição

O PASSADO PRESENTE

Abertura: 04 de setembro de 2002, às 20 horas
Período: 05 de setembro a 02 de outubro de 2002
Horário: De segunda a sábado, das 9:00h às 18:00h

Visitas monitoradas para grupos de, no mínimo, 15 pessoas, podem ser agendadas pelo telefone 221 3697.

Local: Galeria Municipal de Arte
Rua Dr. Montauray, 1333 Caxias do Sul

(2002)

PREFEITURA

*Caxias do Sul*Secretaria Municipal da Cultura
Galeria Municipal

O PASSADO PRESENTE

Com o objetivo de “congregar para produzir, promover e divulgar a arte no campo das artes visuais”, o Atelier de Artes Visuais de Antônio Prado funciona há 17 anos, nos altos da Casa da Neni, tombada pelo patrimônio histórico.

Seus integrantes, conscientes da predominância do espírito de preservação da história, procuram em suas criações pensar o passado, mas ter o olhar aberto ao presente e ao futuro, a fim de que suas obras sigam os atuais caminhos da arte.

Esta exposição é o resultado do trabalho de seis artistas que, numa linguagem pessoal, fazem referência à cidade, sua religião, arquitetura e costumes.

Participam desta mostra as artistas:

- **Andréia Anghinoni**
- **Isolda Pezzi**
- **Maria de Fátima Cesali**
- **Marilu Schiochet**
- **Neusa Welter Bocchese**
- **Rosa Maria Guerra** (Presidente)

Participando em mostras e acontecimentos locais, o Atelier tornou-se fundamental no desenvolvimento cultural da cidade.

O grupo participou de diversas exposições, entre elas: Aliança Francesa, Banco do Brasil, NAVI, Mostra Didática de Linguagens Visuais (UCS-94), Poetas Caxienses: uma leitura plástica, e em eventos paralelos às Festas da Uva 96 e 98.

A coordenação do Atelier, desde 1986, é da artista plástica caxiense **Odete Garbin**.

Os trabalhos poderão ser vistos até o dia 02 de outubro de 2002, em horário de expediente.

Contatos com:

Rosa Maria Guerra: (54) 293.1324

Odete Garbin: (54) 221.2165 ou 9988.7790

Arte une passado e presente

Exposição coletiva na Casa da Cultura destaca aspectos da história de Antônio Prado

Abre hoje à noite, às 20h, na Galeria de Arte da Casa da Cultura de Caxias do Sul, a mostra coletiva *O Passado Presente*, do Atelier de Artes Visuais de Antônio Prado. O Atelier existe há 17 anos, mas apenas há dois está oficialmente registrado. "No princípio, cada artista desenvolvia os trabalhos de seu interesse. Mas, de um tempo para cá, trabalhamos em conjunto a história de Antônio Prado", revela a artista plástica e presidente do Atelier, Rosa Maria Guerra. As obras permanecem em exposição até o dia 2 de outubro.

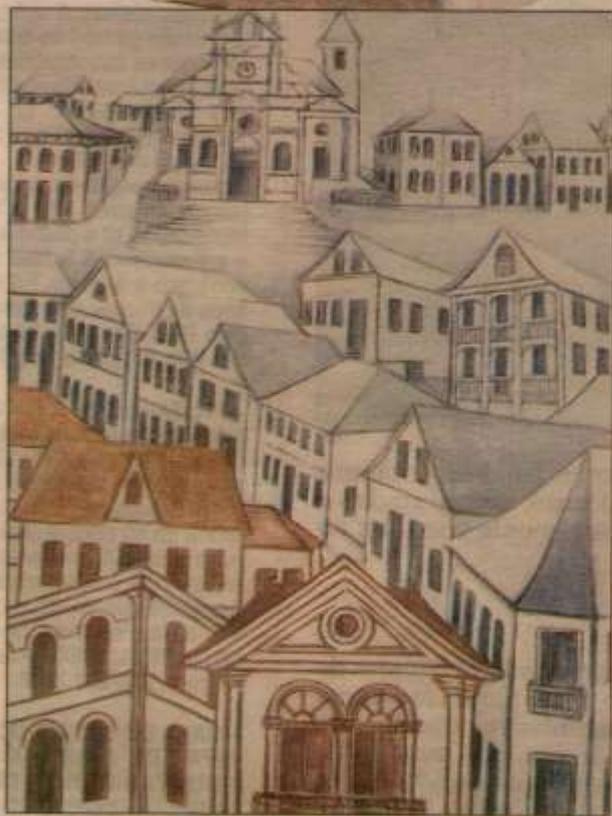
A mostra coletiva contempla obras de seis artistas conscientes da tradição da cultura italiana, mas nem por isso desconectadas da contemporaneidade. Na exposição há casarios, arte antiga em ferro, capitéis, obras de caráter religioso, entre outras, feitas a partir das técnicas de relevo em gesso, com areia, acrílico, desenho e pastel oleoso. "Em torno de 25 peças estarão em exposição", diz Rosa.

A relação do grupo de artistas com a tradição está intimamente ligada à condição da cidade. "Antônio Prado é tombada como Patrimônio Histórico, e achamos que a arte é uma das áreas mais indicadas para se fazer a preservação. A memória fica registrada", explica Rosa. A coordenação do Atelier, desde 1986, é da caxiense Odete Garbin. "Fui convidada para dar aulas no atelier há 15, 16 anos e continuo até hoje. Eu coordeno a turma, orientando. Trabalho com formação dos artistas", enfatiza Odete. Entre inúmeras exposições, Rosa conta que tudo surge a partir de pesquisa.

A próxima mostra coletiva já está sendo programada. "Temos um trabalho previsto para maio do ano que vem. Vamos trabalhar a visão que se pode ter a partir de uma janela", adianta Rosa.



LUIZ D'AVILA DIVULGAÇÃO/PIONEIRO



PIONEIRO

CAXIAS DO SUL, 4 DE SETEMBRO DE 2002

Artistas e obras

Andréia Anghinoni – Obras de caráter religioso, em acrílico, trabalha com transparências e uso de textos.

Isolda Pezzi – Trabalha os capitéis, capelas antigas feitas pelos imigrantes para serem colocadas na beira do caminho e usadas como forma de agradecimento ou para pedir uma graça.

Maria de Fátima Casali – Relevos com gesso. Objetos domésticos usados pelos imigrantes italianos, como chaleiras, conchas e bules.

Marilu Schiochet – Apropriação da obra do artista plástico holandês Vermeer. Em uma das obras, mostra o trabalho da própria mãe, que faz pães, inclusive reproduzindo uma das principais receitas da família.

Neusa Welter Bocchese – Aborda a concepção dos casarios antigos, associando-os a prédios modernos, numa aproximação entre o passado e o presente.

Rosa Maria Guerra – Obras baseadas nos “óculos de porão” – abertura feita nos porões das casas antigas para ventilação. Para proteger a abertura, eram colocadas pequenas grades, que formavam desenhos em ferro retorcido.

Serviço

O quê: *O Passado Presente*, mostra coletiva do Atelier de Artes Visuais de Antônio Prado

Onde: Galeria Municipal da Casa da Cultura de Caxias

Quando: a partir de hoje, às 20h, até 2 de outubro

Horário de visitação: de segunda à sábado, das 9h às 18h



Nivaldo Pereira

nivaldo.pereira@jornalpioneiro.com.br

Eu tenho um traço de caráter que não sei se é bom ou ruim: adoro experimentar coisas que não conheço e tecer minha própria opinião sobre elas. Apparently, isso é uma maravilha. Sim, normaliza uma certa abertura do espírito para o novo. Mas há também aí aquela teimosia de quem paga para ver. Todos podem me alertar que pegar no fogo queima, eu vou aceitar esse consenso na boa, até chegar a hora de sorrateiramente dar um jeitinho de ir lá conferir. Só para ficar na área das degustações gastronômicas, vou dar alguns exemplos do que já me sujeitei a provar para saciar essa minha ansia de saber o gosto de tudo.

Desde sempre, detesto leite. Certa vez, no fim de uma farra interiorana que varou a madrugada, acompanhei um amigo na tarefa de ordenhar as vacas. Cada macaco no seu galho, é lógico: ele lá, tirando o leite, e eu trepado no alto da porteira do curral. Logo vem ele me oferecendo um copão de leite morno recém-saído das tetas da vaca. Pintou o conflito mental: sei que não gosto de leite, mas nunca tinha tomado ele assim, tão natural. Seria dife-

rente? Que sabor teria? Disse que não, não beberia aquilo de jeito nenhum. Depois, num impulso suicida, tomei o copo da mão dele e deramei goela abaixo. Saíram bem gato quando depara com um cachorro numa esquina? Não ficou um pelo meu deitado. Virei um porco-espinho de tão arrepiado e sai cuspidando curral adentro, pisando no estercor. Quem mandou, cara-pálida?

Não posso esquecer que muito antes desse episódio alguém tinha aparecido com uma caneca cheia de leite de égua. Isso mesmo, égua, a fêmea do cavalo! Os moleques provavam, diziam que era bom, e eu quieto no meu canto, sendo corroído pelo germe da curiosidade. Quando a caneca me chegou às mãos, não pude me furtar a um golinho. Horrivelmente, acucarado. Fui literalmente um jumento ou um burro de cair na tentação. Mas a vida me reserva situações muito mais extra-

ras, aquelas formigas bundadas. Enojado, meu irmão caiu fora. Mas o neurótico aqui deu uma de corajoso e quis provar. Primeira colherada, nada demais. Era uma farofa de manteiga, torradinha. Mais um copo de cerveja, outra colher cheia, desta vez com uma gordã tanajura frita por cima. Quando mordei a bunda da formigona e senti uma gosma na boca, foi só o tempo de sair correndo em direção aos fundos do bar. Perceberam como ser experimentador tem seu preço?

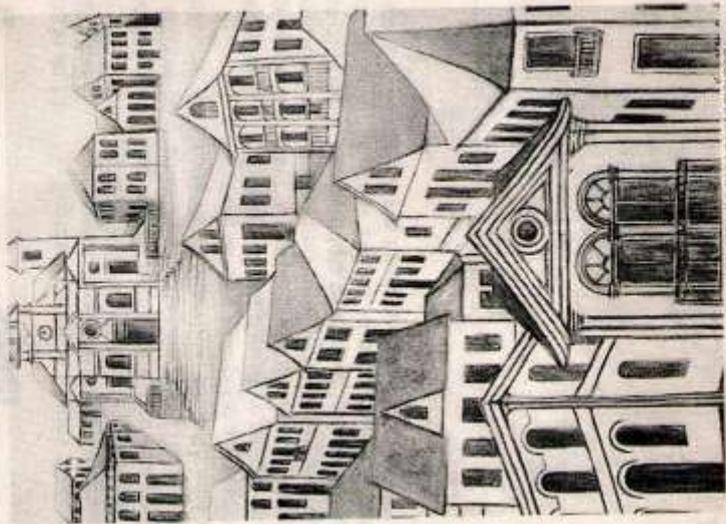
Em outra ocasião, fui num bar especializado em caças, em Salvador, com irmãos e primos, com a intenção de provar carne de jibóia. Fizemos uma algazarra para ver quem teria coragem. Chegou a cobra, bem frita, quase queimada.

Um naco aqui, outro ali, e o veredito: era gostosa. Parecia um frango a passarinho. Minha prima torcia o nariz de nojo e pediu uma porção de carne de sol só

para ela. Mas eu, perverso, dei um jeito de pôr discretamente uns pedacinhos da cobra no prato dela. Só depois contei. A pobre cuspiu horrores, ganhei um beliscão afiado no braço, mas tudo bem. Como gostamos da experiência ofidica, voltamos lá outro dia. Resolvemos variar, pedindo jibóia ensopada daquela vez. No lugar da carne queimadinha e bem temperada de antes, vieram pedaços gordurosos num molho. Não passei da primeira garfada, com a sensação de que a cobra estava se mexendo, vivíssima, em minha boca...

Depois disso, e de ter comido rá enganado — me disseram que era peito de frango, paguei ali a sacanagem feita com a prima — fui ficando mais seletivo. Já não estou mais tão aberto a novas experiências no paladar, bem diferente de um dos meus irmãos, que come qualquer coisa que se mexa — até gato doméstico ele já assou!

Só não entendo é a cara de nojo que certas pessoas fazem quando eu confesso ser apaixonado por bucho. Bobagem, não? Para quem já mordeu tanajura, bucho é manjar dos deuses...



TÉCNICA: APRESENTADA NA ILUSTR. VENTURA BOCCONERINHA, DALL'OSVALDO PIONEIRO

nhas no quesito ignuarias exóticas...

Certa feita, num boteco, tomando cervejas com meu irmão, surge um conhecido dele, um pernambucano, com um prato de farofa de tanajuras! Sim, tanaju-

Símbolos sempre presentes na tradição pictórica, oferecendo um rico universo de metáforas e possibilidades, limites físicos ou imaginários, todos igualmente válidos.

Os trabalhos produzidos pelas artistas são um desafio à interpretação - se é que esta seja necessária - e um exercício para nossa própria visão e compreensão do mundo. Imprimem elas um "sopro de criação", com princípios claros e inteligentes, com intuição, revelando esforço e reflexão, busca a dor, vivência e memória.

Difícil avaliar a Verdade de cada uma. O instante inaugural e íntimo que motivou o surgimento da obra. Verdade que aqui está, vibrante, rica em sua diversidade, plena de simplicidade.

Vislumbramos os múltiplos e ilusórios reflexos resgatados pelo olhar, o jogo sutil de esconder e revelar, as formas equilibradas, os rendados suavemente trabalhados, os recortes reais ou imaginários, a explosão das cores que envolvem ou distanciam.

Deixemo-nos capturar pelos recortes mágicos, onde "passeamos" como transeuntes - conajuvantes num mesmo palco - percebendo a ambígua curiosidade, os minuciosos traçados, os gestos que materializam formas, os olhares amorosos e o fazer cuidadoso, permitindo a renovação do ciclo vivificador na Natureza.

Inundemo-nos com a luz que elas revelam e, numa atitude de contemplação meditativa,ousemos um olhar atendo ao mínimo recorto de um branco incisivo que nos fala de Esperança. Envolto no turbilhão dourado que nos remete ao infinito, deixemos brotar a emoção, buscando compreender a ânsia de cada artista em felicitar o seu, o nosso, Paraíso.

Elisabeth Ana Longhi Frantz
 2003

A Prefeitura Municipal de Caxias do Sul e a Secretaria Municipal da Cultura, através da Casa da Cultura Percy Vargas de Albreu e Lima - Galeria Municipal de Arte convidam para a exposição

JANELAS

Coletiva

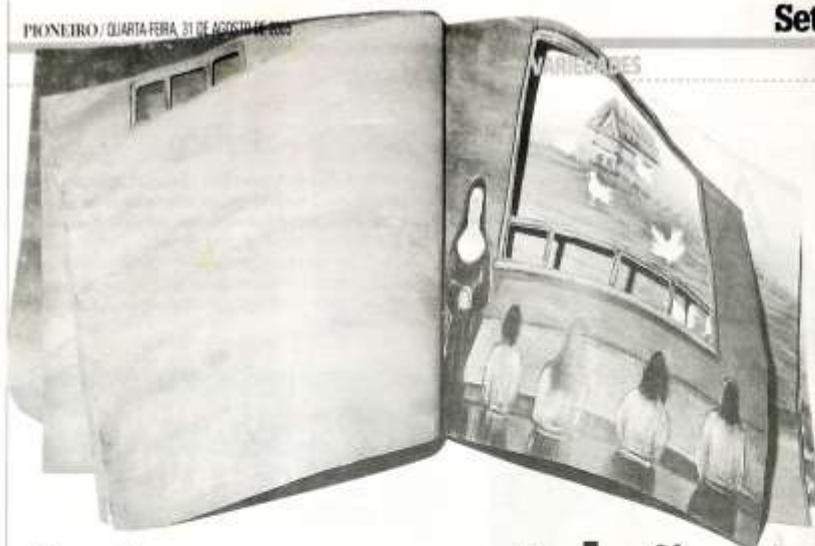
Andréia Anghinoni	Maria de Fátima Casali
Eisa Guilhermina Cauduro	Marlene Cesa Paladini
Isolda Pezzi	Neusa Welter Bocchese
Jane Macagnan	Rosa Maria Guerra
Lídia Rezzadori	Saura Cirlei da Silva Maschio
Lourdes Barazzetti Stomp	Suzana Maria Maino

Vernissage: 07 de janeiro de 2004, às 20h
Período: De 08 de janeiro a 29 de fevereiro de 2004
Horário: De segunda a sábado, das 9h às 18h
Local: Galeria Municipal de Arte
Rua Dr. Montauray, 1333 Caxias do Sul
Fone 221.3697



PIONEIRO / QUARTA-FEIRA, 31 DE AGOSTO DE 2005

Sete Dias | 3



Arte sem restrições

Exposição que reverencia os livros convida o público a tocar nas obras

Desta vez o público pode esquecer o que rege a boa educação e tocar nas obras. A exposição coletiva *Livros – para ler e tocar* abre espaço para a interatividade, ao mesmo tempo que chama a atenção para um objeto que não pode permanecer intacto nas prateleiras: o livro. A mostra abre amanhã, às 19h30min, no Museu Municipal (Rua Visconde de Pelotas, 586), um dia antes da 21ª Feira do Livro de Caxias do Sul, que terá abertura oficial na Praça Dante Alighieri, às 18h30min de sexta-feira.

