

GABRIELA MICHELON DOTTI

**REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NA LITERATURA DE TRADIÇÃO ORAL DA
RCI: O QUE SE DIZ SOBRE A MULHER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura Regional da Universidade de Caxias do Sul como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Cleodes Maria Piazza Julio Ribeiro

Caxias do Sul

2007

A quem devo a possibilidade da consciência, minha mãe.

Agradeço especialmente

a professora Cleodes Maria Piazza Julio Ribeiro, minha orientadora,
pela amizade, pela oportunidade de aprender, pela confiança e por generosamente
compartilhar seu conhecimento e sua experiência acadêmica.

Agradeço também a

Corina Michelin Dotti
Innocencia Bernardi
José Clemente Pozenato
Luis Carlos Maschio
Maria Isabel Filippou
Maria Vilma Paim Colles
Tânia Perotti
Tranqüila Bambina Moresco Brando

RESUMO

O presente estudo reconhece o canto tradicional e as canções populares como elementos constituintes da cultura da imigração italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul e se propõe a revelá-los sob o recorte da distinção cultural entre os sexos. Que representações da mulher se pode ler na materialização deste multifacetado elemento cultural, especificamente nas letras destas canções e na relação que mantêm com seus contextos de ocorrência, é a pergunta que une as categorias cultura e gênero, a partir das quais se estabelece a análise. Inserida no contexto dos estudos propostos pelo Programa de Mestrado em Letras e Cultura Regional da Universidade de Caxias do Sul, a pesquisa recorta seu objeto do conjunto de expressões da literatura oral da Região Colonial Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul – RCI. Olhando-o desde uma perspectiva da antropologia interpretativa, tenta contribuir com o grupo de pesquisadores dedicados à leitura da região. As canções selecionadas são analisadas dentro do campo de estudo das representações e como um lugar da memória, portanto como suportes dos sentidos que estabilizam e dinamizam as culturas.

Palavras-chave: cultura, região, memória, identidade, representação, canção, gênero.

ABSTRACT

The following study recognizes the traditional singing and the popular songs as pertinent elements of the culture of the Italian immigration to the Northeast of Rio Grande do Sul and attempts at revealing them under the clear-cut of the cultural distinction between sexes. What female representations may be read in the materialization of this multi-faceted cultural element - specifically in the lyrics of such songs and in the relation they keep with its contexts of occurrence - is the question which combines the culture and gender categories from which such analysis is established. Embedded in the context of the proposed studies by the Program of Masters in Languages and Regional Culture of the University of Caxias do Sul, this research seeks to cut its object out of the set of expressions of the oral literature of the *Região Colonial Italiana* - RCI in the Northeast of Rio Grande do Sul. By looking at it from a perspective of interpretative anthropology, the paper tries to contribute with a group of researchers dedicated to the understanding of the region. The selected songs are analyzed inside the field of studies of representation and as *lieu de mémoire* (site of memory). Hence as support to the senses which counterbalance and empower the cultures.

Key- words: culture, region, memory, identity, representation, song, gender.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1 UM LUGAR E O CANTO.....	16
1.1 Condições da emigração: cenário europeu e italiano.....	18
1.2 Condições da imigração: cenário brasileiro e rio-grandense - RCI.....	20
1.3 Um conceito de região.....	24
1.4 As relações de identidade.....	26
1.5 A RCI como ambiente em que predomina a oralidade.....	29
1.6 O canto tradicional como elemento identitário.....	31
1.7 Um conceito de cultura.....	33
2 O CANTO COMO LUGAR DA MEMÓRIA COLETIVA.....	40
2.1 O canto tradicional como expressão da cultura popular.....	40
2.2 O canto portador de tradições.....	49
2.3 O cantar como tradição na Europa moderna e na RCI.....	53
2.4 Lugares da memória coletiva.....	56
3 UM OLHAR SOBRE O CANTO.....	62
3.1 A pesquisa do Projeto Ecris e o acervo de canções.....	64
3.2 O <i>corpus</i> do presente estudo.....	68
3.3 Funções do canto na RCI.....	71
3.4 O riso popular e sua função transgressora.....	81
3.5 A festa como um tempo e um espaço de transgressão.....	92
4 O LUGAR E O NÃO-LUGAR DAS MULHERES.....	96
4.1 Uma representação que resiste: a boa esposa e boa mãe.....	98
4.2 A mulher na família patriarcal.....	101
4.3 O temor que transforma Eva em Maria.....	104
4.4 O casamento, do contrato ao sacramento.....	107
4.5 A mulher e o trabalho.....	112
5 O FEMININO DITO PELAS CANÇÕES TRADICIONAIS: SINAIS.....	119
5.1 A mulher “esposa”.....	119
5.2 A função ritual de <i>Cara mama</i>	119
5.3 Os ancestrais de <i>Cara mama</i>	135
5.4 O simbolismo sexual em <i>Cara mama</i>	139
5.5 Cultura eclesiástica em <i>Cara mama</i> ... : outros sinais.....	142
5.6 O exemplo de <i>Bernardo bel Bernardo</i>	148
5.7 Sentidos de <i>La sposina</i>	156

CONSIDERAÇÕES FINAIS	164
REFERÊNCIAS	167
ANEXOS	174

INTRODUÇÃO

O presente estudo pretende contribuir para a interpretação da cultura da imigração italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul a partir do cruzamento de dois campos principais: a construção cultural da distinção entre os sexos e o reconhecimento do canto popular e das canções tradicionais como elementos constituintes desta cultura. Como as mulheres são representadas na materialização deste multifacetado elemento cultural, especificamente nas letras destas canções e na relação que mantêm com seus contextos de ocorrência, é a pergunta que une as categorias cultura e gênero, a partir das quais se propõe a análise.

A partir do entendimento de que o canto tradicional e as canções que o alimentam são portadores de significado e doadores de sentido (GEERTZ, 2001), portanto elementos formadores da cultura que se constitui localmente com o processo migratório Itália – Brasil, reconhece-se como *corpus* de pesquisa a própria região, revelada por estes interlocutores ao mesmo tempo materiais e imateriais que podem ser considerados *lieux de mémoire*, “lugares da memória”. Categorizadas a partir desta noção posta por Pierre Nora (1989, p.27), as canções tornam-se parte de um conjunto de objetos que, resguardadas suas peculiaridades, mantêm uma relação de identidade porque “codificam, condensam, ancoram” a memória de uma existência.

Clifford Geertz¹ assinala que o fazer antropológico torna-se cada vez mais complexo, em decorrência da complexidade das sociedades, das novas formas de interação e desenvolvimento do mundo. Entende também que a antropologia, nesse contexto, tem “um” papel em interpretar o que ocorre nas sociedades, responsabilidade que deve dividir com outros campos de estudo como a economia, a política, a história e a literatura. “A antropologia não pode mais ser uma ciência completamente geral, que estuda tudo, que diz

¹ TSU, Victor Aiello. *A Mitologia de um Antropólogo*. Folha de São Paulo. São Paulo, 18 fev. 2001. Disponível em <www.pucsp.br/rever>. Acesso em: 2 mar. 2007. Entrevista com Clifford Geertz. Reproduzida na *Rever - Revista de Estudos da Religião*, publicação eletrônica do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

estudar o ‘Homem’[...] Tudo isso deve ser levado em consideração, e a antropologia deve encontrar seu lugar e sua contribuição em meio a esses outros campos”.

Roger Chartier² assinala que os estudos da história têm dividido com a literatura e com a memória a responsabilidade pela construção de representações do passado, de modo que, cada vez mais, mostra-se necessário haver uma confrontação entre história e memória ou entre história e literatura. Especificamente à história, diz Chartier, cabe a tarefa de inscrever os indivíduos e as sociedades nos tempos múltiplos que constituíram suas configurações específicas. E também de historicizar a memória e a ficção, ao mesmo tempo que “estabelecer um saber crítico e controlável, que recusa as falsificações, que expõe os mitos como mitos e que propõe uma representação do passado fundada sobre operações do saber histórico”.

Ao propor uma discussão que envolve questões de gênero, a investigação inicialmente circunscrita a uma dimensão regional assume um caráter universal, à medida que do conteúdo formal das canções passa-se necessariamente a um conteúdo contextual. E este contexto expande-se no espaço e no tempo, pois que se torna necessário buscar, na grande imagem a que denominamos “História”, mas que é também “Memória”, os pontos que compõem os aspectos formadores de uma identidade regional. Lê-se o texto em seu contexto. Nesse sentido, tanto a temática feminina quanto a temática do canto tradicional transformam-se em abordagens de caráter universal.

Num tempo em que as discussões teóricas sobre a identidade mostram tomar forma superando (apropriadamente, pode-se dizer) até mesmo o histórico e essencial conceito de gênero (BUTLER, 2003), parece paradoxal que se preste atenção a um objeto de pesquisa como o que se apresenta. Não é, se para tanto considerar-se que os tempos coexistem e atuam em superposição, na mesma medida em que o pensamento antecipa-se ao tempo. Assim, entende-se o diálogo proposto como uma fala no presente – e acerca do presente.

O que se pode ponderar, no entanto, é o seguinte: vive-se um tempo em que os signos homem e mulher, feminino e masculino, macho e fêmea, homossexual e heterossexual começam a configurar novas representações, decorrentes de contextos culturais inovadores? Em que as diferenças sexuais passam a identificar o que são objetivamente: capacidades reprodutoras distintas? Estarão estes significantes, tão negativamente carregados culturalmente, passando por transformações? Estarão eles transformando as culturas?

² RAVAZOLLO, Ângela. *A história em busca de uma nova objetividade científica*. Zero Hora. Porto Alegre, 19 mai. 2007. Caderno Cultura, p. 6-7. Entrevista com Roger Chartier.

Enquanto as sociedades conduzem este lento e ainda incipiente processo de homogeneização do ser humano, continua-se a falar da mulher, do feminino, de gênero, a fim de iluminar a parte que, na relação de identidade e diferença estabelecida pela divisão entre os sexos, a cultura obscureceu. “Somos muitas – e muitos – a pensar que o gênero, categoria do pensamento e da cultura, precede o sexo e o modula, que o corpo não é o primeiro dado. O corpo tem uma história: ele é representação e lugar de poder [...]” diz Michelle Perrot (2005, p. 467). Como campo de estudo, essa luz dirigida às questões de gênero ora ganha matizes de história, ora de documentação, ora de análise e interpretação, ora de denúncia, ora de protesto, mas como defende Joan Scott (1991, p. 67; 95) não se pode ignorar que “a narrativa da história das mulheres [...] é sempre uma narrativa política”. Portanto, não é nem imparcial, nem desinteressada.

Entende-se que investigar um elemento significativo de uma cultura a partir da categoria gênero, ou seja, partindo do pressuposto de que “existe uma construção social e cultural da diferença entre os sexos” (PERROT, 2005, p. 467), contribui com a construção da história das mulheres e é, ao mesmo tempo, um fazer portador de uma dimensão política. Ao considerar-se, a partir de Scott (1991, p. 66-67), que uma das formas de entender a ação política é vê-la como uma prática reprodutora ou desafiadora das ideologias³, supõe-se que em todo o ato de interpretação está necessariamente contida esta prática. O que se deve marcar, no entanto, é a transição proporcionada pelos estudos de gênero a partir da década de 1980: menos do que destituir o caráter político dos estudos sobre as mulheres originado no movimento feminista na década de 1960, a categoria gênero introduziu nestes estudos um caráter analítico (SCOTT, 1991, p. 64-65).

Perrot (2005, p. 476-480) distingue quatro campos que têm se ocupado do estudo da igualdade e da diferença entre os sexos na História: um primeiro dedicado a analisar “os tempos históricos, os argumentos e as representações da desigualdade”; um segundo, dedicado “à análise das práticas organizadoras da desigualdade”; um terceiro que se volta a uma abordagem biográfica e a identificar atitudes individuais e coletivas de mulheres que enfrentaram situações de desigualdade; e um quarto e último campo de reflexão, dedicado às situações em que a diferença entre os sexos resiste, move-se apenas fronteiraicamente.

³ No mesmo texto Joan Scott define “ideologias” como “sistemas de convicção e prática que estabelecem as identidades individuais e coletivas que formam as relações entre indivíduos e coletividades e seu mundo, e que são encaradas como naturais, normativas ou auto-evidentes”.

Propõe-se, a partir dos eixos identificados por Perrot, analisar o conjunto de canções selecionado como interlocutor deste estudo dentro do campo das representações. Considera-se, a partir de Tomaz Tadeu da Silva (2000, p. 90-91), que canções são - à semelhança de uma pintura, de uma fotografia, de um filme, de um texto - suportes das representações, veículos através dos quais as representações se expressam. Entendida como um “sistema lingüístico e cultural”, diz o autor, a representação é portadora de ambigüidades, indeterminações, arbitrária e “estritamente ligada a relações de poder”.

De acordo com Kathryn Woodward (2000, p. 17), a representação compreendida como um processo cultural estabelece identidades individuais e coletivas e tem um efeito sobre a regulação da vida social. É por meio dos significados produzidos por ela que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Assim, entende-se por identidade(s) o(s) produto(s) das representações, dos sistemas simbólicos, dos significantes ou, na expressão utilizada por Geertz, “das estruturas de significação”. Discutir representações é, assim, discutir a formação de identidades.

Pondera Woodward (2000, p. 22; 38) que as identidades não são algo datado e cristalizado. Ao contrário, são dinâmicas e densas; um fenômeno histórico. Contingentes, produtos de uma intersecção de diferentes componentes, de histórias particulares, emergindo em momentos históricos, moldadas e localizadas em diferentes e por diferentes lugares. No entanto, contribui Silva (2002, p. 91), se é por intermédio das representações que as identidades passam a existir, quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar as identidades.

Considera-se que a ação interpretativa dirigida às representações é igualmente um processo ambivalente, ao mesmo tempo indeterminado e arbitrário. Questionado sobre os limites da interpretação, Geertz⁴ diz não acreditar que se possa definir, em definitivo, onde uma interpretação encerra. Há, sim, um momento em que uma linha de interpretação mostra-se esgotada, em que as idéias interessantes e novas não mais ocorrem e então o questionamento é renovado a partir de novas linhas, de abordagens diferentes. Ao diferenciar niilismo e ausência de certeza, o autor reconhece que a antropologia sempre trabalha com resíduos de incerteza, vagueza, indeterminação e contingência. “Acho que é possível agir sob

⁴ TSU, Victor Aiello. *A Mitologia de um Antropólogo*. Folha de São Paulo, São Paulo, 18 fev. 2001. Disponível em <www.pucsp.br/rever>. Acesso em: 2 mar. 2007. Entrevista com Clifford Geertz. Reproduzida na Rever - *Revista de Estudos da Religião*, publicação eletrônica do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

a incerteza, é possível agir sob o indeterminável, porque este é o modo como todos nós vivemos”.

Na perspectiva de José Clemente Pozenato (2003, p. 18), o sentido de um texto escrito se constrói a partir de sua organização interna, o que faz com que toda leitura interpretativa tenha de partir de uma análise textual. Atua o texto, neste tipo de análise, como um mediador, pelo qual se chegará num segundo momento “ao confronto do mundo proposto pelo texto com outras dimensões da realidade”. Ao final, a análise desvelará não apenas a ideologia do texto, mas a cultura que ela representa e aglutina. Nesse sentido, entende-se que a análise textual é ao mesmo tempo leitura da representação e da cultura em estudo. “O que interessa, do ponto de vista da antropologia, é identificar a ideologia oculta para remetê-la à interpretação do todo cultural de que aquele texto é um documento”, assinala o autor.

Inserida no contexto dos estudos propostos pelo Programa de Mestrado em Letras e Cultura Regional da Universidade de Caxias do Sul, a pesquisa recorta seu objeto do conjunto de expressões da literatura oral da Região Colonial Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul – RCI. Olhando-o desde uma perspectiva da antropologia interpretativa (GEERTZ, 2001), tenta contribuir com o grupo de pesquisadores dedicados à leitura da região. Se um texto pode ser considerado porta-voz de uma cultura – tanto para afirmá-la quanto para negá-la - um dos desafios passa a ser decodificar as vozes nele presentes – e ausentes. Para tanto, é necessário ir de dentro para fora do texto e chega-se assim à própria origem da sociologia e da antropologia – a sociedade.

Um contato preliminar com o acervo de canções tradicionais documentado pelo Projeto Ecirs – UCS⁵ a partir de pesquisa realizada na RCI demonstrou que a temática do feminino é recorrente. A mulher povoa o imaginário da tradição oral em estudo. Sabe-se, complementarmente, que a trajetória da mulher ocidental foi, desde a Antiguidade, profundamente submetida às transformações econômicas que alteraram as relações sociais ao longo do tempo e, em consequência, às leis do patriarcado e das religiões. As representações e as identidades femininas estão a esses eventos intimamente relacionadas. A conjunção desses

⁵ O projeto *Elementos Culturais das Antigas Colônias Italianas do Rio Grande do Sul - Ecirs* nasceu em 1974, motivado pelo centenário da chegada dos imigrantes italianos ao Rio Grande do Sul, comemorado em 1975. Desde então desenvolve ações de pesquisa com o objetivo de resgatar a memória cultural da imigração italiana, através de um levantamento sistemático dos bens e valores desta cultura. Como programa de pesquisa e de ação cultural, o Ecirs já realizou ações de educação patrimonial e de intervenção em políticas culturais, destacando-se trabalhos em escolas do meio rural, mostras fotográficas itinerantes e o tombamento do conjunto arquitetônico de Antônio Prado como Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Também estimulou e organizou fóruns de debate sobre a RCI, através de seminários, parte deles publicados. Foi também ambiente gerador do Mestrado em Letras e Cultura Regional, concretizado pela Universidade de Caxias do Sul em 2002.

dois contextos – o do texto e o da história - transformou, nesse sentido, a análise das canções em um interessante ponto de partida para uma reflexão atualizada sobre a formação cultural da RCI, na qual, sabe-se, a mulher tem papéis preponderantes.

A predominância e a permanência do canto tradicional entre os costumes dos imigrantes que formaram e povoaram a RCI ao longo do tempo - decerto uma das constatações geradoras do movimento que desencadeou práticas etnográficas e etnológicas em torno do conjunto de canções populares - é o tema do capítulo inicial do estudo que se apresenta. Esse primeiro texto percorre a formação da região, busca entender suas motivações históricas que, se supõe, geraram os sentidos do que se costuma sintetizar como “a cultura da imigração italiana”. Destina-se ainda a contextualizar o objeto de pesquisa, relacionando-o à temática da cultura regional, e a discutir os conceitos de região e de cultura.

A cultura camponesa da RCI como contexto de ocorrência do canto tradicional e como canal de comunicação por meio do qual a cultura popular se expressa (PIANTA, 1982) motiva a discussão proposta no segundo capítulo. Abordam-se os conceitos de cultura popular, tradição e memória para entender o canto como *lieu de mémoire* (lugar da memória), da cultura. As canções e o canto apresentam-se, assim, em suas dimensões de memória e de história – de memória porque vivos, de história porque já não são, suplantados pela dinâmica cultural. Memória que já se foi, história que ainda não é? Canção mediadora dos tempos, costura entre gerações, portadora de tradições, formadora de identidades. Canção que representa o passado e ao mesmo tempo subsidia o presente. Reconhecimento do popular como lugar a partir do qual se pode ver como ainda somos muito do que foram nossos remotos ancestrais. Como sinal da progressiva divisão entre cultura erudita e cultura popular – e da resistente teia de significados que se tece dessa relação.

No terceiro capítulo, história e função desenham a literatura oral no tempo, evidenciando a tradição do cantar e o canto portador de tradições. O reconhecimento da literatura como força humanizadora (CANDIDO, 1972), que se expressa funcionalmente na sociedade, aguça um olhar ambivalente sobre o canto, que desvela um conteúdo tradicional ao mesmo tempo normatizador e transgressor a ser explorado. A pesquisa etnográfica do Projeto Ecirs e o acervo de literatura oral são devolvidos a seu contexto de ocorrência, com a finalidade de apresentar o *corpus* em estudo em seu ambiente funcional.

Nos textos selecionados para análise estão representadas as mulheres casadas, ou seja, as esposas. O casamento aparece como um signo que a sociedade ocidental alimenta e reproduz, amplamente funcional, que afeta a identidade feminina desde os primórdios da história da humanidade. Esta relação de identidade verificada nas canções fomenta a pergunta

instigadora do quarto capítulo: como se deu a distinção cultural entre os sexos na sociedade ocidental? A partir da revisão de alguns escritos referenciais selecionados, procura-se iluminar as mudanças sociais e as representações que construíram, mantiveram e reforçaram ao longo do tempo as identidades femininas suportadas por esta distinção. A atenção a esse referencial histórico e crítico contextualiza o *corpus* em leitura.

Presume-se, em função da trajetória percorrida, que as canções reproduzem o diálogo, a luta mesmo, travados pelo ser humano na construção do sentido, ou seja, evidenciam de que maneira o ser humano preenche, como diz Geertz (1989), o vácuo de informações que lhe possibilita existir socialmente. Esse elemento cultural mostra-se então microcosmo do que Chartier (2001, p. 86) define como “a tensão entre todos os agentes, todos os mecanismos, todas as práticas que tentam fixar o sentido”. No capítulo cinco, a análise das letras das canções dialoga com suas funções. Parte-se do pressuposto de que tradições não são fenômenos datados, mas construídos diacronicamente, a partir do movimento que é a essência das culturas.

1 UM LUGAR E O CANTO

Qualquer reflexão proposta pelas ciências sociais exige uma contextualização histórica. Nenhum objeto de pesquisa pode ser dotado de sentido sem que seja inserido em suas macro e microestruturas, em seu tempo e espaço. Propor um estudo no âmbito de uma cultura regional exige que inicialmente se descreva de que cultura e de que região se fala. E refletir sobre os pontos de ligação, sobre as conexões, que tornam possível essa expressão: “cultura regional”. Nesse sentido, o presente estudo concerne à “cultura da imigração italiana” construída a partir do processo migratório que originou a “Região Colonial Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul – RCI”. Ou se pode dizer: o presente estudo concerne à “Região Colonial Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul – RCI” construída pela “cultura da imigração italiana”.

A entrada do mundo na fase do capitalismo concorrencial, a partir de 1750, desencadeia ajustes profundos na sociedade européia. Um dos fenômenos causados pelo incremento da industrialização é a geração de um excedente populacional, em grande parte deslocado para países periféricos como o Brasil, com o estímulo de ambos os governos. É neste contexto que acontece o povoamento da Encosta Superior do Nordeste do Rio Grande do Sul por imigrantes italianos, região posteriormente denominada de RCI. Diz Darcy Ribeiro (1972, p. 159) que

Nos seus primeiros passos, o processo de industrialização [...] Provoca uma intensificação do êxodo rural-urbano, acumulando nas cidades enormes massas marginalizadas. Quando estas ameaçam desencadear uma pressão irresistível de reordenação do sistema, intensificam-se os movimentos migratórios induzidos pelas autoridades governamentais, a fim de se livrarem dos “excedentes” populacionais que, não podendo ser incorporados ao sistema produtivo, ameaçam entrar na anomia ou engrossar as camadas virtualmente insurgentes.

Estima-se que entre 1836 e 1935 tenham saído da Inglaterra 21 milhões de pessoas; da Holanda, no mesmo período, 4,5 milhões; que tenham migrado da Alemanha 5,3 milhões entre 1833 e 1935; que da França, entre 1821 e 1935, tenham saído dois milhões de pessoas e que da Itália tenham emigrado 9,6 milhões de habitantes entre 1876 e 1940 (A. Sireau, 1966; A. Sauvy, 1954 e 1961; A. Landry, 1949 *apud* RIBEIRO, D. , 1972, p. 160).

A partir de 1500, o processo de formação social do Brasil está intimamente relacionado à variável econômica cujo caráter passa a ser preponderante. Quando se recorre à memória histórica, encontra-se um país dividido em quatro modelos econômicos: o agro-exportador (1500 a 1930), o de substituição às importações (1930 a 1964), o modelo associado dependente (1964-1984) e finalmente o neoliberal, que inicia na década de 90 (BRUM, 1988).

Situada nesse macrocosmo, da parte em relação ao todo, a formação da RCI se dá no período agro-exportador, em que as potências européias vivem a expansão do capitalismo concorrencial e o Brasil permanece predominantemente na posição de produtor de bens primários e de mercado para os bens manufaturados da metrópole. A Europa havia passado pela Revolução Mercantil¹ e moldado a estrutura econômica e política brasileira a partir da relação de poder estabelecida entre núcleos metropolitanos e suas respectivas colônias.

Ocupam inicialmente a Encosta Superior do Nordeste do Rio Grande do Sul imigrantes provenientes do Norte da Itália (FROSI; MIORANZA, 1975). O maior fluxo se dá entre 1875 e 1900, movimento que povoa as colônias criadas pelo Governo Imperial brasileiro. O processo é estimulado por dois fatores: na Itália, a precária situação econômica e política pós-unificação; no Brasil, a decisão do governo imperial de povoar terras incultas e devolutas do Sul. Assim, a população de imigrantes forma-se, majoritariamente, por camponeses pobres, proprietários e não-proprietários, que ainda viviam sob as regras do trabalho feudal, provenientes de áreas montanhosas e áridas.

Contingentes étnicos de cinco regiões contribuíram de forma mais expressiva à formação inicial da RCI: vênets (54%), lombardos (33%), trentinos (7%) e friulanos (4,5%). As demais regiões (Piemonte, Emilia-Romagna, Toscana e Ligúria) respondem por apenas 1,5% do total de emigrados para a RCI (FROSI; MIORANZA, 1975, p. 36)². A predominância como apontam os percentuais é de vênets e lombardos.

¹ Fase inicial do capitalismo mundial que a memória histórica situa no período de 1500 a 1750. Embora sustentada pela agricultura e pelo comércio, esta fase cria as bases para a realização, a partir do final do século XVIII, da Revolução Industrial (RIBEIRO, 1972, p.212).

² Pesquisa de Frosi e Mioranza (1975, p. 28;32;37) mostra que três das oito províncias da região do Vêneto foram responsáveis pelo maior fluxo migratório para a RCI: Vicenza, responsável por 32% , Beluno por 30% e Treviso por 24%, seguidas por Pádua, Verona, Veneza e Rovigo. A Lombardia contribui majoritariamente com moradores originários de quatro de suas nove províncias: Cremona, responsável por 30% dos emigrantes da região, Bérgamo por 27%, Mântua por 20% e Milão por 14%. Emigraram do Trentino-Alto Ágide e do Friuli-Venécia Júlia principalmente moradores de zonas limítrofes com o Vêneto. Da primeira, provenientes da província de Trento. Da segunda, provenientes de Údine, província marcada por ser totalmente montanhosa e árida. Nesses dois casos a emigração se apresentou nessa configuração também em função de as regiões ainda estarem politicamente divididas entre a Itália e o Império Áustro-Hungaro.

1.1 Condições da emigração: cenário europeu e italiano

Fatores econômicos e políticos concorreram para a emigração dos povos do Norte da Itália. Loraine Slomp Giron (1980, p. 65) escreve que o movimento internacional de trabalhadores apresentava-se mais propício nas regiões em que se somavam à miséria e à falta de oportunidades de trabalho a instabilidade política. Esse era o caso da Itália, impactada pelo capitalismo e pelo movimento de unificação política formador do estado-nação, processo que se estendeu de 1848 a 1870³. Nesse sentido, diz Giron (1980, p.49), “a emigração servirá para aliviar as tensões internas causadas pelas estruturas econômicas rígidas, pela ausência de capitais e pela manutenção das mesmas relações de produção”.

Thales de Azevedo (1975, p. 38) mostra que a migração sazonal e reversiva era um fenômeno comum às populações do Norte antes da grande emigração para o Brasil. Piemonte, Lombardia e Vêneto são citadas como regiões em que este movimento é intenso⁴. Nas épocas não propícias à agricultura, as mulheres mantinham-se em casa com os filhos e os homens migravam para regiões da própria Itália e para outros países da Europa em busca de trabalhos temporários. A experiência da migração sazonal é também citada por Mario Sabbatini (1975).

Enquanto o Centro e o Sul do estado-nação eram áreas menos povoadas, o Norte concentrava 46,1% da população⁵. Azevedo (1975, p. 43) assinala a superpopulação com um problema real enfrentado, mas relaciona a decisão de abandono da terra natal à miséria em que viviam os camponeses. A este respeito descreve Vitalina Maria Frosi (2003, p. 114):

As regiões de onde partiram os emigrantes italianos eram superpovoadas. Havia nelas graves problemas econômicos. Alguns colonos eram pequenos proprietários, possuíam um pequeno pedaço de terra, normalmente, ao sopé das montanhas. Eram terras exíguas e difíceis de serem cultivadas, insuficientes para satisfazerem às necessidades de sustento das famílias. Outra parte da população trabalhava em terras de ricos proprietários. Nelas, os colonos moravam com suas famílias, plantavam e produziam, porém os contratos de aluguéis favoreciam sempre os patrões que mantinham os colonos em situação de dependência e em condições de vida muito precárias.

³ De acordo com Frosi e Mioranza (1975, p. 11) as idéias nacionalistas existiram na Itália desde o início do século XIX. À época, a região Centro-Norte vivia o domínio austríaco. Em 1848, a revolta de Piemonte deflagra o processo de unificação. Em 1851 acontece a independência de Piemonte; em 1860 de Toscana e da Emília-Romagna; em 1866 é anexada ao reino da Itália a Venécia (Vêneto) e Friuli-Venécia Júlia. Em 1870 acontece a conquista de Roma, encerrando o processo de unificação.

⁴ Segundo Azevedo (1975, p.38), estatísticas mostram que de 1869 a 1872 entre 100 e 140 mil homens principalmente do Piemonte, Lombardia e Vêneto participaram anualmente desta migração sazonal em busca de trabalho.

⁵ Dados de censo realizado na Itália em 1871 (AZEVEDO, 1975, p. 41, apud PESCI, 1959, p. 44) mostram que o Norte concentrava 46,1% da população, enquanto o Sul e as ilhas continham 36,8% e o Centro 17,1%.

Entre os fatores que determinaram a concentração do fenômeno migratório nas províncias do Norte está a localização montanhosa, que dificultava a agricultura. Isso não significa, comentam Frosi e Mioranza (1975, p. 28-29), que as áreas de planície não tenham contribuído para o contingente de emigrantes, pois os habitantes que ali viviam “estavam em condições econômicas semelhantes às dos habitantes das regiões montanhosas e áreas adjacentes”. Os motivos da emigração de lombardos assemelham-se aos observados entre vênnetos, com exceção de Cremona e Mântua, ambas localizadas em planícies, mas, de acordo com os autores, fortemente influenciadas pela propaganda e pela proximidade com os vênnetos.

Sabbatini (1975, p. 15-16) descreve que os primeiros movimentos migratórios em massa são observados entre piemonteses (para a Argentina) e vênnetos (para o Rio Grande do Sul). Esses primeiros imigrantes, observa, estão numa faixa intermediária do norte da Itália bastante característica e restrita. Não eram os moradores de áreas montanhosas (que já praticavam a migração sazonal dentro da Europa) nem os moradores das planícies irrigadas, de agricultura mais desenvolvida, propriedades maiores em que boa parte dos camponeses já estava inserida no sistema capitalista de trabalho assalariado.

Os primeiros camponeses a saírem do Vêneto em direção ao Rio Grande do Sul são originários dos vales trentinos e feltrinos, das áreas das colinas trevisanas e vicentinas em que vigoravam as pequenas propriedades com restritas áreas cultiváveis. Eram, segundo o autor (1975, p.16), áreas marginais cujo sistema de trabalho não oferecia condições de competir numa economia capitalista, situação que se agrava a partir de 1870. Estes camponeses que emigraram, portanto, não conseguem tornar viáveis ou ampliar suas áreas cultiváveis na Itália, não se inserem no trabalho agrícola assalariado, não encontram lugar na indústria e nem nas grandes cidades em expansão.

Em seu estudo sobre a formação da RCI, Frosi e Mioranza (1975, p. 12) analisam que a Itália recém-unificada - e diante de uma população essencialmente dependente da atividade agrícola - carecia de mudanças que propiciassem novas condições de trabalho. Essa mudança não aconteceu e, como descreve Azevedo (1975, p. 48), o Estado tornou-se, depois da unificação, mais exigente em sua política fiscal e tributária, de modo que o regime tributário foi, na conjuntura, um fator de êxodo e de emigração.

O racionamento de alimentos que caracterizou a vida de grande parte dos italianos no Sul do Brasil marcou igualmente as regiões de onde saíram as maiores quantidades de imigrantes. Em algumas épocas do ano a polenta era o único alimento disponível e “[...] a carne de gado, de ovinos, de porco e de aves domésticas comia-se apenas nos dias de festa e

as mais das vezes era reservada aos homens que nos domingos a encontravam nas tavernas” (AZEVEDO, 1975, p. 51).

A grande incidência de doenças no período em questão, causadas principalmente pela alimentação insuficiente (malária, febres, cólera, tuberculoses, anemias, defeitos físicos e mentais e a *pelagra*⁶), também debilitou as populações do Norte. Além de todos esses fatores, os colonos viviam em moradias precárias e predominava o alto índice de analfabetismo da população. Este cenário descrito por Azevedo (1975, p. 49-51) é determinante para que a Itália se torne, no final do século XIX e início do século XX, a nação que gerou o maior número de emigrantes em toda a Europa. A possibilidade de, mesmo em um país distante, ser um proprietário de terras, motivou a emigração para a RCI, conforme relata Sabattini (1975, p. 16):

*La colonizzazione americana offriva la concreta possibilità di realizzare la più profonda aspirazione della società contadina delle aree della piccola produzione agricola indipendente: l'accesso all'proprietà di un pezzo di terra, il che non era più possibile in patria o comunque non bastava più all'sopravvivenza di famiglie troppo numerose, o di nuove famiglie. Era una prospettiva che superava gli orizzonti del mondo contadino e si trasformò in un autentico mito politico "ruralista" che avrebbe alimentato per molti anni il sogno della ricostituzione, allargata su terre nuove, di un modo di produzione contadino e tradizionale già entrato in crisi nella madrepatria.*⁷

1.2 Condições da imigração: cenário brasileiro e rio-grandense - RCI

No Brasil, o estímulo à vinda de italianos se deu a partir de 1848, tendo como principal agente o Governo Imperial. Data desse ano a lei que cede a todas as províncias que formam o país 36 léguas quadradas de terras devolutas, com o fim exclusivo de colonização (HERÉDIA, 1997, p. 32). Em 1850 é promulgada a lei que extingue o tráfico de escravos, impondo ao governo a necessidade de propor uma alternativa para suprir a falta de mão-de-obra decorrente da nova legislação. “A imigração será, por conseguinte, a forma encontrada para solucionar o impasse gerado pela extinção do tráfico” diz Giron (1980, p. 52-53).

⁶ A *pelagra*, segundo Azevedo (1975, p.49-50), foi uma afecção conhecida na Itália desde meados do século XVIII e de caráter endêmico no Norte que apresentava tríplice sintomatologia: cutânea, gastro-intestinal e nervosa. A doença, supunha-se, estava relacionada à preparação da polenta com milho verde ou estragado.

⁷ “A colonização americana oferecia a concreta possibilidade de realizar a mais profunda aspiração da sociedade camponesa das áreas de pequena produção agrícola independente: o acesso à propriedade de um pedaço de terra, o que não era mais possível na pátria ou não era mais suficiente à sobrevivência de famílias muito numerosas, ou de novas famílias. Era uma perspectiva que superava os horizontes do mundo camponês e se transformou em um autêntico mito político ‘ruralista’ que teria alimentado por muitos anos o sonho da reconstituição, ampliada em novas terras, de um modo de produção camponês e tradicional já entretanto em crise na pátria mãe”. (Este e os demais excertos bibliográficos em língua italiana reproduzidos no texto foram traduzidos por Innocência Bernardi).

Também no ano de 1850 é criada a *Lei de Terras*, fundamental para o desencadeamento do processo migratório porque transforma a terra em objeto de transação comercial. Assim explica a pesquisadora:

A terra, que antes de 1850 era símbolo de status social, após a Lei nº 601 de 18 de setembro de 1850, passa a ser tratada como mercadoria, e, como tal, será transacionada. Esta Lei dispõe sobre o aproveitamento das terras devolutas do Império, fixando as diretrizes, tanto para a legalização das sesmarias já existentes, como para a estruturação das colônias para nacionais e estrangeiros. A partir de sua promulgação, as terras só poderão ser adquiridas mediante a compra.

Essa lei, embora restrinja a imigração no sentido de que proíbe a doação de terras aos imigrantes, introduz um fato novo: como as terras passam a ser comercializáveis, as empresas privadas logo manifestam interesse no negócio, tornando-se grandes agenciadoras da vinda de imigrantes europeus para o Brasil. Giron (1996, p. 28) mostra que entre 1850 e 1889, 78% das colônias foram fundadas pela iniciativa privada, 19% pelo Estado e 1% por iniciativa provincial.

Nos anos posteriores à criação da *Lei de Terras* o Governo Imperial edita legislação complementar (datada de 1854, 1867 e 1876)⁸ que versa sobre a formatação das colônias, define a responsabilidade administrativa da entrada de estrangeiros no país e também as regras de fiscalização da atividade. A partir de 1870, quando o transporte de imigrantes passa a ser custeado, configura-se a grande emigração de italianos para o Brasil. Este período coincide, no Rio Grande do Sul⁹, com o fim da Revolução Farroupilha (1835-1845) e da

⁸ Através do Decreto nº 1318, de 30 de junho de 1854, é regulamentada a forma de demarcação das colônias, através do estabelecimento das medidas básicas: léguas, travessões e lotes. O Decreto nº 3787, de 19 de janeiro de 1867, estabelece a competência da Província sobre a fundação, distribuição e venda de lotes das colônias, bem como sobre o registro, recepção, transporte, alojamento e distribuição dos imigrantes. O Decreto nº 6129, de 23 de fevereiro de 1876, organiza a Inspeção Geral das Terras, que iria substituir a Repartição criada em 1850 (GIRON, 1980, p. 53-54).

⁹ Donaldo Schuler (1987, p. 11-14) relata que a partir de 1629 acontece a povoação de terras sul-rio-grandenses por jesuítas espanhóis, vindos da Argentina, Paraguai e Uruguai. Bandeirantes, caçadores de índios e preadores de reses são responsáveis pelo ataque às missões jesuíticas que a partir deste movimento se formam, deflagrando a primeira guerra vivida pelo Rio Grande do Sul. Eram os portugueses e os espanhóis brigando pela posse de terras nas fronteiras imprecisas impostas pelo Tratado de Tordesilhas. Embora este primeiro conflito não tenha sido deflagrado por iniciativa do governo central, em 1680 Portugal cria a Colônia de Sacramento, iniciando um longo período de confrontos com a Espanha, que se estende até as primeiras décadas do século XIX, atingindo os primeiros anos do Brasil independente: em 1750, pelo Tratado de Madri, Espanha cede as Missões jesuíticas do lado de cá do Uruguai a Portugal, acordo não aceito pelos religiosos; o Tratado de Madri é desfeito pelo de El Pardo; em 1763, os espanhóis tomam a fortaleza de Rio Grande e avançam para Rio Pardo, mas não conseguem manter as posições conquistadas devido à resistência de estancieiros e à distância de suas bases; em 1776, Rio Grande volta a ser de domínio português. Em 1777, o Tratado de Santo Idelfonso assegura aos portugueses a parte oriental do atual estado, mas as missões continuam a ser espanholas; em 1801, intimidada por Napoleão, Espanha declara guerra a Portugal e, logo que sabe da notícia, o governador do Rio Grande, Veiga Cabral, anexa as Missões. Espanha resolve não reivindicar a posse e o território português avança até as margens do Uruguai. Em 1807 o Rio Grande do Sul é elevado a Capitania Geral e, em 1821, um ano antes da Independência, torna-se Província do Reino do Brasil, com a designação de Província de São Pedro. Neste período a fronteira Sul

Guerra do Paraguai (1865-1870), em que o Governo Imperial retoma a estratégia de ocupação de terras e de incentivo à agricultura, consolidada pelos planos de colonização (AZEVEDO, 1975, p. 130).

Giron (1996, p.15;20) estabelece dois momentos distintos do conceito de *colônia* no Brasil: o anterior à independência e o posterior. No primeiro, o termo designava “o espaço da produção submetido aos interesses econômicos dos Estados Centrais”: Brasil, colônia; Portugal, metrópole. No segundo, “passa a significar terras despovoadas, para as quais são trazidos imigrantes estrangeiros para a produção agrícola” .

O percurso histórico percorrido pela pesquisadora mostra que a imigração de europeus para o Brasil é uma atividade que inicia antes de 1850¹⁰. Uma das colônias criadas na década de 20 trouxe o primeiro grupo de alemães à Província, dando origem, em 1824, à colônia de São Leopoldo (AZEVEDO, 1975, p. 24). A localização destas colônias no Sul teve um objetivo complementar à formação de mão-de-obra livre em substituição à escrava: a defesa das fronteiras do Império, à época permanentemente ameaçadas pelos espanhóis, e o incremento de soldados para o recém-criado exército brasileiro (AZEVEDO, 1975, p. 25; GIRON, 1996, p. 20-21). Diz Azevedo sobre a colonização alemã no Rio Grande do Sul:

Pensava-se desenvolver a agricultura, já que era predominantemente pecuária a produção na Província e possivelmente também se tinha em mente criar mão de obra livre que substituísse a escravatura, em vista aos primeiros óbices ao tráfico negreiro, e que ao mesmo passo servisse de respaldo sócio-político à fronteira.

Giron refere: “Não é possível negar o papel estratégico das colônias na manutenção do território nacional. Dessa maneira, as colônias, mais do que espaço agrícola, eram bastiões da soberania brasileira”.

A escolha de colonos italianos para o povoamento do Brasil se dá como uma segunda opção do Governo Imperial. A imigração de alemães era privilegiada e preferida, mas foi

continuava indefinida; em 1817, as tropas de Dom João VI anexam o Uruguai, que permanece incorporado ao território brasileiro até 1828; em 1824 Dom Pedro I inicia a colonização alemã em São Leopoldo, para impedir que regiões despovoadas favorecessem eventuais penetrações oriundas do Prata; de 1835 a 1845 – a partir do momento em que estão fixados os limites do território brasileiro no Sul – acontece a Revolução Farroupilha (reconhece-se hoje como causa principal da revolta a insatisfação dos comerciantes de charque em relação à política imperial para o produto). Em 1852 acontece a marcha a Buenos Aires e em 1863 a defesa do território contra a invasão do Paraguai; encerra o século XIX a sangrenta Revolução Federalista. De 1680 (fundação da Colônia de Sacramento) à Revolução Federalista são 200 anos de lutas.

¹⁰ De acordo com Giron (1996, p.19-20), entre 1822 e 1830 - período em que cabia exclusivamente ao Imperador deliberar sobre o assunto - foram criadas sete colônias oficiais e uma particular. Entre 1840 e 1850 foram criadas 20 colônias, a partir de lei de 1834 que dava a duas instâncias poderes sobre o tema: as assembleias legislativas provinciais e ao Imperador. Das sete colônias oficiais criadas na década de 20, cinco foram localizadas no Rio Grande do Sul.

dificultada ao longo das décadas até a proibição definitiva em 1871. A decisão do Império alemão deu-se, relata Azevedo (1975, p. 25 -26), em função das dificuldades vividas em solo brasileiro pelos grupos emigrados.

A pesquisadora Vânia B. M. Herédia (1997, p. 31-32) assim condensa os fatores que promoveram a colonização do Estado entre o período imperial e republicano: “povoar as terras devolutas do Nordeste do Rio Grande do Sul com a instalação do trabalho livre, o regime de pequena propriedade, a agricultura subsidiária, a mão-de-obra branca, assegurando a hegemonia nas regiões de fronteiras”. Esses fatores locais integravam-se a uma política nacional de colonização:

Pela proposta colonizatória se pretendia criar novas condições econômicas, políticas e sociais, criando uma nova mentalidade que permitisse ao País superar todos os obstáculos decorrentes de sua formação inicial, sustentada pelo tripé: latifúndio, monocultura e escravidão. O movimento de colonização trazia em seu bojo uma série de objetivos [...] entre eles a formação de um grande exército pela necessidade de defesa do vasto território onde eram visíveis as dificuldades de controle das fronteiras e conseqüentemente da própria hegemonia; a ocupação dos espaços vazios que propiciasse o desenvolvimento da agricultura, do comércio, da indústria, criando classes sociais intermediárias entre o senhor de terras e o escravo; a substituição da mão-de-obra escrava pela mão-de-obra livre, assalariada, devido à expansão do movimento abolicionista e à implantação do trabalho livre que desenvolveriam as cidades, estimulariam o comércio e fomentariam a criação de serviços de infraestrutura, gerando maior desenvolvimento econômico ao País. Além desses objetivos, havia a clara intenção de branquear a raça [...]

As colônias formadas na Encosta Superior do Nordeste do Rio Grande do Sul a partir de 1870 são homogêneas no sentido de que todos os contratos tornam os camponeses emigrados proprietários de terras. Assim distinguem-se de outros tipos de colonização, como os praticados nas fazendas cafeeiras de São Paulo, onde vigoraram colônias particulares de três tipos: de parcerias (em que colonos não eram proprietários, mas explorados pelos fazendeiros, trabalhando em condições nem de escravo, nem de assalariados; neste tipo de colônia a renda obtida nos cafezais era utilizada para ressarcir os fazendeiros das despesas da imigração e pagar despesas básicas como alimentação), as colônias mistas (em que 50% dos lucros ou dos prejuízos eram destinados ao colono que trabalhava nos cafezais e 50% aos proprietários das terras, um sistema em que ainda não havia posse da terra, mas que era menos nocivo ao imigrante) e de proprietários (GIRON, 1996, p. 29-38). Nos dois primeiros casos, os mais comuns, assinala, a “colônia” era apenas o local de moradia dos imigrantes.

A Região Colonial Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul forma-se em uma área cedida pelo Governo Imperial a pedido da Província de Rio Grande, em 1870. No ano de 1872 as empresas Caetano Pinto & Irmão e Holtzweissig & Cia assumem o compromisso de

introduzir, num período de dez anos, 40 mil imigrantes à região (AZEVEDO, 1975, p. 36). Para receber os primeiros imigrantes são formadas as colônias Conde d'Eu e Dona Isabel (hoje Garibaldi e Bento Gonçalves). Essa primeira iniciativa fracassa e o projeto de colonização é assumido pelo Governo Imperial:

A partir de 1875 inicia-se o povoamento intensivo da região com imigrantes italianos. A grande imigração dessa procedência viria, porém, a seguir, em 1876 e 77 e, após um intervalo de quatro anos fracos, se intensificaria para atingir máximos impressionantes entre 1885 e 1892, prolongando-se com certa constância até 1914. (AZEVEDO, 1975, p. 30 *apud* PELLANDA, 1950, p. 39).

Frosi (2003, p. 125-126; FROSI; MIORANZA, 1975, p. 42) distingue três áreas formadoras da RCI, ocupadas em três períodos históricos sucessivos: as colônias Conde d'Eu, Dona Isabel e Caxias, compreendidas ao Sul do Rio das Antas e ocupadas de 1875 a 1884 (Antiga Colônia 1) ; Antônio Prado e Alfredo Chaves, situadas ao Norte do Rio das Antas e ocupadas no período de 1884 a 1892 (Antiga Colônia 2); e a colônia Guaporé , uma faixa de terra a oeste das colônias Dona Isabel e Alfredo Chaves, entre os rios Carreiro e Guaporé, colonizadas de 1892 a 1900 (Nova Colônia). Como resultado do movimento de expansão das colônias anteriores – principalmente das colônias Dona Isabel e Conde d'Eu a partir de 1882 - surge uma quarta área denominada pelos pesquisadores de Novíssima Colônia, cujo centro é Encantado. Esse conjunto configurou inicialmente a RCI. A pesquisa realizada por Frosi e Mioranza em 1975 mostrou que as áreas formadoras da região haviam se transformado em 26 municípios, número que cresceu para 55¹¹ de acordo com censo demográfico realizado no ano 2000.

1.3 Um conceito de região

A experiência do transplante cultural da Europa para o Brasil torna-se elemento identitário quando, de alguma forma, estabelece-se uma relação entre os que compartilham

¹¹ Municípios derivados das Antigas Colônias, Nova Colônia e Novíssima Colônia de acordo com censo demográfico realizado no ano 2000 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE: Anta Gorda, Antônio Prado, Arvorezinha, Bento Gonçalves, Boa Vista do Sul, Camargo, Carlos Barbosa, Casca, Caxias do Sul, Ciríaco, Coqueiros do Sul, Coronel Pilar, Cotiporã, David Canabarro, Dois Lajeados, Doutor Ricardo, Encantado, Fagundes Varela, Farroupilha, Flores da Cunha, Garibaldi, Gentil, Guabiju, Guaporé, Ilópolis, Marau, Montauri, Monte Belo do Sul, Muçum, Muliterno, Nicolau Vergueiro, Nova Alvorada, Nova Araçá, Nova Bassano, Nova Brésia, Nova Pádua, Nova Prata, Nova Roma do Sul, Paraí, Protásio Alves, Putinga, Relvado, Santa Bárbara do Sul, Santa Teresa, São Domingos do Sul, São Jorge, São Marcos, São Valentim do Sul, Serafina Correa, Vanini, Veranópolis, Vespasiano Correa, Vila Flores, Vila Maria, Vista Alegre do Prata (FROSI, 2003, p.127-130).

este processo. Habitar um espaço contíguo, no final do século XIX, em condições semelhantes, obedecendo às mesmas regras em um mesmo momento, permite ao imigrante restabelecer laços antigos e criar novos laços de identidade, potencializa as semelhanças e neutraliza as diferenças originalmente existentes.

Em um tempo e espaço em que as comunicações não podem ser pensadas como hoje - e tampouco as relações - a contigüidade geográfica pode mais facilmente significar a contigüidade de idéias e de significados. A organização social de imigrantes italianos em um novo estado, em um novo país e em uma nova ecologia é o que leva a ter de falar não mais em uma “cultura italiana”, mas em uma “cultura da imigração italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul”. Na nova organização social são mantidos consensos originais, provenientes da experiência européia comum e criados novos, resultantes de uma experiência presente comum.

