

MÁRJORY FLECK KÜHN

**EM BUSCA DO TESOIRO PATRIMONIAL:  
a representação do patrimônio cultural na literatura de suspense**

Porto Alegre  
2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
CURSO DE MUSEOLOGIA**

Márjory Fleck Kühn

**EM BUSCA DO TESOIRO PATRIMONIAL:  
a representação do patrimônio cultural na literatura de suspense**

Trabalho de Conclusão de Curso realizado como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Museologia, na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dra. Lizete Dias de Oliveira

Porto Alegre  
2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

Reitor Carlos Alexandre Netto  
Vice-Reitor Rui Vicente Oppermann

**FACULDADE DE BIBLIOTECOMONIA E COMUNICAÇÃO**

Diretora Ana Maria Mielniczuk de Moura  
Vice-Diretor André Iribure Rodrigues

**DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO**

Chefe Moisés Rockembach  
Chefe Substituto Valdir José Morigi

**COMISSÃO DE GRADUAÇÃO DO CURSO DE MUSEOLOGIA**

Coordenadora Zita Rosane Possamai  
Coordenador substituto Eráclito Pereira

CIP - Catalogação na Publicação

Kühn, Márjory Fleck  
Em busca do tesouro patrimonial: a  
representação do patrimônio cultural na literatura  
de suspense / Márjory Fleck Kühn. -- 2016.  
70 f.

Orientadora: Lizete Dias de Oliveira.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,  
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso  
de Museologia, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Museologia. 2. Patrimônio Cultural. 3.  
Suspense. 4. Literatura. I. Oliveira, Lizete Dias  
de , orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com  
os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Departamento de Ciências da Informação  
Rua Ramiro Barcelos, 2705  
Bairro Santana  
Porto Alegre-RS  
Telefone: +55 51 33085067  
fabico@ufrgs.br

MÁRJORY FLECK KÜHN

**EM BUSCA DO TESOURO PATRIMONIAL:  
a representação do patrimônio cultural na literatura de suspense**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Museologia.

Aprovado pela banca examinadora em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2016.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lizete Dias de Oliveira (orientadora) - UFRGS

---

Prof<sup>a</sup>. Me. Ana Celina Figueira da Silva - UFRGS

---

Mariana Bortoletti Fernandes - Bacharel em Museologia pela UFRGS

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos os meus familiares por tudo o que fizeram por mim durante toda a minha vida, principalmente à minha mãe, minha melhor amiga, que sempre me apoiou e me incentivou, mesmo nos momentos mais difíceis, os quais eu achava que não iria conseguir superar, e aos meus avós, Silvia e João Júlio, que facilitaram minha vida em diversos momentos. Também ao meu pai, à minha madrinha e à minha avó, Elsa, que me deram o suporte necessário para eu correr atrás de meus objetivos.

Muito obrigada à professora Lizete, por aceitar ser minha orientadora e ter sido tão paciente e apoiadora durante todas as etapas de produção desse trabalho. Na verdade, ela foi assim desde o início, quando realizou a minha matrícula presencial do primeiro semestre.

Também quero agradecer à Mariana Bortoletti, que me inspirou a escolher o tema da pesquisa e gentilmente aceitou fazer parte da minha banca examinadora, assim como a professora Ana Celina. Sou muito grata às duas.

Não poderia deixar de mencionar a Jéssica Freitas, a pessoa pela qual eu conheci o curso de Museologia.

Enfim, se esqueci de mencionar alguém, saibam que sou grata a todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para que eu conseguisse chegar aqui.

*"Julieta - Estás indo embora assim? Meu esposo, meu amor, meu amigo! Preciso ter notícias tuas todo dia, a cada hora, pois num único minuto cabem muitos dias. Ah, por essa contagem estarei velhinha antes de reencontrar o meu Romeu.*

*Romeu - Adeus! Não perderei oportunidade em que possa transmitir a ti, amor, meus sentimentos!*

*Julieta - Acreditas que nos veremos de novo?*

*Romeu - Não duvido nem por um momento. E todas essas aflições servirão de tema para doces conversas em nosso futuro".*

*William Shakespeare (2013, p. 93)*

## RESUMO

O presente trabalho analisa a noção do Patrimônio Cultural no romance de suspense "Julietta" (2010), da escritora Anne Fortier. Conta a trajetória da narrativa, da literatura e do gênero suspense, que teve origem nas reportagens policiais dos jornais ingleses no século XIX. Apresenta uma resenha da narrativa. Investiga a evolução da expressão "Patrimônio Cultural" através das cartas patrimoniais do ICOMOS e da UNESCO. Caracteriza o Patrimônio Cultural Imaterial. Descreve como se realiza a conservação dos patrimônios e os conceitos de valores patrimoniais. Explica de que forma os documentos fazem parte do Patrimônio Cultural. Analisa trechos selecionados da obra, divididos em categorias organizadas de acordo com os aspectos patrimoniais estudados. Conclui que a obra apresenta certas noções problemáticas, principalmente em relação a documentos como patrimônio, mostrados como verdade absoluta.

**Palavras-chave:** Patrimônio Cultural. Patrimônio Cultural Imaterial. Conservação Patrimonial. Valores Patrimoniais. Documento como Patrimônio.

## ABSTRACT

This work analyzes the concept of Cultural Heritage in thriller novel "Juliet" (2010), of writer Anne Fortier. Tells the history of the narrative, literature and suspense genre, which originated in police reports of English newspapers in the nineteenth century. It presents a review of the narrative. Investigates the evolution of the term "cultural heritage" through the heritage charters of ICOMOS and UNESCO. It features the Intangible Cultural Heritage. It describes how to realize the conservation of heritage and concepts of asset values. It explains how the documents are part of the Cultural Heritage. Analyzes excerpts of the novel, divided into categories organized according to the property aspects studied. It concludes that the novel presents certain problematic notions, especially in relation to documents as heritage, shown as absolute truth.

**Keywords:** Cultural Heritage. Intangible Cultural Heritage. Conservation of Heritage. Heritage Values. Document as Heritage.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2 LITERATURA DE SUSPENSE.....</b>	<b>13</b>
2.1 O gênero suspense.....	14
2.2 Julieta, a obra e a trama.....	15
2.2.1 Anne Fortier, a autora.....	22
<b>3 PATRIMÔNIO CULTURAL.....</b>	<b>24</b>
3.1 Patrimônio cultural imaterial.....	26
3.2 Conservação patrimonial.....	27
3.3 Valores patrimoniais.....	28
3.4 Documentos como patrimônio.....	30
<b>4 A REPRESENTAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL NA LITERATURA.....</b>	<b>32</b>
4.1 Noção de conservação e valores.....	32
4.2 Noção do patrimônio cultural imaterial.....	45
4.3 Noção de documentos como patrimônio.....	55
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>66</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>68</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Certa vez, em uma livraria, encontrei a obra literária intitulada "Julieta", da escritora Anne Fortier. O livro, publicado em 2010, conta a história de Julie Jacobs, uma mulher nascida na Itália, que aos três anos, após a morte de seus pais, foi levada para os Estados Unidos juntamente com sua irmã gêmea, Janice, e criada por uma tia-avó. Vários anos depois, quando a velha senhora morre, deixa em seu testamento toda a fortuna para Janice. Para Julie, a tia-avó havia deixado, em segredo, uma carta, um passaporte e uma chave. A carta diz que o verdadeiro nome de Julie é Giuletta Tolomei (nome que consta no passaporte) e que a chave é de um cofre em um banco na cidade italiana de Siena onde a mãe dela teria guardado um tesouro muito valioso.

Giuletta resolve viajar até Siena para procurar o tal tesouro e descobre que essa cidade, em certos aspectos, continua ligada ao seu passado. Ao ter acesso ao cofre de sua mãe, ela encontra apenas uma caixa com velhos papéis. Ao analisá-los descobre três coisas: (1) os documentos com textos datados de épocas mais antigas relatam uma história verídica passada em Siena que teria sido a inspiração para a tragédia "Romeu e Julieta", de Shakespeare; (2) ela é descendente da verdadeira Julieta; (3) todos aqueles papéis são pistas que a levarão ao tesouro. Sem imaginar os perigos que corre, Giuletta começa sua investigação na qual passará por vários pontos históricos importantes de Siena, encontrará importantes artefatos antigos e ouvirá relatos que a transportarão de volta à Idade Média.

A leitura dessa obra despertou-me um tão profundo interesse pelas questões do patrimônio que, passados quase três anos desde que entrei naquela livraria, iniciei meu trabalho de Conclusão do Curso de Museologia, procurando compreender quais as noções de patrimônio que foram adotadas nessa obra do gênero suspense. Após sua leitura questionei: Como a narrativa do livro "Julieta" (2010) apresenta o Patrimônio Cultural ao seu leitor? A partir das menções relacionadas a aspectos patrimoniais, é possível identificar quais noções são construídas ou vinculadas a ele?

Desde sempre mostrei interesse sobre a forma como algum tema ou assunto é abordado na literatura de ficção. Depois que tive contato com a Museologia, meu maior interesse nessa área concentrou-se no conceito de patrimônio cultural e quais são os fatores que fazem com que algo passe a ser considerado um patrimônio.

Assim, nesse estudo me dedico aos dois principais conceitos que pretendo discutir e para fundamentar minha argumentação consultei obras que abordam o conceito de patrimônio cultural, bem como as que estudam o gênero literário do suspense. Para contextualizar a história contada pela autora, ofereço uma breve resenha do livro procurando resumir a trama e explicitar como a narrativa foi construída.

Metodologicamente, o caminho trilhado nessa pesquisa incluiu uma revisão bibliográfica buscando as diversas definições do conceito de patrimônio cultural com base nas principais Cartas Patrimoniais publicadas pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e pelo Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) e de autores que se dedicam a esse conceito, a partir das quais analisamos trechos do livro onde esse conceito está presente.

Estudos que relacionem Literatura com Museologia e Patrimônio ou Cultura Material são ainda muito raros. No curso de Museologia da UFRGS foram pioneiramente realizados alguns trabalhos, com diferentes enfoques sobre essa relação. Sobre a relação da Literatura com a Expografia, já foi defendido o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Thaís de Oliveira "Entre dragões, mel e girassóis: a experiência museal na exposição "Caio Fernando Abreu, Doces Memórias" (2014), o qual analisa a exposição produzida no Centro Cultural Érico Veríssimo (CEEE) sobre o escritor Caio Fernando Abreu e sua contribuição para a cultura brasileira. O Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, realizava ocasionalmente exposições similares sobre literatura, de escritores variados, antes de seu incêndio, em 2015.

Em outro viés, Ludimilla Alves Fagundes, em seu TCC "O tempo e o vento: Ana Terra e a cultura material" (2013), analisa a relação de Ana Terra, personagem literária de Érico Veríssimo, com os objetos que a rodeiam, levando em consideração o contexto histórico e político onde a narrativa se passa.

O presente estudo está inspirado, principalmente, no TCC de Mariana Bortoletti Fernandes: "Um crime no altar da história: a representação do museu na literatura policial" (2013). Nesse trabalho a autora analisa a representação da instituição museal na literatura policial. Nesse estudo também nos inspiramos metodologicamente, ao analisarmos trechos selecionados da obra que abordem questões patrimoniais.

O objetivo geral desse trabalho é analisar a noção do Patrimônio Cultural no livro "Julieta" (2010), averiguando que tipo de conceito sobre patrimônio e de valores

patrimoniais podem ser extraídos do enredo do livro, o que nos leva a traçar os seguintes objetivos específicos:

- a) Identificar os diferentes tipos de patrimônios culturais representados;
- b) Inquirir sobre os tipos de valores e práticas de conservação atribuídos ao patrimônio cultural discutidos na obra;
- c) Analisar os documentos mostrados na narrativa como patrimônio.

O Objeto de Estudo foi classificado a partir de trechos selecionados do livro e separados em categorias segundo os conteúdos de cada um e analisados na busca da noção de patrimônio adotada.

No segundo capítulo, serão abordados os conceitos de Literatura e do gênero Suspense, além de uma resenha do livro analisado e uma biografia da autora. No terceiro, a evolução do significado de Patrimônio Cultural e os seus aspectos que serão analisados. Finalmente, no quarto capítulo, serão analisadas as noções de Patrimônio Cultural que fundamentam a obra "Julieta" (2010).

Esperamos, com esse trabalho, contribuir para os estudos sobre a relação de aspectos da área museológica com a Literatura, um ramo ainda pouco explorado.

Nunca é possível saber onde uma visita a uma livraria pode nos levar.

## 2 LITERATURA DE SUSPENSE

O conceito de "Literatura" sofreu várias modificações ao longo da história e, mesmo nos dias de hoje, não possui uma definição concreta. Entre tantas definições, Regina Lúcia da Silva Nascimento (2001), lembra que no século XVIII, "Literatura" foi definida como "o *conhecimento* de um conjunto vasto de saberes - história, poesia, eloquência [sic], crítica. A literatura equivalia, portanto, à erudição" (NASCIMENTO, 2001, p. 18).

Uma concepção atualmente muito aceita do termo surgiu entre o final do século XVIII e o início do século XIX, em meio aos acontecimentos políticos na Europa da época. Segundo essa concepção, literatura seria "uma justaposição entre língua e história" (NASCIMENTO, 2001, p. 20), ou seja, a trajetória das obras de escritores nascidos em determinado lugar e em sua determinada língua. Com essa definição, escritor virou uma profissão, houve um fortalecimento do mercado editorial, surgiram os críticos profissionais, o que possibilitou a formação de um novo meio literário, onde surgiram novas técnicas e gêneros de escrita. A obra a ser analisada nesse trabalho trata-se de um romance de suspense, um dos gêneros do modo narrativo.

A narrativa existe desde tempos imemoriais e teve origem na forma oral, pois a escrita só seria inventada muito tempo depois. O narrador é a ligação entre o público e a narrativa. "Quem narra, narra o que viveu, o que testemunhou, o que viu, mas também narra o que imaginou, o que desejou e o que sonhou. Por isso, narração e ficção, praticamente, nasceram juntas" (SILVA, 2011, p. 15).

De acordo com Mariana Castro Alves (2015), romance é uma narrativa literária em prosa de ficção, o que o diferencia do relato e da biografia, que serviu como substituto para as novelas narrativas medievais. A obra "Dom Quixote", de Miguel de Cervantes, publicada em 1615, é considerada o primeiro romance moderno. Essa modalidade ganhou força a partir do século XVIII com o aumento do acesso a alfabetização e a procura por parte do público por uma linguagem mais fácil do que as narrativas mais clássicas, como, por exemplo, as epopeias (poemas longos que contam uma história épica). Nessa época os escritores passaram a viver dos seus trabalhos e precisavam atrair o maior público possível. Também nesse século, surgiram as primeiras leis de direitos autorais, que ganharam força com a Revolução Francesa, devido à concorrência crescente no mercado editorial

(CAVALHEIRO, 2001). O folhetim, narrativa impressa nos rodapés dos jornais, foi um dos grandes responsáveis por essa popularização, sobretudo em países como o Brasil, que não possuíam um mercado editorial consolidado. Grandes romances clássicos foram publicados originalmente em formato de folhetim. Para Alves (2015), ainda hoje, o romance continua muito popular, em parte devido a necessidade de escapismo da realidade na sociedade capitalista, e nos mesmos moldes de obras publicadas entre os séculos XVIII E XIX. Mas também existem os fatores artísticos. Muitas pessoas apreciam criar histórias de ficção e, sendo o romance um gênero possivelmente mais fácil de produzir, comparado a outros, talvez essa seja outra razão para o seu sucesso até os dias atuais.

## **2.1 O gênero suspense**

O suspense enquanto gênero remete à sensação de mesmo nome, que é sofrida pelo protagonista da narrativa: "[...] um momento de forte tensão, de ameaça, de expectativa, de perseguição, aquele espaço de tempo de emoção dolorosamente vivida" (GOMES, 2007, p. 37). Com isso a vítima, que protagoniza a trama, precisa agir ativamente para se salvar e/ou resolver o enigma que a cerca, não raro, bancando o detetive. Raquel Rocha da Silva (2011) lembra que existem poucos estudos sobre esse gênero, que ainda não está bem definido.

As primeiras publicações de suspense surgiram no século XIX, na Inglaterra, em reportagens policiais de jornais que abordavam tragédias pessoais. Tais histórias eram compostas por "assassinos frios, vítimas inocentes, crimes não esclarecidos, lugares sombrios, ausência de qualquer sentimento humano" (SILVA, 2011, p. 20). Elas faziam muito sucesso entre os públicos de todas as classes sociais, que demonstravam grande interesse pela desgraça alheia. Os jornais folhetins norte-americanos passaram a publicar histórias com suspense inspiradas em tais casos criminais, adicionando outros ingredientes como "policiais, ex-condenados, e métodos totalmente empíricos de investigação" (SILVA, 2011, p. 20). Edgar Allan Poe inauguraria a era da narrativa policial, ao publicar "Assassinatos na Rua Morgue", em 1841, onde estabelece o suspense como elemento de histórias literárias. Com o passar do tempo, o suspense passa a integrar a construção narrativa fora dos romances policiais com a ausência da figura do detetive, o que se torna a principal diferença entre o suspense e o romance policial.

O suspense pode ser considerado um gênero diferenciado dos demais, através de um conjunto de estratégias que constroem sua narrativa. Formado pela articulação enigma/revelação pode assumir dois percursos narrativos. O primeiro, explícito, é o foco e conhecido pelo protagonista e pelo leitor. O segundo, implícito, é desconhecido por ambos. Pequenas sequências do segundo percurso narrativo são encaixados ao longo do primeiro percurso, podendo trazer informações importantes para a revelação do enigma. Os episódios (acontecimentos) da narrativa podem ser apresentados de forma temporal inversa e cada episódio é interrompido em um momento estratégico, de modo a prender a atenção do leitor. Pode haver um rompimento com a regra da causalidade (causa seguida de consequência), ou seja, um episódio não é a consequência do anterior e a causa do seguinte. Também há mudanças nos papéis dos personagens apresentados. No clímax da narrativa, ocorre a revelação do enigma, que responde as perguntas feitas pelo leitor.

É importante ressaltar que tais estruturas apresentadas referem-se especificamente às narrativas do meio literário, e podem sofrer alterações quando transportadas a outros meios, como a televisão, por exemplo. Além disso, o suspense, assim como os demais gêneros, continua em uma constante evolução e suas características podem se modificar dependendo da sociedade e de sua época.

## **2.2 Julieta, a obra e a trama**

O livro "Julieta", publicado em 2010, pela escritora Anne Fortier, narra uma trama complexa e cheia de detalhes, envolvendo lendas, crenças, tradições, relações familiares e organizações criminosas, tendo como pano de fundo a cidade de Siena, na Itália, onde o passado e o presente não se separam. A narrativa gira em torno de uma lenda medieval sobre dois jovens apaixonados que, impedidos de ficarem juntos, tiveram um fim trágico, e sobre um valioso tesouro que estaria escondido sobre o seu túmulo, o qual muitos personagens desejam encontrar, por diferentes motivos.

Começa com a morte da tia-avó de Julie e Janice Jacobs, que criara as duas desde a morte de seus pais, quando tinham três anos. Por determinação do testamento, Janice herda toda sua fortuna. Mas Umberto, o mordomo italiano da família, entrega a Julie, em segredo, por ordens da tia, uma carta, um passaporte e uma chave. Na carta está escrito que o verdadeiro nome da jovem é Giulietta

Tolomei e que a chave abre um cofre de um banco na cidade de Siena, na Itália, que conteria um valioso tesouro guardado por sua mãe, Diane.

Giulietta viaja dos Estados Unidos até essa cidade, onde nascera e vivera até a morte dos pais, em busca do tesouro. Durante uma escala ela conhece uma velha mulher chamada Eva Maria Salimbeni, moradora de Siena, que se interessa pela jovem e conta-lhe sobre o Palio, uma tradicional corrida de cavalos realizada na cidade desde os tempos medievais. Embora na atualidade os cavaleiros sejam jôqueis profissionais, séculos atrás participavam os nobres das diferentes *contrade* de Siena, que eram territórios com seus próprios governantes e brasões. Ao aterrissarem em Florença as duas mulheres são recebidas por Alessandro Santini, afilhado de Eva Maria. Enquanto os três vão para Siena de carro, a velha senhora conta que as famílias Tolomei e Salimbeni haviam sido inimigas durante a Idade Média.