A proposta da secretaria

da Cultura, do Programa Permanente de Estímulo à Leitura LIVROMEU e do Museu Municipal, em parceria com o Núcleo de Artes Visuais (Navi), é integrar a exposição às atrações da feira, apresentando o livro como objeto de arte, no qual se fundem manifestações como literatura, pintura, artes gráficas, escultura, artesanato e fotografia.

O título *ler e tocar* foi escolhido porque os diver-

sos formatos dos objetos, bem como as superfícies experimentais, materiais, escalas e texturas alteradas ou inusitadas são um verdadeiro convite para que o público exerça sensações visuais e táteis.

Texturas, escalas e materiais diversos despertam sensações múltiplas, em uma metáfora da leitura

A expectativa é de que o observador desperte para uma atenção cuidadosa, interagindo física e mentalmente com o trabalho.

Além de desenvolver possibilidades de participar

da intimidade do artista na criação da obra, o público estará vivenciando uma metáfora da própria leitura, ao perceber que, nas páginas dos livros impressos, as palavras, tal qual as texturas criadas pelos artistas plásticos na mostra, oferecem um percurso por emoções, memórias e sensações.

A mostra pode ser visitada de 2 a 25 de setembro, de terça a domingo, das 9h às 17h, na sala de exposições temporárias do Museu Municipal.

A promoção conta com a colaboração do Atelier de Artes Visuais de Antônio Prado.

Artistas participantes

- ▼ Andréia Anghinoni
- ▼ Ana Maria Vergamini
- ▼ Isolda Pezzi
- ▼ Maria de Fátima Casali
- ▼ Neusa Weber Bocchese
- ▼ Odíza Michelin
- ▼ Rosa Maria Guerra
- ▼ Neusa Zini

Programe-se

- ▼ **O quê:** exposição coletiva *Livros – para ler e tocar*
- ▼ **Quando:** abertura amanhã, às 19h30min; visitação até 25 de setembro, das 9h às 17h
- ▼ **Onde:** sala de exposições temporárias do Museu Municipal
- ▼ **Quanto:** entrada gratuita

Acima: 'Tempo de Internato', de Neusa Bocchese. Abaixo: 'Fontes de Recordação', de Rosa Guerra



Ulisses de Andrade ministra workshop em Caxias

O artista plástico baiano Ulisses de Andrade está em Caxias para ministrar o workshop *Tecnização Contemporânea Sobre Tela*. Os encontros ocorrem entre sexta-feira e sábado, na Ampliatio Espaço de Arte.

Conhecido por ministrar oficinas e realizar exposições por todo o Brasil, Ulisses vai ensinar 15 diferentes técnicas pesquisadas na Alemanha, Bélgica, Estados Unidos e França. Segundo Ulisses, as técnicas que serão exploradas são pouco conhe-



Tela com massa volátil

cidas no Brasil – com exceção de alguns artistas brasileiros renomados, entre eles Daniel Senise, que já explora algumas texturas.

Algumas técnicas utilizadas no Brasil não me agradam muito, pois não estão dentro do parâmetro do que seria "arte plástica", e sim artesanato – comenta.

O workshop tem 12 horas/aula e vagas limitadas. Todo o material é fornecido pelo artista, com exceção das telas. Mais informações: (54) 3025.3337 ou 9132.6208.

Meirelles concorre ao Leão de Ouro em Veneza

Com *O Jardineiro Fiel*, Fernando Meirelles, diretor de *Cidade de Deus*, chega a Veneza para o 62º Festival de Cinema com um filme de produção internacional e elenco inglês, adaptado de um romance de John Le Carré, mas presença brasileira nos créditos.

Além do diretor, há o

fotógrafo Cesar Charlone (que nasceu no Uruguai, mas é radicado no Brasil), o roteirista Bráulio Mantovani e a consultora de roteiros Cris Riveira.

O festival abre hoje e segue até 10 de setembro. Com passaporte para entrada no mundo do cinema global graças ao sucesso de *Cidade de Deus* em

Cannes e pela indicação do filme em quatro categorias do Oscar, Meirelles é realista quanto ao desempenho de *O Jardineiro* na competição de Veneza. Para ele, a conquista está em apresentar o trabalho ao público europeu e conquistar espaço na mídia para ampliar sua divulgação.

Prêmio Sesc de Literatura abre inscrições

Estão abertas as inscrições ao Prêmio Sesc de Literatura 2005. O objetivo da promoção do Departamento Nacional do Serviço Social do Comércio é premiar textos inéditos, em língua portuguesa, nas categorias romance e conto. A obra vencedora será publicada pela editora Re-

cord. Para participar, os interessados devem encaminhar para a Avenida Alberto Bins, 665 – 11º andar, Porto Alegre, quatro vias encadernadas com folha de rosto constando título e pseudônimo.

Em envelope lacrado, anexo, deverão ser envia-

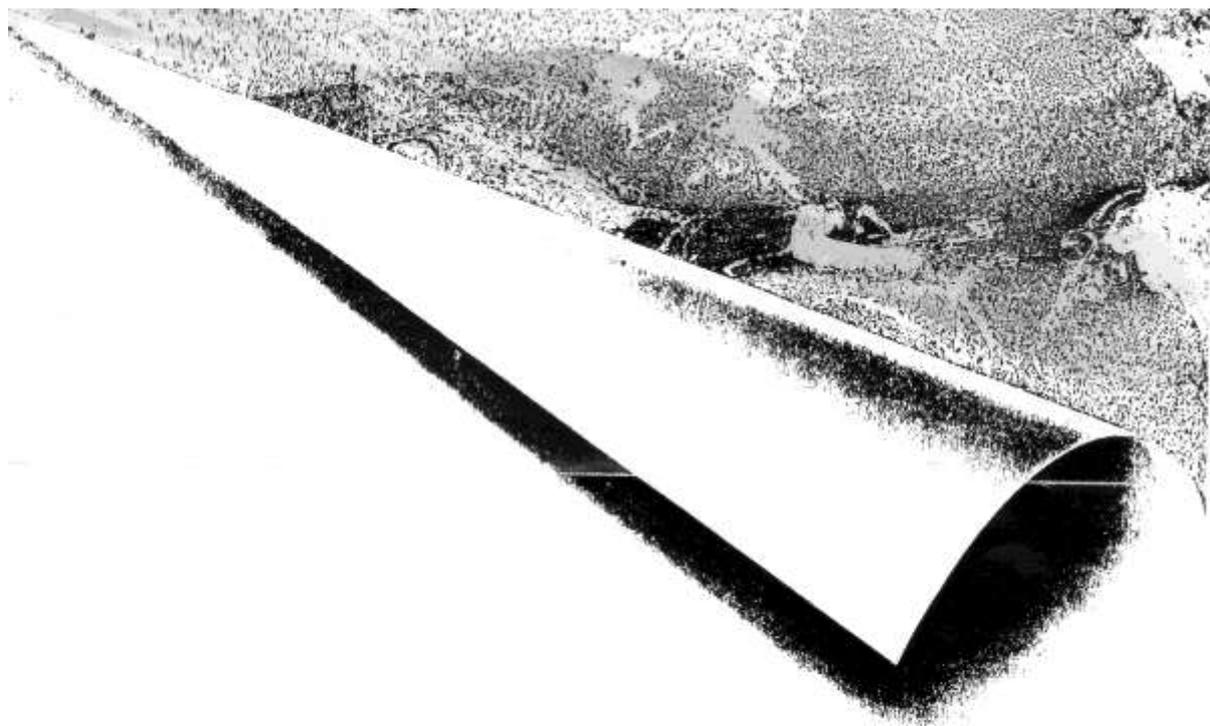
dos os dados do autor (pseudônimo, nome, data de nascimento, título da obra, identidade, CPF, endereço completo, telefone, e-mail e currículo resumido). As inscrições, gratuitas, podem ser realizadas até o dia 31 de outubro. Informações pelo telefone (51) 3284.2064.

As técnicas

- ▼ Coidação
- ▼ Soiling (técnica alemã dos anos 30)
- ▼ Textura navap
- ▼ Tela papiro
- ▼ Textura tapies
- ▼ Tela linho
- ▼ Plaster (técnica americana)
- ▼ Papier maché (técnica para aquecer sobre tela)
- ▼ Massa volátil
- ▼ Pasta de madeira
- ▼ Pasta de areia
- ▼ Concretagem
- ▼ Resinagem
- ▼ Balé
- ▼ Textura Barceló

***Título: Lugares de Passagem
Coletiva Navi***

- | | |
|--------------------------|--------------------------|
| 1) Fernanda Comandulli | 22) Odete Garbin |
| 2) Rosa Nascimento | 23) Odilza Michelin |
| 3) Heloisa Kroeff | 24) Margarete Zanchin |
| 4) Lourdes Sauthier | 25) Beatriz Susin |
| 5) Jane Macagnan | 26) Mara de Carli Santos |
| 6) Dalva Belló | 27) Akemi Ynamoto |
| 7) Elizabeth Cantergiani | 28) Audrei Viecelli |
| 8) Erony Ness | 29) Ricardo Frantz |
| 9) <u>Neusa Bocchese</u> | 30) Marisa Saretta |
| 10) Júlia Dúnia Schimitt | 31) Neuza Zini |
| 11) Luiza Giongo | 32) Ana Atti dos Santos |
| 12) Antônio Giacomin | 33) Marlene Paladini |
| 13) Genoveva Finkler | 34) Marinês Busetti |
| 14) Suzana Maino | 35) Rita Brugger |
| 15) Flávia Eberle | 36) Marlene Nascimento |
| 16) Marciah Casal | 37) Lourdes Slomp |
| 17) Rosa Maria Guerra | 38) Suzana de Carli |
| 18) Irene Puccinelli | 39) Lídia Rezzadori |
| 19) Zélia Geremia | 40) Thaís Zanettini |
| 20) Ana Vergamini | 41) Elza Cauduro |
| 21) Vera Marini | 42) Saura Maschio |
-



POETAS CAXIENSES: UMA LEITURA PLÁSTICA

ANA LUÍSA G. SUSIN - ANITA ROSSATO ÁVILA - ANTONIO DE CAMPOS - CAMILA BATISTA
 CAMILE STUMPH - CAROLINE DO SACRAMENTO SOARES - CATIA SABEDOTTI - CLAUDIA ROMBALDI
 CELIA CUNHA - DANIELA TIMMERS - DENISE MASCHIO - DIRCE GOBBATO BINOTTO - DIVA GARBIN
 ELAINE PASQUALI - ELENA POLONSKAIA - FLÁVIA EBERLE ZUGNO - GRASIELA CEMIN
 GERMANA F. RECHDEN - LECY ZONATTO - LIDIA REZZADORI - LOURDES GUERRA SAUTHIER
 MAIRA PALUDO NARDI - MARIA DE FÁTIMA CASALI - MARIANA ANTONIAZZI - MARILENE DE ZORZI
 MARINA DOS REIS - NEUSA BOCCHESI - NEUSA ZINI - RENATA DILIGENTI
 ROSA MARIA CARRARO NASCIMENTO - ROSA MARIA GUERRA - SILVANA MARTINI - SUELEN BENEDETTI

DAS OFICINAS DO NAVI

POEMAS DE ANTONIETA LISBOA SALDANHA LINS - ARY ZATTI OLIVA - BENTO DE LAVRA PINTO - CESARE FALLABRINO
 CYRO DE LAVRA PINTO - CLÓVIS PRADEL PINHEIRO - DEMÉTRIO NIEDERAUER - DOMINIENSE P. ANTUNES
 DOM JOSÉ BARÉA - ERTA MARTINI - ÍTALO BALEM - JACYMTO MARIA DE GODOY - JERÓNIMO NEVES
 JOSÉ PIALHO DE VARGAS - NATAL CHIARELLO - OLMIRO DE AZEVEDO - VICO PAROLINI THOMPSON - VIVITA CARTIER

PROJETO POETAS CAXIENSES/COORDENAÇÃO BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL

ABERTURA: DIA 30 DE SETEMBRO

HORA: 18h30min

GALERIA MUNICIPAL DE ARTE DA CASA DA CULTURA

Rua Dr. Montauray, 777 - Caxias do Sul - RS

PERÍODO DA EXPOSIÇÃO: 1º A 10 DE OUTUBRO

SECRETARIA MUNICIPAL
DE EDUCAÇÃO E CULTURA

SMEC / NAVI

NÚCLEO DE
ARTES VISUAIS

Música

QUARTA-FEIRA,
11 DE JANEIRO
DE 2006

O virtuosismo de Yamandú Costa em DVD / Página 3

Sete Dias PIONEIRO

Editor: Fabiano Fincó • 3218.1314 – fabiano.finco@jornalpioneiro.com.br

NON PIONEIRO



Da terra, a cor

Mostra que abre hoje na Galeria Municipal de Arte explora as variações de tonalidades obtidas em pesquisa pictórica no Estado

NÁDIA DE TONI
Especial/Pioneiro

A Galeria Municipal de Arte abre hoje, às 20h, uma mostra inusitada. A atração, promovida pelo Núcleo de Artes Visuais de Caxias do Sul (Navi), é um painel de oito metros de comprimento e dois de largura, feito com tintas à base de pigmentos extraídos da terra.

O painel é formado pela união de dezenas de outros trabalhos e tem uma variedade de 43 cores, que vão do preto ao bege, passando pelos tons marrons, avermelhados, ferrugem, ocre, verde e amarelo.

Com essa a gama de nuances e formas, o Navi retrata as possibilidades de transformar

terra em arte. Todos os pigmentos foram extraídos de encostas da Serra e das cidades de Torres, Erechim, Espumoso e São Sebastião do Cai.

A técnica de criar cores naturais é pioneira em Caxias do Sul e resulta do projeto intitulado Processos Pictóricos, financiado pelo Fundo-procultura.

Além da grande tela, a mostra tem outras obras menores, com 40 centímetros de largura por 40 de altura. Elas foram pintadas com apenas uma das 43 cores extraídas da terra. Completam a exposição tubos de ensaio com amostras

de pigmentos e peças de acrílico com diversos tipos de terra.

— São elementos e composições curiosas, fruto de um ano e meio de pesquisa, que agora revelamos ao público — destaca Odete Rossato Garbin, coordenadora do projeto.

Trabalho de 14 artistas do Navi é assinado em conjunto, rompendo modelo convencional de exposição

A pesquisa a que se refere Odete de mandou um trabalho incansável do grupo de artistas.

— Apesar de trabalhosa, a técnica propicia um ganho de qualidade, porque o artista é quem produz as cores. No fi-

nal, reconhece-se em cada detalhe a terra dominada, trabalhada e devolvida às telas em repetições incansáveis de formas e cores — avalia.

Uma peculiaridade da mostra é que as 14 artistas plásticas envolvidas na pesquisa e na criação das peças não assinam suas obras individuais. A autoria de todos os trabalhos é do grupo.

— Estamos rompendo com um modelo tradicional de exposições porque em várias etapas as artistas se envolveram com várias peças. Estimulamos o comprometimento de todas com todos os trabalhos, que por fim resultaram em um único — explica a presidente do Navi, Mara de Carli Santos.

Saiba mais

Pigmentos são substâncias compostas de partículas microscópicas e usadas para colorir a tinta. A terra é um pigmento mineral e oferece várias cores. Existe uma grande variedade de terra: mais fina, mais grossa, com diversas tonalidades.

Para utilizar a terra como pigmento, é necessário decantá-la. Em uma vasilha coloca-se terra e água e aguarda-se 24h. Os grãos mais pesados vão para o fundo, enquanto os mais leves ficam na superfície.

Recolhe-se esses grãos por camadas, colocando-os para secar em forno. O passo seguinte é moer e peneirar a terra, até que se transforme em pó que, misturado com aglutinantes, resulta na tinta.

Programa-se

Exposição de arte Terra Projetos Pictóricos

Abertura hoje, às 20h; exposição até 5 de março

Horário

De segunda a sexta-feira, das 9h às 18h
Sábados, das 11h às 18h

Onde

Galeria Municipal de Arte da Casa da Cultura (Rua Dr. Mortuary, 1.333)

Ingresso

Entrada franca

Artistas envolvidas

- ▼ Ana Maria Vergamini
- ▼ Fernanda Garbin Comandull
- ▼ Jane Macagnan
- ▼ Lourdes Sklop
- ▼ Mara de Carli Santos
- ▼ Margarete Sklop dos Santos
- ▼ Maria João de Azevedo
- ▼ Marlene Dalla Palma
- ▼ Neiza Welter Bocchese
- ▼ Neiza Zini
- ▼ Odília Michelon
- ▼ Sara da Silva Marchio
- ▼ Vera Pratavera Martini
- ▼ Odete Rossato Garbin

Sob a luz da arte

Associação coordena atividade reunindo pessoas interessadas na restauração do patrimônio histórico

MARCELO MUGNOL

mugnolo@grupodopatrimoniario.com.br

Aquela Estação Férrea parou no tempo, encravada no início da Coronel Flores, vive trancafiada. Mas graças a Moisés — Associação dos Amigos da Memória e do Patrimônio Cultural de Caxias do Sul, o espaço volta a ser utilizado — pelo menos do lado de fora.