Este encontro geográfico e experiencial, alicerçado que foi por uma identidade passada e uma identidade presente, estabelece relações e cria as condições para que se possa falar em uma região que se distingue do todo, neste caso a RCI. A homogeneidade - ou consenso cultural - que a nomeou, emprestando a um espaço geográfico as características de um grupo social predominante, talvez atualmente possa ser visitada mais nas representações, na memória coletiva e histórica do que propriamente no espaço geográfico que inicialmente a circunscreveu, apesar das muitas marcas que remanescem. E nesse sentido a região mudou de lugar - pois que se mantém predominantemente nos significados que ao longo do tempo sua existência construiu. Uma região apresenta-se, assim, sempre, um fenômeno identitário, apesar dos deslocamentos nela verificados.

À primeira vista e seguindo o conceito de região natural, originário da Geografia, pode parecer que, ao falar de RCI, se está falando de um espaço delimitado fisicamente. Não deixa de ser, se levar-se em consideração que nele está contido um espaço vivido, um espaço social (FRÉMONT *apud* RECKZIEGEL, 1999, p. 18) permeado por redes de relações estabelecidas por uma coletividade que o caracterizam simbolicamente e que, portanto, identificam-no como região (POZENATO, 2001, p. 587).

Uma região pode conter uma cultura e neste sentido os conceitos se aproximam, o segundo determinado o primeiro. Mas pode, em sentido contrário, dividir uma cultura, dando origem a culturas diversas, diferentes e semelhantes das originais. Em estudo sobre o tema, Pozenato (2001, p. 585-586) coloca que

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

A partir de Pierre Bourdieu, Pozenato (2001, p. 586) esclarece que – resguardadas as perspectivas de observação - todas as disciplinas que utilizam a idéia de região, excetuando-se a Geografia, colocam o espaço físico em segundo plano, utilizando, para sua caracterização, “variáveis e relações de tipo humano e social”. Outra idéia sustentada por Pozenato é a de que “uma determinada região é constituída de acordo com o tipo, com o número e com a extensão das relações adotadas para defini-la. Assim, em última instância, não existe uma região da Serra ou uma região da Campanha a não ser em sentido simbólico, na medida em que seja construído (pela práxis ou pelo conhecimento) um conjunto de relações que apontem para esse significado”.

1.4 As relações de identidade

Uma primeira relação de identidade que se estabelece na formação da RCI rural é decorrente da experiência comum da imigração e da procedência européia e italiana – e mais significativamente da experiência compartilhada da propriedade da terra. Esta condição identifica os camponeses chegados às Antigas Colônias e ao mesmo tempo os diferencia dos imigrantes que participam de outros modelos de colonização fora do Rio Grande do Sul.

A sobrevivência a partir de um modelo econômico comum estabelece uma segunda relação de identidade. De maneira geral, os imigrantes tornam-se proprietários de pequenos pedaços de terra, pagos ao logo do tempo com recursos provenientes do trabalho na propriedade. As famílias seguem uma rotina semelhante, quase que exclusivamente em ambiente rural. O trabalho da família, sob a tutela paterna, viabiliza o pequeno núcleo. A mãe procriadora e o nascimento dos filhos, desde cedo transformados na necessária mão-de-obra, fazem a propriedade manter-se e prosperar (AZEVEDO, 1975).

A base da economia nas colônias da RCI é inicialmente a agricultura de subsistência. A posse da terra, mesmo que um pequeno recorte em áreas isoladas e de difícil acesso, como se apresentam muitos dos *lotes* oferecidos pelo Governo Imperial nas colônias da RCI, é o bem maior destas famílias. É também a motivação dos filhos homens, que crescem ancorados

por este valor. Os mais velhos, ainda solteiros, passam, de modo geral, a participar dos lucros na unidade do pai. Este processo é parte do sistema de herança, cujo curso normal determina que aos filhos mais velhos seja facilitada a autonomia e que o filho mais novo seja destinada a propriedade do pai (AZEVEDO, 1980. p. 139-140) .

A vida comunitária na RCI rural se estrutura a partir do sistema de ocupação de terras organizado na área cedida pelo Governo Imperial. Cada uma das Antigas Colônias é dividida em *travessões* ou *linhas*, por sua vez subdivididos em *lotes* de terra ocupados pelos imigrantes. O pertencimento a um travessão une as famílias em unidades menores que dão origem ao que hoje se reconhece como *comunidades rurais* ou *capelas*. Essas mantêm como referência comercial, religiosa e administrativa as respectivas sedes das colônias, a partir das quais se desenvolvem os núcleos urbanos iniciais da RCI.

Além do impacto inicial provocado pelo que Azevedo (1975, p. 171; 179; 185) descreve como “encontro com a floresta tropical virgem”, os imigrantes enfrentaram na RCI as distâncias que geralmente separavam uma residência da outra. Esta configuração determina uma experiência de organização social bastante distinta da vivida nas aldeias das regiões de origem. Embora haja em muitas destas comunidades rurais uma homogeneidade étnica e lingüística, é a “facilidade de acesso e de comunicação” que aproxima as famílias. Este critério, conforme observa, acaba integrando imigrantes de diferentes regiões e províncias italianas.

O que estabelece de forma preponderante uma identidade para além das diferenças culturais de origem (entre as quais a mais evidente é a língua, ou melhor, os dialetos) é a religião. Observa-se no processo migratório que constitui a RCI as bases da política colonizadora brasileira, fruto da união de esforços entre igreja católica e coroa portuguesa. Em 1824, em sua primeira constituição, o Brasil “proclama-se oficialmente uma nação católica” (AZEVEDO, 1980, p. 52). Pautado por este critério, o processo migratório determina a formação de comunidades predominantemente católicas na RCI e estabelece uma relação simbólica dos imigrantes com a nova pátria brasileira.

Assim, uma das primeiras iniciativas de ordem coletiva dos moradores de uma comunidade rural (ZAGONEL, 1975, p. 43; AZEVEDO, 1980, p. 136) é a construção de uma pequena igreja, dedicada a um santo padroeiro, também denominada *capela* . Esta, a exemplo da sede da colônia, é o centro da pequena comunidade. Tem ao mesmo tempo a função de local de oração e de integração. É essencialmente um espaço de socialização. A existência de uma capela é um elemento tão forte que muitos travessões e linhas passam a ser identificados pelos nomes dos santos aos quais as respectivas igrejas são dedicadas.

Devido às distâncias e à ainda incipiente organização da Igreja no Estado, o padre não é uma figura presente na RCI rural. A falta é sentida, mas as comunidades procuram preencher as lacunas. O *padre leigo* ou *fabriqueiro*, geralmente um homem, torna-se responsável pela manutenção da pequena igreja, da *bodega*¹², do cemitério. E tem o compromisso de realizar o terço de domingo, dia em que as famílias saem de casa para o compromisso religioso e o encontro social. O substituto do padre é também aquele que conduz as cerimônias de ritos de passagem como são os enterros, por exemplo. A existência desta pessoa, subordinada à igreja, geralmente escolhida por saber ler e por exercer certa liderança, assegura o cumprimento do tempo litúrgico (ZAGONEL, 1975, p. 54-55; AZEVEDO, 1975, p. 183-184). Tem autoridade e poder, por isso o reconhecimento e respeito do grupo.

O cumprimento do calendário cristão torna-se também a oportunidade da festa. A homenagem ao santo padroeiro da capela tem lugar uma vez por ano. Oportuniza a realização da principal festa de cada uma das comunidades, as *sagras*¹³, e estabelece uma rede de socialização e trocas dentro das Colônias. Há também os eventos religiosos especiais como a Semana Santa, que propiciam contatos mais assíduos da comunidade em dias de semana, e o cumprimento dos ritos importantes do ciclo de vida: o nascimento, o casamento e a morte. Nas sociedades ocidentais de tradição cristã, como é o caso da RCI, estes ritos são acompanhados por cerimônias realizadas pela igreja (RIBEIRO, 2002, p. 126; 131) e constituem-se em importantes espaços de socialização.

A este olhar panorâmico dirigido à organização física e social da RCI precisa ser acrescentado um olhar centrado na unidade familiar, segundo Azevedo (1975, p. 180), onde tem início a vida associativa:

A vida associativa começa ao nível da família nuclear, na casa rural onde decorre grande parte da existência entre a morada e a cozinha: a dormida, a preparação da comida diária e das conservas, as refeições principais, o encontro depois do trabalho, as orações da noite, a conversa, os nascimentos e a morte, os banquetes de casamento, os bailes, e passados os primeiros anos, a recepção aos filhos e filhas que vêm do seminário e do convento.

¹² De acordo com Alberto Vitor Stawinski (Dicionário Vêneto – Português – Italiano, 1995, p.49) *bodega* é um termo do dialeto de tipo vênето que significa em português bar, boteco, botequim. Na língua italiana diz-se bottega, taverna, bar, bettola, caffè.

¹³ De acordo com Alberto Vitor Stawinski (Dicionário Vêneto – Português – Italiano, 1995, p. 503) a *ságra* (usa-se também *sagra*) é uma festa religiosa com diversões e jogos populares, com mesadas de gostosas comidas do tipo colonial.... Cada capela de sócios italianos realiza uma “sagra” em cada ano.

A casa é também o espaço de agregação e consolidação das relações entre famílias. Nela têm lugar os *filós*¹⁴, encontros bastante frequentes em que toda a família participa. Numa espécie de revezamento, vizinhos e parentes próximos se visitam para algumas horas de diversão. Geralmente têm início após a refeição da noite e encerram na hora de dormir. Lá se conversa, se come, se faz a *dressa* (tranças de palha de trigo) usadas na confecção de chapéus e cestas, se conta histórias, se *scartossa il milho* (se debulha o milho), se jogam cartas (o *quattrillo*, a *bríscola*, o *trisetè*, a *scova*) e a *mora*¹⁵, se bebe vinho, se canta.

1.5 A RCI como ambiente em que predomina a oralidade

Trata-se de uma sociedade em que predomina a oralidade. Azevedo observa (1975, p. 52) que, em 1871, 65% da população vêneta acima dos seis anos de idade era analfabeta. Uma situação semelhante caracterizava o Norte da Itália de maneira geral: 42% de analfabetos no Piemonte e 45% na Lombardia. Essa realidade evidencia um país de grandes contrastes. Em sentido contrário ao que Marc Augé denomina de “superabundância da informação” (1994, p. 31), a RCI caracteriza-se, em seu período inicial, por um universo comunicacional limitado em suas fontes e recursos. Quase não havia estradas, não existiam energia elétrica, jornal, rádio ou televisão. Existiam livros sim, mas seu uso era limitado pelas próprias condições de vida impostas ao grupo.

Pozenato observa (1979, p. 225) que os altos índices de analfabetismo observados no norte italiano fizeram, por exemplo, que a literatura italiana, apesar do largo desenvolvimento a partir do século XIV, de maneira geral não chegasse ao Rio Grande do Sul pelas mãos do imigrante que povoou as áreas rurais da RCI. Esta literatura era conhecida por uma pequena parcela da população letrada que, salvo exceções, não estava entre os imigrantes. Ao mesmo tempo, a literatura usava como língua oficial o dialeto florentino, de nível culto e formal, enquanto a maioria da população continuou a expressar-se em seus dialetos regionais, um dos fatores que impedia o acesso à literatura oficial.

O romance *A Cocanha*, do mesmo autor, representa bem esta situação. Mostra que os livros eram peças raras, de posse apenas dos imigrantes de situação social e econômica

¹⁴ Ribeiro (2002, p. 74) descreve o *filó* como uma reunião convivial entre vizinhos que realizava-se à noite, freqüentemente aos sábados, na qual os participantes jogavam cartas, tomavam vinho, cantavam; as mulheres fiavam ou contavam histórias às crianças.

¹⁵ De acordo com Alberto Vitor Stawinski (Dicionário Vêneta – Português – Italiano, 1995, p. 321) a *móra*, *morra*, é um jogo aleatório apreciado pelos imigrantes italianos e seus descendentes.

diferenciada, como a personagem de Domênico. Na obra, é o italiano que organizou a vinda do grupo de imigrantes ao Brasil. Profissional liberal – alfaiate, músico e fotógrafo - que se instala, desde a chegada, na zona urbana de Caxias do Sul.

Apesar deste contexto, reconhece-se na RCI, como na *supermodernidade* de Augé, uma mistura, uma superposição de informações que têm finalidades distintas, mas que acabam compondo um universo homogêneo (1994, p. 34). Neste universo representacional uma das fontes de informação é a igreja. Entre os livros trazidos na bagagem dos imigrantes estão, por exemplo, os *livros de devoção* (ZAGONEL, 1975, p. 54) e os hinários, além de outros produzidos aqui em italiano para uso dos colonos: livros de piedade, hinários e catecismos. Há ainda de forma rotineira o contato com a liturgia – orações, catecismo, recitação do terço, missa - e a grande influência exercida pelo padre que, embora nem sempre presente, “mantém autoridade moral sobre o colono” (AZEVEDO, 1975, p. 185; 220).

Outra fonte fundamental de informação reconhecida e parcialmente materializada é o conjunto de manifestações próprias de uma cultura oral, como o é predominantemente a RCI rural. Trata-se das narrativas, dos cantos (entre os quais se encontram hinos religiosos), das *filastrocas*¹⁶, dos provérbios e das adivinhações em dialetos italianos. Uma literatura que não veio escrita, documentada, mas que sobreviveu nas lembranças e na memória coletiva dos imigrantes. Como aponta estudo de Peter Burke (1989, p. 36), essa literatura tradicional era parte da vida dos camponeses e artesãos europeus e seu reconhecimento desencadeou, no final do século XVIII, o movimento que deu origem à diferenciação entre “cultura popular” e “cultura erudita”.

Pozenato (1979, p. 225) destaca três aspectos da literatura da imigração italiana que correspondem a três fases distintas do processo cultural da RCI. A primeira fase é a da literatura oral: este período caracteriza-se pela conservação dos valores culturais trazidos pelos imigrantes. Predominam como manifestação literária os cantos, as narrativas, os provérbios, as adivinhações. A segunda fase é a da literatura escrita em dialeto italiano: período em que se dá a integração interna na comunidade italiana e o surgimento da *koiné*¹⁷.

¹⁶ Dino Coltro (1988, p.3) utiliza a definição do *Grande Dizionario della lingua italiana - Ed.UTET: filastrocca* é uma fórmula cadenciada, geralmente em métrica breve, construída com rimas fáceis, às vezes até sem sentido; pequeno poema ou cançoneta infantil. O *Dizionario Della Língua Italiana*, de Giovanni Devoto e Gian Carlo Oli define *filastrocca* como 1. *successione lunga e fastidiosa di parole*; 2. *Formula cadenzata (discorsiva o in versi), svolta secondo assonanze o accostamenti meramente occasionali*.

¹⁷ Frosi e Mioranza (1975, p. 69-70) definem e caracterizam a *koiné* como uma língua comum, um supradialeto, uma fusão dialetal, uma mescla básica dos dialetos vênéticos mais representativos, com influências lombardas mais ou menos acentuadas, segundo as localidades de maior ou menor presença de falantes desta descendência. A *koiné* admite traços particulares de diferentes dialetos: nota-se a presença de aspectos fonéticos, morfológicos, lexicais diversos na língua comum, que poderiam ser classificados como nuances dialetais.

Aparecem aqui obras como *Nanetto Pipetta* (1926), *Storia de Nino*, *Togno Brusafрати* e escritos de memórias. A terceira fase é a da literatura escrita em língua portuguesa: período em que se processa a integração definitiva da comunidade oriunda dos imigrantes com o contexto regional e nacional. Representam esse momento obras como *Campo dos Bugres* e a tradução das canções italianas por Don José Barea.

Assim, aproximadamente por meio século, a literatura oral foi expressão predominante no universo dos imigrantes e permaneceu como elemento cultural ao longo do tempo. O canto, especificamente, manteve-se prática resistente, presente em momentos distintos da vida na RCI.

1.6 O canto tradicional como elemento identitário

Mulheres professoras que atuaram em escolas rurais da região na primeira metade do século XX, entrevistadas por pesquisadores do Projeto Ecirs na década de 1980 (há registros de ação docente no grupo de entrevistas revisado de 1926 a 1958), relatam o grande esforço do governo em, através da educação de crianças e jovens, adaptar os descendentes de imigrantes à fala de língua portuguesa e à “identidade” brasileira. Na sala de aula, o canto era restrito à religião e ao civismo (hinos Nacional, à Bandeira, da Independência, do Escoteiro) e, conforme depoimentos, não se trabalhavam canções italianas tradicionais com os alunos, apesar de ambos, em sua maioria, serem descendentes de imigrantes.

Em contrapartida, quando as professoras relatam atividades de lazer nas famílias e entre amigos (como os *filós* e até mesmo os recreios de escola) o canto em dialetos italianos aparece como atividade preferencial, assim como a narração de histórias. Passados muitos anos da vivência docente nas comunidades rurais, as falas testemunham, repetidas vezes, a dificuldade de recuperar no tempo os conteúdos destas manifestações cuja característica essencial é a oralidade. Apesar disso, as canções tradicionais destacam-se no conjunto de expressões da literatura oral da RCI por manterem-se vivas no cotidiano dos descendentes, fato que não ocorreu, por exemplo, com as narrativas. O “cantar” é citado de modo geral pelos informantes do Projeto Ecirs, principalmente nas atividades religiosas, nos *filós*, nas festas, nas *bodegas*, no trabalho em família, nos deslocamentos que faziam de um lugar para outro.

As canções aparecem de forma significativa na zona rural. Pode-se dizer que o relativo isolamento de outras fontes de informação a que foram submetidas as populações imigrantes foi um dos fatores que permitiu sua resistência e as transformou em uma das expressões coletivas de maior significado dentro da RCI. Relatos de informantes muitas vezes associam

a diminuição da prática dos *filós* ao surgimento da televisão, por exemplo, entretenimento que de certa forma substituiu as reuniões que os vizinhos faziam para ocupar de forma mais prazerosa as longas noites nas comunidades rurais. Ao substituir e expandir os suportes as comunidades substituem e expandem, de certa forma, seu universo representacional e informacional. Enquanto isso não acontece, as canções atuam funcionalmente, totalmente inseridas nas práticas da RCI.

Ao observar os registros do Projeto Ecirs, nota-se que os grupos responsáveis pela memória dos cantos tradicionais - os quais só com o tempo passaram a ser reconhecidos e ou denominados de “coros” – são em sua origem agrupamentos familiares e de vizinhança, localizados em áreas rurais ou, na denominação local, nas linhas, capelas, colônias ou comunidades do interior. Geralmente, a relação de integrantes dos grupos limita-se a conter dois ou três sobrenomes. A memória das canções, então, observada em seu contexto, fala principalmente de um modo de viver comum, de um comportamento em um tempo e um espaço, de cultura regional, enfim, de identidade, temática que se pretende investigar.

Pozenato (2003, p. 40-43) propõe um questionamento necessário acerca do processo de reconhecimento da importância de um elemento cultural: como e quem vai decidir “quais os sinais que têm significado e os sinais que não têm significado” em uma cultura? Um primeiro e importante indicativo, diz, vem do próprio grupo cultural, na medida em que vai produzindo novos sinais e eliminando outros, vai decidindo o que é significativo e o que não é. Outro aspecto apontado pelo autor é que uma determinada manifestação cultural, ou seja, determinado texto, “vai ter maior ou menor importância dependendo da interpretação, do grau de significado que ele pode ter no contexto geral da cultura [...] e só a leitura do contexto é que vai dizer o que carrega significado e o que não carrega significado”.

Se um elemento cultural passa a ter existência somente na relação que estabelece com outros elementos, ou seja, no contexto geral da cultura, pode-se inferir que o grupo que partilha o cantar comunga também outros consensos. Se, por sua vez, o signo se mantém, esta permanência é sinal de que outras estruturas significantes são mantidas pelo grupo ao longo do tempo, tenham sido elas construídas no passado ou no presente.

Viver uma história comum, passar a habitar o mesmo espaço geográfico e experienciar o mesmo tipo de organização social, conviver comunitariamente são indicativos de que o grupo, muito provavelmente, partilhe os significados de uma cultura. Acredita-se que as cantigas italianas encontradas nos diferentes grupos da RCI são referências de uma origem, de um dia-a-dia e de uma visão de mundo semelhantes. Essas características, nesse sentido,

tornam as canções tradicionais em questão portadoras de uma cultura e de uma identidade, como se acredita que sejam.

A descrição preliminar apresentada da RCI pode ser definida como um *lugar* em que o canto se manifesta se, para isso, for considerada a noção sociológica que Marcel Mauss e a tradição etnológica aplicaram ao termo, ou seja, de que um lugar é uma cultura localizada no tempo e no espaço (*apud* AUGÉ, 1994, p. 36).

1.7 Um conceito de cultura

Ao descrever, inicialmente, um lugar em que situar o cancionário objeto deste estudo, ou seja, a Região Colonial Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul - RCI, de onde se pode pensar uma cultura regional, reconhece-se a noção de cultura vinculada ao sentido nascido no âmbito da Antropologia, a partir de Edward B. Taylor. Ao escolher como objeto de estudo canções tradicionais da RCI, introduz-se no campo conceitual a noção iluminista, que, de certa forma, levou a que se estabelecesse a distinção entre cultura popular e cultura erudita. Trabalha-se teoricamente, então, a partir do conceito antropológico, sem perder de vista esta necessária diferenciação, já que o uso do termo poderá migrar, circunstancialmente, de um conceito para o outro.

Nicolas Journet¹⁸ relaciona a evolução da noção de cultura ao desenvolvimento das ciências sociais, a partir do século XIX. O termo tem, portanto, uma história, em que ocupa um lugar ambivalente, de objeto e de sujeito. Ao mesmo tempo influencia e é influenciado pelas ciências sociais. As definições do que seja a cultura, aponta o autor, variam grandemente e se distinguem pelo conteúdo, pelas funções, pelas propriedades e também pelo uso mais ou menos amplo da palavra.

Nesse contexto, dois sentidos permanecem existindo: aquele originário do Iluminismo, que considera cultura “o patrimônio letrado acumulado desde a Antiguidade, sobre o qual as nações ocidentais afirmam ter fundado sua civilização”, e aquele antropológico, de Taylor, que a definiu como “a totalidade dos conhecimentos, das crenças, das artes, dos valores, leis, costumes e de todas as demais capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade”. Entre a margem iluminista e a margem antropológica do termo

¹⁸ A partir de textos selecionados e traduzidos por Cleodes Maria Piazza Julio Ribeiro e José Clemente Pozenato de JOURNET, Nicolas (Org). *A cultura: do universal ao particular*. Paris: Éditions Sciences Humaines, 2002.

encontra-se o que se denomina “cultura popular”. Mas por enquanto propõe-se restringir a reflexão ao conceito de cultura.

A proposição de Taylor tornou-se importante no percurso da discussão sobre o que vem a ser a cultura. É, para muitos, a pedra fundamental do conceito antropológico, embora, aponte Geertz (2001), este marco temporal possa retroceder a Homero. Em contraposição ao determinismo racial, o antropólogo britânico reconhece, em 1871, que a cultura é “adquirida” e rompe com a divisão entre povos “naturais” e “civilizados”, na medida em que a coloca como um atributo comum a toda a humanidade.

Em 1896, o antropólogo Franz Boaz diz que nenhuma cultura é mais desenvolvida do que outra (*apud* JOURNET, 2002 p. 5; 11), contribuição que também se torna fundamental na evolução da noção dentro das ciências sociais: opondo-se à idéia de submeter as culturas a uma escala de civilização, na qual existem “primitivos”, “bárbaros” e “civilizados”, diz que cada sociedade deveria ser considerada em si mesma. A cultura passa a ser “aquilo que, para um grupo humano qualquer, constitui a sua particularidade, ou seja, como se escreveria hoje, a sua identidade”.

Ao propor, recentemente, que os estudos da cultura tornem-se uma ciência interpretativa, e não uma ciência em busca de leis, Geertz (1989, p. 4; 32) cria a seguinte demanda: que se deixe de buscar nas culturas “complexos de padrões concretos de comportamento – costumes, usos, tradições, feixes de hábitos” e se passe a interpretar o que é “um conjunto de mecanismos de controle – planos, receitas, regras, instruções – para governar o comportamento”. Tratar-se-ia de um olhar mais aguçado, de um mover-se em terreno movediço, de uma procura que permita ir até as sutilezas, encontrar os “códigos socialmente estabelecidos” e tentar desvendar seu sentido social.

Na mesma direção, Journet (2002, p. 9 -10) aponta que a “a noção de cultura não se confunde com a soma de conhecimentos partilhados por qualquer grupo de pessoas. Na medida em que se adere a ela, a cultura age sobre o modo como pensamos e agimos”. E tem variadas funções:

- Representacional: toda cultura veicula uma soma importante de conhecimentos e de crenças sobre o mundo que nos rodeia, e sobre como ele funciona e se modifica;
- Construtiva: a cultura dá origem a instituições – como o casamento, o dinheiro, a lei, a linguagem – e nós aceitamos (ou não) as conseqüências daí decorrentes;
- Diretiva: por interiorização, a cultura nos força observar as normas de conduta. Sua observância está ligada a diferentes tipos de recompensa: pessoais, morais, sociais;
- Evocativas: nossa cultura faz com que, diante dos acontecimentos, experimentemos sentimentos, exprimamos atitudes. Todo elemento de cultura é, portanto, também

portador de afetos. Essas emoções podem até ser naturais, mas o modo como nós as vivemos (escondendo-as ou liberando-as) está totalmente vinculado à nossa cultura.

Nota-se que tanto as colocações selecionadas de Geertz como as de Journet mostram um deslocamento que vai do “a cultura é” para “a cultura controla”, “a cultura veicula”, “a cultura dá origem”, “a cultura força”, “a cultura faz com que”, o que remete, a princípio, a seu sentido etimológico, que está ligado a processo, a cultivar. Fritjof Capra (2002, p. 98) recupera no texto *Culture*, do historiador Raymond Williams, o sentido que a palavra tinha na antiguidade: “um substantivo que denotava um processo: a cultura (ou seja, o cultivo) de cereais, ou a cultura (ou seja, a criação) de animais”. Assim, entende-se que ao deslocar a noção para os estudos em ciências sociais, não se pode desvincular o termo deste sentido processual, de que a cultura é processo, é dinâmica, tem funções, e, como coloca Journet (2002, p. 10), “é algo mais mental do que material”.

A partir de Geertz, interpretar as canções tradicionais da RCI tratar-se-ia de, para além de reconhecê-las como um componente desta cultura regional, buscar os sentidos que as tornam presentes e ativas no sistema de que são parte. Em outros termos, por que elas permanecem? Em se tratando de cultura, diz o antropólogo (1989, p. 8), a pergunta que se deve fazer é “qual a sua importância, o que está sendo transmitido com a sua ocorrência?”. Desde o início do processo migratório Itália – Nordeste do Rio Grande do Sul até a década de 1980, quando se deu o registro etnográfico das canções em municípios da RCI, passaram-se mais de cem anos. O que houve e o que há para ser consignado às gerações subseqüentes através do cancionário que permanece? O que faz das canções um elemento cultural que estabelece relações de identidade, para além do simples “gosto de cantar”?

As canções passam a ser vistas, então, como “símbolos significantes” dos sistemas culturais que governam o comportamento do homem. Ao estabelecer uma relação de dependência entre natureza e cultura Geertz (1989, p. 35-36) reconhece as culturas como fontes de informação que possibilitam ao homem existir socialmente: “entre o que o nosso corpo nos diz e o que devemos saber a fim de funcionar, há um vácuo que nós mesmos devemos preencher, e nós o preenchemos com a informação (ou desinformação) fornecida pela nossa cultura”. Conjetura-se que as canções, como elemento cultural, sejam uma fonte de informações relevante no contexto da RCI. Sua ocorrência ajuda a manter abastecido o acervo de informações que torna possível ao ser humano existir e movimentar-se socialmente, inserir-se em uma cultura e compartilhar uma identidade. É um movimento que perpassa gerações.

Problematizar as investigações na antropologia a partir do conceito de que as culturas são “as estruturas de sentido em que as pessoas vivem e formam suas convicções, suas individualidades e seus estilos de solidariedade” (GEERTZ, 2001, p. 215) é um esforço relativamente recente, que está vinculado aos fenômenos que estimularam o desenvolvimento de conceitos como “desterritorialização” e “reterritorialização” de que fala Ruben Oliven (2006, p. 201-202). As culturas já não são facilmente localizáveis geograficamente como foram no passado.

A redução do conceito a esses termos, relata Geertz (2001, p. 22-24), é fruto de um esforço pessoal e de muitos outros estudiosos – não apenas antropólogos - que, em função de suas vivências, passaram a não conceber que as culturas pudessem ser expressas ou investigadas a partir visões - importantes para os momentos em que foram desenvolvidas, e que certamente marcaram a evolução do conceito em diferentes períodos - hoje consideradas totalizantes. Os anos de trabalho de campo em Java, Bali, Indonésia e Marrocos, diz Geertz (2001, p. 25), serviram para dar-se conta da densidade das tramas, assimilar essa complexidade, e

[...] consistiram em adquirir certa familiaridade (nunca se consegue mais do que isso) com os recursos simbólicos por meio dos quais os indivíduos se viam como pessoas, atores, sofredores, conhecedores e juízes – em suma, para introduzir a expressão expositiva de praxe, como participantes de uma forma de vida. Eram esses recursos, portadores de significado e doadores de sentido (festas comunitárias, teatro de sombras, orações das sextas-feiras, acordos de casamentos, comícios políticos, disciplinas místicas, dramas populares, danças de cortejo amoroso, exorcismos, o Ramadão, o plantio do arroz, enterros, lendas folclóricas, leis de herança) [...]

Este caminho percorrido o levou a dedicar-se ao aprofundamento de uma “abordagem do estudo da cultura” que denominou “antropologia interpretativa”, considerando para o termo “interpretação” o conceito de Charles Taylor: “tentativa de dar sentido a um objeto de estudo”. A “virada para o sentido”, como escreve (2001, p. 26-27; 131), “alterou tanto o assunto investigado quanto o sujeito da investigação”.

A abordagem que Geertz dá ao estudo da cultura leva em consideração outro aspecto fundamental: o sentido é construído socialmente. Em suas palavras (1989, p. 9), “a cultura é pública porque o significado o é” e o sentido que nasce de “sinais interpretáveis” (2001, p. 75) só existe dentro de um contexto. Deve-se, no entanto, levar em consideração que este contexto não isola as “comunidades humanas”:

A percepção de que o sentido, sob a forma de sinais interpretáveis – sons, imagens, sentimentos, artefatos, gestos, só passa a existir dentro dos jogos de linguagem, das comunidades discursivas, dos sistemas de referência intersubjetivos e das maneiras

de construir o mundo; de que ele surge no contexto de uma interação social concreta, em que uma coisa é uma coisa para um você e um eu, e não em alguma gruta secreta na cabeça; e de que ele é rigorosamente histórico, moldado no fluxo dos acontecimentos, essa percepção é interpretada como implicando que as comunidades humanas são ou devem ser mônadas semânticas, quase sem janelas [...] (GEERTZ, 2001, p. 75)

Voltando às metáforas de Geertz, no exercício de interpretação de uma cultura tem-se que pensar na amplitude das *teias* ou das relações estabelecidas pelos *textos*, que não estão necessariamente vinculados ou restritos a um único espaço geográfico e a uma única temporalidade, sejam estes presentes ou passados. Assim, “o fato de o sentimento, o pensamento e o juízo se alicerçarem numa forma de vida” não significam que “os limites de meu mundo são os limites de minha linguagem”, mas que, como disse Wittgenstein (*apud* GEERTZ, p. 75-76), “os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo”. Ou seja, “a gama de sinais que de algum modo conseguimos interpretar, é aquilo que define o espaço intelectual, afetivo e moral em que vivemos”.

Quando discute os conceitos de lugar e não-lugar antropológico Augé (1994, p. 47) refere que o discurso da identidade tende sempre a partir de termos relacionados a espaço. “O dispositivo espacial é, ao mesmo tempo, o que exprime a identidade do grupo (as origens do grupo são, muitas vezes diversas, mas é a identidade do lugar que o funda, congrega e une) e o que o grupo deve defender contra as ameaças internas e externas para que a linguagem da identidade conserve um sentido”.

Estas considerações levam a que se pense, por exemplo, por que a RCI não produziu uma identidade “italiana” ou “brasileira” ou ainda “rio-grandense”. Talvez porque tenha interferido nessa formação, nesse reconhecimento, seja consciente ou inconscientemente, o que Augé descreve como as vicissitudes de uma história, sua mobilidade, a multiplicidade dos espaços e a flutuação das fronteiras que envolvem os grupos em estudo. Nesses processos estão contidas particularidades que influenciaram uma formação identitária que inclui o espaço politicamente constituído, mas que ao mesmo tempo o superam. Se esta multiplicidade está contida no que se denomina RCI, deve também tornar-se objeto de investigação. E neste sentido a dimensão *regional* da cultura em questão vincula-se à sua dimensão *popular*.

Na medida em que o estudo da cultura aproxima-se do ato de interpretar o ser e estar do homem no mundo, pode-se entender que se está discutindo também a problemática da identidade. Woodward (2000, p.17) diz que a cultura molda a identidade. Augé (1999, p. 64) diz que cultura e identidade são duas noções indissociáveis que se aplicam simultaneamente à

realidade individual e à realidade coletiva. Pode-se trabalhar com a hipótese de que a configuração de uma cultura, e em consequência de identidades a ela vinculadas, passa pela descrição de seu conteúdo tradicional como elemento integrador e diferenciador. Essa é, para Geertz (2001, p. 217; 76), uma das tarefas da antropologia: “discernir rupturas e descrever continuidades” pois a história da humanidade, dos povos e das pessoas “tem sido a história da mudança dos sistemas de sinais, das formas simbólicas e das tradições culturais”.

Compartilhar uma cultura e identificar-se, portanto, não é apenas compartilhar um espaço geográfico. É encontrar sentidos semelhantes no mundo, para estar de forma semelhante neste mesmo mundo. As tradições, enquanto mantidas, existem como significantes, mas há que se fazer uma busca constante pelo sentido.

Sair em busca do sentido de estar no mundo hoje, ou seja, sair em busca da cultura e da identidade, leva a construir mapas totalmente diversos daqueles que encerraram o homem em “países”, “nações”, “estados” - e até mesmo em “culturas” marcadamente delimitadas. Os exemplos disso se multiplicam neste início de século, mas já existiam muito antes. Basta se olhar para a RCI. E talvez sempre tenha sido assim, sem que se pudesse perceber, por não se conseguir olhar desta maneira. É nesse sentido que se observa um distanciamento progressivo, uma localização não coincidente crescente entre sociedades e culturas, entendendo que as sociedades transcendem as culturas e vice-versa.

De forma semelhante, pode-se pensar a identidade. Até as identidades que persistem alteram-se em seus laços, seu conteúdo e seu sentido interno diz Geertz. É a identidade “sem uníssono” (2001, p. 197). Se a antropologia mantém seu foco no consensual, tem, por outro lado, “uma determinação de olhar além do conhecido, do aceito e do imediatamente à mão” (GEERTZ, 2001, p. 219). Essa característica, entende-se, é não consensual e favorece o trabalho de “separar os fios”, “localizar intersecções”, “enredamentos”, “ligações e tensões”. “Não há oposição entre o trabalho delicado, que revela a variedade, e a caracterização geral, que define afinidades. O importante é fazer com que eles iluminem um ao outro e com isso revelem o que é a identidade. E o que ela não é”, diz Geertz (2001, p. 198-199), pois a identidade nunca é

[...] um fio único que as perpassa [as formas de vida] inteiramente, definindo-as e transformando-as numa espécie de todo. O que há são superposições de fios diferentes, que se intersectam e emaranham, um retomando o curso onde o outro se rompeu, e todos posicionados em tensões efetivas entre si, formando um corpo composto, um corpo localmente díspar mas globalmente integral.

O objeto do presente estudo exige que se pense qual o papel da tradição na constituição das estruturas de sentido em que as pessoas vivem e que peso tem na formação deste “consenso”. O que ela é, que funções assume e de que forma se movimenta nos sistemas que nos são dados e que construímos. Ao reconhecer-se o caráter tradicional de uma cultura – neste caso da “cultura da imigração italiana no Nordeste do RS” - reconhece-se a presença do outro anterior e do outro atual. Esta continuidade e esta ruptura ao longo do tempo é o que está em questão na formação identitária da RCI.

Por considerar que as canções tradicionais atuam ativamente nesta complexa estrutura significativa e que podem colaborar no processo de interpretação desta cultura, ou seja, na descrição do que as pessoas que a integram “pensam que são, o que pensam que estão fazendo, e com que finalidade pensam que o estão fazendo” (GEERTZ, 2001, p. 26) é que se propõe estudá-las como “portadoras de significado e doadoras de sentido”. Reconhecê-las como manifestação do *popular* não é, nesse sentido, uma concepção iluminista, mas uma concepção antropológica, como se verá.

2 O CANTO COMO LUGAR DA MEMÓRIA COLETIVA

Para Bruno Pianta (1982, p. 24-25; 84) o canto é um dos canais tradicionais de comunicação através do qual a cultura popular se expressa e, portanto, um signo através do qual é possível entendê-la e explicá-la. O autor define culturas populares como sistemas de pensamento, de comportamento, usos e costumes, expressões lingüísticas e artísticas provenientes de realidades sociais que permanecem em grande parte isoladas da cultura hegemônica.

Como importantes depositárias da tradição, as culturas populares tornam-se fonte fundamental das construções identitárias, alimentando as redes de significados que compõem as culturas. Realizam, portanto, a inserção do passado no presente (PRANDI, 1997, p. 166), sendo, como diz Georges Duby (1990, p. 127), portadoras “da herança”, “de um capital de formas” que nutre cada geração.

2.1 O canto tradicional como expressão da cultura popular

Propõe-se inicialmente fazer uma reflexão acerca do termo *popular* buscando em sua polissemia um recorte que possa explicitar o que se entende ao aplicá-lo vinculado ao termo *cultura*. O termo *popular* vinculado ao termo *cultura* foi inaugurado por J. G. Herder e outros intelectuais do século XVIII para denominar aqueles elementos que se distinguiam da cultura erudita de referência (BURKE, 1989, p. 31). O olhar de Herder em direção a um suposto “outro”, no entanto, abriu um importante e vasto campo de estudo do homem em sociedade: sua religião, suas festas, sua música. À medida que reconheceu e documentou estas manifestações, tornou possível o estudo de expressões da vida em sociedade até então ignoradas.

No capítulo de abertura da obra *Cultura Popular na Idade Moderna*, Burke (1989, p. 31-32) propõe que se olhe para o sentido existente no surgimento de novos termos pois, segundo ele, “novos termos são um ótimo indício do surgimento de novas idéias”. Sob esse prisma, a criação da expressão *cultura popular* foi significativa.

Porém, é importante observar que o olhar proposto por Herder nasceu de uma relação de diferença. Os que primeiro se debruçaram sobre a cultura popular foram intelectuais, pertencentes à esfera legitimada como a detentora do saber, interessados pelo que acontece no

dia a dia das comunidades camponesas e artesãs. Ou, nas palavras de Carlo Prandi (1997, p. 200),

[...] é necessário ter presente que as definições de ‘popular’ e de ‘folclore’ até hoje propostas pertencem a uma terminologia não elaborada pelas camadas subalternas, mas fixada pela cultura dominante para revelar a relação de alteridade existente entre ela mesma – identificada com a capacidade de formalização das diversas disciplinas e artes especializadas em que se subdivide – e as concepções de mundo das camadas incultas ou sem tradição escrita.

A partir das informações até aqui trabalhadas constata-se que a expressão *cultura popular* designa as manifestações que emanam das populações camponesas e artesãs, que compunham a base da pirâmide social na Europa pré-industrial e compartilhavam prioritariamente da tradição oral em oposição à tradição escrita. Serve, então, para distinguir as culturas dos pobres e dos iletrados em sua relação com o todo social.

Outro aspecto que explicita a diferença contida no termo *popular* advém do próprio contexto em que acontecem as pesquisas de Herder e seus seguidores: a Europa que vive a Revolução Industrial. As sociedades pesquisadas vinham, como mostra Prandi (1997, p. 198), desde tempo marcadas pelas diferenças de classes, decorrentes do lugar que ocupavam nas relações de produção. Essa conjuntura fez com que o termo logo fosse associado a *subalterno*, designando as culturas populares como as culturas das classes subalternas. No que concerne a esse aspecto específico, Prandi (1997, p. 198) esclarece que todas as sociedades, mesmo aquelas isoladas e que não mantêm relações com outros grupos, são de alguma forma estratificadas. No entanto, em algumas dessas sociedades não aparece de forma tão evidente uma cultura subalterna em oposição a uma cultura hegemônica, ao contrário das sociedades européias do final do século XVIII e início do século XIX, cuja organização tem como base uma estratificação social complexa e hierárquica.

Ao ler Pianta (1982, p. 13) apreendem-se outros dois sentidos que o termo *popular* pode adquirir aplicado ao estudo em questão: na oposição culto – inculto, o termo *popular* substitui o segundo, dando à classificação dos comportamentos e fenômenos observados entre camponeses, operários e artesãos uma conotação menos pejorativa. A expressão *cultura popular* também evidencia uma relação entre presente – passado - tradição, significando que manifestações populares expressam algo que se mantém ou se manteve do passado no presente, ou seja, conteúdos tradicionais.

Carlo Ginzburg (1991, p. 31-32), ao fazer uma distinção entre mentalidade e cultura, evidencia que uma análise de classes é sempre preferível a uma análise interclassista. Fazer

um estudo no âmbito das mentalidades, escreve, é desconsiderar a visão de mundo e ignorar as diferenças de classes. Por conseguinte, é ignorar as diferenças que permeiam a vida dos indivíduos pertencentes a cada uma delas. Assim, apesar de considerar *cultura popular* uma expressão ambígua e não satisfatória (ver-se-á mais adiante por que), a considera mais adequada do que a expressão *mentalidade coletiva* que não faz uma distinção de classes, premissa considerada fundamental para a análise histórica e das sociedades. Assim, entende-se que a expressão *cultura popular*, apesar de realizar uma distinção que muitas vezes não pode ser sustentada nos estudos da cultura, é um importante instrumento de análise. Esse olhar que diferencia – mas não necessariamente discrimina – possibilita uma aproximação maior com o vivido.

As canções tradicionais populares, como se caracterizam as coletadas na RCI, diferem de outras expressões literárias no que se refere à autoria. Apesar da genealogia imprecisa, pensa-se que é uma produção masculina, disseminada de forma anônima ou não-autoral, cujas origens – em decorrência dos processos decorrentes da oralidade - não podem ser precisamente localizadas no tempo e no espaço. Esta discussão mescla-se com outras duas: a que distingue as teorias de interpretação das culturas orais e a que conceitua cultura popular.

Entre os românticos que defendem a cultura oral como uma criação coletiva do povo e os filólogos que defendem que o povo não cria nunca, apenas absorve, num processo descendente, aquilo que a cultura superior produz, desenvolveram-se outras formas de pensar: para os pesquisadores positivistas, a recorrência de uma elaboração cultural em sociedades distintas significa que as sociedades receptoras encontram-se em estado análogo à sociedade onde a elaboração cultural foi originada. Para os funcionalistas formalistas, a cultura oral, como a língua, participa de um processo de transmissão seletiva. Está condicionada às decisões da coletividade. Ao contrário da escrita, as inovações propostas pela literatura oral não se conservam se não houver a aprovação imediata de seus contemporâneos (PIANTA, 1982, p. 38 - 43).

Ao realizar uma revisão das duas tendências de investigação sobre o *popular* que se destacam na França a partir de 1886, Prandi (1997a, p. 199-200) cita dois estudiosos: Pierre Saintyves e Arnold Van Gennep. Ao referir-se às contribuições dos dois, observa que Saintyves postulou que o significado da expressão *cultura popular* não ficasse restrito à oposição subalterna/hegemônica proposta pelos marxistas, cujo conceito mais expressivo é o de Gramsci. Van Gennep, por sua vez, mostrou que a cultura popular é híbrida no que se refere às classes sociais e que nem tudo no popular é espontâneo e criativo.

Para Saintyves (*apud* PRANDI, 1997a, p. 200), “a cultura popular coincide [...] com aquele estrato cultural que se não aprende na escola”. O estudioso defende que a oposição popular/douto é predominante em relação à oposição de classe, ou seja, que as mentalidades não estão sujeitas às classes sociais nas quais os indivíduos estão inseridos. Sua concepção é a de que “o folclore é o conhecimento da cultura da maioria, em oposição à cultura das pessoas instruídas numa nação civilizada. E essa oposição não se coloca mecanicamente no crivo que separa os dominantes dos dominados”.

Para Van Gennep (*apud* PRANDI, 1997a, p. 200), popular é “o que está difundido entre o povo, agrada ao povo, mas pode ter uma origem palaciana, nobre, burguesa: ou provir da literatura, da música, das artes plásticas superiores, ou consideradas como tais”. Isto torna o popular “muitas vezes fruto de uma ação descendente, de um programa de aculturação pelo alto”. O que vale dizer, fruto de uma influência da cultura douta sobre a cultura popular.

Propõe Prandi (1997a, p. 199; 203), então, que entre estes dois níveis de estratificação social realiza-se uma troca, uma relação dialética na qual as duas culturas – a hegemônica e a subalterna – manifestam suas especificidades e exercem uma recíproca influência. E essa dinâmica estabelece a existência de um popular para além do popular: “um metapopular não rigidamente definível em termos de classes, mas mais corretamente definível em termos de função”. É nesse sentido que “o folclore tem uma especificidade que o caracteriza e adquire finalidades e formas expressivas próprias, mesmo que determinada produção tenha origem na cultura douta”, afirma o autor.

Ginzburg, no prefácio da obra *O queijo e os vermes* (1991, p. 13; 18-20) adota a idéia da circularidade proposta por Mikhail Bakhtin: “entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo”. Toma como exemplo a literatura de cordel e atenta para o fato de que não se pode reduzi-la nem a um fenômeno exclusivo de aculturação, nem a um fenômeno exclusivo de autonomia e originalidade:

É bem mais frutífera a hipótese formulada por Bakhtin de uma influência recíproca entre a cultura das classes subalternas e a cultura dominante. Mas precisar os modos e os tempos dessa influência (Jacques Le Goff começou esse trabalho obtendo ótimos resultados) significa enfrentar o problema posto pela documentação, que no caso da cultura popular é, como já dissemos, quase sempre indireta. Até que ponto os eventuais elementos da cultura hegemônica, encontráveis na cultura popular, são frutos de uma aculturação mais ou menos deliberada ou de uma convergência mais ou menos espontânea e não, ao contrário, de uma inconsciente deformação da fonte, obviamente tendendo a conduzir o desconhecido ao conhecido, ao familiar?

Jacques Le Goff (2005, p. 424) assinala que a distinção geralmente estabelecida entre culturas orais e culturas escritas baseia-se no mesmo tipo de pensamento daqueles que ou acreditam que “todos os homens têm as mesmas possibilidades” ou consideram definitiva a dicotomia nós e eles. “A verdade – diz Le Goff – é que a cultura dos homens sem escrita é diferente, mas não absolutamente diversa”.

Duby (1990, p. 128-129) ao propor o conceito de *formação cultural* também parece sugerir que se deixe de enxergar a cultura como produto de camadas claramente distinguíveis da sociedade e se passe a enxergar o fenômeno da estratificação social impactado por “deslizamentos, passagens, interferências”:

A topografia cultural mostra evidentemente camadas, mas também nodosidades, terrenos superpostos, fraturas, fendas e muitas zonas instáveis, portanto estruturas que são, pelo menos, tanto verticais quanto horizontais [...] A noção de formação [...] me parece dar conta melhor da complicação das estruturas culturais, da permanência de formas residuais, de todas as ressurgências e da mobilidade incessante dos fenômenos de aculturação.

Assim, cultura popular e cultura erudita não existiriam necessariamente em oposição: “de um lado o saber contido nos livros, nas bibliotecas e nos museus, e, de outro, os pobres”. A dúvida de Duby (1990, p. 130) ao indagar se de fato há uma cultura popular parece querer evidenciar a necessidade de que o popular seja nomeado para ter existência, ou seja, para não correr o risco de desaparecer à sombra da cultura dominante. Se existe uma cultura erudita, torna-se vital que continue existindo algo denominado cultura popular, porque este estrato geralmente não considerado está presente na formação da nossa rede de significados. Prandi (1997a, p. 204) coloca a questão nos seguintes termos:

O espectro de manifestações do “popular” estende-se das formas literárias, teatrais e poéticas à cozinha, dos comportamentos mágico-religiosos às danças e aos cantos. Não há dimensão do agir humano que não seja portadora de formas expressivas cujo caráter de “desnível cultural” as qualifique (segundo uma tradição de estudos) como populares.

Ao sugerir que é preciso “mergulhar nas profundidades da sociedade para reconhecer outra coisa além do cume do edifício”, Duby (1990, p. 130) recoloca o homem diante do espelho, dando-lhe oportunidade de olhar para si novamente, sob novos ângulos, que considerem a cultura comumente “eclipsada pela dominante”:

Se é que há cultura “popular”. É a palavra, com efeito, que me incomoda – em razão mesmo do que disse a propósito da noção de formação cultural, de todos esses entrecruzamentos, essas interferências. Tenho tendência a pensar que se limitar à

concepção de um confronto de duas classes é, na verdade, estreitar abusivamente o campo de observação e arriscar a empobrecer os resultados desta. De fato, em nossa cultura, na cultura de cada um de nós, por mais sábios que sejamos, não existe muito mais do que resíduos ou nostalgias do “popular”? Pode se pensar que há criatividade cultural do “povo”? E o que é o “povo”? Se no seu seio existem verdadeiramente focos criadores, onde estão eles? Mil questões.

Essencial para a análise do canto tradicional popular é também levar em consideração o fato de que até 1800 observa-se na Europa uma estreita convivência da cultura douta com a cultura popular, principalmente nas atividades de entretenimento. A partir deste fato, Burke (1989, p. 119-120; 128) constata que a autoria das canções não pertencia exclusivamente à esfera popular. Entre autores encontraram-se nobres, ex-advogados, ex-tecelões, padres “e ainda pessoas que estavam na fronteira” entre as duas culturas. Assim, cumpre clarificar que, embora sejam consideradas um fenômeno da pequena tradição, as canções tradicionais resultam da circularidade existente entre cultura douta (predominantemente baseada na escrita) e cultura popular (predominantemente baseada na oralidade).