Após ser deixada no hotel, Giulietta vai ao banco que guarda o cofre de sua mãe. Nele, a jovem encontra uma caixa com vários papéis antigos de cartas e textos datilografados, um caderno de notas cheio de esboços de esculturas que representam um homem de joelhos segurando uma mulher no colo, uma brochura da obra "Romeu e Julieta" e um crucifixo com uma corrente de prata. Depois de analisar os textos datilografados, Giulietta percebe que os mais antigos são traduções de registros de fatos reais que teriam sido a inspiração para a história de amor mais conhecida no mundo ocidental os demais eram versões (fictícias) de "Romeu e Julieta" anteriores à de Shakespeare. A jovem surpreende-se ao descobrir que o bardo inglês não havia inventado a trama, mas a adaptado de outras narrativas e que, tanto a história real quanto a primeira versão fictícia não se passavam em Verona, mas em Siena e que as famílias dos jovens apaixonados não eram inimigas.

Com o passar dos dias, Giulietta conhece outros habitantes de Siena, entre eles seu primo Peppo, um artista plástico meio maluco chamado Maestro Lippi, além de continuar se encontrando com Eva Maria e Alessandro. Todos eles parecem ter conhecimento sobre a verdadeira história de "Romeu e Julieta". Conversando com essas pessoas e pesquisando nos documentos da caixa, ela conhece os verdadeiros fatos que inspiraram a tragédia e também descobre mais detalhes sobre o seu próprio passado e o suposto tesouro deixado por sua mãe.



Luciano Salimbeni, um perigoso criminoso, agora morto, havia sido suspeito pelas mortes de seus pais, devido à antiga rixa entre as famílias. Embora saiba que este tenha parentesco com Eva Maria, ela não acredita que a velha mulher deseje o seu mal. A Julieta histórica era ancestral de Giulietta Tolomei e possuía o mesmo nome. O tesouro, conhecido como "Olhos de Julieta", seriam duas grandes safiras incrustadas em uma estátua da Giulietta Tolomei dos tempos medievais (a mesma esboçada no caderno de notas), que fora colocada junto de sua sepultura. Todos os papéis contidos dentro da caixa eram pistas deixadas por Diane para encontrar essa estátua.

Giulietta nota estar sendo seguida por dois homens misteriosos que agem separadamente. O primeiro veste uma calça de abrigo e o segundo pilota uma moto e usa um capacete. Ela encontra na caixa uma ficha antiga do arquivo da Universidade de Siena, onde o seu pai era professor. A moça vai até o local, e encontra, na estante e na gaveta indicadas na ficha, uma bandeira de seda e uma faca com uma águia esculpida no cabo.

Giulietta leva os artefatos ao seu primo Peppo, que trabalha no museu da *Contrada* da Coruja (a qual pertence a família Tolomei), para analisá-los e tentar identificá-los. Peppo reconhece na bandeira o *cencio* do Palio de 1340, dado como desaparecido há séculos. Ele explica que os vencedores do Palio sempre recebem um *cencio*, uma bandeira com a imagem da Virgem Maria, como prêmio. A adaga havia pertencido a Romeo Marescotti (o Romeu histórico), quem também havia vencido o Palio de 1340 e cuja família pertence à *Contrada* da Águia. O primo insiste que os objetos são muito antigos para pertencerem apenas a uma pessoa e resolve mantê-los no museu até os governantes decidirem sobre o seu destino. Ainda preocupada com seus dois perseguidores, a moça decide pedir ajuda a Alessandro, capitão da polícia de Siena. Ao ouvir sobre os documentos da caixa, a adaga e o *cencio*, ele percebe o perigo de um roubo e se dirige ao museu da *Contrada* da Coruja imediatamente. Peppo é encontrado caído no chão, ferido. O *cencio* fora roubado. Ao prestar depoimento para a investigação do crime, Giulietta reconhece em uma foto o homem de abrigo que a vinha perseguindo. Seu nome era Bruno Carrera e trabalhara para Luciano Salimbeni. Horas depois, Bruno Carrera é localizado, mas não o *cencio*.

Embora Giulietta não admita, percebe estar se apaixonando por Alessandro. Em seu quarto no hotel, ela analisa a árvore genealógica da família Tolomei que

estava entre os papéis da caixa. Descobre ser descendente não de Giulietta Tolomei, que não tivera filhos, mas de sua irmã gêmea Gianozza (que também é o nome verdadeiro de sua irmã Janice). Na manhã seguinte, o homem da motocicleta revelou-se ser Janice, explicando que a seguiu para tentar descobrir o que a irmã estava fazendo. Ela revela também que não herdara nenhuma fortuna, apenas dívidas, pois o testamento e o advogado eram falsos. Na verdade, a tia havia sido assassinada e o mordomo Umberto era, na verdade, Luciano Salimbeni que não estava morto, mas desaparecido. Giulietta reluta em acreditar nisso, pois Umberto sempre a tratara como uma filha. Ela conta à irmã todos os acontecimentos desde a sua chegada a Siena. Alessandro aparece e informa que Bruno Carrera fora encontrado morto em sua cela.

Entre os capítulos, conforme os mistérios são esclarecidos, são narrados, paralelamente à trama contemporânea, os fatos acontecidos em Siena no século XIV e que deram origem à tragédia "Romeu e Julieta".

Em 1340, os pais e irmãos de Giulietta Tolomei foram mortos pelos Salimbeni, seus grandes inimigos. Ela fora a única sobrevivente do massacre. Seu amigo e confessor, o jovem Frei Lorenzo, foi encarregado de levá-la sã e salva para o palácio de seus tios, em Siena. Como seria uma viagem muito perigosa, Giulietta foi escondida dentro de um caixão colocado na condução. Depois de alguns dias de viagem, o monge conhece um rapaz chamado Romeo Marecotti, que se oferece para escoltá-lo em segurança até Siena. Por precaução, Frei Lorenzo mente que precisa levar um cadáver a um pintor, Maestro Ambrogio (o único sienense de quem Lorenzo já tinha ouvido falar). Quando chegam à oficina do pintor, o monge diz que levava uma jovem nobre morta para o *maestro* pintar um último retrato seu. O pintor abre o caixão, revelando Giulietta, que se fingia de morta. Romeo apaixona-se à primeira vista. Logo após o rapaz ir embora, Giulietta mostra estar viva. Frei Lorenzo conta toda a verdade a Maestro Ambrogio, que se apieda e os leva para a casa de Messer Tolomei, tio de Giulietta. De volta a sua oficina, o pintor resolve pintar um retrato da jovem. Pouco depois, Romeo aparece e pede para ver o quadro da moça morta. Ele fala sobre seu amor e Maestro Ambrogio confessa que ela está viva, mas não diz como se chama ou onde está.

Uma noite, Romeo entra e penetra em uma festa realizada na casa dos Tolomei e descobre o nome e o paradeiro da jovem misteriosa. Os dois conversam escondidos e Giulietta se apaixona. Eles começam a trocar correspondências.

Giulietta também passa a escrever cartas (mas não as envia) à sua irmã gêmea Gianozza, que havia se casado e ido embora de casa antes do massacre da família. Durante uma procissão na catedral de Siena, Romeo pede a mão de Giulietta para o seu tio, mas Messer Salimbeni já havia pedido pouco antes, como uma forma de selar a paz entre as duas famílias. O rapaz, então, na frente de todos, faz uma promessa à Virgem de, se vencer o Palio, estender o *cencio* sobre seu leito nupcial para depois devolvê-lo à Mãe divina.

Romeo vence a competição, porém a alegria dura pouco, pois outro participante matara o filho de Messer Tolomei, Tebaldo, que também competia, durante a corrida com a adaga de Romeo, que é injustamente acusado pelo assassinato, mas consegue fugir. Durante o velório de Tebaldo, em uma igreja, Romeo entra disfarçado de monge e oferece um anel à Giulietta, tornando-a sua esposa, de acordo com os costumes medievais. No dia seguinte, durante o enterro, Giulietta se esconde no sepulcro da família e fica lá dentro, a espera que Romeo venha buscá-la para fugirem. No entanto Messer Salimbeni encontra Romeo, descobre seu plano, crava-lhe sua própria adaga e o deixa jogado no sepulcro fechado para morrer. Leva Giulietta de volta para casa.

O casamento entre Giulietta e Messer Salimbeni é marcado. A noiva recebe do noivo uma grinalda de ouro ornamentada por duas grandes safiras e duas grandes esmeraldas. Na noite de núpcias, o *cencio* fora estendido sobre o leito nupcial, mas Messer Salimbeni fica impotente e não consegue possuir Giulietta. Todos na cidade ficam sabendo do ocorrido. Frei Lorenzo aparece na oficina de Maestro Ambrogio, junto com Romeo, a quem ele resgatara do sepulcro dos Tolomei e cuidara de suas feridas. O pintor conta a estranha história que ouvira.

Messer Salimbeni envia Giulietta para uma fortaleza fora de Siena, acompanhada de seu filho, Nino, o verdadeiro assassino de Tebaldo, para quem dera a missão de tentar engravidá-la. A moça decide suicidar-se com uma poção guardada entre seus pertences. Romeo e Frei Lorenzo, acompanhados por soldados cedidos por Gianozza, adentram a fortaleza. Nino é morto por Romeo em um duelo. Quando encontram Giulietta, ela já havia bebido a poção e estava quase morta. Romeo e os guerreiros de Gianozza são mortos pelos homens de Salimbeni. Os corpos dos jovens são levados de volta para Siena, assim como Frei Lorenzo, que é preso e submetido a torturas. Maestro Ambrogio registrara todos esses

acontecimentos em um diário. Séculos depois, Maestro Lippi, o então proprietário da oficina, encontrara esse diário e o vendera ao Professor Tolomei.

De volta ao presente, Giulietta se convence que Luciano Salimbeni é culpado, mas ainda acredita na inocência de Eva Maria e Alessandro. As duas irmãs veem Alessandro de longe e o seguem até o museu da *Contrada* da Águia. Lá dentro, ouvem uma mulher chamar Alessandro de "Romeo", e Giulietta percebe que ele é o Romeo Marescotti dos tempos atuais (descendente do medieval), de quem o primo Peppo já havia lhe falado e achava que estava morto. Elas encontram Maestro Lippi e pedem-lhe para traduzir um documento em italiano que estava na caixa.

O texto conta sobre quando Frei Lorenzo fora torturado e escrevera uma maldição lançada aos Tolomei e Salimbeni em uma parede, antes de morrer e ser enterrado embaixo da câmara de tortura. Pouco tempo depois, chegaram os primeiros rumores sobre a Peste Negra. Messer Salimbeni, perturbado com a maldição, considerou sua culpa o surto da peste. Para se redimir, ordenou a construção de um túmulo magnífico para o casal cuja vida ele destruíra. Mandou fazer uma estátua de ouro gigante dos dois, usando as safiras e esmeraldas da grinalda de sua falecida esposa como os olhos de Giulietta e Romeo. Por garantia, mandou fabricar uma versão fictícia da história dos malfadados amantes, onde a culpa de suas mortes seria apenas deles. Porém, a Peste Negra acabou com quase toda a população da cidade. Quando o surto passou, praticamente ninguém mais se lembrava dessa história, que virou uma lenda, nem sobre o túmulo. Uma mulher da família Tolomei casada com um Salimbeni, com quem morava, em 1370, na antiga residência de Messer Salimbeni, quando soube dessa história, através de uma filha deste, mandou desenterrar os restos mortais do monge e os enviou para uns padres de Viterbo, mas guardou consigo o crucifixo encontrado entre a ossada, o mesmo que estava na caixa deixada por Diane Tolomei.

Na manhã seguinte, Giulietta vai com Alessandro para a casa onde haveria uma festa oferecida por Eva Maria. Ele lhe conta que seu nome de batismo é Romeo Alessandro Marescotti, e que adotou o sobrenome Santini de seu padrasto. Sua família é descendente de um filho ilegítimo do Romeo Marescotti medieval, com uma mulher com quem ele se envolvera antes de conhecer Giulietta. Esse filho, reconhecido pelo avô após a morte do pai, recebera o anel que Romeo havia dado para Giulietta e que fora encontrado, assim como o crucifixo, com os restos mortais de Frei Lorenzo. Diane Tolomei descobrira a localização do anel. Ela procurara o

avô de Alessandro, lhe contara tudo sobre a maldição, que fazia desgraças acontecerem com os membros das famílias Tolomei e Salimbeni, e pedira ajuda para encontrar o anel para, assim, devolver os artefatos aos seus verdadeiros donos e por um fim nisso. O avô encontrara o anel no lugar indicado, mas no dia em que se reuniria novamente com Diane, esta morreria e o anel ficara com os Marescotti.

Na hora da festa, Giulietta descobre que todos os convidados são pessoas crentes na maldição das famílias. Eva Maria leva Giulietta e Alessandro para uma sala reservada, onde monges de Viterbo celebram, de súbito, o casamento dos dois. Ainda espantada, a moça recebe o anel da Giulietta medieval. Os monges revelam a adaga de Romeo e a abençoam. Giulietta vai para um quarto com Alessandro e eles consumam o casamento. Quando acorda, ela se vê sozinha na cama e encontra o *cencio* entre o emaranhado de lençóis (a noite de núpcias entre "Romeo" e "Giulietta" era um requisito para quebrar a maldição). Giulietta procura por Alessandro e o vê conversando com Luciano Salimbeni. Desiludida, ela pega suas coisas, incluindo o *cencio*, para ir embora.

Janice aparece e a leva de moto para a antiga casa de sua mãe. Lá, elas encontram várias fotos e chegam a surpreendente conclusão que seu pai verdadeiro é Luciano Salimbeni. Com o caderno de notas da mãe e a brochura que estava na caixa, elas decodificam uma mensagem deixada por Diane. A indicação da localização do túmulo de Giulietta e Romeo. Um grupo de criminosos invade a casa, com Luciano Salimbeni de refém. Giulietta e Janice são jogadas em uma van, com Luciano e um dos monges que realizara o casamento, e obrigadas a levar os bandidos até o local do tesouro. Luciano revela ser filho de Eva Maria. Ele fora um jovem rebelde que se juntara ao crime organizado. Luciano conhecera Diane, assistente do professor Tolomei, os dois se apaixonaram e ela engravidara, mas o abandonou ao descobrir em que ele trabalhava. Diane casou com o professor Tolomei, que assumiu suas filhas gêmeas.

Movido pelo ciúme, Luciano repassou a seus colegas do crime a história que Diane lhe contara sobre as pesquisas do professor Tolomei acerca do tesouro "Olhos de Julieta". Estes foram atrás do pesquisador e, na tentativa de fazê-lo confessar, o mataram. Após isso, ele e Diane passaram a viver juntos, com as suas filhas, enquanto ela retomava as pesquisas do falecido marido. Estava a ponto de descobrir a localização do túmulo, mas os bandidos foram atrás de Luciano novamente e a mataram. Luciano pôs o corpo da mulher no carro e o empurrou em

um precipício, simulando um acidente, mandou as meninas para os Estados Unidos e matou todos os criminosos que sabiam do tesouro, exceto um, porque era apenas um adolescente. Ele foi para os Estados Unidos disfarçado de mordomo para ficar perto das filhas e fugir das autoridades italianas. Vários anos depois, o único homem a quem havia poupado, agora um chefe do crime, fora atrás dele e acabara por matar a tia de Giulietta e Janice. Luciano prometeu encontrar o tesouro e entregá-lo. Ele forjou toda uma história sobre a morte da tia para fazer Giulietta ir em busca da estátua e pediu para Eva Maria auxiliá-la. Contratara Bruno Carrera para proteger a filha, mas este se envolveu com as pessoas erradas e foi assassinado.

Ao chegarem ao Museu Santa Maria Della Scalla, Giulietta, Janice, Luciano, o monge e os bandidos descem até o quarto de Santa Catarina de Siena, o lugar indicado na mensagem, onde encontram uma passagem para um túnel. Depois de passarem por câmaras e uma fossa da Peste Negra, chegam a uma cripta com várias capelas laterais. Em uma delas, está o túmulo de Giulietta e Romeo. Finalmente, a estátua é encontrada. Os criminosos retiram os seus "olhos". Como a cripta é muito antiga, começa a desmoronar. Alessandro e outros policiais invadem a capela e trocam tiros com os criminosos. Todos os bandidos morrem esmagados por pedaços da construção. Enquanto Giulietta tenta fugir, ela cai em um rio subterrâneo e quase morre, mas é salva por Alessandro. Luciano e as pedras preciosas desaparecem. Giulietta acredita ambos foram soterrados, mas Janice e Eva Maria insistem que ele as pegou e aproveitou para fugir para longe.

O *cencio* de 1340 é restaurado e levado o Museu da Águia. Dias depois, todo mundo vai a um mosteiro na cidade de Viterbo comemorar o casamento de Giulietta e Alessandro. Eles colocam o crucifixo de Frei Lorenzo no pescoço de uma estátua do monge. A maldição finalmente é quebrada e as dívidas quitadas.

### **2.2.1 Anne Fortier, a autora**

Anne Fortier nasceu em 1971, na cidade de Holstebro, Dinamarca. Sua mãe, Birgit Malling Eriksen, incentivou seu interesse ainda na infância por música e línguas. Começou a escrever com onze anos e tentou publicar seu primeiro livro aos treze.

Possui doutorado em História das Ideias pela Universidade de Aarhus, da Dinamarca. Em 2002, se mudou para os Estados Unidos, onde passou a trabalhar

na produção de filmes, com destaque para o documentário vencedor do Emmy "*Fire and Ice: The Winter War of Finland and Russia*" (2006). Lecionou em universidades e, atualmente, vive em Quebec, no Canadá, com a família.

Seu primeiro romance publicado, "*Hyrder på bjerget*" (2005), foi também seu último trabalho escrito em dinamarquês. "*Julieta*" (2010), seu primeiro livro em língua inglesa, tornou-se um *bestseller* do *New York Times* e foi vendido para mais de trinta países. Em 1986, com quinze anos, ao viajar para a Tunísia, percebeu que as viagens a ajudariam a criar histórias interessantes (FORTIER, 2016). Para escrever "*Julieta*" (2010), viajou até Siena com sua mãe, onde investigaram locais importantes (alguns de forma clandestina), conversaram com moradores e realizaram uma pesquisa aprofundada sobre a história da cidade (FORTIER, 2010). Essa obra proporciona uma trama que se complica mais a cada capítulo, onde novos detalhes são inseridos. Como a narrativa envolve detalhes sobre a história de Siena e artefatos antigos, vários assuntos relacionados ao Patrimônio Cultural são abordados em grande parte do tempo.

Seu último trabalho literário até o momento é "*A Irmandade Perdida*", publicado em 2014.

### 3 PATRIMÔNIO CULTURAL

A história de "Julieta" (2010) despertou meu interesse sobre o conceito de patrimônio e patrimônio cultural, cujos significados se modificaram ao longo dos anos. Nessa pesquisa adotamos para a análise as definições constantes nas "Cartas Patrimoniais" da UNESCO e do ICOMOS, que também definem políticas de proteção e preservação. Discutiremos as principais delas a seguir, aquelas que trazem suporte teórico para analisar as noções de patrimônio identificadas na obra "Julieta" (2010).

O termo patrimônio é considerado sinônimo de monumento até os anos 1960 (CHOAY, 2008), não sendo nem citado na Carta de Atenas, redigida durante o Escritório Internacional dos Museus, em 1931. Essa carta menciona a necessidade de "proteger os monumentos de interesse histórico, artístico ou científico, pertencentes às diferentes nações" (ICOMOS, 1931, p. 1). Somente trinta e três anos após, com a publicação da Carta de Veneza, do II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, realizado em 1964, aparece o termo patrimônio, sem haver uma distinção clara entre os dois termos. Na Carta de Veneza, também chamada de Carta Internacional Sobre Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios, o termo "patrimônio" é citado uma única vez, sendo descrito como as obras monumentais de cada povo, portadoras de mensagem espiritual do passado, que perduram no presente como o testemunho vivo de suas tradições seculares (ICOMOS, 1964).