Hoje é o último dia para que artistas plásticos, estudantes e ilustradores interessados na perpetuação dos prédios históricos do entorno retratem essas construções. Quem foi conferir uma das edições do projeto, ocorrida sábado passado, foi o secretário de Turismo, Daniel Guerra.

A preservação desse local é importante para a

cidade. Mas para que isso ocorra, a União deveria doar essa área para o município. Hoje existe um contrato de cederência da União para o município, mas se fizermos qualquer melhoria eles podem reaver a área — explica.

Como ainda não há definição sobre a ocupação dessa área por parte do município, a manifestação de afeto e preservação segue hoje. São esperados mais artistas a partir das 14h. Para participar, basta ir até o local e inscrever-se (a taxa é de R\$ 100).

Os inscritos participarão de uma exposição no Museu Municipal, a partir de 16 de novembro. Depois do museu, a mostra seguirá em dezembro para o Moinho da Estação e, durante a Festa da Uva, estará nos pavilhões.

SEXTA-FEIRA, 7 DE JULHO DE 2006



Neusa voltou à Estação Férrea, sábado passado, para retratar o entorno

Desenho de lembranças

Uma das pessoas que encorrou a chuva e o frio na tarde do último sábado, dia 24, para emprestar seu traço à causa da preservação foi a artista plástica Neusa Welter Bocchese, 69 anos.

Neusa passou a maior parte do tempo sentada no chão, desenhando um dos prédios aos fundos da Estação Férrea de Caxias. Nessa mesma estação, Neusa tomou várias vezes o trem. Transitava de Caxias do Sul à Porto Alegre, Pelotas, Rio Grande e Bento Gonçalves.

— Estou aqui para ajudar a sensibilizar as pessoas, porque acredito que toda essa área precisa de atenção e de restauro — comenta.

Programar-se

▼ **O quê:** encontro de estudantes, artistas plásticos e interessados em desenho para retratar o entorno da Estação Férrea

▼ **Quando:** hoje, a partir das 14h

▼ **Onde:** Estação Férrea (no início da Coronel Flores, bairro São Pelegrino)

▼ **Informações:** (54) 221.4227, 9102.2283 e 2101.5276

TALENTO ESCONDIDO É TALENTO PERDIDO.



Venha conhecer o trabalho das novas promessas da arte.
Visite a mostra regional do Salão Jovem Artista.
Casa da Cultura Percy Vargas de Abreu e Lima



Realização:



Novos artistas no Salão

Projeto divulga lista com nome dos selecionados na região para integrar mostra e concurso

O Salão do Jovem Artista na região serana deste ano reunirá obras de 12 novos talentos.

Os selecionados para participar da etapa local da 19ª edição do evento (veja quadro) foram escolhidos entre os 38 inscritos por uma comissão julgadora formada pela artista plástica Beatriz Balen Susin, pelo coordenador da Galeria Municipal de Arte, Gilmar Marçilio, pela arquiteta Bernardete Corso Gazzi e pela coordenadora do curso de artes da Universidade de Caxias do Sul (UCS), Gualupe Bolzani.

O Salão do Jovem Artista pretende dar visibilidade

à produção de novos criadores da arte gaúcha e é promovido pela RBS, com patrocínio do Banrisul e do governo do Estado.

No dia 5 de julho ocorre

Primeira exposição ocorre entre os dias 6 e 23 de julho, na Galeria Municipal de Arte de Caxias do Sul

a vernissage da região Caxias, na Galeria Municipal de Arte (Rua Dr. Montary, 1.333), e entre 6 e 23 de julho será realizada a exposição, aberta ao público. São

pinturas, desenhos, esculturas, litografias e fotografias. Dessas peças serão escolhidas as que representarão a Serra na mostra que reunirá obras de todas as etapas regionais (Passo Fundo, Santa Maria e Pelotas, além de Caxias) e da Capital e Região Metropolitana, a partir de 1º de agosto, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs), em Porto Alegre.

Na mostra final da edição 2006 do Salão do Jovem Artista serão escolhidos oito trabalhos, que receberão um prêmio-aquisição no valor de R\$ 2,5 mil cada. Dentre eles, um será eleito o vencedor do ano e da premiação de R\$ 6 mil.

Sete Dias | 3

VARIEDADES

Os escolhidos

- ▼ **Cristiano Tonietto** – Caxias do Sul
Sem Título
Pintura (óleo sobre tela)
- ▼ **Daniela Magnabosco** – Caxias do Sul
Corte II
Pintura (técnica mista)

- ▼ **Fábio Rodrigo de Oliveira Prado** – Bento Gonçalves
Alternativa Sonora
Pintura (acrílico)

- ▼ **Flávio Drum de Almeida** – Caxias do Sul
Velha Estação Ferroviária
Desenho

- ▼ **Diego Bez Batti** – Bento Gonçalves
Maria - Meu filho Tem Nome de Santo
Escultura (cerâmica)

- ▼ **Ivania de Vargas de Souza** – Caxias do Sul
Ócio
Fotografia

- ▼ **Marcos Paulo Piccoli** – Flores da Cunha
Ligações
Desenho (caneta sobre papel fotográfico)

- ▼ **Neusa V. Welter Bocchese** – Caxias do Sul
Tramando em Verdes

- ▼ **Paulo I. Rodrigues Veiga Júnior** – Caxias do Sul
Sem título
Litografia

- ▼ **Sandro da Cruz** – Caxias do Sul
Ilusões Perfidias
Pintura (óleo sobre tela)

- ▼ **Simone Ramme** – Caxias do Sul
Onde a Imaginação nos Leva
Fotografia

- ▼ **Viviane Pasqual** – Caxias do Sul
Balachas
Desenho



Foto: P. Piccoli, Banco de Dados/Pioneiro - 26/06/06

Foto: P. Piccoli, Banco de Dados/Pioneiro - 30/06/06

Sete Dias

PIONEIRO

Editor: Fabiano Finco ☎ 3218.1314 – fabiano.finco@jornalpioneiro.com.br

Premiações desde 1972

O concurso deste ano recebeu inscrições de 393 artistas. Uma mostra entre os dias 1º e 27 de agosto vai reunir 80 finalistas no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs), em Porto Alegre.

Ao final, serão escolhidos oito premiados (que recebem R\$ 2,5 mil cada). Dentre eles, um

será eleito o vencedor do SJA 2006, recebendo mais R\$ 6 mil. O SJA é realizado desde 1972 e já revelou nomes como Felix Bressan e Jailton Moreira.

O vencedor da regional 2004, Cássius Dimitri Rüdger, doa hoje a obra *Nós* para o Amarp (Acervo Municipal de Artes de Caxias).

Contemplados 2006

Cristiano Tonietto
Daniela Magnabosco
Diego Bez Batti*
Fábio Rodrigo de Oliveira Prado*
Flávio Drum de Almeida
Ivania de Vargas de Souza
Marcos Paulo Piccoli**
Neusa V. Welter Bocchese
Paulo I. Rodrigues Vega Júnior
Sandro da Cruz
Simone Ramme
Viviane Pasqual

* Bento Gonçalves
** Flores da Cunha

(2006)

Mostra regional do Salão Jovem Artista abre hoje, com obras de Caxias, Bento e Flores da Cunha

JANAÍNA SILVA
janaina.silva@jornalpioneiro.com.br

De nada adianta ter talento e deixá-lo escondido. Essa é uma das premissas do Salão Jovem Artista, cuja etapa regional inaugura hoje, às 19h30min, na Galeria Municipal de Arte. São 12 obras entre pinturas, desenhos, fotografias e esculturas, reunindo representantes de Caxias, Bento e Flores da Cunha (veja quadro).

Entre os jovens artistas está Neusa Welter Bocchese, 69 anos, que até então havia realizado apenas três exposições individuais.

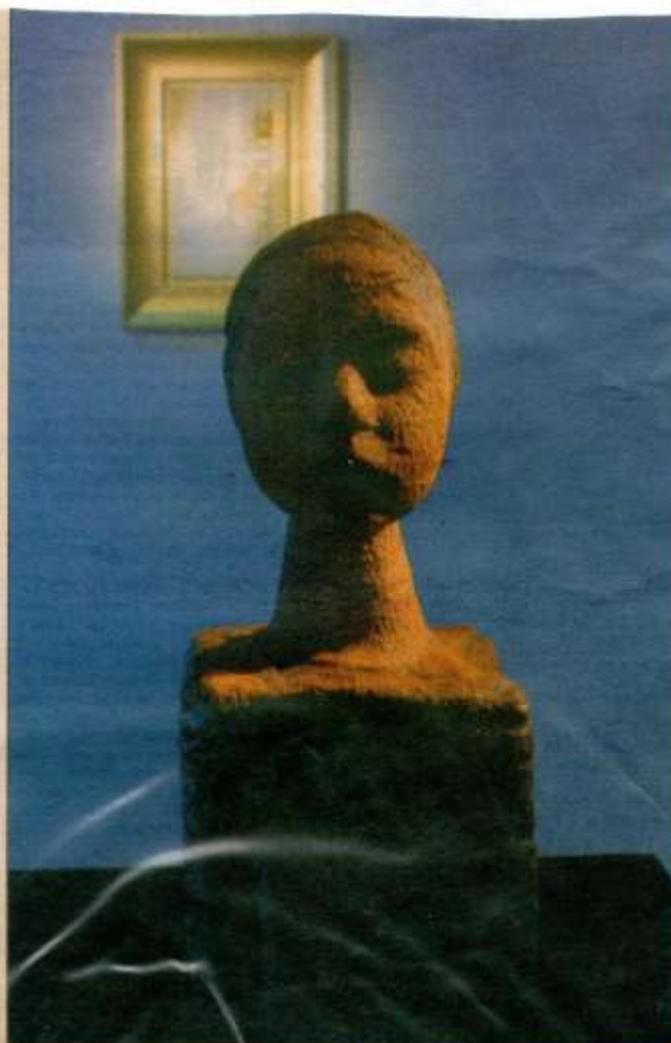
– Fiquei em dúvida: como vou participar com essa idade?, pensei. Mas percebi que jovem artista é aquele que ainda não se mostrou muito – diz Neusa, que completa 70 anos em setembro.

Cézar Prestes, curador geral do Salão promovido de dois em dois anos pela RBS em parceria com o Banrisul e o governo do Estado, explica que o objetivo é dar visibilidade ao artista e fomentar a produção nas artes visuais, independentemente de idade.

– O jovem artista pode ter 90 anos! Ele é jovem na criação, no reconhecimento. Essa iniciativa da RBS é importante porque valoriza a criatividade – afirma o curador.

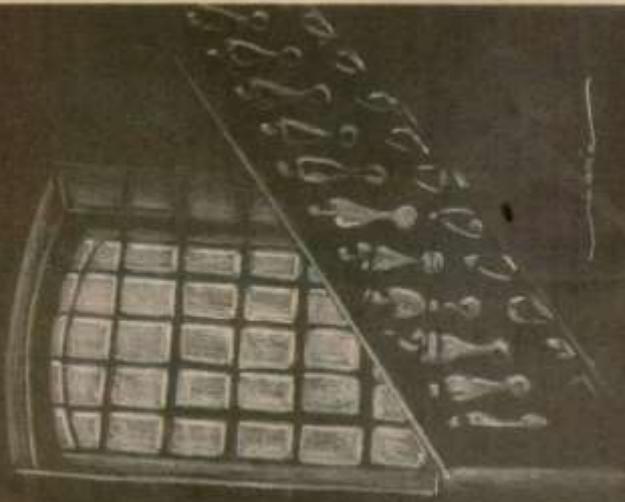
O caxiense Cristiano Tonietto, 27, se inscreveu pela primeira vez. Foi selecionado e agora estréia numa mostra.

– Comecei a pintar porque tinha necessidade de me expressar de alguma forma. Esse tipo de incentivo é muito importante para quem pretende, um dia, viver apenas de arte – diz Cristiano.



Obra de Diego Bez Batti, de Bento, está entre as selecionadas

Olhar sobre



o passado

Obras de 26 artistas sobre o Moimho e a Estação Férrea estão em exposição no Museu Municipal

DIEGO ADAMI
diego.adami@jornalpioneiro.com.br

Diferentes técnicas, o mesmo objetivo: alertar para a importância da preservação do patrimônio arquitetônico de Caxias do Sul. Grafite, carvão, lápis de cor, pastel, nanquim, aquarela e guache, não importa o material. Guiados pela emoção, 26 artistas retrataram em 46 obras o Moimho da Estação e a antiga Estação Ferroviária de Caxias do Sul.

A atividade, realizada em setembro, foi promovida pela Associação dos Amigos da Memória e Patrimônio Cultural de Caxias do Sul (Mouásai). O resultado pode ser conferido a partir de hoje na exposição *Olhares Sobre a Memória de Caxias do Sul*, que abre às 20h, na Sala

de Exposições Temporárias do Museu Municipal.

— A cidade está perdendo suas características. É só prédios e mais prédios. O novo está ganhando espaço

A mostra será deslocada a partir do dia 30 para os dois locais históricos que ela retrata

diões históricos que muitas vezes não são notados por quem passa pelas proximidades. E mostram que, no caso da Estação Ferroviária, faz-se necessário um restauro urgente.

— A reforma do Moimho da Estação é um belo exemplo de como a iniciativa privada pode atuar na manutenção de prédios históricos. Isso sem interferir na arquitetura original do local. Só conhecemos uma cidade quando desvendamos os segredos que o tempo guardou antes mesmo que o próprio tempo os apague — diz.

A exposição permanecerá no Museu Municipal até o dia 30. Em dezembro, a mostra segue para o Moimho da Estação e, durante a Festa da Uva, as obras poderão ser conferidas na antiga Estação Férrea.



Os artistas

- ▶ Ana Beatriz dos Santos
- ▶ Beatriz Bolzan Arriente
- ▶ Cassiano Rfenosto
- ▶ Clara G. Kessler
- ▶ Cristiane Bertocco
- ▶ Elenita Bonatto Croda
- ▶ Fernando Pozzer
- ▶ Flávio D. de Almeida
- ▶ Frederico M. Varela
- ▶ Gilmar Pocal
- ▶ Henrique Peroni
- ▶ Janara Petry Vieira
- ▶ Ismael G. Rigon
- ▶ Leonor Aguzzoli
- ▶ Lindonés S. Maneka
- ▶ Luci Barbijan
- ▶ Luiz Darro
- ▶ Luiza Giomgo
- ▶ Maria Alberti Cesa
- ▶ Maria Elisabeth Pereira
- ▶ Marisa Rossato Saretta
- ▶ Marlene de Fátima
- ▶ Maciel da Silva
- ▶ Neusa W. Bocchese
- ▶ Valtier de Oliveira
- ▶ Vera Lúcia Alberti
- ▶ Zília Lozano Garcia

Programar-se

- ▶ **O que:** exposição *Olhares Sobre a Memória de Caxias do Sul*
- ▶ **Quando:** abertura hoje, às 20h, para convidados. Visitação de amanhã até o dia 30/11, de terça a domingos, das 9h às 17h.
- ▶ **Onde:** Museu Municipal (Visconde de Pelotas, 586, Centro. ☎ 221.2423)
- ▶ **Quanto:** a entrada é franca.