No mundo da oralidade, porém, o texto ganha vida de forma distinta. Para analisar em que termos textos escritos (preservados pela impressão) e textos orais (preservados pela memória coletiva) se distinguem propõe-se partir da noção de *texto*. O vocábulo *textus* foi empregado pela primeira vez no século IX por Quintiliano, para expressar o conjunto lingüístico do discurso. Nasceu da metáfora que considera o texto como um *tecido*, significando “as relações entre as diversas partes de uma obra” (SEGRE, 1997, p. 152).

Embora hoje a palavra seja utilizada de forma bastante ampla, sua metáfora fundadora ainda rege os múltiplos usos, desde o que a restringe à escrita até o que compreende o mundo como sendo um texto. Assim, segundo Cesare Segre (1997, p. 171), “podemos chamar de texto a qualquer tipo de comunicação registrada num determinado sistema de signos”. O presente estudo considera o termo em sua multiplicidade, ou seja, permitindo que o produto da oralidade seja considerado um texto e ao mesmo tempo que a próprias culturas sejam consideradas textos em infinito processo de interpretação. Ou, como diz Geertz a partir de Max Weber (1989, p. 4), “teias de significados que o próprio homem teceu”.

Diante desta colocação, o que difere um texto submetido à escrita de um texto submetido à oralidade? Em primeiro lugar, pode-se dizer que estes textos diferem em sua materialidade, mas não em sua subjetividade. Isso significa que um texto escrito volta a sua integridade original quando não está em contato com o leitor. O texto oral, por sua vez, passa de um leitor para o outro sem esta garantia. Uma nova materialidade pode ser construída a cada enunciação ou, nos termos de Segre, novas relações podem ser estabelecidas. Assim, a

possibilidade de modificação que se encerra no momento da publicação de um texto escrito permanece inalterada no texto oral, dando ao emissor e ao receptor a permanente oportunidade de inovação.

No primeiro caso, o papel é um porta-voz. Cabe ao leitor dar vida ao texto. A memória entendida como suporte, por sua vez, faz pensar que os portadores da tradição oral não atuem apenas como porta-vozes, mas tenham o poder de intervir nos textos, seja para manter ou modificar suas relações. E não há um retorno à forma original como há no livro. Há sim um efeito funcional, imediato, que pode ou não fazer com que a modificação se mantenha ou seja rejeitada. Nesse sentido, diz Segre (1997, p. 171), “podemos considerar cada redacção como um texto autônomo (e é esta a perspectiva dos declamadores e dos ouvintes), ou então considerar o conjunto das redacções como um todo cuja regra é a variabilidade”.

Paul Zumthor (1997, p. 21), ao iluminar a performance, considera os “buracos de memória” oportunidades criadoras que integram o estilo formular da tradição poética:

O “buraco de memória” em regime de performance é menos acidente que ocasião para um episódio criador: as culturas da alta Idade Média, forjando, em todas as línguas do Ocidente, o que se chama hoje de “estilo formular”, tinham integrado à sua arte poética estas oscilações da memória viva. O particular deste estilo é, com efeito, assegurar no intérprete a predominância, sobre a memorização, do que se diria melhor com o termo antigo de relembração (remembrance): por oposição à lembrança pura e simples do já-sabido, a recreação de um saber colocado sempre em questão quanto ao seu detalhe, e do qual cada performance instaura uma integridade nova.

Ao discutir a contribuição individual do apresentador no processo de enunciação, Burke (1989, p. 138 -139) escreve que

O indivíduo pode inventar, mas numa cultura oral, como ressaltou Cecil Sharp, a comunidade seleciona. Se um indivíduo produz inovações ou variações apreciadas pela comunidade, elas serão imitadas e assim passarão a fazer parte do repertório coletivo da tradição. Se suas inovações não são aprovadas, elas morrerão com ele, ou até antes. Assim, sucessivos públicos exercem uma “censura preventiva” e decidem se uma determinada canção ou estória vai sobreviver, e de que forma sobreviverá. É nesse sentido (à parte o estímulo que dão durante a apresentação) que o povo participa da criação e transformação da cultura popular, da mesma forma como participa da criação e transformação da sua língua natal. [...] Em suma, o apresentador tradicional não era um simples porta-voz da tradição, mas não estava livre para inventar o que quisesse. Ele não era “apresentador” nem “compositor” no sentido moderno desses termos. Ele fazia variações pessoais, mas dentro de uma estrutura tradicional.

A partir das reflexões de Zumthor e de Burke, as alterações dos textos das canções podem ser entendidas como produto do processo tradição/inovação: quando um indivíduo

opta por fazer uma alteração em uma canção, ele está manifestando sua inserção nesse processo mas, como diz autor, sua decisão permanece sujeita ao crivo, à aprovação do coletivo, do grupo social, que provavelmente tenha uma grande peso em decidir se a inovação será mantida ou logo abandonada pelo “portador ativo da tradição” e, em consequência, pelos grupos sociais a que ele pertence. Uma questão importante a lançar é: que conteúdo tradicional preenche as canções nos casos em que ocorrem os “buracos de memória” de que trata Zumthor?

Ao lembrar que Cirese questionava-se sobre o propósito da “repetição de motivos” e da “variação da inventiva” na arte popular “não para encontrar inovações, mas para se manter no rasto de uma tradição”, entende-se que Prandi (1997b, p. 192) qualifica a repetição como um importante elemento de análise que, em resumo, pode dizer muito sobre o movimento cultural dos grupos em estudo. Nesta perspectiva, valem as observações de Cirese (*apud* PRANDI, 1997b, p.114;116), recuperadas pelo autor:

Na dimensão histórica que dizemos popular tradicional, a arte, se existe, é outra coisa. As suas intenções, explícitas ou subjacentes, revelam-se diversas. E se o repetir conta muito mais que o inventar [...] o objecto preciso da investigação deve ser o repetir, e não o inventar. Com tudo o que se segue: sistemas e suas normas conscientes ou implícitas.

Ao repetir uma canção ao longo do tempo, ao revivê-la nos ritos que integra e de certa forma estrutura, o que está em essência se repetindo?

A partir das proposições teóricas trabalhadas podem ser discutidos outros aspectos do termo *popular* como expressão da diferença. Se há uma influência recíproca entre hegemônico e subalterno, materializada historicamente nos elementos culturais, aquilo que a partir de Geertz denomina-se cultura – ou seja, a teia de significados que o próprio homem teceu - nunca deixa de ser uma expressão de poder – e, portanto, de diferença. Há, conseqüentemente, que se perguntar por estes significados temporais, em diferentes espaços, mas principalmente por sua dimensão local ou global. Ou, como diz Prandi, perguntar “se dado grupo compreende a realidade a partir de uma visão parcial, que não é formalizada” ou não.

Em seu estudo sobre as representações da figura feminina nos contos de fadas, Marina Warner (1994, p. 22) parte da idéia de que “são histórias que possuem um poder permanente, como mostra sua antiguidade, porque os significados que geram estão, eles mesmos, sempre mudando de forma e dançando segundo a necessidade do público”. Assim, diz a autora, apesar das exaustivas tentativas de pesquisadores em classificar tipos e temas e, embora sejam

“distribuídos universalmente”, “os contos emergem em diferentes lugares temperados com sabores diferentes, características diversas, além de detalhes e contextos regionais que proporcionam ao seu público a satisfação de uma identificação especial”. O olhar de Warner para a dinâmica histórica (temporal e espacial) dos contos de fadas mostra o mosaico que se forma no âmbito da cultura, bem como a multiplicidade de sentidos e funções que seus elementos abarcam, tornando a multiplicidade, em si, uma condição de sua sobrevivência.

Assim, a partir da categoria diferença, entende-se cultura popular como expressão existente em oposição à universalização da cultura erudita ou da cultura de massas promovida pelas classes hegemônicas. Sua presença, no entanto, extrapola as estratificações sociais pois, como defende Prandi, a função prepondera diante da condição de classe. Porém, seria ingênuo deixar de observar que o pertencimento às classes hegemônicas é fator de distanciamento das expressões locais, o que nos leva a aproximar artificialmente a cultura popular das classes subalternas e distanciá-la das classes dominantes, embora, de fato, como se viu, não seja tarefa fácil separar essas camadas.

A distinção cultural proposta pelo antropólogo social Robert Redfield para as sociedades economicamente estratificadas permite melhor trabalhar este problema. Redfield distingue *grande tradição* e *pequena tradição*, colocando no primeiro grupo a cultura da “minoría culta” e no segundo grupo a cultura “dos incultos, dos iletrados, da não-elite”. Burke (1989, p. 51-55), a partir de Redfield, mostra que essa estratificação acontece porque existe uma diferença nas formas de transmissão dessas culturas: “a grande tradição era transmitida formalmente nos liceus e universidades [...] A pequena tradição, por outro lado, era transmitida informalmente. Estava aberta a todos [...]”, de forma que a elite participava da pequena tradição, mas a não-elite não tinha acesso à grande tradição. A partir dessa análise, percebe-se que a condição de classe acaba sendo preponderante no sentido que adquire a expressão *cultura popular*.

A partir da categoria identidade pode-se também entender a cultura popular como uma expressão local, uma visão peculiar, consensual, mantida por determinado grupo, em oposição à homogeneização promovida pelo global. Quando discute o modelo Redfield, Burke (1989, p. 84) diz que a cultura de uma comunidade “precisa ser vista como parte, não de um, mas de vários conjuntos”. Assim, “sempre que vários contrastes coincidissem, poder-se-ia ver uma diferenciação cultural relativamente aguda”.

E, finalmente, sugere-se ver a cultura popular como expressão de resistência, na medida em que o local só permanece existindo se não for suplantado pelo global. Por outro lado, permanece porque resiste, ou seja, porque continua tendo funções dentro dos grupos que

a produzem e reproduzem, num processo prático que não é de cópia, mas de adaptação funcional e de construção de significados. Retoma-se, neste ponto, a pergunta: qual a importância de se buscar no elemento cultural em estudo as manifestações da cultura popular? Que tradições estão contidas no cancionário da RCI?

2.2 O canto portador de tradições

Prandi (1997b, p. 166), lançando mão da antropologia, conceitua tradição como “a passagem de um conjunto de dados culturais de um antecedente a um conseqüente que podem configurar-se como famílias, grupos, gerações, classes ou sociedades”. As tradições, reflete, estão ‘inscritas’ na consciência coletiva dos grupos que delas são portadores, como normas implícitas ou direitos tidos como adquiridos. O conjunto de tradições, diz Prandi, é muito amplo, está presente nos comportamentos humanos - tendo nos costumes uma de suas maiores expressões - e “participa de um processo de conservação/inação no qual se realizam, de modo diferentemente tematizados, as múltiplas possibilidades de inserção do passado no presente”.

A tradição é, em conjunto com a ideologia, fator preponderante no processo de produção artística (DUBY, 1990, p. 127). Apesar de reconhecer que esta herança “não é imóvel, mas movente, alternado-se na duração”, DUBY defende que mais importante é prestar atenção “à enorme massa do que remanesce”:

O principal interesse da história literária, da história das artes e da história da filosofia é inventariar essas formas, mostrar como essa reserva se empobrece ou dilata, como ela se transforma, precisar a genealogia dos invólucros formais, esclarecer o jogo do gosto, da moda, os fenômenos de rejeição, de transferência e de ocultação. Imaginemos isso como uma espécie de loja onde se encontram prateleiras esquecidas, onde outras estão cheias, outras vazias. Esse conjunto tem uma história relativamente autônoma: existe, de forma bem evidente, uma história das formas. No movimento dessa história, evitemos dar excessiva atenção às inovações, não esqueçamos a enorme massa do que remanesce.

O conceito formulado por Prandi e a inserção da tradição como elemento importante do processo criador apontado por DUBY levam a perguntar quem são os “portadores da tradição” e em que sociedades, grupos sociais ou indivíduos as tradições estão presentes. Para responder a esta pergunta são necessárias pelos menos duas considerações apontadas por Prandi (1997b, p. 191; 184-185): a de que “não existe sociedade sem tradições” e a de que as tradições, em maior ou menor grau, fazem parte da vida de todos os estratos sociais:

Fragmentos mais ou menos consistentes de tradições inconscientes estão presentes em todos os estratos sociais e, no limite, em cada homem, na medida em que ele participa sempre de comportamentos, crenças e hábitos justapostos à cultura superior de que é portador. Em última análise a tradição, como o éter que em tempos se cria que permeasse todas as coisas, ocupa a porosidade da cultura reflexa e constitui com ela uma pasta cujos ingredientes variam de valores máximos a valores mínimos sem nunca chegarem à eliminação radical de todos de uma só vez (no sentido em que no comportamento humano permanece sempre uma parte de componentes tradicionais).

Em relação ao primeiro ponto, o mesmo autor (1997b, p. 191) esclarece não existir “sociedade na qual os conteúdos culturais e estruturais que caracterizam as suas dinâmicas históricas não se manifestem como a intersecção perenemente mutável entre um patrimônio marcado pelo passado e as constantes exigências de inovação que surgem em todos os níveis de vida colectiva”. O que existe são sociedades mais ou menos tradicionais, no sentido da importância que as tradições ocupam na vida dos grupos e entende “sociedades tradicionais” como o “conjunto de sociedades que precederam ou não conheceram a revolução industrial”, em que a “experiência coletiva [...] não é posta globalmente em causa, as condições de vida são interiorizadas pelas gerações que se sucedem como dados da natureza”. Atualizando o conceito, as associa às “culturas subalternas do Ocidente” e ainda àqueles grupos que se mantêm mais distantes dos processos de urbanização, em que a cultura popular predomina em oposição à cultura douta. Nesse sentido, a RCI rural, no período em que as canções foram repertório da cultura oral, pode ser considerada uma sociedade tradicional.

A partir desta reflexão, pode-se abordar o segundo ponto: o lugar ocupado pelas tradições nas culturas ditas hegemônicas e subalternas. A presença de elementos culturais considerados “doutos” passa, ao longo do tempo, a identificar o primeiro grupo, enquanto que os elementos “populares” mantêm-se de forma mais resistente no segundo, sendo responsáveis por sua diferenciação/oposição. A materialização da tradição nesse segundo grupo, através de práticas culturais mantidas ao longo do tempo, é uma característica diferenciadora das sociedades consideradas tradicionais e, segundo Prandi (1997b, p. 184), expressam-se na fenomenologia da pequena tradição:

Entendida como transmissão de modelos em grande parte irrefletidos, a tradição inconsciente constitui larga parte do horizonte cultural das classes subalternas: a vasta fenomenologia da “pequena tradição”, enquanto resiste à força expansiva da “grande tradição”, enquanto se reclama de um passado mais ou menos remoto, transmite-se recorrendo predominantemente a meios como a transmissão oral, a festa, a peregrinação, e também utilizando os veículos da cultura popular: lunares, almanaques, artefatos vários (do instrumento agrícola ao ex voto).

Ao levar em conta as estruturas tradicionais que modelam e controlam a ação dos indivíduos no processo conservação/inação, deve-se considerar o caráter institucional da tradição apontado por Prandi. A tradição deve ser entendida, segundo o autor (1997, p.169), como “fenômeno de longa duração que a história retém, ‘esconde’, remodela segundo exigências variáveis, mas sempre em função de problemas renovados e não necessariamente enquanto produtos exclusivos dos mecanismos inconscientes dos imaginários coletivos”. Nesse sentido, “as tradições configuram-se como programas impostos pela sociedade à conduta dos indivíduos: ou seja, exercem a função de instituições”.

O caráter institucional das tradições apontado por Prandi (1997b, p. 169) baseia-se em cinco aspectos: 1. a qualidade de serem extrínsecas, ou seja, as tradições são adquiridas como algo não criado pelo indivíduo, mas vivido por ele como profundamente próprio; 2. a objetividade, ou seja, a tradição é um modelo a partir do qual os indivíduos fazem suas distinções na sociedade; 3. o poder coercitivo, ou seja, a relativa imobilidade dos indivíduos em relação aos modelos, à medida que eles interiorizam um determinado modelo tradicional para não verem-se em situação de anomia; 4. a autoridade moral, ou seja, uma autoridade que ultrapassa o poder coercivo, porque gera sentimentos como culpa, vergonha, exclusão sempre que o indivíduo experimenta comportamentos que transgridem as normas que estruturam a tradição; 5. a historicidade, ou seja, a tradição participa de processos que fazem com que os significados nasçam, sejam enriquecidos, transformados e dissolvidos pelos processos históricos.

Ao valorizar a singularidade do pensamento de Menocchio na obra *O queijo e os vermes*, Ginzburg (1991, p. 27) não deixa de apontar os limites em que suas idéias são elaboradas. Estes, de alguma forma, podem ser relacionados aos aspectos institucionais da tradição apontados por Prandi:

[...]essa singularidade [a singularidade de Menocchio] tinha limites bem precisos: da cultura do próprio tempo e da própria classe não se sai a não ser para entrar no delírio e na ausência de comunicação. Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes – uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um. Com rara clareza e lucidez, Menocchio articulou a linguagem que estava historicamente à sua disposição.

As possibilidades latentes de cada um se transformam em liberdade condicionada à medida que entram em contato com as pressões institucionais, sejam elas emanadas da ordem “natural” dos fatos, dos modelos, das coerções, da moral ou do próprio processo histórico.

Em determinada passagem de *O queijo e os vermes*, quando inventaria a literatura que chegou às mãos de Menocchio, Ginzburg (1991, p. 86) pergunta quais dos livros lidos foram realmente uma escolha do moleiro. De todas as obras reconhecidas e comprovadamente lidas, uma apenas fora de fato comprada pelo autor. Fazendo uma analogia com as canções, pode-se perguntar se a consignação de geração a geração é feita por escolha. Provavelmente, a resposta seja não. Como nos livros lidos “por empréstimo” por Menocchio, não há um processo de autêntica escolha. Haverá, por sua vez, um poder de escolha por parte dos que recebem aquelas canções que serão suportadas pela memória coletiva? E levando além a reflexão, de que forma serão lidas as canções aceitas nesse processo de consignação? Residirá a possibilidade de escolha no processo interpretativo? Ou seja, na relativa autonomia que se confere à leitura?

Ao analisar os textos selecionados para estudo percebe-se um movimento criador em que pesam conservação e inovação e que, usando a expressão de Duby, contém “estruturas profundas” da cultura ocidental. São, em decorrência disso, textos ambíguos e ambivalentes, multiformes, como são multiformes seus sentidos através dos tempos.

Neste contexto, pode-se presumir que as representações do feminino lidas nas canções em análise têm a carga do sistema de valores de que o grupo é portador, bem como a tem a solução de leitura apresentada pela autora a partir dos textos escolhidos. Quando Duby (1990, p. 99) escreve que “quase todas as fontes que nos são acessíveis informam menos sobre a realidade do que sobre a ideologia dominante” voltamos à questão de que toda a representação é ideológica. E mais, que nela estão contidos, com relativa autonomia, não apenas e necessariamente o sistema de valores do autor e de uma época, mas da obra em si e também do leitor:

Nossas fontes de informação refletem, em certa medida, a realidade, mas todas ou quase todas se colocam necessariamente à distância dessa realidade. O problema, para nós historiadores, é medir essa distância, discernir as deformações que podem ter decorrido da pressão da ideologia. Evidentemente, essa distância é mais ou menos larga de acordo com as categorias de fontes e, de acordo com os períodos, as imagens que recolhemos são mais ou menos estilizadas, mais ou menos realistas. Todavia, e essa é a minha convicção pessoal, jamais essa tela poderá ser totalmente rasgada. Devemos abandonar o sonho positivista de atingir a realidade das coisas do passado. Nós permaneceremos sempre separados delas.

A tendência pela conservação dos quadros culturais é, como aponta Duby (1990, p. 133), construída “sobre uma armação de tradições, aquelas que, de geração em geração, são transmitidas, sob múltiplas formas, pelos diversos sistemas de educação, aquelas cujo

sustentáculo sólido é constituído pela linguagem, pelos ritos e pelas convivências sociais”. O que remanesce e o que muda neste movimento é a pergunta instigadora.

2.3 O cantar como tradição na Europa moderna e na RCI

Para entender o canto como um instrumento por meio do qual os grupos sociais e os indivíduos inserem o passado no presente é preciso entender o próprio cantar como uma ação tradicional. Trabalhadas por Burke (1989, p. 115-116) como suporte referencial de transmissão da tradição na sociedade europeia até a Idade Moderna, pode-se distinguir as canções tradicionais operando em dois ambientes complementares: o privado e o público. No primeiro atuavam os membros da família (a mãe, o pai, a avó, o avô e descendentes). No segundo os denominados “artistas populares”, considerados por Burke aqueles artistas que trabalhavam principalmente para um público de artesãos e camponeses. Ambos atuavam como “portadores ativos da tradição”. Não se pode, no entanto, dissociar esses espaços, pois, conforme Burke, “nem a casa e tampouco a aldeia eram culturalmente autônomos”:

Cada artesão e cada camponês estava envolvido na transmissão da cultura popular, da mesma forma que sua mãe, mulher e filhas. Eles a transmitiam cada vez que contavam uma história tradicional a uma outra pessoa, ao passo que a criação dos filhos necessariamente incluía a transmissão dos valores de sua cultura ou subcultura.

A atividade de “artista popular”, por sua vez, era desenvolvida de diferentes maneiras: como profissão, como profissão complementar (geralmente à atividade de artesão) ou ainda de forma amadora (BURKE, 1989, p. 120-121). Atuantes nas praças, feiras e tavernas de aldeias e cidades, tanto profissionais quanto amadores eram, em conjunto com os contadores de histórias, “portadores ativos” da cultura popular entre 1600 e 1800 em toda a Europa:

Os homens que tinham seus pontos em lugares como a praça São Marcos, em Veneza, praça Navona, em Roma, ou Pont-Neuf, em Paris, deviam estar entre os aristocratas da profissão[...] Abaixo desse grupo pequeno e respeitável vinha a massa da profissão, gente que passava a vida em andanças. Como a densidade populacional nos inícios da Europa Moderna era baixa, em comparação à do século XX, eram muito mais numerosos os serviços que tinham de ser prestados em bases itinerantes. Os artistas de entretenimentos, assim como os latoeiros ambulantes e mascates, viajavam de lugar em lugar. Era mais fácil mudar o público do que mudar o repertório, e para mudar o público eles tinham de viajar de cidade em cidade, ou de feira em feira, parando nas aldeias que existissem pelo caminho.

No primeiro caso, relata Burke (1989, p. 120-123), famílias inteiras se dedicavam à profissão. E, devido ao porte das cidades, não tinham necessidade de se deslocar para outros lugares. No segundo caso, suspeita que os artistas viajavam muito, antes de retornar ao ponto de partida, sem que as fronteiras políticas fossem limitadoras: “Particularmente na Europa Central, não respeitavam as fronteiras políticas, e é a esses homens – tanto quanto às tradições indo-européias arcaicas – que se deve a unidade da cultura popular européia”. Na Itália,

[...] os *cantastorie*, ou “cantadores de histórias”, andavam de lugar em lugar, cantando na praça e fazendo-se acompanhar por algum instrumento, em geral a viola. Seus épicos às vezes eram tão compridos que o recital tinha de se estender por vários dias seguidos [...] Outros vinham do sul da Itália, como, por exemplo, da Basilicata, onde os camponeses “aprendem desde a infância a manejar a picareta com uma mão e o flajolé ou a gaita com a outra”, e podiam ser vistos a viajar pela Itália, a França e até a Espanha.

Ao comentar as canções coletadas por Vere Paiola na província de *Vicenza*, Roberto Leydi (PAIOLA; LEYDI, 1981, p. 130-131) demonstra como a organização feudal, baseada em um nomadismo acentuado, foi responsável pela difusão das canções (sejam as consideradas “clássicas” ou aquelas posteriores, publicadas nos *foglio volante* a partir do advento da imprensa) por toda a Europa. Essa difusão, diz Leydi, foi realizada tanto pelos *cantastorie* quanto pelas famílias medievais que, diante de um sistema baseado na posse provisória da terra, circulavam em busca de sustento:

Infatti la mobilità degli uomini del Medioevo fu enorme, quasi sconcertante, ed è facile capirne il perché se si ricorda che la proprietà come realtà psicologica e materiale era quasi sconosciuta nel sistema feudale. Dal contadino al signore [...] Tutti si muovono dalle terre di origine perché poco o nulla posseggono [...] Sulle strade dell'Europa medioevale camminano ricchi e poveri, monaci e pellegrini, studenti e mercanti, contadini, soldati e vagabondi d'ogni genere. E con loro camminano le canzoni, le storie, le leggende, le favole.¹

Burke (1989, p. 133-134) constata em seu estudo sobre a cultura popular na Idade Moderna que, além das praças e feiras, as tavernas (estalagens, cervejarias, adegas) eram importantes centros de entretenimento, principalmente no norte da Europa, em função do clima. De qualquer forma, todos representavam espaços de troca entre o urbano e o rural,

¹ “Na realidade a mobilidade dos homens do medievo foi enorme, quase desconcertante, e é fácil entender por que se se recorda que a propriedade como realidade psicológica e material era quase desconhecida no sistema feudal. Do camponês ao senhor [...] Todos se movimentam das terras de origem porque pouco ou nada possuem [...] Nas estradas da Europa medieval caminham ricos e pobres, monges e peregrinos, estudantes e comerciantes, camponeses, soldados e vagabundos de todos os gêneros. E com eles caminham as canções, as histórias, as lendas, as fábulas”.

entre a nobreza e o campesinato, entre a doutrinação cristã e a resistência pagã, entre as culturas douradas e as culturas populares.

Ao considerar que a comercialização (compra e venda de produtos) era uma responsabilidade prioritariamente masculina nas famílias de camponeses europeus, pode-se inferir que os homens aprendiam primeiramente determinadas canções, porque circulavam mais que as mulheres por esses espaços. Tinham contato com os artistas populares e como “portadores ativos da tradição” que eram, ampliavam e diversificavam seus acervos. Comparativamente às mulheres, que permaneciam nos espaços privados, pode-se pensar que os homens participavam mais ativamente do processo conservação/inação. Desta convivência nos espaços públicos provavelmente advenha a formação majoritariamente masculina dos grupos de canto encontrados na RCI, bem como a multiplicidade de motivos observada em seus repertórios.

Quando se reconhece, por exemplo, os grupos envolvidos na coleta realizada pelo Projeto Ecirs como majoritariamente masculinos, não se está dizendo que as mulheres não participavam como ativas detentoras deste acervo de canções. Se avanta, a princípio, uma outra realidade: a de que as mulheres, em plena década de 1980, se mantêm em ambientes domésticos, enquanto aos homens (no masculino) ainda pertence o domínio dos espaços públicos. Supõe-se que o simples movimento de reunião do grupo para que fosse feita a gravação das canções, tendo como espaço uma casa ou um salão de capela, exclui parcialmente as mulheres. Paiola (PAIOLA; LEYDI, 1981, p. XX), no entanto, em um breve depoimento que prefacia sua coleta de cantos no Piemonte, em que compartilha algumas lembranças do contato com famílias camponesas, destaca a atitude das mulheres: *Nel mio girare per le campagne e le colline non ho mai incontrato gruppi di cantori, cori organizzati; e dove si cantava com un po' di preparazione, erano sempre le donne a muovere i primi suoni*². A esta observação cabe fazer outra, a partir da experiência local, de que os “cadernos de anotação de canções” parecem ser, na RCI, instrumentos de memória prioritariamente femininos.

Oportuno retomar que do modo de viver dos camponeses e artesãos europeus do final da Idade Média e início da Idade Moderna importam-se os costumes que deram origem à organização social da RCI: a igreja como aglutinadora de atividades religiosas e laicas, a *bodega* como ponto de encontro predominantemente masculino, os núcleos urbanos, vilas e cidades como referência para os negócios. Isso não significa, como demonstra Ribeiro (2002,

² “No meu andar pelos prados e colinas nunca encontrei grupos de cantores, coros organizados; e onde se cantava com um pouco de preparo, eram sempre as mulheres a iniciar os primeiros sons”.

p. 73-74), que a ressocialização do imigrante tenha sido um processo fácil, de simples transposição. Com a vinda para o Brasil, observa, os imigrantes perderam certas relações a que estavam acostumados, uma das esferas em que se deu o que Sabbatini (*apud* RIBEIRO, 2002) chamou de *regressão cultural*.

Embora o canto mantenha-se, a partir da emigração, um elemento importante na construção identitária da RCI rural, observa-se que a categoria dos artistas populares – assim como existia na Europa da Idade Média e inícios da Idade Moderna - não foi incorporada à realidade dos europeus emigrados. Aqui, o canto volta ao espaço público nas práticas dos camponeses que reorganizam no novo ambiente seus espaços de socialização: a casa, a igreja, a *bodega*. Ribeiro (2002, p. 74) cita os *filós* e as festas como ambientes privilegiados em que se deu a convivência entre camponeses de diferentes províncias e regiões da Itália. Configuraram-se como espaços de trocas culturais importantes - e de aprendizado. Em relação aos cantos, relata:

Houve trocas em atividades lúdicas, de jogos como a mora e o quatrilho, que nem todos os habitantes de uma mesma Vila ou Linha conheciam ou, ainda, determinadas canções que integravam o repertório de um grupo minoritário entre os próprios imigrantes como, por exemplo, o dos milaneses, num *filó* ou numa festa eram partilhados e, gradualmente, adotados pelos demais.

A importância conferida ao cantar está, assim, intimamente associada ao “ato de entrega” (RIBEIRO; POZENATO, 2005) que esta ação promove, ao conteúdo tradicional que o canto encerra e propaga. Ou, nas palavras de Candice Soldatelli (2004, p. 65),

As canções entoadas em coro junto ao fogão à lenha trazem para cada membro das famílias reunidas a certeza de um pertencimento: saber a letra da canção e cantá-la em grupo impede a dispersão, fortalece a união da comunidade, dá para cada indivíduo a segurança de que existe um refúgio comum aos seus iguais em cada noite de *filó*. Nesse refúgio deixam-se as agruras do trabalho de lado, busca-se renovar as forças para o dia seguinte, reafirmar as crenças, fortalecer a visão do mundo e renovar o pacto com os antepassados e com suas tradições.

2.4 Lugares da memória coletiva

Se a matéria-prima do ser humano é, física e simbolicamente, aquilo que o antecede, são os vestígios do homem no tempo e no espaço o que os revela e explica. Nora (1989, p. 27), ao cunhar a expressão *lieux de mémoire* (lugares da memória), estabelece uma relação de identidade entre objetos que, resguardadas suas peculiaridades, “codificam, condensam, ancoram” a memória de uma existência. Lugares de memória podem ser, nesse sentido, tanto

monumentos como comemorações, textos básicos, emblemas, lemas, símbolos ou rituais. O que os pressupõe, diz o autor, é sempre o desejo, a intenção de lembrar, e a ameaça do esquecimento:

Nós mantemos as nossas identidades em tais fortalezas, mas se o que elas defendem não fosse ameaçado, não haveria necessidade de construí-las. Inversamente, se as memórias que elas enclausuram fossem libertadas, elas seriam inúteis; se a história não acusasse a memória, deformando-a e transformando-a, penetrando-a e petrificando-a, não haveria *lieux de mémoire*. De fato, é esse grande empurra-e-puxa que produz os *lieux de mémoire* – momentos da história separados do movimento da história, enfim retornados; não mais vida completa, mas ainda não morte, são como conchas na praia quando o mar da memória viva reflui. (NORA, 1989, p.9)

O conjunto de tradições faz parte do que Le Goff (2005, p. 467) denomina *memória coletiva*, uma forma específica de memória que está contida e pode ser lida em diferentes lugares, como apontado por Nora. O desenvolvimento do conceito de memória coletiva, refere Le Goff (2005, p. 466), promoveu uma conversão do olhar histórico. Fez com que se processasse um deslocamento, uma mudança de foco, em que a memória coletiva passou a ser procurada menos nos “acontecimentos”, nos textos, e mais “ao longo do tempo [...] nas palavras, nas imagens, nos gestos, nos ritos e nas festas”.

Cabe esclarecer que Le Goff utiliza a expressão *memória coletiva* para distinguir a memória (ou a história, se preferível,) dos povos sem escrita, o que não é, necessariamente, a postura de outros pesquisadores. Nora (*apud* Le Goff, p. 467) define memória coletiva como “o que fica do passado no vivido dos grupos, ou o que os grupos fazem do passado”. Maurice Halbwachs (2006, p. 78-79; 86-87) escreve que a memória coletiva é a “história viva que se perpetua ou se renova através do tempo”. Nela se podem encontrar as “camadas antigas”, os “vestígios que o passado deixou na sociedade de hoje” e que “desaparecem apenas na aparência”.

Em oposição à *memória histórica*, ou seja, à memória dos relatos, que chega até nós aprendida das obras e dos escritos históricos, está a memória coletiva, a memória do vivido. “Nossa memória – diz Halbwachs – não se apóia na história aprendida, mas na história vivida”. E, ampliando o conceito de história, sugere:

Por história, devemos entender não uma sucessão cronológica de eventos e datas, mas tudo o que faz com que um período se distinga dos outros, do qual os livros e as narrativas em geral nos apresentam apenas um quadro muito esquemático e incompleto.

Assim, reflete Halbwachs (2006, p. 12-13), a memória coletiva, em relação à memória histórica, permite que se chegue a algo menos abstrato do que fatos e datas. Permite que sejam reconstruídas as atmosferas psicológicas e sociais singulares de cada época, que as idéias abstratas que nos são apresentadas como “a história” sejam complementadas, tocadas por imagens e impressões de algo vivido.

No texto *Entre a Memória e a História: Les Lieux de Mémoire* (1989, p. 3), Nora distingue memória e história demonstrando que há entre os dois termos uma oposição fundamental: enquanto a história busca ser uma autoridade universal, uma reconstrução problemática e incompleta do que não existe mais, a memória permanece em constante evolução, aberta à dialética do lembrar e esquecer. “Como é afetiva e mágica, [a memória] somente acolhe aqueles fatos que lhe servem”.

A interdependência existente entre memória coletiva e tradição pode ser explicitada através do pensamento de Nora (*apud* TEDESCO, p. 15), quando diz que a memória é um quadro de interpretações mais do que um conteúdo, é um embate, um conjunto de estratégias, um símbolo em movimento com tendência à conservação. Complementarmente, supõe-se que a memória coletiva, vista como história, possa ser considerada evento em permanente narração e interpretação. Não há uma única história, como não há também uma única memória coletiva.

Uma das idéias fundadoras do ensaio de Le Goff (2005, p. 420) é justamente a de que a memória, individual ou coletiva, nunca é resultado de um processo mecânico. É, sim, resultado de um processo mais complexo, que inclui a releitura. Assim, a recordação humana não é a simples reprodução de um fato do passado. Outros fatores influenciam sua reconstrução. Como significante, então, o *cantar* transcende os *cantos*.

Jaime Paviani (2003, p. 19), em artigo dedicado às lembranças individuais, assinala a existência de ligações entre memória individual e memória coletiva e também que ambas são constituídas “ao mesmo tempo daquilo que se esquece e daquilo que se recorda”. Nora (1989, p. 8) explica que na categoria *lieux de mémoire* (lugares da memória) está contido o sentido de que não há memória espontânea. Le Goff (2005, p. 422) aponta que no embate entre a recordação e o esquecimento está presente a luta das forças sociais pelo poder:

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva.

Entre os lugares da memória elencados por Nora, Le Goff (2005, p. 467-468) relaciona em especial “lugares profundamente novos”, revelados pela nova história, que são os arquivos da oralidade. Se bem entendido, para Halbwachs, o “depoimento da testemunha”, embora se configure como individual, sempre coloca em evidência “um evento real vivido outrora em comum” e o pressupõe. Diante disso, pode-se considerar que, ao testemunhar suas vivências, um informante, uma testemunha, um “eu” transforma-se em um “nós”, pois reconstrói algo compartilhado, um tipo de consenso. No testemunho deste “eu” reside, nesse sentido, a memória coletiva. Lá se encontram as culturas e, mais especificamente, lá se chega mais perto dos sentidos que constroem as culturas e do que o *popular* é importante portador. De forma semelhante procede uma canção que, a exemplo das religiões trazidas pelos escravos da África para o Brasil – o Candomblé, o Xangô, a Macumba e o Batuque, torna-se uma “maneira de manter viva a memória coletiva” (OLIVEN, 2006, p. 203).

Halbwachs parte de que a memória individual é uma construção social. Jean Duvignaud, no Prefácio da obra de Halbwachs (2006, p. 12 e 13), assinala que a memória individual existe, mas está “enraizada em diferentes contextos”. Desse modo, a “consciência nunca é vazia nem solitária”. O contexto social, diz Halbwachs (2006, p. 81-82), influencia o ser humano desde o momento em que ele passa a se interessar pelo significado do que vê. A partir de então “[...] pode-se dizer que a criança pensa em comum com as outras pessoas, e que seu pensamento se divide entre o fluxo de impressões inteiramente pessoais e as diversas correntes do pensamento coletivo”.

A lembrança, por sua vez, é construída porque de alguma forma entendeu-se que aquilo que foi retido era importante, mesmo que naquele momento não se tenha podido “compreender” o que foi retido. “O essencial é que o momento em que compreendemos vem logo, quando a memória ainda está viva,” diz o autor, pois “é da própria lembrança, em torno dela, que vemos de alguma forma raiar seu significado histórico”.

J. – Michel Alexandre, na Introdução da mesma obra (2006, p. 23), escreve que Halbwachs, ao discutir o problema da consciência social e ao aprofundar este conceito, mostrou que a continuidade social, seja sob a forma de tradição, de culto do passado, de previsões e de projetos, “condiciona e suscita a ordem e o progresso humano em cada sociedade”: “[...] ele [Halbwachs] nos permite apreender profundamente que não é o indivíduo em si ou alguma entidade social que recorda, mas ninguém pode se lembrar realmente a não ser em sociedade, pela presença ou pela evocação, portanto recorrendo aos outros e a suas obras”, diz.

Se são os contextos sociais que balizam a memória, se ninguém pode se lembrar realmente a não ser em sociedade, pode-se pensar que as lembranças atuam como matérias-primas do sentido. E que as lembranças de cada um são construídas a partir das lembranças dos outros. A memória, como reconstrução, estabelece as bases do que denominamos “culturas”. Por isso, lançar mão da memória coletiva, esteja ela contida em um testemunho individual ou em uma manifestação como o canto tradicional, é fundamental para aqueles que se propõem a fazer uma análise cultural.

Incorporados à duração, o canto tradicional na RCI e suas canções podem, a partir desta perspectiva, ser incluídos na categoria de lugares da memória. Mais do que afirmação, propõe-se a partir desta sentença uma indagação. Se reconhecer, entre a história e a memória, a existência de lugares da memória, como fez Nora, significar deixá-los falar, em nome de memórias progressivamente relegadas ao silêncio e ao esquecimento pela história, pode-se dizer que as canções configuram-se lugares da memória. Se, em outra perspectiva, considerar-se a manutenção do canto uma expressão da vontade de lembrar do grupo cultural em questão (e ou de quem tem o poder de representar), também se chegará a ele como um elemento que nasce, a exemplo de um monumento, de um prédio histórico ou uma data comemorativa, como um lugar da memória. Nessa perspectiva, torna-se expressiva a fala de Nora:

O momento dos *lieux de mémoire* acontece ao mesmo tempo em que uma imensa e profunda reserva de memória desaparece, sobrevivendo somente como um objeto reconstituído sob o véu da história crítica [...] Estes *lieux de mémoire* são fundamentalmente sobras, as últimas personificações de uma consciência memorial que sobreviveram abertamente em uma época histórica que evoca a memória porque a abandonou. (NORA, 1989, P. 7-8)

Entende-se que esta fala pode expressar dois olhares distintos, diacrônicos, dirigidos às canções: o olhar daqueles que as recuperaram, as reconstruíram, para viver e o olhar daqueles que, através da pesquisa, tentam neles recuperar um “sentido de identidade” (RIBEIRO; POZENATO, 2005). Ao se levar para o contexto da RCI a informação de que Nora (1989) utilizou a categoria lugares da memória para aglutinar em uma obra reflexões sobre a memória nacional da França – e o fez através da análise de objetos representativos dessa memória - torna-se claro que as canções, tanto quanto o patrimônio arquitetônico do município de Antônio Prado (apenas para citar um exemplo), num ambiente tradicional, depositário da cultura popular como se configura a RCI, podem ser consideradas lugares da memória.

Segundo Nora (1989, p.18), um lugar da memória só se configura como tal se estiver revestido de três dimensões que coexistem: uma dimensão material, uma dimensão simbólica e uma dimensão funcional. Reconhecer o canto como lugar da memória transforma a oralidade (suporte aparentemente efêmero se comparado à permanência no tempo proporcionada pelo papel e por outros suportes) em um dos elementos centrais da existência humana. Para além do potencial mnemônico, a longevidade das canções resulta de seu conteúdo funcional. Assim, analisar o canto como um dos lugares da memória coletiva permite que nele se busquem sentidos que o sustentam e por ele são sustentados. Talvez, uma “outra história”.

E entende-se que seja necessário perguntar: de que tradição o cancionário da RCI é portador? Também: de que tipos de tradição são portadores os portadores das canções da RCI? Enfim, que tipo de tradição é conservada ou abandonada, é valorizada ou depreciada, quando a memória coletiva seleciona e compartilha as canções consignadas pelas gerações anteriores? E mais: qual a importância de se buscar neste lugar da memória, representativo da cultura popular tradicional, os sentidos de nossa identidade? Em que sentido esse passado torna-se presente?

3 UM OLHAR SOBRE O CANTO

O etnomusicólogo Alan Lomax (1968, p. 127-129) escreveu que “a música popular da Itália surge, em nossos tempos, como a mais variada, a mais antiga e, muito possivelmente, a mais rica tradição oral da Europa Ocidental”. Além do caráter arcaico e da variedade que caracterizam o cancionário popular da Itália, ele observa a resistência destas canções às mudanças:

Desde o período da Renascença esta música camponesa italiana viveu quase que sem contato com a *fine-art-music*. Ela seguiu seu próprio curso, desconhecida e negligenciada, como um formidável rio subterrâneo. De fato, o completo hiato entre a arte popular e as belas-artes é um dos aspectos distintivos da história cultural italiana. Por muitos séculos até o período do Risorgimento houve uma pequena circulação nacional de cultura, e a Itália permaneceu dividida em um grande número de províncias e regiões, cada uma tendo desenvolvido seu próprio dialeto e canções. As causas desta ocorrência foram várias – uma geografia complexa, a falta de unidade política, a conquista de diversas partes do país por povos estrangeiros e o florescimento precoce de uma cultura urbana.

Outro aspecto que determinou a originalidade desta manifestação foi a própria divisão existente entre o campo e a cidade. “Enquanto as cidades italianas desenvolveram uma *high culture* cuja origem está nas civilizações do passado clássico, mais do que na cultura popular local, os camponeses nas montanhas e nos vilarejos foram deixados com seus velhos costumes” (LOMAX, 1968, p. 128). De acordo com Carpintella e Lomax (1968, p. 127), as canções populares refletem também a diversidade dos povos que habitam a Itália desde os tempos romanos. As evidências levam a crer que as canções encontradas no sul da Itália e Espanha e no norte destes países pertencem a famílias distintas, sendo as canções do norte pertencentes ao estilo musical que Lomax classificou como *Old Eurasian*. Cantadas de forma coral e cooperativa, as canções desta família variam do tom divertido e vivo ao sério e sóbrio. As melodias são simples e menos ornamentadas que no estilo *Eurasian* (predominante no sul). Marcam a performance vozes profundamente entoadas e fluentes e a expressão facial vigorosa e jovial dos cantores (LOMAX, 1968, p. 132).

Leydi (1978, p. 13-14), dedicando-se a uma caracterização em termos semelhantes, igualmente informa que a música popular encontrada na área administrativa italiana não se apresenta homogênea. Pelo contrário, mostra-se extremamente diversificada, embora muitos fatores homogenizadores (são citados pelo pesquisador o serviço militar, a escola, a Primeira

Guerra Mundial, as migrações internas e os meios de comunicação de massa) tenham contribuído para que alguns cantos fossem difundidos, criando um aparente repertório “nacional”. No entanto, diz Leydi, uma observação para além desta camada superficial mostra que o canto popular tem cores locais e bem particulares. Há uma diferenciação interna, enquanto que as semelhanças entre as canções são encontradas, muitas vezes, nas fronteiras, ao se ultrapassar as atuais divisas entres os países europeus, repertórios consignados por tempos distintos, em que as nações estavam ainda em configuração. Este é o caso dos cantos da área setentrional italiana: características específicas os distinguem dos cantos da área meridional da Itália e, por outro lado, os aproxima de cantos encontrados em países do norte da Europa.

As características que identificam o canto popular italiano, levando-se em conta elementos musicais (estrutura e modo de execução) e verbais (forma e motivos) podem, segundo Leydi (1978, p. 15) ser classificadas em quatro grupos, que coincidem com quatro áreas geográficas italianas distintas: uma meridional, uma central, uma setentrional e uma *sarda*. Classificação semelhante é apresentada por Lomax. É importante chamar atenção que as regiões do Vêneto e da Lombardia (responsáveis por 87% dos imigrantes instalados na RCI) comungam as mesmas características do canto. Esta informação pode tentar explicar por que foram encontradas pelo Projeto Ecirs apenas em comunidades rurais de Antônio Prado (cuja origem é predominantemente vêneta) versões de uma canção como *Cara mama la spósa l'è qui* (Cara mãe a noiva chegou), cujas referências italianas à disposição dizem de uma procedência lombarda.

Costantino Nigra (1974, p. XLI; LXVI e LXVII), no pioneiro texto *La poesia popolare italiana*, publicado originalmente na revista *Romania* em 1876 e republicado com atualizações na primeira edição de *Canti popolari del Piemonte*, em 1957, diz que as características dialetais e da poesia popular italiana, excluindo-se algumas poucas exceções, dividem a Itália em duas grandes zonas nitidamente distintas, que denomina de superior (quando se refere ao norte, especificamente à Liguria, ao Piemonte, Lombardia, Emilia e Veneza) e inferior (quando se refere ao restante do território). Associa esta divisão à origem distinta dos povos: na Itália inferior a influência itálica e na Itália superior a origem celta (itálica e românica). A primeira versão da pesquisa de Nigra sobre os cantos do Piemonte é publicada em 1888, quando ele assim se refere à poesia popular do norte da Itália:

La canzone costituisce propriamente il patrimonio poetico dell'Italia superiore. Essa è polistrofa, polimetra, dialettale, spoglia di carattere artificioso, e quindi essenzialmente popolare nella sua origine come nel suo processo, nel contenuto

come nella forma. In Piemonte e nel resto dell'Italia superiore le canzoni sono, come fu già notato, o storiche o romanzesche o domestiche o religiose. Di esse una parte è originaria e própria del Piemonte o dell'altra Italia superiore, e una parte è comune ad altri popoli romanzi non italiani. (NIGRA, 1974, p. LIII)¹

Deste ambiente propício ao canto e riquíssimo em repertório provavelmente tenham sido selecionadas as canções que vieram da Europa com os imigrantes, bem como a forte tradição do cantar. Para o etnomusicólogo Lomax (1968, p. 130), o contato com canções populares – encontradas em todas as províncias – permite conhecer muito da vida do povo italiano e verificar o quanto ele expõe de seus corações nas canções: “emoções que não se pode descobrir de nenhuma outra maneira”.

3.1 A pesquisa do Projeto Ecirs e o acervo de canções

O Projeto Ecirs possui um acervo de literatura oral em que estão catalogadas em torno de 522 canções, memória construída a partir de uma ampla pesquisa etnográfica realizada nas áreas rurais dos municípios de Antônio Prado, Bento Gonçalves, Carlos Barbosa e Caxias do Sul na década de 1980. Estas canções foram coletadas, transcritas e traduzidas pela equipe do Projeto. Uma pequena parte deste conjunto, proveniente do município de Antônio Prado-RS² constitui o *corpus* da presente pesquisa.

Ribeiro, em *O lugar do canto* (2004, p. 341), relata que os italianos que emigraram para a RCI trouxeram um amplo repertório:

¹ “A *canzone* (no sentido de canto narrativo) constitui propriamente o patrimônio poético da Itália superior. Ela é polistrófica, polimétrica, dialetal, despojada de características artificiosas e portanto essencialmente popular na sua origem como no seu processo, no conteúdo e na forma. No Piemonte e no resto da Itália superior os cantos narrativos são, como já dito, ou históricas ou romanescas ou domésticas ou religiosas. Destas, uma parte é originária e própria do Piemonte ou da outra Itália superior, e uma parte é comum a outros povos romanos e não italianos”.

² Fernando Roveda (2003, p. 39; 41) assinala que Antônio Prado foi a sexta colônia imperial criada na serra gaúcha e que atribui-se à data de 14 de maio de 1886 sua fundação oficial. As ocupações de terras, observa, já vinham ocorrendo desde 1880, tanto nas proximidades do que veio a constituir-se o núcleo urbano de Antônio Prado quanto na área onde posteriormente surgiu o aglomerado denominado Nova Roma. Frosi e Mioranza (1975, p. 42-43;50) registram que a formação da Colônia Antônio Prado se dá no primeiro momento da colonização, mas após já terem sido criadas as colônias Caxias (Caxias do Sul), Dona Isabel (Bento Gonçalves) e Conde d’Eu (Garibaldi). A estrutura destas colônias iniciais e as primeiras estradas possibilitam que em Antônio Prado, como em Alfredo Chaves, locais em que se dá início à povoação de italianos no “além-Antas” (Rio das Antas), haja “uma distribuição mais adequada dos imigrantes”. Isso significa que camponeses provenientes de províncias semelhantes, ou seja, portadores de características étnico-lingüísticas semelhantes se estabelecessem em lotes próximos. Também observam que a Colônia Antônio Prado é formada por dois fluxos: parte de imigrantes vindos diretamente da Itália (maioria, inicialmente) e parte que migra internamente, principalmente das colônias Caxias e Dona Isabel. Antônio Prado, considerada um núcleo irradiador, dá origem a novos aglomerados, por exemplo, Nova Roma (que em 30 de novembro de 1987 torna-se município de Nova Roma do Sul), de onde provém grande parte do acervo de canções formado a partir da pesquisa localizada em Antônio Prado (ver Coro Virgínio Panozzo e Coro Nova Treviso).