Já o termo "Patrimônio Cultural" está definido na Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, documento resultado na Conferência Geral da UNESCO, em 1972. Nele, "Patrimônio Cultural" está definido como os monumentos, conjuntos de construções e locais de interesse que possuam algum valor universal excepcional do ponto de vista histórico, artístico, científico, estético, etnológico ou antropológico.

A Declaração do México, elaborada durante a Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais, em 1985, afirma:

O patrimônio cultural de um povo compreende as obras de seus artistas, arquitetos, músicos, escritores e sábios, assim como as criações anônimas surgidas da alma popular e o conjunto de valores que dão sentido à vida. Ou seja, as obras materiais e não materiais que expressam a criatividade



desse povo: a língua, os ritos, as crenças, os lugares e monumentos históricos, a cultura, as obras de arte e os arquivos e bibliotecas (ICOMOS, 1985, p. 4).

O documento reconhece como patrimônio outras formas de manifestação cultural além de monumentos, construções e sítios. Também considera seus valores para o povo que o produz, e não apenas o valor universal.

Em 1980, o ICOMOS da Austrália publicou a Carta de Burra, que foi atualizada em 1999. Atualmente, o Conselho só permite a consulta da última versão. Refere-se aos sítios de patrimônio cultural como aqueles que possuem "significado cultural", que "significa valor estético, histórico, científico, social ou espiritual para as gerações passadas, actual ou futuras" (ICOMOS, 1999, p. 5). A Carta também considera "significado patrimonial" e "valor cultural" sinônimos de "significado cultural".

Por outro lado, é importante destacar que vários autores questionam sobre a ideia de Patrimônio Cultural e como ele funciona na prática. Para Guillaume (2003), o patrimônio

tem tendência para se generalizar à realidade toda (do inerte ao vivo, do passado ao presente, do material ao imaterial). É um contraponto à incerteza do futuro, mas um contraponto não tranquilizador. [...] É a parte desativada das coisas vivas – produções, instituições, língua – que passa a ser alvo de uma referencia valorizante. O património tem por vocação homogeneizar (enquadrar os elementos mais heterogêneos num todo homogêneo, arquivístico-conservatório). A sua única eficácia é acumular-se indefinidamente (GUILLAUME, 2003, p. 24-25).

Em outras palavras, o Patrimônio Cultural homogeneiza as culturas heterogêneas e passa a acumular cada vez mais elementos, que se valorizam.

De acordo com Fonseca (2009), somente os produtos de certas matrizes culturais acabam sendo considerados Patrimônios Culturais, o que é prejudicial, principalmente, em sociedades multiculturais, como, por exemplo, a brasileira, pois as culturas de certas matrizes podem ser desvalorizadas e rechaçadas. Segundo a autora, a função do patrimônio não se restringe à sua integridade física, mas também à sua identificação, documentação, promoção e difusão, para que haja a reapropriação por parte das comunidades (FONSECA, 2009).

Para Jacques Le Goff (1990) há uma ligação entre Patrimônio Cultural, cujo objetivo é recordar, e a memória coletiva, que é composta por monumentos. Esses

costumam ser obras arquitetônicas ou esculturas de comemoração triunfal ou, então, alguma obra funerária, que foi instituída como Patrimônio Cultural.

A seguir, serão descritos aspectos relacionados ao Patrimônio Cultural que analisaremos nesse trabalho: patrimônio imaterial, conservação patrimonial e valores patrimoniais, que se relacionam para formar o conceito de patrimônio presente no romance analisado.

### **3.1 Patrimônio cultural imaterial**

Para além do Patrimônio Cultural Material (ou Tangível), destacado nas Cartas Patrimoniais, existe o Patrimônio Cultural Imaterial (ou Intangível), definido em 2003, na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, como

as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural (UNESCO, 2003, p. 3).

Tal Patrimônio é transmitido de geração em geração, recriado constantemente, e é responsável por sentimentos de identidade, continuidade e respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Ele se manifesta através de:

- a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial;
- b) expressões artísticas;
- c) práticas sociais, rituais e atos festivos;
- d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo;
- e) técnicas artesanais tradicionais (UNESCO, 2003, p. 5).

Essa ampliação do termo "patrimônio" se fez necessária nos tempos atuais, com a agilização dos processos de comunicação, para aproximar as diferentes políticas culturais de uma cidade, já que as sociedades contemporâneas estão caracterizadas por um contexto multicultural, multirreligioso e heterogêneo (FONSECA, 2009).

A grande diferença entre o Patrimônio Cultural Material e o Imaterial está no fato do primeiro poder se manter estático, através de conservação e restauração, e o segundo ser dinâmico, pois seus contatos e interações com as pessoas

inevitavelmente provocam modificações ao longo do tempo (FARIAS, 2009). Tais alterações são causadas pelas mudanças nos contextos históricos e culturais, que mudam a mentalidade dos indivíduos, pelas variadas interpretações que diferentes pessoas de um mesmo grupo podem ter em relação a esses patrimônios, ou mesmo pela apropriação do patrimônio por outros grupos, que mantém alguns aspectos deste e obscurece outros. Em todas as circunstâncias, as mudanças são causadas para atender aos interesses das classes dominantes das sociedades, que a influenciam econômica, cultura e politicamente (AZEVEDO; CARVALHO, 2012). O que vale, em qualquer caso, é não deixar a interferência ser tamanha a ponto de não ser possível reconhecer mais o Patrimônio Imaterial. Para isso, é necessário registrar seus processos ao longo do tempo, explicando as modificações feitas e justificativas para tais mudanças.

### **3.2 Conservação patrimonial**

A conservação patrimonial é responsável pela manutenção e preservação do Patrimônio Cultural, ou seja, a garantia de que este não se perca ou desapareça. A Conferência de Nara ou Conferência sobre autenticidade em relação à conservação do Patrimônio Mundial, realizada em 1994, define conservação como:

Todos os esforços destinados à compreensão do patrimônio cultural, ao conhecimento da sua história e do seu significado, à garantia da sua salvaguarda material e, se necessário, à sua apresentação, restauro e valorização. (Entende-se que o patrimônio cultural inclui monumentos, grupos de edifícios e sítios com valor cultural conforme definido no artigo primeiro da Convenção da Patrimônio Mundial) (ICOMOS, 1994, p. 5).

Nota-se que essa definição refere-se apenas aos patrimônios materiais e classificados de acordo com a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. O Patrimônio Cultural Imaterial é "conservado" através de registros escritos, sonoros e visuais das formas de expressões e das informações sobre seu contexto e os diferentes significados que podem ter para cada um (FONSECA, 2009).

Guillaume (2003) descreve a conservação como uma luta sem fim contra as ações do tempo, uma proteção às coisas, materiais ou imateriais, que param de ser produzidas ou operadas no presente. Os elementos a serem conservados, materiais

ou imateriais, são aqueles que de alguma forma ainda afetam a sociedade, ou seja, relacionam o passado ao presente. Para o autor, existem duas formas de conservação. Conservação simbólica que é quando os vestígios deixados pelos mortos são mantidos pela sociedade de forma imaterial e invisível, através da memória ou mesmo a bens materiais, mas unicamente por seus simbolismos. Um exemplo são as relíquias (partes do corpo) dos santos católicos. Na conservação simbólica, as coisas antigas (passado) e as coisas novas (presente) coexistem para manter viva a estrutura simbólica. Em suma, o único elemento importante a ser conservado é o simbólico. A conservação heterológica, por outro lado, é visível e legível nas coisas materiais. Ao tentar-se conectar o passado ao presente com um objeto, sem possuir mais os mesmos significados simbólicos de antes, ele se torna o "Outro" da sociedade e passa a fazer parte de um processo de acumulação de patrimônios. Esse é o tipo de conservação feito pelos museus, por exemplo, que se preocupa apenas em preservar o material do objeto, sem se importar com os significados que eles teriam possuído anteriormente, no máximo, remetendo ao imaginário, imitando a conservação simbólica.

Por fim, com a Declaração de Québec (2008) é reconhecido o espírito do lugar, ou seja, "sua essência de vida, social e espiritual" (ICOMOS, 2008, p.1), que está presente tanto nos patrimônios tangíveis como nos intangíveis. Assim, monumentos, sítios e paisagens culturais, tanto quanto memórias, narrativas, festividades e conhecimentos tradicionais, devem ser levados em consideração nos projetos de conservação e restauro.

### **3.3 Valores patrimoniais**

Dependendo das perspectivas ou objetivos, o Patrimônio Cultural possui diferentes valores. Em sua obra, "*Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*", com o título traduzido para o francês como "*Le culte moderne des monuments*" e para o português como o "O Culto Moderno dos Monumentos", Aloïs Riegl (1984) estabelece os tipos de valores monumentais (patrimoniais) que ele classificou em Valores de Rememoração e Valor de Contemporaneidade. Cada um deles está relacionado a um tipo de "culto" dos monumentos e a diferentes práticas de conservação. O conceito de monumento era considerado sinônimo de patrimônio até a década de 1960 (CHOAY, 2008). Os Valores de Rememoração

foram classificados em Valor de Antiguidade, Valor Histórico e Valor de Rememoração Intencional.

O Valor Rememoração de Antiguidade coloca o foco na visibilidade das degradações sofridas e não na integridade do monumento, não permitindo alterações ao monumento que apaguem sua historicidade em nome de sua forma original. A busca do Valor de Antiguidade tem o objetivo de expor o que se passou com o patrimônio, sem tentar lutar contra as ações do tempo. Sua força está nos elementos que restaram dos monumentos e desse modo a atingir a sensibilidade humana, a partir da ação do tempo e de sua degradação provocada em todos os corpos. Uma vez que a conservação eterna é impossível, esse talvez seja o valor que melhor funcione na prática.

O Valor de Rememoração Histórico baseia-se na conservação do estado original do monumento, que deve ser a melhor possível. Sua autenticidade é importante para as pesquisas dos futuros historiadores e seu estado atual deve ser mantido, pois restaurações estão sujeitas a erros. A degradação, tanto por parte das ações humanas quanto dos agentes naturais, precisa ser barrada a qualquer custo e um monumento só tem valor se estiver em sua forma original, para criar a sensação de presente.

O Valor de Rememoração Intencional está ligado aos monumentos edificados com a intenção de recordar algo. Aqui, o monumento deve permanecer em um eterno presente e manter sua forma original a qualquer custo, desde prevenção contra possíveis destruições até restauração, o que o torna inimigo do Valor de Antiguidade e o mais próximo dos valores de contemporaneidade.

O Valor de Contemporaneidade exige que os monumentos se igualem a criações recentes, sem aparentar sinais de deterioração. São divididos em valores de Uso e de Arte. No Valor de Uso a integridade física do monumento é mais importante que os seus significados e deve atender às necessidades materiais dos seres humanos. Um edifício, por exemplo, que não ofereça riscos a vida humana deve continuar a ser utilizado, podendo manter suas funções antigas ou abrigar novas. O Valor de Arte é avaliado de acordo com a satisfação da expectativa do gosto artístico moderno. O Valor de Arte divide-se nos valores de Novidade e de Arte Relativo. Para um monumento possuir Valor de Novidade é necessário apagar todos os seus traços de envelhecimento, através de uma restauração completa para ficar com aparência de algo novo, o que faz do Valor de Antiguidade o seu pior

inimigo. O Valor de Novidade é o mais apreciado pelos indivíduos sem conhecimentos de determinada cultura, pois estes podem apreciar um monumento sem ter o conhecimento sobre o seu significado, pois tem beleza por ser novo e intacto. Valor de arte relativo está relacionado ao fato de uma obra antiga sensibilizar o ser humano moderno, mesmo com uma concepção de arte diferente de sua época. Não existe um valor de arte absoluto, de forma que colocamos algumas obras antigas acima das modernas, opondo-se ao valor histórico, que preza pela recordação de uma determinada época.

### 3.4 Documentos como patrimônio

Assim como os monumentos, as edificações e as tradições, os documentos fazem parte do Patrimônio Cultural e sua construção. Segundo Le Goff (1990), o que sobrevive da memória coletiva

não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores (LE GOFF, 1990, p. 535).

Para o autor, a memória coletiva pode apresentar-se sob a forma de "*monumentos*, herança do passado", e "*documentos*, escolha do historiador" (LE GOFF, 1990, p. 535). Enquanto o primeiro estaria ligado ao poder de perpetuação de sociedades históricas, o segundo serviria como prova histórica dos acontecimentos.

Por isso, com a escola Positivista, entre os séculos XIX e XX, o documento triunfa lentamente sobre o monumento e a consulta de documentos por parte dos historiadores torna-se indispensável. Embora anteriormente apenas o registro escrito fosse considerado "documento", o sentido do termo se ampliou para a imagem, o som e qualquer outro meio. Nos anos 1960, ocorre uma revolução documental, que só foi possível graças à revolução tecnológica do computador, que permite o armazenamento dos documentos em bancos de dados. "A memória coletiva valoriza-se, institui-se em patrimônio cultural" (LE GOFF, 1990, p. 542).

O documento é uma fabricação da sociedade pelas forças que detém o poder, então, para haver a recuperação da memória coletiva e do conhecimento é preciso

analisá-lo como um monumento. "O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro - voluntária ou involuntariamente - determinada imagem de si próprias" (LE GOFF, 1990, p. 548). Logo, todo documento é, ao mesmo tempo, uma verdade e uma mentira, pois se trata de um ponto de vista parcial da história, de alguém que o elegeu para transmiti-lo. Cabe ao historiador desconstruir e analisar o contexto da produção do documento-monumento. Todo material histórico deve ser considerado documento: "os vestígios da *cultura material*, os objetos de *coleção* (cf. *pesos e medidas, moeda*), os tipos de *habitação*, a *paisagem*, os fósseis (cf. *fóssil*) e, em particular, os restos ósseos dos animais e dos homens (cf. *animal, homo*)" (LE GOFF, 1990, p. 553).

Carlo Ginzburg (2014) descreve o "método Morelli", proposto por Giovanni Morelli no século XIX, que propõe analisar os detalhes menores e com menos significados de uma obra de arte para avaliar sua autenticidade. Tal método influenciou Arthur Conan Doyle, nos contos do personagem Sherlock Holmes, e Freud, nos estudos da psicanálise. A conexão entre esses três homens não se dá por mera coincidência. Todos eram formados em medicina e sabiam diagnosticar as doenças através de sintomas e pequenos sinais apresentados pelos pacientes. Essa foi a inspiração para a criação do método Morelli, que também se aplica aos documentos, que podem ser identificados como autênticos ou inautênticos e ajudar a descobrir detalhes desconhecidos.

O ser humano aprendeu a se guiar por sinais ainda na Pré-história, quando vivia da caça e seguia os animais através de rastros, como pegadas, cheiros e ruídos. Porém, as características presentes nas escritas e nas pinturas são culturais, e refletem a perspectiva de uma pessoa, uma classe social ou uma sociedade. "A realidade é opaca, mas há certos pontos - pistas, sintomas - que nos permitem decifrá-la" (GINZBURG, 2014, p. 127). O estudo desses fragmentos, juntamente com a intuição, nos permite saltar do desconhecido para o conhecido. Essa questão dos detalhes dos documentos auxiliarem nas descobertas é muito abordada na obra que será analisada no capítulo seguinte.

## 4 A REPRESENTAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL NA LITERATURA

Esse trabalho tem o objetivo de analisar a representação do Patrimônio Cultural na obra "Julietta" (2010). Para isso, selecionamos trechos do livro e o separamos por categorias. Importante salientar que, embora possua uma vasta abordagem, a expressão "Patrimônio Cultural" em si não é utilizada em nenhum momento. A única menção do termo "patrimônio" ocorre durante a narrativa passada na Idade Média, no sentido de bens econômicos familiares passados de geração em geração:

- Como estais ouvindo - disse o comandante Marescotti com admirável calma ao perplexo Tolomei -, eu gostaria de propor um casamento entre meu filho mais velho, Romeo, e vossa sobrinha Giulietta. Estou certo de que sabeis que somos uma família de recursos e boa reputação e, com todo o respeito, creio estar apto a prometer que vossa sobrinha não passaria por nenhuma redução de conforto ou de posição social. Após minha morte, quando meu filho Romeo me suceder como patrono da família, ela se tornará senhora de um grande **patrimônio**, que abrange muitas residências e vastos territórios, cujos detalhes resumi num documento. Qual seria um bom momento para vos fazermos uma visita, a fim de que eu possa entregar-vos pessoalmente esse documento? (FORTIER, 2010, p. 165-166, grifo meu).

As categorias escolhidas para a análise estão divididas em Patrimônio Cultural Imaterial, Conservação e Valores (optei por analisá-los juntos, pois os dois aspectos estão intimamente ligados, como a narrativa deixa claro) e Documentos como Patrimônio.

### 4.1 Noção de conservação e valores

Em um primeiro momento, o Valor de Rememoração Histórico, que valoriza o estado original do patrimônio, parece ser o mais presente e importante para a cidade de Siena, que, aparentemente, conseguiu manter quase todos os seus espaços arquitetônicos e monumentos em seu estado de origem, como é salientado pela protagonista na primeira vez em que caminha pela cidade.

Enquanto eu caminhava pela Via della Sapienza, **as fachadas das casas antigas foram se fechando à minha volta e logo eu estava aprisionada num labirinto de séculos atrás, que seguia a lógica de um estilo de vida do passado.** Acima de mim, uma tira de céu azul era cruzada por faixas cujas cores ousadas tinham uma estranha vivacidade em meio aos



tijolos medievais, mas, fora isso - e um *jeans* pendurado numa janela para secar -, **não havia quase nada que vinculasse aquele lugar à modernidade.**

**O mundo se desenvolvera a seu redor, mas Siena não se importava.** O *direttore* Rossini me dissera que, **para os sienenses, a era de ouro tinha sido o final da Idade Média** e, à medida que fui andando, percebi que ele tinha razão. **A cidade se apegava a seu eu medieval com obstinado descaso pelos atrativos do progresso. Havia toques do Renascimento aqui e ali**, mas, em linhas gerais, como dissera o gerente do hotel, com um risinho desdenhoso, Siena fora sensata demais para se deixar seduzir pelos encantos dos playboys da história, os chamados mestres que transformavam casas em bolos de várias camadas.

Como resultado, **o que havia de mais belo em Siena era sua integridade.** (FORTIER, 2010, p. 37-38, grifo meu).

Como a melhor época da história dessa cidade foi a Idade Média, seus habitantes sentem a necessidade de se manter conectados a ela de todas as formas possíveis, inclusive na arquitetura. Esse é o "espírito do lugar". Durante toda a narrativa, a impressão que se tenta passar é que Siena continua a mesma desde a Idade Média, sem sofrer mudanças, como mostrado no trecho abaixo.

A Piazzetta del Castellare parecia uma pequena fortaleza no interior da cidade e não era muito fácil de achar. [...] Uma vez na *piazzetta*, fiquei presa entre prédios altos e silenciosos e, quando ergui os olhos para todas as venezianas fechadas nas paredes à minha volta, pareceu-me quase possível que elas tivessem sido cerradas na Idade Média e nunca mais reabertas (FORTIER, 2010, p. 60-61).

Toda essa aparente integridade se torna muito importante para a cidade, pois se trata de seu principal atrativo, até mesmo para o turismo. E, também, um motivo de orgulho para seus moradores.

Afirmavam com obstinação que Siena era a cidade mais encantadora e impoluta do planeta e, diante de tamanha convicção, o que ele podia fazer senão admitir que, de fato, talvez fosse verdade? (FORTIER, 2010, p. 93).

Essa citação refere-se às conversas do diretor de um hotel, um sienense orgulhoso, com os vários turistas que visitam a cidade. Porém, é possível perceber que, na verdade, quase nada se mantém realmente em seu estado original. Mesmo durante a Idade Média, as construções sofreram vários danos, reconstruções e reformas por diversos motivos. O Valor de Rememoração Histórico entra em conflito com o de Antiguidade, que valoriza as modificações ocorridas em um prédio ou monumento com o tempo. Ao mesmo tempo em que a conservação dos espaços

arquitetônicos é defendida, as mudanças que aconteceram com os mesmos também são valorizadas e despertam emoções nas pessoas quando pensam em tudo o que se passou em tais lugares ao longo dos séculos.