FICHA TÉCNICA

Projeto: NAVI mostra NAVI - Uma História - Artistas

LIVRO

NAVI

Autores dos textos: Armino Trevisan, Diana Domingues, Odete Garbin,

Maria Eugênia Turra Gastaldello, Gilmar Marcilio,

Ana Maria Bastian Alberti, Carlinhos Santos

Projeto Gráfico: Arquitectas Akemi Wypyszyhski Inamoto,

Erica Vedana, Érika Bortolini, Jéssica De Carli dos Santos

Capa: à partir de desenho de Vera Prativaera Martini

Editoração: Grafime Artes Gráficas Editora Ltda

Captação de Imagens: Foto Itália

Tiragem: 1000 exemplares

VIDEO

UM OLHAR SOBRE O NAVI

Produção e Realização: Jailton Moreira

Cópias: Acit Comercial e Fonográfica Ltda

Tiragem: 1000 exemplares

EXPOSIÇÃO COLETIVA

NAVI mostra NAVI

Artistas: Adnício Bortolatto, Ana Atti dos Santos, Ana Maria Vergamini, Antônio Giacomini, Beatriz Balen Susin,

Dalva Belló, Dilva Conte, Elsa Cauduro, Fernanda Garbin Comandulli, Flávia Eberle, Genoveva Finkler, Irene

Puccinelli, Jane Macagnan, Jucelda Fedrizzi, Iolanda Gollo Mazotti, Leonor Aguzzolli, Lidia Abel Stangherlin,

Lidia Rezzadori, Lourdes Slomp, Lourdes Sauthier, Luiza Pontatti Giongo, Mara De Carli Santos, Marciah

Casal, Margarete Beatriz Zanchin, Marisa Saretta, Marlene Dalla Palma, Marlene Paladini, Neuza Welter

Bochesi, Neuza Zini, Odete Garbin, Odilza Michelin, Remy de Araújo Soares, Ricardo André Frantz, Rita

Brugger, Roma Comunello Soares, Rosa Guerra, Rosa Nascimento, Rose Scotti, Saura Maschio, Suzana

De Carli, Suzana Maino, Vera Dall'Onder, Vera Martini, Zélia Geremias, Zília Garcia

Coordenação: Odete Garbin, Rosali Plentz, Vera Martini,

Montagem: Dalfrei Carniel Horbach

Apoio: Casa Municipal De Cultura Percy Vargas de Abreu e Lima

Patrocínio: Lei de Incentivo à Cultura da Prefeitura Municipal de Caxias do Sul

Apoio: Randon S.A Implementos e Participações / Grafime Artes Gráficas Ltda

Recapasul - Recapagens de Pneu / Brasdiesel S.A Comercial e Importadora

N&L Informática / Faculdade da Serra Gaúcha / Acit- Comercial e Fonográfica Ltda

Molduraria Caxiense / Foto Itália / Universidade de Caxias do Sul

Captação de Recursos: Ana Caravantes Projeto e Patrocínio

Coordenação Geral: Mara De Carli dos Santos

Realização: Núcleo de Artes Visuais de Caxias do Sul - NAVI



flores
acrílico sobre tela
160x160 cm

Neusa Welter Bocchese



(2007)



LINHA PoA-CxS

As 200 fotografias em pinhole, enclausuradas por Odilza Michelon, se relacionam com os vídeos de Paulo Vega Jr. (foto abaixo), cuja ação é contínua

MARCELO MUGNOL

marcelo.mugnol@jornalpinheiro.com.br

A mostra que abre hoje na Galeria Municipal de Arte Gerd Bornheim não é uma coletiva tradicional. Não tem um tema definido, não tem limitação de sentidos. Não foi idealizada para encerrar em si mesma. Não nasceu para morrer com o fim do período de exibição das obras. *Linha PoA - CxS* se apresenta como um diálogo possível – e imprescindível – não apenas entre artistas e o público, mas sobretudo para provocar experiências futuras.

– Eu buscava obras que dialogassem com as outras selecionadas. Como por exemplo, a trama transfuncional de Neusa Bocchese rima com as fotografias imprecisas de Leonel Tozzi. Ou, a estante cheia de fotografias pinhole de Odilza Michelon

e sua relação com o vídeo mostra e um livro chamado *Cinema Secreto*, de Pablo Paniagua, dois trabalhos melancólicos que falam de uma imagem que se esvai e é, ao mesmo tempo, retida – explica Gabriela Kremer Motta, curadora da coletiva *Linha PoA - CxS* e Mestre em Teoria, Estética e História da Arte.

O projeto, que envolve a

pelo Navi (Núcleo de Artes Visuais de Caxias do Sul), Gabriela selecionou mais artistas de Caxias do que de Porto Alegre.

Foram escolhidos cinco do Navi: Odilza Michelon, Lourdes Slomp, Lídia Rezadori, Margarete Zanchin, Neusa Bocchese; mais um artista de Caxias, sem relação como Navi, Paulo Vega

Jr.; e quatro de Porto Alegre: Z. Cardoso, Pablo Paniagua e Glaci Bordin. Cada um tem uma obra na exposição, em diferentes técnicas, como desenho, instalação, fotografia, vídeo e pintura.

– Cada trabalho foi escolhido pela sua qualidade. O contexto a que as obras pertencem é o da arte contemporânea e não o da região onde foram produzidas. O que importa é que as obras instigam à reflexão e propõem um diálogo entre si. Pouco importa se o artista é de Caxias ou Porto Alegre – justifica Gabriela.

Ainda não foi definido se a linha Porto Alegre-Caxias terá uma mão dupla. Ou seja, se as obras aqui expostas vão transitar pela Capital. Mas a intenção é essa. Afinal de contas, *Linha PoA-CxS* não foi idealizada para encerrar em si mesma.

Programar-se

▶ **O que:** abertura da exposição coletiva *Linha PoA - CxS*

▶ **Quando:** hoje, às 20h. A mostra segue em cartaz até 1º de março

▶ **Onde:** Galeria Municipal de Arte Gerd Bornheim (Casa da Cultura - Rua Dr. Montauray, 1.333, Centro - Caxias. ☎ 3221.3697

▶ **Quanto:** entrada franca

▶ **Investimento:** Lei Municipal de Incentivo à Cultura e apoio cultural das empresas Randon e Recapsul





O Governo do Estado do Rio Grande do Sul, a Secretaria de Estado da Cultura e o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli convidam para a abertura da exposição coletiva

terra

Vernissage dia 12 de abril, das 19 às 21horas,
Galeria Iberê Camargo

Visitação de 13 a 29 de abril de 2007
terça a domingo das 10 às 19horas

Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Praça da Alfândega, s/n / Centro / Porto Alegre / RS
Cep 90010-150 / Tel (55-51) 3227.2311
www.margs.org.br

Realização:



Apoio:



Patrocínio:



GOVERNO DO RIO GRANDE DO SUL
Secretaria da Cultura

Cores inusitadas surgem sobre placas de MDF

Outra mostra em cartaz no local é "Terra", do Núcleo de Artes Visuais de Caxias do Sul (Navi), resultante do projeto Processos Pictóricos, que visa desenvolver trabalhos de pesquisa em pintura. Desenvolvido desde 2004, sob a coordenação da artista plástica Odete Garbin, é voltado para os pigmentos terrosos, com suas inúmeras possibilidades pictóricas, sendo viabilizado através do Fundo Pró-Cultura, do município serrano.

Na Galeria Iberê Camargo, do Margs, mais de vinte pequenas obras em MDF compõem um enorme painel de 8,4m x 2m, no mesmo material, com estudos de cor. Nele, pode-se observar desde as tonalidades mais claras até o preto - obtido com a queima das sementes de uva - com efeitos, muitas vezes, inusitados. Com a técnica, foram obtidos 43 diferentes tons, que vão do preto ao bege, passando pelos matizes do marrom, avermelhados, ferrugem, ocre, verde e amarelo. Também podem ser vistas placas de acrílico que abrigam o pigmento puro, em sua origem, no formato de torrões, antes de serem lavados.

Quatorze artistas pertencentes ao Navi compõem a coletiva. Segundo a presidente da entidade, Mara de Carli Santos, elas foram em busca das terras de barranco da

região, percorrendo a Rota do Sol até chegar Torres. Após colhidos, os pigmentos terrosos passaram por um processo que incluiu lavagem, decantação e secagem, no qual as terras foram moídas e preparadas para desenvolverem tonalidades e texturas diversas. Quando sobrou apenas o pigmento natural, colocaram aglutinante à base de água e fizeram a tinta. "A característica principal é a ausência de autoria, é um projeto coletivo, desde a sua origem", diz Mara, que é uma das participantes da coletiva.

Ana Maria Vergamini, Fernanda Garbin Comandulli, Jane Macagnan, Lourdes Slomp, Margarete Slomp dos Santos, Maria João de Azevedo, Marlene Dalla Palma, Neuza Bocchese, Neuza Zini, Odete Rossato Garbin, Odilza Michelon, Saura Maschio e Vera Martini são os outros nomes que integram a exposição, que segue até 29 de abril. Todas fazem parte do Navi, que surgiu em 1988, de forma independente e sem fins lucrativos, reunindo artistas de Caxias do Sul e arredores, visando fomentar as artes plásticas e visuais. No próximo sábado, às 15h, os torrões do Margs sediarão a oficina "Experiência com pigmentos terrosos", para crianças de 7 a 14 anos, cujas inscrições podem ser feitas pelo fone (51) 3221-3545.



Pigmentos terrosos são a base da obra

22- abril- 2007 Caxias do Sul, RS

REALIZAÇÃO

Dolaines
Comunicação
e Eventos **20**
ANOS

PATROCÍNIO



APOIO

IGUATEMI
CAXIAS

APOIO TÉCNICO-CIENTÍFICO



DIVINAS ARTES no DIVINA COZINHA

Exposição: "NATUREZA MORTA – ORDENS DO OBJETO"

Núcleo de Arte Visuais de Caxias do Sul – NAVI

Técnica: MOSAICO

Mosaico: palavra do latim que significa "musa". Esta denominação lhe foi dada, pois para realizar a técnica seria preciso ter a paciência das musas. Os primeiros mosaicos que se tem registro vieram da Mesopotâmia, séc.V AC. Feitos em cones de argila e, posteriormente, pintados à mão tiveram seus projetos (geométricos) originados a partir das tapeçarias da época. Mais tarde exemplares foram encontrados na Macedônia, em todo o Império Romano e na Grécia. Nesta época em pedra, mármore e outros materiais nobres. No início do cristianismo, na época do Império Bizantino (476 AC-1454 DC), foram amplamente usados nas igrejas. A cidade de Ravena na Itália guarda os mais significativos exemplares. Posteriormente, Gaudí (arquiteto e artista catalão) usa de materiais alternativos e cria as propostas para a cidade de Barcelona, na Espanha. No Brasil, artistas como Portinari, Di Cavalcanti e Tomie Ohtake também realizaram obras em mosaico. A proposta do NAVI é dar visibilidade a uma técnica artesanal, de excelente efeito decorativo .

Participantes do projeto:

Ana Maria Vergamini

Clara Mioranza Pereira

Lourdes Slomp

Mara De Carli Santos

Margarete Zanchin

Neusa Bocchese

Neuza Zini

Odete Garbin

Odilza Michelin

Saura Maschio

Suzana Maino

Vera Martini

Jantando ARTES

COSS

Data: 19 de outubro 2007 - sexta-feira

19h - Exposição das obras

20h - Início do jantar com a palestra "Mulheres Pintoras na História da Arte"

21h - Leilão de Artes com obras de artistas caxienses

Local: Restaurante da CIC de Caxias do Sul

Palestrante: Frei Celso Bordignon

Leiloeiro Oficial: André Soares Menegat

R\$ 25,00 (com bebida inclusa)

Reserve seu ingresso pelo fone: 54 3218-8017 - conselhodamulher@cic-caxias.com.br

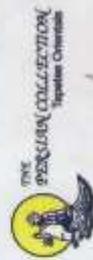
Realização:



Apoio: **Zicontece**



Patrocínio:



Artistas Plásticas Participantes:

Ana Beatriz Atti dos Santos

Clara Kessler

Cristina Mazzocchi

Dilva Conte

Iolanda Gollo Mazotti

Jane De Bhom

Jucelda Fedrizzi

Lenor Aguzzoli

Mádia Bortolucci

Mara De Carl Santos

Margareth Zanchin

Marisa Rössato Saretta

Miriam Garcia

Mirian Gazola

Neuza Bocchese

Neuza Machado Zini

Odilza Michelon

Rita Brugger

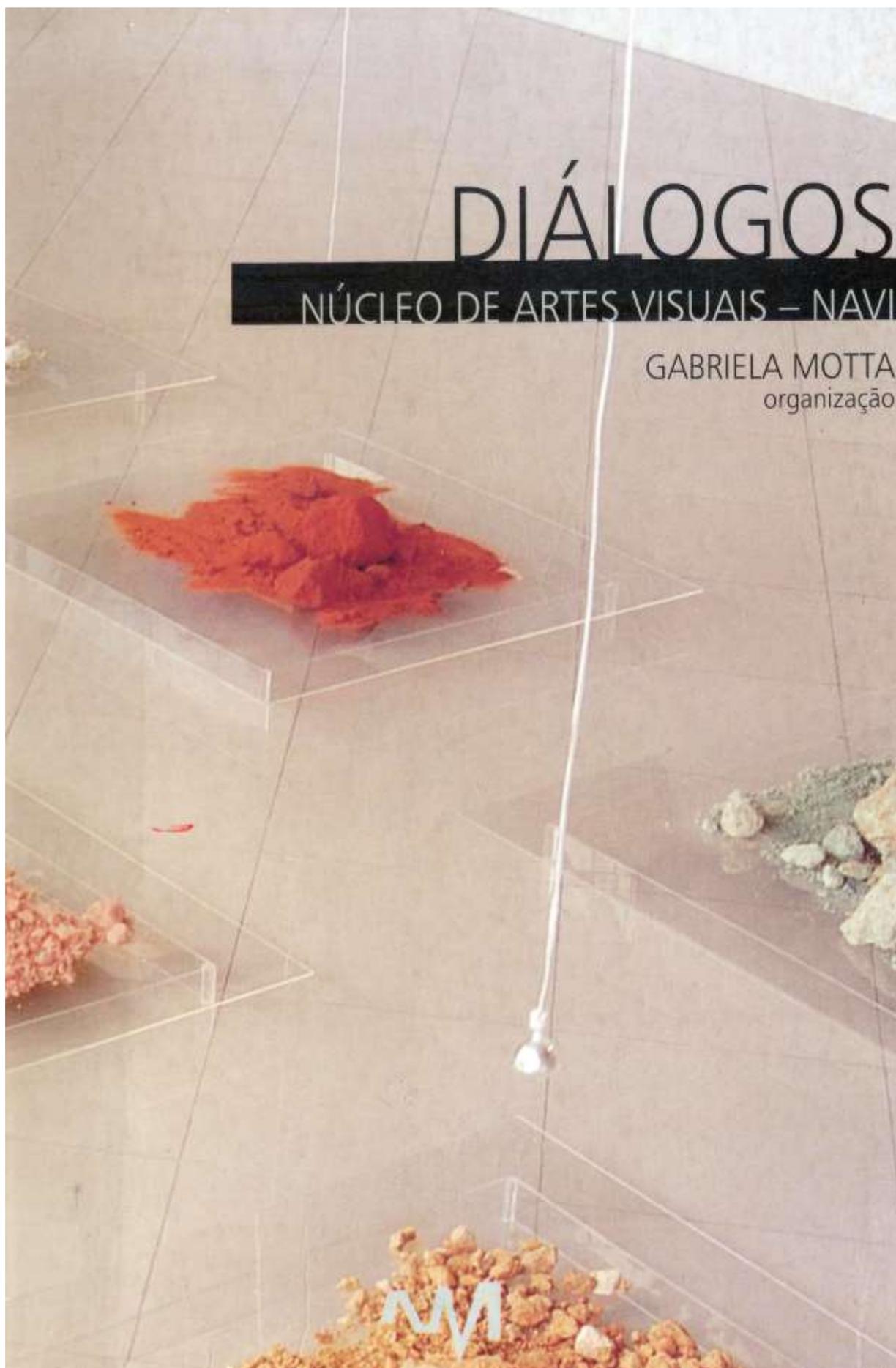
Simone Sgorla Vieira

Thais Zanettini

Vera Zatti

Zilia Lozano Garcia

ferDalida



DIÁLOGOS

NÚCLEO DE ARTES VISUAIS – NAVI

GABRIELA MOTTA
organização

MA



NAVI – NÚCLEO DE ARTES VISUAIS

O NAVI – Núcleo de Artes Visuais de Caxias do Sul iniciou suas atividades em 30 de novembro de 1988, por iniciativa de um grupo de artistas plásticos e representantes da comunidade. Tem por objetivos estimular e desenvolver atividades relacionadas às Artes Visuais, promover a sua difusão e incentivar a produção e o pensamento artísticos.

Por sua própria natureza integra-se a propostas comunitárias e participa de atividades coletivas. Realiza, sistematicamente, cursos práticos e teóricos, palestras e encontros com artistas, professores e orientadores, em um procedimento contínuo de intercâmbio e interfacção.



O projeto Processos Pictóricos, aprovado em 2004 pelo Fundoprocultura municipal, permitiu ao NAVI desenvolver uma pesquisa sobre pigmentos extraídos de terras de barrancos da região de Caxias do Sul e arredores. Todo o material recolhido foi catalogado e transformado em material pictórico.

Como resultado desse projeto, o NAVI realizou a exposição terra. Essa mostra ocupou a Galeria Gerd Bornheim, na Casa Municipal da Cultura Percy Vargas de Abreu e Lima, em 2005 e, em 2007, a Galeria Iberê Camargo, no Museu de Artes do Rio Grande do Sul.

Participaram da pesquisa artistas do NAVI, artistas da cidade de Caxias e alunos da Universidade de Caxias do Sul, sob a coordenação de Odete Garbin.