Eram canções em sua grande maioria no dialeto de origem do imigrante, a que se somavam os cantos religiosos de função litúrgica e paralitúrgica, em latim e em italiano. Esse repertório enriqueceu-se pela soma dos cantos das diferentes províncias de origem dos imigrantes, embora se acredita que predominem as procedentes do Vêneto, de onde veio o maior número de imigrantes que se estabeleceram na região. Enriqueceu-se, ainda, pelo acréscimo de alguns cantos compostos na própria RCI.

Entre os elementos da literatura oral, a canção distingue-se por associar “letra” e “música”. Sua existência se concretiza no ato de cantar coletivo, social, num aqui e agora, que a pesquisa etnográfica recupera somente em parte, já que o próprio ato de registrar do etnógrafo altera o contexto de execução. Essa primeira constatação abre espaço para duas observações: a de que provavelmente haja uma seleção de repertório para registro - determinado em parte pelo grupo pesquisado e em parte pelo grupo de etnógrafos - e de que este registro provoca uma alteração no ambiente de execução, pois se supõe que, originalmente, cada canção tenha - ou tenha tido - seu lugar de existência e suas funções no cotidiano das comunidades que a mantiveram e mantêm como significante.

Pianta (1982, p. 14-16) escreve que o acesso a informações sobre as culturas populares pode se dar a partir de diferentes canais. Tomando o exemplo do canto italiano, esquematiza estes canais da seguinte maneira: 1. o contato direto com canais de comunicação tradicionais, em que se pode ver como a cultura popular se expressa diretamente em seu contexto de ocorrência, uma fonte que se torna mais escassa à medida que as sociedades se transformam; 2. o contato com espetáculos realizados por grupos folclóricos, geralmente inseridos num contexto turístico, mas não necessariamente; 3. o contato com espetáculos de grupos semi-profissionais e profissionais, comuns, por exemplo, no norte da Itália. Cita ainda como fontes a produção bibliográfica, discográfica, os museus e o próprio cinema. Este breve esquema de fontes mostra de forma significativa a distância que pode haver entre o pesquisador e a manifestação original através da qual se propõe a investigar a temática do popular.

Nesta escala proposta por Pianta, pode-se localizar grande parte do material coletado pelo Projeto Ecirs na fronteira entre o primeiro canal apontado (em que se observa a manifestação original) e o segundo canal (em que pessoas que pertencem ao grupo de ocorrência as reproduzem em uma nova situação, que não a original). Pesquisar o acervo de entrevistas gerais e temáticas do Projeto Ecirs³ é, neste contexto, um canal complementar de

³ O acervo de entrevistas gerais e temáticas do Memorial do Projeto Ecirs (RIBEIRO; POZENATO, 2004, p. 305-306) “constitui-se de 60 entrevistas com informantes de ambos os sexos. Estão arquivadas na gravação original em fita cassete, e ainda em textos transcritos na língua original das entrevistas, a maior parte delas em

acesso à memória coletiva da RCI. Por intermédio dos depoimentos de informantes se pode reviver em parte as ocorrências do canto: quais as canções cantadas, em que momentos e lugares são cantadas, de que maneira acontece a performance. São informações valiosas à medida que simbolicamente devolvem a canção a um tempo e a um espaço. Este diálogo permite, em muitos casos, uma recontextualização das canções, e fornece informações que colaboram para que se responda a uma pergunta fundamental: por que este texto continuou sendo transmitido e outros não? Que elementos fazem deste um texto escolhido em detrimento de outros? (PIANTA, 1982, p. 52).

Por outro lado, é importante ressaltar que a documentação das canções realizada pelo Projeto Ecirs contém a gravação original da execução das canções sua transcrição em pauta musical, a transcrição da letra na língua original e a tradução das canções para o português⁴, permitindo aos pesquisadores, de acordo com sua necessidade e interesse, transitar por estes diferentes registros. O acervo é catalogado em ordem alfabética, com indicação de título e gênero⁵ (esta uma classificação provisória) e também disponibiliza informações sobre o coro ou grupo executante, localidade em que se realizou a gravação, nome dos pesquisadores, data da coleta e sua localização no acervo de fitas. Essa catalogação permite, por exemplo, a seleção de um *corpus* específico, como é o caso da presente pesquisa, cujo recorte ilumina as canções que possibilitam a análise e interpretação 1. das representações do universo feminino e 2. do uso do duplo sentido que caracteriza a construção de parte do conjunto de canções.

Os textos da oralidade são suscetíveis ao tempo, ao espaço, enfim, à própria dinâmica cultural. Ao mesmo tempo em que há uma manutenção de repertório, há uma seleção e uma mutação, em que uma mesma canção desdobra-se em múltiplas. A definição de quem exerce a função do *il primo* - voz que inicia o canto em todas as estrofes em uma execução (RIBEIRO, 2004, p. 344), por exemplo, pode determinar a enunciação, fazendo o grupo optar por uma ou outra versão armazenada em seu repertório.

A etnografia, nesse sentido, registra momentos específicos da vida da canção. Uma brincadeira, um lapso de memória, uma disputa por poder, um ato de transgressão, a presença de um estranho ao grupo podem tornar uma enunciação distinta de outra. Assim, o fato de a

dialeto de tipo vêneta a *koiné* regional, e algumas em língua portuguesa...O catálogo do acervo é organizado por ordem alfabética dos informantes, com indicação de seu nome completo, idade e outros dados pessoais. São ainda informados o(s) tema(s) da entrevista, o nome do entrevistador, o local e a data de sua realização”.

⁴ Descrição do acervo de literatura oral presente em *Cultura, Imigração e Memória*. Caxias do Sul, RS: Educus, 2004, p. 305.

⁵ De acordo com Pianta (1982, p. 92), a classificação das canções por gênero é bastante subjetiva e arbitrária, por isso sempre “aproximada”. Propõe uma divisão que considera “a mais prática” em cantos narrativos, cantos líricos ou lírico-monostróficos, canções, cantos religiosos, canções de baile e estrofes satíricas.

canção apresentar-se transposta da oralidade para a escrita – e para efeito de análise a escrita tornar-se objeto - não pode ocultar outras dimensões, outras peculiaridades que este significante contém. Adélia Bezerra de Meneses (2001, p. 15), ao justificar a abordagem temática de *letras* em estudo das figuras do feminino na canção de Chico Buarque de Holanda, assim argumenta: “Na canção popular, palavra cantada, letra e melodia formam um todo único. Separá-lo, privilegiando um dos elementos [...] significará, num certo sentido, uma mutilação, sobretudo porque a música é produtora de significado”.

Não se trabalha, portanto, no presente estudo, com o que Zumthor chamava de “comunicação em presença”, com a “obra plena”, ou seja, aquela que se constitui – além da letra e da música - também das “implicações do corpo, gesto, performance” (FERREIRA *apud* ZUMTHOR, 1997, p. 5). Por outro lado, uma das características diferenciadoras do trabalho do Projeto Ecirs em relação às publicações que documentam os cantos tradicionais da RCI é justamente registrar suas variantes significativas (RIBEIRO, 2004, p. 343), pois seu confronto pode dizer muito a respeito da dinâmica cultural a que está relacionada a região.

Para exemplificar a ocorrência dessas variações, pode-se comentar aquelas ocasionadas pela diversidade dialetal e pela evolução lingüística da região. A observação histórica dos dialetos formadores da RCI mostra uma dinâmica cultural significativa: há uma fase inicial, caracterizada pela interinfluência de dialetos afins e desaparecimento de dialetos menos representativos; há uma segunda fase, marcada pela formação de grupos dialetais resultantes da fusão de dialetos não afins; há uma terceira fase, em que se observa a formação da *koiné*, uma língua comum (que é uma mescla básica de dialetos de tipo vêneto mais representativos em que se observa maior ou menor influência dos dialetos de tipo lombardo, conforme a região em estudo); e há uma quarta fase, que inicia com características de bilingüismo (*koiné* e língua portuguesa) e evolui para uma situação de predomínio da língua portuguesa⁶.

É comum, então, em função disso, documentações variantes de uma mesma canção. Uma observação das letras, por exemplo, mostra algumas das características diferenciadoras das canções: há aquelas cantadas em um mesmo dialeto, mas com variações de letra; há uma mesma canção cantada em diferentes dialetos; há canções identificadas por um mesmo título, mas de conteúdo significativamente distinto, ou ao contrário. Apesar de as canções serem facilmente memorizáveis (em função dos elementos próprios à poesia e à música),

⁶ Classificação apresentada por Vitalina Maria Frosi e Ciro Mioranza (1975, p. 68-71).

favorecendo a resistência, pode-se imaginar que a diversidade dialetal e a evolução lingüística observada na RCI, entre outras variantes, impactaram este elemento cultural.

Pianta (1982, p. 35) levanta outros impasses vividos por quem trabalha com o processo de transpor textos da oralidade para a escrita: a (in) certeza de que o texto coletado foi respeitado no processo de transcrição, de que não foram feitas “correções”, censuras ou “enriquecimentos” por conta própria, de que não houve erros de compreensão, de que tenha havido um registro lingüístico fiel.

A tradução das canções dos dialetos italianos para a língua portuguesa é outra limitação. Cada língua possui peculiaridades, cada gênero sua própria construção, dificilmente reproduzidos numa tradução que, de certa forma, configura-se como uma primeira interpretação. O texto versificado torna esse processo ainda mais complexo e subjetivo. Além disso, cada tradutor possui suas próprias idéias e afeta o resultado da tradução. Ao comparar, por exemplo, uma canção tradicional traduzida e publicada por uma autoridade religiosa e uma variante correspondente registrada pela pesquisa etnográfica do Projeto Ecirs, provavelmente encontrar-se-á diferenças que falam por si, ou melhor, que podem ser transformadas em matérias de análise.

Numa “percepção histórica de transformação cultural”, observa Pozenato (2003, p. 29), os elementos que inicialmente são elencados como identificadores de determinada cultura também vão se modificando. Uns desaparecem totalmente, outros permanecem, outros ainda ganham novas características e significados, mas continuam contribuindo, de alguma forma, para a manutenção da identidade cultural. A dinâmica cultural vai alterando os acervos, de acordo com os grupos que os manipulam e as situações por eles vividas. Se a linguagem é dialógica, essa dinâmica histórica é importante, porque ela própria significa.

3.2 O *corpus* do presente estudo

A opção de compor o *corpus* de análise deste estudo com canções coletadas no município de Antônio Prado justifica-se pelo fato de que os grupos pesquisados pelo Projeto Ecirs, em número de onze⁷, mostraram-se, no contexto, os mais ricos em repertório⁸.

⁷ Os grupos informantes em Antônio Prado foram Coro Linha Cândida do (travessão) 30, Coro Linha Silva Tavares, Coro Linha Camargo, Os Murialdinos, Coro São Roque, Coro Virgínio Panozzo, Coro Nova Treviso, Coro Linha Paranaguá, Coro Borgo Forte, Coro Santo Isidoro e Coro Santana.

⁸ Ribeiro (2004, p. 344-345) assim relata a coleta de canções em Antônio Prado: “A primeira etapa do registro dos cantos populares foi realizada em Antônio Prado, em setembro de 1985. Os contatos iniciais com os diversos grupos deixaram entrever que não seria tarefa de uma ou duas semanas que daria conta do registro de tão amplo repertório. Nessa oportunidade, confirmou-se o predomínio dos cantos de matriz dialetal italiana sobre aqueles

Conforme relata Ribeiro (2004, p. 343-345) em Antônio Prado “conservou-se um número expressivo de cantos que não foram encontrados, até o momento, em outras áreas de pesquisa”. Além do que a autora define como “preciosas raridades” em termos de repertório, os grupos apresentaram elementos tradicionais do canto, por exemplo, “diversidade de execução”, a presença do *il primo*, as dissonâncias que indicam uma menor disciplina ocasionada pela inexistência de um regente e a “ausência de acompanhamento musical”, esta última característica identificada como “um dos modos mais antigos de cantar”.

A seleção seguiu os seguintes critérios: 1. integrar o acervo de canções coletadas nos onze grupos pertencentes ao município de Antônio Prado à época do registro etnográfico realizado pelos pesquisadores do Projeto Ecirs; 2. fazer alusão à mulher, a fim de que o questionamento proposto pela pesquisa pudesse ser investigado; 3. possibilitar a análise de construções de duplo sentido que caracterizam parte das canções localizadas na RCI. A partir da leitura de aproximadamente 174 canções, total de exemplares do acervo de Antônio Prado, foram inicialmente selecionadas sete. As canções escolhidas são representativas e destacam-se no conjunto por razões distintas, que serão explicitadas no decorrer da análise.

Cara mama la spósa l'è qui (Cara mãe a noiva chegou), gravada pelo Coro Linha Cândida do (travessão) 30, é uma canção ritualística de bodas e está entre os cantos raros apontados por Ribeiro (2004, p. 343). Uma segunda versão desta canção, de nome *Mama mia la sposa la è qui* (Minha mãe a noiva chegou) foi gravada pelo Coro da Linha Camargo e está também reproduzida no disco *Mèrica, Mèrica II*, – Cantos populares da imigração italiana, editado pelo Projeto Ecirs. O disco é alusivo ao centenário de criação da colônia Antônio Prado, comemorado no ano de 1986⁹, e resultado da pesquisa realizada no município. Esta canção é o objeto central da análise proposta. No capítulo destinado à análise e interpretação das canções estas duas versões locais são colocadas em diálogo com duas versões italianas,

brasileiros, da moderna cultura de massa, já verificado em outras áreas de pesquisa. A faixa etária dos informantes variava dos 22 aos 68 anos de idade, à exceção de um grupo da Linha Castro Alves... No mês de junho de 1986, prosseguiu-se a documentação do canto popular nas mesmas áreas iniciadas no ano anterior. Todas as gravações foram realizadas à noite por ser esse o horário disponível, depois de um dia de trabalho na roça, na boléia de um trator ou nos afazeres domésticos. Os locais para o registro foram os mais variados: a pequena capela do lugar, a cozinha do salão comunitário, ou, na maioria das vezes, a casa de um dos integrantes do grupo. Quando as gravações se realizaram em casa de uma das famílias, cumpriu-se, como um ritual, o velho costume da colônia italiana: Fez-se o *filó*. E durante o *filó*, onde não faltaram o vinho, o pão, o salame, o queijo, os *crostoli*, as pipocas, foram se encadeando novas canções, ora em solo, ora em dueto, e, no mais das vezes, em coro. De gravador já desligado, reforçava-se a constatação: ainda não seria daquela vez que se poderia fazer o índice dos cantos populares da imigração italiana em Antônio Prado. Mesmo porque havia grupos nesse município que possuíam um repertório de mais de cem canções. Um dos informantes da Capela São Roque, durante a gravação, foi retirando dos bolsos do paletó pequenos pedaços de papel onde havia anotado a relação de alguns cantos que ele cantava, por inteiro, sem esquecer nenhum verso! [sic]. Eram ao todo 118 canções!”

⁹ Informação retirada da contracapa do disco *Mèrica, Mèrica II* – Cantos populares da imigração italiana, editado pelo Projeto Ecirs da Universidade de Caxias do Sul.

ambas documentadas por pesquisa etnográfica realizada por Leydi (1978) e Glauco Sanga (1979), respectivamente, na região lombarda: *Mamma mia la sposa l'è che* (Minha mãe a noiva chegou) e *Mama mama la spùsa l'è che* (Mãe, mãe a noiva chegou).

La sposina (A noivinha), cantada pelo Coro Nova Treviso, é uma canção cumulativa de bodas e está entre os exemplares considerados raros por Ribeiro (2004, p. 343). *Se la togo piccola* (Se escolho uma baixinha), gravada pelo Coro Santana, integra o repertório do disco *Mèrica, Mèrica II* e *Marito Mio* (Marido Meu), gravada pelo Coro São Roque, são canções classificadas como cômicas. *Bernardo bel Bernardo* (Bernardo, belo Bernardo), gravada pelo Coro Virgínio Panozzo, é uma canção narrativa. Além de tematizar a mulher e de ser considerada uma das canções raras do acervo de literatura oral do Memorial do Projeto Ecirs, foi selecionada por ser considerada a canção preferida de uma das informantes ouvidas durante a pesquisa.

Todas as canções do *corpus*¹⁰ exceto *Vuto Sapere...* (Queres saber...) integram o acervo oficial do Memorial do Projeto Ecirs. Esta última, apesar de não fazer inicialmente parte do acervo, foi incluída por ser considerada importante no conjunto de canções

¹⁰ A gravação de canções do repertório do Coro São Roque foi realizada em 19 de julho de 1986. Participaram oito cantores: Ari Tondello (33 anos), Ernesto Stefani (65 anos), Geraldo Vasco Tondello (54 anos), João Dosolin Filho (57 anos), José Francisco Brusamarello (60 anos), José Tondello Sobrinho (60 anos), Mário Aquiles Tondello (59 anos) e Valdir Antônio Tondello (61 anos). As idades informadas correspondem à idade dos cantores no ano da coleta. Levantamento realizado em abril de 2007 mostrou que cinco dos oito informantes do grupo já haviam falecido (Ernesto, João, José Tondello Sobrinho, Mário e Valdir). Foram registradas neste grupo 21 canções, entre as quais *Marito Mio*. A gravação de canções do repertório do Coro Santana foi realizada em 23 de julho de 1986. Participaram nove cantores: Delfino José Bellé (44 anos), Félix José Stefani (42 anos), Firmino Tondello (49 anos), Guiglielmo Foralozzo (59 anos), José Coronetti (57 anos), Ulisses Viapiana (54 anos), Valdecir Foralozzo (32 anos), Valdemar Foralozzo (22 anos) e Valdir Foralozzo (37 anos). Levantamento realizado em abril de 2007 mostrou que dois dos nove informantes do grupo já haviam falecido (Guiglielmo e Ulisses). Foram registradas neste grupo nove canções, entre as quais *Se la togo piccola* (também catalogada como *La dona piccola no la voi nò*). A gravação de canções do repertório do Coro Virgínio Panozzo foi realizada em 26 de julho de 1986. Participaram nove cantores: Angelina Panozzo (58 anos), Arilde Panozzo (57 anos), Helena Panozzo Tonet (45 anos), João Panozzo (39 anos), José Panozzo (57 anos), Lídia Panozzo Rigo (53 anos), Luiz Panozzo (59 anos), Maria Panozzo Cansan (49 anos) e Rita Panozzo Appio (43 anos). Levantamento realizado em abril de 2007 mostrou que três dos nove informantes do grupo já haviam falecido (José, Luiz e Maria). Foram registradas neste grupo 72 canções, entre as quais *Bernardo bel Bernardo*. A gravação de canções do repertório do Coro Linha Cândida do 30 foi realizada em 25 de julho de 1986. Participaram cinco cantores: Graciema Simeone Serigotto (52 anos), Natalício Simeone (61 anos), Pedro Paulo Mussato (65 anos), Silvestre Mario Zulian (68 anos) e Teresinha Simeone Francescato (50 anos). Levantamento realizado em abril de 2007 mostrou que dois dos cinco informantes do grupo já haviam falecido (Pedro e Silvestre). Foram registradas neste grupo oito canções, entre as quais *Cara mama la spósa l'è qui* e *Ma pin ma pon ma pa* (também catalogada como *Se la togo piccola* e como *La dona piccola no la voi nò*). A gravação de canções do repertório do Coro Linha Camargo (data não informada) teve a participação de seis cantores: Antônia Torresan Venturin (49 anos), Fiorentina Frigotto (47 anos) Gessi de Rossi Cavassola (39 anos), Hilário Frigotto (48 anos), Santana Susin (58 anos) e Valdemar Toressan (33 anos). Foram registradas neste grupo nove canções, entre as quais *Mama mia la sposa la à qui*. A gravação de canções do repertório do Coro Nova Treviso foi realizada em 19 de julho de 1986. Participaram oito cantores: Adelar Mercio Peliciolli (49 anos), Adelina Scapin Lovat (45 anos), Angelina Panozzo (58 anos), Carmela Pigatto Peliciolli (52 anos), João Panozzo (39 anos), José Appio (49 anos), Rita Panozzo Appio (43 anos) e Silvestre Tonin (63 anos). Levantamento realizado em abril de 2007 mostrou que dois dos oito informantes do grupo já haviam falecido (Carmela e Silvestre). Foram registradas neste grupo quatro canções, entre as quais *La sposina*.

selecionado. Chegou ao conhecimento da autora do presente estudo em função de ter integrado o projeto “Canções Ilustradas” do Atelier de Artes Visuais de Antônio Prado, em 1995, em que foram feitas “interpretações plásticas de [26] antigas canções italianas”¹¹.

A canção foi posteriormente coletada em entrevista realizada pela autora, em sete de abril de 2006, na cidade de Nova Roma do Sul - RS. A informante integra o Coro Virgínio Panozzo (em 1986, quando foi realizada a gravação, este coro situava-se em distrito do município de Antônio Prado). Gravada em fita cassete, foi posteriormente transcrita em dialeto e traduzida para a língua portuguesa, conforme os procedimentos adotados para sistematização das demais canções do acervo do Memorial do Projeto Ecirs. Esta canção aborda explicitamente o tema da transgressão feminina, trazendo para a “vida” algo que o ascetismo tentou esconder, mas que o “segundo mundo” ou “o mundo às avessas” tão bem iluminou: a insubmissão aos preceitos cristãos.

3.3 Funções do canto na RCI

A oralidade vinculada à poesia, à música e à memória são instrumentos primitivos do homem que permitiram às canções resistir e acompanhar os processos históricos, bem como vivenciar as grandes mudanças das sociedades. A sobrevivência a um processo migratório tão radical como o que transportou europeus para o sul do Brasil é só um exemplo recente dos muitos caminhos percorridos por estas canções e da multiplicidade de manifestações que uma análise diacrônica abrangente poderia revelar. Herder (*apud* BURKE, 1989, p. 31-32) considerava que somente as canções populares conservavam a influência que a poesia teve - e depois perdeu - perante os costumes dos povos nos tempos antigos e modernos, “visto que circula oralmente, é acompanhada de música e desempenha funções práticas”.

Foi entre o nono e o sexto séculos, historia Eric Havelock (1996, p. 22; 25; 110), que os gregos aperfeiçoaram um sistema de instrução oral envolvendo dança, música instrumental e recitação. Essa prática, transmitida de forma disciplinar pelos mais velhos aos mais novos, estabeleceu uma sociedade baseada na transmissão oral e fez com que diversas composições fossem memorizadas, recitadas e ampliadas a partir de então. Sua função, a exemplo da conversa, era a de estabelecer - e promover - a comunicação entre as pessoas. Cabia à poesia,

¹¹ Informação retirada do folder da exposição “Canções Ilustradas”, do Atelier de Artes Visuais de Antônio Prado, realizada de 25 de outubro a 25 de novembro de 1995 na Casa da Neni, em Antônio Prado – RS.

no entanto, como observa Havelock, uma responsabilidade superior: dotar a sociedade de sua memória cultural.

Concebida como uma “linguagem do cotidiano”, essa poesia oral foi prática difundida e não restrita, diz Havelock, como mostra a diversidade de tipos classificadas pela análise literária: “hinos religiosos dedicados a uma divindade, canções festivas (entre elas os cantos processionais), cantigas para dançar, cantos de bodas e nênias fúnebres, cantos de aniversário, canções infantis (inclusive de peditório), acalantos, cantos militares de marcha e de acampamento, epitáfios, elegias e homilias elegíacas”.

A esse conjunto de canções o autor (1996, p. 110) denomina “discurso poetizado”, um esquema inventado pelos gregos para fazer a “documentação oral de uma cultura não letrada”. Nesse sentido, refere, a poesia não figura na sociedade grega como “uma atividade esporádica de pessoas inspiradas que a exerçam por diversão, mas de um instrumento sério - o único disponível – para armazenar, preservar e transmitir a informação cultural considerada importante o bastante para exigir separação do enunciado coloquial”.

Se, como lembra Duby (1990, p. 131), a história das civilizações resulta de mudanças que se produzem em diferentes níveis, porém, mesmo em situações extremas de aculturação (como são, por exemplo, os processos migratórios), há uma tendência em se manter os sistemas de valores, de evitar mudanças bruscas, é importante perguntar acerca do papel assumido pelas canções tradicionais na RCI. De acordo com o autor

As culturas, por mais atrasadas que sejam, se mostram rebeldes à agressão e opõem geralmente à irrupção de elementos alógenos resistências duradouramente eficazes no nível da ecologia, da demografia, das técnicas de produção e dos mecanismos de troca, no nível da divisão dos poderes e da situação dos órgãos de decisão, no nível finalmente das atitudes mentais, dos comportamentos coletivos, e da visão do mundo que governa essas atitudes e rege esses comportamentos.

Ao se considerar as canções tradicionais uma expressão de resistência às situações de mudança apontadas por Duby, pode-se pensar que a perda da referência territorial, em função do deslocamento para uma terra estranha, potencializa a língua como elemento identitário da RCI. Num contexto em que predomina a oralidade as canções tornam-se, assim, ferramenta importante de distinção cultural e de identificação. Ao analisar a questão sob esse prisma vê-se que a manutenção das canções – e dos dialetos que as suportam - exercem a função de equilibrar as faltas, de preencher as lacunas culturais abertas em decorrência do drástico transplante da Europa para a América. À mesma medida que a mudança territorial forçava

uma nova construção identitária, a manutenção da língua agia para assegurar a construção original.

Acerca das situações de aculturação descritas por Duby, Prandi (1997b, p. 191-192) reflete que as tradições surgem para as populações envolvidas como “únicas fontes de auto-reconhecimento colectivo”, evitando a que cheguem a situações de anomia:

[...] é o caso das minorias étnicas e religiosas transplantadas dos locais de origem e por vezes reduzidas à escravidão: os Negros da América, as dissidências obrigadas ao exílio, a emigração forçada pela procura de trabalho. Em todos os casos foram sobretudo as tradições conservadas por vezes até a repetição estereotipada que funcionaram como *tapis roulant* onde reconstituir o tecido cultural ameaçado pelas insurgências anômicas.

Duvignaud, no Prefácio do texto de Halbwachs (2006, p. 13), descreve as lembranças como balizas que permitem ao homem situar-se diante da variação dos contextos sociais e da experiência coletiva histórica. “Isso talvez explique – diz - por que razão nos períodos de calma ou de momentânea imutabilidade das ‘estruturas’ sociais, a lembrança coletiva tem menos importância do que em períodos de tensão ou de crise – e aí, às vezes se torna ‘mito’”.

Esse jogo é vivido intensamente na RCI a partir de 1942, quando Getúlio Vargas proíbe a fala do italiano. Apesar da proibição, que incluía sanções como a prisão, os dialetos sobreviveram e vêm perdendo sua força ao longo do tempo, após um lento processo de reconstrução cultural. O fato de ainda hoje serem usados, principalmente em comunidades rurais, é prova da resistência e da importância da língua na formação identitária das gerações descendentes de imigrantes. Outras práticas adaptadas pelos imigrantes de sua experiência anterior europeia ou originadas localmente no período formador da RCI – entre elas as que permitiram a socialização - também se mantêm resistentes diante do processo inovação/conservação. Permanecem vivas em zonas rurais, apesar das mudanças por que passam as sociedades.

Pode-se entender que, para os grupos de imigrantes, manter a memória das canções representou uma forma de manter vivos e consignar os dialetos originais, salvaguardando com eles seu vital sistema de valores. Quando Le Goff associa a amnésia à perda da memória coletiva (2005, p. 421), pode-se pensar que o movimento contrário, de conservação, é um esforço para evitar a já mencionada anomia causada pela abrupta mudança territorial:

[...] a amnésia é não só uma perturbação no indivíduo, que envolvem perturbações mais ou menos graves da presença da personalidade, mas também a falta ou a perda, voluntária ou involuntária, da memória coletiva nos povos e nas nações, que podem determinar perturbações graves da identidade coletiva.

Importante ressaltar que a longa duração da manifestação do canto, atestada na documentação que integra o Memorial do Projeto Ecirs, – e em consequência a(s) função (ões) por ela adquirida - pode ser analisada a partir de diferentes olhares, não excludentes: de elemento integrador de uma comunidade a elemento lúdico e catártico, da nostalgia da terra natal à tradição cultural européia, do nacionalismo ao regionalismo, da limitação geográfica à limitação lingüística, do choque cultural ao preconceito, do ritual e dos fazeres cotidianos ao contexto cultural, etc.

O repertório de canções a partir do qual se pode estudar a cultura popular é classificado por Pianta por função e por gênero (1982, p. 91-92). Na classificação por função, os cantos são divididos da seguinte maneira: cantos relacionados ao ciclo de vida (canções de ninar, canções infantis, cantos de caserna, cantos de amor, cantos de casamento, cantos de ofícios e lamentos fúnebres); cantos relacionados ao ciclo do ano (de Natal, Epifania, Carnaval e também os relacionados às festas, à *sagra*, acontecimentos religiosos locais e de liturgia); cantos de trabalho (que acompanham a realização de trabalhos manuais, por exemplo, a colheita da uva). Pianta também distingue os cantos de marcha, cortejo e procissões; os cantos litúrgicos extra canônicos e, finalmente, os cantos de entretenimento, categoria que inclui grande parte do repertório “total” e, segundo o autor, podem ser distinguidos pela análise de gênero.

Vê-se por esta classificação uma relação direta das canções com um tempo e um espaço. Estejam relacionadas ao “ciclo de vida” ou ao “ciclo do ano”, elas acompanham momentos da vida das famílias camponesas. Ribeiro (2004, p. 340) escreve que uma atitude bastante comum às pessoas é associar o canto a manifestações de alegria dos imigrantes e seus descendentes, mas, quando se entra no contexto de ocorrência, vê-se que ele expressa sentimentos diferentes:

Sempre se disse que os italianos da Serra gaúcha são alegres e gostam de cantar. A afirmação parece ser verdadeira. Entretanto, para esses peninsulares que emigraram pensando em fazer a América, o canto nem sempre foi manifestação de alegria [...] Mesmo alimentando a esperança de construção de um novo lugar, de um novo espaço para si e para seus filhos, o sentimento de desenraizamento acabou por ditar-lhes um comportamento novo: cantar, no exílio, nem sempre voluntário, para lembrar lugares e pessoas queridas [...] Na perspectiva com que são interpretados os depoimentos dos mais velhos que resgatam da memória uma experiência coletiva ou que refazem o discurso do pai ou do avô, pode-se concluir que o canto, na Região Colonial Italiana (RCI), teve a função vital de buscar um equilíbrio para as situações difíceis, através da criação de momentos de euforia. Além dessa função, outra, mais duradoura, se incorpora à tradição de cantar entre a gente da Serra gaúcha: a da agregação social.

Como assinala Pianta em sua classificação, observam-se entre os cantos coletados na RCI canções ritualísticas utilizadas em momentos específicos da vida da comunidade como o ciclo natalino, o nascimento, o casamento, a vida familiar e coletiva. Muitos destes entraram em desuso, em função do abandono de algumas tradições comuns aos primeiros tempos da imigração, frequentemente relatadas por informantes do Projeto Ecirs. Há também os cantos satíricos, líricos e narrativos que permaneceram por exercerem a função de agregação social. “São cantos de estrutura e conteúdo diversos, cantados nos *filós* (reuniões sociais entre vizinhos, parentes ou amigos), na *sagra* (festa do santo padroeiro) nas reuniões familiares ou sociais e na *bodega*. Isso vale dizer que não há um repertório específico para cada ocasião” (RIBEIRO, 2004, p. 342).

No texto de apresentação do disco *Mèrica, Mérica II*, Ribeiro escreve que o repertório de canções mantido pelas populações da RCI passou por um “processo de ajustamento à nova realidade cultural”. Permaneceram, diz a pesquisadora, “aqueles cantos que melhor [cumpriram] o papel de agregação social”. Ao considerar a proposição de Candido (1972, p. 79) de que a literatura interessa como experiência humana e que, portanto, “são os problemas individuais e sociais que dão lastro às obras e as amarram ao mundo onde vivemos”, cabe pensar um pouco mais sobre esta questão.

Com o propósito de estender a discussão da função de agregação pode-se pensar, complementarmente, que as canções tenham atuado como uma ferramenta importante na própria organização social da RCI – e em função disso tenham se mantido. A seleção feita pela memória, diz Zumthor (1997, p. 15), “recupera ou determina o que, do vivido, foi, é, e tem chances de permanecer funcional”. “O que volta significa, e só volta porque significa”, diz Alfredo Bosi (1992, p. 55). Antonio Candido (2000, p. 46) diz claramente: “A função social [das literaturas orais] [...] comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento das relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade”.

Mais do que uma resposta às agressões impostas pelo novo e pelo diferente, entende-se o canto agregador, presente no dia a dia como um elemento que costura relações estrutura a própria formação da cultura da imigração italiana. Une o passado ao presente e o presente ao futuro. Constrói. A multiplicidade de usos e “temas”, por sua vez, deu conta de outras necessidades, configurando funções secundárias, elaborando subtextos, inaugurando, reproduzindo ou destituindo sentidos para o viver.

Diante da necessidade de tornar a vida no Brasil possível, de viabilizar suas pequenas propriedades - situação pouco distinta da vivida na Europa - imigrantes reproduziram e reforçaram aqui, em muitos momentos, um comportamento coletivo e relações de poder marcadas por papéis bem definidos. Os espaços e os tempos de socialização, de agregação, de organização, funcionaram ativamente para que este comportamento coletivo fosse estabelecido, de forma a estruturar e manter a organização necessária à vida na colônia. Numa sociedade relativamente fechada e limitada pelas próprias condições em que as pessoas viviam, o modelo apresentou uma resistência duradoura.

Quando discute a função da literatura – ou seja, o papel que a literatura tem na sociedade - Candido (1972, p. 77-80; 85) abre diversas possibilidades, todas partindo de que a relação com o contexto de ocorrência é uma dimensão fundamental da análise literária. Seu conceito de função coloca, nesse sentido, a ficção em relação direta com a realidade. A literatura, sentença, tem uma força humanizadora: “é algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem”; ao mesmo tempo em que se inspira no real, tem capacidade de atuar sobre o real.

Mesmo tendo como função primordial atender o homem em sua “necessidade universal de ficção e de fantasia” (CANDIDO, 1972, p. 80) é importante verificar como esta função é, ao mesmo tempo, a ponte que liga a literatura ao que se denomina “realidade”, a uma ação concreta na vida do homem. Assim define Candido (1972, p. 85): “a obra literária significa um tipo de elaboração das sugestões da personalidade e do mundo que possui autonomia de significado; mas que esta autonomia não se desliga das suas fontes de inspiração no real, nem anula sua capacidade de atuar sobre ele”.

Um ponto a reconhecer é que a literatura, qualquer que seja sua forma ou grau de complexidade, pode conter uma dimensão humanizadora e uma dimensão alienadora, que está representada na linguagem. Ambas são funções sociais a ela pertinentes, diz Candido (1972, p. 84-85; 86). Sua dimensão educativa também traça paralelos com a vida, à medida que não funciona a partir de “manuais de virtude e de boa conduta”: “Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver”.

Acredita-se que as representações do feminino *tout court* sejam um exemplo emblemático do peso dos conjuntos ideológicos sobre as transformações (lentas) dos sistemas de valores. Em *A crise das identidades*, Claude Dubar (2006) mostra como a dinâmica histórica transformou em uma atividade complexa o pensar sobre a problemática das identidades. Há, segundo hipótese do autor, “um movimento histórico, tão antigo quanto

incerto, de transição de um certo modo de identificação para um outro”. Nessa nova configuração, as determinações sociais continuam tendo influência, mas tanto a “diversidade dos indivíduos” quanto as “trajetórias concretas onde essas determinantes se actualizam e recontextualizam” exigem que as análises se concretizem mais a partir de realidades individuais do que a partir da “pertença social” dos indivíduos.

Em oposição à corrente essencialista (que preconiza uma “pertença herdada à nascença” e imutável no tempo), Dubar (2006, p. 9) defende a corrente nominalista, para quem “existem modos de identificação, variáveis ao longo da história colectiva e da vida pessoal, afectações a categorias diversas que dependem do contexto”. Esses modos de identificação, diz, são de dois tipos: as “identificações atribuídas pelos outros” e as “identificações reivindicadas por si próprio”:

De facto, pode-se sempre aceitar ou recusar as identidades que nos são atribuídas. Podemos identificar-nos duma outra forma que não a dos outros. É a relação entre esses dois processos de identificação que está na base da noção de formas identitárias [...] Estes dois tipos de categorização podem muito bem coincidir. Por exemplo, quando um ser humano interioriza a sua pertença herdada e definida pelos outros como a única possível e, mesmo, imaginável. No entanto, esses dois tipos também podem divergir completamente. Por exemplo, quando alguém se define a si próprio com palavras diferentes das categorias oficiais utilizadas pelos outros.

Dubar (2006, p. 10) identifica no movimento histórico que define novas formas identitárias dois momentos: um primeiro, ancestral, em que predominam formas comunitárias, e um segundo, mais recente, em que se configuram formas societárias. A característica que determina as formas comunitárias de identificação é a pertença a um lugar e a um sistema, sejam estes uma “cultura”, uma “nação”, uma “etnia”, uma “corporação”. Estes lugares são considerados “fontes essenciais de identidade”, em conjunto com a posição ocupada pelo indivíduo dentro deles. As formas societárias de identificação são, comparativamente, mais abertas. Um mesmo indivíduo compartilha múltiplas pertenças, identidades provisórias, que mudam ao longo de sua vida. Nessas novas configurações a identidade “para Si” (reivindicadas por si próprio) tende a preponderar perante a identidade “para o Outro” (atribuídas pelos outros).

Não se trata, ressalva Dubar (2006, p. 11), de relacionar as formas “comunitárias” com as identificações “para o Outro” e as formas “societárias” com as identificações “para Si”. Pode-se, no entanto, dizer que a dimensão comunitária opera em uma eixo “relacional” (formas “espaciais” de relações sociais) e a dimensão societária em um eixo “biográfico” (formas de “temporalidade”), mas ambas conjugam-se na definição de “formas identitárias,

formas sociais de identificação dos indivíduos na sua relação com os outros e ao longo duma vida”. Na perspectiva nominalista, esclarece Dubar (2006, p. 10-11), não faz sentido opor identidades coletivas e individuais, “uma vez que toda a identificação individual convoca as palavras, as categorias, as referências socialmente identificáveis”.

A forma cultural de identidade refere Dubar (2006, p. 51), no sentido etnológico de modo de vida,

[...] designa a pertença a um grupo local e à sua cultura herdada (língua, crenças, tradições). É uma forma de identificação historicamente muito antiga e que continua dominante enquanto perdurar, simultaneamente, a supremacia do Nós sobre o Eu (Elias), as formas místicas de crenças sobre as formas racionais (Weber) e as formas pré-capitalistas de produção (Marx) [...]

Dominante nas “comunidades tradicionais” (DUBAR, 2006, p. 52), a forma cultural “implica a dominação do sexo, dos homens sobre as mulheres, expresso nos mitos, encenado nos ritos, posto em prática nas estruturas de parentesco”.

Na análise proposta por este estudo devem ser levadas em conta duas influências determinantes apontadas por Duby (1990, p. 133), peculiares às sociedades camponesas: seu espírito conservador e o fato de estarem relativamente abrigadas das pressões externas. As populações rurais da RCI permaneceram, por longo período após a formação das colônias, relativamente isoladas de outros contextos sociais, ou, como afirma Duby, “ao abrigo das pressões externas”. No caso específico da colônia Antônio Prado, fundada oficialmente em 1886, um isolamento que perdurou até a construção da Ponte do Passo do Zeferino, em 1968, manteve o município distante de outros centros urbanos, situação que dificultou a comunicação e as trocas dela decorrentes. Prepondera, nesse sentido, diante das proposições de Dubar, uma forma de identidade de tipo comunitário.

Mesmo considerando que a ideologia cristã do casamento (mantenedora da mulher sob a tutela do marido) e a ideologia determinante da condição feminina anterior e posterior ao cristianismo tenham uma amplitude global, ou melhor, não evoquem uma condição exclusiva da mulher rural da RCI; mesmo considerando que essa ideologia sobrevive para além das mudanças econômicas e das técnicas de produção (a industrialização e a guerra levaram a mulher ao espaço público e ao mercado de trabalho, sem que isso tenha necessariamente alterado sua condição na sociedade), não se pode fazer uma análise destituída de seu enquadramento local, proposta teórica e metodológica da presente pesquisa. Neste sentido, o peso ideológico, o “abrigo às pressões externas” e o conservadorismo peculiar à vida

camponesa são variáveis relacionadas, não cabais, que exercem influências mútuas e precisam ser consideradas no conjunto.

Colabora para a contextualização do modo de vida das sociedades camponesas a suposição de que muitas das canções pertencentes ao cancionero da RCI tenham origem medieval, como sinalizam referências bibliográficas disponíveis acerca dos exemplares *Bernardo bel Bernardo e La sposina* (ou *Cosa magnará la sposa*). “A poesia [...] implica [...] uma recusa de existência temporal” diz Zumthor (1997, p. 18-19) e refere que até a Alta Idade Média

[...] permanece frágil a diferença entre “realidade” e “ficção” [...] uma e outra constituem um mesmo discurso da memória, revestido como tal de uma autoridade transcendente, absolutamente aquela, aparente e especiosa, da “lição dos fatos” [...] A poesia medieval convalida uma verdade reconhecida como universal. Ela ilustra paradigmaticamente uma norma moral, social, estética [...]

Como essa tradição oral que tem status de “realidade” e tendência à conservação se relaciona com a dinâmica histórica, cuja complexidade aumenta em ritmo acelerado à medida que as sociedades avançam no tempo? Por um lado, diz Zumthor (1997, p. 13-15), “a memória do grupo [...] tende a assegurar a coerência de um sujeito na apropriação de sua duração: ela gera a perspectiva em que se ordena uma existência e, nesta medida, permite que se mantenha a vida”. Por outro, “nossas culturas só se lembram esquecendo, mantêm-se rejeitando uma parte do que elas acumularam de experiência, no dia a dia”, donde o papel da memória passa a ser “selecionar”. Este movimento é identificado por Zumthor (1997, p. 19) como “a função do esquecimento”, em que a memória assume ao mesmo tempo a tarefa de fazer a “conservação de dados” e estabelecer “tensões criadoras”. Predominantemente,

[...] a comunidade adere memorialmente a formas de pensamento, de sensibilidade, de ação e de discurso graças às quais ela “funciona”, não somente porque ela os tem à sua disposição, mas por causa dos valores de que elas são carregadas – valores a dispor ao mesmo tempo entre as causas e os efeitos de uma seleção inicial, isto é, de uma vontade de esquecimento. Mas este esquecimento implica um desejo latente. É dinâmico: rejeita, mas em vista de. (ZUMTHOR, 1997, p. 15)

Nesse sentido, aponta Zumthor (1997, p. 19), a tradição, seja manifesta na tradição poética ou por meio de outros veículos, “através das figuras diversas que reveste no seio do grupo [...] oferece aos comportamentos reais e aos discursos pronunciados um pequeno número de modelos analógicos [...] dotados de uma vontade formalizadora [...] que se projetam sobre o futuro”. É compreensível, portanto, que a tradição oral tenha assimilado as

características das sociedades comunitárias, em que os indivíduos são identificados predominantemente por papéis - pré-estabelecidos - que desempenham no seio do grupo.

Neste contexto, em que ainda predomina a oralidade, presume-se que predomine também uma visão essencialista de identidade, que resiste ao longo do tempo pela ação nem sempre consciente da “vontade de esquecimento” do que se apresenta o “novo” no vivido. Ou seja, as identidades definidas pelos espaços - e relações sociais a ele vinculadas - sobrepõe-se, por sua força, aos movimentos biográficos, que são temporais, mantendo as representações no âmbito da identificação comunitária. A tendência à definição de papéis é observada no *corpus* em estudo, à medida que a identidade da mulher está relacionada à função preponderante que exerce na sociedade de caráter comunitário em questão: nesse caso, a de ser uma esposa. A duração do canto reflete, assim, a resistência das identidades de tipo comunitário, essencialmente baseadas nas características culturais.

Essa tendência à conservação não significa que as canções não sejam dinâmicas. Pelo contrário. “Nenhuma tradição medieval [...] foi verdadeiramente fechada. Sempre subsistiu, na falta de grande abertura, alguma brecha por onde se esboçaram trocas e se imiscuíram novidades” diz Zumthor (1997, p. 20). Dois processos reconhecidos pelo autor (1997, p. 22) como impactantes nas tradições poéticas são observados no *corpus* selecionado do cancionero da RCI: um generativo e outro seletivo. O primeiro mostra que “a existência do texto na tradição só é concebível de maneira ‘generativa’”, o que é evidenciado quando a documentação disponível permite acompanhar, comparando versões, a genealogia (sempre limitada e parcial, é importante dizer) de determinada canção. O segundo processo, de seleção, faz uma “aparente purificação” e revela, pela repetição de elementos verificada em uma diversidade de textos, “simplificações, afastamentos, ‘perdas’”, mas que mantém uma estabilidade. “A noção de tradição só tem sentido em relação a uma forma” (ZUMTHOR, 2006, p. 23).

Reconhecer que estes dois processos tenham impactado as canções que hoje integram o cancionero da RCI permite considerar que seu movimento no tempo e espaço teve como resultado possível a manutenção de canções de duplo sentido, cujo caráter, seja no contexto europeu ou brasileiro, é marcadamente transgressor. Considerando-se, por sua vez, a longa existência do ser humano sobre a terra – e as centenas de gerações contruídas com vínculos baseados exclusivamente na oralidade – precisa-se partir do pressuposto de que as manifestações culturais da RCI, e em particular o canto tradicional, apresentam-se em polifonia. Isto leva a crer que também as representações do feminino não devam ser consideradas unívocas embora, como mostrará o quarto capítulo do presente estudo, a

representações construídas ao longo do tempo sobre a mulher, marcadas por uma “vontade de esquecimento”, tenham estimulado a criação de lugares específicos, em que as identidades “para o Outro”, bem como as identidades relacionais sobrepõem-se às identidades “para Si” e “biográficas”.

Ao observar a dinâmica cultural da região, percebe-se que as canções flutuam ao longo do tempo, estabelecendo uma variação funcional. Essa variação sinaliza o processo inovação/conservação, ao mesmo tempo que evidencia as diversas funções por elas desempenhadas. A tradição transgressora, expressa no duplo sentido, é o que pode ter feito estas canções resistirem. A linguagem das canções – ou suas linguagens – pode ser entendida, mesmo neste cenário, como um depositário e um veículo da tradição, que desempenhou, ou melhor, manteve, em algum grau, em pleno final do século XX (quando aconteceu a pesquisa e o registro etnográfico do *corpus* em análise), a função da oralidade que precede a escrita na história do homem: a transmissão do saber, do pensar e do fazer entre os povos e suas respectivas culturas, a fim de garantir sua própria existência como grupo. Nesse contexto polifônico, o mesmo canto que consente, transgride.

3.4 O riso popular e sua função transgressora

Ao analisar as funções do canto na RCI, especialmente quando se alude a uma possível função transgressora, observa-se que esta manifestação da cultura oral está diretamente relacionada à cultura cômica popular européia. O estreito vínculo existente entre o canto e os momentos de socialização na RCI é outro indicativo de sua ligação com o riso. “Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica [...]” relata Mikhail Bakhtin (1999, p. 4).

Ao discutir François Rabelais, Bakhtin trabalha com a tese de que é impossível interpretar sua obra sem recorrer às “fontes populares” em que está estruturado o “conjunto de seu sistema de imagens”. Os que não acessaram “esta chave”, diz, não chegaram a compreender sua produção literária, pois é “[...] impossível chegar a ele seguindo qualquer dos caminhos batidos que a criação artística e o pensamento ideológico da Europa burguesa adotaram nos quatro séculos que o separam de nós [...]” (1999, p. 2).

Conforme Bakhtin (1999, p. 3-5; 12; 63), a obra de Rabelais ilumina a cultura cômica popular de vários milênios, manifestação que durante a Idade Média e o Renascimento teve uma função importante, pois “opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época”. Suas origens, no entanto, acompanham o cristianismo desde sua “Antiguidade”. Essa

cultura, analisa o autor, manifestava-se de diversas formas, mas tem uma unidade e institui “um segundo mundo, uma segunda vida” vividos em ocasiões determinadas, principalmente em festas como o carnaval, ritos e cultos cômicos especiais. “O riso popular ambivalente – diz – expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.” (1999, p. 11).

O autor categoriza estas manifestações em “ritos e espetáculos” (festejos carnavalescos e obras cômicas representadas nas praças públicas); “obras cômicas verbais” (orais e escritas, inclusive as paródias, em latim ou língua vulgar); e nas “diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro” (insultos, juramentos, *blasões* populares). Todos pertenciam, em maior ou menor grau, a uma vida paralela transitória, que fazia emergir uma nova visão de mundo, totalmente diversa das construídas pela Igreja e pelo Estado.

Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. Ignorar ou subestimar o riso popular na Idade Média deforma também o quadro evolutivo histórico da cultura européia nos séculos seguintes.

Azevedo (1975, p. 193-195) identifica a blasfêmia – *bestema*¹² em dialeto de tipo vêneto - como uma manifestação através da qual o camponês acusa e desafia a divindade e os santos. *Bestemar*, diz Azevedo, é característica própria ao imigrante e um expediente utilizado nas “ocasiões de infortúnio”, geralmente relacionadas a problemas com a agricultura, criação de animais e transporte de mercadorias pelas quase intransitáveis estradas que ligavam as colônias e as comunidades da RCI. Como o canto e o cantar, o vocabulário classificado como blasfêmia pode ser considerado um elemento identitário da RCI rural. Uma expressão do profano desafiando o sagrado.