Entrar no Campo foi como pisar numa concha gigantesca. Em toda a volta havia restaurantes e cafés e, bem no lugar onde ficaria a pérola, no fundo da depressão da *piazza*, erguia-se o Palazzo Pubblico, o prédio que servia de prefeitura desde a Idade Média.

[...]

Como todo Governo, o Palazzo Pubblico havia crescido com o tempo. De sua origem como pouco mais do que uma sala de reuniões para nove administradores, ele passara a ser uma estrutura assombrosa (FORTIER, 2010, p. 92-94).

No caso do Palazzo Pubblico, a construção foi aumentada por motivos práticos, mas a maior parte das modificações sofridas pelas construções parece estar relacionada a destruições causadas, direta ou indiretamente, pelos conflitos ocorridos em épocas conturbadas. As edificações foram devastadas pelos inimigos de seus proprietários ou derrocadas na tentativa de torná-las fortalezas contra possíveis ataques.

Foi assim que minha família, os Tolomei, havia enriquecido, dissera o *direttore* Rossini, e como nossos rivais, os Salimbeni, enriqueceram ainda mais. As duas tinham sido famílias de mercadores e banqueiros e seus palacetes fortificados haviam ladeado justamente essa rua - a principal de Siena - com torres de uma altura incrível, que tinham continuado a subir sem parar, até que, por fim, ambas desmoronaram.

Ao passar pelo Palazzo Salimbeni, procurei em vão restos da antiga torre. O prédio ainda era impressionante, com uma porta de entrada bem ao estilo do castelo de Drácula, porém já não era a fortaleza que fora um dia (FORTIER, 2010, p. 38-39).

Desde que chegara a Siena, eu havia passado várias vezes pela intimidante entrada principal do **Monte dei Paschi**. [...]

**Para um prédio que tinha sido incendiado por famílias rivais - uma delas a minha-, demolido pela população furiosa, reconstruído pelos donos várias vezes, confiscado pelo governo e, por fim, renascido como uma instituição financeira no ano de 1472**, o que fazia dele o mais antigo banco a sobreviver no mundo, o Palazzo Salimbeni era um lugar admiravelmente sossegado. [...]

Conforme descia para o porão, o ar foi ficando consideravelmente mais frio e **alguns vestígios da estrutura do prédio original começaram a aparecer**, as paredes tomando-se ásperas e desgastadas a meu redor. **Na Idade Média, aquelas fundações haviam sustentado uma torre alta**, talvez tão alta quanto a Torre Del Mangia, na Praça do Campo. **A cidade inteira tinha sido repleta dessas torres familiares, que haviam servido de fortificações em épocas tumultuadas** (FORTIER, 2010, p. 172-173, grifo meu)

Pela segunda citação, podemos presumir que outras construções tenham passado por acontecimentos semelhantes ao Palazzo Salimbeni e perdido suas formas originais, que não puderam ser recuperadas com as reconstruções e das quais sobraram apenas alguns resquícios.

O melhor exemplo de Valor de Rememoração de Antiguidade é a Rocca di Tentennano, fortaleza onde o Romeo e a Giulietta medievais haviam morrido, mas que atualmente encontra-se em ruínas, ao contrário das edificações da cidade de Siena. As sensibilidade provocada na protagonista ao imaginar tudo o que havia se passado no local e ver o pouco que restara de uma construção antiga depois de tanto tempo descrevem muito bem o objetivo desse valor.

Subimos toda a encosta, até chegarmos à **base de uma fortaleza em ruínas**. Pela descrição de Maestro Ambrogio, eu sabia que, **em sua época, a construção tinha sido colossal**; ele a chamara de "uma estrutura formidável, postada qual um abutre no alto de uma colina": **Não era difícil imaginar como tinha sido, pois parte da imensa torre ainda estava de pé e, mesmo em sua decadência, parecia avultar diante de nós, lembrando-nos a potência que fora um dia.**

- Impressionante - comentei, pondo a mão na parede. O tijolo trouxe uma sensação de calor sob minha mão, muito diferente, eu tinha certeza, da que sentiram Romeo e Frei Lorenzo naquela fatídica noite de inverno de 1340. **Na verdade, o contraste entre o passado e o presente nunca tinha sido mais marcante do que ali. Na Idade Média, aquele cume havia fervilhado de atividade humana; agora era tão silencioso que se podia ouvir o zumbido alegre dos mais minúsculos insetos.** À nossa volta, porém, havia na grama um ou outro pedaço de tijolo recém-desfeito, como se, de algum modo, a construção ancestral, abandonada havia muitos, muitos anos, ainda arfasse de leve, como o peito de um gigante adormecido (FORTIER, 2010, p. 324-325, grifo meu).

Um fator que indica a prevalência do Valor de Rememoração Histórico é justamente a recusa de tentar recuperar essas formas originais ou encontrar vestígios perdidos, sob o risco de danificar ainda mais as formas dos monumentos e espaços arquitetônicos.

[...] um grupo de turistas ingleses se aproximou por trás de mim, com um guia que falava animadamente das muitas tentativas fracassadas de encontrar e fazer escavações na antiga cripta da catedral - que supostamente existira na Idade Média, mas parecia ter se perdido para sempre (FORTIER, 2010, p. 150).

Essa questão das explorações arqueológicas é abordada novamente quando a protagonista tenta descobrir o paradeiro da estátua perdida.

- Parece que, na Idade Média, havia uma cripta embaixo da catedral. Mas ela desapareceu na época da Peste e, desde então, nunca mais conseguiram encontrá-la. É claro, para os arqueólogos é difícil fazer qualquer coisa por aqui, já que todas as construções são tombadas. Seja como for, há quem pense que isso é só uma lenda... (FORTIER, 2010, p. 391).

- Então - disse Janice, tentando imprimir um toque de animação à voz -, agora que deciframos o enigma, o que nos impede de...  
 - Invadir um prédio tombado e destruir o quarto de Santa Catarina com um "pé de cabra"? - perguntei, levantando as mãos. - Puxa, sabe que não faço ideia? (FORTIER, 2010, p. 392).

Na primeira citação, ela deduz que a estátua está localizada embaixo da Catedral de Siena e se lembra da explicação do guia. Na segunda, quando a entrada que leva a localização do túmulo é descoberta, o Museu Santa Maria della Scala, em frente à Catedral, ironicamente, o tombamento e a luta pela conservação, antes tão enaltecidos, tornam-se obstáculos para sua busca, já que seria necessário danificar as construções antigas para chegar ao local indicado.

Talvez outro motivo para a não exploração dos locais antigos seja por questões de segurança. Como todas as estruturas da cidade são muito antigas, poderiam desmoronar e colocar em risco a vida de seus moradores, como é explicado quando Giulietta visita o subterrâneo do Palazzo Tolomei, onde fica parte do antigo e complexo aqueduto do Bottini. Além do mais, sendo esse canal um labirinto, exploradores e arqueólogos se perderiam com facilidade.

**[...] o presidente Maconi me levou por uma escada separada - uma espiral de pedras muito antigas que devia existir desde a construção original do palazzo - às cavernas mais profundas do banco.** Então me dei conta, pela primeira vez, de que havia um mundo totalmente diferente embaixo de Siena, um mundo de cavernas e sombras em nítido contraste com a claridade lá de cima.

- **Bem-vinda ao Bottini** - disse o presidente Maconi, enquanto percorríamos um corredor que parecia uma gruta. - **Este é o antigo aqueduto subterrâneo, construído há mil anos para trazer água à cidade de Siena. Tudo isto é arenito e, mesmo com os instrumentos primitivos de que dispunham na época, os engenheiros sienenses conseguiram cavar uma vasta rede de túneis, que levava água potável às fontes públicas e até o porão de algumas residências particulares. Agora, é claro, ela já não está em uso.**

- Mas as pessoas vêm aqui embaixo assim mesmo? - perguntei, tocando a parede áspera de arenito.

- Ah, não! - O presidente pareceu se divertir com minha ingenuidade. - **Este é um lugar perigoso. A pessoa pode se perder facilmente. Ninguém conhece todo o Bottini. Existem histórias, muitas histórias, sobre túneis secretos que vão daqui para ali, mas não queremos gente circulando para explorá-los. O arenito é poroso, sabe? Ele esfarela. E Siena inteira está em cima dele** (FORTIER, 2010, p. 44-45, grifo meu).

De fato, quando, no clímax da narrativa, a cripta com a estátua é encontrada, também nos subterrâneos de Siena, a protagonista percebe o risco dessa exploração sem nenhum cuidado ou equipamento especial e prevê um desmoronamento.

**O ar era muito mais fresco na cripta do que na caverna que tínhamos deixado para trás, além de decididamente mais limpo. [...]**

- Ah, meu Deus! - murmurou Janice, apontando minha lanterna para as paredes à nossa volta. - **Olhe para esses afrescos! Somos as primeiras pessoas a vê-los desde...**

- **A Peste - completei. - E é provável que isso seja ruim para eles... todo esse ar e essa luz.**

[...] Depois de pisar em diversos pedaços do que parecia ser gesso desmoronado, eu tinha apontado a lanterna para cima e descoberto que **todo o lugar estava muito mais dilapidado do que eu havia presumido de início. Em vários pontos, pedaços do céu abobadado tinham caído e um par de pilastras inclinava-se ameaçadoramente sob o fardo do mundo moderno.**

- Ai, ai - comentei, reconhecendo num átimo que Cocco e seus comparsas não eram nossos únicos inimigos ali embaixo -, **este lugar está prontinho para desabar** (FORTIER, 2010, p. 423-424, grifo meu).

O Valor de Uso, focado na utilidade do patrimônio para as necessidades materiais humanas, é outro muito presente no livro e provavelmente o maior na prática. Embora os prédios de Siena se mantenham conservados, muitos possuem no presente funções diferentes das originais.

Na mesma rua, somente um pouco adiante, ficava o Palazzo Tolomei, a antiga residência de meus ancestrais. Erguendo os olhos para a esplêndida fachada medieval, senti um orgulho repentino por estar ligada às pessoas que haviam residido naquela construção admirável. Pelo que eu podia ver, não houvera muitas mudanças desde o século XIV: a única coisa que sugeria que os poderosos Tolomei haviam deixado o prédio e que um banco moderno se mudara para lá eram os cartazes comerciais pendurados nas janelas recuadas, suas promessas em cores vivas fatiadas por barras de ferro (FORTIER, 2010, p. 39).

O Palazzo Tolomei, assim como o Palazzo Salimbeni (agora Monte dei Paschi), já citado anteriormente, deixou de ser um prédio residencial para virar um banco. No caso do Palazzo Marescotti, suas funções mudaram, mas são disponibilizados panfletos que contam a história do prédio, presumivelmente voltado aos turistas, pela tradução em idiomas diversos, algo de muita utilidade para as

peças que nada sabem sobre o lugar. Não há menção sobre outros lugares oferecem materiais semelhantes, mas seria significativo se o fizessem.

O concerto noturno foi oferecido pela Academia Musical Chigiana, no **Palazzo Chigi-Saracini**, bem em frente ao salão de cabeleireiro de meu amigo Luigi. **Entre no prédio por uma passagem coberta e cheguei a um pátio fechado, com uma *loggia* e um antigo poço no centro. Cavaleiros de armadura, pensei, deviam ter tirado água daquele poço para seus corcéis e, sob minhas sandálias de salto, as lajotas de pedra do piso tinham sido alisadas por séculos de cascos e rodas de carroças.** O lugar não era grande nem imponente demais e tinha uma dignidade serena, que fez eu me perguntar se as coisas que se passavam fora das paredes daquele quadrilátero imemorial eram mesmo tão importantes assim.

Enquanto estava parada ali, fitando boquiaberta o teto de mosaicos da *loggia*, **um lanterninha me entregou uma brochura** e indicou a porta que levava ao salão de concerto. Olhei o panfleto de relance enquanto subia a escada, na expectativa de que listasse o programa musical. Mas **era uma história sucinta do prédio, escrita em várias línguas diferentes. Começava assim:**

***O Palazzo Chigi-Saracini, um dos mais belos de Siena, pertenceu originalmente à família Marescotti. O núcleo da construção é muito antigo, mas, durante a Idade Média, os Marescotti começaram a incorporar as construções vizinhas e, como muitas outras famílias poderosas de Siena, começaram a erigir uma grande torre. Foi dessa torre que a vitória em Montaperti, em 1260, foi anunciada pelo som de um tambor ou um tamborim.***

Parei no meio da escada para reler a passagem. Se fosse verdade e se eu não tivesse misturado completamente os nomes do diário de Maestro Ambrogio, **o prédio onde eu me encontrava tinha sido, originalmente, o Palazzo Marescotti, ou seja, a casa de Romeo em 1340 (FORTIER, 2010, p. 99-100, grifo meu).**

Interessante notar que como saber as antigas funções de uma edificação causam as mais diferentes sensações ao tentar imaginar de que forma as coisas teriam sido no passado, como o requinte das famílias nobres ou as atividades cotidianas em uma época em que não existiam as modernidades de hoje em dia. Geralmente, tais pensamentos são agradáveis, mas ocasionalmente podem ser muito ruins.

[...] -, durante a Peste Negra que ocorreu poucos anos depois da morte de Romeo e Giulietta, havia tanto cadáveres espalhados que eles não conseguiam sepultar todos. Assim, no Santa Maria della Scala, e acho que *scala* quer dizer "escada" em italiano, aquele hospital enorme em frente à catedral, onde "casa santa de religiosas" cuidou dos enfermo durante a "peste infecciosa"... bem, eles simplesmente amontoaram os morto numa parede oca e a fecharam (FORTIER, 2010, p. 99-100).

Sem mais delongas, Cocco tirou do bolso uma grande chave de ferro, a enfiou na fechadura abaixo da enorme maçaneta e destrancou tudo com um

barulho alto. Só então, quando estávamos prestes a entrar no prédio, **ocorreu-me que o Santa Maria Della Scala era um dos últimos lugares de Siena que eu gostaria de explorar no meio da noite**, com ou sem um canivete nas costelas. **Embora, segundo Umberto, a construção tivesse sido transformada num museu havia muitos anos, ela ainda tinha uma história de doença e morte. Mesmo para quem não quisesse acreditar em fantasmas, havia muitas outras coisas com que se preocupar, a começar por germes da peste adormecidos.** [...]

Apesar dos smokings e do cabelo cheio de brilhantina, havia um cheiro acre, quase rançoso, nos homens, que sugeria que eles também se sentiam pressionados. Ou talvez o cheiro que eu estava sentindo fosse do prédio; quanto mais entrávamos no seu subterrâneo, pior ficava. **Aos olhos, o lugar todo parecia muito limpo, quase asséptico, mas, ao descermos para a rede de corredores estreitos embaixo do porão, não pude me livrar da sensação de que, bem do outro lado daquelas paredes secas e impermeabilizadas, alguma coisa pútrida corroia e perfurava o gesso** (FORTIER, 2010, p. 409-410, grifo meu).

Na primeira citação, a protagonista explica para a sua irmã, enquanto investigam a localização da estátua, sobre os acontecimentos fatídicos no antigo hospital durante o período da Peste Negra que ouvira. Na segunda, as duas são levadas por bandidos ao agora museu para indicar o caminho até o tesouro. O medo de ser morta e a escuridão da noite provavelmente contribuem para Giulietta lembrar das antigas funções do local e ficar receosa de contrair a doença, cujos vírus ela imagina ainda estarem em alguma parte do edifício, mesmo séculos após o fim da epidemia.

O maior interesse da protagonista no início da busca é, no entanto, por valores monetários, por não ter herdado nada da fortuna da tia e precisar pensar em seu futuro. Ao encontrar a caixa deixada por sua mãe, ela analisa o seu conteúdo com o objetivo de encontrar algo que valha dinheiro. As descobertas sobre a verdadeira história de "Romeu e Julieta", apesar de a atrair, não diminui sua frustração de não ter achado qualquer coisa de valor econômico.

Não havia nada de frágil na caixa. A rigor, não havia quase nada dentro dela apenas papel. E papéis sem importância, ainda por cima. Nada de dinheiro, ações, escrituras ou qualquer outro tipo de título ou certificado, mas cartas em envelopes e diferentes tipos de textos, datilografados em folhas grampeadas ou enroladas e presas com elásticos apodrecidos. Os únicos objetos reais dentro da caixa eram um caderno de notas, cheio de garranchos e rabiscos, uma brochura barata de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, e um velho crucifixo numa corrente de prata.

Levei algum tempo avaliando o crucifixo, pensando se, quem sabe, seria extremamente antigo e valioso por algum motivo. Mas tive minhas dúvidas. Ainda que fosse uma antiguidade, era apenas de prata e, até onde eu podia perceber, não tinha nada de especial.

Com o exemplar de *Romeu e Julieta* foi a mesma coisa. Eu o folheei diversas vezes, decidida a descobrir seu valor, mas não havia nada no livro

que me parecesse minimamente promissor, nem ao menos uma única anotação a lápis na margem.

[...] eu estava enfrentando uma grande decepção pessoal. Não havia na caixa de minha mãe nada que tivesse o menor valor monetário, nem havia, entre todos os papéis examinados por mim até aquele momento, a mais vaga sugestão de bens de família escondidos em outros lugares (FORTIER, 2010, p. 48-50).

Embora ela passe a apreciar outros valores ao decorrer da narrativa, durante grande parte do tempo seu principal interesse ainda é o dinheiro que possa conseguir com os artefatos antigos que vai encontrando.

Olhei com mais atenção para a seda azul. Era muito mais comprida do que larga, quase como uma faixa, e nela fora pintada uma figura feminina com uma auréola em volta dos cabelos e as mãos erguidas como se recebesse uma bênção. O tempo havia desbotado as cores, mas o encanto continuava presente. Até uma ignorante em arte como eu era capaz de ver que se tratava de uma imagem da Virgem Maria.

- É uma bandeira religiosa?

- Isso - disse Peppo, empertigando-se com ar respeitoso - é um *cencio*, o grande prêmio do Palio. Mas esse é muito antigo. Está vendo os algarismos romanos ali no canto? Indicam o ano. - Ele se inclinou mais uma vez, para conferir o número. - Sim! Virgem Maria! - Virou-se para mim com os olhos brilhando e disse: - Não só esse é um *cencio* antigo como é o mais lendário que já existiu! Todos achavam que se tivesse perdido para sempre. Mas aí está ele! É o *cencio* do Palio de 1340. Um grande tesouro! Era debruado com pequenas caudas de... Não sei qual é a palavra em inglês. Olhe... - e apontou para as bordas esfarrapadas do tecido - elas ficavam aqui e aqui. Não eram *esquilos*. Eram esquilos especiais. Mas agora já não existem.

- Então, quanto valeria esse tipo de coisa? Em termos de dinheiro.

- Dinheiro? - A ideia era estranha a Peppo, que me olhou como se eu tivesse perguntado quanto Jesus cobrava por hora. - Mas isso é o prêmio! É muito especial... uma grande honra! [...]

- Então, este deve valer *alguma coisa*. Quero dizer, se é tão raro assim - insisti.

- Dinheiro, dinheiro, dinheiro! - zombou ele. - Dinheiro não é tudo. Você não entende? Isso tem a ver com a história de Siena!

O entusiasmo de meu primo contrastava nitidamente com meu estado de espírito. Parecia que, naquela manhã, eu tinha arriscado a vida por uma faca enferrujada e velha e uma bandeira desbotada. Sim, era um *cencio* e, como tal, era um objeto de valor inestimável, quase mágico, para os sienenses, mas, infelizmente, seria um trapo velho sem o menor valor se um dia eu o levasse para fora dos muros da cidade (FORTIER, 2010, p. 156-157).

Esse diálogo entre Giulietta e seu primo Peppo, após a primeira encontrar o *cencio* e a adaga do Romeo Marescotti medieval, talvez seja o trecho que melhor contraste os diferentes tipos de valores. Ela, uma pessoa de fora com problemas financeiros, não demonstra muito interesse, a princípio, sobre a importância que a bandeira e a faca tenham para a história da cidade e deseja apenas vendê-los, de preferência por muito dinheiro, para algum colecionador. Ele, por outro lado, um



sienense que trabalha em um museu e deve possuir conhecimentos sobre o Valor de Rememoração Histórico, não apenas fica intrigado com as descobertas e ansioso por expor o *cencio* e a adaga para o público, como também demonstra indignação pelo interesse unicamente monetário da outra.