Na conversa a seguir, são abordadas as motivações do desenvolvimento desse projeto, sua repercussão no ambiente cultural de Caxias do Sul e fora dele, além das suas possibilidades de desdobramento. Participam da conversa Neiva Bhons, crítica de arte e curadora, Odete Garbin, artista plástica e coordenadora do projeto Processos Pictóricos, Mara de Carli Santos, atual presidente do NAVI, e eu, Gabriela Motta.

Artistas participantes da exposição:

Ana Maria Vergamini, Fernanda Garbin Comandulli,
Jane Macagnan, Lourdes Slomp, Mara de Carli Santos,
Margarete Slomp dos Santos, Maria João de Azevedo, Marilene
Dalla Palma, Neusa Welter Boccchese, Neuza Zini, Odilza Michelon,
Saura Maschio e Vera Martini.



O NAVI – Núcleo de Artes Visuais de Caxias do Sul, entidade que dirijo desde 1998, completa 20 anos de fundação. Para comemorar esta data elaboramos dois projetos: SEMINÁRIO NAVI/20 ANOS e DIÁLOGOS.

Meus sinceros agradecimentos a todos que colaboraram para torná-los possíveis: aos queridos e fundamentais amigos Gabriela Motta, Jailton Moreira, Carlinhos Santos e Odete Garbin, pela dedicação, incentivo e ajuda incondicional; à Neiva Bohns, Izabel Dal Pont, Eduardo Veras, Z Cardozo, Margarete Zanchin e Odilza Michelin, pela disponibilidade em participar das conversas registradas neste livro; aos artistas, críticos e curadores, Angélica de Moraes, Elida Tessler, Edith Derdyk, Maria Helena Bernardes, Fernando Cocchiarale e Fernando Lindote, por sua participação no Seminário; a Sandro Ka e Jó Saldanha, pelo profissionalismo; ao Leonardo Rech, pelo esforço; à Maria Inês Périco e Francisco Junior, pelo apoio logístico; às Comissões de Lei de Incentivo e Fundoprocultura municipais, pelo entendimento e aprovação dos nossos projetos; às empresas Randon S.A. e Recapasul, por compreendê-los e viabilizá-los; ao Jornal Pioneiro e todos os profissionais da imprensa, pela divulgação; à Ana Caravantes, Molduraria Caxiense, Grafilme e Foto Itália, pela constante colaboração; à Secretaria Municipal da Cultura e Comunidade Caxiense, pelo inestimável apoio.

65

Aos artistas e associados do NAVI, por nossa convivência, amizade e confiança, a minha eterna gratidão.

Mara de Carli Santos

Organização:
Gabriela Motta

Concepção:
Mara de Carli Santos

Projeto Gráfico:
Sandro Ka

Revisão:
Jó Saldanha

Degração:
Leonardo Rech

Fotografias:
Foto Itália

Impressão:
Grafilme

Realização:



NÚCLEO DE ARTES VISUAIS DE CAXIAS DO SUL

NATIVITAS

OLHARES SOBRE O NATAL



O Museu dos Capuchinhos do Rio Grande do Sul convida para a exposição

NATIVITAS

OLHARES SOBRE O NATAL

Abertura: 26 de novembro de 2008 | quarta-feira | 17 h às 20h
 Período: 27/11 a 31/03/2009
 Visitação: segunda a sexta das 8 às 11 h | 14h às 17h
 Local: Sala de Exposições do Museu dos Capuchinhos
 Rua General Mallet s/nº | Bairro Rio Branco | Caxias do Sul | RS
 (54) 3220 9518 | www.capuchinhosrs.org.br/museu

ARTISTAS PARTICIPANTES

Adriana Corte – Ana Beatriz Atti dos Santos – Antônio J. Giacomini – Beatriz Balen Susin
 Clara M. G. Kessler – Eda Lani Fabris – Eliane Santos Rocha – Esther Bianco
 José Carlos Moura – Leonor A. G. Aguzzoli – Luiza P. Giongo – Márcia Sousa da Rosa
 Maria Bernardete Conte – Marisa Rossato Saretta – Mariza Carpes – Neusa W. Bocchese
 Remy de A. Soares – Rita Brugger

Apoio:



Olhares sobre o nascer

PIONEIRO

CAXIAS DO SUL
QUINTA-FEIRA, 27 DE NOVEMBRO DE 2008

RON RIGBY



'Noite de Natal', de Ana Beatriz Atti dos Santos, integra a mostra

DIEGO ADAMI

A natividade de Jesus sob a ótica de 18 artistas plásticos de Caxias do Sul e Porto Alegre. É a exposição *Nativitas - Olhares Sobre o Natal*, que pode ser conferida até o dia 31 de março no Museu dos Capuchinhos do Rio Grande do Sul, em Caxias. Organizada pelo frei Celso Bordignon, a mostra reúne 24 obras que retratam a anunciação do anjo Gabriel a Maria, o nascimento de Jesus, a adoração dos pastores e a adoração dos magos. As técnicas variam entre acrílico sobre tela, gravura em metal, aquarela sobre papel, calcogravura, encaustica e técnica mista.

- São 10 artistas da cidade e oito da Capital. Cada um produziu de acordo com a sua técnica e o seu imaginário. É a visão de cada um sobre o nascimento de Jesus - explica Bordignon.

Rita Brugger, por exemplo, baseia-se no Evangelho de São Lucas para produzir uma de suas telas. Remy Soares opta pela profusão de cores na cena do menino Jesus rodeado por crianças. Beatriz Balen Susin mostra o que seria o teste do pezinho do filho de Maria e José. Neuzi Bocchese retrata uma natividade com características bem regionais. Em duas telas, a artista apresenta o tema com referências às culturas andina e italiana.

Já a interpretação de Antonio Giacomini passa pelas cartas ao

Papai Noel (veja a relação completa dos artistas na lista abaixo).

O imaginário e a iconografia do nascimento de Jesus Cristo fazem parte da vida de um grande número de cristãos, de modo mais intenso entre os ortodoxos e católicos.

Os textos bíblicos e a imaginação dos artistas geraram muitas representações de acordo com o momento histórico e a cultura de cada época.

- Até nas catacumbas foram encontrados registros do nascimento de Jesus. Geralmente, a cena era retratada com Maria sentada com o menino no colo e os três magos. O tema foi trabalhado em todos os momentos da história - afirma o religioso.

diego.adami@pioneer.com

OS ARTISTAS

Participam da mostra os artistas Ana Beatriz Atti dos Santos, Antonio J. Giacomini, Beatriz Balen Susin, Clara M. G. Kessler, Eda Lani Fabris, Eliane Santos Pochá, Esther Bianco, José Carlos Moura, Leonor A. G. Aguzzoli, Lúzia P. Giunga, Márcia Sousa da Rosa, Maria Bernadete Corrêa, Marisa Rossato Saretta, Mariza Carpes, Nana Contê, Neuzi W. Bocchese, Remy de A. Soares e Rita Brugger.

PIONEIRO

COM SERVIÇO

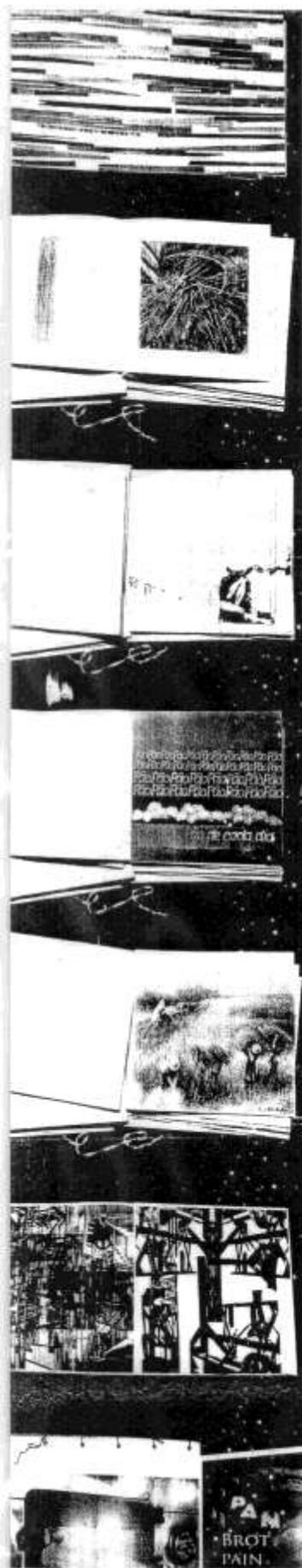
Confira uma galeria de fotos com imagens da exposição

▼ **O que:** exposição *Nativitas - Olhares Sobre o Natal*

▼ **Quando:** visitação até 31 de março, de segunda a sexta, das 8h às 11h e das 14h às 17h

▼ **Onde:** Museu dos Capuchinhos do Rio Grande do Sul (Rua Gen. Malet, s/nº, bairro Rio Branco, Caxias - ☎ 3220.9518)

▼ **Quanto:** entrada franca



mostra **INTERNAZIONALE**
del **Libro d'Artista**
BRASILE - INGHILTERRA - ITALIA - SPAGNA

IL NOSTRO PANE QUOTIDIANO

31 Ottobre 5 Novembre 2009

presso la **Biblioteca Internazionale "La Vigna"**
Palazzo Brusarosco Zaccaria Contrà Porta Santa Croce, 3 - VICENZA

con il patrocinio
COMUNE DI VICENZA

**Scuola di Scienza e Arte
della Legatura di Vicenza**

La Vigna
BIBLIOTECA INTERNAZIONALE
DEL LIBRO D'ARTISTA



APERTURA MOSTRA
31 OTTOBRE ore 17,00

tutti i giorni
ore 16,00 - 18,30
Sabato e Domenica



Il nostro libro è ispirato ad una poesia di franco Loi " Voce del mio Dio"
capace di evocare il profondo bisogno dell'uomo di dare voce e di sal-
vaguardare quegli aspetti così quotidiani della vita che rischiano di
diventare banali, scontati, svuotati di significati e smarriti: il canto degli
uccelli, la nostalgia della sera, la voce de uomini, il tempo innocente
delle "chiacchiere" che non fanno male, la fatica del vivere, del colti-
vare, del costruire...La vita delle gente è così tradotta in questa poetica
che non solo ci protegge dagli avvillimenti del mondo ma si pone
all'uomo come monito altissimo perchè " la poetica è sempre la
migliore etica" ...

Sia questo il nostro pane quotidiano.

Valeria Bertesina e grupo

Scuola di Scienza e Arte della Legatura di Vicenza, Italia





CORREIO DO POVO

Arte&Agenda

O pão ganha releituras de artistas do mundo

"O Pão Nosso" está em cartaz, até 8 de agosto, no Paço Municipal (Praça Montevideu, 10). A exposição reúne trabalhos de artistas de várias partes de mundo e irá percorrer as cidades e países envolvidos. O pão é mostrado com suas diferenças de geração a geração, das sementes às farinhas, do gosto tão antigo de amassá-lo até a poética de seu sabor e perfume. Há integrantes de Caxias, Espanha, Inglaterra, Itália, Malásia e Lituânia. Visitação, de segundas a sextas, das 9h às 12h e das 14h às 18h.

DOMINGO, 5 de julho de 2009 |



Exposição internacional O Pão Nosso no Espaço Arte Um

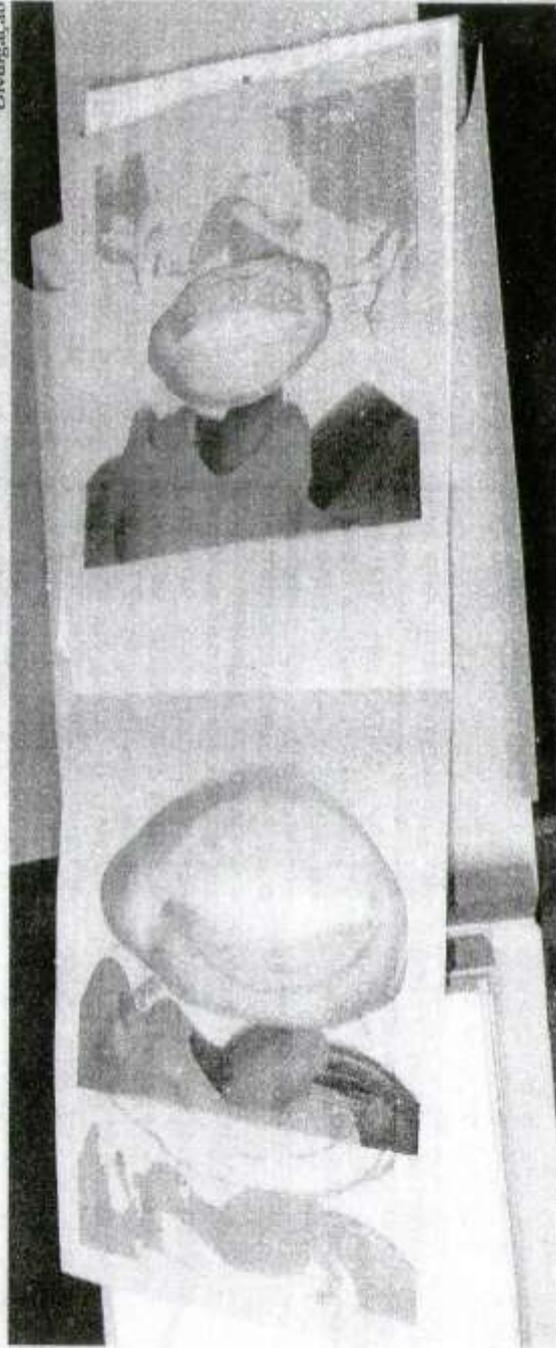
Divulgação

Mostra reúne trabalhos de artistas do Brasil, Itália, Espanha e Inglaterra

ADRIANA SEIBERT DE OLIVEIRA

Novo Hamburgo - A mostra internacional *O Pão Nosso*, que conta com trabalhos de artistas do Brasil, Itália, Espanha e Inglaterra, pode ser conferida a partir de hoje no Espaço Arte Um, anexo da Pinacoteca da Feevale, em Novo Hamburgo. Ainda, entre as novidades da área das artes plásticas no Município, nesta semana, está a exposição *Mil Mãos*, coordenada por Rosana Almendares, no Espaço Cultural Albano Hartz, e *Inventários do Impalpável*, de Larissa Madsen, na Modernidade Galeria e Arte Aplicada.

Com coordenação geral de Mara Caruso, professora do Atelier Livre da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, a mostra *O Pão*



Trabalho com as mãos - Na mostra *O Pão Nosso*, é possível conferir trabalhos produzidos pelo Projeto Circular da Feevale, coordenado pela professora e artista plástica Alexandra Eckert, pela oficina de Livro de Artista do Atelier Livre de POA, pelo Núcleo de Artes Visuais (NAVI) de Caxias do Sul, pela Scuola di Scienza e Arte della Legatura de Vicenza (Itália), pelo Taller Sapzio Cromática Sevilla - Taller Scalpo Sevilla e Escuela de Arte de Sevilla - Talleres reunidos de Granada y Córdoba (Espanha), e pela University of the West of England - UWE/Bristol (Inglaterra). Todas as obras são focadas no tema pão, alimento trabalhado com as mãos, assim como a arte.

de arte, que consiste em um trabalho de arte cujo suporte é um livro, com todas as técnicas, como fotografia, arte digital, pintura, desenho e

AGENDE-SE

O quê: Exposição O Pão Nosso

Visitação: A partir de hoje, até 13 de setembro. De segunda a sexta-feira, das 8h30 às 22h30, e aos sábados, das

A Prefeitura Municipal de Caxias do Sul, a Secretaria Municipal da Cultura, a Casa da Cultura Percy Vargas de Abreu e Lima convidam para a exposição