A função catártica de desabafo da blasfêmia, relata Azevedo (1975, p.197), está relacionada ao catolicismo, como mostra ao citar Montagu: “A Itália é uma nação católica, e todas as nações católicas são grande blasfemadoras, mas, com exceção da Hungria, nenhuma mais do que a Itália moderna”. Ao referir-se a seu “caráter paradoxalmente religioso” Montagu (*apud AZEVEDO*, 1975, p. 197) mostra que o imigrante crê nos entes que invoca ao mesmo tempo em que usa a blasfêmia como “desabafo contra os constrangimentos impostos

¹² De acordo com Alberto Vitor Stawinski (Dicionário Vêneto – Português – Italiano, 1995, p.43) *bestema* é um termo do dialeto de tipo vêneto que significa em português blasfêmia, impreciação, palavra ofensiva a Deus e aos Santos ou às coisas sagradas. Na língua italiana diz-se *bestemmia*, *imprecazione*.

por uma ética social rigorosa”. Não se pode estranhar – refere Montagu – que a blasfêmia tenha lugar “em uma cultura dionisíaca, extroversa, como a italiana”.

Nem sempre, no entanto, a cultura cômica popular existiu em oposição à cultura oficial. Nas civilizações primitivas, relata Bakhtin (1999, p. 5), indícios apontam que este *segundo mundo* era também considerado sagrado e oficial. O surgimento do Estado e das sociedades de classes mudou essa configuração e enquadrou as formas cômicas entre as expressões imanentes à cultura popular:

[...] as formas cômicas – algumas mais cedo, outras mais tarde – adquirem um caráter não oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular. É o caso dos festejos carnavalescos no mundo antigo, sobretudo as saturnais romanas, assim como os carnavais da Idade Média que estão evidentemente muito distantes do riso ritual que a comunidade primitiva conhecia.

Ao transpor essa reflexão para a realidade das canções da RCI, percebe-se que sua interpretação também precisa de uma “chave” que abra portas a caminhos não acessíveis caso a análise mantenha-se na teia de relações estabelecidas pela ideologia recente do cristianismo. Acredita-se que uma das chaves seja buscar a função de festas e ritos como as Saturnais da Roma antiga e o carnaval da Europa medieval, e assim estabelecer uma relação destas tanto com a cultura popular manifesta na Idade Moderna como com o cancionário tradicional mantido na RCI.

As *Saturnalia*, ou Saturnais, foram festas criadas em Roma para homenagear Saturno, o deus que, segundo a mitologia, instituiu na sociedade romana a *Idade de Ouro*. Brandão (1993, p. 268-269) relata que, pela tradição romana, “Saturno teria emigrado da Hélade para a Itália depois que Zeus (em latim Júpiter), vencendo os Titãs, comandados por Crono (Saturno), os destronou e expulsou do Olimpo”. O mesmo autor (1991, p. 253) explica que na mitologia grega a *Idade de Ouro* é estabelecida quando Crono é redimido por seu filho Zeus: “Esta reconciliação do senhor do Olimpo com o pai [...] é que gerou o mito da *Idade de Ouro*. A identificação de Saturno com o deus grego Crono, por sua vez, se deu a partir do século III a.C., quando houve na Itália “um vasto sincretismo religioso e cultural greco-latino”.

No mito das *Cinco Idades* (ou raças), narrado por Hesíodo em *Trabalhos e Dias* para explicar a degradação da humanidade iniciada por Pandora, a *Idade de Ouro* figura como a primeira das cinco etapas de decadência das raças humanas (BRANDÃO, 1991, p. 215; 369). Teria sido criada pelos imortais que habitaram o Olimpo e consistido em um tempo em que todos “viviam como deuses e como reis, tranquilos e em paz. O trabalho não existia, porque a

terra espontaneamente produzia tudo para eles”. O ouro simboliza a perfeição primordial: “Sua raça denomina-se ouro, porque o ouro, sendo ígneo, solar e real, é o símbolo da perfeição primordial”.

A chegada de Saturno à Itália teria provocado a *aetas áurea*, o início da *Idade de Ouro*, assim descrita por Ovídio (*Metamorfoses*, 1, 107-108) - *a primavera era eterna e os meigos zéfiros / com seu hálito suave acariciavam as flores nascidas sem semente*. E por Vergílio (*Geórg.*, 2, 538-540) : - *era esta a vida na terra, quando reinava o áureo / Saturno. Não se tinha ouvido ainda o som da trombeta bélica / nem o retinir das espadas nas duras bigornas* (apud BRANDÃO, 1993, p. 269).

As *Saturnalia* realizadas em homenagem ao deus Saturno e em comemoração ao “estado paradisíaco” proporcionado pela *Idade de Ouro* foi uma tradição que o Império Romano fortaleceu e ampliou, conforme relata Brandão (1991, p. 270-271): “[...] de início duravam só um dia; César acrescentou-lhe mais dois; Augusto e Calígula, mais um dia cada um e finalmente Domiciano prolongou-as por sete dias, de 17 a 23 de dezembro [...]”. Os dias da festa são assim descritos pelo autor:

A tão esperada solenidade iniciava-se, em Roma, pela manhã. Após se retirar a faixa de lã que cobria, durante todo o ano, o pedestal da estátua de Saturno, realizava-se um pouco mais tarde um banquete público, cujo término era marcado pelo grito da distensão: *Io saturnalia! Viva as Saturnais! Tudo parava: o senado, as escolas, o trabalho, os tribunais*. As execuções dos condenados à morte eram adiadas. Concedia-se liberdade a alguns presos, que depositavam suas algemas como oferenda no templo do deus. Jogos de azar, expressamente proibidos pelas leis romanas, eram inteiramente liberados. Afinal era um retorno ao Paraíso Perdido, onde todos os homens eram justos, pacíficos e livres, inexistindo o cárcere, a escravidão e a morte. Sangue havia, mas era uma efusão ritual: a da vítima imolada ao deus e o dos gladiadores no Circo, cujo escopo era atrair o favor de Saturno sobre as colheitas e a cidade. Trajando as mais ricas indumentárias de seus senhores, os escravos sentavam à mesa ou inclinados em leitos, como era de hábito nas refeições, faziam-se servir pelos patrões, aos quais, não raro, insultavam, lançando-lhes em rosto os vícios, torpezas e crueldades. Reinavam a alegria, a orgia e a liberdade. Eliminavam-se interditos de toda ordem. Quebrava-se a hierarquização da orgulhosa sociedade romana.

Esse “retorno efetivo e completo (embora provisório) ao país da idade de ouro” reconhecido nas *Saturnalia* perpetuou-se, segundo Bakhtin (1999, P. 6), nos carnavais da Idade Média. Assim, as tradições das saturnais permaneceram vivas, tornando o carnaval a festa “que representou, com maior plenitude e pureza [...] a idéia da renovação universal”. Isso se deve também ao fato apontado pelo autor de que todas as demais manifestações do cômico popular eram expressões artísticas, enquanto que o carnaval não era “assistido” como aos demais espetáculos, mas “vivido”, mesmo que provisoriamente, pela população. Por isso, considerado o “núcleo da cultura cômica popular”.

Todas as manifestações descritas, aponta Bakhtin (1999, p.6-7), não mantinham, inicialmente, ligação com a Igreja, embora mantivessem com as festas religiosas o que chama de “ligação exterior”. O carnaval, por exemplo, acontecia antes da quaresma, preparatória da Páscoa. Mas seu caráter era pagão e, como diz o autor, sua genética está muito mais próxima das festas agrícolas da Antiguidade. A propósito, etimologicamente, “Saturno” provém de *Saturnus*, particípio de *satus*, do verbo *serere*, que significa “semear, plantar”. Saturno teria sido ainda “esposo de Ops Consiua, isto é, da ‘abundância que protege e prodigaliza os bens da terra’” (BRANDÃO, 1991, p. 253).

Bakhtin (1999, p. 8-9) distingue na Idade Média de um lado o carnaval e demais festas populares e públicas e de outro as festas oficiais da Igreja e do Estado feudal. Enquanto as segundas “contribuíam - nas palavras do autor - para consagrar, sancionar o regime em vigor, para fortificá-lo”, as primeiras possibilitavam a “segunda vida do povo” e faziam com que este “penetrasse temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância”:

[...] a festa oficial traía a verdadeira natureza da festa humana e desfigurava-a. No entanto, como o caráter autêntico desta era indestrutível, tinham de tolerá-la e às vezes até mesmo legalizá-la parcialmente nas formas exteriores e oficiais da festa e conceder-lhe um lugar na praça pública. Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante, e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto.

Burke (1989, p. 231), ao analisar a cultura popular europeia dos inícios da Idade Moderna, período que situa entre os anos de 1500 e 1800, descreve a ação da Igreja no sentido de extinguir as práticas pagãs dos ritos cristãos e de extinguir as manifestações da cultura popular como um todo. O movimento é descrito pelo autor como “a tentativa sistemática de algumas pessoas cultas – do clero principalmente – de modificar as atitudes e valores do restante da população”, de “aperfeiçoá-los”.

Essa orientação, no entanto, não nasceu na Idade Moderna. Acompanha a história do cristianismo desde os primeiros dias. E a ela que resiste a “cultura do riso”. Ao considerar que o nascimento de Cristo coincide com a festa do Solstício de Inverno, 25 de dezembro, uma das mais importantes festas do calendário popular, vê-se o seguinte: que o *Contrafaktur* - termo utilizado por Lutero para descrever o processo de transposição ou substituição das melodias populares para os hinos protestantes - é um expediente antigo no processo de implantação e consolidação do cristianismo ao longo de seus dois mil anos de existência.

Ao cotejar o calendário lunar e o calendário cristão (BURKE, 1989, p. 204-205), vê-se que o Solstício de Verão passa a ser a noite de São João – celebrada como a noite do nascimento do anunciador de Cristo – e o Solstício de Inverno - que marca o início do período de carnaval - torna-se o dia do nascimento de Cristo. Burke observa que nos inícios da Europa moderna a festa do Solstício de Verão mantinha rituais pré-cristãos como “acender a fogueira”, “pular por cima delas”, “tomar banho de rio”, “mergulhar ramos”. Eram todos rituais de fertilidade, de renovação e regeneração, originários de tempos remotos em que a vida e a festa dos povos agrícolas organizavam-se de acordo com as estações. Transformada em festa de São João, o “banho de rio”, por exemplo, ganhou nova simbologia e, a partir da apropriação pela igreja, passou a significar a comemoração do “batismo de Cristo por São João no Rio Jordão”.

E o que acontece quando o carnaval é incorporado ao “tempo cristão”? Emmanuel Lê Roy Ladurie, em *O Carnaval de Romans* (2002, p. 323-324), diz que o cristianismo convive com o carnaval, na medida em que o interpreta como o momento em que o cristão “enterra sua vida de pagão”, “entrega-se a um último desregramento paganizante” antes dos “jejuns” e das “pregações da quaresma”:

Em Romans, como alhures, eles são inseridos, espremidos no tempo cristão, mais precisamente no tempo católico (os protestantes, que eliminam o jejum da quaresma, abolem como consequência necessária as comezainas do Carnaval; esforçam-se com persistência, desde o século XVI, em destruir as sobrevivências desse Éden de iniquidade). O Carnaval, em sistema “papista”, situa-se no transcurso de um longo ciclo de igreja anual, que vai do Dia de Todos os Santos ao Advento e ao Natal, depois prossegue por Carnaval, quaresma, Páscoa e o São João do verão.

O endurecimento observado no período que compreende a análise de Burke foi, na verdade, o corolário de um processo desencadeado muitos séculos antes. A pesquisa do autor (1989, p. 240-241; 252) registra a repressão dos religiosos à participação cristã nos espetáculos de gladiadores e nas *Saturnalia* romanas e atitudes semelhantes diante de manifestações populares nos séculos posteriores até 1500. Outro exemplo de contrafação (*Contrafaktur*) citado data de 601 d.C. , quando o papa Gregório, o Grande orienta o bispo Agostinho a não derrubar os templos pagãos da Inglaterra, mas a destruir os ídolos em nome de quem os templos foram erigidos – e substituí-los. Os templos seriam transformados em igrejas e os ritos pagãos substituídos por outras “solenidades”. Assim relata Burke (1989, p. 252):

O princípio básico de Gregório era que “é certamente impossível erradicar todos os erros de mentes obstinadas de um só golpe, e quem quer escalar uma montanha até o alto sobe gradualmente passo a passo e não num só salto”. Era a famosa doutrina da “adaptação”, que explica como uma festa pagã de Solstício de Inverno pôde sobreviver como Natal e uma festa de Solstício de Inverno como nascimento de São João Batista.

O Concílio de Nicéia, realizado em 325 d.C., considerado a primeira Assembléia de Bispos, já discutia as festas populares. Em 590 d.C. o carnaval é integrado ao calendário cristão pelo papa Gregório, o Grande e em 1582 o papa Gregório XIII estabelece em definitivo as “datas” do carnaval.

Entre a Idade Média e o início da Idade Moderna acontece uma mudança fundamental na forma como a igreja passa a operar, definida pelos recursos de trabalho que se modificam profundamente de um período para outro. Enquanto na Idade Média as ações do clero eram dificultadas pelas distâncias e pela inexistência de formas de comunicação, o que impedia uma atuação mais sistemática junto às comunidades, a partir do século XVI “os ataques à cultura popular tradicional se tornam mais assíduos, e multiplicam-se as tentativas sistemáticas de retirar-lhe seu ‘paganismo’ e ‘licenciosidade’” (BURKE, 1989, p. 241).

Esse processo acontece em meio aos movimentos de Reforma e Contra-Reforma que dividem cristãos em católicos e protestantes. A “reforma da cultura popular” - expressão sintetizadora de Burke – assume, assim, matizes regionais, sustentados pela orientação de cada grupo religioso e pelas características de cada comunidade, mas é, segundo o autor, um movimento que pode ser reconhecido e que repercute em toda a Europa. Importante ressaltar que a “reforma da cultura popular” foi um pré-requisito para a consolidação do protestantismo e do catolicismo - já que cabia a ambos “remanejar” as populações para uma das duas culturas cristãs, através de ações que ora apropriavam, ora faziam uma oposição consentida, ora reprimiam e ora baniam tradições populares. Etapa recente de um processo lento, persistente e duradouro de transformação cultural. O rol de manifestações combatidas compunha uma ampla lista (BURKE, 1989, p. 232):

Os reformadores objetavam particularmente contra certas formas de religião popular, como as peças de milagres ou mistérios, sermões populares e, acima de tudo, festas religiosas como os dias de santos e peregrinações. Também objetavam contra inúmeros itens da cultura popular secular. Uma lista abrangente atingiria proporções enormes, e mesmo uma lista curta teria de incluir atores, baladas, açulamento de ursos, touradas, jogos de cartas, livretos populares, charivari, charlatões, danças, dados, adivinhações, feiras, contos folclóricos, leituras da sorte, magia, máscaras, menestréis, bonecos, tavernas e feitiçaria. Um número considerável desses itens criticados associava-se ao Carnaval, de modo que não surpreende que os reformadores concentrassem suas investidas contra ele.

Diante desse quadro, a extirpação do riso, a separação entre o sagrado e o profano, pode ser pensada como um processo que encontrou grande resistência na prática, expressa pela conservação da cultura cômica popular. “Pensar nas festas religiosas dos inícios da Europa moderna como pequenos carnavais está mais perto da verdade do que concebê-las como graves rituais sóbrios à maneira moderna”, diz Burke (1989, p. 223). Corpus Christi, por exemplo, que vinha sendo comemorado em toda a Europa desde o século XIII, era “permeado de elementos carnavalescos”. As festas de verão eram consideradas, na verdade, pequenos carnavais e sua apropriação pela Igreja e pelo Estado, com seus respectivos propósitos, não significava que os participantes aderissem a eles (BURKE, 1989, p. 218).

Encontra-se um relato de práticas carnavalescas associadas ao casamento em Giovanni Bonoldi (1981, p. 228-229). A partir do ano de 944 foram acrescentados a uma cerimônia coletiva de casamento realizada anualmente em 2 de fevereiro na igreja de *San Pietro di Castello*, em Veneza, sete dias de festa em que o Campo de São Lucas era tomado pela dança, por mascaradas, regatas e representações teatrais. Os dias de festas lembravam a vitória dos venezianos diante de um ataque pirata ocorrido naquele ano com o objetivo de roubar os dotes pertencentes às noivas.

Há registros do século XVII na Europa - provenientes de áreas distantes, de difícil acesso e onde a língua oficial não era de domínio popular - que descrevem a necessidade de proibir os próprios párocos de continuarem a participar de “peças, danças e mascaradas”. Outro relato refere-se à ação coibidora de padres reformadores diante dos párocos que realizavam seus sermões “contorcendo o rosto e gesticulando como bufões” (BURKE, 1989, p. 234; 258).

As representações dos religiosos mais como vilões e bobos do que propriamente como heróis podem ser interpretadas como uma resistência ao cristianismo e a suas interferências na vida do povo. Essas representações, aponta Burke (1989, p. 180), estão expressas numa variedade de manifestações populares (peças, anedotas, imagens, narrativas, estatuetas [...]) e também na literatura inspirada no acervo oral popular, como revelam as novelas de Boccaccio, datadas do século XII. E, como poderá ser visto adiante, no cancionário tradicional da RCI.

O *Decamerão*, escrito entre 1348 e 1353, é também um exemplo da luta travada entre os ideais ascéticos da decência, ordem, razão, sobriedade, etc e os ideais profanos. Vittorio Santoli (1979) aborda em diferentes momentos de seu texto sobre os cantos populares italianos a reelaboração que Boccaccio faz das matérias populares, e também se refere ao *Decamerão* como fonte para a poesia popular posterior a sua publicação. Há uma passagem,

na *Despedida da Quinta Jornada*, em que, ao propor o que cantar, Dionéio “embaraça” a rainha Fiammetta (1981, v.1, p. 315-116) fazendo alusão às canções populares:

[...]

Por fim, e pela determinação da rainha, Emília principiou uma dança; Dionéio foi solicitado a cantar uma canção; e, sem hesitação, passou a cantarolar: “Dona Aldrida, levante o rabo, que boas notícias lhe trago”. Todas as mulheres começaram a rir disto; riu-se a rainha mais do que todas, e disse Dionéio:

- Senhora, tivesse eu um címbalo, e diria: “Erga as roupas, senhora Lapa”; ou “Há erva embaixo da oliveira”. Talvez vocês preferissem ouvir cantar “A onda do mal me causa tão grande mal!” Contudo, não disponho de címbalo; assim sendo, vejam vocês qual preferem que eu cante, entre outras: Seria do agrado de vocês “Saia daí, pois você está cortada como uma giesta na campina?”

A rainha disse:

- Não. Cante outra.

- Então – afirmou Dionéio – eu mesmo direi: “A Senhora Simona embarrila, e nem estamos no mês de outubro”.

Rindo, a rainha observou:

- Pelo amor de Deus, essa não! Cante uma linda canção, se é que quer cantar; contudo, esta não a queremos.

Dionéio disse:

- Não, senhora: não tenha queixas de mim. Contudo, qual delas é a que lhe agrada? Sei mais de mil. Será que desejam “Esta minha concha, se não bato nela”? ou “Pelo amor de Deus, vá com calma, marido meu”? ou “Comprei um galo por 100 liras”?

Nesse ponto, a rainha, um tanto perturbada, ainda que as demais mulheres rissem, disse:

- Dionéio, deixe de parte as brincadeiras; cante uma coisa bonita; de outro modo você poderá ficar sabendo como sei reagir.

Escutando essas palavras, Dionéio pôs de parte as brincadeiras; e, sem demorar-se mais, começou a cantar assim:

[...]

No que se refere ao acervo de canções tradicionais, Burke aponta que, resguardadas as peculiaridades, a perda foi consideravelmente maior nas comunidades protestantes do que nas católicas. Um dos fatores que levaram a isso foi a importância dada aos textos pela Reforma. Enquanto católicos valorizaram excessivamente as imagens, protestantes utilizaram em grande escala bíblias, catecismos e hinos religiosos. Entre estes últimos, muito elaborados a partir do processo de contrafação de canções populares, então progressivamente substituídas. Lutero (*apud* BURKE, p. 246; 337) escreve no prefácio ao hinário de Wittenberg, de 1524,

que a coletânea está sendo publicada “para dar aos jovens [...] algo que os afaste das baladas de amor e versos carnais, e ensinar-lhes algo de valor em lugar destes”. Trata-se, mais uma vez, da circularidade que une cultura popular e cultura oficial.

A publicação da Bíblia em alemão iniciada por Lutero tornou-se uma prática repetida por protestantes de diversas línguas em toda a Europa. Este, segundo Burke (1989, p. 246-247), “foi um grande acontecimento cultural que influenciou largamente a linguagem e a literatura dos respectivos países”. Cabe dizer ainda que no século XVIII os níveis de alfabetização na Europa eram muito maiores entre protestantes do que entre católicos.

Buscar, na cultura da imigração italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul, o que remanesce do sentido das festas agrícolas da Antiguidade, das *Saturnalia* romanas, do carnaval da Idade Média, dos artistas populares europeus que levavam o riso à praça pública, ou seja, da cultura popular: esta é uma tarefa relacionada à análise do repertório de canções encontrado na pesquisa etnográfica do Projeto Ecirs. É, complementarmente, uma busca do “outro”, ou seja, do que não remanesce.

A memória que mantém vivas canções litúrgicas e paralitúrgicas, os valores cristãos reguladores da ordem familiar e social, mantém também outros valores: a licenciosidade representada em Dionéio (provavelmente uma referência a ao deus grego Dionísio – Baco para os romanos), a ambivalência de Fiammetta e demais mulheres de Boccaccio, enfim o que Bakhtin define como o “riso transgressor” e regenerador fortemente presente na cultura popular europeia e que influenciaram e alimentaram muitas obras da literatura clássica. É, como refere Azevedo (1975, p. 198), uma cultura compartilhada também pelos padres, pois são eles, como os demais imigrantes e descendentes, de origem camponesa.

A linguagem carnavalesca que Bakhtin (1999, p. 9), analisada e interpretada em Rabelais, tem origem, segundo o autor, na eliminação das relações hierárquicas promovida pelas festas populares: “[...] essa eliminação provisória [...] criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência”.

Ao discutir o que distingue a memória coletiva e individual da memória histórica Halbwachs (2006, p. 102-106) assinala dois aspectos. O primeiro é que enquanto a história obedece a uma “necessidade didática de esquematização”, dando a impressão de que “tudo se renova de um período para o outro”, a memória coletiva “é uma corrente de pensamento contínuo [...] [em que] [...] não há linhas de separação claramente traçadas [...] mas apenas

limites irregulares e incertos”. “A memória coletiva, diz Halbwachs, [...] não retém do passado senão o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém”. Se o pensamento e a vida em sociedade não obedecem necessariamente aos tempos históricos em que estão inseridos, este primeiro aspecto observado permite que os elementos contidos no cancionero popular sejam analisados a partir de um espectro mais amplo.

A duração do cômico popular, reconhecida nos textos do cancionero da RCI, apresenta uma segunda característica, as construções de duplo sentido, frequentemente encontradas. Incorporadas ao tecido social da RCI, estas canções permitem que se estabeleça entre os grupos formados por imigrantes e descendentes o tipo de comunicação não usual de que fala Bakhtin. É a linguagem carnavalesca que se mantém, atualiza e recria o mundo às avessas proporcionado pelos antigos ritos carnavalescos. Ao recriar a linguagem, as canções criam um espaço para transgredir, mesmo que provisoriamente, o tabu sexual – uma das principais interdições culturais e religiosas impostas pelo patriarcado e reforçadas pelo catolicismo. É a transgressão incorporada ao cotidiano dos imigrantes, que se torna explícita especialmente nos momentos de festa.

O canto tradicional, ao contrário do carnaval e das apresentações em praça pública, dilui-se no cotidiano, acompanha as mais diversas situações de vida da comunidade. Mas é, como o carnaval, uma experiência vivida. Embora o riso transgressor possa ser reconhecido como uma característica imanente à personalidade do imigrante, o canto transgressor tem funções específicas e por isso ocorre em situações especiais. Emerge principalmente nos momentos de socialização, de encontro, sejam esses os *filós*, a *bodega* ou as festas e, nesse sentido, mantém similaridades com os ritos carnavalescos e artísticos – em que é possível transgredir publicamente.

Transgredida que foi a tradição poética em nome desta herança cultural, recusados parcialmente os seus moldes, canto e cantar tornam-se, nestes momentos, veículos através dos quais se expressa um conteúdo que remanesce, resiste em camadas ocultas, mas cultas, porque imanescentes à cultura da imigração na RCI. Que imagens da mulher se formam a partir desta transgressão?

O fato de que existiram muitas memórias coletivas e não apenas uma é o segundo aspecto levantado por Halbwachs na diferenciação entre memória e história. Entende-se que para a presente análise não seja tão importante ater-se à distinção da memória como algo móvel e da história como algo estático, pois esta pode ser facilmente contestada, por exemplo, pela Nova História. Propõe-se, por outro lado, concentrar-se na idéia de Halbwachs de que os fatos, datas, personalidades lugares têm importância distinta para grupos que existem ou

existiram, pois não foram afetados por eles da mesma maneira. Por isso “toda memória coletiva tem como suporte um grupo limitado no tempo e no espaço”.

As semelhanças contidas nesse grupo, mostra Halbwachs (2006, p. 102-106), são determinantes para que a memória exista. Isso não significa, ressalva, que a memória coletiva “re[tenha] apenas semelhanças”, mas que [...] “na memória as semelhanças passam para o primeiro plano”. Tirar uma lembrança de seu ambiente de ocorrência é, nesse sentido, “cortar as amarras pelas quais eles [os eventos passados] participavam da vida psicológica dos ambientes sociais em que ocorreram”, é colocá-los “em contextos exteriores aos grupos”. Por isso, cultura e contexto nunca se dissociam.

Procurar entender as funções práticas das canções faz parte do que Geertz descreve como uma tentativa de não perder de vista “o que acontece”, a fim de que se possa interpretar um elemento cultural dentro de seu contexto:

Se a interpretação antropológica está construindo uma leitura do que acontece, então divorciá-la do que acontece - do que, nessa ocasião ou naquele lugar, pessoas específicas dizem, o que elas fazem, o que é feito a elas, a partir de todo vasto negócio do mundo - é divorciá-las das suas aplicações e torná-la vazia. Uma boa interpretação de qualquer coisa - um poema, uma pessoa, uma estória, um ritual, uma instituição, uma sociedade - leva-nos ao cerne do que nos propomos interpretar (GEERTZ, 1989, p. 13).

Reconhece-se, no presente estudo, que a linguagem carnavalesca é um elemento essencial a ser considerado na interpretação do cancionário tradicional da RCI. Omitir o cômico popular e o duplo sentido identificados em grande parte do acervo de canções disponíveis no Projeto Ecirs é ignorar uma das tradições essenciais mantidas na configuração da cultura da imigração italiana na região nordeste do Rio Grande do Sul. Ou, como diz Bakhtin, é não acessar uma das chaves que tornam possível reconhecer as identidades daqueles que vivem a cultura da imigração italiana. O que foi dito até o momento parece mostrar que as representações do feminino precisam ser analisadas e interpretadas levando em consideração esta característica da cultura popular em estudo.

3.5 A festa como um tempo e um espaço de transgressão

Como se pode dizer que o canto de função transgressora tem seu lugar de destaque nas festas da RCI, já que elas se constituem, predominantemente, de rituais religiosos - e católicos? Não estaria instaurado aí um paradoxo? Quando, em seu estudo sobre a Festa da Uva de Caxias do Sul-RS, Ribeiro (2002, p. 33) observa a complexidade do fenômeno e a

dificuldade de se construir uma tipologia da festa, ao mesmo tempo refere que o senso comum costuma a separar em dois campos: o religioso e o profano. “A experiência da festa, porém, deixa patente o quanto essas duas formas não são excludentes” e também demonstra o quanto é difícil definir as fronteiras entre a festa privada e a pública, diz a pesquisadora.

Quando faz referência a orações e a cantos rituais do calendário camponês vêneto, Dino Coltro (1982, p. 297) comenta que os ritos domésticos como o batismo, o casamento e a morte possuem ao mesmo tempo um caráter individual e comunitário. Isso porque a tradição festiva destes ritos absorve essa distinção e promove uma integração cultural que repercute nesses dois níveis de organização social: o privado e o público.

No momento em que impregna a festa sagrada de um conteúdo profano, o camponês da RCI está transformando-a em algo ideal, ou seja, complementando-a naquilo que Bakhtin (1999, p. 8) define como condição para que seja reconhecida e aprovada como uma verdadeira festa. Por “modificar o comportamento rotineiro dos diversos grupos sociais” a festa é o ambiente propício às rupturas, rupturas inclusive na ordem dos conteúdos (RIBEIRO, 2002, p. 36-37), donde se vê por que razão nela se manifestam elementos como as canções de função transgressora. A conjunção da festa com as canções representam “um retorno ao mundo ideal, às liberdades de diversas ordens, inclusive a sexual”.

Quando escreve que “a ideologia defendida pela Igreja oficial trazia a necessidade de legalizar, fora da igreja, isto é, do culto, do rito e dos cerimoniais oficiais e canônicos, a alegria, o riso e a burla que deles haviam sido excluídos” Bakhtin (1999, p. 64) relata a criação de espaços paralelos para estas manifestações. Cita a liturgia, o batismo, o casamento e até mesmo os rituais fúnebres como tempo e espaço do riso dissimulado. Isto é o que faz com que as fronteiras entre o sagrado e profano se diluam, como referiu Ribeiro.

Vê-se então nos comportamentos observados na cultura da imigração italiana uma tradição que permanece. Um tempo remoto, em que sagrado e profano coexistiam, atualizado. Mesmo o casamento, rito impregnado de religiosidade, uma situação única e um dos principais momentos da vida na cultura de todos os povos, é permeado pelo riso transgressor, como mostrarão as canções *Cara mama la spósa l'è qui* e *La sposina*.

Interessante verificar que deste lugar da memória - e da relação analítica que a partir dele é possível estabelecer entre o “feminino”, o “casamento” e o “canto tradicional” - se revela uma função ritual de múltiplos significados. Segundo Burke (1989, p. 204), “discutir festas é necessariamente discutir rituais”, entendidos pelo autor como “o uso da ação para expressar significados”. Da mesma forma teoriza Aldo Natale Terrin (2004, p. 19-20; 24): os ritos são “ações rituais realizadas no seio de uma religião ou de uma cultura e reconhecidas

como tais”, aquilo que se realiza e se vive de fato. Para este autor, o rito igualmente pressupõe uma ação.

Uma das informações relevantes para tentar definir o que é um rito, diz Terrin, vem da pesquisa etimológica da palavra. Segundo Benveniste (*apud* TERRIN, 2004, p. 18) o termo rito tem origem no latim *ritus*, que indica a ordem estabelecida e, anteriormente, liga-se ao termo grego *artýs*, com o significado também de “prescrição, decreto”. Desta etimologia depreende-se, então, que o rito teria uma função ordenadora e normatizadora. A raiz *ar*, diz Terrin, parece ser, no entanto, a origem mais antiga das palavras “arte”, “rito” e “ritual” que derivam do sânscrito *rta* e da iraniana *arta* e têm o sentido de “modo de ser, disposição organizada e harmônica das partes no todo”. Uma raiz indo-européia também é cogitada a partir de *ri*, que significa “escorrer”. A esta raiz estariam relacionadas as palavras “ritmo”, “rima” e “rio”, com o sentido de um “fluir ordenado de palavras, da música e do rio”.

Decorre do reconhecimento da execução da canção *Cara mama la spósa l'è qui* como uma ação ritual a possibilidade de entender sua função e seus sentidos para e na cultura local. A canção surge assim como ação que *comunica* (RIBEIRO, 2002) normas e ordena socialmente o comportamento humano num momento de transição, o casamento. Embora o rito possa ser analisado a partir de distintas classificações e teorias interpretativas, Terrin (2004, p. 70-71) destaca dois consensos estabelecidos pela antropologia: o de que todo o rito tem uma função no contexto social e de que o rito comporta a possibilidade de conservação da tradição, ou seja, de que é um importante veículo da tradição.

Observa-se, primordialmente, uma dupla função social na ação ritual que envolve *Cara mama...*: a função de comunicar hierarquias estabelecidas culturalmente, através da afirmação do modelo patriarcal, diante de um momento de transição da vida da mulher, e a função de restabelecer, através da transgressão, o mundo ideal, a energia positiva renovadora da vida de que fala Bakhtin (1999). Talvez se possa identificar nessa dualização generalizadora o que Terrin (2004, p. 65) entende como “duas modalidades diversas de sentir e ver a realidade do rito”: o rito visto pelo *observador*, que procura revelar suas funções ocultas [...] “e o rito visto como o momento auto-expressivo daquele que *participa e vive o ritual* em sua imediatez e espontaneidade”. O que não significa que, analiticamente, as visões de observador e de participante não sejam, num contexto geral, complementares.

A ambigüidade e a ambivalência funcional de *Cara mama...* e das muitas canções que sobreviveram na memória coletiva da RCI cuja característica é uma linguagem textual e performática que invariavelmente permitem explorar um duplo sentido, revelam, é claro, sentidos que permanecem. De que forma estas ações rituais repetidas ao longo do tempo

impactam socialmente e individualmente as identidades daqueles que estão inseridos culturalmente no ambiente que as mantém é uma questão difícil de solucionar, porque tanto os grupos como as pessoas se movem no tempo, não permitindo que os sentidos sejam pré-fixados e mantidos imobilizados. De forma que nunca será possível interpretar uma cultura local fixamente, apenas depreender de seus sinais sentidos que em um momento ou outro tenham mantido um status de consenso, operando funcionalmente. “O étimo revela o sentido íntimo de uma palavra”, diz Terrin (2004, p. 19). Assim:

A idéia de ordem incluída no conceito de rito, de fato, é extremamente importante e se torna significativa num âmbito semântico preciso, isto é, lá onde o rito se torna o “lugar” da ordem e da classificação. O rito coloca ordem, classifica, estabelece as prioridades, dá o sentido do que é importante e do que é secundário. O rito nos permite viver num mundo organizado e não-caótico, permite-nos sentir em casa, num mundo que, do contrário, apresentar-se-ia a nós como hostil, violento, impossível.

4 O LUGAR E O NÃO-LUGAR DAS MULHERES

Sabe-se que a trajetória da mulher ocidental foi, desde a Antiguidade, profundamente submetida às transformações econômicas que alteraram as relações sociais ao longo do tempo e, em consequência, às leis do patriarcado e das religiões. A Itália é considerada, no século XIX, o país mais católico da Europa. Como aponta Michela de Giorgio (1991, p. 202), a mulher, no papel de esposa e de mãe, tem uma função fundamental neste contexto: “O catolicismo do século XIX escreve-se no feminino” diz a autora. No que se refere à RCI, aponta Ribeiro (2005, p. 16 -17):

De profundas convicções religiosas, a cultura do imigrante se assentava na obediência às leis divinas e, sobretudo, no reconhecimento e no respeito à autoridade eclesiástica [...] A vida coletiva sofreu, nesse período, mais do que qualquer outro, dupla influência: de um lado, a religião que controlava o pensamento, a palavra e a conduta, e, de outro, a tradição da oralidade através da qual tudo era preservado e transmitido.

O século XIX é também considerado o berço do feminismo, o século que marca o aparecimento coletivo das mulheres na cena política (FRAISSE; PERROT, 1991, p. 9-13). Mas de que mulheres se fala quando se evoca este fato? Na Europa deste período, as camponesas representam mais de três quartos da população feminina, a quem estas mudanças, de maneira geral, não alcançaram. Dentro deste grupo estão as imigrantes italianas que, a partir do final desse século, povoaram a RCI.

A historiografia sobre a mulher mostra que a estrutura patriarcal e as religiões influenciaram as maneiras como as mulheres são representadas no terreno das artes, da iconografia à literatura. Por esse motivo, Genevieve Fraisse e Michelle Perrot (1991, p. 13-14) assinalam que “a crítica da linguagem tornou-se na história das mulheres uma operação indispensável, se não prioritária”. Neste ambiente, torna-se essencial a pergunta de Ribeiro (2005, p. 2):

Em que termos irá se desenhar o feminino, no século do romantismo, da plenitude da narrativa operística, das conquistas revolucionárias com suas promessas de igualdade entre homens e mulheres? Esse feminino falará por ele mesmo, ou serão os homens que falarão pelas mulheres como o fizeram até então? Não obstante a força evocadora da imagem da mulher é sabido que serão os homens que continuarão a falar por elas [...] E na pequena tradição do século XIX, de origem

européia, que perfil terá essa mulher imaginária que encontramos, não nos textos impressos, mas na poesia da cultura da voz? ¹

Que vidas vivem as mulheres camponesas na RCI? Que sentimentos permeiam sua existência? Que lugar ocupam nessa cultura? Sabe-se que não existe resposta estanque a esta pergunta. A tarefa de quem se propõe a investigar a história das mulheres restringe-se a responder a esta e a todas as perguntas concernentes à mulher na pluralidade, com resultados que no conjunto configuram-se das mais diversas maneiras: consensuais, complementares e opositivos. Verdades? Talvez.

Levar esta pergunta para dentro do contexto regional, para dentro de um lugar específico, e tentar respondê-la no âmbito proposto pela presente investigação, pressupõe visualizar ações anteriores de diversas ordens que têm, no entanto, um aspecto comum: estão contidas em sociedades e culturas que evoluem predominantemente marcadas por uma vontade masculina. A esta vontade respondem as representações e, em consequência, as identidades do feminino que comumente se formam a partir delas. A imagem da mulher existe em oposição à imagem do homem. As representações das mulheres existem não apenas para que sejam identificadas como inferiores, mas para que o homem seja enaltecido.

Dubar (2006, p. 55-56) coloca assim a questão: “a dominação masculina [...] está presente onde quer que domine a lógica comunitária e a imposição de uma ordem simbólica fundada no respeito pela tradição. Se não constitui uma ‘invariante histórica’ (já que está a ser radicalmente posta em causa), representa sem dúvida uma ‘invariante comunitária’”. A crise da identidade entre os sexos que Dubar visualiza a partir da década de 60 do século XX é, portanto, um fenômeno recente, relacionado, segundo o autor, à autonomia financeira (pelo trabalho assalariado) e sexual (pelo controle da procriação) das mulheres, bem como ao distanciamento conquistado das tarefas domésticas e à descoberta de novas formas de vida privada. Embora essas mudanças não tenham suprimido “nem as desigualdades entre os sexos nem todas as formas de subordinação das mulheres”, defende Dubar, “gerou uma crise de papéis masculinos e femininos e transformações identitárias que é importante definir” que se configurou na maior revolução do século XX no Ocidente.

O mecanismo de dominação que perdurou (e em muitas sociedades perdura até hoje) é, como diz Dubar, bem conhecido: “para que as mulheres que têm o privilégio ‘natural’, biológico, da procriação não o convertam em poder social, as sociedades comunitárias (isto é, os homens que aí exercem o poder) inventaram dispositivos (míticos, rituais e institucionais)

¹ Retirado do texto original da palestra *O feminino na literatura de tradição oral*: o cancionário da RCI, realizada durante a Feira do Livro de Caxias do Sul, em outubro de 2005.

que lhes atribuem uma posição dominada e uma identidade negativa”. Fazer um percurso que revele estes mecanismos – e alguns dos personagens criados por eles - é o objetivo do presente capítulo.

4.1 Uma representação que resiste: a boa esposa e boa mãe

Mais do que respostas que elucidem o lugar – ou os lugares – ocupados pelas mulheres na sociedade ocidental, encontram-se nos escritos e nos registros históricos os lugares que lhes são atribuídos. Perrot (2005, p. 320), ao lembrar o fechamento dos clubes femininos na França, em pleno curso da Revolução, considera-o exemplo emblemático de como a mulher foi historicamente privada da palavra pública. E de como foi representada publicamente no curso da história. O fato ganha peso, na visão da autora, dada a conjuntura em que se desenrola. A moderna concepção de direitos civis do homem está sendo gestada neste momento, é tema primordial daqueles que pensam a Revolução Francesa, porém não inclui a preocupação com a mulher – e muito menos sua participação.

O que interessa, nesse caso, é evidenciar o pensamento que sustentou tal atitude - e entre tantas conseqüências ao longo da existência humana - determinou o fim precoce de um movimento feminista, embrião da participação das mulheres nos debates e decisões políticas na França da *Liberdade, Igualdade, Fraternidade*. Diz Perrot:

[...] assustados ao verem aquelas mulheres que “têm a raiva para percorrer as assembléias e fazem barulho com suas vozes roucas”, [os Revolucionários Franceses] expulsam-nas das tribunas que elas ocupam sem cessar e fecham seus clubes, proibindo-as, a partir de então, de falar [de] política. Restaurar a ordem é impor silêncio a esta desordem: a palavra das mulheres.

Esta é uma época em que cabe ao sexo feminino representar o papel de “mulher ideal: silenciosa, submissa, boa esposa e boa mãe” escreve Elisabeth Badinter (1991, p. 9). E durante muito tempo a historiografia oficial representa as mulheres da Revolução Francesa dessa maneira, independentemente se sua atuação tenha ou não correspondido ao estereótipo forjado no masculino. Perrot (2006, p. 173-174) exemplifica com uma citação em que Michelet se refere à participação feminina, na obra *A História da Revolução Francesa*:

As mulheres estiveram na vanguarda de nossa revolução. Não é de admirar: elas sofriam mais [...] Convocadas ou não convocadas, elas tiveram a mais viva participação nas festas da Federação. Em não sei em que aldeia, os homens tinham se reunido sozinhos num grande edifício, para redigirem juntos uma mensagem para a Assembléia Nacional. Elas se aproximam, escutam, entram com lágrimas nos

olhos, também querem estar ali. Então relêem a mensagem para elas; elas aderem de todo o coração. Essa profunda união entre família e pátria trouxe a todas as almas um sentimento desconhecido.

As que subverteram o papel ideal, atuando de fato pela igualdade de direitos, constituindo e participando das sociedades de mulheres e da cena política, receberam, por sua vez, um reconhecimento tardio, feito pelas mãos de historiadoras e escritoras feministas (BADINTER, 1991, p. 8-12). Dez entre os 22 textos analisados pela autora, escritos por pensadores (no masculino) da Revolução, defendem a idéia de que “fora do lar as mulheres são perigosas para a ordem pública” (1991, p. 26). “Que as mulheres se calem nas assembleias, pois não lhes é permitido tomar a palavra; que se mantenham na submissão como a própria lei o diz” teria propagado São Paulo (1 Coríntios 14: 34-35 *apud* DELUMEAU, 1989, p. 315).

Como mostra Badinter (1991, p. 9; 1991, p. 12), alguns revolucionários usaram seus escritos e discursos para argumentar a favor da igualdade de direitos entre os sexos, mas a Declaração dos Direitos do Homem preserva a opinião de Jean Jacques Rousseau que se mantém como ideologia dominante durante os séculos XVIII e XIX. Diz a autora:

Todos [girondinos e montanheses] reivindicam valores republicanos, e são ardentes defensores dos direitos do homem. A única questão que os divide é a seguinte: a Declaração dos Direitos do Homem aplica-se a todos os seres humanos, seja qual for seu sexo, religião ou raça, ou antes diz respeito apenas aos homens, aos machos? Emancipando os judeus, depois os negros, mas recusando às mulheres o mesmo privilégio, a Revolução Francesa pôs fim ao debate, sem medo de se contradizer. As mulheres eram seres humanos excluídos da humanidade responsável, à semelhança das crianças e dos loucos.

Dois eventos, em sua opinião, justificam o fato de a mulher burguesa ter, de maneira geral, se enquadrado ao modelo que a manteve no espaço privado e ter participado de forma bastante tímida nos eventos da Revolução. O primeiro deles é a influência dos escritos de Rousseau, principal teórico da república e cujas idéias eram seguidas como os mais respeitados ideais progressistas. Homens e mulheres aderiram de forma incontestada a seu modelo familiar: “fechado para o exterior e centrado no amor conjugal e parental” diz Badinter (1991, p. 19). *A nova Heloísa* (1761) e *Emílio* (1762), por sua vez, foram obras que influenciaram diretamente o pensamento feminino, escreve.

Um segundo evento anterior foi o reconhecimento da sociedade burguesa de que “a riqueza de uma nação depend[ia], em primeiro lugar, de uma população numerosa” (BADINTER, 1991, p. 23). Diante da necessidade de reduzir a mortalidade infantil e de

umentar a população, as mulheres, incentivadas pelos maridos, mas também por “filantropos, médicos, padres, moralistas e pedagogos” assumem a responsabilidade pelos filhos e a função exclusiva de “esposas e mães admiráveis”. O papel de mulheres respeitáveis, esposas ternas, encerradas em seus lares, sem qualquer necessidade de instrução, é reforçado em seguida pela obra de Rousseau.

A casa, a família e a maternidade são lugares permeados pela influência capital da igreja. Conforme relata Giorgio (1991, p. 199-200), o movimento restaurador católico acolhe o modelo revolucionário francês da “mãe ‘nova’ que desenvolve e fortifica, primeiro no coração dos filhos, depois no dos homens, as virtudes sociais e individuais”, bem como o discurso científico. Este último passara a tratar a “fragilidade e sensibilidade” da mulher não apenas como aspecto corpóreo que a inferiorizava em relação ao homem, mas como aspecto positivo, que diferenciava a alma feminina. Segundo Giorgio,

Aos olhos dos católicos da Restauração a dialética entre a força e a fragilidade femininas revelada pela Revolução é um dos poucos méritos desse acontecimento. Aparece um novo sujeito social isento de paixões políticas, com sentimentos de tal modo cristãos que se torna perfeitamente exemplar.

A Itália, que no final do século XVIII não havia ainda se configurado nação, vê a igreja católica assumindo a responsabilidade pela difusão dos ideais de “esposa e mãe” e de padrões comportamentais unificados, tarefas que na França, por exemplo, foram em grande parte supridas pela literatura e pelos tradicionais manuais de comportamento que circulavam de maneira generalizada (GIORGIO, 1991, p. 201). Nesse processo, a mulher é transformada no principal sustentáculo do catolicismo.

A prática, no entanto, tem precedente. Jean Delumeau (1989, p. 320-322) discorre, por exemplo, sobre o papel desempenhado pelas ordens mendicantes (franciscanos, dominicanos, etc.) que vigoraram na Europa a partir do século XIII. É difícil mensurar a extraordinária importância adquirida por esta pregação, refere o autor, especialmente durante os movimentos de Reforma e Contra-Reforma. Seu estudo mostra, porém, que os sermões do período referem-se às mulheres como “seres predestinados ao mal” e aos homens como seres que precisam tomar providências em relação a este fato. Em resumo, cabe ao homem ocupar as mulheres com tarefas “sãs”, ou seja, varrer, lavar, peneirar, cuidar das crianças [...] As litânias, aponta o autor, também tiveram longa duração na Europa, exercendo, como os sermões, uma considerável função doutrinadora.

4.2 A mulher na família patriarcal

A Antiguidade, especialmente o Império Romano, lega à Idade Média uma mulher invisível (VAINFAS, 1986, p. 27), tanto no que se refere ao modelo laico quanto ao modelo eclesiástico: considerada “patrimônio familiar” ou “protótipo da virgem” não há lugar para que seus desejos – não importa de que ordem sejam - manifestem-se autonomamente. São Paulo, lembra Delumeau (1989, p. 314-315), a quem a historiografia atribui a origem da hostilidade dirigida pelo cristianismo à mulher, era “filho e aluno de fariseu e ao mesmo tempo cidadão romano”. Ou seja, teria vivido em uma cultura “antifeminista”, herdeira da estrutura patriarcal. Inserido neste contexto é que “contribuiu para colocar a mulher cristã em uma posição de subordinação simultaneamente na Igreja e no casamento”. Se as palavras atribuídas a São Paulo são ou não interpolações é um debate que de certa forma dilui-se quando a personagem é analisada inserida em seu tempo.

O medievo, por seu turno, consolida a imagem da mulher passiva (sem que ela deixe de figurar, circunstancialmente, como a inferior, a virgem, a pecadora, a diabólica) e prefigura a representação feminina que determina e limita as relações sociais até nossos dias. José Rivair Macedo (1992, p. 8) descreve os mil anos da Idade Média como um período que alimentou e reforçou o preconceito contra o sexo feminino. Assim define Paulette L’Hermite-Leclercq (1990, p. 325), em estudo que refere o período Clássico:

As mulheres não existem mais do que as mónadas. Só existem sistemas de representações, variáveis segundo as sociedades que distribuem as unidades num tipo de relações e lhes atribuem um lugar. Todos os sistemas do Ocidente cristão dos séculos XI–XII têm em comum a afirmação da inferioridade constitucional da mulher; e como, nessa ideologia, a essência precede a existência, a mulher tem que ser dirigida.

Se, desde as representações pré-históricas, a mulher tem sido ou não exaltada é uma discussão que depende em grande parte do olhar dirigido ao tema. Friedrich Engels defende em *A origem da família, da propriedade privada e do estado* que a mulher tornou-se inferior ao homem no momento em que a organização familiar, fundada no direito materno, passa ao domínio exclusivo dos homens. Até então homens e mulheres viviam em igualdade. Foi Morgan, autor de *Ancient Society*, de 1877, quem, segundo Engels, ao estudar as tribos indígenas americanas, asiáticas e africanas, demonstrou a existência de uma primitiva gens²

² Segundo Engels (s.d., p. 92) o termo *gens* em latim e *génos* em grego é utilizado para designar o agrupamento por linhagem que reclama uma descendência comum. Morgan o utilizava para designar os grupos de consangüíneos existentes nas tribos indígenas que estudava, como a dos iroqueses americanos.

materna. Este grupo teria precedido a organização familiar ancorada na gens de direito paterno - observada já nas sociedades grega e romana - que dá origem à família patriarcal.

A constatação de que por milhares de anos as sociedades pré-históricas viveram a partir de uma organização social distinta da que se conhece nos escritos bíblicos evidencia uma herança cultural e tradições familiares que modificam a experiência do ser humano em sociedade. Este é um conhecimento recente que, segundo Engels (s.d., p. 16), alterou de forma cabal a concepção que se tinha de como evoluiu a família até que chegasse ao modelo que hoje se reconhece:

Até o início da década de sessenta [1860] não se pode falar de uma história da família. Nesse domínio, as ciências históricas ainda se encontravam sob a influência dos cinco livros de Moisés. A forma patriarcal da família, descrita nesses livros com pormenores não encontrados em outro lugar, era não somente aceita como a mais antiga, mas também era identificada – excetuando-se a poligamia – com a família burguesa de hoje, de modo que parecia a todos que a família não havia experimentado nenhuma evolução através da história.