**Só ao continuarmos a ler - juntas - o diário de Maestro Ambrogio é que os dois mundos muito diferentes enfim se haviam fundido numa linguagem que ambas podíamos entender: a do dinheiro.** Salimbeni dera a Giulietta uma grinalda de noiva com quatro pedras gigantescas - duas safiras e duas esmeraldas - e essas seriam as pedras que mais tarde teriam acabado na estátua junto à sepultura dela (FORTIER, 2010, p. 259, grifo meu).

Ali estava ela, a estátua de Romeo e Giulietta, muito maior e mais espetacular do que eu poderia ter imaginado. Na verdade, suas proporções a tornavam quase ameaçadora.

[...]

**Parada ali, prendendo o choro por minhas tristezas, foi difícil eu admitir que, originalmente, tinha ido a Siena procurar aquela estátua e aquelas quatro gemas.**

Agora que elas estavam bem diante dos meus olhos, eu já não tinha o menor desejo de possuí-las. [...]

Se a história que Maestro Lippi havia traduzido para nós era verdadeira - e começava a parecer que sim -, o velho Maestro Ambrogio tinha supervisionado pessoalmente a criação dessa estátua, em 1341. Com certeza, por ser amigo pessoal de Romeo e Giulietta, devia ter feito questão de criá-la da maneira certa; aquela era, sem dúvida, uma representação fiel da aparência dos dois.

**Mas Cocco e seus homens não tinham vindo de Nápoles para se perderem em devaneios e dois deles já estavam subindo em diferentes pontos do sarcófago, procurando decidir que instrumentos seriam necessários para arrancar os olhos da estátua** (FORTIER, 2010, p. 426-427, grifo meu).

Essas duas citações mostram como as perspectivas da protagonista em relação aos valores muda durante o decorrer da narrativa, após conhecer toda a história por trás da maldição sobre sua família, pessoas que se tornam importantes para ela e os significados da estátua. Ao mesmo tempo, a narrativa cai nos clichês e estereótipos de retratar as pessoas interessadas unicamente no valor econômico como criminosas ou de caráter duvidoso. A estátua parece encaixar-se no Valor de Rememoração Intencional, pois foi criada justamente para lembrar e imortalizar o amor e a trágica morte de Romeo e Giulietta. São citados outros monumentos que também podem ser considerados desse valor.

Guardei suas orientações na bolsa e comecei a andar em direção ao Palazzo Pubblico. Era difícil não avistar o prédio, com seu campanário alto,

a **Torre del Mangia**, cuja construção o *direttore* Rossini descrevera com tantos detalhes que eu tinha levado vários minutos para entender que ela não fora erigida diante de seus próprios olhos, mas em alguma ocasião da baixa Idade Média. **Era um lírio, como ele o havia chamado, um orgulhoso monumento à pureza feminina, com sua flor branca de pedra sustentada no alto por um caule longo e vermelho. E, curiosamente, havia sido construída sem fundações. A Torre del Mangia, disse o gerente, mantém-se de pé há mais de seis séculos, sustentada unicamente pela graça de Deus e pela fé.**

Bloqueei o sol com a mão e contemplei a torre erigida contra o azul infinito. Em nenhum outro lugar eu tinha visto a pureza feminina celebrada por um objeto fálico de 80 metros de altura. Mas talvez isso fosse coisa minha (FORTIER, 2010, p. 93, grifo meu).

A Torre Del Mangia, de acordo com essa citação, foi construída com o objetivo de celebrar a virgindade feminina, algo considerado importante para a cultura sienense e outras fundamentadas no Cristianismo. E a religiosidade (parte do "espírito de lugar") é reforçada pelo fato da construção se manter erguida sem fundações, o qual as pessoas atribuem a uma interferência divina.

Há também uma estátua de Frei Lorenzo, em Viterbo, nada parecida com o homem original, feita por monges com o objetivo de unicamente lembrar os seus feitos. Por essa razão, a fidelidade na aparência não é levada em conta nesse caso.

Frei Lorenzo nos levava para um passeio pelo terreno nessa mesma manhã e tínhamos parado num roseiral isolado, dominado por uma rotunda aberta de mármore.

No meio desse pequeno templo ficava a estátua de um monge em tamanho natural, com os braços abertos num gesto de amizade. Frei Lorenzo nos explicara que era assim que os irmãos gostavam de imaginar que teria sido o Frei Lorenzo original, além de nos dizer que seus restos mortais estavam sepultados ali debaixo (FORTIER, 2010, p. 436).

À luz da lua crescente, a estátua quase parecia uma pessoa real, parada ali de braços abertos à nossa espera. Não é preciso dizer que a probabilidade de suas feições terem alguma semelhança com as originais era ínfima, porém isso não vinha ao caso. O importante era que pessoas atenciosas haviam reconhecido o sacrifício desse homem e possibilitado que o encontrássemos de novo e lhe agradecêssemos (FORTIER, 2010, p. 441).

Quando o *cencio* de 1340 é restaurado, deixado com um aspecto de novo e levado ao Museu da Águia, fica sugerido o Valor de Novidade, que valoriza a aparência de algo recém criado em um objeto a qualquer custo.

Quanto ao antigo *cencio*, ele fora devolvido à Virgem Maria, exatamente como Romeo Marescotti tinha jurado que faria. Nós o leváramos a Florença para ser lavado e restaurado por profissionais, e agora ele estava pendurado num estojo de vidro na capelinha do Museu da Águia, com uma

aparência surpreendentemente imaculada, considerando-se suas provações recentes (FORTIER, 2010, p. 438).

A narrativa aborda a conservação simbólica, praticada nos âmbitos individuais e familiares, em relação às celebrações realizadas para se lembrar da maldição jogada sobre as famílias Tolomei e Salimbeni.

- E é por isso - concluiu, lançando-me um olhar significativo - que hoje estamos reunidos aqui: para relembrar o que aconteceu e garantir que nunca se repita. Monna Mina foi a primeira a fazer isso, há mais de 600 anos. Todo ano, enquanto viveu, em seu aniversário de casamento, ela descia ao porão do Palazzo Salimbeni, àquela cela pavorosa, e acendia velas para Frei Lorenzo. Quando suas filhas tiveram idade suficiente, passou a levá-las também, para que elas aprendessem a respeitar o passado e dessem continuidade à tradição. Durante muitas gerações, esse costume foi mantido vivo pelas mulheres das duas famílias. Mas agora, para a maioria das pessoas, todos esses acontecimentos estão muito distantes. E posso lhe garantir - ela piscou para mim, revelando um fragmento de sua personalidade habitual, que os grandes bancos modernos não gostam de procissões noturnas, com velas e senhoras idosas de camisola azul, andando por seus subterrâneos. Pergunte a Sandro. Por isso, hoje em dia fazemos nossas reuniões aqui, no Castello Salimbeni, e agora acendemos nossas velas em cima, não no porão. Somos civilizados, como você pode ver, e já não somos tão jovens. Por isso, *carissima*, ficamos felizes por tê-la aqui conosco hoje, na noite do casamento de Mina, e queremos lhe dar as boas-vindas a nosso círculo (FORTIER, 2010, p. 361).

Atualmente não é mais possível realizar as homenagens a Frei Lorenzo no lugar onde ele morreu porque a antiga residência dos Salimbeni mudou de função e de donos. E como a maioria das pessoas que participam dessas celebrações são idosas, elas não se dão no porão, já que é difícil para os mais velhos ficarem descendo e subindo escadas. Apesar do local da reunião ser agora a casa de Eva Maria, o simbolismo do ato se mantém, e isso é o essencial para a conservação simbólica.

Também é mostrada a conservação heterológica, interessada em conservar apenas os aspectos materiais e acumular objetos, praticada pelos museus.

Só então notei uma porta mais contemporânea na parede oposta. Tinha uma maçaneta meio rebuscada, preta e branca, e, quando a experimentei, a porta se abriu. Hesitei por um instante, sem saber ao certo qual seria a regra de etiqueta para entrar em residências particulares em Siena. [...] - Olá? - Cruzei a soleira com um passo tímido e contemplei a escuridão fria. Quando meus olhos se adaptaram, **vi que estava num vestibulo de pé-direito muito alto, cercada por tapeçarias, quadros e objetos antigos, exibidos em vitrines.** Soltei a porta e gritei: - Tem alguém em casa? Sra. Tolomei? - Mas tudo o que ouvi foi o suspiro da porta se fechando às minhas costas.

Sem muita certeza do que fazer, **comecei a caminhar, olhando as antiguidades. Entre elas havia uma coleção de longos estandartes verticais, com imagens de cavalos, torres e mulheres, todas muito parecidas com a Virgem Maria. Alguns eram muito velhos e desbotados, outros, modernos e um tanto extravagantes. Só quando cheguei ao fim do corredor entendi que aquilo não era uma residência particular, mas uma espécie de museu ou prédio público** (FORTIER, 2010, p. 61, grifo meu).

[...] ele apontou com a bengala para algumas bandeiras penduradas nas paredes à nossa volta -, toda vez que a nossa *contrada* vence o Palio, ganhamos um novo *cencio* para nossa coleção. Os mais antigos que possuímos têm 200 anos.

- Quer dizer que não há mais nenhum *cencio* do século XIV?

- Ah, não! - Peppo balançou a cabeça com vigor. - Este aqui é muito, muito especial. Sabe, antigamente, o homem que vencia o Palio pegava o *cencio* e o transformava em roupas, as quais usava no corpo em sinal de triunfo. Foi por isso que todos eles se perderam (FORTIER, 2010, p. 157).

O Museu da Coruja e, por extensão, os das outras *contrade*, parecem ter interesse em acumular objetos antigos, sem se importar com o seu sentido original. O *cencio*, originalmente um tecido a ser transformado em roupas como um sinal de triunfo, nos tempos atuais perde esse significado e vira apenas mais uma peça para ser exposta. Em outro momento, enquanto Giulietta e Janice seguem Alessandro escondidas, elas exploram o museu da *Contrada* da Águia, onde o acúmulo de artefatos também fica evidente, principalmente de exemplares de *cencio* e bandeiras, além de armaduras, pinturas e espadas.

No fim do corredor havia uma porta entreaberta e ambas nos espichamos para ver o que havia do outro lado.

- **Bandeiras!** - comentou Janice, claramente decepcionada. - **Mais bandeiras. Alguém tem mania de amarelo por aqui. E de passarinhos.**

- **É um museu - falei, ao ver alguns modelos de *cencio* pendurados nas paredes. - Um museu da *contrada*, como o de Peppo. Fico pensando...**

[...]

- Que tipo de homem mora num museu? - disse ela, refletindo enquanto examinava os objetos em exposição. - É meio sinistro.

- Não é *num*, é *em cima de um* - corrigi-a. - E eles não guardam múmias aqui.

- Como você sabe? - perguntou ela, abrindo a viseira de uma armadura, só para conferir. - Talvez eles tenham múmias de cavalos. Talvez seja aqui que praticam aqueles rituais secretos de sangue e invocam os espíritos dos mortos.

[...]

- Tudo bem - acabei sussurrando -, **será que você já viu bandeiras suficientes?**

Mas, em vez de responder, Janice simplesmente cruzou uma porta e entrou em outro cômodo, deixando-me ali meio escondida e inteiramente só.

Demorei um pouco para encontrá-la. **Estava circulando por uma pequena capela, onde havia velas acesas no altar e magníficas pinturas a óleo em todas as paredes.**

[...] ouvimos passos. Quase tropeçando uma na outra por causa do pânico, nos atrapalhamos para sair da capela e achar um esconderijo na sala ao lado.

- Aqui! - Puxei Janice para um canto atrás de **uma vitrine cheia de elmos surrados** e, cinco segundos depois, uma senhora passou direto por nós, carregando uma pilha de roupas amarelas dobradas. Atrás dela vinha um garoto de uns 8 anos, com as mãos nos bolsos e a cara fechada. Embora a mulher tivesse atravessado o cômodo em linha reta, o garoto, infelizmente, parou a uns três metros de onde estávamos escondidas, para ver **as espadas antigas na parede.**

[...]

Quando enfim todos saíram da sala, [...] Janice me segurou pelos ombros, os olhos fuzilando:

- Quer fazer o favor de se controlar?!

[...]

- Não estou me sentindo muito bem.

- Bom, vamos dar o fora daqui.

Janice pegou minha mão e foi me puxando, achando que seguia para a entrada principal do museu. Em vez disso, **acabamos numa parte da exposição que ainda não tínhamos visto: era uma sala fracamente iluminada, com vários exemplares de cencio muito antigos e desgastados nas paredes, guardados em caixas de vidro.** O lugar tinha o clima de um santuário ancestral e, num dos lados, uma escada curva e íngreme descia para um subterrâneo (FORTIER, 2010, p. 294-297, grifo meu).

Apesar de a narrativa tentar passar a ideia de Siena ser um lugar que mantém tudo perfeitamente conservado, ao analisarmos com mais cuidado, fica claro que é realmente impossível manter uma conservação eterna. Os monumentos e espaços arquitetônicos inevitavelmente passam por modificações e degradações causadas pelas ações humanas e do tempo e ainda precisam se adaptar às necessidades humanas, que também mudam de uma época para a outra. Além dos prédios abrigarem outras funções, outros itens perdem sua utilidade e significado original e acabam por apenas ficarem expostos e acumulados.

## 4.2 Noção do patrimônio cultural imaterial

Os Patrimônios Culturais Imateriais de Siena apresentam um papel fundamental na construção narrativa. O mais presente deles é a tradição das *contrade*, uma divisão entre os habitantes, de acordo com seu território e família.

- Os turistas sempre se metem em encrencas. Não percebem que Siena não é apenas Siena, mas um conjunto de 17 bairros ou *contrade* diferentes e que todos eles têm seu próprio território, seus governantes e seu brasão. - Eva Maria tocou minha taça com a sua, com um ar conspirador. - Em dúvida, sempre consulte os cantos externos das casas. As plaquinhas de porcelana lhe dirão em que *contrada* você está. Sua família, por exemplo,

os Tolomei, é da *contrada* da Coruja e seus aliados são a Águia, o Porco-espinho e... esqueci os outros. Para a população de Siena, essas *contrade*, esses bairros, são tudo a que se resume a vida: são seus amigos, sua comunidade, seus aliados e também seus rivais. Todos os dias do ano (FORTIER, 2010, p. 29).

Logo após se conhecerem, Eva Maria faz questão de explicar para Giulietta o que são as *contrade* e pedir-lhe para ser cautelosa, o que indica a sua importância para os sienenses. Essa divisão entre as pessoas da cidade vem desde os tempos medievais e até no presente é levada a sério. A protagonista logo percebe isso, ao sair do banco com a caixa de sua mãe.

- Os Salimbeni...

Encarei-o, sem saber ao certo se estava mesmo falando sério.

- Não me diga que a antiga inimizade familiar ainda continua!

O presidente Maconi desviou os olhos, incomodado com o assunto.

- Um Salimbeni sempre será um Salimbeni.

Ao me afastar do Palazzo Tolomei, repeti várias vezes essa frase para mim mesma, intrigada com seu sentido exato. No fim, decidi que aquilo não era nada além do que eu deveria esperar neste lugar; a julgar pelas histórias de Eva Maria sobre as rivalidades ferozes entre as *contrade* no Palio moderno, **as velhas desavenças familiares da Idade Média continuavam firmes, ainda que as armas houvessem mudado** (FORTIER, 2010, p. 46, grifo meu).

As rivalidades são apontadas por Eva Maria como a causa dessa tradição, pois faziam grupos se unirem para proteger a cidade dos conflitos internos. Como essas rivalidades ainda continuam, mas de forma diferente, os grupos precisam continuar unidos para se protegerem, embora através de outros métodos.

[...] - Quando as pessoas querem brigar, é impossível detê-las. Se você as impede dentro da cidade, elas lutam na zona rural e conseguem sair impunes. **Pelo menos dentro de Siena, os tumultos eram sempre interrompidos antes que as coisas fugissem completamente ao controle. Por quê?**

Olhou-me para ver se eu era capaz de adivinhar, mas é claro que não fui.

- **Porque** - prosseguiu, agitando um dedo didático diante do meu nariz - **em Siena sempre tivemos uma milícia. E, para manter os Salimbeni e os Tolomei sob controle, os cidadãos de Siena tinham que estar aptos a se mobilizar e a pôr suas companhias nas ruas da cidade em poucos minutos.** - Ela balançou a cabeça com firmeza, concordando consigo mesma. - **Creio que é por isso que até hoje a tradição da *contrada* é tão sólida aqui. Foi essencialmente a dedicação da antiga milícia dos bairros que tornou possível a república sienense.** Se você quer manter os bandidos sob controle, certifique-se de armar os mocinhos (FORTIER, 2010, p. 95, grifo meu).

Tradições não são estáticas e mudam constantemente conforme as estruturas que regem a sociedade também se modificam. Os membros das *contrade* não podem mais se enfrentar aberta e violentamente pelas ruas da cidade, pois as leis e perspectivas sociais do mundo atual não permitem mais isso. Se as antigas inimizades medievais continuam, elas devem ocorrer de formas mais sutis. Ao longo na narrativa, são apresentadas algumas das *contrade*.

- Aqui é a Contrada da Águia? - perguntei, olhando para os fregueses em volta, de repente cheia de arrepios. - É verdade que o símbolo da águia veio originalmente da família Marescotti?

- É - confirmou ela, balançando a cabeça -, mas nós não o inventamos, é claro. Originalmente, a águia veio dos romanos, e depois Carlos Magno a adotou e, como os Marescotti faziam parte do exército dele, tivemos o direito de usar esse símbolo imperial. Só que ninguém mais sabe disso.

Eu a encarei, quase certa de que ela se referira aos Marescotti como se, de fato, fosse um deles.

Mas, no instante em que abri a boca para formular a pergunta, o rosto sorridente de um garçom se interpôs entre nós:

- Só quem sabe são as pessoas que têm a sorte de trabalhar aqui - disse. - Sabemos tudo sobre o grande pássaro.

- Não dê atenção a ele - disse Malèna, fingindo bater na cabeça dele com uma bandeja. - Ele é da Contrada della Torre... a Torre, você sabe. - Ela fez uma careta. - Sempre bancando o engraçadinho (FORTIER, 2010, p. 151).

As únicas *contrade* um pouco mais exploradas, com suas origens explicadas e alguns de seus monumentos e territórios mostrados, são as da Coruja e da Águia. As demais citadas, no máximo, têm algumas de suas características pinceladas, mas não aprofundadas. Pela citação acima, podemos presumir que as pessoas da *Contrada* da Torre têm a fama de serem sarcásticas.

[...] - De certo modo, a coruja seria um símbolo adequado para toda Siena, e não apenas para nossa *contrada*.

- Isso porque... todas as pessoas de Siena são sábias? - propus, sem saber muito bem aonde ele queria chegar.

- Porque a coruja tem um ancestral antigo. Para os gregos, era a deusa Atena. Uma virgem, mas também uma guerreira. Os romanos a chamavam de Minerva. Na época dos romanos, havia um templo para ela aqui em Siena. É por isso que sempre trouxemos no coração o amor à Virgem Maria, mesmo na Antiguidade, antes do nascimento de Cristo. Para nós, ela sempre esteve aqui (FORTIER, 2010, p. 44).

Nesse trecho, um diálogo entre Giulietta e o presidente do banco do Palazzo Tolomei, ambos pertencentes à *Contrada* da Coruja, dá a entender que o seu símbolo foi apropriado da deusa Minerva, venerada em Siena antes do surgimento do Cristianismo, embora não fique realmente claro.

Quando finalmente visitou Siena, não disse a ninguém que estava na cidade, nem mesmo à avó. Na noite da véspera do Palio, entretanto, foi ao estábulo da *contrada*. Não tinha planejado isso, mas não conseguiu ficar longe. Seu tio estava lá, tomando conta do cavalo, e, quando Alessandro lhe disse quem era, o homem ficou tão empolgado que o deixou tocar no **giubbetto amarelo e preto da Aquila - a jaqueta que o jóquei usaria na corrida** -, para dar sorte.

Infelizmente, na corrida do dia seguinte, o jóquei da **Pantera, a contrada rival**, agarrou justamente esse giubbetto e conseguiu retardar de tal modo o jóquei e o cavalo da *Aquila* que eles perderam a corrida (FORTIER, 2010, p. 331, grifo meu).