Arte e religiosidade na cultura italiana

Isolda Pezzi | Neusa Bocchese | Rosa Maria Guerra

Abertura: 14 de janeiro de 2010, quinta-feira, às 20h

Período: 15 de janeiro a 26 de fevereiro de 2010

de segunda a sexta-feira, das 8h30min às 18h, aos sábados, das 10h às 16h

Local: Galeria Municipal de Arte Gerd Bornheim

Casa da Cultura Percy Vargas de Abreu e Lima

Rua Dr. Montauray, 1333 / Caxias do Sul - Rio Grande do Sul / Brasil

Contato: (54) 3221.3697

galeriadearte@caxias.rs.gov.br

www.caxias.rs.gov.br/casadacultura

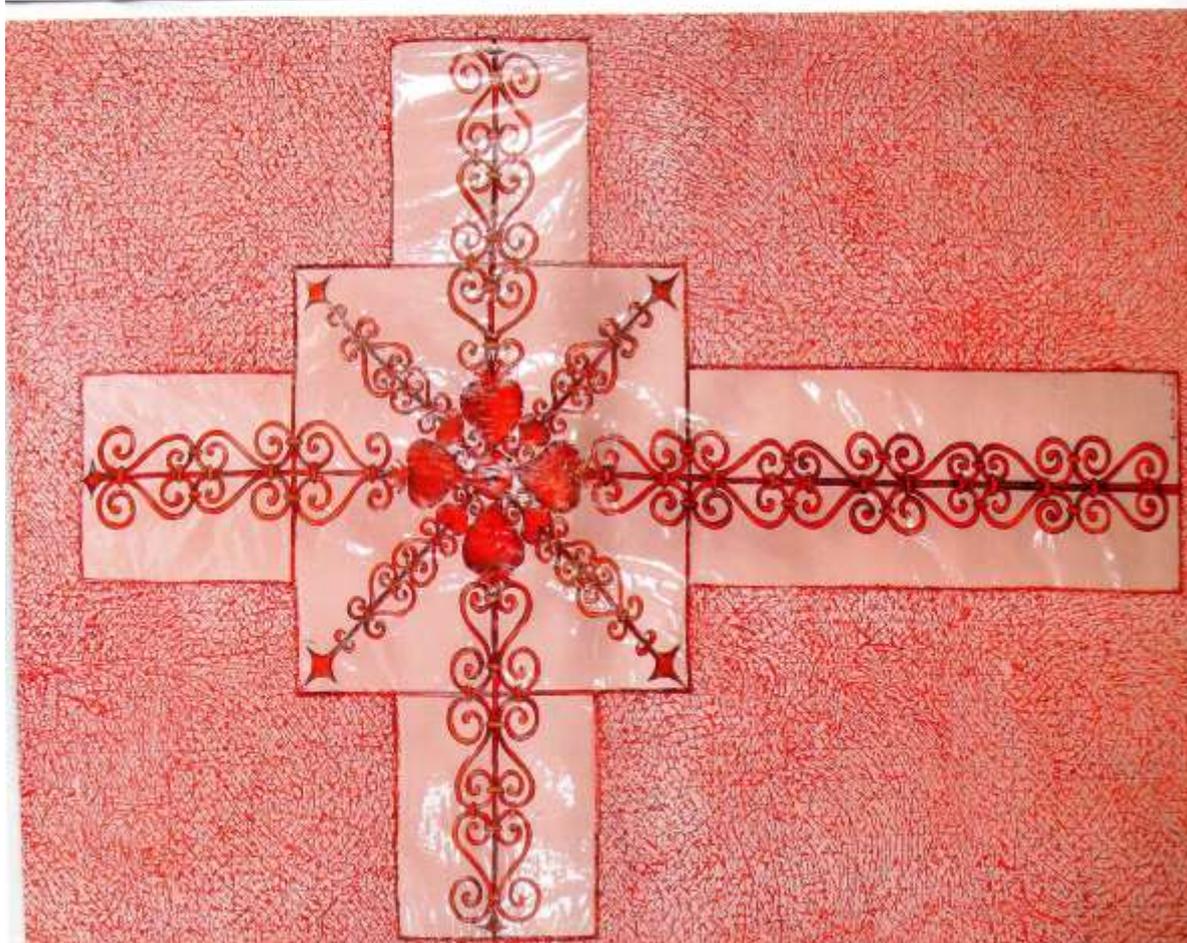
Obra da artista Neusa Bocchese



REALIZAÇÃO



APOIO CULTURAL



Sete Dias

PIONEIRO

CAXIAS DO SUL
QUINTA-FEIRA, 14 DE JANEIRO DE 2010



Fabio Barreto melhora

O cineasta Fabio Barreto, hospitalizado desde 19 de dezembro após um acidente de trânsito no Rio, está se melhorando e respondendo a tratamentos médicos, segundo o Filho Online. O hospital Copo 170, onde ele está internado, não confirmou a evolução do diretor de filmes *Lula, o Filho do Brasil*.

Mostra 'Arte e religiosidade' abre hoje na galeria municipal

TRÉSSIA ORDÓVÁS BARTORI

Traço diferencial das imagens que aqui chegaram, no final do século 19, a religiosidade é uma das marcas identitárias dos descendentes de italianos estabelecidos na Serra gaúcha. A religião serviu como elemento aglutinador, formando uma espécie de rede de proteção social, o que alguns pesquisadores chamam de "sociedade das capelas". Tanto que quase 130 anos depois, esta religiosidade ainda ganha traços contemporâneos e ressignificados, como na exposição que abre hoje, às 20h, na Galeria Municipal de Arte Gerd Bornheim, em Caxias.

Arte e religiosidade no contexto italiano é o nome da mostra que une o trabalho das artistas plásticas Isolda Pezzi, Neusa Bucchese e Rosa Maria Guerra, em torno das capelas e cemitérios de Antônio Prado. E também o que unifica três formas distintas do fazer artístico: o recorte e colagem, a cerâmica e a pintura em acrílico. Em quase um ano de preparação, entre pesquisa e elaboração dos esboços, o trio escolheu diferentes técnicas e objetos para compor a exposição.

Isolda leva à galeria réplicas de sete capelas esculpidas em cerâmica, das mais de 40 capelas existentes em Antônio Prado. No trabalho, optou por ressaltar a beleza externa das construções, dando destaque à simplicidade de algumas e aos relevos de outras. Rosa Maria, por sua vez, ocupou-se dos elementos decorativos entalhados em madeira que ocupam o interior das capelas. Usando recorte e colagem, ela recria, em cinco painéis, a repetição dos desenhos, em uma tentativa de alusão à repetição das orações, características do povo imigrante.

— As capelas são o registro do início da organização social das comunidades de descendentes e não representam apenas a religiosidade — explica Rosa Maria.

Isolda optou pelas cruzes de cemitérios, que eram construídas ao lado das capelas. A plasticidade do objeto é retratada de forma estilizada e leve, em cinco releiros confeccionados com pintura em acrílico sobre plástico transparente. Segundo ela, em uma linguagem contemporânea que privilegia o desenho, optou por uma corina de cores quentes em cores vibrantes, para afastar a ideia de morte.

A religiosidade presente em Antônio Prado — retratada pelas artistas — serve como referência para se conhecer um pouco mais sobre a identidade dos moradores da região. E é possível que cada um descubra a sua disposição as coisas sagradas ao visitar a exposição.

trassiaordovas@pioneiro.com



Rosa Maria usou recorte e colagem para destacar entalhes decorativos

Fé revista



Isolda construiu réplicas em cerâmica de capelas de Antônio Prado



Neusa realizou uma releitura leve e estilizada das cruzes de cemitérios

MAIS

Horário

A exposição tem entrada gratuita. A visitação pode ser realizada de segunda a domingo, das 9h00min às 18h, e nos sábados, das 10h às 18h.

BREVES

CULTURA

Novo secretário e orçamento recorde

O executivo Hamilton Parente de Menezes foi nomeado ontem o novo secretário de Fomento e Incentivo à Cultura (Sefic) do Ministério da Cultura (MinC). A secretaria que ele vai dirigir é estratégica; neste ano, vai operar com a maior verba da história recente do país. No total, o MinC terá R\$ 2,2 bilhões, na primeira vez que a verba para a cultura ultrapassa 1% do orçamento federal. Desse total, cerca de R\$ 300 milhões deverão atender o Fundo Nacional de Cultura, que permite o estímulo direto a projetos culturais sem utilizar o mecanismo de renúncia fiscal.

Menezes, que se notabilizou como Gerente de Cultura do Banco do Nordeste, investindo cerca de R\$ 17 milhões em projetos culturais naquela região, diz que chega ao MinC com a ideia de fazer um "chupar de gestão" na Sefic para torná-la mais eficiente.

— Essa é a ideia: não nivelar por baixo, promover a cultura da maneira mais elevada — define.

MAIS

Programas

▼ **O que:** exposição Arte e Religiosidade na Cultura Italiana, das artistas Isolda Pezzi, Neusa Bucchese e Rosa Maria Guerra

▼ **Onde:** na Galeria Municipal de Arte Gerd Bornheim

▼ **Quando:** de hoje ao dia 26 de fevereiro

▼ **Informações:** 3221-3697 ou 3215-4301

CINEMA

FOX FILMS DO BRASIL, DUELLEÇÃO



Vaticano critica

'Avatar'

O jornal *L'Espresso* Romano e a Rádio Vaticana, ambos ligados ao Vaticano, qualificaram o filme *Avatar* (foto), de James Cameron, como simplista e criticaram-no por trazer doutrinas modernas que promovem o culto à natureza como substituto da religião.

O porta-voz do Vaticano, padre Federico Lombardi, disse que embora essas avaliações sejam apenas resenhas cinematográficas, sem peso teológico, elas refletem a visão do papa Bento XVI sobre os perigos de converter a natureza numa "nova divindade".

O pontífice tem falado frequentemente sobre a necessidade de proteger o meio ambiente, mas advertindo que não se pode equiparar o ser humano com outros seres vivos, para não cair num neo-paganismo.

Sete Dias

PIONEIRO

CAXIAS DO SUL
QUINTA-FEIRA, 14 DE JANEIRO DE 2010

Mostra 'Arte e religiosidade' abre hoje na galeria municipal

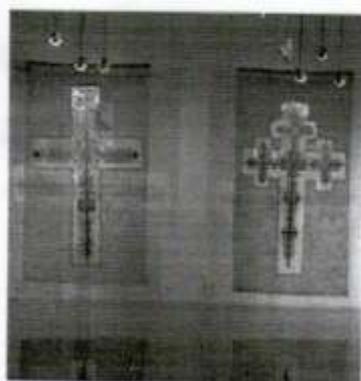
FOTOS DANIELA XU



DANIELA XU

Mostra UCS Campus 8 - Cidade das Artes

Arte e Religiosidade na Cultura Italiana



Neusa Welter Bocchese



Isolda Pezzi



Rosa Maria Guerra

Foto: T. F. Bencini

**Dia 09 de março, terça-feira, às 19h30min no *hall* superior do Campus 8
Após, no Auditório Marelli, encontro com as artistas**

Visitação: 10 de março a 1º de abril de 2010

Visitas de escolas e grupos devem ser agendadas
pelo telefone (54) 3289-9000 com Katiane

Coordenação do Projeto Mostra UCS Campus 8:
Profa. Mara Galvani
Curso de Artes Visuais

Universidade de Caxias do Sul - Campus 8
Rod. RS 122, Km 69 s/nº, CEP 95010-550
Caxias do Sul - RS
Telefone: 3289 9000

Apoio:



Realização:



PRÓ-REITORIA ACADÊMICA
CENTRO DE ARTES E ARQUITETURA
CURSO DE ARTES VISUAIS



SETE DIAS

PIONEIRO
CAXIAS DO SUL
QUARTA-FEIRA, 10 DE NOVEMBRO DE 2010
Mostra sobre prédios tombados abre no Museu Municipal

Memória exposta

Especial para o Pioneiro
SUELEN MAPELLI

Há dois meses, no dia 11 de setembro, artistas plásticos, estudantes de artes e membros da comunidade caxiense se reuniram para retratar três prédios antigos da cidade: o Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami, a Capela Santo Sepulcro e a antiga residência de Benvenuto Conte, que fica ao lado da igreja. Agora, o público poderá conferir o resultado dessa reflexão sobre a história com a exposição dos trabalhos do *Olhares II 2010 sobre a Memória de Caxias do Sul*, promovido pela Associação dos Amigos da Memória e do Patrimônio Cultural de Caxias do Sul (Módsai).

A mostra tem mais de 30 obras, entre fotografias, pinturas, desenhos e colagens que se enquadram em uma linguagem bidimensional.

– O objetivo principal é fazer as pes-

AGENDE-SE

▼ **O que:** exposição *Olhares II 2010 Sobre a Memória de Caxias do Sul*

▼ **Quando:** abertura hoje, às 19h30min. A visitação para o público começa amanhã e vai até 10 de dezembro. O museu é aberto de terça a sábado, das 9h às 17h.

▼ **Onde:** Museu Municipal (Rua Visconde de Pelotas, 586), em Caxias

▼ **Quanto:** entrada franca

soas olharem para o bem tombado, que é da comunidade – diz Maria Angelica Graziottin, presidente da Módsai.

Maria Angelica ressalta também que esse tipo de atividade ajuda a mostrar como a população trata suas construções históricas.

– Chama atenção a poluição visual dos prédios – fala Maria Angelica ao olhar para as fotografias que mostram o emaranhado de fios elétricos em frente à

antiga residência tombada.

A fotógrafa Liliane Giordano está com dois trabalhos na mostra.

– Sempre gostei das coisas que revivem nossa memória – conta.

Além disso, Liliane preparou uma surpresa para seus colegas de exposição: fez um *making off* do dia do encontro em torno dos prédios, que também estará exposto conjuntamente com a mostra dos trabalhos.

Acostumada a retratar construções históricas, a artista plástica Neusa Virginia Welter Bocchese já havia participado da primeira edição do *Olhares*, em 2005. Na época, o foco das reproduções artísticas foram as construções que ficam nas imediações da Estação Férrea. Morando em Caxias há quase seis anos, ela recém havia se mudado para a cidade, vinda de Antônio Prado.

– Já fiz (*obras sobre*) muitas casas de Antônio Prado, inclusive os capitéis das igrejas – conta a artista.

MAIS
Haikai

A poetisa caxiense Gerda Bomheim escreveu diversos haikais, pequenos poemas de origem japonesa, especialmente para a mostra. Um deles tem os seguintes dizeres:

*"Na pupila do viro,
só o perfil das
casarões...
Retorna o passado!"*

(2010)

suelen.mapeelli@pioneiro.com.br

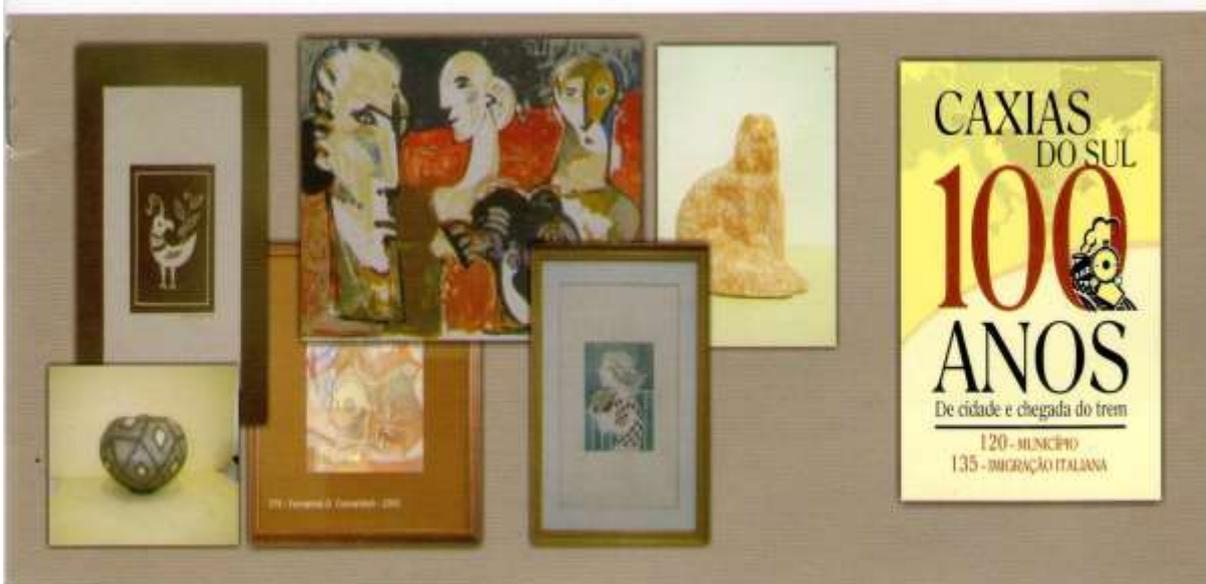
PORTHUS JUNIOR



Mais de 30 trabalhos, confeccionados em várias técnicas, poderão ser conferidos gratuitamente até 10 de dezembro