Apesar de acreditar erroneamente que foram as divindades gregas as responsáveis por derrubar o direito materno e instaurar o direito paterno, Johan J. Bachofen teve, segundo Engels (s.d., p. 18-19), um papel inovador: evidenciou, em seus estudos da literatura clássica, os vestígios que demonstram a existência de sociedades em que o homem mantinha relações sexuais com diversas mulheres e em que a mulher mantinha relações sexuais com diversos homens, configurando os primitivos “casamentos grupais”.

Nestas sociedades, em que também se caracterizavam “famílias por grupos”, as mulheres eram respeitadas por serem os “únicos genitores certos de seus filhos o que, conforme Engels, lhes assegurou “a posição social mais elevada que tiveram desde então até nossos dias”. Já que se podia provar que os filhos eram de fato da mãe, mas não do pai, cabia às mulheres o poder sobre a descendência. Embora, escreva Engels, não existisse então a noção de direitos e deveres, as relações de herança decorriam dessa identificação com a mãe.

O caminho percorrido pelas famílias consangüíneas (também chamadas de gens ou linhagens) até a monogamia é longo. A transição do casamento por grupos para o casamento pré-monogâmico, foi, segundo o autor, uma decorrência natural das restrições impostas ao longo do tempo às uniões entre parentes. Sugere que mesmo nos períodos em que o casamento grupal predominou, homens e mulheres já deviam ter seus companheiros preferidos, o que levou paulatinamente ao predomínio de casais nas gens. Salienta que durante um longo período, no entanto, um homem e uma mulher devem ter permanecido

unidos por “vínculos ainda frágeis”, sendo comuns tanto a poligamia masculina quanto a dissolução do casamento quando houvesse por parte dos cônjuges esse desejo (ENGELS, s.d., p. 54-55). A estrutura pré-monogâmica já exerce, porém, uma vigilância sobre a mulher, à medida que – em função da linhagem materna - os filhos pertencem exclusivamente a ela.

Supõe-se que até o momento em que o excedente de produção não se verificou e que as relações na gens mantiveram-se comunitárias, sem que predominassem a dominação e servidão entre seus integrantes, este modelo baseado na descendência materna se manteve resistente (ENGELS, s.d., p. 170). Quando, através da atividade pastoril, o homem (no masculino) passa a acumular mais recursos que a mulher, ganha progressivamente maior destaque no grupo familiar. É preciso considerar, como mostra Engels (s.d., p. 60; 170), que a domesticação de animais e a criação de gado operaram uma mudança fundamental, pois permitiram uma acumulação de riquezas até então inexistente nas comunidades que “trabalhavam” apenas para sobreviver, sociedades primitivas que durante muito tempo foram caracterizadas por uma divisão natural do trabalho entre homens e mulheres:

[...] o homem vai à guerra, à caça e à pesca, procura as matérias-primas para a alimentação e produz os alimentos necessários para isso. A mulher cuida da casa, prepara a comida e confecciona roupas; cozinha, fia e costura. Cada um manda em seu domínio, o homem na floresta e a mulher na casa. Cada um é proprietário dos instrumentos que confecciona e utiliza. O homem possui as armas e os utensílios de caça e pesca, a mulher é dona dos utensílios domésticos. A economia doméstica é comunista, abrangendo frequentemente muitas famílias. Aquilo que é feito e utilizado em comum é de propriedade comum: a casa, a horta, a canoa. (ENGELS, s.d., p. 170)

Quando o homem aprende a dominar a criação de gado e a agricultura - e dá-se conta de que é possível “incrementar a produção da natureza por meio da atividade humana” (ENGELS, s.d., p. 35) - a estrutura comunitária passa a ter de operar com o excedente de produção e isso altera tanto as relações sociais dos grupos como as relações entre homens e mulheres. “A quem pertencia essa riqueza nova?” pergunta. Não se sabe ao certo em que momento surgiu a propriedade privada dos rebanhos, tampouco quando se operou a substituição da descendência feminina pela descendência masculina, mas sabe-se que a evolução das famílias para o modelo monogâmico patriarcal está relacionada às mudanças ocorridas nas relações de produção, diz Engels. Tornara-se de certa forma inconcebível ao homem que seus bens acumulados (muito mais numerosos se comparados aos da mulher) estivessem sujeitos a uma estrutura que privilegiava o direito materno ou à organização coletiva gentílica.

A origem da propriedade privada – inicialmente aplicada à produção e posteriormente ao domínio de terras - e a evolução da família até o estágio em que hoje é configurada, estão, na visão de Engels, amplamente imbricadas. O autor sustenta, porém, a partir de Bachofen, que a transição para a monogamia foi uma iniciativa feminina, pois a mulher deve ter lutado ao longo do tempo pelo “direito de se entregar apenas a um homem”. À medida que o casamento evolui dos grupos para a pré-monogamia e posteriormente para a monogamia, institui-se um dos grandes paradoxos da história da mulher: a transformação do que a princípio configurou-se um direito em mecanismo de dominação entre os sexos. Diz Engels (s.d., p. 81) que

A monogamia surgiu da concentração de grandes riquezas nas mesmas mãos – as de um homem – e do desejo de transmitir essas riquezas, por herança, aos filhos desse homem, excluídos os filhos de qualquer outro. Para isso era necessária a monogamia da mulher, mas não a do homem, tanto assim que a monogamia daquela não constituiu o menor empecilho à poligamia, oculta ou descarada, desse.

4.3 O temor que transforma Eva em Maria

Em *História do Medo no Ocidente*, Delumeau (1989, p. 314) percorre as representações que historicamente fizeram da mulher o “diferente” temido pelo homem. Ressalta que “o medo da mulher não é uma invenção dos ascetas cristãos [...]”, porém “o cristianismo muito cedo o integrou e em seguida agitou esse espantinho até o limiar do século XX”. A mulher não só foi acusada de ter introduzido o pecado no mundo, cita Delumeau, como também de ter feito desaparecer o paraíso da terra. É Pandora que ao abrir a caixa que contém os males do mundo põe fim à *Idade de Ouro*. É Eva quem ao oferecer a Adão a maçã comete o pecado original.

Jacques Ruffié (1988, p. 145-146), a partir de Delumeau, analisa o discurso criado em torno do pecado original mostrando como o cristianismo, ao interpretar o Antigo Testamento, teria se apropriado de um sentido que contraria a natureza dos homens. A atitude de Eva - uma personagem mais humana do que Maria - poderia ter sido reconhecida em suas fraquezas e suas forças, mas acabou representada como mito, dessa forma relegando o sexo ao terreno dos interditos. A personagem central deste episódio é nascida de uma costela de Adão - inferior, incapaz, defeituosa, pecadora - e portanto identificada ao longo da história como aquela que dá origem à imperfeição humana, ao sofrimento e à existência do mal. Delumeau (1989, p. 314) refere-se, em termos semelhantes, a como os primeiros representantes do

cristianismo, a exemplo de São Paulo, não levaram adiante uma suposta igualdade entre os homens preconizada por Jesus e descrita no Evangelho.

Jacques Dalarun (1990, p. 53) diz da complexidade que envolve a análise da representação da mulher feita pela alta cultura clerical. Um primeiro ponto e consensual é a matriz bíblica, de onde parte todo e qualquer pensamento que tenha sido construído e difundido pela igreja. A representação, no entanto, move-se. É circunstanciada pelo tempo e pelo espaço. Nos séculos XI e XII predomina, discorre o autor, a antinomia Eva - Maria: a imagem de Eva serve ao objetivo da disciplina clerical e a de Maria como o modelo de mulher, a virgem, inatingível, mas exemplar. Entre as duas, figura Madalena, a pecadora remida, aquela que é reintegrada à sociedade pelo arrependimento e que também serve para solidificar a imagem do Purgatório. As imagens da tentadora, da Rainha do Céu e da pecadora resgatada entrelaçam-se entre os autores clericais.

A partir do século XIII, com o advento das ordens mendicantes, a imagem de Maria – antes essencialmente associada à virgem - passa a ser associada à mãe. É um período em que as mulheres começam a ganhar as conotações até hoje tão difundidas de seres que zelam, que amam, que transmitem segurança e carinho aos filhos e à família. A *Pietà*, imagem de Jesus morto nas mãos de Maria, esculpida por Michelangelo em 1498 a pedido da igreja e hoje exposta na Basílica de São Pedro, no Vaticano, representou historicamente esta idealização do amor materno.

Entre as crenças que associam a mulher ao tema do medo está o poder de profetizar e também de curar ou prejudicar, ambos de forma significativamente presentes nas culturas tradicionais cita Delumeau – e que caracterizaram as temidas feiticeiras perseguidas e incendiadas durante a Inquisição, no período que marca o fim da Idade Média e o início da Idade Moderna. No final da Idade Média, refere Dalarun, os clérigos retomam a imagem de Eva, difundindo-a para um público mais amplo, entre os quais os autores dos manuais da inquisição. Ao mesmo tempo, retomam o estereótipo de que a mulher ideal é aquela que cala. Ao condenar a mulher que se pronuncia em público, atua em nome da igreja, prega o Evangelho, cura, faz parir, que tem, enfim, uma função social para além daquelas prescritas pelo estado androteocrático, os clérigos na verdade tentavam restringir os espaços que vinham sendo progressivamente ocupados pelas mulheres na sociedade, especialmente na igreja.

O medo obsessivo nutrido em relação às mulheres não expressou, no entanto, apenas os interesses da igreja. Associar esta postura aos primórdios do mais negro período da Inquisição revela por que as camponesas e as monjas medievais foram o verdadeiro alvo dos milhares de processos levados a cabo pela Santa Inquisição. Ao evidenciar por que as

parteiras foram incluídas entre as merecedoras de punição nas fogueiras, Franklin Cunha (1994, p. 26-32) demonstra o conflito existente entre essas mulheres camponesas pobres - habilidosas no manejo de ervas e no tratamento das doenças dentro de suas comunidades - e os filhos dos senhores feudais, egressos das recém criadas escolas de medicina. A imagem da bruxa e da feiticeira atendia a um clero misógino, mas, como mostra o exemplo das parteiras, não apenas a ele.

Burke (1989, p. 294) reconhece a distinção entre os médicos formados nas universidades e os curandeiros não oficiais como um dos exemplos da progressiva divisão entre cultura erudita e cultura popular que marca o fim da Idade Média e o início da Idade Moderna. A separação destes dois tempos históricos reflete na verdade a separação promovida pelas classes superiores em relação ao povo, que repercute nos mais diversos ambientes. Configurava-se, de fato, a existência de dois mundos distintos.

O discurso médico do século XVI, por sua vez, mostrava-se amplamente favorável à supremacia do macho e inclusive diferenciava com detalhes a saudável aparência física e o desempenho das gestantes que davam luz a filhos homens. Diante da suposição de que o sexo era uma escolha de Deus, um médico chamado Ambroise Parè argumentava o seguinte: “Parece-me que os maridos não são sensatos em encolerizar-se contra as mulheres e companheiras por terem filhas meninas” (*apud* DELUMEAU, 1989, p. 332-333).

Também se dá toda uma construção negativa a partir da fisiologia feminina que menstrua e que pare – o que torna a mulher perigosa, impura e perecível. Representações de origem pré-cristãs na Suécia, Alemanha e Dinamarca comentadas por Delumeau (1989, p. 312) mostram “mulheres que convidam” mas cujos corpos ao mesmo tempo “pululam vermes”. Representações construídas, portanto, num terreno de explícita ambigüidade. Tanto a iconografia como a literatura, refere o autor, são historicamente portadoras do tema “da mulher aparentemente graciosa, mas cujo dorso, os seios ou o ventre são já podridão”.

Usos anteriores ao cristianismo contam, portanto, a história dessa tradição. Autores eclesiásticos, no entanto, continuaram a considerar o sangue menstrual como algo impuro, representação que, conforme descreve Delumeau (1989, p. 317-318) resultou no isolamento das mulheres, impedidas de comungar e até mesmo de freqüentar a igreja nos períodos menstruais. No âmbito privado, menstruação, gravidez, parto (quarentena) e amamentação também faziam parte do rol de tempos em que o sexo era proibido à mulher (MACEDO, 1992, p. 20). As dores do parto, neste contexto, nada mais eram que a justa punição àquela que havia cedido aos prazeres da carne (CUNHA, 1994, p. 26).

Relatos de informantes (mulheres e homens) do Projeto Ecirs dão conta da vida perene destas tradições pré-cristãs e cristãs quando iluminam, através de seus depoimentos, os interditos relativos à gravidez: a reclusão da mulher ao espaço doméstico iniciava quando a “barriga” tornava-se aparente e só cessava algum tempo depois do parto ter ocorrido. Vivência semelhante é trazida por Delumeau (1989, p. 312) quando descreve tradições remotas em que a parturiente precisava ser reconciliada à sociedade, o que se fazia em muitas civilizações por meio de ritos purificadores.

4.4 O casamento, do contrato ao sacramento

Para além do culto de Maria - Virgem - Mãe, a Idade Média decorreu sem que o sentimento de família como se conhece hoje tivesse ainda se configurado. Evidencia Philippe Ariès (1981, p. 210-211), tendo como ponto de partida uma análise iconográfica, que este sentimento nasceu nos séculos XV e XVI e tornou-se de fato presente no século XVII. A mulher ocidental, assim, parece ter entrado na Idade Média destituída do compromisso de zelar e amar os filhos que gera. Como observa L’Hermite-Leclercq (1990, p. 303), a própria união conjugal era frequentemente interrompida pela morte precoce dos cônjuges, que não raro fazia com que filhos fossem criados por outras pessoas que não os progenitores.

As evidências demonstram, diz L’Hermite-Leclercq (1990, p. 282; 278), que a sociedade feudal preferiu, seja de que classe se fale, o nascimento de filhos homens, que representavam tanto a força guerreira como a força laboral. A vida de uma criança que “nasce mulher” terá distintos destinos na Idade Média. O casamento - muitas vezes ainda na infância, pois significava a expansão ou manutenção do patrimônio das linhagens e famílias -, a ocupação com trabalhos femininos ou o envio aos mosteiros eram os lugares destinados às meninas nascidas na aristocracia. “Só conhecemos o dos meios mais favorecidos - relata esta autora. Aí o casamento é uma estratégia. Não está excluído que também o fosse no caso dos camponeses ou do povo miúdo das cidades. Uma união podia servir para arredondar uma parcela ou para absorver a tenda vizinha”.

Necessidades mais elementares se impunham ao homem camponês e ao homem artesão que casava: encontrar uma mulher com quem pudesse partilhar a casa, o trabalho e a cama (L’HERMITE-LECLERCQ, 1990, p. 282; 326). “No nível dos camponeses o casamento era praticamente um acordo econômico em que duas pessoas reuniam recursos suficientes para sobreviver juntas” refere Marilyn Yalom (2002, p. 70-73). “Os membros da nobreza eram guiados pelas propriedades negociadas em grande escala. O casamento era o

meio pelo qual o poder fazia alianças e transmitia heranças”. Contextos distintos de um mesmo problema. Duby (1990, p. 15) esclarece que durante a Idade Média o casamento transitou entre dois sistemas, representativos de objetivos e interesses distintos:

[...] um modelo leigo, encarregado, nessa sociedade ruralizada, na qual cada célula tem raiz num patrimônio fundiário, de preservar, geração após geração, a permanência de um modo de produção; um modelo eclesiástico cujo objetivo, atemporal, é refrear as pulsões da carne, isto é, reprimir o mal, represando numa moderação estrita as irrupções da sexualidade.

São os séculos XI-XII, no entanto, que consolidam o casamento cristão nos moldes que hoje se conhece. Data de 1150 a inclusão da prática entre os sete sacramentos (VAINFAS, 1986, p. 31). L’Hermite-Leclercq (1990, p. 310) assinala 1139 como o ano em que os padres começam a expulsar suas esposas de casa, “até o triunfo do celibato eclesiástico no século XIII” (VAINFAS, 1986, p. 35).

A civilização romana é frequentemente reconhecida por manter uma estrutura mais favorável à mulher – em função de que as filhas também eram beneficiadas pela herança familiar (MACEDO, 1992; VAINFAS, 1986). Esta mesma civilização, no entanto, é quem lega aos povos europeus a rígida tutela exercida pelos pais às filhas mulheres. A falta de liberdade das romanas se expressa mais drasticamente no fato de que nenhuma filha podia de fato escolher o homem com quem iria casar. O “direito” do homem e da mulher consentirem ou não com a união é uma transformação promovida pelo modelo cristão - e data da Idade Média Clássica.

O legado romano da tutela paterna, porém, supera as determinações oficiais, mantendo-se por muito mais tempo entre as práticas matrimoniais européias. Giorgio (1991, p. 206-207) observa, por exemplo, que mulheres burguesas e aristocratas nascidas em meados do século XVIII na Itália continuavam obedecendo, ou melhor, continuavam levadas a obedecer, majoritariamente, à norma anterior, ou seja, dos casamentos arranjados pelas famílias. E que a disseminação da idéia da união não sentimental por grupos como o da juventude católica feminina italiana continua sendo observada na década de 1920. Embora o casamento baseado no amor sexual recíproco tenha sido proclamado pela sociedade burguesa como um direito tanto do homem como da mulher – e até como uma norma moral – esta liberdade, observa Engels (s.d., p. 86-87), não foi de fato exercida a não ser pelas classes dominadas.

Desde a Idade Média os mosteiros também se caracterizaram lugares da mulher. José Rivair Macedo (1992, p. 16) relata o crescimento do número deste tipo de estabelecimento já

no final do século XII, pois quando os valores dos dotes pagos começavam a ameaçar a estabilidade do patrimônio da família, a alternativa ao casamento era o envio das filhas aos conventos. Giorgio (1991, p. 208-209) assinala que uma das características do século XIX é a feminilização do clero. A França, país singular em relação ao fenômeno, viu entre 1808 e 1880 o número do efetivo de congregações religiosas crescer de 13 mil para 130 mil mulheres. Um dado significativo é a diminuição observada no contingente de mulheres provenientes da aristocracia após a Revolução: de 29% para 19%.

Outra informação posta pela autora refere-se à educação em colégios de freiras: 80% das crianças francesas que freqüentavam escolas no século XIX, mais precisamente em 1876, recebiam educação através das congregações religiosas. Ribeiro (2006, p. 73-74), ao referir-se à RCI, informa que data de 1898, portanto ainda século XIX, a instalação da primeira escola sob responsabilidade de congregações religiosas na região, implantada em Garibaldi, então Colônia Conde d'Eu, sob a responsabilidade de congregação francesa de São José de Moûtiers. Vinte anos mais tarde já se contavam quinze instituições desse caráter na RCI.

Embora a cerimônia de casamento só venha a ser realizada de fato por um padre tardiamente – o que significa um tardio reconhecimento da igreja como instituição juridicamente responsável por ela - os primeiros séculos medievais serviram para que a igreja católica (instituição essencialmente masculina) disseminasse um modelo de controle sobre a mulher sem precedentes. A virgindade figura como signo maior desta ideologia que, conforme observa L'Hermite-Leclercq (1990, p. 284), tem valor tanto social como religioso. Como resultado, aponta, “a mulher permaneceu fechada nas suas funções tradicionais, ao serviço da espécie ou de Deus”.

Ronaldo Vainfas (1986, p. 8) retoma os primórdios do cristianismo para lembrar que a primeira literatura moral cristã não priorizou nem o casamento nem a família. Pelo contrário, o casamento era desencorajado enquanto a castidade (expressa pela disseminação dos valores da virgindade e da continência) exaltada. Manter-se virgem garantia ao homem e à mulher a imortalidade, o encontro da alma com Deus após a morte. Esse discurso igualitário da renúncia (VAINFAS, 1986), no entanto, não resiste por longo tempo. A Antiguidade tardia é reconhecida como um período em que o “discurso da virgindade” já era pronunciado majoritariamente para as mulheres.

Aspecto que também caracteriza a transição para a Idade Média é a postura hesitante e ambígua da igreja para com o casamento. Ao mesmo tempo em que o hostilizou e condenou, já que sua prática contrariava totalmente os ideais ascéticos, passou a utilizá-lo como instrumento de controle e normatização da relação entre os sexos, considerando-o “um espaço

alternativo ao prazer desregrado”: “Monogamia e indissolubilidade formavam, assim, o corpo institucional do modelo cristão do casamento, em oposição ao concubinato e ao divórcio tão freqüentes no Mundo Antigo”, diz Vainfas (1986, p. 12-13; 21; 28; 33). Na prática, porém, “a fronteira entre o ‘casamento’ e o ‘concubinato’ permaneceu, por séculos, invisível”.

É assim, num arrastado e conturbado jogo de interesses e num longo processo de consolidação de poder, que o “contrato” torna-se “sacramento” e faz uma transição lenta para os novos espaços: do interior das casas e palácios para as portas das igrejas; das portas das igrejas para o domínio cristão. “Imposto aos leigos e proibido para os membros do clero” (VAINFAS, 1986, p. 74), o casamento torna-se instrumento por meio do qual a igreja controla a sociedade ocidental cristã – e especialmente as mulheres. Descrições dos ritos de casamento na RCI feitas por informantes do Projeto Ecirs mostram traços da coexistência destes dois modelos. Embora haja um domínio do modelo eclesiástico, tendo a igreja e o padre funções preponderantes, observam-se rituais de aceitação entre famílias acontecendo nas portas das igrejas ou então em ambiente doméstico. Costumes que remanesçam do modelo leigo. Sinais da resistência das tradições.

Quando discorre sobre o processo de aceitação do modelo eclesiástico de casamento nas comunidades camponesas européias dos inícios da Idade Média, Vainfas (1986, p. 35-36) reconhece a carência de fontes que dificulta o estudo da questão. Apresenta as hipóteses de Ariès, para quem o casamento indissolúvel foi bem aceito mais por promover a estabilidade da vida comunitária do que pela influência do clero, e de Duby, para quem o casamento cristão competiu acirradamente com as práticas heréticas a fim de conseguir se impor.

A posição não consensual do clero a respeito do casamento caracterizou o processo de consolidação do modelo eclesiástico. Macedo (1992, p. 17) refere três vertentes distintas: a que manifestava a posição dos ascéticos, para quem o casamento maculava a pureza da alma; a do clero secular, na qual se incluem os Nicolaístas, que defendia o casamento e inclusive manifestava-se a favor de que fosse permitido também aos religiosos; e a vertente que defendia o casamento para leigos e a proibição para religiosos, a mais representativa e que acabou preponderando perante as demais.

As concessões feitas pela igreja ao sacralizar o casamento são parcialmente neutralizadas pela introdução da confissão, tornada obrigatória durante o Concílio de Latrão, em 1215. Esta prática instaura uma rotina – inicialmente anual - de controle da vida conjugal dos casais, baseada em um complexo sistema de normas e interdições. Até o século XII, relata Ângela Mendes de Almeida (1992, p. 16-17), vigorou a confissão pública, desestimulada, entre outros fatores, pela dificuldade de se tratar publicamente alguns pecados

que, se confessados coletivamente, resultariam em processos civis. Exemplo citado pela autora é o adultério feminino, punido com a condenação à morte da esposa e também do amante. Evoluiu então a idéia da confissão privada.

O surgimento dos “Confessionais”, também denominados “manuais de confessores”, reflete a nova função dos sacerdotes, “transformados em diretores de consciência de homens e mulheres, em juízes de suas relações tanto no foro externo quanto no interno” (ALMEIDA, 1992, p. 19). Os confessionais, descreve a autora, consistiam em “catálogos de pecados” que orientavam o interrogatório e também as condições para a absolvição dos pecadores.

Interessa lembrar que o argumento por meio do qual a igreja passa a consentir no sexo sustenta-se na “necessidade de procriação”. O sexo existia para perpetuar a espécie e o casamento justificava-se, então, para regular os atos da carne. No que se refere à mulher, a disciplina imposta prega a passividade, como exemplifica norma instituída no século XIII pelo teólogo Alberto Magno, descrita em Vainfas (1986, p. 37-38): “o homem poderia manifestar-se claramente quando desejasse a sua mulher; essa, porém, deveria eximir-se de tal solicitação, ficando o marido obrigado a decifrar no semblante ou na sutileza gestual de sua esposa, a vontade do ato carnal”. Esta atualização da antiga noção de “débito conjugal” (MACEDO, 1992; VAINFAS, 1986), em que homem e mulher casados devem-se obrigações mútuas em relação ao sexo, é utilizada como argumento que justifica e normatiza o ato carnal. Na balança, a mulher novamente pesa menos. E por isso cabe a ela reprimir desejos – e esperar.

Os tratados morais criados pela igreja a partir do século XII também estabelecem um rígido sistema penitencial que, no entanto, aplicava-se de forma distinta em decorrência das circunstâncias e dos envolvidos. Ao mesmo tempo em que apresentava uma hierarquia de pecados a serem vigiados e punidos, este sistema praticava frequentemente indulgências que o contradiziam (VAINFAS, 1986, p. 74-76). A tolerância era explícita em diversas situações. Severidade maior entre camponeses do que entre nobres pode ser citada como exemplo e também a diferença no tratamento entre os sexos. O homem, por exemplo, era punido nas transgressões que envolviam o casal, enquanto a mulher sofria castigos maiores quando a transgressão envolvia masturbação ou adultério. A história da moral sexual cristã mostra-se, nesse sentido, tempo e espaço em que o lugar da mulher na sociedade ocidental é construído e delimitado. O prazer, nesse contexto, torna-se um dos mais significativos interditos impostos às mulheres.

4.5 A mulher e o trabalho

Sejam relegadas às posições de filha, esposa ou mãe – e assim tendo suas atividades laborais se mantido vinculadas ao espaço privado; sejam relegadas às posições de feiticeiras e bruxas – tendo seus saberes e fazeres vinculados às práticas heréticas - os trabalhos femininos receberam, ao longo da história, espaço e representações limitados. Em artigo intitulado *O que é um trabalho de mulher*, Perrot (2005, p. 251) inicia dizendo que as mulheres nem sempre exerceram profissões, mas sempre trabalharam. “A noção de ‘profissão feminina’ toma corpo, verdadeiramente, no século XIX, em uma conjuntura geral de profissionalização [...]” diz a autora.

As profissões femininas, acrescenta, foram historicamente relacionadas a atividades que são um “prolongamento das funções ‘naturais’ da mulher”, ou seja, as maternais e domésticas. Em resumo, à mulher cabe sempre um lugar pré-determinado pelo sexo masculino. E dentro deste modelo destaca-se o estereótipo da mulher que “auxilia” (PERROT, 2005, p. 252-254). Pode-se considerá-lo um desdobramento “natural” de outras representações bem conhecidas: a da mulher como um ser secundário e da esposa que serve ao marido.

Como refere Perrot, o modelo da mulher que “ajuda” é perfeitamente aplicado à realidade rural. Ariès (1981, p. 197-199), ao analisar a introdução de novos personagens (as figuras da mulher, do grupo de vizinhos, da criança) e como evoluem as representações familiares nos livros de horas até o século XVI, refere-se à crescente incidência das representações da mulher camponesa. Descreve cenas em que ela “participa dos trabalhos dos campos com os homens”, “dá de beber aos trabalhadores que fazem a colheita enquanto eles descansam nos dias quentes de verão” e em que “o homem, diante da lareira, ainda aquece as mãos e o pé descalço, mas, ao lado, sua mulher trabalha tranquilamente em sua roca”.

Yalom (2002, p. 72) reproduz uma imagem do livro *De Horas Da Costa, de Bruges*, datado de 1515 aproximadamente, em que aparecem “mulheres camponesas ordenhando vacas, batendo manteiga, levando os animais para o pasto”. L’Hermite-Leclercq (1990, p. 306) reproduz uma imagem da ombreira lateral da porta principal do Mosteiro de Santa Maria, datado do século XII, como exemplo das mulheres que figuram apenas como acompanhantes: “Na ilustração, a esposa camponesa colabora com o seu marido na representação do mês de Julho”. Delumeau (1989, p. 344-345) cita as estampas dos livros de horas e as “alegorias dos doze meses”, em que as mulheres apresentam-se em diferentes ocupações, mas sempre situadas em um “papel menor e na sombra do homem”.

Le Goff (2005, p. 285) diz não haver dúvida de que a mulher foi uma inferior na sociedade medieval. Pesava sobre ela as idéias da mulher como responsável pelo pecado original (o peso de Eva) e de que “a fecundidade era antes uma maldição do que uma bênção” (o estatuto ideal era a Virgem Maria, que procriara sem mácula), ambas reforçadas pelo cristianismo. Isso não significa, no entanto, que não tenha participado ativamente da economia. Pelo contrário. A mulher camponesa tem função preponderante e mesmo a aristocrata desempenha atividade econômica importante relata Le Goff: “À parte sua função de procriadora, a mulher desempenhou no plano econômico um papel não negligenciável. Na classe camponesa, no trabalho ela é igual ou quase igual ao homem. Não uma produtora, mas uma transformadora”.

Cabe aqui uma referência à investigação realizada pela pesquisadora Giron (1992, p. 9-11) a respeito das responsabilidades laborais nas propriedades rurais da Região Colonial Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul. Giron classifica as atividades desenvolvidas nas propriedades rurais da RCI em domésticas, complementares e principais³. Sua pesquisa aponta que cabe à mulher a totalidade das atividades domésticas, 63% das atividades complementares e 53% das atividades principais, estas divididas com a família. Assim, comparadas atribuições de mulheres e homens, as primeiras respondem por 78% de todas as atividades da propriedade enquanto que os segundos por 48% delas.

Numa estrutura familiar que muito se assemelha às estruturas familiares camponesas do ocidente medieval, caracterizadas, segundo Le Goff (2005, p. 284), por “agrupa[r] todos os que vivem numa mesma casa e cultivam a mesma terra”, esta de fato não é a mulher que “auxilia”. Yalom⁴ (2002), embora faça uma descrição que parece manter certa separação de

³ Na pesquisa de Giron (1992, p. 9-11), a listagem das atividades desenvolvidas na propriedade foi elaborada a partir de depoimentos de imigrantes, homens e mulheres. As atividades domésticas listadas foram colher legumes e verduras; cozinhar; limpar a cozinha; arrumar a casa; lavar roupa; passar a ferro; servir os alimentos; remendar roupas; costurar roupas; preparar a lenha para o fogo. As atividades complementares tratar da criação; cultivar a horta; cuidar do pomar; tirar leite; colher frutas; cortar feno; trançar palhas; dobrar palhas; fazer queijos e manteiga; matar e limpar galinhas; debulhar milho; matar porcos; fazer embutidos; vender ovos, frutas e verduras; comprar produtos para a cozinha; levar animais para o pasto; comprar produtos para a família; construção de cercas. E as atividades principais preparar as lavouras; plantar as culturas permanentes; plantar as culturas temporárias; tratar das culturas permanentes; capinar as culturas temporárias; colher as culturas temporárias; colher a cultura permanente; preparar os cereais colhidos; transportar a cultura principal para comercializá-la; levar trigo e milho para o moinho; comercialização das safras; pagar débitos e impostos e comprar produtos e sementes para a produção. Não foram incluídas entre as atividades aqueles procedimentos relacionados ao cuidado com os filhos, exclusivos da mulher.

⁴ Yalom (2002, p. 98): “Fora do perímetro urbano, as esposas camponesas passavam o dia preparando refeições, limpando a casa (uma ocupação bastante rudimentar, já que as habitações eram pequenas e havia poucos móveis), ordenhando vacas, alimentando as galinhas e os porcos, cuidando da horta, apanhando água do poço (quando não tinham crianças para realizar tal tarefa, que exigia grande consumo de tempo), lavando a roupa no riacho mais próximo, fiando e costurando. Além disso, elas amamentavam e cuidavam de seus bebês, olhavam outras crianças e cuidavam dos doentes e mais velhos. Ainda ajudavam no campo, capinando, colhendo, limpando o mato e juntando a colheita quando era abundante.

atribuições, pendendo para a imagem da mulher que “ajuda”, descreve semelhantemente a rotina da camponesa na Europa medieval.

O século XIX, em que se dá o processo migratório da Itália para o Brasil, resultando na formação inicial da RCI, é avaliado por Perrot (2006, p. 172; 177-178) como um tempo que apenas reformula questões bastante antigas no que se refere às relações - e ao poder - entre os sexos. Baseados nos avanços da biologia e da medicina, o naturalismo é novamente invocado e reforça o lugar da mulher com o argumento da diferença. Aparecem duas espécies distintas, “com qualidades e aptidões particulares”: “Aos homens, o cérebro (muito mais importante do que o falo), a inteligência, a razão lúcida, a capacidade de decisão. Às mulheres, o coração, a sensibilidade, os sentimentos”. Este se configura, relata Perrot, princípio de organização política dos pensadores mais notáveis: Michelet, Fichte, Hegel, Comte. É assim que “o século XIX acentua a racionalidade harmoniosa dessa divisão sexual. Cada sexo tem sua função, seus papéis, suas tarefas, seus espaços, seu lugar quase predeterminados, até em seus detalhes”.

Vem da ficção do naturalista Émile Zola (1999, p. 13-14) na apresentação aos contos da obra *Como se casa, como se morre* o registro do abismo que as sociedades aristocrata e burguesa francesas estabelecem na educação dos filhos homens e mulheres:

Claro, não pretendo que nossos filhos e nossas filhas devam ser criados juntos como as ervas selvagens de nossos jardins. A questão desta dupla educação é grande demais para um simples observador! Contento-me em dizer o que se passa: nossos filhos sabem tudo, nossas filhas não sabem nada. Um dos meus amigos me contou várias vezes a estranha sensação que experimentou em sua juventude ao sentir pouco a pouco que suas irmãs iam se tornando estranhas para ele. Quando voltava do colégio, a cada ano sentia o fosso mais profundo, a frieza cada vez maior. Um dia, enfim, não tinha mais nada para dizer a elas. E depois de abraçá-las com todo afeto, só lhe restava pegar seu chapéu e ir embora.

Aos homens, escreve Zola, deu-se acesso ao conhecimento humano. Às mulheres, a oportunidade de serem educadas com o que uma moça deve saber:

Pierre é internado num colégio onde se esforçam para encher-lhe o crânio com o resumo de todos os conhecimentos humanos; mais tarde, ingressa em escolas especiais, escolhe uma carreira, torna-se um homem. Entregue a si mesmo, largado entre o bem e o mal durante esse longo aprendizado da existência, ele bordejou as vilezas, provou dores e alegrias, teve sua experiência das coisas e dos homens. Marie, ao contrário, passou todo esse tempo enclausurada no apartamento de sua mãe; ensinaram-lhe o que uma moça bem educada deve saber: a literatura e a história expurgadas, a geografia, a aritmética, o catecismo; além disso, ela sabe tocar piano, dançar, desenhar paisagens com dois lápis. Assim, Marie ignora o mundo,

que viu somente pela janela, e mesmo assim fecharam-lhe a janela quando a vida passava barulhenta demais pela rua.

É no século XIX que a França e a Inglaterra urbanas e burguesas consolidam a imagem da casa como uma empresa administrada pela mulher – a quem é delegada a responsabilidade para com o orçamento doméstico. Nesta empresa, a esposa torna-se a “patroa”. Há, no entanto, uma diferença essencial apontada por Perrot (2006, p. 178-180) quando diz que “nem todo o privado é feminino”. Isso significa que à mulher é delegado oficialmente o poder sobre o lar, mas não sobre a família, que continua sob as leis patriarcais. E assim demonstra que o século transcorre mantendo a mulher nos lugares (e poderes) a ela culturalmente atribuídos: a casa, a família e a maternidade. Sua ação pública, quando existe, geralmente não é uma ação política. E, portanto, destituída de poder.

A figura do “empresário” como herói da cultura popular, reconhecida por Burke (1989, p. 185) em sua pesquisa como uma das favoritas do século XIX, é significativa. A presença destas figuras na Inglaterra já nos séculos XVII e XVIII, de forma precoce, portanto, não só denuncia o processo de industrialização que lá se desenvolve de forma antecipada como, presume-se, a influência cultural da elite na produção de difusão popular. Se o empresário, patrão, passa a ser um herói popular, a esposa, patroa, administradora do lar, é a imagem correspondente feminina à altura. Uma representação urbana, diga-se oportunamente.

Em estudos dedicados às mulheres urbanas pobres francesas e inglesas, intitulados *A mulher popular rebelde* e *A dona-de-casa no espaço parisiense no século XIX*, Perrot descreve uma realidade um tanto distinta. Ela mesma reconhece (2006, p. 170-172) estes escritos como uma tentativa entre as muitas realizadas dentro do pensamento feminista de “reforça[r] a tese do ‘poder social’ das mulheres, sustentada por quem tem a intenção de mantê-lo lá”.

Nesse estudo, a autora (2006, p. 214; 217) relata o papel importante das mulheres em viabilizar a vida de suas famílias nas grandes cidades: destinar os salários dos maridos às necessidades básicas dos filhos, complementar a renda familiar através dos mais variados “serviços miúdos” realizados primeiramente na rua e depois dentro de casa, dedicar-se a atividades comerciais nos mercados, à lavagem de roupas nos lavadouros, às faxinas, às entregas de pão, aos protestos de diversas ordens: contra o aumento dos aluguéis, a introdução de máquinas na indústria têxtil, a restrição a que trabalhem nas obras urbanas da mesma forma que homens, a substituição dos trabalhos manuais feitos por elas em suas casas, a carestia do pão.

Essa mulher não se parece com a “caseira” camponesa, tampouco com a “senhora de casa” burguesa da cidade, diz Perrot (2006, p. 189). É a “dona-de-casa”, mais presente na rua do que se possa imaginar. Reúne, em grande parte, o contingente de mulheres que vivem o processo de industrialização e empobrecimento do campo. Parte delas migrou das áreas rurais para as cidades e ali precisou encontrar formas de sobreviver. Outra parte constituiu o contingente de migrantes internacionais, como no caso da grande emigração italiana.

Como mostra Perrot (2006, p. 215), a diferença de classes insere a mulher urbana de forma bastante distinta na sociedade: “As mulheres burguesas têm um modo de circulação muito mais precocemente rígido, uma relação interior/exterior muito regulada [...]”. Um pequeno recorte deste estudo sobre a mulher popular urbana na França e na Inglaterra é dedicado à sua fala:

A dona-de-casa é a alma do bairro e, por isso, núcleo de uma cultura popular original que se opõe ao modernismo unificador [...] Enquanto os homens, os primeiros a se alfabetizar, são apanhados pelas redes de um texto que inicialmente chega-lhes de cima e gradualmente os modela e os normatiza, as mulheres, com seus falatórios, mantêm a independência do povo. A fala das mulheres conserva grande liberdade de expressão; resiste à polidez [...] Contida nos subúrbios, regulada nos mercados, essa fala livre, viva e densa, explode nas cidades nos dias de Carnaval, festa do insulto e da piada [...] Pela sua irreverência, ironia e espontaneidade, a fala das mulheres é prenhe de subversão. Ela conserva esse no-que-me-diz-respeito, essa distância que permite que os humildes preservem sua identidade. Resgatem sua memória. (PERROT, 2006, p. 205-206)

Relacionado ao contexto cultural da RCI, o estudo de Perrot demonstra acima de tudo como os diferentes espaços sociais - o aristocrata, o burguês e o popular, o rural e o urbano, o europeu e o americano, a casa e a rua, a oralidade e a escrita, o trabalho remunerado e a maternidade, a igreja e a escola - impactaram a mulher culturalmente e estabeleceram as mais diversas redes de relações. Em *Minha história das mulheres*, Perrot (2007, p. 109-110) lembra oportunamente que a França anterior à Segunda Guerra Mundial – fala-se portanto do século XX – tem quase metade das mulheres vivendo no campo. Essas mulheres “escapam” à história e as imagens sobre elas criadas, argumenta a autora, geralmente “as afasta da rudeza de seu cotidiano”.

Ao introduzir o estudo que fez sobre a emigração feminina rural italiana no período posterior à Unificação, Casemira Grandi (2007, p. 12-13) descreve o espaço rural dos séculos XVIII e XIX estreitamente dependente do trabalho e da força física. Não poderia ser diferente, dado que a sobrevivência dependia quase que exclusivamente do cultivo da terra. Comparativamente, as mulheres já nasciam em desvantagem, visto que suas capacidades

físicas e laborais não eram consideradas à altura das dos homens. Apesar de desvalorizada, demonstra a autora, a disposição e a resistência da mulher para o trabalho eram recursos cruciais para a família camponesa, de modo que se tornavam características positivamente diferenciadoras nos acordos matrimoniais. Constituíam, como observa, parte mesmo do “dote” de muitas das noivas.

Grandi evidencia que a divisão de tarefas entre homens e mulheres respeitava não apenas critérios práticos e de habilidades, mas também simbólicos. A sementeira, por exemplo, uma das etapas de cultivo mais leves no que se refere ao esforço físico empregado, não cabia às mulheres. Era uma responsabilidade masculina, porque evocava a fertilidade da terra. Cabiam à mulher, em contrapartida, muitas das atividades agrícolas, inclusive as que exigiam maior esforço físico: “As mulheres trabalhavam tanto quanto o homem [...] uma das atividades mais desempenhadas era o transporte de pesos sobre os ombros ou sobre a cabeça, seguidamente em substituição aos animais de carga - inclusive em trabalhos de tração”.

Comparar esta simbologia reconhecida por Grandi nas práticas rurais da Itália camponesa do século XIX e a simbologia presente na iconografia remanescente dos primórdios do homem evidencia a inversão cultural estabelecida entre os poderes da mulher e do homem. Supõe-se que nas primeiras sociedades agrícolas cabia à mulher realizar as tarefas de cultivo da terra, pois se acreditava que o poder da fecundidade nelas reconhecido estendia-se à fertilidade do solo (CUNHA, 1994, p. 19-20). A mitologia apresenta, dessa forma, uma grande variedade de deusas-mães cultuadas em função deste suposto poder.

O espaço doméstico rural italiano era, relata Grandi, exclusividade das mulheres, como também aponta a pesquisa de Giron na RCI. Faziam parte dos cuidados com a casa outras duas responsabilidades: a criação dos filhos e a atenção aos membros da família que precisavam de cuidados especiais, por exemplo, crianças, velhos, doentes e portadores de algum tipo de incapacidade. O “tempo morto”, ou seja, aquele em que a mulher não podia trabalhar na terra, era ocupado com atividades diversas como a fiação, a tecelagem, a costura, a palha, executados seja para atender às necessidades da família, seja para vender ou trocar por outros produtos.

Anne Higonett (1991, p. 338), em texto intitulado *Mulheres e imagens. Representações*, comenta como a obra *As respigadeiras*, de 1857, em que Jean-François Millet pinta camponesas em suas atividades agrícolas, causou impacto na sociedade burguesa:

Formas menos femininas de trabalho eram muito dificilmente assimiladas pela cultura visual. Mesmo o trabalho tradicional da mulher na agricultura chocou a classe média quando Millet representou as camponesas curvadas sobre as suas

tarefas, mas em grande escala e através de um meio de expressão artística prestigiado como é a pintura. As gravuras populares preferiam tomar como tema ofícios relativamente privilegiados, como o de chapelaria de senhora, associados com a frivolidade feminina, ou exercidos por mulheres que se julgava estarem sexualmente disponíveis para homens da classe média.

É a presença deste véu o que de certa forma se observa na evolução dos repertórios de canções tradicionais encontrados na RCI ao longo do tempo. Há, progressivamente, na medida em que os grupos de cantores se urbanizam e se “folclorizam” - transformando-se naquela categoria que Pianta distingue como a de grupos folclóricos - uma operação que exclui, seleciona, “purifica”, enquadra os repertórios em critérios de uma cultura diferente daquela em que estas canções se expressaram originalmente na RCI.

Observar a literatura de tradição oral como uma expressão masculina – e como ferramenta pela qual a sociedade patriarcal manifestou seu desejo de supremacia – faz entender a distância quase sempre reconhecida entre as representações e a realidade, ou, pelo menos, como se dá o processo de construção das identidades. No que se refere à mulher, isso é emblemático. Mesmo quando, a partir do século XIX, as mulheres passam mais intensamente a participar da produção fora do espaço doméstico “os homens definem-se pelo trabalho, enquanto as mulheres, mesmo quando têm de trabalhar, definem-se pelas suas tarefas domésticas” diferencia Dubar (2006, p. 58). Observar esta mesma literatura como lugar da memória, como “o que resta da experiência ainda viva no calor da tradição, no silêncio do costume, na repetição dos ancestrais” (NORA, 1989, p. 1), pode evidenciar uma outra face, não opositora, mas complementar - e um tanto dissonante.

A realidade urbana francesa aponta que, embora vigore o modelo da acumulação (ou seja, da mulher que, apesar de inserida no mercado de trabalho continua responsável pelas demandas do espaço doméstico), nas décadas de 60 e 70 a identidade da mulher já não está apenas restrita às imagens de esposa e de mãe (DUBAR, 2006, p. 62). As mulheres cuja atividade laboral permanece relacionada ao privado, como é o cultivo da terra nas comunidades rurais da RCI, porém, não ascendem a essa *identidade profissional*, a não ser tardiamente. Embora a profissão de “agricultora” tenha sido legalmente reconhecida, nunca a ela foi atribuída a força de uma profissão que precisa ser exercida no espaço público, ou seja, que exige a transição da mulher de dentro para fora de casa. A mulher agricultora, que se reconhece como tal e que é reconhecida pelos outros, seja na família ou no espaço público, é um ser em formação enquanto representação, um movimento presente, em busca de consolidação.

5 O FEMININO DITO PELAS CANÇÕES TRADICIONAIS: SINAIS

5.1 A mulher “esposa”

Embora esteja contido nas canções populares um multifacetado conjunto de representações femininas - e isso possa ser identificado no *corpus* em análise - observa-se nas canções selecionadas uma predominância das representações das mulheres casadas: a esposa submissa, a esposa protótipo da Virgem, a adúltera, a temida. Pode-se delas tenuamente depreender dois aspectos: mantidas na memória coletiva da RCI, estas canções outorgam à instituição do casamento uma importância considerável e a elas está relacionada a identidade feminina construída localmente.

Um terceiro aspecto pode ser destacado nesse olhar dirigido ao conjunto. A figura da mãe aparece nas canções apenas como uma referência, não como temática explorada. A ausência parece explicitar o entendimento de que a “maternidade” é uma função que não pode ser arbitrada pelo homem, como o pode a função da “esposa”. Ou, aprofundando o raciocínio, que a função de “esposa” existe - e se manifesta reincidentemente nas canções - para que o homem possa “controlar” a maternidade, como a expressão de um desejo e de uma necessidade masculina diante da configuração das relações de poder patriarcais.

5.2 A função ritual de *Cara mama...*

Relacionada ao ciclo de vida da comunidade imigrante (PIANTA, 1982), *Cara mama la spósa l'è qui* (Cara mãe a noiva chegou)¹ está, segundo Ribeiro (2004, p. 342), entre as canções dedicadas aos ritos domésticos como o nascimento, o batismo, o noivado, o casamento, a morte, enfim à vida familiar e coletiva. Nesse sentido é classificada no Projeto Ecirs como uma canção ritualística de bodas. A partir de informações coletadas pelo grupo de pesquisa, é possível dizer que este canto foi executado até meados do século XX nas festas de casamento da RCI rural - e também em outras ocasiões como brincadeira jocosa.

Encontram-se documentadas no Projeto Ecirs duas versões distintas coletadas no município de Antônio Prado, estado do Rio Grande do Sul. *Cara mama la spósa l'è qui*,

¹ A tradução para a língua portuguesa dos excertos de canções utilizados no presente capítulo foi realizada pelo Projeto Ecirs.

gravada pelo Coro da Linha Cândia do (travessão) 30, e *Mama mia la sposa la è qui*, gravada pelo Coro da Linha Camargo. Leydi (1978, p. 117-119) publica em *I canti popolari italiani* uma versão cujo título é *Mamma mia la sposa l'è ché*, coletada em pesquisa etnográfica realizada em Rava di Valtorta, província de Bergamo, na região da Lombardia. Sanga (1979, p. 152-154) publica em *Mondo popolare em Lombardia* uma outra versão, coletada em Cigano, província de Bréscia, intitulada *Mama mama la spùsa l'è che*. Propõe-se para análise um diálogo entre as quatro versões, intermediado por registros documentais (orais e escritos) que informam sobre contextos de execução ritual da canção na RCI e também em território italiano.

Ribeiro (informação verbal²) assinala: “Quando Dino Coltro examina mais detidamente a questão do canto popular na sociedade do início do século XIX ele diz claramente: a canção se torna expressão do costume, do trabalho e da festa, qualquer que ela seja, da gente sem alfabeto, da gente que não sabe escrever, que confia à transmissão oral, nos seus diferentes módulos, incluindo a canção, as narrações da sua história”. Coltro também mostra, complementa a pesquisadora, que “a escolha que muitas vezes se faz de acompanhar a canção com narrações dos próprios informantes enriquece e nos faz entender e tornar mais explícita a função de uma determinada canção popular”.

A versão coletada por Leydi está elencada em sua obra entre os cantos rituais, mais especificamente entre os cantos de bodas. Acompanha os registros escritos da letra e da música a informação de que foi executada de forma ritual durante os matrimônios na montanha bergamasca, *valtelinesa* e bresciana até aproximadamente quinze anos antes da primeira publicação da obra em questão, em 1973. Desenrolava-se, diz Leydi (1978, p. 117-118), em uma forma elementar de representação, com a participação da sogra, do esposo, da esposa e dos convidados. Informa o pesquisador, de forma sucinta, que “o propósito do canto era exorcizar, através de sua manifestação pública e ritualizada, a divergência tradicional existente entre sogra e nora”. Acrescenta ainda que no momento da publicação da coletânea, a execução da canção podia ser observada algumas vezes em banquetes de bodas, mas destituída de seu caráter de representação.