Nessa citação, quando Alessandro conta sobre seu passado, é revelado que a *Contrada* da Águia e a *Contrada* da Pantera são rivais entre si. Também fala sobre as cores características da primeira, que são amarelo e preto. A *Contrada* da Coruja é a única outra a ter as cores reveladas, o vermelho e o dourado.

Era impossível não reconhecer a família Tolomei à frente da procissão proveniente da *contrada* de San Cristo foro. **Vestidos com o vermelho e ouro de seu brasão**, Messer Tolomei e sua esposa, ao caminharem pela nave central em direção ao altar-mor, tinham o porte da família real se aproximando dos tronos (FORTIER, 2010, p. 160, grifo meu).

O motivo de focar apenas nas *contrade* da Coruja e da Águia é porque a elas pertencem as famílias de Giulietta e Romeo, respectivamente, tendo, portanto, mais importância para a narrativa do que as outras.

- Creio que há dois tipos de loucura no mundo. A criativa e a destrutiva. A água de Fontebranda, segundo se acredita, deixa a pessoa louca, *pazza*, mas no bom sentido. É difícil explicar. Durante quase mil anos, homens e mulheres têm bebido essa água e ficado cheios de *pazzia*. Uns se tornaram poetas; outros, santos; a mais famosa de todos, é claro, é **Santa Catarina, que cresceu bem ali, dobrando a esquina, na Oca, a contrada do Ganso** (FORTIER, 2010, p. 261, grifo meu)

- Portanto - prossegui -, parece que estamos procurando um "quarto" com uma "cama" dentro daquele hospital, o Santa Maria della Scala...

- ... no qual dormia a "senhorita" "santa" dos "gansos" - propôs Janice -, seja ela quem for.

- **Ou a "senhorita santa" de Siena, nascida na contrada do 'ganso': Santa Catarina...** Janice deu um assobio:

- Vai em frente, garota!

- ... que, por acaso, tinha um quarto no Santa Maria della Scala, onde dormia quando trabalhava até altas horas quando "viera visitar doentes". Você não lembra? Estava na história que Maestro Lippi leu para nós. Aposto uma safira e uma esmeralda com você que é lá que encontraremos a "entrada pétrea do antigo túmulo" (FORTIER, 2010, p. 390-391, grifo meu).



Esses dois trechos são os únicos que citam a *Contrada* do Ganso e tudo o que se fala é que Santa Catarina de Siena pertencia a ela. Mas tal informação se mostra crucial, pois fora deixada nas pistas para se encontrar o tesouro, uma vez que a entrada para a localização da estátua estava no quarto de Catarina, no antigo Hospital Santa Maria della Scala.

Aparentemente, cada *contrada* possui o seu próprio museu e na narrativa são mostrados dois deles, citados no tópico de "Noção de conservação e valores". Um ritual relacionado às *contrade* é o batismo em uma fonte para tornar as crianças seus membros oficiais, citado três vezes durante a narrativa. Primeiramente, quando Giulietta visita seus parentes, que lhe mostram um álbum de fotografias da família.

Depois das fotos do casamento vinham algumas páginas dedicadas a nosso batizado, porém meus pais mal apareciam nelas. As imagens mostravam Pia segurando um bebê que poderia ser Janice ou eu - era impossível dizer qual das duas e Pia não conseguiu se lembrar - e Peppo segurando o outro com orgulho.

**Parecia ter havido duas cerimônias diferentes, uma dentro da igreja e uma ao sol, do lado de fora, junto à fonte batismal da *contrada* da Coruja.**

**- Foi um dia bonito - disse Pia, com um sorriso tristonho. - Você e sua irmã se tornaram *civettini*, corujinhas** (FORTIER, 2010, p. 66, grifo meu).

A pracinha estava muito movimentada nas outras vezes que eu fora até lá mas nesse dia se achava prazerosamente calma, talvez por ser hora da sesta e fazer um calor de rachar. **Um pedestal com uma loba e dois filhotes mamando ficava em frente a um pequeno chafariz, sobre o qual pairava um pássaro de metal de aparência feroz.** [...]

- Olá de novo! - disse Malèna ao me ver entrar. [...]

- Aquela criatura de aparência feroz - indaguei, referindo-me ao chafariz do lado de fora -, que tipo de pássaro é aquele?

**- É a nossa águia, *aquila* em italiano. A fonte é a nossa... ah, como é o nome? - E mordeu o lábio, procurando a palavra. - *Fonte battesimale...* nossa pia para o batismo? Isso! É lá que levamos os nossos bebês para se tornarem *aquilini*, aguiazinhas** (FORTIER, 2010, p. 150-151, grifo meu)

Por fim, em 1977, a avó de Alessandro convenceu o marido a permitir que a filha e o neto voltassem para Siena pela primeira vez desde o nascimento do menino, que foi batizado na fonte Aquila, pouco antes do Palio (FORTIER, 2010, p. 330).

As outras duas são relacionadas à fonte da *Contrada* da Águia. Na segunda citação, Malèna, pertencente a essa *contrada*, explica o ritual para Giulietta. E, na terceira, quando é contada a história de Alessandro e como ele foi batizado. Pelas

descrições do ritual nesses trechos, o batismo nas fontes tem tanta importância para os sienenses quanto o realizado nas igrejas, uma vez que a divisão das *contrade* é levada tão a sério quanto a religião, se não mais.

Assim como na maioria dos casos, apenas as pessoas residentes de Siena parecem ter pleno conhecimento sobre como funcionam suas tradições, incluindo a divisão das *contrade*.

**Para todas as outras pessoas na *piazza* nessa noite - e havia um bom número delas, a maioria turistas e adolescentes -, devemos ter parecido um grupo normal de moradores, voltando de alguma festa relacionada ao Palio. Em momento algum os homens de Cocco pararam de conversar e de rir e, no centro do grupo, Janice e eu caminhávamos obedientemente, com grandes bandeiras da *contrada* sobre nós, escondendo com elegância as cordas que nos amarravam, assim como os canivetes encostados contra nossas costelas.**

Quando nos aproximávamos da entrada principal do Santa Maria Della Scala, de repente vi Maestro Lippi, que passava carregando um cavalete, sem dúvida preocupado com assuntos do outro mundo. Sem me atrever a gritar seu nome para chamar sua atenção, fixei os olhos nele com toda a intensidade que pude, torcendo para travar contato de alguma forma espiritual. Mas, quando o pintor finalmente olhou em nossa direção, seus olhos apenas deslizaram por nós, sem sinal de reconhecimento, e murchei de decepção (FORTIER, 2010, p. 408, grifo meu).

Não havia como contornar o fato de que nossa provação na cripta da catedral poderia ter tido um fim muito diferente se o *maestro*, num momento de lucidez atípica, não tivesse nos reconhecido ao atravessarmos o Campo naquela noite, cercadas por músicos e envoltas em bandeiras de uma *contrada*. Ele nos virá. Antes que o vissemos, porém, **tão logo se deu conta de que estávamos usando bandeiras da *contrada* do Unicórnio - a grande rival da *contrada* da Coruja -, tinha compreendido que havia alguma coisa terrivelmente errada** (FORTIER, 2010, p. 434, grifo meu).

Na primeira citação, quando Giulietta e Janice são forçadas a levar os bandidos até o tesouro, para não chamar a atenção, estas as cobrem com bandeiras de *contrada* para esconder as armas com que as ameaçam. Maestro Lippi, um sienense conhecido das duas, as avista, mas aparentemente não nota nada. Na segunda, é revelado que ele percebeu o perigo e foi buscar ajuda ao ver as duas jovens com bandeiras de uma *contrada* inimiga da delas. Como a maioria das pessoas em volta da praça era formada por turistas leigos no assunto e que não conheciam as jovens, obviamente não notaram nada de estranho. Em suma, a divisão das *contrade*, indiretamente, salva a vida de Giulietta e Janice.

Outra tradição de Siena é o Palio, uma popular corrida de cavalos disputada entre as *contrade*, vista como o maior acontecimento festivo do lugar.

- **Ao Palio! A corrida de cavalos. Siena é famosa pela corrida chamada Palio.** O mordomo da sua tia, esse inteligente Alberto, nunca lhe falou disso?

- Umberto - corriji. - Sim, acho que falou. Mas não me dei conta de que ela ainda acontecia. Sempre que ele falava da corrida, ela me parecia uma coisa medieval, com cavaleiros de armadura e tudo o mais.

- **A história do Palio** - acrescentou Eva Maria - **remonta à própria...** - teve de procurar a palavra certa em inglês - **...obscuridade da Idade Média. Hoje em dia, a corrida é feita no Campo em frente à Prefeitura e os cavaleiros são jóqueis profissionais. Mas, nos primórdios, acredita-se que eles eram nobres montando seus cavalos de batalha e que vinham cavalgando do interior até a cidade, para terminar em frente à Catedral de Siena.**

- Parece emocionante - comentei ainda intrigada com sua gentileza efusiva. Mas talvez ela apenas julgasse ter o dever de instruir os estrangeiros sobre Siena.

- Ah! **É a maior emoção da nossa vida** - concordou Eva Maria, revirando os olhos. - **Durante meses a fio, a população de Siena não consegue falar de outra coisa senão cavalos, rivais e negociações com este ou aquele jóquei.** - Ela balançou a cabeça com uma expressão amorosa. - É o que chamamos de *dolce pazzia*... a doce loucura. Quem já a sentiu nunca mais quer ir embora. (FORTIER, 2010, p. 28, grifo meu).

Essa corrida parece ser famosa não apenas entre os habitantes de Siena, mas também entre as pessoas de fora. Na época do ano em que ela acontece, deve atrair muitos turistas, que lotam a cidade e os hotéis.

- Olá. Meu nome é Giulietta Tolomei. Tenho uma reserva. Dê-me licença um instante... - Eu me virei para Alessandro. - Bem, então é isso. Cheguei em segurança.

- Sinto muitíssimo, *signorina* - disse o *direttore* Rossini -, mas não tenho uma reserva no seu nome.

- Oh! Mas eu tinha certeza... Isso cria algum problema?

- **É o Palio! - respondeu ele, erguendo as mãos, exasperado. - O hotel está lotado!** Mas... - Bateu na tela do computador - tenho aqui o número de um cartão de crédito em nome de Julie Jacobs. Reserva para uma pessoa por uma semana. Chegando hoje dos Estados Unidos. Poderia ser a senhorita? (FORTIER, 2010, p. 34, grifo meu).

Apesar de ser celebrado como um acontecimento medieval, a origem do Palio e seu nome vêm, na verdade, da época dos romanos e das festividades pagãs, sendo posteriormente apropriada e adaptada pelos cristãos a suas crenças. Mesmo com as alterações das festividades ao ser passada a outra cultura, a ideia de competições em homenagem a uma figura divina se manteve.

- [...] antigamente havia um templo de Diana no Campo. Era lá que os romanos faziam seus jogos, a caça aos touros e os duelos. Agora temos o Palio em homenagem à Virgem Maria. Ela é a mãe que nos dá água, para

podermos crescer de novo, como os vinhedos, saindo da escuridão (FORTIER, 2010, p. 122).

- [...] Desde a Idade Média, o vencedor do Palio recebia uma bela bandeira de seda, debruada de peles valiosas. Os romanos a chamavam de *pallium* e é por isso que nossa corrida se chama Palio (FORTIER, 2010, p. 157).

A forma como a competição é realizada sofreu alterações entre a Idade Média e os tempos atuais, como as mudanças de local da corrida e dos tipos de competidores, já citados. Obviamente, isso aconteceu porque os contextos históricos, os sistemas políticos e econômicos e a maneira de pensar das pessoas também passaram por inúmeras modificações entre a Idade Média e o Mundo Contemporâneo. Em um capítulo, é narrado em detalhes um Palio realizado nos tempos medievais.

Romeo apenas balançou a cabeça , agitado demais para falar , e pegou a lança com a bandeira da águia que lhe foi entregue . Teria de carregá-la durante toda a corrida e, se a Virgem Maria fosse bondosa, ela seria justamente a bandeira a ser trocada pelo *cencio* na linha de chegada. Se, por outro lado, a Virgem estivesse de mau humor , ele seria o último cavaleiro a fincar sua bandeira em frente à catedral e , em troca, teria de pegar um porco como símbolo de sua vergonha (FORTIER, 2010, p. 189).

As regras do Palio nada diziam sobre permanecer na estrada. Desde que o cavaleiro largasse em Fontebecci e terminasse na Catedral de Siena, estava apto a conquistar o prêmio. Nunca fora necessário estipular o trajeto exato, pois ninguém jamais cometera a tolice de não seguir a estrada. [...] Tentar pegar um atalho pelos campos [...] significava enfrentar um exército de obstáculos que talvez fossem divertidos para um cavaleiro de túnica, mas infernais para um cavaleiro que carregasse um cavaleiro de armadura e lança (FORTIER, 2010, p. 192).

A certa altura do caminho, um espectador anônimo havia soltado um bando de gansos bem na frente dos corredores do Palio e, na confusão, tinham-se atirado ovos podres com muita precisão num certo cavaleiro, pertencente a determinada torre, como retaliação por um incidente similar no ano anterior. Tais brincadeiras faziam parte do Palio, mas raramente exerciam grande influência sobre a corrida (FORTIER, 2010, p. 193).

Muitas vezes o Palio fora decidido na Porta Camollia. [...] Dali para a frente, o maior desafio eram as torres que ladeavam as ruas. Apesar da lei que estipulava que, se objetos fossem propositalmente atirados de uma torre, esta teria que ser derrubada, os vasos de plantas e os tijolos continuavam a cair - milagrosa ou diabolicamente, conforme a lealdade de cada um - sobre os rivais que passavam na rua. Tais atos raramente eram punidos, porque colher uma descrição sóbria e unânime dos acontecimentos que tinham levado a acidentes ao longo da pista de corrida do Palio era algo que pouquíssimos funcionários municipais se davam o trabalho de tentar fazer (FORTIER, 2010, p. 194).

Esses trechos, da parte da narrativa passada durante a Idade Média, mostram como o Palio era uma competição marcada pela desordem e violência, assim como praticamente todos os acontecimentos nessa época. Infelizmente, não são apresentados muitos detalhes sobre as corridas dos tempos atuais. Provavelmente, as coisas já não ocorram de forma tão bárbara e novas regras tenham sido criadas. Difícil imaginarmos nos dias de hoje os espectadores tentando jogar alimentos estragados ou objetos nos competidores para atrapalhá-los ou feri-los gravemente, sem nada nem ninguém para averiguar e impedir tais atrocidades. Pela citação abaixo, as punições para quem perde são executadas com suspensões e desclassificações, e não mais com humilhações públicas, como tentar pegar um animal.

- [...] Mas então aconteceu uma coisa: a *Aquila* participou do Palio de julho e, para nós, foi a pior corrida de todos os tempos. Em toda a história do Palio, acho que nenhuma *contrada* havia perdido de forma tão ruim. Tínhamos liderado a corrida inteira, mas, justo na última curva, a Pantera nos ultrapassou e venceu. - Alessandro deu um suspiro, revivendo aquele momento. - Não há pior maneira de se perder um Palio. Foi um choque para nós. Depois disso, tivemos que defender nossa honra no Palio de agosto e **nosso fantino, nosso jóquei, foi punido. Todos fomos punidos. Perdemos o direito de participar das corridas do ano seguinte e do outro: - estávamos suspensos.** Chame de política, se quiser, mas, na minha família, achamos que foi mais do que isso (FORTIER, 2010, p. 331-332, grifo meu).

Em poucos momentos, são mostrados, superficialmente, alguns detalhes dos preparativos da competição, como a montagem da pista e os tratadores cuidando de um cavalo para a corrida.

Na Praça do Campo estavam sendo feitos os preparativos para o Palio e, ao passarmos por um monte de areia destinado à pista de corrida, **Alessandro ajoelhou-se para pegar um punhado, tão reverentemente como se fosse o mais fino açafião.**

- **Está vendo? - perguntou, mostrando-me a areia.** - *La terra in piazza.*

- Deixe-me adivinhar: significa que *esta praça é o centro do universo?*

- Chegou perto. Significa terra na *piazza*. Terra - repetiu, colocando um pouco em minha mão. - **Tome, sint-a. Cheire-a. Significa Palio** (FORTIER, 2010, p. 265-266, grifo meu).

[...] de repente avistamos algumas pessoas guardando um cavalo na extremidade da viela.

- Pare! - Empurrei Janice contra um muro, esperando que ninguém tivesse nos visto. - Isso não é bom. Esses caras...

- O que você está fazendo? - Janice se afastou do muro e continuou a descer a ruela na direção do cavalo e de seus tratadores. Vendo que, graças a Deus, Alessandro não estava entre eles, corri atrás dela, puxando seu braço para fazê-la parar.
- Você está doida? - sibilei. - Aquele só pode ser um cavalo do Palio e esses caras não gostam de turistas circulando...
- Ah, eu não sou turista - retrucou Janice, soltando-se de minhas mãos e seguindo adiante. - Sou jornalista (FORTIER, 2010, p. 293).

Interessante notar que na primeira citação, Alessandro refere-se à terra usada na pista de corrida como "*Palio*". Nos tempos do domínio romano, esse era o nome da bandeira dada ao vencedor da competição. O termo mudou de significado com o tempo, passando a designar o nome da corrida e, de acordo com esse trecho, a terra usada na pista.

No final da narrativa, a *Contrada* da Águia vence o Palio daquele ano e é celebrada uma missa de vitória. Não é explicado se esse ritual acontece desde a Idade Média, embora seja quase certo que sim, devido à religiosidade dos sienenses.

Dois dias depois do drama na cripta da catedral, a *contrada* de *Aquila* finalmente vencera a corrida, após quase 20 anos de decepções. Apesar da recomendação médica de que eu levasse uma vida calma por uns tempos, estivéramos bem no meio do tumulto, Alessandro e eu, comemorando o renascimento de nossos destinos. Mais tarde, tínhamos ido com Malèna e Vincenzo e todos os outros *aquilini* à missa da vitória na Catedral de Siena, para homenagear a Virgem Maria e o *cencio* que ela concedera a graça de dar à *Contrada dell'Aquila*, apesar de Alessandro estar na cidade (FORTIER, 2010, p. 438).

Os habitantes de Siena também veem como uma tradição o comércio entre eles e os forasteiros. Essa parece desde sempre ter sido uma atividade econômica da cidade, devido ao fluxo de estrangeiros. Nos tempos medievais, os principais forasteiros que chegavam a Siena eram peregrinos que passavam por lá durante seus percursos. Com a secularização do mundo nos tempos atuais, essa atividade continuou, mas com os turistas interessados em conhecer os pontos históricos da cidade.

De minha imersão nas vielas silenciosas, acabei saindo numa movimentada rua para pedestres. Segundo as orientações que eu recebera, ela se chamava o Corso e o *direttore* Rossini havia explicado que era famosa pelos diversos bancos antigos que atendiam a estrangeiros em viagem pela velha rota dos peregrinos, que cruzava o centro da cidade. Ao longo dos séculos, milhões de pessoas haviam passado por Siena, e muitos tesouros e moedas estrangeiros tinham trocado de mãos. O fluxo contínuo de turistas

modernos, em outras palavras, nada mais era do que a continuação de uma tradição antiga e lucrativa (FORTIER, 2010, p. 38).

Ao contrário do que acontece com os patrimônios materiais, a narrativa mostra abertamente que houve alterações nos patrimônios imateriais. Claro que seria muito difícil tentar dizer o contrário, pois o imaterial não pode se manter estático e essa é sua principal particularidade. De qualquer modo, podemos afirmar que há uma maior verossimilhança na descrição da situação do Patrimônio Cultural Imaterial.

### 4.3 Noção de documentos como patrimônio

Os documentos textuais são um aspecto essencial na narrativa. Através deles, foi possível a descoberta da verdadeira história de "Romeu e Julieta" e a localização de seu túmulo com a imensa estátua. Desde a primeira vez em que a protagonista se depara com eles, sua importância se torna cada vez mais evidente.