AMARP | ACERVO MUNICIPAL DE ARTES PLÁSTICAS DE CAXIAS DO SUL



Artistas que integram o AMARP

A. Voldeniana	Baz Bati (João)	Diana De Carli	Maioir Pilla Ceili	Lidia Abel Strangherin	Mariano Ratto	Ormar Bavoso - Mai	Simone Sgueta D'Veira
Adelina Eberle	Erina Nara	Dianéia Molardi	Hilda Matos	Lidia de Carvalho	Mariella Fayf	P. Franchi	Sou Kl. Gam
Adriano Bortolotto	Evana Segalla	Djalmito de Freitas Rosa	Horacio Bergamascchi	Lidia Karber	Mariuccia Corona	Paulo Chinenades	Stella Da Poin
Adriana Giovanela Müller	C. L.A.	Douglas Trancoso	Horario Ribeiro	Lidia Rezzadori	Marina Pa-dora	Paulo Gian Baccadino	Suzana Marino
Adriano de Araújo Conte	Carlinhos Rodrigues	Dulce Neves	Humberto Toloni	Ligia Colegari	Marinés Buseti	Paulo Jovanich	Suzane Wongnan
Adriana Giovanela Müller	Carlo Vidar	E. Tranco	Igebard Friedrich	Liliana G. Ressefi	Maria Antônia Soldatelli	Paulo Peres	Sylvia Pinto
Andy D. Karam	Carlos Alberto Sarter	Eda Catani	Ilka Ilha de Souza	Liliane Vazou Costa	Maria Conceição	Paulo Pinheiro Machado	Tadeu Vilani
Antônio Adams - Pitti	Carlos Eduardo Braga	Eda Lari	Inês Benetti	Lorraine Oliveira	Maria Rosseto Saretta	Paulo Peracalla	Tania Couto
Aldo Tomazzo	Carlos Henrique Iotti	Edgard Gomes da Silva	Irene Luzwig	Lourdes Gouveia Southier	Mariaux Murim	Tarciso José da Silva	Tatiana Laim
Ale Zanonato	Carmen Oliveira	Edi Gomes Carolo	Irene Fucantelli	Lu Fiedler	Mariene do Nascimento	Paulo Renato V. Damé	Therézinha Buff dos Reis
Alex Sander dos Santos	Cassius Dimitri	Edson Catman	Iris Abella Sobreira	Luci Barbojan	Mariene Ivella Longhi	Pedro Vicente Sarnta	Therézinha Fogliato Lima
Alexandre Bilous	Cátia Usavicius	Eduardo Luiz Caraboa	Iris Inês Carbonara	Luigi Zanetto	Mariene Macagnan	Plínio Barilhardt	Therézinha Frian Del Col
Alfredo Aquim	Célia Pinto Amanda	Eduardo Haasbaert	Isabel Marroni	Luiz Brasil	Maria Roxa Vassallo	Pulimelkh	Therézinha Reis
Alice Soares	Celina T. Calen	Eida M. Franca	Isolina Farian Bussalim	Luiz Eduardo Peres da Luz	Maria Zampieri	Tarciso Gondran	Tarciso Gondran
Ana Araújo Marche	Celma Poise	Elaine Santos Rocha	Isabela Pazi	Luiz Carlos S. Santos	Mauricio Heller Dani	Regina Costa Borelli	Umbelina Barreto
Ana Baladão	Celso Valentini	Elizabeth Cajula	Ivonne Class Mittelstaedt	Luiz Fátima Corrêa	Mauricio Pergrino	Regina Crada	V. Zanelatto
Ana Flores	Cesar Bordignon	Emir Pires Bolassel	J. Bertoni	Luiza Fontoura	Maura Bruschi	Regiane, Crada	Valdir dos Santos
Ana Maria Vergamini	Cláudio	Emir Ramos Rodrigues	Jaime Antonio Piloni	Luiza Mattide	Mercio de Mattos Bicalho	Regiane Pinelli D'Agdelein	Valdir Danckwardt
Ana Maria Veronise	Clara Kessler	Ely Ramos Rodrigues	Jair Dias	Luizana Pellizzari	Mestre Azevedo	Renay de Azevedo Soares	Valdivia Alves Dinópolis
Ana Méri Zavadil Machado	Clara Micronzo Koppe	Erna Romagnolo	Jane de Biani	Lydia Mambitini	Miguel Ibi	Renan Magnus	Valéria C. dos Reis Alho
Ana Rosário	Cleora Pechinsky	Erio Jorge Avila Squiff	Jane Meccagnan	Mabel Fontana	Miguel Loss	Regina Silveira	Valter Frasson
Anelino Zazi	Clara Tessari	Ethel Bianco	Jacqueline Vares	Madia Boscardin Berolucci	Mila Magnanasco	Regiane Pinelli D'Agdelein	Vânia Zanelata
Anastácio Diethrich Orlikowski	Clara Tessari	Evandro Geigioni	José Carlos Martins	Maira Paolada Nardi	Milena Wozniak	Renay de Azevedo Soares	Vânia Zanelata
Anastor Tavares	Cláudia Bento Alves	Fabio Zimbres	José Carlos Moura	Mary Sarmanna	Miriam Gomes	Rita Bromberg Brugger	Valéria C. dos Reis Alho
Angela Garayh	Cláudio Sperb	Fernando Branchelli	José Gaudenzi	Maria Helena Leirão	Miriam Gomes	Rita Bromberg Brugger	Valter Frasson
Angelo Kuckartz	Cláudio Sperb	Fernando Garbin	José Gaudenzi	Maria Helena Leirão	Miriam Gomes	Roberto R. Mendes	Vânia Zanelata
Angela Raffin Pohlmann	Claudio Sperb	Fernando Garbin	José Gaudenzi	Maria Helena Leirão	Miriam Gomes	Roberto Schmitt - Pym	Vânia Zanelata
Anica Henskovits	Cris Rocha	Flávia Marciel	José Gaudenzi	Maria Helena Leirão	Miriam Gomes	Roberto Schmitt - Pym	Vânia Zanelata
Antonietta Cazzaneo	Cristiane Marcante	Francisco Ferreira Michelon	José Gaudenzi	Maria Helena Leirão	Miriam Gomes	Roberto Schmitt - Pym	Vânia Zanelata
Antonio Carlos Galvão	Cristina Mazzocchia	Francisco Bassile	José Gaudenzi	Maria Helena Leirão	Miriam Gomes	Roberto Schmitt - Pym	Vânia Zanelata
Antônio Júlio Giacomini	D. Sabater	Gabriele Masing Cavalli	José Gaudenzi	Maria Helena Leirão	Miriam Gomes	Roberto Schmitt - Pym	Vânia Zanelata
Antonio Mano	Dalva Laim	Gaspar Tesche	José Gaudenzi	Maria Helena Leirão	Miriam Gomes	Roberto Schmitt - Pym	Vânia Zanelata
Ariadne Decker	Daniel Salvatoni	Gelson Radelli	José Gaudenzi	Maria Helena Leirão	Miriam Gomes	Roberto Schmitt - Pym	Vânia Zanelata
Ariete Cousandier Santarosa	Daniela Antunes	Gersona Finkler	José Gaudenzi	Maria Helena Leirão	Miriam Gomes	Roberto Schmitt - Pym	Vânia Zanelata
Armando Almeida	Daniela Magnabasco	Germano Schür	José Gaudenzi	Maria Helena Leirão	Miriam Gomes	Roberto Schmitt - Pym	Vânia Zanelata
Armando Lopes	Danúbia Gonçalves	Gilberto Guizzo	José Gaudenzi	Maria Helena Leirão	Miriam Gomes	Roberto Schmitt - Pym	Vânia Zanelata
Aranes Rodrigues	Dary Benteado	Giorgio Robutti	José Gaudenzi	Maria Helena Leirão	Miriam Gomes	Roberto Schmitt - Pym	Vânia Zanelata
Ary Cavalcanthi	David Rafi	Gisela Nora Renende	José Gaudenzi	Maria Helena Leirão	Miriam Gomes	Roberto Schmitt - Pym	Vânia Zanelata
Ary Nicodemus Trentin	Dea Catharina Reichmann	Giselle Rivarite	José Gaudenzi	Maria Helena Leirão	Miriam Gomes	Roberto Schmitt - Pym	Vânia Zanelata
Astrid Linsenmayer	Denise Brazina Spiondabello	Gisele Ewa Macalós	José Gaudenzi	Maria Helena Leirão	Miriam Gomes	Roberto Schmitt - Pym	Vânia Zanelata
Beatriz Balen Susin	Denise Marcollin	Gisele Ewa Macalós	José Gaudenzi	Maria Helena Leirão	Miriam Gomes	Roberto Schmitt - Pym	Vânia Zanelata
Beto Conte	Denise Marçallo	Gisela Ewa Macalós	José Gaudenzi	Maria Helena Leirão	Miriam Gomes	Roberto Schmitt - Pym	Vânia Zanelata
Belela	Diana Domingues	Gisela Ewa Macalós	José Gaudenzi	Maria Helena Leirão	Miriam Gomes	Roberto Schmitt - Pym	Vânia Zanelata
Bely Domingos	Diane Calza	Gisela Ewa Macalós	José Gaudenzi	Maria Helena Leirão	Miriam Gomes	Roberto Schmitt - Pym	Vânia Zanelata

Exposição Internacional de Livros de Artista

O Pão Nosso

Coordenação Geral: Mara Caruso - Atelier Livre da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre

Período de exposição

30 de agosto a 13 de setembro 2011

Abertura

30 de agosto de 2011, terça-feira, às 19h30min



BRASIL

Atelier Livre - Oficina de Livro de Artista - Porto Alegre/RS

Coordenação Mara Caruso

Núcleo de Artes Visuais - NAVI - Caxias do Sul/RS

Coordenação Odete Garbin

Universidade Feevale - Projeto Circular - Novo Hamburgo/RS

Coordenação Alexandra Eckert

ITÁLIA

Scuola di Scienza e Arte della Legatura di Vicenza

Coordenação Valeria Bertesima

ESPANHA

Taller Spazio Cromática Sevilla - Taller Scalpo Sevilla

Escuela de Arte de Sevilla - Talleres reunidos de Granada y

Córdoba

Coordenação Jim Lorena

INGLATERRA

University of the West of England - UWE/ Bristol

Coordenação Sarah Boodman

Núcleo de Artes Visuais – NAVI - Caxias do Sul/ RS

Coordenação: Odete Garbin

GRUPO 1

Ana Maria Vergamini
Clara M K. Pereira
Julia T. Schmitt
Lourdes B. Slomp
Mara De Carli Santos
Margarete B. Zanchin
Neuza Zini
Odete Rossato Garbin
Odilza de Lima Michelon
Saura da Silva Maschio
Suzana Maino
Vera Martini

GRUPO 2

Antonio Giacomini
Celso Bordignon
Leonor A. Guzzoli
Lourdes Sauthier
Maria Cesa
Marlene Dalla Parma
Neuza Velter Rochese
Dalva M. Belló
Rita Bromberg Brugger
Rosa Maria Guerra



↑
Trabalho

Participanti:

Spagna:

Taller Spazio Cromatico - Taller Scalpo - Escuela de Arte de Sevilla

Talleres riuniti di Granada y Córdoba

Coordinamento: Jim Lorena

Inghilterra:

UWE - University of the West of England

Coordinamento: Sarah Bodman

Italia

Scuola di Scienza e Arte della Legatura di Vicenza

Coordinamento: Valeria Bertolina

Brasile:

Centro Universitario Feevale - Novo Hamburgo

Coordinamento: Alexandra Eckert

NAVI - Núcleo de Artes Visuais - Caxias do Sul

Coordinamento: Odete Garbin

Atelier Livre - Porto Alegre e artisti invitati

Coordinamento: Marra Caruso

Espanha - Sevilla

Coordinamento: Jim Lorena

Taller Spazio Cromática :

Carmen Calle

Raquel Barrera Rodriguez

Marisol Torne Valle

Miguel Angel Valdivia Morilla

Mari Angeles Martín Avila

Felisa Fernández Mayo

Rosa María Gavira Ruiz

Juan Pablo Parrilla

Carmela López de Lis

Rocio Muelas

Taller Scalpo:

Jesús Tejedor

Patrick Ulmer

Susana Fraile

Paquita Tobaruela

Inés Rodriguez

Miguel Puya

Margaret de Arcos

José López

Pedro Muñoz

Jim Lorena

Juan Tejedor

Alexis Kerner

Anna Ory

Hermé Velazquez



A: MA A CHE COSA SERVE UN LIBRO?
 B: A COMUNICARE IL SAPERE, O IL PIACERE, COMUNIQUE
 AD ALIMENTARE LA CONOSCENZA DEL MONDO.
 A: QUINDI, SE HO CAPITO BENE, SERVE A VIVERE MEGLIO?
 B: SPESSE SI*
 Bruno Munari

Quando Mara Caruso, un anno fa, mi ha proposto di cooperare a un progetto artistico sul tema del pane che avrebbe dovuto coinvolgere scuole d'arte di varie nazioni non ho avuto esitazioni nel coinvolgermi alcuni allievi-artisti del mio corso di Libro d'artista, presso la Scuola di Scienza e Arte di Vicenza, Associazione G. Olivetto.

"O pão, mi spiegava Mara, o pão noss significados." Inevitabile e inflessa l'assoc. aggettivo, quel "quotidiano" che da duemil la parola pane nella più antica e celest cristiana: "dacci oggi il nostro pane quotidian si è mai sozi, se ne ha bisogno ogni giorno mentre chiede a Dio l'alimento per il proprio con quella stessa preghiera, la cui par nell'essenza, è cioè anche azione, fatto ottenimento nello stesso tempo, nutre il proprio spirito. Con la preghiera soddisfa la sua fame "non di solo pane". L'essere onnivoro dell'uomo si estende al nutrimento dello spirito. Come scrive Paulo Silveira, gli uomini sono "sitofagi, artivori".

La speculazione e il fare degli allievi-artisti sarebbero stati posti di fronte a un soggetto di saldo, quotidiana concretezza e nello stesso tempo archetipico: in quanto tale figura stessa dell'arte e di una sua visione fatta di semplicità (sapiente), lavoro, elevazione, trasformazione-trasfigurazione (dell'impasto così come del seme dell'idea che si dilata a costruire nuovi orizzonti dell'immaginario), necessità ecc.

Quando si è trattato di pensare a una sede espositiva per la tappa italiana della mostra (che, dopo Porto Alegre e Vicenza, approderà a Cordova e da lì in Inghilterra) non ho avuto dubbi, la Biblioteca Internazionale La vigna sarebbe stata perfetta. Sia in quanto biblioteca, appunto, luogo di raccolta archiviazione consultazione ed esposizione di libri (ampelografie trattati di pomologia botanica zoologia volumi sui cereali e il pane, e sovente si tratta di libri che, nella forma del trattato e nella componente iconografica, intracciano il binomio di scienza e arte) sia perché l'appartamento Gallo-Zaccaria a cui dalla Biblioteca si accede è stato pensato da Carlo Scarpa, con la caratteristica purezza dei volumi ed essenzialità delle linee, come ambiente del vivere quotidiano, ma di un quotidiano nutrito d'arte e bellezza, quindi anche come spazio compositivo-espositivo, scenario domestico e fantastico.

14 libri in mostra, provenienti da 4 paesi.
 Brasile: Centro Universitario Feevale - Novo Hamburgo,
 NAVI - Núcleo de Artes Visuais - Caxias do Sul,
 Atelier Livre - Porto Alegre.



Valeria Bertessina

Italia: Scuola di Scienza e Arte della Legatura di Vicenza.
 Spagna: Taller Area Cromatica - Taller Scalpo - Escuela de Arte de Sevilla,
 Talleres reunidos de Granada y Córdoba.
 Inghilterra: LWE - University of West of England

L'esposizione si snoda nei vari locali dell'appartamento gioco ininterrotto di rimandi tra struttura architettonica, manufatti artistici, collocati quest'ultimi sull'attuale arredamento anziché nelle consuete leggi.

I libri, manufatti prodotti in una o poche copie, risolvono in molti modi il nesso parola-immagine proponendo come un campionario di tecniche figurative sulla pagina, disegni, xilografie, acquerelli... Assorbono in sé, nel volgere delle pagine aprirsi a fisarmonica, il motivo della scoperta e la del tempo e il sé la richiudono come un se liraggiano suggestioni evangeliche, contadini artistiche musicali, in una parola scandagliare antropologico che il pane riveste in ogni cultura e facendone il simbolo stesso della vita e dell'unità

Valéria Rheis
Victor Hugo
Beatriz Balen
Gelson Soares
Fredy Varella
Marcos Clasen
Simone Vieira
Mara Galvani
Mara de Carli
João Rigo
Celso Bordignon
Viviane Pasqual
Roberto Mendes
Ivana Albé

Homenagem aos cinquenta anos da Academia Caxiense de Letras - ACL

Douglas Trancoso e Giovana Mazzochi
Cristiane Marcante
Marinês Busetti
Daniela Antunes
Flávio Drum de Almeida
Jane Macagnan
Neusa Bochese
Mario Cladera
Heloisa Calcagnoto
Neiva Sartori
Beatriz Boss
Lidia Stangherlin
Leonor Aguzzoli
Odilza Michelon
Maria De Lourdes Pezzi Gianela (in memoriam)

TIRAGEM ÚNICA

Organização e curadoria: Valéria Rheis

Sete Dias

PIONEIRO

CAXIAS DO SUL
QUARTA-FEIRA, 15 DE JANEIRO DE 2014

Beijo gay na novela?