A versão de Sanga, cantada em uma voz, recupera apenas duas estrofes da canção. Acompanham a transcrição de letra e música as informações anteriormente postas por Leydi, acrescidas de dois dados interpretativos importantes. A primeira estrofe, praticamente a mesma em todas as versões encontradas, expressaria o momento em que o esposo convida a

² Em depoimento oral concedido à autora em maio de 2007.

mãe a aceitar a esposa, o que demonstra de forma clara a ligação da canção com o ritual laico de aceitação dos novos vínculos de parentesco entre as famílias dos noivos. Em segundo, levanta a hipótese de que a canção contém uma simbologia erótica, embora, ressalva o pesquisador, isto não esteja evidente.

Ribeiro (informação verbal³) identifica a execução de *Cara mama la spósa l'è qui* em dois momentos distintos da vida das comunidades de imigrantes na RCI. A primeira informação sobre a presença da canção surge de um relato feito pela própria mãe, quando descreve o rito de casamento de uma de suas irmãs mais velhas. Está, portanto, vinculado à memória familiar da pesquisadora. O segundo surge quando o Projeto Ecirs grava o cancionário popular nas comunidades rurais do município de Antônio Prado. Nesta ocasião, relata Ribeiro, são registrados dois cantos de bodas: *Cosa magnerà la spósa*, um canto augural - que não vem acompanhado de gestualidade e nem de um rito que deve ser cumprido - cantado, segundo informantes, durante o banquete de casamento, e *Cara mama la spósa l'è qui*, também documentado como *Mama mia la spósa la è qui*, estes sim ritualizados.

Analisada no contexto do rito do casamento, a canção parece ganhar lugar num espaço de fronteira entre o público e o privado, entre o sagrado e o social/civil – a festa – com a função primeira de inserir a nova esposa no ambiente familiar em que passará a viver. Para as famílias de imigrantes da RCI e seus descendentes, o dia do casamento é marcado por obrigações mútuas que respeitam as tradições e ao mesmo tempo os ajustes firmados entre famílias. Estes ajustes perpassam o período do namoro e do noivado, a fim de tornar possível a união dos filhos. Os rituais do dia confirmam esses compromissos.

É importante retomar a informação apresentada no terceiro capítulo deste estudo de que o casamento constitui um dos ritos de passagem mais significativos do ciclo de vida das comunidades camponesas na RCI. Segundo Ribeiro (informação verbal⁴), três ações rituais marcam predominantemente esse dia. A primeira delas é a cerimônia religiosa católica, que tem lugar na igreja do povoado ou na capela mais próxima. A segunda delas é uma ação ritual laica de formalização dos novos laços de parentesco envolvendo os noivos e suas respectivas famílias, que se desenrola às portas da igreja, quando concluído o casamento. A terceira é a recepção da noiva pela sogra, que acontece na casa dos pais do noivo.

Por muitos anos perduraram na RCI rural estes três momentos. Ribeiro (informação verbal⁵) descreve a aceitação como a ação por meio da qual simbolicamente se dava a adesão

³ Em depoimento oral concedido à autora em maio de 2007.

⁴ Em depoimento oral concedido à autora em maio de 2007.

⁵ Em depoimento oral concedido à autora em maio de 2007.

mútua das famílias, decorrente do novo elo de parentesco que se criava entre os recém casados. Relatos de informantes do Projeto Ecirs dão conta de que a prática acontecia especialmente envolvendo os pais, mas frequentemente era estendida pelos noivos aos demais membros do grupo familiar dos respectivos cônjuges. Essa manifestação pode ser entendida como uma cerimônia pré-cristã paralela ao casamento na igreja, ambas as práticas amplamente difundidas na RCI. Enquanto, evoca Duby (1989, p. 15), a cerimônia religiosa ocupava-se, na Idade Média, de questões morais, o modelo leigo ocupava-se em manter, de uma época para a outra, o estado de uma casa.

Os ritos de passagem compreendem a mais expressiva e significativa categoria dos ritos relacionados ao ciclo de vida, observa Terrin (2004, p. 43-44), seja pelo vínculo que mantêm com as etapas fundamentais da vida de uma pessoa, seja porque causam nela uma mudança de status representativa em relação ao grupo a que pertence. Isso não significa que um rito de passagem também não possa ser interpretado em sua dimensão de rito cíclico ou até como um rito de crise. Se, por exemplo, se observar o casamento como uma festa, aqueles que dela participam não como noivos, mas como grupo, como comunidade, absorvem do rito sua função renovadora. Para esta parte do grupo social, o rito é cíclico, em sentidos que não cabe aqui aprofundar. À medida que elaboram uma mudança na vida das pessoas, das famílias e até mesmo das comunidades envolvidas, os momentos de “passagem” de um status a outro podem ser considerados, a priori, momentos de crise (SANGA, 1979, p. 150-151). Para este autor, os momentos de passagem têm a seguinte configuração:

Sono momenti carichi di pericoli, che vanno affrontati e risolti riconducendoli all' interno di una prassi che garantisce il superamento della crisi attuale: in sostanza il rito offre un modello, sicuro in quanto collaudato da tempo immemorabile, secondo il quale la crisi può essere superata, e quindi non è pericolosa, in quanto è ricondotta a una fenomenologia nota.⁶

Se, por sua vez, se observar que a maioria dos imigrantes enfrentava, cotidianamente, a impossibilidade de realizar uma transformação de curto prazo em suas condições de vida, se poderia interpretar essa condição como uma crise permanente. A socialização proporcionada nesse caso transforma o rito do casamento em uma ação reparadora, como ancestralmente também funcionaram os períodos carnavalescos.

⁶ “São momentos carregados de perigos, que são enfrentados e resolvidos reconduzindo-os ao interior de uma prática que garante a superação da crise atual: na essência o rito oferece um modelo, seguro enquanto testado desde tempos imemoráveis, segundo os quais a crise pode ser superada, e portanto não é perigosa, enquanto é reconduzida a uma fenomenologia conhecida”.

Para além da coexistência duradoura de tradições laicas e cristãs pode-se sugerir que o rito do casamento na RCI comporta ainda sinais de uma remota tradição pré-cristã, revelados, como se tentará demonstrar, pela resistência da canção *Cara mama...*. A presença desta canção - e a conseqüente tentativa de interpretar seu texto no contexto ritual - tornam possível identificar os nós de uma formação cultural, sentidos múltiplos que se constroem pelo entrelaçamento dos tempos e colaboram para a formação do que se denomina RCI. Embora Gianluigi Secco (1995, p. 228) não faça referência específica à *Cara mama...* entre as canções de bodas que identifica em seu estudo realizado a respeito das canções de amor na província de Belluno, oferece uma informação importante quando diz que muitos trechos de canções eram cantados em momentos cruciais do rito do casamento. Identifica, inclusive, a execução das canções em duas situações específicas: a partida da noiva da casa dos pais e a chegada da esposa a sua nova casa. Confirma-se, então, que as canções ganham significado dentro deste contexto. Lê-las em sua ambivalência e ambigüidade é, por sua vez, uma necessidade, pressupondo-se que neste conjunto a ser decomposto estejam contidas não uma, mas várias funções por ela exercidas no seio da cultura local.

As quatro versões acessadas, as variações observadas, indicam uma fala contextual e dinâmica, que se movimenta evidenciando que são, de fato, suportes das tradições. Depósito do que ainda é, mas também do que simplesmente já foi. Presente e passado. A análise dos textos, sua decomposição em partes e recomposição, permite observar a canção em suas distintas dimensões. Nesse sentido torna-se uma e ao mesmo tempo várias, conteúdo latente pronto para ser revelado – ou não, pois como evidencia Terrin (2004, p. 33) há sempre no rito uma dimensão que não se consegue dominar, mesmo diante de sua contextualidade.

Ao explorar a terminologia acerca do casamento, Brandão (1993, p. 72-74) esclarece que, nas sociedades indo-européias, o casamento era uma função do homem. Dentro dessa perspectiva o verbo “casar” expressava uma ação masculina identificada pelo verbo “conduzir”, significando “conduzir a mulher para casa”. O verbo encontrado para definir a ação feminina do casamento é *nubere* significando “cobrir-se com um véu para outrem”. “A ausência de um verbo próprio deixa claro que a mulher não se casa, mas é casada” – observa o autor esclarecendo que a noiva não “realiza um ato” e sim “muda de condição”. Nota-se, nesse sentido, como a execução de *Cara mama...* integra-se funcionalmente na ação masculina de “conduzir a mulher para a casa”.

Referida por Brandão (1993), a pesquisa de Émile Benveniste mostra que não existe um termo indo-europeu para o casamento e que, conforme aponta Aristóteles, nem mesmo os gregos deram um nome para a união do homem e da mulher. As expressões que referem o

casamento são, assim, recentes e diversificadas, diz Benveniste. Entre os romanos, salienta Brandão, o casamento teve o caráter de uma união sagrada, por meio da qual se estruturava a sociedade. O vocábulo *matrimonium*, do latim, mantém o sentido dado pelos povos indo-europeus (*dare filiam in matrimonium* significava, para o pai, “dar a filha em casamento”), mas originalmente, designa a “condição legal de *mater*, de mãe”. O termo “matrimônio” passa a ser, assim, identificador de uma nova condição da mulher: a de mãe de família. “Daí se pode concluir que o casamento traduz para a mulher não um ato, mas uma destinação: ela é dada e conduzida com vistas ao *matrimonium*, *in matrimonium*, isto é, para ser mãe de família”, reforça Brandão. Cabe aqui uma referência ao vocábulo *maridàre* que em dialeto vêneto expressa a ação de casar e cuja raiz é *marí* que significa marido. À semelhança, um dos termos do francês para casamento é *mariage*.

A terminologia que envolve o ato do casamento mostra-se, nesse sentido, coerente com as práticas que se mantiveram na RCI, protagonizadas por figuras masculinas. Enquanto os homens acompanhavam todos os momentos públicos do casamento, tanto a mãe da noiva quanto a mãe do noivo de maneira geral permaneciam em casa. Cabia ao pai, por exemplo, aceitar a nora como filha ainda às portas da igreja. Esse costume pode ser observado de duas maneiras: como um sinal da distinção existente entre as práticas leigas e as eclesiásticas, já que a ação ritual de aceitação se dava do lado de fora da igreja, geralmente após o culto religioso; e como indicativo dos espaços de poder do homem e da mulher.

O regime de herança aplicado na RCI é, segundo Azevedo (1980, p. 139), a garantia de que a unidade de produção que dá sustento à família será mantida. Reproduz o sistema europeu, também comum no norte da Itália, em que o patrimônio do pai deve “persistir indiviso e com a mesma função econômica e social em poder do descendente capaz de o suceder naquele papel de chefe da empresa-família”. Este papel cabe aos filhos homens, que passam a ser os herdeiros da propriedade rural. Assim, a posse da terra raramente é dada por iniciativa à mulher, que se torna proprietária apenas em situações excepcionais. Sejam quais forem os arranjos estabelecidos ao longo da vida pelas famílias, a prioridade é manter a unidade de produção íntegra, nas mãos de um ou mais filhos, a fim de que continue produtiva. Este regime ordena toda a vida social, especialmente os casamentos.

Conseqüentemente, a decisão de casar envolve o consentimento do pai, que administra o dinheiro e media as prioridades da casa. Os filhos mais velhos têm a preferência, bem como as filhas mais velhas. A ordem pode ser alterada – e frequentemente acontece – mas há sempre uma forma de fazer, uma tradição, que orienta e normatiza as atitudes – e justifica as

decisões. Nas famílias numerosas e mais pobres, entre a decisão de casar e o casamento propriamente dito pode transcorrer um tempo considerável.

Diferentemente do que acontecia com o pai, o ritual de aceitação da mãe era realizado em casa e situava a esposa que chegava em um lugar simbólico, liminal. Sabe-se que a recepção na nova residência era via de regra feita pela sogra, o que pode ser interpretado como a continuidade do ritual laico iniciado às portas da igreja. Ribeiro (informação verbal⁷) também observa a ausência das figuras maternas na cerimônia religiosa. Relata uma informante do Projeto Ecirs⁸ que a esposa chegava à casa da sogra em um cavalo especialmente escolhido pelo primeiro padrinho, arriado com *selín* (sela própria para mulheres). A sogra saía de casa com uma cadeira, a noiva desmontava do *selín* e aceitava a sogra por mãe. O ritual de aceitação era finalizado quando, durante o banquete, a esposa, acompanhada do esposo, passava em todas as mesas dirigindo as palavras rituais aos demais membros da família acolhedora (tios, primos, cunhados, etc).

É coerente justificar a ausência das mães na cerimônia religiosa de forma objetiva, pois às mulheres cabiam os preparativos dos eventos que envolviam o casamento, tanto na família da noiva quanto na do noivo. Mas é possível também entendê-la a partir de um hipotético simbolismo de que o lugar de cada ato demarca na verdade espaços de poder feminino e masculino. Ao anunciar à mãe a chegada da esposa o filho respeita e reproduz a hierarquia: submete-se à tutela materna, ao mesmo tempo em que delega a autoridade sobre a esposa para o domínio da mãe. Nesse sentido, a canção em análise se reveste de uma importante significação.

Em seu contexto ritual, a canção *Cara mama...* parece simbolizar de forma clara a passagem da mulher pelas três fases que, a partir do modelo de Van Gennep, Turner identifica no rito de passagem. Terrin (2004, p. 101) assim as descreve:

[...] a fase da desestruturação, em que se passa de uma situação “estrutural”, isto é, bem articulada, no seio da sociedade, a uma liminar, que leva a uma espécie de marginalização e sai da zona de rígida estrutura; a segunda fase, que é a fase intermediária, isto é, aquela dada justamente pela marginalidade, liminalidade, isto é, por aquela situação em que se é excluído da sociedade e da velha estrutura social. Nesse sentido, o indivíduo, quando sai da estrutura de pertença formal, torna-se outro, torna-se um “marginal”, adquire um caráter universalista e “anômico”, “fora da lei” em relação à sua situação anterior, entrando numa *communitas* que se constitui mediante uma configuração totalmente nova das relações sociais, que vêm como que purificadas, regeneradas, tornadas originárias e “inocentes”, baseando-se

⁷ Em depoimento oral concedido à autora em maio de 2007.

⁸ Informante Elvira Baggio Pegoraro, moradora de Travessão Bonito – Flores da Cunha – RS. Acervo de entrevistas orais do Projeto Ecirs. Sem data.

agora no tipo eu/tu/nós como um unicum indiviso. A terceira fase, ao invés, é uma espécie de “retorno”, é dada pela “reestruturação” e se baseia na reassunção de modelos, mas a partir de uma nova estrutura.

O rito do casamento faz a passagem da condição de filha (1ª fase de Turner), que migra temporariamente para a condição transitória e anômala de noiva (porque nem do pai nem do marido) (2ª fase de Turner) e finalmente muda para a condição de esposa (3ª fase de Turner). É interessante observar como essa transição identitária feminina está sempre relacionada a uma figura masculina: primeiro à do pai e depois à do esposo. No entanto, a canção também simboliza os espaços de poder femininos. É o homem que retira a mulher de uma condição “marginal”, mas é a sogra que a introduz no espaço em que exercerá seu novo *status* de esposa – e seu poder – a casa.

A estrofe inicial da canção *Cara mama la spósa l'è qui*, quando relacionada às tradições perpetuadas pelo casamento na RCI rural, parece evidenciar a casa como um espaço por excelência feminino. A canção inicia com o esposo anunciando à mãe a chegada da noiva.

*Cara mama la spósa l'è qui
cara mama la spósa l'è qui
féghe legria féghe legria
féghe legria che nco l'è 'l so dì
féghe legria féghe legria
féghe legria che nco l'è 'l so dì*

*Cara mãe, a noiva chegou
Cara mãe, a noiva chegou
dai-lhe alegria, dai-lhe alegria
dai-lhe alegria que hoje é o seu dia
dai-lhe alegria, dai-lhe alegria
dai-lhe alegria que hoje é o seu dia*

Observa-se que os versos iniciais atuam como ferramenta pela qual se estabelecem as bases da nova relação que a chegada da esposa inaugura. Comunica-se, nesse momento, a existência de uma hierarquia entre mulheres que deve ser aprendida e respeitada pela nova integrante da família, e comunica-se a mãe como dona da casa e, portanto, a figura de autoridade a quem a nora deve obediência. Não é por acaso que a mãe recepciona a nora recém-chegada, fazendo a transição para seu espaço de poder na nova *communitas*, ou seja, a casa.

Enquanto a canção isolada de seu contexto apenas sugere uma vinculação à cerimônia laica de aceitação, a experiência familiar resgatada por Ribeiro mostra que a execução de *Cara mama la spósa l'è qui* integra a ação ritual, a constitui. Quando os noivos e seu cortejo chegam, a sogra, mãe do noivo, está à espera de todos no *pogiolo*, uma espécie de pequena sacada frontal de acesso à porta principal da casa, separada do chão por uma pequena escada de três até cinco degraus. Veste avental de trabalho e nele está, à altura da cintura, pendurado o *menèstro*, a concha usada para servir a sopa.

Na chegada, o noivo ajuda a noiva a descer do cavalo e a acompanha até a soleira da casa. Neste momento, a sogra retira a concha da cintura e a entrega à noiva, que permanece de pé enquanto todos os convidados cantam: *Cara mama la spósa l'è qui / Feghe legria, feghe legria / feghe legria che nco le so di*. Uma parte do coro pergunta: “Que alegria devemos lhe dar?” E a outra parte responde: “Dai-lhe a vassoura, dai-lhe a vassoura, dai-lhe a vassoura e mandai-a varrer”. Depois voltam ao refrão: “Cara mãe a noiva está aqui, dai-lhe alegria, dai-lhe alegria, dai-lhe alegria porque hoje é seu dia”. A cada “alegria” que deve ser feita à noiva os convidados apresentam um instrumento de trabalho: a vassoura, a enxada, enfim [...]

Semelhanças entre o ritual resgatado pela memória familiar e tradições documentadas na Itália setentrional foram encontradas por Ribeiro na pesquisa realizada por Coltro na região de Verona (1982, p. 160):

A sogra recebia a noiva na porta da casa, a beijava e lhe entregava a concha, a *mescola*⁹ e a vassoura, significando que ela estava sendo acolhida na família em pé de igualdade às outras mulheres. Se lhe entregava apenas a mescola e a vassoura, queria dizer que devia trabalhar mas não gerenciar a casa, não mandar: *chi minestra comanda*, quem usava a concha era a sogra. Em alguns lugares, ao invés, a mãe coloca a vassoura no limiar da porta para ver se a noiva se abaixa para erguer a vassoura (que é um signo de laboriosidade) ou se ela pulava por cima, signo de que não seria uma boa dona de casa, idônea para o trabalho doméstico.

Chi minestra comanda, explica Ribeiro (informação verbal¹⁰), é um trocadilho que pode ser traduzido por “quem ministra o que está dentro da concha é quem manda”. O sentido social da entrega da concha, identificado por Coltro a partir da interpretação desse ritual, era de que a nova integrante da família estava equiparada na hierarquia das demais mulheres da casa. Observa a pesquisadora que para melhor entender o significado deste código socialmente estabelecido deve-se levar em conta que, na estrutura de uma família camponesa, frequentemente os filhos casados iam ficando na casa paterna, de modo que, para as mulheres mais jovens, a chegada à casa da sogra era um desafio: cabia a elas obedecer à sogra e obedecer às cunhadas, que já tinham seus lugares estabelecidos. Está contida na representação simbólica da concha, diz Ribeiro, o domínio da cozinha, de um território – e de um bem maior que é o alimento.

⁹ Alberto Vitor Stawinski (Dicionário Vêneto-Português-Italiano, 1995, p. 309) define *mêscola* como uma grande espátula de madeira que, durante o cozimento, se usa para remexer a polenta, a marmelada, o sabão, a grapa...Tem a forma de um pequeno remo.

¹⁰ Em depoimento oral concedido à autora em maio de 2007.

Ao descrever ritual semelhante observado em Veneza, Coltro (1982, p. 160) faz referência a um canto de chegada, sem identificá-lo. É possível, no entanto, observar uma relação de identidade entre as funções da variante registrada por Leydi, das versões encontradas na RCI e dos versos referidos pelo autor:

Em Veneza, a sogra esperava a noiva varrendo e quando os convidados entoavam o canto de chegada: *Madona feve po' de fora/ca ghe el votro puto e vostra nuora ecc.* [“Sogra venha um pouquinho pra fora / que aqui está vosso filho e vossa nora” e assim por diante] ela deixava cair a vassoura e ia ao encontro dos noivos. A noiva corria juntar a vassoura e permanecia com ela presa na mão como símbolo de obediência e de trabalho, laboriosidade, cumprimentava *la mare*, a mãe. Em Lessinia e em outros lugares também a sogra lhe entrega, às vezes, o ancinho, de acordo com o dito que *el restelo tira a casa* [o ancinho puxa para a casa] e a nora devia empenhar-se no trabalho, na economia e na concórdia.

Uma segunda referência aos cantos rituais de bodas é feita na seção em que Coltro (1982, p. 337) reproduz cantos de “ritualidade doméstica”. Descreve-o como “o canto dos padrinhos quando se aproximam da casa da esposa”. Deste é transcrito o seguinte texto: *Cara madona, fève un po' de fuora / che ghè xè vostro fiòlo e vostra niora;/e vòstro fiòlo vien qua ridando/e vostra niora vien in qua piangando./Eh! Cara madona, mete 'l grembiale, / chiapé vostra niora e andèvela (a) bazare¹¹*. Gianluigi Secco (1994, p. 228-229) faz referência a uma canção de baile em cuja execução identifica falas delegadas ao esposo, à esposa, aos padrinhos, às madrinhas, ao sogro, à sogra e às cunhadas. Na execução, indica, as falas masculinas eram cantadas pelos homens e as falas femininas pelas mulheres presentes na festa. A estrofe *Parona de la casa fàte in fora / che l to tosat al t à mena na nora! (Patroa da casa vem pra fora/ que teu filhote te trouxe a nora!)* é, à semelhança da versão reproduzida por Coltro, representada pela figura do padrinho.

Na cultura popular de matriz camponesa, contextualiza Ribeiro (informação verbal¹²), a mulher, como regra, é levada a observar a submissão, primeiro aos pais, depois ao sogro e à sogra - e sobretudo ao marido: “Queixar-se, muito pouco. O aprendizado do silêncio e da subordinação se faz com as formas as mais perversas”, descreve, citando como exemplo os discursos contidos nos panos de parede que comumente ornamentavam as cozinhas. “O mais emblemático de todos - destaca - é aquele cujos dizeres eram ‘*a palavra é prata, o silêncio é ouro*’”. Enquanto manifestação da cultura camponesa, interpreta Ribeiro, está igualmente

¹¹ Cara sogra, venha um pouquinho para fora / que estão aqui seu filho e sua nora;/ e seu filho chega rindo/ e sua nora chega chorando./Eh! Cara sogra, coloca o avental, / pegue sua nora e vá beijá-la.

¹² Em depoimento oral concedido à autora em maio de 2007.

contido no ritual que envolve *Cara mama...* esse conceito de subordinação da mulher - e é nesse contexto que a canção deve ser examinada.

Ao se considerar o canto tradicional um elemento ordenador da vida, cabe a observação de Marcel Detienne (1987, p. 58) de que as reflexões sobre a tradição demonstram que crenças estão sempre interligadas a práticas, que têm a função de promover e manter a coesão e estabilidade do grupo social. Há uma antiga solidariedade entre as palavras e os gestos, observa o autor. A coexistência da cerimônia católica e da cerimônia leiga parece revelar, nesse sentido, uma identidade ambivalente, que transita entre duas tradições, que se mantêm porque atuam funcionalmente de forma distinta.

O diálogo que perpassa a canção *Cara mama la spósa l'è qui*, embora ganhe uma dimensão polifônica (real e simbólica) na execução, pode ser interpretado como uma fala entre mãe e filho. A cada pergunta do filho a mãe hipoteticamente responde com uma orientação, que também poder ser entendida como uma ordem: “Tocai a gaita”, “Dai-lhe a vassoura”, “Dai-lhe a enxada”. Uma presumida sujeição à mãe abre espaço para que se discuta as relações de poder na família camponesa da RCI. Leva-se em conta a proposição de Duby (1989, p. 94-95) de que na Idade Média predomina uma “sociedade doméstica”, ou seja, organizada em torno da família e da casa, em que vigorava no seio do casal uma divisão de papéis – e poderes. Além das responsabilidades pelo espaço doméstico – tradição que, segundo Engels, remonta os primórdios da vida em sociedade – Duby reconhece na mulher medieval um domínio sobre as demais mulheres da casa.

A versão coletada por Leydi (1978) é publicada indicando as vozes responsáveis por cada um dos textos na representação da canção. O esposo abre o diálogo, anunciando a chegada da esposa à mãe, em estrofe que apresenta apenas variantes dialetais em relação às duas versões coletadas na RCI. A resposta vem da sogra, que inicialmente diz não saber que alegria pode lhe dar: “Que alegria posso eu fazer / se tu a pegaste / se tu a pegaste / Que alegria posso eu fazer / se tu a pegaste mantenha-a tu” . E complementa, em nova estrofe: “Que alegria posso eu fazer / dai-lhe a enxada / dai-lhe a enxada / Que alegria posso eu fazer / dai-lhe a enxada e mandai-a capinar”.

A indicação das vozes de cada fala não está disponível nas versões da RCI por dois motivos. Primeiro, porque nenhuma das duas versões foi coletada num momento em que a ação ritual acontece. Dessa forma, não se pode analisá-las no contexto original de ocorrência, ou seja, durante a cerimônia de aceitação. Segundo, porque a execução documentada evidencia apenas um canto polifônico, sem distinção intencional de vozes, ou melhor, em que não se pode identificar papéis determinados, como acontece na versão documentada por

Leydi. Entende-se, no entanto, que essa diferença não altera o sentido da canção, que é um sentido social, um consenso que a cultura estabelece. Assim, sejam enunciadas pela mãe (como na versão de Leydi) ou por todos os convidados (como no depoimento de Ribeiro), o sentido do texto permanece e mesmo é reforçado como código socialmente estabelecido.

A representação que acompanha a execução de *Cara mama la spósa l'è qui* pode ser entendida, complementarmente, como o instante da passagem, em que a mulher transita da condição de noiva à condição de esposa, e assume as atribuições que a nova posição impõe. O casamento simultaneamente projeta a mulher na sociedade, confere-lhe identidade elevando-a a almejada condição de casada e destina-lhe um lugar marcadamente delimitado. O apelo do noivo à mãe dizendo “Faça-a feliz, faça-a feliz, faça-a feliz que hoje é seu dia” contém, nesse sentido, uma ambivalência interessante de ser estudada. A palavra “hoje” revela sutilmente a mudança de condição que está prestes a acontecer.

A partir desses versos é possível compreender que a canção colabora com essa transição. Quando responde ao filho que ele deve dar à esposa a enxada, a mãe estabelece uma nova identidade para a mulher que chega. A “noiva” logo será suplantada pela “esposa”. Coltro (1982, p. 160) relata que quando os noivos sentavam-se à mesa do banquete, a sogra trazia o *brodo* (entende-se como o caldo de sopa) à esposa e ao mesmo tempo dizia: “*Me consolo*, como signo de augúrio e de festa”. O gesto pode, a exemplo do termo “hoje”, ser entendido como um sinal que prenuncia a submissão da noiva, prestes a acontecer. O verbo consolar significa ao mesmo tempo resignação, alívio e satisfação. Quando, no gesto de servir a esposa do filho, a mãe se expressa com as palavras “me consolo”, demonstra sua resignação em relação à chegada da mulher à casa. Ao mesmo tempo prenuncia que hoje serve a nora para amanhã ser servida por ela. Nesse viés de interpretação, pode-se dizer que a palavra “hoje” presente na canção e o ato de servir a sopa à nora assumem uma função semelhante. Acredita-se que nesse momento a representação do casamento passa por uma ressignificação, melhor entendida a partir de uma breve digressão.

Tanto para a mulher quanto para o homem o casamento apresenta-se na RCI como uma conseqüência normal do curso da vida, e perpetua o modelo que organiza e mantém a sociedade em questão: a terra e a mão-de-obra familiar que a cultiva (AZEVEDO, 1980). Exceto para as famílias que vivem em uma situação econômica favorável, poucas, as ações rituais do casamento em comunidades rurais são cumpridas com sacrifício. O grande número de filhos exige uma organização e uma hierarquia, que torna possível, aos poucos, que filhos homens e mulheres constituam seus núcleos familiares próprios. Mas seguem a lógica do racionamento que permeia todas as rotinas da família.

Uma mulher que se prepara para o casamento sabe dessa condição e todas as decisões que precedem a data se ajustam à falta de dinheiro e à realidade de escassez. A convivência com a avó, a mãe, as irmãs mais velhas e as cunhadas prepara as jovens para a função de esposa, que é exercida, salvo exceções, pelo menos nos primeiros anos, na casa da sogra. O exemplo das mulheres mais experientes orienta as decisões das jovens.

A escolha do companheiro segue as mesmas regras. Não raro a mulher encontra na casa do marido uma situação econômica mais difícil do que na família de origem. Não se ilude, pois o esposo terá direito, com sorte, a uma pequena parte das terras da família – sua herança. Ela leva para o casamento a *dota* (enxoval) e, se a família tiver recursos para tanto, uma máquina de costura. Um homem que se prepara para casar se preocupa principalmente em poupar os recursos necessários para as despesas decorrentes da decisão. E isso é feito com muito trabalho na propriedade do pai. Primeiro compra as alianças. Depois a mobília do quarto. Em seguida providencia sua *fatiota* (terno) e o vestido da noiva. E, por fim, a festa, cujas despesas são divididas com a família da noiva.

A confecção e a venda da *dressa* são procedimentos comuns. Um trabalho feito pelas mulheres mais jovens durante os *filós* e horas de folga que permite a compra do vestido e do sapato para as ocasiões especiais. Essa é a roupa usada nas festas, nas missas – e representa um verdadeiro prerequisite para se chegar ao casamento. A renda obtida com a *dressa* não só possibilita que as jovens apresentem-se bem vestidas em situações de convívio social (uma preocupação essencialmente feminina, já que raramente um pai financia esse tipo de luxo), como torna possível que elas manipulem algum dinheiro e decidam o que fazer com ele.

Essa situação difere entre os filhos homens a quem cabe remuneração pelo trabalho na propriedade. Mas eles também se preocupam com a roupa de domingo. Dispor de um traje de festa os habilita ao namoro, de modo que é também uma preocupação masculina. Não raro todos os rituais de bodas – do cortejamento ao casamento propriamente dito – são vividos em uma única roupa de festa. Ela chega gasta ao *noviço* (noivado) e só será renovada para a cerimônia de casamento.

Enquanto o noivo preocupa-se com os móveis do quarto, a noiva completa o enxoval, sua herança de família. As peças não têm luxo e restringem-se ao necessário para o funcionamento do quarto e da intimidade, já que o restante da casa será compartilhado com outras famílias já estabelecidas. A quantidade e a qualidade das peças decorrem das condições econômicas, do tempo disponível e da habilidade com o bordado. Sua feitura cabe às jovens, com a ajuda das mulheres mais próximas. Tem lugar em momentos de lazer ou à noite, depois da jornada diária dividida entre as responsabilidades da casa e o trabalho na

roça. Por isso também não há muito tempo para aprender. Ribeiro (2005, p. 74-75) relata que não se encontra inicialmente entre as camponesas da RCI um domínio tecnológico para ornamentação das roupas. Os enxovais são simples, pois as mulheres geralmente não dominam técnicas como o crochê, o filé e rendas delicadas. Fazem pontos de haste, cruz e corrente e às vezes enfeitam os *sugaman* (toalhas de mão compradas prontas ou feitas de sacos de açúcar) com *le franje* (nós de franjas).

O enxoval revela a praticidade e essencialidade das roupas dos primeiros camponeses, observa Ribeiro (2005, p. 71-72; 76), e também é um veículo que expressa o talento das jovens e isso faz parte da estratégia matrimonial. A sofisticação desta tecnologia, no entanto, torna-se visível somente com a evolução social e econômica da RCI e parte das zonas urbanas, em função de dois eventos: as escolas administradas por congregações de irmãs provenientes da Europa que a partir de 1898 começam a ensinar as jovens a bordar e a inauguração da estrada de ferro ao ligar a região à capital, que promove trocas comerciais e o acesso a novas matérias-primas. Mesmo em um ambiente de extremo racionamento como a RCI rural, o enxoval ganha destaque no rito do casamento. Trata-se da herança da noiva. É seu bem maior.

O universo da esposa passa a ser as terras da família. Responde pela roça e por todos os afazeres de casa, por isso sua rotina mostra-se dilatada. Acorda cedo e é a última a deitar-se (GIRON, 1992, p. 11). Segundo Engels (s.d, p. 64), a palavra família provém do termo *Famulus*, uma expressão inaugurada pelos romanos para designar “escravo doméstico”. Família significava inicialmente, a partir dessa concepção, o conjunto de escravos domésticos e expandiu-se para designar o grupo que se forma com a transição do casamento pré-monogâmico para o monogâmico, assim descrito pelo autor: “um novo organismo social, cujo chefe mantinha sob seu poder a mulher, os filhos e certo numero de escravos, com o pátrio poder romano e o direito de vida e morte sobre todos eles”. Essa organização existia para que se pudesse cuidar dos bens familiares - manter e expandir a propriedade privada.

A palavra “hoje” do verso “Faça-a feliz, faça-a feliz, faça-a feliz que hoje é seu dia” reveste a condição de destaque em que se encontra a noiva de uma transitoriedade também representada pelo espaço físico em que se dá o acolhimento por parte da sogra: “A sogra recebia a noiva na porta da casa” ou “As cortesias que eram feitas à porta de ingresso” descreve Coltro (1982, p. 160) quando se refere à chegada da noiva à casa dos sogros. As etapas cumpridas pelos casamentos romanos, recuperadas por Brandão (1993, p. 75), mostram a ancestralidade dos rituais à soleira da porta:

Chegando o cortejo à casa do marido, este se colocava à porta e perguntava à mulher: Quem és tu? Ela respondia: *Ubi tu Gaius, ego Gaia* – onde tu fores Gaio eu serei Gaia, conforme se pode ver em Cícero, Pro Murena, 27. Em seguida era levantada para transpor o umbral sem tocar nele. O esposo a recebia, então, no atrium, átrio, onde lhe entregava água e fogo, símbolos da vida em comum e da comunhão de culto, além de um prato com algumas moedas de ouro, sinais de sua administração doméstica.

Os três elementos, seja o fornecido pela canção (a palavra “hoje”), aquele oriundo do relato de Coltro (o gesto de servir e a expressão “me consolo” da sogra) ou aquele dado pelo contexto da ação (a descrição da chegada da noiva), reforçam a cerimônia de aceitação como um rito de passagem. A recém-casada encontra-se à soleira da porta, no limiar, ou seja, nem dentro nem fora de casa, num lugar que dá passagem para o interior de um ambiente, termo que também pode designar o primeiro momento, o começo, o início de uma nova fase. Presume-se, assim, que as condições que pautariam a nova vida na casa do marido, ou seja, da porta para dentro, estavam – pelo menos em parte - codificadas nos elementos descritos, expressando no não dito as características culturais da sociedade camponesa em questão. O quanto o significado desta função original manteve-se ao longo do tempo, ou seja, o quanto acompanhou a trajetória percorrida pela canção na consignação entre gerações, é uma pergunta difícil de responder.

Ribeiro (informação verbal¹³) acredita que a presença de *Cara mama...* no ritual resgatado provavelmente dos primeiros anos da imigração na RCI (pelas memórias de família) e nos anos que se seguiram (em casamentos e outros momentos de convívio social) na região não significa que a função original aqui discutida tenha permanecido. Para a pesquisadora, a passagem do tempo, a modernização dos costumes fez com que a canção perdesse a função original de codificar o lugar da noiva na hierarquia da nova família. À medida que se desfuncionaliza, mas permanece, ganha novo valor simbólico, tendo continuado sua execução, entre outras hipóteses possíveis, como um sinal de acolhida, referendado pelos convidados, significando que a noiva era bem recebida na nova casa.

Pode-se observar, complementarmente, que a alusão à felicidade presente nesses versos é ao mesmo tempo alusão a um sentimento contrário. Com efeito, estabelece-se a relação noiva-feliz / esposa-infeliz. Embora o termo dialetal *sposa* possa ser traduzido no contexto da canção como “esposa” e também como “noiva”, significando mulher recém-casada, observa-se que estas palavras não são sinônimas, contêm diferenças. A mulher recém-casada é a “noiva”, conduzida no melhor cavalo, vestida de branco e revestida de adornos e enfeites, pode-se dizer de um mundo imaginado. A mulher apresentada pelo filho à mãe já é a

¹³ Em depoimento oral concedido à autora em maio de 2007.

“esposa”. Na expressão “me consolo”, recuperada por Coltro, pode-se igualmente perceber um desconsolo da mãe, uma tristeza de “esposa”, aquela que sabe que o poder que detém reside em sua utilidade, em sua funcionalidade, que mais cedo ou mais tarde serão suplantados pelas mais jovens.

Não por acaso as fontes documentais acessadas para a interpretação de *Cara mama...* contêm como elementos simbólicos objetos de trabalho na cozinha, como a concha, a *mêscola* e a vassoura, além de objetos de trabalho na roça como são a enxada e o ancinho. Os atos propriamente ditos (a tradicional entrega da concha relatada por Coltro e Ribeiro; as entregas da vassoura e do ancinho relatadas por Coltro) ou sua representação resgatada nas versões da canção em estudo mostram, nesse sentido, que a identidade das esposas da RCI está estreitamente vinculada às funções laborais que exercem na propriedade rural.

A entrega do ancinho à esposa que chega, que não está representada na canção, mas no ritual veneziano relatado por Coltro (1982, p. 160) é, segundo Ribeiro, um símbolo universal. No contexto do ritual em questão, diz a pesquisadora, essa entrega pode significar que cabe à esposa recém chegada uma função agregadora, de puxar todos da família para o mesmo fim, como o ancinho puxa pra perto do ceifador o feno cortado.

*Che legria gavònti de far
che legria gavònti de far
déghe la scóa déghe la scóa
déghe la scóa e mandéla scoàr
déghe la scóa déghe la scóa
déghe la scóa e mandéla scoàr*

*Que alegria podemos dar?
Que alegria podemos dar?
dai-lhe a vassoura, dai-lhe a vassoura
dai-lhe a vassoura e mandai-a varrer
dai-lhe a vassoura, dai-lhe a vassoura
dai-lhe a vassoura e mandai-a varrer*

[...]

[...]

*Che legria gavònti de far
che legria gavònti de far
déghe la sapa déghe la sapa
déghe la sapa e mandéla sapàr
déghe la sapa déghe la sapa
déghe la sapa e mandéla sapàr*

*Que alegria podemos dar?
Que alegria podemos dar?
dai-lhe a enxada, dai-lhe a enxada
dai-lhe a enxada e mandai-a capinar
dai-lhe a enxada, dai-lhe a enxada
dai-lhe a enxada e mandai-a capinar*

A “vassoura” e a “enxada”, citados na quinta e na sétima estrofes da canção *Cara mama la spósa l’ é qui* são, por assim dizer, objetos íntimos do universo camponês feminino, que a voz materna evoca como símbolo de uma vida estruturada entre os afazeres domésticos e o cultivo da terra. “O homem e a terra de uma região, a história que os transforma e une, as circunstâncias evidentes e subterrâneas que os amalgamaram numa cultura – tudo isso gerou um símbolo muito particular: a enxada”, diz Costantin (2004, p. 116).

Embora os silêncios da história – e mesmo os lugares da memória – pareçam ter transformado essa ferramenta em um símbolo masculino, portanto vinculado à identidade do camponês, a canção em análise de certa forma denuncia a intimidade da mulher com aquele que pode ser considerado o símbolo maior do trabalho na RCI. Enquanto, por exemplo, no Monumento ao Imigrante, exposto diariamente a milhares de olhares na principal cidade da RCI, Caxias do Sul, impõe-se o homem portador da enxada, portanto o que “trabalha”, e a mulher que acolhe a criança, portanto a que “pare” – e “ajuda”, canta-se na RCI rural: “Dai-lhe a enxada, dai-lhe a enxada / Dai-lhe a enxada e mandai-a capinar”. Testemunho de uma história modelada no masculino, a representação construída no Monumento ao Imigrante figura entre aquelas *Imagens da Mulher* (DUBY, 1992) que, olhadas criticamente, permitem redesenhar a memória e a história da RCI.

Para a noite de núpcias a mulher vai solitária e portadora de uma experiência pessoal, poucas vezes dividida com a mãe. Com esta aprende oficialmente as obrigações de esposa e a seguir os interditos postulados pela igreja. No que se refere ao sexo, a relação mãe-filha respeita a tradição do silêncio. As dúvidas, curiosidades, experiências conseguem ser somente enunciadas com as que vivem momentos semelhantes: irmãs solteiras, irmãs mais velhas casadas, cunhadas, amigas. O acervo de informações também se forma nos fundamentais momentos de socialização, nos relatos e comentários sobre o *outro*, na convivência íntima com o parceiro, uma comunicação às avessas de que todos participam: pais, mães, irmãos, padres, parentes, vizinhos, professores. Constitui-se este, muitas vezes, o caminho por onde a mulher obtém maturidade para enfrentar a vida adulta e o relacionamento conjugal.

Após o casamento a vida recomeça para a mulher. Novos papéis são assumidos, em um dia a dia que não difere daquele deixado para trás. A família numerosa garantiu o sustento na casa materna e será, provavelmente, o sustento da sua. Fazer nascer filhos é sua função “natural”. E a maternidade uma experiência solitária, amparada, quando possível, pelas outras mais próximas. A transição da vida de solteira para a vida de casada é marcada pelo retorno ao espaço privado, que se torna cada vez mais o espaço da esposa. Só a velhice atenuará a vida de muito trabalho, porque outras mulheres – e outras esposas - terão assumido seu lugar. O casamento é ao mesmo tempo o lugar e o não-lugar da mulher na RCI.

5.3 Os ancestrais de *Cara mama* ...

Supõe-se que o ritual leigo não apenas reforce o modelo patriarcal que preserva a propriedade mas, em algum grau, resista aos ideais ascéticos do modelo eclesiástico, à medida

que dá espaço para uma manifestação pagã, profana, transgressora, expressa claramente na execução da canção que o rito do casamento comporta. Inserir *Cara mama la spósa l'è qui* no espaço da festa – e portanto num ambiente em que predominam as liberdades do mundo às avessas (BAKHTIN, 1999) - abre um novo campo de leitura para o texto em estudo e, desnecessário dizer, para a cultura – e para a identidade feminina - que se forma na RCI.

Ao apresentar os cantos ritualísticos coletados em pesquisa etnográfica realizada no norte da Itália, Leydi (1978, p. 60-61) destaca inicialmente que os momentos rituais tradicionais da cultura camponesa estão intrinsecamente relacionados ao ciclo da natureza – e por isso ao calendário agrícola. Quando descreve as festas de casamento e os preparativos que envolviam as famílias dos noivos, Coltro (1982, p. 160) lembra que os camponeses se casavam no outono, citando o provérbio “a *San Martin la fiola del contadin*” (No dia se São Martinho, [casa-se] a filha do camponês). Leydi (1978, p. 60) insere o dia de *San Martino* (11 de novembro) entre as festas rituais de abertura do inverno, que pertenciam, como o Natal e o Ano Novo, ao que se denominava no antigo calendário agrícola de “Ciclo do Solstício de Inverno”.

O período em que se realizam os casamentos rurais na RCI coincide com as épocas de menor trabalho nas propriedades. Conforme Azevedo (1980, p. 142), janeiro/fevereiro e junho/julho, esta última “uma fase de menor atividade do campo e de mais recursos financeiros devido à venda anterior das safras de uva, do milho, do trigo, da batata”. Além disso, é aconselhável que a família da noiva não se desfaça de um braço de trabalho às vésperas da colheita. Diante de um pedido de casamento, é comum que o pai intervenha: “*sol dopo del la racolta*” (só depois de passar a colheita).

Leydi (1978, p. 60) assinala que embora o cristianismo aja profundamente sobre os ritos calendariais ligados ao ciclo da natureza, elementos anteriores muito importantes sobrevivem. Alguns ritos chegam a ser consignados em sua configuração arcaica e mesmo aqueles mais cristianizados estão quase sempre marcados por características pré-cristãs. “Essa permanência demonstra a importância, na cultura oral tradicional, dos eventos rituais do calendário e quão profundas são suas raízes no terreno da cultura camponesa (e talvez, em alguns casos, pré-camponesa)”, diz.

O longo processo de consolidação do cristianismo e a apropriação do casamento como um rito sagrado trouxeram transformações profundas na maneira como se davam as uniões conjugais. Leydi (1978, p. 61) observa, no entanto, que, mesmo em suas configurações contemporâneas, os ritos calendariais continuam revestidos de um valor primário para aqueles que buscam conhecer a cultura popular e também ler mais corretamente outras manifestações

tradicionais. Burke (1989, p. 204) assinala que embora os rituais mais elaborados tenham deixado poucos traços que permitam sua reconstrução com precisão, mesmo assim devem ser considerados, pois muitas vezes os significados dos objetos em estudo – e ele usa o exemplo do herói popular - são alterados quando inseridos em seu cenário. “Um quadro da cultura popular tradicional sem esses rituais seria ainda mais enganador do que a reconstrução [mesmo que parcial] do historiador”, aponta Burke.

Pode-se dizer que na cultura camponesa o casamento é acima de tudo uma festa e, como aponta Azevedo (1980, p. 142), um dos principais momentos de socialização do morador da RCI. Nessa ocasião se come e se bebe fartamente. E até se esbanja. Se dança e se cantam canções tradicionais em dialetos italianos. O riso preenche o lugar. O gaiteiro é indispensável. Não raro os noivos se recolhem ao quarto antes do movimento na casa acabar, pois o baile e a cantoria podem seguir em um grupo menor madrugada adentro. “Num certo sentido – diz Burke (1989, p. 222) – toda festa era um carnaval em miniatura”. Coltro (1982, p. 160) descreve entre as festas de casamento camponesas do norte da Itália as brincadeiras de cunho sexual dirigidas aos noivos pelos convidados:

Tão logo os noivos vão para a mesa (ao centro com seus padrinhos) a sogra traz o brodo à esposa e diz: Me consolo, como signo de augúrio e de festa. Logo em seguida vem servida a especialidade para a noiva, um prato de patas de galinha; o noivo deve, ao invés, deslindar-se, tem que se haver com um osso de boi, já limpo de tudo o que continha de carne, que era chamado de o prato do noivo. Tudo isso sob os gritos de “Viva os noivos”, “Viva a noiva”, Viva o noivo” e eram feitos comentários de caráter sexual (te acostume a chupar) referindo-se à relação marido-mulher (corte-lhe as unhas), dê o osso à esposa e etc.

Durante o banquete, relata o autor, era comum que os convidados fizessem uso da palavra - seja para recitar versos augurais, seja para destacar as “virtudes” do noivo - e cantassem:

As “canções de bodas” do repertório tradicional compreendiam *Le caroze son già preparate; Cossa g’ala magna la sposa la prima note* (cfr. Il Filó di Dino Coltro – disco), misturadas com cantos de amor como *Vien Moretino vien, Andando in campagna, La Violeta, Rosina va in cantina, Vien vien biondina, Pescator che pesca, Giovanoti che fate l’amore*, e muitas outras (cfr. Paese Perduto, pagg 305 e segg.).

Quando aborda a temática da música e das canções de amor em território belunense, Secco (1995, p. 228-235) relata o dia do casamento como “o mais rico em música”. O banquete, em especial, era acompanhado de um repertório diversificado de cantos cujas características eram o duplo sentido e a exaltação do ato amoroso. Em algumas canções o

texto chega a ser explícito, ressalva Secco, citando o caso de uma canção cuja versão local, coletada pelo Projeto Ecirs, pode ser identificada como *Se te toco*¹⁴ e que é descrita pelo pesquisador pela reprodução da seguinte estrofe: *Se te tóche le to manine te n canton* (3 volte), *ghe l diràtu a l to papà, che da sola te ò ciapà e incantonà?/ Setu mat che mi ghe l dighe a l me papà, che contenta son restà incantonà.*

As mulheres eram, de acordo com o pesquisador (1995, p. 234-235), os sujeitos prediletos das canções de bodas: a mulher ciumenta, a mulher mal casada, a esposa do velho, a mulher traída. “Sempre e de qualquer modo uma mulher vítima do evento em curso”, diz Secco. Ou seja, a mulher vítima do casamento. Ainda que menos numerosas, complementa – também eram cantadas baladas dedicadas às mulheres fiéis, por exemplo *Bel Bernardo*.

Como acontece com grande número de exemplares que integram o cancionário da RCI, supõe-se que um dos elementos que tenham mantido *Cara mama...* no repertório dos imigrantes seja o duplo sentido contido no texto, explicitado principalmente nos momentos de performance. Parece a isso se referir Ribeiro quando informa que a canção resistiu ao longo do tempo como brincadeira jocosa, mesmo que deslocada dos rituais de casamento em que originalmente estava inserida. Mostra que a função transgressora é preponderante no processo de resistência das canções. Burke relata (1989, p. 210) o carnaval e os casamentos – que não raro aconteciam ao mesmo tempo na Europa do período moderno – como épocas em que não só se permitiam, mas eram praticamente obrigatórias as cantigas de duplo sentido. O sexo, recupera o autor, ao lado da comida e da violência, aparece como um dos temas preferidos, devido às várias maneiras com que podia ser “disfarçado” nas canções. Eram, na verdade, temas “reais e simbólicos” da festa, argumenta.

Diante da riqueza que os símbolos abarcam é apenas possível especular, diz Burke (1989, p. 215). Nesse sentido, a referência que faz ao significado do Carnaval pode também ser aplicada à interpretação das canções:

O que é claro é que o Carnaval era polissêmico, significando coisas diferentes para diferentes pessoas. Os sentidos cristãos foram sobrepostos aos pagãos, sem obliterá-los, e a resultante precisa ser lida como um palimpsesto. Os rituais transmitem simultaneamente mensagens sobre comida e sexo, religião e política.