A essa altura, não restava nada na caixa a não ser os muitos textos datilografados. Alguns estavam desbotados e marcados por dobras, outros eram mais novos. A maioria fora escrita em inglês, mas um estava em italiano. Nenhum parecia ser um texto original, todos - com exceção do italiano - eram traduções que deviam ter sido datilografadas em algum momento dos últimos 100 anos, mais ou menos.

Ao olhar para aquele maço, aos poucos me ficou claro que, na verdade, havia certa sensatez na aparente loucura e, quando reconheci isso, não demorei muito para espalhar os textos na cama, numa espécie de ordem cronológica:

DIÁRIO DE MAESTRO AMBROGIO (1340)

CARTAS DE GIULIETTA PARA GIANNOZZA (1340)

AS CONFISSÕES DE FREI LORENZO (1340)

LA MALEDIZIONE SUL MURO (1370)

TRIGÉSIMA TERCEIRA HISTORIA DE MASUCCIO SALERNITANO (1476)

ROMEU & JULIETA, DE LUIGI DA PORTO (1530)

ROMEU & JULIETA, DE MATTEO BANDELLO (1554)

ROMEUS & JULIET, DE ARTHUR BROOKE (1562)

ROMEU & JULIETA, DE WILLIAM SHAKESPEARE (1597)

ÁRVORE GENEALÓGICA DE GIULIETTA E GIANNOZZA

Depois que os espalhei à minha frente, contudo, demorei um pouco mais para dar sentido à coleção. Os quatro primeiros textos - todos do século XIV - eram misteriosos e muito fragmentados, ao passo que os seguintes eram mais claros. O mais importante, porém, era que estes tinham uma coisa em comum: todos eram versões da história de Romeu e Julieta, culminando com aquela que a maioria das pessoas conhecia: *A excelentíssima e lamentável tragédia de Romeu e Julieta*, de Shakespeare.

Apesar de eu sempre ter me considerado meio especialista nessa peça, para mim foi uma completa surpresa descobrir que, na verdade, o Bardo não tinha inventado a história, porém meramente pegado carona em escritores mais antigos. Certo, Shakespeare fora um gênio com as palavras

e, se não tivesse passado aquilo tudo por sua máquina de produzir pentâmeros, talvez a história não tivesse se tornado mundialmente conhecida (FORTIER, 2010, p. 49-50).

[...] já havia compreendido a ligação entre os diversos textos da caixa de minha mãe: todos eram, cada um a seu modo, versões pré-shakespearianas de *Romeu e Julieta*. Melhor ainda, os textos de 1340 não eram apenas ficção, mas autênticos depoimentos de testemunhas oculares dos acontecimentos que tinham levado à criação da célebre história.

Embora ainda não tivesse aparecido em seu próprio relato, o misterioso Maestro Ambrogio parecia ter conhecido pessoalmente os seres reais por trás de alguns dos mais malfadados personagens da literatura. Tive de admitir que, até ali, nada em seu texto exibía uma grande superposição com a tragédia de Shakespeare. No entanto, mais de dois séculos e meio haviam decorrido entre os eventos reais e a peça do Bardo e a história devia ter passado por muitas mãos diferentes no caminho.

Ansiosa para compartilhar meus novos conhecimentos com alguém capaz de apreciá-los - **nem todos achariam divertido que, ao longo dos séculos, milhões de turistas tivessem ido em bando à cidade errada para ver a sacada e o túmulo de Julieta** -, telefonei para o celular de Umberto (FORTIER, 2010, p. 59, grifo meu).

Eu havia passado a manhã no café de Malèna, na Piazza Postierla, folheando as primeiras versões oficiais de *Romeu e Julieta*, escritas por Masuccio Salernitano e Luigi Da Porto em 1476 e 1530, respectivamente. Foi interessante ver como a trama se desenvolvera e como Da Porto dera um toque literário a uma história que, segundo Salernitano, era baseada em fatos.

Na versão de Salernitano, Romeu e Julieta - ou melhor, Mariotto e Giannozza - moravam em Siena, mas seus pais não viviam em guerra. [...]

Pelo que pude perceber, os elementos-chave dessa versão original eram: o casamento secreto, o exílio de Romeu, o plano disparatado da poção para dormir, o mensageiro que se perdeu e a missão suicida de Romeu, baseada na ideia errônea de que Julieta estava morta.

A grande surpresa, é claro, era que a história toda teria acontecido em Siena e, se Malèna estivesse por perto, eu lhe perguntaria se isso era do conhecimento geral. Eu tinha uma grande suspeita de que não.

Curiosamente, quando Da Porto retomou a história, meio século depois, também ansiou por ancorá-la na realidade, a ponto de chamar Romeu e Giulietta por seus nomes verdadeiros. No entanto, se acovardou quanto ao local e deslocou o enredo para Verona, mudando todos os sobrenomes - muito possivelmente para evitar retaliações dos poderosos clãs envolvidos no escândalo.

Mas, deixando de lado a logística, na minha interpretação, auxiliada por várias xícaras de *cappuccino*, Luigi Da Porto havia escrito uma história muito mais cativante. Foi ele que introduziu o baile de máscaras e a cena da sacada e foi seu talento que imaginou pela primeira vez o duplo suicídio. [...]

Depois de Da Porto, alguém chamado Bandello se sentiu compelido a escrever uma terceira versão e a acrescentar uma porção de diálogos melodramáticos, sem alterar os dados essenciais da trama, pelo que pude perceber. Mas, a partir daí, os italianos deram a história por encerrada e ela viajou primeiro para a França, depois para a Inglaterra, até acabar na escritaninha de Shakespeare, pronta para ser imortalizada.

Pelo que pude ver, a principal diferença entre todas essas versões poéticas e o diário de Maestro Ambrogio era que, na realidade, houvera *três* famílias envolvidas, não apenas duas. Os Tolomei e os Salimbeni eram as casas em pé de guerra - os Capuleto e os Montéquio, por assim dizer -, ao passo que Romeu, na verdade, era um Marescotti e, portanto, uma pessoa de fora.



Nesse aspecto, a narrativa muito precoce que Salernitano fez da história foi a que mais se aproximou da verdade: era ambientada em Siena, sem qualquer menção de uma inimizade entre famílias (FORTIER, 2010, p. 90-91).

Nessas citações é traçada a trajetória da tragédia de Romeu e Julieta, desde os acontecimentos verídicos, registrados por testemunhas, e não por pessoas que apenas ouviram falar deles, até a versão fictícia de Shakespeare, a mais famosa de todas e, talvez, a única conhecida pelo público em geral. Muita gente acredita que o poeta inglês teria inventado a história, mas ele se inspirou na versão de Arthur Brooke, que por sua vez, era uma tradução de uma obra francesa baseada na versão de Bandello. Naquela época era relativamente comum um escritor escrever sua própria versão de uma obra de outro autor, devido à inexistência de leis de direitos autorais. Na verdade, há controvérsias sobre qual seria a primeira versão (registrada) de "Romeu e Julieta". Alguns estudiosos afirmam que é a novela escrita por Masuccio Salernitano, em 1476, mas outros afirmam que essa já seria uma adaptação de um mito greco-romano sobre dois trágicos amantes chamados Píramo e Tisbe (OLIVEIRA, 2011). Na obra de Fortier, esse mito não é sequer citado e se parte do princípio que a versão de Salernitano é a primeira, talvez até mesmo por questões de construção narrativa. No segundo trecho, a protagonista cita a casa e o túmulo de Julieta, localizados em Verona, questionando sua autenticidade. Ela os considera monumentos (que também são documentos) falsos sobre a história de "Romeu e Julieta", que teria na vida real passado em Siena, e, portanto sem nenhum valor. Ambos os locais tornaram-se pontos turísticos nessa cidade, provavelmente a partir da década de 1930. A Casa de Julieta é um museu que fica em uma construção medieval de Verona transformada em uma representação de um dos cenários da tragédia. Inclusive a sacada, a parte mais famosa do prédio, foi construída somente quando decidiram torná-lo um museu. Quanto ao Túmulo de Julieta, trata-se uma sepultura no subterrâneo de um antigo convento, hoje museu, descrita como o lugar onde Julieta teria sido enterrada. Esses dois lugares foram remodelados intencionalmente para se tornarem atrações turísticas e os próprios guias o admitem (MORAES, 2014). Talvez por isso, a protagonista esteja errada em desqualificá-los completamente, pois são abertamente apresentados como simples representações de uma história fictícia e não como cenários autênticos e originais,

principalmente se considerarmos as inúmeras diferenças entre os fatos reais e a versão escrita por Shakespeare, que ela própria considera excelente.

O motivo apresentado para o desconhecimento da verdadeira história da tragédia é a falta de registros sobre ela que sejam de conhecimento do público.

Em primeiro lugar - seguindo o conselho recebido -, certificou-se de silenciar os professores antes que eles o caluniassem. Em segundo, **contratou um poeta local para fabricar uma história sobre dois amantes malfadados, cuja morte trágica não fora culpa de ninguém senão deles mesmos, e para circulá-la entre as classes leitoras não como ficção, mas como uma verdade vergonhosamente ignorada.** Por último, contratou um grande pintor, Maestro Ambrogio, para supervisionar o trabalho na estátua de ouro. E, quando esta ficou pronta, com os preciosos olhos no lugar, postou quatro guardas armados na capela, dia e noite, para proteger o casal imortal.

Contudo, nem mesmo a estátua e os guardas conseguiram manter a Peste afastada. Durante mais de um ano, a pavorosa doença devastou Siena, cobrindo corpos saudáveis de pústulas negras e matando todos aqueles em que tocava. Metade da população pereceu - para cada habitante que ficou vivo, outro morreu. No fim, não havia sobreviventes em número suficiente para sepultar os mortos. Nas ruas escorriam podridão e sangue, e os que ainda podiam comer passavam fome, pois faltavam alimentos.

**Quando a Peste passou, o mundo havia mudado. Para o bem ou para o mal, a memória dos homens deixara tudo para trás. Os que tinham sobrevivido estavam ocupados demais com suas necessidades para se importarem com a arte e com velhos mexericos. Assim, a história de Romeo e Giulietta tornou-se pouco mais que um vago eco de outro mundo, ocasionalmente lembrado, mas quase sempre em fragmentos. Quanto ao túmulo, desapareceu para sempre, enterrado sob uma montanha de mortos, e restaram poucas pessoas que soubessem o valor da estátua.** Maestro Ambrogio, que incrustara pessoalmente as pedras preciosas e sabia quais eram elas, foi um dos muitos milhares de sienenses que morreram durante a Peste (FORTIER, 2010, p. 312-313, grifo meu).

A Peste Negra acabou com grande parte da população de Siena, e, com os sobreviventes tentando remanescer a qualquer custo, ninguém mais se lembrava dos acontecimentos relacionados a Giulietta e Romeo, apenas de partes da versão falsa inventada a mando de Salimbeni, que teria sido a inspiração para a novela de Salernitano, até porque o túmulo do casal, o monumento que era a principal evidência dessa história, tinha desaparecido entre as fossas dos mortos pela Peste.

[...] peguei o documento da caixa de minha mãe chamado *Árvore genealógica de Giulietta e Giannoza*. [...]

Desenrolando o longo documento em cima da cama, passei muito tempo tentando me orientar naquele matagal de nomes. Não era dessas árvores genealógicas comuns, porque levantava nossas raízes exclusivamente pelo lado materno e só estava interessada em estabelecer a ligação direta entre mim e a Giulietta Tolomei de 1340.

Acabei encontrando Janice e eu bem no fim do documento, logo abaixo do nomes de nossos pais [...]

Depois de minha gargalhada inicial ao constatar que o nome de batismo de Janice era Giannoza - ela sempre havia detestado ser Janice e sustentado, a ponto de irromper em prantos, que esse não era seu nome -, subi até o topo do documento, onde deparei com exatamente os mesmos nomes [...]

E assim sucessivamente. A lista entre nós era tão comprida que eu poderia tê-la usado como uma escada de corda pendendo da minha sacada. Era impressionante que alguém - ou melhor, dezenas de pessoas, ao longo de séculos - houvesse tão diligentemente mantido registros de nossa linhagem desde os tempos remotos de 1340 e das irmãs Giulietta e Giannoza.

Volta e meia esses dois nomes - Giulietta e Giannoza - apareciam lado a lado na árvore genealógica, mas sempre com sobrenomes diferentes; nunca se chamavam Tolomei. Particularmente interessante era que, até onde eu podia perceber, Eva Maria não estivera inteiramente certa ao dizer que Giulietta Tolomei era minha antepassada. Isso porque, de acordo com aquele documento, todas - mãe, Janice e eu - descendíamos da irmã dela, Giannoza, e de seu marido, Mariotto da Gambacorta. Quanto a Giulietta, não havia registro de que ela se houvesse casado e tido filhos. (FORTIER, 2010, p. 212-213).

É revelado que Giannoza e Mariotto, a "Julietta" e o "Romeu" de Salernitano, eram, na vida real, a irmã gêmea de Giulietta e seu segundo marido, com quem ela gerara descendência. Salernitano, provavelmente, sabia disso e preferiu dar seus nomes aos personagens de sua narrativa. Da Porto, que teria se inspirado em Salernitano, provavelmente também sabia alguma coisa sobre os fatos reais, por ter, em sua versão, renomeado os personagens com seus nomes verdadeiros. A narrativa peca em não revelar detalhadamente como cada um desses autores teria obtido conhecimento da história verídica. Muitas coisas não ficam claras nas explicações sobre como os fatos viraram ficção.

[...] só pude observar enquanto o *maestro* andava de um lado para outro, inúmeras vezes, **tentando localizar - presumi - um livro específico que não queria ser encontrado**. Quando enfim conseguiu achá-lo, ele o arrancou da prateleira e o levantou com ar triunfal:

- Eu sabia que o tinha visto em algum lugar!

**O livro era uma antiga enciclopédia de monstros e tesouros lendários** [...].

- Pronto! - exclamou ele, apontando ansiosamente para um verbete. - O que me diz disso?

Sem conseguir esperar até descermos novamente, ele acendeu uma luminária de pé muito bamba e leu o texto em voz alta, numa mistura animada de italiano e inglês.

**A essência da história era que os Olhos de Julieta eram um par de safiras provenientes da Etiópia e anormalmente grandes, cujo nome original era As Gêmeas Etíopes e que, ao que se supõe, haviam sido compradas por Messer Salimbeni, de Siena, no ano de 1340, como presente de noivado para sua futura esposa, Giulietta Tolomei. Mais tarde, depois da trágica morte de Giulietta, as safiras foram incrustadas como olhos numa estátua de ouro, junto à sepultura dela.**

- Escute só isso! - exclamou Maestro Lippi, deslizando o dedo ávido pela página. - **Shakespeare também sabia da estátua! - E começou a traduzir os versos do final de *Romeu e Julieta*, citados na enciclopédia em italiano:**

***Farei por ela estátua de ouro puro.***

***Enquanto esta cidade for Verona***

***Não haverá imagem com o valor***

***Da de Julieta, tão fiel no amor.***

Quando finalmente parou de ler, Maestro Lippi me mostrou a ilustração da página e a reconheci de imediato. Era a estátua de um homem e de uma mulher, ele ajoelhado, a segurando nos braços. Exceto por alguns detalhes, era exatamente a mesma escultura que minha mãe tentara capturar pelo menos 20 vezes no caderno de notas que eu havia encontrado em sua caixa (FORTIER, 2010, p. 124-125, grifo meu).

Esse trecho mostra *Maestro* Lippi, o atual dono da oficina de *Maestro* Ambroggio, tentando pesquisar informações sobre o tesouro procurado por Giulietta. Dá a entender que o livro consultado é mantido escondido há muito tempo, por isso quase ninguém sabe sobre a estátua. No entanto, é citado que Shakespeare sabia sobre ela, mas não há uma explicação de como isso seria possível, uma vez que se tratava de algo há muito esquecido pelas pessoas em geral. Fica claro que existem documentos que registram os fatos reais, mas eles são desconhecidos do público geral por razões variadas.

Assim, o pintor examinou sua oficina em busca de qualquer vestígio incriminador, como o retrato de Giulietta e seu diário sobre a mesa. Parando apenas para acrescentar um último parágrafo - um punhado de frases atropeladas sobre o que vira nessa noite -, Ambrogio pegou o caderno e o quadro, embrulhou-os num pano e colocou-os numa caixa hermeticamente fechada, que escondeu numa concavidade secreta na parede, onde, com toda a certeza, ninguém jamais a encontraria (FORTIER, 2010, p. 286-287)

- Ah-há! - O *maestro* se inclinou para mim com um sorriso furtivo. - Eu o achei quando assumi a oficina. Estava escondido dentro da parede, numa caixa de metal. Também havia um livro. Um diário. Acho...

Antes mesmo de *Maestro* Lippi terminar, todos os pelos de meus braços haviam se arrepiado e eu sabia exatamente o que ele ia dizer:

- Não, na verdade, tenho certeza de que foi Ambrogio Lorenzetti quem escondeu a caixa. Era o diário dele. [...]

- O senhor ainda tem o diário?

- Não. Eu o vendi. Falei dele com um amigo, que falou com outro amigo e, de repente, apareceu um homem aqui querendo comprá-lo. Um professor. O nome dele era Professor... Professor Tolomei. - Ele olhou para mim com as sobranceiras arqueadas. - Você também é uma Tolomei. Será que o conhece? Ele é muito velho.

Sentei-me na cadeira mais próxima.

- Ele era meu pai. Traduziu o diário para o inglês. Eu o estou lendo agora. É todo sobre ela - fiz sinal com a cabeça para a pintura -, Giulietta Tolomei. Parece que ela é minha ancestral. *Maestro* Ambrogio descreveu os olhos dessa jovem em seu diário... e ali estão eles! (FORTIER, 2010, p. 123)

*Maestro* Ambroggio registrara tudo o que ocorrera com Giulietta e Romeo, mas por medo de ser perseguido caso descobrissem suas ligações com o casal, escondeu seu diário, que só teria sido encontrado muitos séculos depois. Durante todo aquele tempo, a história permaneceu desconhecida. Outros documentos não ficaram perdidos, mas foram guardados em segredo pelos descendentes da família Tolomei. A Giulietta medieval escrevera cartas para sua irmã Giannozza, mas, ao não conseguir enviá-las, as escondia onde podia. Essas cartas foram encontradas por uma integrante de sua família, que não as tornou públicas.

- Monna Chiara a está convidando a visitá-la - traduziu Eva Maria -, para que você possa ver o arquivo de documentos familiares. A antepassada dela, Monna Mina, foi a primeira mulher a tentar decifrar a história de Giulietta, Romeo e Frei Lorenzo. Foi ela quem achou a maioria dos papéis antigos; encontrou as atas do processo contra Frei Lorenzo, junto com a confissão dele, num arquivo escondido na antiga câmara de tortura do Palazzo Salimbeni. Ela também encontrou as cartas de Giulietta para Giannozza, enfurnadas em muitos lugares. Algumas estavam embaixo de um piso no Palazzo Tolomei, outras, escondidas no Palazzo Salimbeni, e até havia uma, a última, em Rocca di Tentennano.

- Eu adoraria ver essas cartas - afirmei, sincera. - Vi alguns fragmentos, mas...

- Quando Monna Mina as encontrou - interrompeu-me Eva Maria, instigada por Monna Chiara, cujos olhos estranhamente distantes brilhavam à luz das velas -, ela fez uma longa viagem para visitar a irmã de Giulietta, Giannozza, e finalmente lhe entregar as cartas. Isso foi por volta de 1372. Giannozza já era avó, uma vovó feliz, e vivia com seu segundo marido, Mariotto. Mas você pode imaginar o que foi, para ela, o choque de ler o que a irmã lhe escrevera havia tantos anos, antes de tirar a própria vida. Juntas, essas duas mulheres, Mina e Giannozza, conversaram sobre todos aqueles eventos e juraram fazer tudo que estivesse a seu alcance para manter viva essa história, para as gerações futuras (FORTIER, 2010, p. 360-361).

Como os documentos mantidos pelos Tolomei ficaram apenas em âmbito familiar, o seu conteúdo ficou restrito aos membros de um tipo de sociedade secreta que acreditava em uma maldição jogada sobre a família. Um membro dessa família, professor universitário e pai de Giulietta e Janice, dedicara sua vida a pesquisar sobre essa maldição e o túmulo perdido. Ele deve ter tido acesso a esses documentos e traduziu pelo menos parte deles, assim como o diário. O estudo de fragmentos dos registros permitiram-lhe conhecer algo até então desconhecido.