Todas as atenções dos capítulos finais de Amor à Vida estão voltadas para Fê (Mônica Souza) e Niko (Diego Fraga). Contudo a costurera Vólvá Jimenez, da folha de S. Paulo, Wilton Camargo recebeu certa bronca de amorosa para beijar o beijo de Fê e Niko no tomo

Arquitetura de Antônio Prado motiva mostra que abre hoje em Caxias

Arte, história e memória

LEONIR PEREIRA

A inspirada pela arquitetura de Antônio Prado, três mulheres se uniram para fazer do cenário no qual vivem, as obras

de arte. A inspiração da exposição (Revisitando o Passado: Patrimônio Histórico e Memória, que abre hoje na Galeria Municipal de Arte Gerl Bornheim, são

as 48 residências do município tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Iolanda Pezzi, Sônia Welter Boechese e Rosa Maria Guerra retratam as construções do

final do século 19 e início do século 20, os lambrequins e as peças de ferro como grades, sacadas e portões, respectivamente. A curadoria é de Mara Galvani.

www.pioneiro.com.br



FOTOGRAFIA: PETER BOM BRUNO

Casas em cerâmica

Iolanda Pezzi, 66 anos, não nasceu em Antônio Prado. Sua cidade natal é Mocim, e logo bebê foi morar em Garibaldi. Mas, há quatro décadas, a senhora escolheu o cenário pradenso para fazer parte de seu cotidiano.

A cultura da cidade já serviu de inspiração para diversas obras da artista, que inicialmente trabalhava em telas. Depois de conhecer a cerâmica, em 1998, se apaixonou pela modelagem e adotou o material para todas as suas obras.

Na exposição, Iolanda apresenta esculturas de sete casas históricas de Antônio Prado. As pequenas residências esculpi-

das pela artista fazem parte das 48 tombadas na cidade.

— Antônio Prado é muito rica em questões de patrimônio histórico. Resolvemos mostrar o que a cidade tem de bom, de bonito — explica.

A parceria com as outras duas artistas é de longa data. Elas participaram de um ateliê que foi criado na cidade. O coletivo não existe mais, mas a amizade e afinidade artística entre elas continua. Iolanda conta que é vizinha de porta de Rosa Maria Guerra e que, por meio de muito que separa as duas casas, elas conversam e trocam experiências diariamente.

PROGRAME-SE

▼ **O que:** abertura da exposição (Revisitando o Passado: Patrimônio Histórico e Memória, de Iolanda Pezzi, Sônia Welter Boechese e Rosa

Maria Guerra
▼ **Quando:** hoje, às 20h
▼ **Onde:** Galeria Municipal de Arte Gerl

Bornheim, na Casa da Cultura (D. Montauri, 1.322), em Caxias

▼ **Período de visitação:** de amanhã até 28

de fevereiro, de segunda a sexta-feira, das 9h00 às 18h, e sábado, das 9h às 16h

▼ **Quanto:** entrada franca

Lambrequins em 4 facetas



Sônia Welter Boechese, 77 anos, há uma das fundadoras do movimento de arte. Rosa e Iolanda se conhecem. Natural de Vacaria, ela morou em Antônio Prado por 43 anos. Mesmo residindo em Caxias do Sul há uma década, a paixão pela arquitetura de Antônio Prado não ficou para trás. Até porque os lambrequins, parte da arquitetura pradenso que ela resolveu retratar, fazem parte integrante de sua história familiar.

As telas que enfeitam as casas históricas foram trazidas da Itália para a cidade serrana pela família do casal.

— Eles (homem e dois irmãos) tinham uma oficina muito grande, e foram eles que fizeram praticamente todas as casas de madeira e as telas que existem. Os dois meus vinhos fizeram caso de escultura em Pádua — conta.

Os lambrequins são retratados em telas, pinturas sobre tela, relevos de madeira em tamanho grande e um livro de arte histórica, no qual há réplicas de todas as casas e das telas de cada uma delas.

Ferrugem para desenhar



Rosa Maria Guerra, diferentemente da vizinha Iolanda, nasceu em Antônio Prado. Aos 73 anos, ela trabalha com artes plásticas há cerca de 20 e ficou responsável por retratar as sacadas, as grades e os portões, trabalhos de ferro fundido realizado pelos integrantes do município.

Para a exposição, explorou uma técnica inovada. A artista utilizou dióxido de ferro, a ferrugem que se forma em metais em contato com a umidade. Ela conta que começou a colecionar materiais em decomposição em 2003.

— Eu pensava vai chegar uma hora que eu vou ter a oportunidade de usar isso — lembra. — As cores da ferrugem são muito lindas — completa.

Os materiais coletados, Rosa retira a ferrugem, moque o material, aglutina e faz desenhos sobre tela. Ela vai expor sete obras realizadas com a técnica.

— Antônio Prado é história a céu aberto. A gente acha que é um tipo de história que devemos preservar, e para isso tem que divulgar. A gente usa isso como uma das razões para trabalhar em torno desse tema, preservar o nosso patrimônio — explica.

Modelo em PDF - sistema desenvolvido por C&C Software e Associação de Imprensa - Associação Nacional de Imprensa

PIONEIRO

CAXIAS DO SUL, QUARTA-FEIRA - 15/1/2014



Valeto da Juventude, que estava prestes a ser negociado com um grupo de investidores, terá de interromper os planos em razão de uma séria lesão sofrida no joelho direito durante amistoso com Brasil 70. **Página 15**

Fabricio fica seis meses fora

FOTOGRAFIA: JONAS SOUZA

ARTES PLÁSTICAS

A história está em cartaz

FOTOGRAFIA: JONAS SOUZA



Rosa Maria Guerra, Neusa Baccchiense e Isólda Pozzi assinam a exposição '(Re)visitando o Passado: Patrimônio, História e Memória' em cartaz na Casa da Cultura, Sete Dias

CARREIRA

Como será
o concurso
da Câmara

Página 7

SEGURANÇA

Ataques a
ânimos policiais

TRADICIONALISMO



De volta à
liderança



Expressão Singraf

Sindicato das Indústrias Gráficas da Região Nordeste do Rio Grande do Sul
Nº 125 - Janeiro/Fevereiro de 2014

www.singraf-rs.com.br



↑ Singraf presente na Festa da Uva deste ano
Página 5

↑ Enai Iroço panorama da realidade brasileira
Páginas 8 e 9

↑ Lideranças participam de encontro no Rio de Janeiro
Página 10

Mossa Capa: Neusa Welter Bocchese



Neusa Welter Bocchese, 77 anos, natural de Vacaria, residiu durante muitos anos em Antônio Prado e hoje em Caxias do Sul.

A obra em acrílica que ilustra a presente capa do informativo Expressão Singraf retrata em cores contemporâneas um dos "Lambrequins" que enfeitam as casas tombadas pelo Patrimônio Histórico Nacional da Colonização Italiana de Antônio Prado.

Os "Lambrequins" são rendas de madeira feitas de araucária ou pinho, medindo 0,15cm a 0,45cm e serradas manual-

mente um a um.

Os modelos foram trazidos da Itália pelo Bisavô Napoleone Nodari e seus irmãos Atilio e Beijamin.

Na Itália eles frequentaram a Escola de Artes e Ofícios de Pádua. No Brasil, em Antônio Prado, construíram uma grande oficina para beneficiamento da madeira, tabuás, móveis, casas, entalhes, esculturas, rodas de carretas, carruagens e os "Lambrequins" que enfeitam até hoje muitas casas da cidade, revela a artista.



IDENTIDADE REGIONAL

Aos 71 anos, artista gosta de usar temas ligados à cultura de imigração italiana, como as casas tombadas de Antônio Prado, as cruzes de cemitério e, agora, as dresas.

ARTES PLÁSTICAS

Para não deixar a trança morrer

Neusa Bocchese abre 'Tra-Dressa: Passado-Presente', na Galeria Municipal

BRUNNA VALERICK

No início, elas não tinham arte. Depois, combinava-se a pulha mais escura com a mais clara e nasciam os desenhos. Depois, com o ctpó, veio o vermelho e o verde. E com a amênia, uma infinidade de cores. As dresas, tranças feitas com pulha de trapalhão as principais protagonistas da exposição *Tra-Dressa: Passado-Presente*, de Neusa Bocchese, que abre hoje na Galeria Municipal de Arte Gent Bornheim.

Aos 71 anos, Neusa conta que se descobriu artista ainda criança. Porém, com a necessidade de construir carreira, influencada pelos pais, acabou se tornando técnica em contabilidade e graduada em Edu-

cação Física. Nunca trabalhou com números, mas deu aula de educação física durante boa parte da vida. Quando se aposentou, decidiu pintar e, juntamente com uma amiga, abriu seu primeiro ateliê.

— Sempre gostei de arte. Tinha alma de artista. Quando pegueira, via uma flor na roça e me encantava. Comecei tendo aulas com a Beatriz Balon Suin. Alcemos um nicho. Depois, a artista Odete Garbin começou a nos ensinar. Por 20 anos, ela vinha nos ensinar. Agora meu curador é o Celso Bordignon — conta.

Neusa já pintou de tudo, mas a maior paixão é pela história italiana. As casas tombadas de

Antônio Prado, os capiteis, as cruzes de ferro do cemitério, os lambrequins, tudo já foi eternizado em telas pela artista. Agora, trabalha com as dresas e as sportas, a reprodução em

Obras são em cola quente e pincel atômico ou tela e tinta acrílica, com reproduções e desconstruções

tela das cestas feitas com as trançadas. A cultura desse artesanato era muito presente nas colônias italianas. Neusa lembra que, no "seu tempo", as meninas precisavam fazer ao menos 10 metros de trança de pulha antes de dormir. Porém, a paixão pela tradição sempre esteve presente, até mesmo entre os homens.

— Alguns rapazes faziam as tranças escondidas, não contavam para ninguém. Quando viajavam para encontrar as

namoradas, faziam as tranças no caminho. Ao chegar perto da casa, escondiam as peças. Depois, voltavam a trançar no caminho de volta — lembra.

Algumas das obras expostas são feitas à base de cola quente e pincel atômico. Outras, em tela e tinta acrílica. A técnica de Neusa é, a partir de uma tela original, fidel aos trabalhos antigos, criar uma nova obra, diferente. Ou mais "moderna", como diz. Os quadros variam entre reproduções e desconstruções feitas pela artista.

— Uma vez estava passando e vi no chão uma dessas cestas, toda aberta e cheia de barro. Pensei em como ficaria aquilo depois de estagarem, suarem e o tempo correr. Levei isso para a tela e nasceu essa desconstrução — explica.

PROGRAME-SE

O que: exposição *Tra-Dressa: Passado-Presente* de Neusa Bocchese

Quando: hoje, às 20h. Visitação até 20h da noite, de segunda a sexta-feira, das 8 às 17h e sábado das 10h às 16h.

Onde: Galeria Municipal de Arte Gent Bornheim (Rua Dr. Montauri, 1.333 - Coreró)

Quanto: entrada franca



PROGRAMA-SE

Órbita Literária

O Grupo Órbita Literária realiza bate-papo hoje, às 20h, na livraria Do Arco da Velha (Rua Dr. Montauray, 1.570). A discussão será sobre os meios eletrônicos de divulgação literária, com enfoque na atuação feminina. A ministrante será Nil Kremer, formada em Letras e com diversas atuações no meio artístico. Entrada franca.

Mostra 'Tra-Dessa'

A exposição *Tra-Dessa: Passado - Presente* está em exibição na Galeria de Arte Gerd Bornheim, na Casa da Cultura (Rua Dr. Montauray, 1.333), em Caxias.

A mostra apresenta o trabalho da artista Neusa Welter Bocchese, que retorna à cultura trazida pelos imigrantes italianos através de pinturas e artesanato.

A entrada é franca, e a exposição pode ser conferida até o dia 29, de segunda a sexta-feira, das 8h às 17h, e nos sábados, das 10h às 16h.



DIOGO SALLABERRY

Battle in The Cypher

A 8ª edição do Battle in The Cypher, encontro que reúne importantes manifestações do hip hop, começa hoje em Bento Gonçalves.

A abertura oficial será às 19h, na Fundação Casa das Artes (Rua Herny Hugo Dreher, 127), e contará com a tradicional Expo Falantes e

com exposição fotográfica da Coolture Trip, num ambiente decorado com cenário urbano e ao som do DJ Bugz.

A programação segue até domingo, com apresentações de danças urbanas, pocket shows de rap, batalhas shows de breaking, grafiteagem, cinema e várias outras atrações.

CALVÍCIE

Dr. Carlos Uebel

New York, México - Danças 527x302, 14:00

Técnica micrométrica pelo método STRAP (sistema linear) e FUE (colapso por uniformes). Para visualizar uma simulação em 3D, acesse o site: www.calvicie.com.br

Rua Vitor Hugo, 78
Porto Alegre, RSFone: (51)
3330.1177

Old & True Metal Fest

A sexta edição do Old & True Metal Fest ocorre hoje na Cachoeira Sarau (Rua Coronel Flores, 749). As atrações são a banda alemã de death metal Divide e a banda brasileira de trash metal Woslon.

Os shows começam às 20h30min. Os ingressos antecipados custam R\$ 20. Na hora, o valor é R\$ 30. Informações pelo telefone: (54) 3419.4348.

Sábado tem Fresno em Caxias



A banda Fresno se apresenta sábado, às 22h, no Shiva Music Club (Rua Osmar Meletti, 521), em Caxias. O show faz parte da turnê *A sinfonia de tudo que há*. A abertura fica por conta das bandas WAR e Celina.

Os ingressos podem ser comprados no site www.sympla.com.br, e já estão no segundo lote custando R\$ 30. A partir do terceiro lote custarão R\$ 40. Quem quiser conhecer o pessoal da banda e passar um tempo com eles, tem Meet&Greet no valor de R\$ 100.

CINEMA

OS SMURFS E A VILA PERDIDA

Um mapa misterioso leva Smurfette e seus melhores amigos, à uma empolgante e divertida jornada pela Floresta Proibida, um lugar mágico e repleto de criaturas místicas, para encontrar uma misteriosa vila perdida antes que o malvado feiticeiro, Gargamel, o faça. De Kelly Ashury. Animação, 80min, Livres.

Cinepolis 3 (Dub - 19h30, 17h45 e 19h45)

Cinepolis 5 (3D, Dub - 19h30 e 19h40)

GNC 2 (Dub - 19h10 e 19h40)

GNC 5 (3D, Dub - 19h30, 19h20 e 17h30)

Movie Arte Shopping Bento 1 (3D, Dub - 19h, 18h15, 18h30 e 21h)

A CABANA

Um homem vive alienado após perder a sua filha mais nova, mas logo depois foi encontrado, mas sem a de que ela teria sido violentada e assassinada são encontrados em uma cabana nas montanhas. Anos depois da tragédia, ele recebe um chamado misterioso para retornar a essa local, onde ele vai receber uma lição de vida. De Stuart Hazelden. Com Sam Worthington, Drama, 132min, 12 anos.

Cinepolis 2 (21h15)

Cinepolis 4 (Dub - 14h e 17h10)

Cinepolis 4 (20h15)

GNC 1 (Dub - 13h15 e 18h40)

GNC 3 (18h e 21h20)

DESPIENDA EM GRANDE ESTILO

Três velhos amigos levam uma vida pacata, mas sofrem com problemas financeiros. Um deles testemunha a assalto milionário a um banco, e chama os outros para elaborarem o seu próprio assalto. E a vez de os idosos se rebelarem contra a exploração dos bancos. De Zach Braff. Com Morgan Freeman, Comédia, 99min, 14 anos.

GNC 2 (Dub - 15h)

GNC 2 (21h50)

A VIGILANTE DO AMANHÃ - GHOST IN THE SHELL

Nem mundo pós 2020, cibórges se fundem facilmente a computadores e a tecnologia está em todos os lugares. Motoko Kusanagi, conhecida como Major, é uma cibórgue com experiência militar que comanda um esquadrão de elite especializado em combater crimes cibernéticos. De Rupert Sanders. Com Scarlett Johansson. Ação, 107min, 14 anos.

Cinepolis 6 (3D - 20h45)

GNC 5 (3D, Dub - 19h30)

GNC 5 (3D - 21h40)

GNC 6 (19h50)

O PODEROSO CHEFRÃO

Um bebê hilante que usa lenço e carrega uma mala misteriosa une forças com seu irmão mais velho invigado para impedir que um insensuado CEO acabe com o amor no mundo. A missão é salvar os pais, impedir a catástrofe e provar que o mais intenso dos sentimentos é uma poderosa força. De Tom McGrath. Animação, 97min, Livres.

Cinepolis 2 (Dub - 13h45 e 16h)

Cinepolis 6 (3D, Dub - 15h e 16h30)

GNC 6 (Dub - 13h50, 16h e 20h)

Movie Arte Shopping L'America 2 (3D, Dub - 14h, 16h30 e 18h45)

CENTRAL - O FILME

O Presídio Central de Porto Alegre já foi considerado o pior do Brasil pela CPI do Sistema Carcerário, da Câmara dos Deputados, em 2008. Agora, o local abre

INGRESSOS E PREÇOS

Cinepolis (Shopping San Pellegrino, Ga 130): Estudantes e idosos pagam mais
GNC (Shopping Iguatemi, Caxias / R\$ 30): Menores de 16 anos, idosos e pe
Club Preferencial e Clube do Assinante
Movie Arte Shopping Bento (Bento G e R\$ 30 (3D). Crianças de até 12 anos
mais.
Movie Arte Shopping L'America (R\$ R\$ 24 e R\$ 30 (3D). Crianças de até 12
pagam mais.