Explicou que seu marido passara a vida inteira pesquisando essas questões e que havia encontrado os documentos da família Marescotti no arquivo municipal e descoberto as anotações de Romanino sobre a caixa (FORTIER, 2010, p. 343).

Nessa citação, após sua morte, sua esposa retomara as pesquisas e fora fazer perguntas aos membros da família Marescotti, que também mantinham o segredo sobre essa história, mas não sabiam sobre o anel recebido pelo filho de Romeo, pois esses documentos estavam guardados em um arquivo e só haviam sido descobertos pelo professor Tolomei há pouco tempo. Outros que conhecem esse segredo e mantêm documentos guardados são monges de uma congregação de Viterbo, fundada em honra a Frei Lorenzo.

- Frei Lorenzo - explicou Eva Maria - é o líder da Irmandade de Lourenço. O líder sempre assume o nome Lorenzo, em homenagem ao amigo de sua ancestral. É uma grande honra esses senhores haverem concordado em vir aqui hoje para lhe entregar algo que lhe pertence. Faz muitas centenas de anos que os homens da Irmandade de Lourenço anseiam por este momento! (FORTIER, 2010, p. 364).

- E agora - disse Eva Maria, não menos exultante que ele -, uma última coisa. Uma carta... Esperou Frei Lorenzo tirar um pequeno rolo de pergaminho amarelado de um bolso de seu hábito. Se realmente era uma carta, devia ser muito antiga e nunca fora aberta, pois o lacre vermelho ainda estava intacto. - Essa - explicou Eva Maria - é uma carta que Giannozza mandou para sua irmã, Giulietta, em 1340, quando ela morava no Palazzo Tolomei. Mas Frei Lorenzo nunca pôde entregá-la, por causa de tudo o que aconteceu no Palio. Só recentemente a Irmandade de Lourenço a encontrou, nos arquivos do mosteiro ao qual o frade levava Romeo para se recuperar depois de salvar sua vida. Agora, ela é sua (FORTIER, 2010, p. 366-367).

Em suma, com os documentos conhecidos apenas por determinadas pessoas, de famílias poderosas e congregações católicas, há uma escolha por parte dessas classes dominantes de que isso não faça parte da memória coletiva e, conseqüentemente, do Patrimônio Cultural. Mas a narrativa não trata isso como algo ruim, pelo contrário. No final, a protagonista questiona se não é melhor manter todas essas descobertas em segredo e a salvo de bisbilhoteiros e caçadores de relíquias.

De pé na igreja, cantando um hino que eu não conhecia, pensei na cripta que ficava em algum ponto abaixo de nós e na estátua de ouro que só nós conhecíamos. Um dia, talvez a cripta se tornasse segura o bastante para ser visitada e Maestro Lippi restaurasse a estátua e lhe desse novos olhos, mas, até lá, ela era nosso segredo. E talvez devesse permanecer assim. A Virgem nos permitira encontrar seu santuário, mas todos os que haviam entrado nele com más intenções tinham morrido. O que não era exatamente muito apelativo para grupos turísticos (FORTIER, 2010, p. 438).

Algo significativo na narrativa é que admite-se abertamente que há uma escolha sobre o que entra para história e o que não entra, através de vários fatores. Por exemplo, os aspectos negativos ganham mais destaque do que os positivos.

Porém, como se sabe, nada grandioso é grandioso para sempre e a fama dos Marescotti não foi exceção. Hoje em dia, quase ninguém se lembra de seu glorioso passado em Siena; afinal, a história sempre se interessou mais pelos que vivem para destruir do que pelos dedicados a proteger e preservar (FORTIER, 2010, p. 333).

No entanto, documentos não se restringem a registros escritos. O afresco "Alegoria do Bom Governo", exposto no Palazzo Pubblico e analisado por Giulietta e Eva Maria, pode muito bem ser considerado um documento de registro visual.

- Você está aqui agora. É só isso que importa. Olhe - disse, apontando com um gesto largo para os imensos afrescos que cobriam as paredes do salão - , você já viu alguma coisa tão magnífica? Nosso grande *maestro*, Ambrogio Lorenzetti, os pintou no fim da década de 1330. É provável que tenha terminado esse que está acima das portas em 1340. Chama-se *Alegoria do Bom Governo*.

Virei-me para contemplar o afresco que ela havia apontado. [...]

- Bonito, não é? - continuou Eva Maria, acenando com a cabeça para o afresco. - Uma cidade em paz com ela mesma, certo?

- Suponho que sim, mas devo dizer que as pessoas não me parecem especialmente felizes. Olhe - e aponte para uma jovem que me pareceu aprisionada num grupo de dançarinas -, esta aqui parece... sei lá, perdida em pensamentos.

[...] - Está claro que Maestro Ambrogio queria que ela fosse notada. Pintou esse grupo de dançarinas maior do que qualquer outra pessoa no quadro. E, se você olhar de novo, verá que ela é a única com uma tiara na cabeça. Apertei os olhos e vi que ela estava certa.

- Então, quem era ela? Nós sabemos? Eva Maria deu de ombros:

- Oficialmente, não. Mas, cá entre nós - inclinou-se para mim e baixou a voz -, acho que é uma antepassada sua. Seu nome era Giulietta Tolomei (FORTIER, 2010, p. 94-96).

- Seu pai achava - prosseguiu ela, sem me deixar espaço para perguntar nada - que Maestro Ambrogio tinha escondido uma história nessa pintura. Uma tragédia ocorrida em sua época e que não podia ser abertamente discutida. Olhe - e apontou para o afresco -, está vendo aquela gaiolinha ali, na janela? E se eu lhe dissesse que esse prédio é o Palazzo Salimbeni, e que o homem que você vê dentro dele é o próprio Salimbeni, enaltecido como um rei, enquanto as pessoas se agacham a seus pés para pedir dinheiro emprestado?

Intuindo que, de algum modo, essa história lhe causava sofrimento, sorri para Eva Maria, decidida a não deixar o passado se interpor entre nós:

- Você não parece se orgulhar muito dele. Ela fez uma careta:

- Ah, Salimbeni foi um grande homem. Mas Maestro Ambrogio não gostava dele. Não está vendo? Olhe... um casamento realizado... uma jovem triste dançando... e agora, um pássaro numa gaiola. O que você conclui disso? (FORTIER, 2010, p. 96-97).

[...] Se o Maestro Ambrogio que havia pintado o afresco era realmente o mesmo Maestro Ambrogio cujo diário eu estava lendo e se a jovem de tiara que dançava tão infeliz era de fato minha antepassada, Giulietta Tolomei, o homem a cavalo só podia ser Romeo Marescotti. [...]

- Suponha que eu lhe dissesse que ele é o Romeu, de *Romeu e Julieta*... E que sua antepassada, Giulietta, é a Julieta de Shakespeare, hein?

Consegui dar uma risada:

- Aquilo não aconteceu em Verona? E Shakespeare não os inventou? Em *Shakespeare apaixonado*...

- *Shakespeare apaixonado!* - Eva Maria olhou para mim como se nunca tivesse ouvido algo tão revoltante. - Giulietta - disse, pondo a mão em meu rosto -, acredite em mim quando afirmo que isso aconteceu bem aqui, em Siena. Muito, muito antes de Shakespeare. E aqui estão eles, nessa parede. Romeu partindo para o exílio e Julieta se preparando para o casamento com um homem a quem não pode amar. (FORTIER, 2010, p. 98).

Maestro Ambrogio teria registrado um acontecimento, o casamento de Giulietta com Salimbeni após Romeu fugir das autoridades, em um afresco, mas como o público não conhecia a história por trás, o significado de seu conteúdo permaneceu desconhecido, embora estivesse exposto para todos verem. No terceiro trecho, é citado o filme "Shakespeare Apaixonado", que retrata o poeta inglês como o criador da história de "Romeu e Julieta". Um filme também é um tipo de documento e, nesse caso, trata-se de uma obra fictícia, ou seja, uma interpretação da história. O problema é esse filme ser interpretado erroneamente pelo público como uma reprodução de fatos reais ao invés de uma narrativa de ficção, cujo único propósito é entreter.

Também existe a questão da parcialidade da história. Maestro Ambrogio, como apoiava o casal apaixonado, retratou Salimbeni, que queria separá-lo, como um homem terrível, e isso não apenas na pintura, mas em seu diário também.

Não havia nada no diário de Maestro Ambrogio que sugerisse que aquele Salimbeni medieval tivera alguma qualidade que o redimisse - como a generosidade de Eva Maria ou o charme de Alessandro - e, mesmo que a tivesse isso não mudava o fato de ele haver assassinado brutalmente todas as pessoas amadas por Giulietta, com exceção de Frei Lorenzo e de sua irmã, Giannozza (FORTIER, 2010, p. 225).

O outro documento que descreve Salimbeni, "La Maledizione sul Muro", de 1370, o descreve de forma igualmente negativa, a ponto de sua própria filha renegá-lo como pai. No entanto, sua autoria não é revelada, o que nos impede de saber a perspectiva sob o qual ele foi escrito. Os fragmentos das cartas de Giulietta e Frei Lorenzo podem ser considerados visões ainda mais parciais, pois mostram diretamente o ponto de vista das pessoas investigadas e não de terceiros.



Salimbeni, um homem poderoso, teria tentado (e, de certa forma, conseguido) impor sua própria versão dos fatos, adulterada, que o inocentasse de qualquer culpa na morte do jovem casal, prática das classes dominantes ao longo da história da humanidade, de acordo com Le Goff (1990). Porém, não é apresentado de fato nenhum documento produzido através de uma perspectiva favorável a essa pessoa, ou seja, só conhecemos um lado da história.

Outro documento visual é o retrato da Giulietta Tolomei medieval pintado por Maestro Ambrogio. Esse quadro mostra a jovem da forma como o pintor a via, uma figura semelhante à Virgem Maria, casta, pura e inocente. Em outras palavras, novamente, é preciso levar em conta a perspectiva que quem produz o documento para compreendê-lo.

Deixando de lado o cesto de mantimentos [...], foi direto ao quarto dos fundos da oficina buscar o retrato de Giulietta Tolomei, recolocando-o no cavalete. Nunca o havia terminado. Nessa hora, soube enfim o que a jovem devia segurar em suas devotas mãos postas: não um rosário nem um crucifixo, mas uma rosa de cinco pétalas, a *rosa mística*. Antigo símbolo da Virgem Maria, essa flor era tida como a expressão do mistério de sua virgindade e também de sua concepção imaculada e, na cabeça de Maestro Ambrogio, não havia símbolo mais apropriado da proteção da inocência pelo céu (FORTIER, 2010, p. 252-253).

Objetos como a adaga, o anel, o crucifixo e o *cencio* também podem ser considerados documentos por terem desempenhado papéis importantes na história. O grande problema da narrativa é mostrar documentos como uma verdade absoluta, sem considerar a questão da parcialidade ou mesmo, quem sabe, a possibilidade de alterações em seu conteúdo, seja quando foram produzidos ou em épocas posteriores.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando li a obra "Julieta" (2010) pela primeira vez, percebi que ela lidava com vários aspectos relacionados ao Patrimônio Cultural, mas só após realizar esse estudo, notei que se tratava de uma abordagem bastante complexa, aberta a diversas interpretações. Foi possível realizar os objetivos propostos para a pesquisa e chegarmos a algumas conclusões.

A narrativa tenta retratar a cidade de Siena como um lugar que não sofreu modificações desde os tempos medievais, seja nos tipos de bens tangíveis ou intangíveis. Todavia, fica bem claro que isso não é possível, que a conservação absoluta não existe e que mesmo Siena acaba por se adaptar à Modernidade.

À primeira vista, a paisagem da cidade continua a mesma que era na Idade Média, passando a impressão de estarmos vivendo nessa época. Entretanto, ao fazermos uma análise atenta, é possível percebermos que os espaços arquitetônicos passaram por várias mudanças em sua estrutura, perdendo as formas que tiveram outrora, além de precisarem ganhar novas funções que atendam às necessidades urbanas do mundo contemporâneo. Em outras palavras, o cenário atual de Siena guarda poucas semelhanças com o medieval e os diferentes valores patrimoniais apresentados entram em conflito constante, principalmente os de Antiguidade e Valor Histórico.

Os Patrimônios Culturais Imateriais são descritos de forma mais verossímil do que os materiais, no sentido que se admite que eles passaram por modificações ao longo dos séculos, até porque a dinamicidade é sua principal característica. As tradições sienenses, como a divisão das *contrade* e o Palio, não podem mais acontecer de forma bárbara como no passado, uma vez que as leis e as noções do que é certo e errado mudaram e não lhe permitem.

A parte mais problemática da narrativa, no que diz respeito à representação patrimonial, está na questão dos documentos como patrimônio.

As explicações sobre como os fatos históricos teriam servido de inspiração para uma das mais famosas obras de ficção do mundo ocidental são insuficientes e pouco claras para a compreensão do leitor. As versões fictícias de "Romeu e Julieta" pré-shakesperianas não recebem a devida atenção, pois, afinal, também se tratam de documentos, registros de autores que teriam tentado recriar uma história verídica da qual ouviram falar vagamente. Na narrativa de Anne Fortier, os documentos

pesquisados são tratados como uma verdade absoluta, sem questionar a autenticidade ou perspectiva do autor. Tal fator pesa ainda mais na análise se considerarmos que a autora é uma historiadora e, com certeza, poderia ter tratado essa questão de forma mais plausível. Mas, por outro lado, talvez não devamos levar os problemas apontados tão a sério, se também considerarmos que se trata de uma narrativa de ficção que, embora possa ensinar algumas coisas a respeito de Patrimônio Cultural, tem como principal propósito entreter o público. Cabe ao leitor se dar conta desse ponto e observar a obra com olhar crítico.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Mariana Castro. Romance, o mais flexível dos gêneros literários. **Pré-Univesp**, São Paulo, v. 1, n. 56, abr., 2015. Disponível em: <<http://pre.univesp.br/romance#.Vxvm-vkrLIU>>. Acesso em: 11 de abril de 2016.

AZEVEDO, Paulo Sérgio de Souza de; CARVALHO, Ivan Ramires. A dinamicidade do patrimônio imaterial: reflexões para o ensino de história. **Aedos**, v.4, n.11, p. 173-187, set., 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/30926/20863>>. Acesso em: 11 de abril de 2016.

CAVALHEIRO, Rodrigo da Costa Ratto. História dos Direitos Autorais no Brasil e no Mundo. **Cadernos de Direito**, Piracicaba, v. 1, n. 1, p. 209-220, dez., 2001. Instituto Educacional Piracicabano da Igreja Metodista. <http://dx.doi.org/10.15600/2238-1228/cd.v1n1p209-220>. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-unimep/index.php/cd/article/view/896>>. Acesso em: 12 de junho de 2016.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do patrimônio**. Tradução de Teresa Castro. Lisboa: Edições 70, 2008.

FAGUNDES, Ludimilla Alves. **O tempo e o vento: Ana Terra e a cultura material**. 2013. 40 f:il. TCC (Graduação) - Curso de Museologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

FARIAS, Vivian Madeira. As duas faces da relação entre patrimônio cultural imaterial e a atividade turística. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 4, 2009, Maringá. **Anais do IV Congresso Internacional de História**. Maringá: PPH/UEM, 2009. p. 3909 - 3914. Disponível em: <<http://www.pph.uem.br/cih/anais/trabalhos/568.pdf>>. Acesso em: 12 de maio de 2016.

FERNANDES, Mariana Bortoletti. **Um crime no altar da história: a representação do museu na literatura policial**. 2013. 77 f. TCC (Graduação) - Curso de Museologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para Além da Pedra e Cal: Por uma concepção ampla de Patrimônio Cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. P. 59-69.

FORTIER, Anne. **Julietta**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

\_\_\_\_\_. **About Anne**. Disponível em: <<http://www.annefortier.com/aboutanne/>>. Acesso em: 17 de maio de 2016.

GINZBURG, Carlo. Chaves do Mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes. In: ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. (orgs.). Tradução de Silvana Garcia. **O Signo de Três**. São Paulo: Perspectiva, 2014. P. 89-129.

GOMES, Gilda Maria das Graças. **Mistério e suspense na narrativa policial de Marcos Rey**. 2007. 83 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Área de Literatura Brasileira, Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp058382.pdf>>. Acesso em: 12 de junho de 2016.

GUILLAUME, Marc. **A política do patrimônio**. Tradução de Joana Caspurro. Porto: Campo Das Letras, 2003.

ICOMOS. **Carta de Atenas**. 1931. Disponível em: <<http://www.patrimoniocultural.pt/media/uploads/cc/CartadeAtenas.pdf>>. Acesso em: 20 de maio de 2016.

\_\_\_\_\_. **Carta de Veneza**. 1964. Disponível em: <[http://www.icomos.org.br/cartas/Carta\\_de\\_Veneza\\_1964.pdf](http://www.icomos.org.br/cartas/Carta_de_Veneza_1964.pdf)>. Acesso em: 20 de maio de 2016.

\_\_\_\_\_. **Declaração do México**. 1985. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao%20do%20Mexico%201985.pdf>>. Acesso em: 20 de maio de 2016.

\_\_\_\_\_. **Conferência de Nara**. 1994. Disponível em: <[http://cvc.instituto-camoes.pt/cpc2007/patrimonio/bloco1/conferencia\\_de\\_Nara.pdf](http://cvc.instituto-camoes.pt/cpc2007/patrimonio/bloco1/conferencia_de_Nara.pdf)>. Acesso em: 20 de maio de 2016.

\_\_\_\_\_. **Carta de Burra**. 1999. Disponível em: <<https://5cidade.files.wordpress.com/2008/03/carta-de-burra.pdf>>. Acesso em: 20 de maio de 2016.

\_\_\_\_\_. **Declaração de Québec**. 2008. Disponível em: <[http://www.icomos.org/quebec2008/quebec\\_declaration/pdf/GA16\\_Quebec\\_Declaration\\_Final\\_PT.pdf](http://www.icomos.org/quebec2008/quebec_declaration/pdf/GA16_Quebec_Declaration_Final_PT.pdf)>. Acesso em: 20 de maio de 2016.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão (et. al). Campinas: Unicamp, 1990.

MORAES, Maria Fernanda. **Verona: a casa do amor [e de Julieta]**. 29 de novembro de 2014. Disponível em: <<http://roteirosliterarios.com.br/verona-casa-amor-e-de-julieta/>>. Acesso em: 20 de maio de 2016.

NASCIMENTO, Regina Lúcia da Silva. **A prática de leitura literária no Curso de Letras da Universidade Federal do Amapá**. 2001. 137 f. Dissertação (Mestrado em Linguística), Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2001. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/tese16.html>>. Acesso em: 12 de junho de 2016.

OLIVEIRA, Thaís de. **Entre dragões, mel e girassóis: a experiência museal na exposição “Caio Fernando Abreu, Doces Memórias”**. 2014. 62 f. TCC (Graduação) - Curso de Museologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

OLIVEIRA, Elinês de A. V.. Romeu e Julieta na História da Literatura Ocidental. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA, 9, 2011, Porto Alegre. **Anais do IX Seminário Internacional de História da Literatura**. Porto Alegre: Puc, 2011. p. 995 - 1004. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/29.pdf>>. Acesso em: 12 de maio de 2016.

RIEGL, Aloïs. **Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse**. Tradução de Ana Inés Arce. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2013.

SILVA, Raquel Rocha da. **Estratégias de Construção Textual do Enigma em Narrativas de Suspense**. 2011. 130 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <[http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_arquivos/20/TDE-2011-11-23T09:12:46Z-11797/Publico/Raquel Rocha da Silva.pdf](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/20/TDE-2011-11-23T09:12:46Z-11797/Publico/Raquel Rocha da Silva.pdf)>. Acesso em: 20 maio 2016.

UNESCO. **Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural**. Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, UNESCO, 17ª sessão, Paris, 17 de outubro à 21 de novembro de 1972. Disponível em:<<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001333/133369por.pdf>>. Acesso em 15 de maio de 2015.

\_\_\_\_\_. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. Paris, 17 de outubro de 2003. Disponível em:<<http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>>. Acesso em 15 de maio de 2015.