¹⁴ *Se te toco* foi gravada pelo coro Virgínio Pazozzo e reproduzida no disco *Mèrica, Mèrica II*, lado 2, faixa 2, editado pelo Projeto Ecirs. A primeira estrofe desta versão apresenta o seguinte texto: *Se te toco la tua bocheta / v'è “direto” al tuo pupa?/ Ma sito mato che mi lo diga, / l'è un piacere, / l'è un piacere che 'l me fà.*

Observa-se que as duas canções de bodas coletadas pelo Projeto Ecirs em Antônio Prado são exemplos desse duplo sentido relacionado aos temas do sexo e da comida. *Cosa magnerà la sposa*, o canto de bodas mais citado pela bibliografia pesquisada (LEYDI, 1977, p. 282-288; SANTOLI, 1979, p. 45; 55; 83; LEYDI; PAIOLA, 1981, p. 123-129; COLTRO, 1982, p. 336; SECCO, 1995, p. 228) e a canção ritualística *Cara Mama la spósa l'è qui*, trabalhada até o momento.

5.4 O simbolismo sexual em *Cara mama...*

Por que a “concha” não está presente entre os objetos sugeridos em *Cara mama...* para fazer a “alegria” da noiva, dado que é um elemento importante do rito de passagem descrito? Presume-se que sua ausência é um dos sinais textuais do duplo sentido que sustenta a construção da canção. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 269-270) a concha participa do simbolismo da fecundidade própria da água. “Sua forma e sua profundidade lembram o órgão sexual feminino. Seu conteúdo ocasional, a pérola, suscitou, possivelmente, a lenda do nascimento de Afrodite, saída de uma concha. O que confirmaria o duplo aspecto, erótico e fecundante, do símbolo”. A partir deste raciocínio, numa referência – e presságio - ao ato sexual, a mulher já seria portadora da “concha”, cabendo ao noivo contribuir com a “vassoura” ou a “enxada” – que se apresentam então como símbolos fálicos - o que parece ser sugerido pela canção.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 374) a enxó, de onde possivelmente provenha o termo “enxada”, pode ser identificada tanto com um instrumento ligado à marcenaria como com uma insígnia que escultores, altos funcionários reais na África, levavam em seu ombro esquerdo. Entre os egípcios, era um instrumento mágico utilizado em rituais de morte, através do qual o defunto recuperava as faculdades vitais para viver em outro mundo. Neste último caso, dizem os autores, a enxó aparece como símbolo daquilo que corta para conservar a vida, como o bisturi para o cirurgião. Se é possível relacionar o instrumento a um símbolo fálico, a enxada seria o pênis que corta o hímen em nome da fecundidade.

Ainda segundo Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 932) também é possível interpretar a vassoura como um símbolo fálico. Nas civilizações agrárias da África do Norte ela evoca o cultivo (fertilidade), mas associado à figura das feiticeiras é que este objeto se reveste de um simbolismo de caráter transgressor. “A feiticeira é a antítese da imagem idealizada da mulher”, dizem os autores (2006, p. 419). E a “vassoura” o objeto que conduz a mulher “à festa de alegria”, que aqui pode significar o “orgasmo”, o prazer decorrente do ato sexual. Le

Goff (2007, p. 234-235) lembra que a perseguição à bruxaria (mais especificamente às feiticeiras, no feminino), intensificada pela Igreja a partir do século XIV, combateu principalmente as “desordens sexuais”, tornando-se no século XV o principal alvo da Inquisição. Nesse contexto, o “sabat” é citado pelo autor como a imagem que representava, sintetizava, as práticas de bruxarias.

Antes de ganhar uma significação religiosa de “dia do descanso” ou “tempo consagrado a Deus”, o sabá teria existido como uma “festa de alegria”, relacionada aos ciclos lunares (cada ciclo lunar dura sete dias) que, segundo os autores, nada tinha em comum com o dia do Senhor. Seus resquícios teriam sido combatidos já pelos profetas Isaías e Oséias em nome da significação religiosa. Lenda referida por Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 932; 794), por exemplo, conta que, montadas em vassouras, as feiticeiras dirigiam-se ao sabá, vencidas por uma força (a da vassoura, que simboliza a força da vida, da perpetuação da espécie) que elas não conseguiam derrotar. Parece estar ligada à antiga tradição profana das “festas de alegria” o simbolismo sexual encontrado em *Cara Mama...*

Ao levar-se em conta a informação de que os casamentos aconteciam, via de regra, aos sábados, pode-se buscar uma referência ao sabá, dia em que as feiticeiras, antíteses das mulheres idealizadas, montadas em seus cabos de vassouras, saíam, à noite, em busca de “alegria”. Dia em que, como mostram as expressões da cultura camponesa na RCI, coexistem o sagrado e o profano. Dia em que a tradição permitia a transgressão. O sábado, associado ao sétimo dia, responde ao mesmo tempo a significados profanos e sagrados, no sentido de que o número sete apresenta um vasto simbolismo relacionado à renovação, à conclusão de um ciclo e ao início de outro e, pode-se dizer, a um momento de passagem (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 826-831).

O tom jocoso de *Cara mama...* e o simbolismo que converte a canção em um texto de apelo sexual também é encontrado em *Marito Mio*. Quase toda a canção desenvolve-se de forma séria, dramática até, envolvendo em um diálogo a esposa e seu marido. Exaurida pelo trabalho que está a executar, a esposa manifesta repetidas vezes seu cansaço e frio, ao que o marido responde ordenando que continue a fiar:

*Marito mio
mi son fréda
mi son gelata
sposina oi cara
quanti fôsi
gaveo filato*

*Marido meu
estou fria
estou gelada
esposinha querida
quantos fusos
tu tens fiado?*

*ghenò filato uno
sposina va lavora
che quèsta non l'è e l'óra
de venir dormir com me.*

*tenho fiado um
esposinha, vai trabalhar
que esta não é hora
de vir dormir comigo.*

Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 782; 872-873) mostram que o fuso e a roca foram, na Antiguidade, símbolos do poder feminino. Citam que a estátua de Atena tinha na mão direita uma lança, sinal de suas virtudes guerreiras, e na mão esquerda uma roca e um fuso, indicativo das artes domésticas e da habilidade manual. A exemplo de Atena, inúmeras deusas importantes do Oriente trazem nas mãos fusos e rocas, expressando, mais do que uma habilidade, o poder de controlar “os nascimentos [...] o decurso dos dias e o encadeamento dos atos”.

Citando J. Servier, os autores (2006, p. 432) esclarecem que a tecelagem e a lavoura aparecem sempre juntas e evocam a atividade criadora, a fecundidade, sendo a primeira uma ação relacionada à mulher e a segunda ao homem. Le Goff (2005, p. 285-286), ao referir-se às atividades laborais da mulher no medievo, cita a fiação como uma atividade feminina relacionada tanto às mulheres nobres como às camponesas e lembra que as canções entoadas durante o trabalho de fiar nos gineceus eram conhecidas como *chanson de toile*, ou seja, “canção de tear”. Assim, o fio, o fuso, a roca, o tear, a tecelagem, a costura, o bordado são imagens recorrentes, que se observam ao longo do tempo vinculadas à identidade feminina. Burke (1989, p. 153), por exemplo, refere “a heroína sentada no seu quarto a costurar” como um dos motivos das baladas européias. Coltro (1982, p. 64) recupera o ditado *Úcia in man e lèngoa in boca* (agulha na mão e língua na boca), exemplificando a educação dada às noivas pelas mães quando preparavam as filhas para morar na casa dos sogros.

Observa-se na canção *Marito Mio* uma representação em que parece evidente a relação de identidade que existe entre a figura da esposa e o trabalho a que a ela cabe na estrutura familiar. Prevalece ainda a imagem da esposa submetida, que deve obediência ao marido ¹⁵. Na versão gravada pelo Coro São Roque de Antônio Prado, o diálogo das primeiras estrofes se repete até o quarto “fuso”, evidenciando de um lado o cansaço da esposa e de outro a indiferença do marido.

No entanto, o fio dramático é subvertido ao final da canção, quando, diante da insatisfação do marido em relação ao resultado do trabalho executado, a esposa sugere que

¹⁵ Coltro (1976, p.319) registra entre os cantos de trabalho e sociais *Fila fila Teresina*. A versão tem apenas uma estrofe: *Fila fila Teresina / te comprarò la mulinèla / fila fila Teresina / fin che el filo l'è termina*.

poderia render muito mais se tivesse à disposição uma “roca”. À reivindicação da esposa, o homem prontamente responde: “Então minha querida / vem, vem dormir comigo”:

*Marito mio
mi son fréda
mi son gelata
sposina oi cara
quanti fòsi
gaveo filato*

*ghenò filato quatro
se fusse la rochéta
cosi la mia dilèta
vién vién dormìr com me*

*Marido meu
estou fria
estou gelada
esposinha querida
quantos fusos
tu tens fiado?*

*tenho fiado quatro
se eu tivesse a roca!
então minha querida
vem, vem dormir comigo*

Embora não se perceba inicialmente, esse desfecho sugere que a canção é construída a partir do duplo sentido da palavra “roca”. O diálogo, nos termos em que se apresenta, torna possível que, ao final, o significante seja subvertido em nome de um novo sentido. Nesse caso, a “roca” parece predominar como símbolo fálico, masculino, e não como um símbolo feminino, associado ao poder atribuído às deusas da Antiguidade. Dizem Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 782): “Separada do fuso, a roca, pequena vara de cana, tem uma significação fálica e sexual. Representa não apenas o órgão viril, mas também o fio das gerações”. Nesse sentido, cabe considerar a canção como uma representação da transição que envolve a tomada de consciência sobre a fertilidade, que transita ao longo da história de um poder feminino para um poder masculino.

A hipótese de que há nessas canções de temática feminina um conteúdo latente, em que se pode observar uma mulher temida pelo homem ou, ao contrário, um homem temente à mulher, a presença de um símbolo que expressa ao mesmo tempo poderes femininos e masculinos é significativa, porque nessa ambivalência se revela o embate. O dito e o não-dito da canção desvelariam, assim, a voz predominantemente masculina que se impõe na representação. “Por vezes – diz Meneses (2000, p. 37) – a canção tematiza personagens femininas, mas é o homem que se revela”.

5.5 Cultura eclesiástica em *Cara mama...* : outros sinais

Uma das diferenças significativas encontradas entre a versão de *Cara mama...* coletada por Leydi na província lombarda de Bérgamo e as duas versões coletadas na RCI é a presença, na variante italiana, de duas estrofes representadas pela esposa. Quando a sogra sugere ao filho que ele dê à esposa a enxada, a esposa responde:

*Casa mia facevo ni-ent
stavo in botega
stavo in botega
casa mia facevo ni-ent
stavo in botega servire la gént*

*Servivo la gente facevo i calzett
favo l'amore
favo l'amore
servivo la gente facevo i calzett
favo l'amore coi bei giovinet*

*Em minha casa eu nada fazia
ficava na bodega
ficava na bodega
em minha casa eu nada fazia
ficava na bodega a servir as pessoas*

*Servia as pessoas fazia meias
fazia amor
fazia amor
servia as pessoas fazia meias
fazia amor com os belos juvenzinhos*

Estas estrofes não aparecem em nenhuma das variantes locais estudadas. Podem ser interpretadas como uma provocação – uma “resposta à altura” dada à sogra que anteriormente a mandara “capinar”. O caráter permissivo da fala da esposa na versão documentada por Leydi sugere, mais evidentemente do que nas versões locais, o tom jocoso da canção, a brincadeira que se dava a partir de sua representação. A alusão à *bodega* – ambiente predominantemente masculino – e a fala em primeira pessoa, explícita, de que a esposa passava o tempo a fazer amor com belos jovens (no plural) dão o tom carnavalesco da canção. A versão documentada por Sanga (1979, p. 153) confirma o embate caricato entre sogra e nora, como demonstra o excerto recuperado:

*màma màma la spùsa l'è che
figh' alegria figh' alegria
màma màma la spùsa l'è che
figh' alegria che inco l'è 'l so dé*

*ga faróm la limonàda
co le pene del capù
ga faróm la minestrina
co le gose dèl limù*

*mãe, mãe a noiva aqui está
dai-lhe alegria, dai-lhe alegria
mãe, mãe a noiva aqui está
dai-lhe alegria que hoje é seu dia*

*lhe faremos a limonada
com as penas do capão
lhe faremos uma sopinha
com o suco de limão*

As duas estrofes são assim descritas por Sanga: na primeira o esposo convida a mãe a aceitar a esposa, na segunda a mãe responde que fará a ela desaforos, isto é, a rejeitará. Nas versões documentadas localmente, a enxada e a vassoura substituem a função da limonada de penas de galo e do caldo (de galinha) com suco de limões.

Pode-se apenas relacionar algumas razões hipotéticas para que essa fala “feminina” – transgressora – observada nos documentos de Leydi (e de algum modo também em Sanga) não tenha resistido no ambiente cultural da RCI pesquisado. Deve ficar claro que inúmeras e distintas razões poderiam ser identificadas. O que se pergunta, a princípio, é se esta atitude

feminina explicitamente contrária às regras de conduta vigentes sobreviveria à moral cristã num ambiente misto (ou seja, não exclusivamente masculino) com eram as festas de casamento na RCI. Pode-se pensar – e as versões locais sinalizam - que sobreviveram na canção as falas sob o véu, “cobertas”, como diz uma das informantes do Projeto Ecirs. Essas, sabe-se, eram falas não apenas toleradas, mas vitais - incorporadas e mantidas de forma imanente na vida dos imigrantes. O explícito, porém, pode não ter resistido.

Uma outra razão, menos moralmente carregada, para a estrofe que alude ao trabalho feminino na *bodega* não ter sobrevivido vem da própria adaptação cultural feita pelos imigrantes no novo espaço: a aldeia como espaço de socialização não se organiza aqui como existia na Europa, tornando pouco provável que uma mulher trabalhasse em um espaço público como se configura o espaço do armazém italiano de aldeia. A *bodega*, que poderia ser um equivalente do armazém nas capelas da RCI, se configura como espaço masculino e ainda hoje assim se mantém.

Observa-se, por outro lado, na versão gravada pelo Coro Linha Cândida do (travessão) 30, uma contaminação de *La Verginela*, canção que relata o esforço de um homem para encontrar uma mulher virgem (donzela) com quem possa casar:

O girato l'Itàlia 'l Tiròl
O girato l'Itàlia 'l Tiròl
sol per trovare na verginèla
e cionbalarilalèla e viva l' amor
sol per trovare na verginèla
e cionbalarilalèla e viva l' amor

Percorri a Itália e o Tirol
Percorri a Itália e o Tirol
só para achar uma donzela
e ciomba larilalela e viva o amor
só para achar uma donzela
e ciomba larilalela e viva o amor

A presença repetida desta estrofe permite observar, em primeiro lugar, a dinâmica da oralidade, que nesse caso promoveu a junção de partes de duas canções originalmente distintas. Na versão cantada pelo Coro da Linha Camargo essa contaminação não aparece. É difícil saber por que razão se deu. Pode-se trabalhar com a hipótese de que tenha sido deliberada, intencional. *La Verginela* é uma das canções mais conhecidas do cancionário da RCI. Cantada em primeira pessoa, relata a experiência de um homem resignado que procurou inutilmente por uma mulher virgem e bonita com quem se casar. Além disso, é identificada como uma canção de caserna, ou seja, repertório dos jovens em ofícios militares.

A alusão ao casamento e à virgindade pode ter motivado os cantores a trazerem para dentro de *Cara mama...* parte de *La Verginela*. Esse argumento é plausível, dada a comicidade que pauta a canção. Supondo-se que a fala da esposa, na versão publicada por Leydi, e a contaminação de *La Verginela*, na versão da Linha Cândida do (travessão) 30, têm funções

semelhantes - fazer menção a uma esposa que não casa virgem - estabelece-se uma relação de identidade interessante entre as duas versões, evidenciando como o sentido transgressor permanece, apesar das variações. A contaminação pode ter havido, ainda, em decorrência de uma perda de contexto. Nesse caso, refere Ribeiro (informação verbal¹⁶), os cantores acabam inserindo involuntariamente nas canções versos que para eles fazem algum sentido. Não se pode saber o que de fato ocorreu, apenas conjecturar.

Em uma cultura moralmente repressiva como se mostra a cultura ocidental cristã – e especialmente a católica - a dança é um elemento que contém importante simbolismo. Foi, a propósito, por muito tempo combatida no ambiente da RCI. Sua presença pode ser interpretada como indicativo da função que os tempos e espaços festivos exerciam nas comunidades imigrantes. Observa-se em *Cara mama...* que a primeira “alegria” endereçada à noiva é a dança:

¹⁶ Em depoimento oral concedido à autora em maio de 2007.

*Che legria gavònti de far
che legria gavònti de far
sonè la gaita sonè la gaita
sonè la gaita e mandéla balár
sonè la gaita sonè la gaita
sonè la gaita e mandéla balár*

*Que alegria podemos dar?
Que alegria podemos dar?
tocai a gaita, tocai a gaita
tocai a gaita e mandai-a dançar
tocai a gaita, tocai a gaita
tocai a gaita e mandai-a dançar*

Numa leitura que evoca o ato sexual, é significativo que a canção inicie ofertando à esposa a dança (Coro da Linha Cândida do 30) – que é um símbolo de libertação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 319) - e encerre com a entrega do esposo (ou “ao” esposo, observa-se uma ambigüidade) para que ela (ou ele) possa “amar”. Enquanto a versão referida não faz menção explícita a uma noite de amor, a versão cantada pelo Coro da Linha Camargo, faixa seis do disco *Mèrica, Mèrica II*, traz na última estrofe o texto em que a esposa é dada ao esposo, a fim de que tenha “alegria”:

*Che alegria gavemo de far?
Deghela a 'l sposo, e deghela a 'l sposo
[e deghela a 'l sposo
e fé-la amar.*

*Que alegria podemos dar?
Daí-lhe ao esposo, e dai-lhe ao esposo
[e dai-lhe ao esposo
e faça-a amar.*

O ordenamento da ação na canção pode ser interpretado como uma estratégia essencialmente masculina, preparatória ao ato sexual que está por vir. A aproximação entre homem (macho) e mulher (fêmea) se dá nesse momento – como nas danças de cortejamento dos pássaros – e evolui para a “entrega” final. Dizem Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 319) que dança é linguagem, para aquém e para além das palavras. Numa sociedade de interditos, ela comunica, como o canto de múltiplos sentidos, o que não é permitido às palavras explicitamente falar.

O caráter coletivo e público da execução de *Cara mama...* pode fazer ver a performance como manifestação de um consentimento ao prazer dos noivos, ao êxtase que a dança e o sexo buscam. Essa interpretação encontra um simbolismo certamente oposto ao gerado pela cultura eclesiástica. Manifesta a existência de um sentido para a vida que não se apagou, mesmo diante de todos os mecanismos de controle e repressão impostos pela sociedade, entre os quais os postos eficientemente em prática pela Igreja.

As duas estrofes que encerram a versão apresentada por Leydi, cantadas, conforme indicação do pesquisador, por todos os que participam da representação durante a festa de casamento, são, na verdade, uma fala do esposo para a esposa tomada como consenso. Revelam, assim, os termos da relação homem/mulher impostos pelo casamento. Os versos “Todos os passos que tu me fazes fazer / bela loirinha me debes pagá-los” podem ser

interpretados como uma cobrança de responsabilidades. Sintetizam as balizas postas pela cultura em questão:

*Tutti quei passi che tu mi fai far
cara biondina
cara biondina
tutti quei passi che tu mi fa far
cara biondina me li devi pagar*

*Todos os passos que tu me fazes dar
bela loirinha
bela loirinha
todos os passos que tu me fazes dar
querida loirinha me debes pagá-los*

Logo a seguir, o esposo explica à esposa como deve ser pago:

*Me li devi pagare col sangue e'l sudor
quando la luna
quando la luna
me li devi pagare col sangue e'l sudor
quando la luna la cambia i color
bionda bella bionda
oi biondinella d'amor*

*Deve pagá-los com sangue e suor
quando a lua
quando a lua
deve pagá-los com sangue e suor
quando a lua muda de cor
loira bonita loira
ai loirinha de amor*

Embora na estrofe pareça se sobrepor o sentido de que o noivo deve ser pago com sexo, os versos “deve pagá-los com sangue e suor / quando a lua muda de cor” levam a extrapolar a interpretação. O pagamento acontece em jornada dupla, de acordo com o ritmo da vida: quando anoitece, na cama, com o sexo; quando amanhece, no campo, com o trabalho braçal. O ritmo natural da vida determina e naturaliza a conduta imposta ao feminino.

Outra possibilidade de interpretação surge a partir da palavra “passos”, que tanto pode referir-se aos movimentos (sacrifícios) feitos pelo noivo para tê-la como esposa quanto, mais especificamente, aos passos relacionados à dança, esta sim de apelo sexual. Essa possibilidade de leitura se estabelece no diálogo com as duas versões locais da canção, que permitem entender a dança como o preâmbulo para o ato sexual. Os “passos” ou a “dança” surgem como um sacrifício que precisa ser realizado na concretização do casamento, pois a esposa é necessária.

A cultura camponesa, diz Coltro (1982, p. 62), não alimenta uma imagem poética da mulher, antes disso refere-se a ela como um “bem” indispensável, por isso valorizado e protegido. Esse conceito parece estar presente, por exemplo, na canção *Se la togo piccola* (*Se escolho uma baixinha*), que descreve, ao longo da narrativa, as desvantagens que qualquer esposa vai acabar trazendo ao marido. O dilema do camponês que precisa casar mas não sabe qual escolher dá um tom cômico à canção que, em termos gerais, associa a vinculação a uma mulher pelo casamento à idéia do mal necessário.

*E se la togo picola, mapin, mapon, mapà
picola e picolina, mapin, mapon, mapà
la spassa la cosina
e altro non la fa, mapin, mapon, mapà*

*Se escolho uma baixinha, mapin, mapon, mapà
baixa e baixinha, mapin, mapon, mapà
ela varre a cozinha
e outra coisa não faz, mapin, mapon, mapà*

Esta estrofe de abertura mostra que uma mulher de valor é aquela que, acima de tudo, esteja apta ao trabalho. E o trabalho, como deixa claro a voz masculina, ultrapassa os limites da casa. Essa fala lembra a colocação de Grandi, quando verbaliza que o porte da mulher era um pré-requisito importante na escolha da esposa. A canção se desenvolve fazendo referência a diferentes atributos físicos femininos: a altura, a beleza e seus contrários. A mulher “alta” não é adequada para o sexo, a “bonita” chama a atenção de outros homens, a “feia” nunca irá embora, porém o espantará todo o dia. Nem mesmo a “mais ou menos” tem qualquer qualidade, pois provavelmente escapará com a mãe e o deixará sozinho.

Subentendido no conjunto de rimas fáceis e sem compromisso, depreciativas até, seria possível ler, seguindo a percepção de Coltro (1982, p. 62), o valor dado à mulher pela sociedade camponesa, um dos principais elementos de sua estabilidade e sobrevivência. O fato de casar com a “mulher certa” é paradoxalmente para o camponês uma garantia de segurança econômica e moral. Muitos dos ditados depreciativos, diz Coltro, são resultado do “espírito carnavalesco” típico das classes rurais – mas da mesma forma revelam. Texto e contexto mostram, porém, que os limites entre ficção e realidade são tênues.

5.6 O exemplo de *Bernardo bel Bernardo*

O tema das virtudes da esposa também perpassa outros dois exemplares do *corpus* em análise, *Bernardo bel Bernardo* e *Vuto sapere...*. A canção *Bernardo bel Bernardo* narra o reencontro da esposa com o marido, depois de mais de sete anos separados pela guerra. O argumento que envolve a narrativa é a castidade da esposa que resiste às tentações em nome da fidelidade ao esposo. O clímax se dá quando, disfarçado de peregrino, Bernardo bate à porta da esposa e lhe pede, por caridade, uma noite de amor.

O motivo da volta do herói, informa Burke (1989, p. 153), “às vezes disfarçado e frequentemente irreconhecível”, é popular desde os tempos de Homero. Encontram-se em *Bernardo bel Bernardo* semelhanças com Penélope, a esposa que passa os dias tecendo e as noites desfazendo um manto como estratégia para não se entregar a outro homem. A esposa fiel da *Odisséia* vive 20 anos afastada do marido, herói da Guerra de Tróia. Quando Odisseu

chega ao palácio Penélope reluta em reconhecê-lo, submetendo-o a um teste de identidade (YALOM, 2002, p. 38).

Bernardo bel Bernardo segue o mesmo argumento. Mas, diferentemente do texto homérico, quem põe a esposa à prova é Bernardo, quando pede à mulher que lhe conceda uma noite de amor. Reside nesta inversão de papéis um sinal de que se trata de uma fala construída sob a influência dos preceitos cristãos, embora seja necessário ressaltar a observação de Burke (1989, p. 154) de que o motivo da volta do herói pode desdobrar-se em episódios distintos. Ou seja, diante do retorno, nem sempre a esposa está à espera do marido.

É possível observar na versão disponível outros detalhes que relacionam a mulher ideal à fidelidade conjugal. Ao despedir-se, Bernardo recomenda à esposa não esperá-lo por mais de sete anos. Essas estrofes preparam o desfecho narrativo, que enaltece a castidade como a maior virtude da esposa:

*Se non ritòrno da qua sète ani
la mia i-bèla non stà più spetà
se non ritòrno da qua sète ani
bèla Violà
la mia i-bèla non stà più spetàr.*

*Se eu não voltar em sete anos
a minha bela não me espere mais
se eu não voltar em sete anos
bela Violá
a minha bela não me espere mais*

*Passa sète passa òto
el mio Bernardo non sóno rivá
passa sete passa oto
bèla Violà
el mio Bernardo non sóno rivá.*

*Passam sete, passam oito (anos)
o meu Bernardo não chegou
passam sete, passam oito (anos)
bela Violá
o meu Bernardo não chegou.*

A imagem seguinte é o retorno de Bernardo, disfarçado de peregrino. Diante da recusa veemente da esposa de entregar-se ao estranho, o marido finalmente se revela. A postura do homem que lança a dúvida e da mulher em sua recusa constrói a representação de uma mulher potencialmente pecadora, mas que se redime quando vive na virtude. O uso reiterado do adjetivo “bel” (bela), por sua vez, parece conferir à identidade de Bernardo as qualidades do guerreiro Odisseu, constituindo-se assim um duplo do herói homérico.

A existência de versões em que se identificam partes do texto de *Bernardo bel Bernardo*, pelas quais se verifica a antiguidade desta canção, é registrada por Vittorio Santoli (1979, p. 40-41; 62; 70; 122). *Lui si leva, lui se veste, e si lava le bianche man* (Ele se levanta, ele se veste, e se lava as brancas mãos) é citada pelo autor como exemplo de antigas canções épico-líricas que são (ou foram) largamente difundidas na Itália. O autor informa, utilizando os registros da *Racolta Barbi* na Toscana, a existência de seis versões da canção, cinco coletadas em *Pistoia* e uma em *Firenze*, além de versões inéditas encontradas em outras

áreas não informadas. Observa-se que permanece na versão local, cantada pelo coro Virgínio Panozzo, a quase integridade do texto que identifica as lições citadas por Santoli:

*Lu si vèste lu 'l si calsa
lu si lava li bianche man
lu si veste lu 'l si calsa
bèla Violà
lu si lava li bianche man.*

*Ele se veste, ele se calça
ele se lava as brancas mãos
ele se veste, ele se calça
bela Violá
ele se lava as brancas mãos.*

Conforme dados de Santoli (1979, p. 122), Barbi identificou sinais desta canção em um impresso veneziano datado de meados do século XVI: *Il Barbi trovò già una lezione – la più ântica in Italia di una canzone epico-lirica del tipo francese settentrionale – della canzone del falso pellegrino in una stampa veneziana del 1541* (“Barbi encontrou uma versão - a mais antiga na Itália de uma canção épico-lírica do tipo francês setentrional – da canção do falso peregrino em um impresso veneziano de 1541”).

Uma referência mais antiga da forma de *Bernardo bel Bernardo*, no entanto, foi encontrada por Santoli em uma comédia teatral de Alesandro Piccolomini, datada de 1536 e identificada com o título *L' Amor costante: Se n'andava allá sua stalla / per vedere i suoi cava'; / se n'andava allá sua stalla / oh! crisolà! / per vedere i suoi cava'* (Ia a sua estrebaria / para ver os seus cavalos / ia a sua estrebaria / oh! crisolà / para ver os seus cavalos). A terceira estrofe da versão local diz:

*Ben vestito e ben calsato
lu vai in stala dei sui cavài
ben vestito e ben calsato
bèla Violà
lu va in stala dei sui cavai.*

*Bem vestido e bem calçado
vai à baia dos seus cavalos
bem vestido e bem calçado
bela Violá
vai à baia dos seus cavalos.*

Santoli (1978, p. 269; 271), ao seguir os sinais que indicam uma antiga genealogia, também identifica a canção como *Il falso pellegrino*, o que demonstra que as versões encontradas na *Racolta Barbi* e em outras coletas, embora não reproduzidas em totalidade, giram em torno do argumento do homem que retorna a casa disfarçado.

Embora Leydi (1978, p. 271-272) não reproduza versões da balada *Bernardo bel Bernardo* na bibliográfica revisada, faz referência a uma canção coletada na Lombardia denominada *Mio amor l'è andà a la guerra* (Meu amor foi à guerra), também comumente identificada nos registros etnográficos como *La prova*. Reconhece-se nela o motivo da volta do herói e o momento em que, à semelhança de Bernardo, o jovem se revela a uma “amada” cuja característica evidente é a fidelidade incondicional. Segundo Leydi, canções como esta foram encontradas em toda a Itália setentrional e em grande parte das áreas centrais e

meridionais. Correspondem, diz, a variantes encontradas na Europa e podem ser consideradas de origem arcaica. Interessante observar, ao estabelecer esta relação com a canção em estudo, a identificação de ambas com o tema da “prova”, embora os elementos encontrados na bibliografia pesquisada indiquem que se tratam de canções distintas.

Em *Canti popolari vicentini*, Vere Paiola e Roberto Leydi (1981) referem *La prova* como uma das baladas clássicas italianas, cujas raízes estão na antiga cultura européia:

La ballata in Italia è soprattutto diffusa nelle regioni settentrionali e centrali, e conserva i suoi prodotti presumibilmente più arcaici e organici in Piemonte. Il repertorio italiano presenta sicuramente elementi autoctoni ma nell' assieme si revela strettamente connesso con il grande "corpus" della ballata europea in generale e con quella provenzale-catalana in particolare. La ballata ha le sue radici nell'antica cultura europea e si fissa, nel suo repertorio di base, durante l' età feudale, della quale testimonia i costumi, gli atteggiamenti, i rapporti sociali e umani, il paesaggio e la visione della realtà. (PAIOLA; LEYDI, 1981, p. 130-131)
17

Paiola registra duas versões vicentinas, que identifica como *Saltè balè putele* e em que o reencontro da jovem com seu amado – e o momento da “prova” - se dá quando ela está prestes a partir (possivelmente para ir a seu encontro, como mostram outras versões). Além de Nigra, diversos pesquisadores - estes dedicados à região vêneta - publicam versões da canção como se pode observar a partir da relação de registros organizada pelos autores.

Nigra (1974, p. 367-370) publica em *Canti popolari del Piemonte* quatro versões de *La prova* (uma piemontesa, um fragmento genovês e duas “toscanizadas”) e faz referência a outras nove versões coletadas por diferentes pesquisadores na Itália. É, segundo o autor, uma canção bastante difundida, cujo sujeito é recorrente em diversos países. *La prova* é identificada também por Santoli (1979, 23; 266; 270) na *Racolta Barbi* (feita na Toscana) como *Canta canta, Lisetta, finché sei da maritar* (Canta, canta Lisetta, até que estejas para casar). O contato com as versões reunidas por Nigra (e especialmente com aquela proveniente da pesquisa de D’Ancona em *Pisa*) permite identificar, além do tema da “prova”, outras duas características de *Bernardo bel Bernardo*: a referência à ausência do marido por sete anos e apresentação do anel de casamento como prova de identidade.

Germaine ou *Germine* (francesa) *El peregrino*, *La vuelta del marido* e *Blancaflor* (catalãs) *Bella Infanta*, *Dona Infanta*, *Dona Catherina* (portuguesas), *Caballero de lejas*

¹⁷ “A balada na Itália é sobretudo difundida nas regiões setentrionais e centrais, e conserva os seus produtos presumivelmente mais arcaicos e orgânicos no Piemonte. O repertório italiano apresenta seguramente elementos autóctones, mas no conjunto se revela estreitamente coeso com o grande ‘corpus’ da balada européia em geral e com aquela provençal-catalã em particular. A balada tem suas raízes na antiga cultura européia e se fixa, no seu repertório de base, durante a idade feudal, da qual testemunha os costumes, as atitudes, os relacionamentos sociais e humanos, a paisagem e a visão da realidade”.

terras (espanhola), *Under der Linde*, *Libesprobe*, *Gepriüfte Treue* (alemãs) são citados por Nigra como exemplos de canções cujo motivo é “a prova”. Há nessas canções, no entanto, muitas vezes, uma inversão: ao invés de o homem por à prova a amada, é ela quem busca no marido os sinais de sua identidade. O pesquisador também faz referência à similaridade de motivos da canção *La prova* com os cantos gregos modernos, em que um das características é a descrição dos sinais de identidade da esposa e não do esposo. O desfecho se dá quando, comprovada a identidade do marido, a esposa finalmente “abre a porta” para ele.

A provável origem francesa de *Bernardo bel Bernardo* e a narrativa do homem que vai e volta da guerra a associa ao tema da poesia cavalheiresca medieval. Mas, ao contrário de seguir a tradição original desta poesia, ou seja, a de dar vazão a um amor adúltero, a canção parece seguir a forma poética que evoca “um nome de respeito” que Santoli reconhece sobreviver na Itália setentrional até o momento de sua pesquisa. O “belo” cavaleiro de “brancas mãos”, neste caso, protagoniza a narrativa, tendo como seu par a esposa “fiel”, numa relação que, em acordo com a moral cristã, evoca o amor matrimonial e a castidade feminina.

Em um texto de 1957, publicado na abertura de *Canti popolari del Piemonte*, edição de 1974, Giuseppe Cocchiara (1974, p. XI-XII) reconhece entre os épico-líricos da *Racolta Nigra* a recorrência do tema do soldado que retorna e reencontra uma mulher infiel. Quando comenta, a partir de D’Ancona, a tendência de substituir os nomes dos amantes pelas figuras de reis e rainhas nas canções, Cocchiara revela que esta poesia é, na verdade, resíduo do período cavalheiresco. Também observa que pouco ou nada da vida do povo é representado na poesia épico-lírica popular. Nigra (1974, p. 23) compara a identidade do amante nas lições de *Dona Lombarda* que recolhe em diversas regiões italianas e observa uma tendência de nomear estes personagens com reis, principalmente como “Rei da França”, o que também pode acontecer com os maridos que retornam. Os nomes teriam se perdido entre os povos e substituído por figuras monárquicas em alusão a uma identidade relacionada à alta dignidade das personagens masculinas, que remanesceria associada à memória da canção.

A representação das personagens femininas, por sua vez, remanesce desde Penélope associada à imagem da mulher reclusa. Aquela cujo espaço público se restringe aos gineceus e a quem é negada a cidadania, como aos escravos (forasteiros) e às crianças. A identidade destas mulheres - e suas vidas em sentido lato - existem a partir das figuras masculinas e se revelam na obediência, fidelidade e castidade. Por esta razão talvez tantas delas, embora sempre presentes, não sejam nominadas nas canções. As representações contrárias respondem, muitas vezes, a uma necessidade de, pela memória de um nome, manter vivo um ato e uma identidade culturalmente condenáveis. Tornam-se, como observou Nigra (1974, p. 29) em

relação ao nome *Dona Lombarda*, objetos de impreciação. Basta lembrar Eva, Pandora, Madalena.

A canção *Il moro saracino*, a que Nigra (1974, p. 247-298) dedica detalhado exame a partir de pesquisa no Piemonte, é também depositária de semelhanças com *Bernardo bel Bernardo*. O nome de respeito, no entanto, é *Fiorenza, bela Fiorenza*, a esposa que, raptada por um mouro durante a ausência do marido-soldado, é resgatada “intacta” após sete anos em seu poder. A narrativa se distingue, mas guarda com *Bernardo bel Bernardo* pontos de identidade, sendo os respectivos desfechos bastante semelhantes¹⁸: o disfarce de peregrino, a alusão ao pão e ao vinho, o reconhecimento do anel de casamento, os sete anos de espera, o reencontro, a virgindade. Três destes elementos, aponta Nigra, são comuns a todos os grupos de versões registrados: o esposo que volta da guerra e bate à porta, o tempo de sete anos entre a partida e o retorno e a castidade da esposa. O anel como sinal de reconhecimento, embora seja recorrente e um lugar-comum na poesia popular, não aparece de forma homogênea em *Il moro saracino*. Por outro lado, destaca Nigra, aparece nas versões tanto do grupo de canções piemontesas quanto no grupo catalão, resistência que, segundo Nigra, sinaliza sua antiguidade.

Embora se entenda como um dado secundário no contexto da análise desta canção, vale lembrar que Secco cita *Bel Bernardo* entre os exemplares que enaltecem a mulher fiel presentes nos repertórios das festas de casamento. O autor (1995, p. 235-235) registra uma versão denominada *Bel Bernardo* coletada em território vênето, província belunesa, no ano de 1978. Faz uma referência à presença desta canção já nos repertórios coletados por Nigra e Ferraro e exalta a integridade da canção (21 estrofes) encontrada no final da década de 70 em *Tambre d’Alpago*. Comparada com a versão belunesa, a versão local, coletada em 1986 no município de Antônio Prado – portanto apenas oito anos mais tarde e em outro continente - se mantém com 17 estrofes.

¹⁸ Reproduz-se, como referência, a versão traduzida por Nigra para o italiano (1974, p. 248) a partir da 16ª estrofe: *Ditemi un po', voi lavandaie, di chi è quel castello? – Quel castello è del Moro, del Gran Moro Saracino; e Fiorenza, la bella Fiorenza, c'è sette anni che v'è dentro. – Ditemi un po', voi lavandaie, come farei per andar là dentro? – Deponete quel vestito da paggio, vestirete dal pellegrino. Andate a chieder limosina, o sta sera o domani mattina; e Fiorenza, la bella Fiorenza, vi darà pane e vino. – Il Moro dalla finestra da lontano lo vide venire. – Oh! Guardate, bella Fiorenza, un pellegrino del vostro paese. – Del mio paese non può essere, non può essere del mio paese. Gli uccellini che volano per aria non possono venir fin qui, se non fosse la rondinella che gira tutto quanto il dí. – Fate limosina, un po' di limosina a questo povero pellegrino! – Nel fargli la limosina, gli vide il suo anello al dito; e Fiorenza lo conoble, ch'era il suo primo marito. Se ne va allà scuderia, monta in sella al caval grigio: - Statemi allegre, mie cameriere, io me ne torno al mio paese. – Il Moro dalla finestra si mette a piangere e gemere: - Averla mantenutta sette anni, senza neanche toccarle um ditto!” -*

Uma diferença significativa entre as duas versões é a descrição do momento em que, após os sete anos de espera, a esposa se coloca à janela da casa: *Co l'è stati i sete ani / oi bela violà / a la finestra la se à butà; / E la vide uma barcheta / oi bela violà / che si avvicina a la cita;*¹⁹. A janela parece fazer o elo entre o espaço doméstico e o espaço público. Associada ao fim do período de espera, esta ação de exposição poderia, a princípio, ser interpretada como uma expressão de um desejo: passados sete anos e destituída do compromisso firmado, a mulher vai em busca de outro homem. O excerto, no entanto, reforça a fidelidade da esposa que, abordada pelo falso peregrino, recusa-se a dormir com ele.

Meneses (2001) vê na janela um simbolismo importante da obra de Chico Buarque quando o compositor a associa à temática do feminino. A janela torna-se, no conjunto da obra, um símbolo que ao mesmo tempo evoca a alienação, a limitação ao espaço doméstico, imposto pelas convenções sociais, e sua libertação para o espaço público e para uma identidade que responde mais aos desejos individuais do que às normas impostas.

Lembra-se a partir dessa associação feita pela autora que a janela, como Jano, um dos mais antigos deuses de Roma (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 512) tem duas faces e representa as transições e as passagens. Diante de um momento de passagem, representado pela expiação dos sete anos, diante da possibilidade de transgredir ela recusa, permanece “dentro de casa”, ou seja, atada aos desejos de quem conduz a trama, a uma cultura pautada pelo desejo masculino. O sacrifício, no entanto, não fica sem recompensa, à medida que é revelada à esposa a verdadeira identidade do desconhecido.

Diante da possibilidade de modificar sua identidade, a esposa de Bernardo – uma mulher sem nome – “opta” pela manutenção de sua condição. A esposa representada na canção *Vuto sapere...*, por sua vez, transgredir, mas não sem conseqüências. *Se Bernardo bel Bernardo* alude ao tema do adultério de forma indireta, *Vuto Sapere ...* faz dele o argumento central da canção. A personagem principal é novamente uma esposa que, diante da ausência do marido, se dirige ao convento dos frades. Neste caso, o deboche é dirigido não apenas à virtude feminina, mas também à castidade do clero.

Vuto Sapere... (bem como *Dona Lombarda*) e *Bernardo bel Bernardo* podem ser citados como exemplo do que Bakhtin (1999, p. 208) reconhece como “a querela das mulheres”. Essa discussão colocava de um lado os defensores de uma “tradição gaulesa” cuja identidade está relacionada ao fato de desenvolverem “uma opinião negativa sobre a natureza das mulheres” e de outro os defensores de uma “tradição idealizante”, que sublima a mulher.

¹⁹ Quando fez sete anos / oi bela viola / na janela ela se postou / e vê uma barquinha / oi bela viola / que se avizinha à cidade.

As primeiras estrofes, reproduzidas a seguir, desconstruem a imagem da esposa casta e representam um frade transgressor das normas impostas.

*Vuto sapere cosa fa le donne
quando vâ via el suo mari
le se petena le se fá belle
e lá leva sul convento dei fra - ah! há! há! há!
sul convento dei fra*

*Queres saber o que fazem as mulheres
quando seu marido sai?
se penteiam e se enfeitam
e vão ao convento dos frades. ah! há! há! há!
ao convento dos frades*

O narrador das duas primeiras estrofes é desconhecido, mas supõe-se um homem que coloca em alerta os companheiros a respeito das atitudes das esposas deixadas em casa, seja durante os períodos de emigração sazonal em busca de trabalho ou de guerras. “A mulher vilã [...] é retratada em intensa atividade, quer reclamando, seduzindo, provocando mau tempo, roubando o leite do gado do vizinho ou batendo no marido”, exemplifica Burke (1989, p. 189). Essas histórias, canções, ilustrações, anedotas tendem a ressaltar o perigo de se confiar nas mulheres e demonstram a misoginia presente nas tradições populares, assinala o autor.

As ações de sair de casa e chegar ao convento têm, numa relação com *Bel Bernado*, a função da “janela”, evocando, agora sim, a passagem da mulher de um estado para outro:

*Na sonadeta sul campanello
frate piú bello ven sul porton
na sonadeta sul campanello
frate piú bello ven sul porton*

*Um pequeno toque na campainha
o frade mais bonito vem ao portão
um pequeno toque na campainha
o frade mais bonito vem ao portão*

A multiplicidade de imagens (heróis, vilões, bobos) criadas a partir figuras do clero sinalizam, segundo Burke (1989, p. 173; 179-181), os valores da cultura camponesa e artesã. Figuram nas representações tanto os heróis que o culto aos santos alimenta quanto os bobos e vilões, pelas quais o anticlericalismo popular é manifesto. Nesse último caso, “fraquezas” como a ignorância, o orgulho, a ganância, a preguiça, a gula e a luxúria são motivos freqüentes. A personagem coadjuvante na narrativa de *Vuto Sapere...*, por exemplo, é um frade sedutor, um dos tipos clericais preferidos, conforme aponta Burke: “São particularmente os frades que servem de alvo dessas zombarias nas histórias italianas, de Boccaccio a Bandello, as quais provavelmente são elaborações literárias de contos populares [...]”. É o frade quem supostamente fala nas duas últimas estrofes da versão disponível da canção em questão:

*Coá ghe el salame coá ghe el presunto
coá ghé de tutto de quel che voli
coá ghé salame coá ghé el presunto
coá ghé de tutto de quel che voli - Ah! há! há! há!
de quel che voli*

*Ghe femo un brodeto e dentro un oveto
formagio gratá
coá ghé'l brodeto e dentro un oveto
e anca el formagio gratá - Ah! há! há! há!
formagio gratá*

*Aqui tem o salame, aqui tem o presunto
aqui tem tudo do que quiserem
aqui tem o salame, aqui tem o presunto
aqui tem tudo do que quiserem - Ah! há! há! há!
do que quiserem*

*Fazemos um caldinho e dentro um ovinho
queijo ralado
aqui temos o caldinho e dentro um ovinho
e também o queijo ralado - Ah! há! há! há!
queijo ralado*

Uma versão desta canção, coletada em Farroupilha – RS e identificada como *Volete sapere*, também foi encontrada na publicação *...E Cantavam* (CORRADIN, 1972, p. 206). À transcrição da letra e da pauta musical foi acrescentado o seguinte comentário: “Naquele tempo não havia cinemas e novelas, então criavam [imigrantes e seus descendentes] suas historietas picantes e alegres, onde a vibração da melodia encobre certa malícia dos versos”.

5.7 Sentidos de *La sposina*

Uma das canções relacionadas ao rito do casamento mais citadas pela bibliografia pesquisada é *La sposina*, identificada na literatura como *Cosa mangerà la sposa*²⁰. A informação de que traços desta canção são encontrados já no final do século XV e início do século XVI é dada, segundo Leydi (1977, p. 282-289; 1981, p. 124), quando Francesco Balilla Pratella publica uma versão coletada por Alfonsine: Diz Pratella: “*Il musicista fiammingo Giacomo Obrecht [...] la elaborò in una sua composizione polifônica vocale del 1480 circa*”: *Che mangerà la sposa / la prima sera: d'una fasiana (o fasana) grigia*²¹. Jacob Obrecht viveu, segundo Leydi, entre 1430 e 1505. Vítima da peste, morreu em Ferrara, cidade em que parece ter residido por alguns períodos a partir de 1474.

Cosa mangerà la sposa, diz Ribeiro (informação verbal²²), é uma canção cumulativa que repousa sobre a quantidade de comida consumida pela noiva em suas bodas. Como um canto augural, refere Ribeiro, pressagia a abundância e a fecundidade em amplo sentido: “abundância pra tudo que se tem na mesa, abundância de filhos e de braços pra trabalhar”.

²⁰ Versões desta canção também são encontradas na bibliografia pesquisado como *La cena della sposa*, *Che cenerà la sposa la prima sera?* e ainda *Che mangerà la sposa la prima sera?* (Santoli, 1979, p. 267), *Còsa l'a mangià la spúsa (La cena della sposa)* (Leydi, 1977, p. 282-289), *Cosa gala magnà la sposa* (Coltro, 1982, p. 336), *Canto de la sposa* ou *Cos a la magnà la sposa* (Secco, 1994, p. 228). A versão encontrada no município de Antônio Prado foi identificada e documentada como *La sposina* no acervo de literatura oral do Projeto Ecirs.

²¹ “O musicista flamengo Giacomo Obrecht [...] a elaborou em uma composição polifônica vocal de cerca de 1840: que comerá a noiva/ na primeira noite/ um faisão carijó”.

²² Em depoimento oral concedido à autora em maio de 2007.

“Se configura como expressão augural de abundância”, remete Secco (1994, p. 228), que assim a descreve: *Si tratta di un tipico canto enumerativo a rovescio: a seguito di ogni strofa si elencano tutte le portate citate nelle precedenti in ordine inverso*²³. A esposa, neste caso, parece ser representada como a figura responsável pela abundância pressagiada: cabe à mulher prover a família de alimento, bem como gerar e zelar os filhos que se transformarão em mão-de-obra no seio da família-empresa.

Leydi (1978, p. 160) reconhece na poesia popular italiana um grupo de canções dificilmente alinháveis em um gênero específico, mas que compartilha uma relação de identidade, pois repousa sob uma função semelhante: a de comunicar certos sentimentos e desejos que não seriam aceitos se expressos, por exemplo, pelo discurso direto. Identifica nestes textos um conteúdo erótico, o convite ao ato sexual, a declaração de um desejo amoroso cujas canções em questão ritualizam. A comunicação se dá, nesses casos, em um nível diferente da comunicação cotidiana, que ultrapassa as convenções morais. Diz o autor: *certi inviti alle donne non sarebbero stati tollerati se espressi in modo diretto e in prima persona. Sono accettati se trasmessi in un canto e quindi, si potrebbe dire enunciati in terza persona*²⁴. Reconhece-se aqui, em primeiro plano, a função de cortejamento. Estas canções estão fartamente representadas no cancionário da RCI. Entende-se que *La sposina*, no entanto, executada dentro do rito do casamento, mais especificamente durante o banquete de bodas, coloca em segundo plano a função de cortejamento. Analisada no conjunto de canções de duplo sentido ela se diferencia, apesar de manter uma linguagem que transgride as normas morais: tem uma essência carnavalesca.

Cabem aqui, antes de seguir, duas complementações. A primeira se refere à distinção que Leydi (PAIOLA; LEYDI, 1981, p. 131) demonstra existir no repertório de canções a partir do advento da imprensa. Ao mesmo tempo em que a possibilidade de imprimir um texto modificou a forma de difusão das canções e contribuiu para sua difusão, pois que permitiu sua reprodução em grande escala, também ocasionou, argumenta o pesquisador, uma ruptura no “fio da tradição”. A partir desta constatação é que Leydi identifica no repertório vicentino (neste caso está fazendo referência às canções narrativas, mas o comentário se aplica ao todo da poesia popular italiana) textos de “matriz arcaica” e um segundo grupo de textos que podem ser mais ou menos recentes. Estes últimos provavelmente provenham dos *foglio*

²³ Trata-se de um típico canto enumerativo ao contrário: em seguida a cada estrofe se elenca tudo o que foi oferecido citado nas estrofes precedentes em ordem inversa.

²⁴ “Certos convites às mulheres não teriam sido tolerados se expressos de modo direto e na primeira pessoa. São aceitos se transmitidos em um canto e, portanto, se poderia dizer, enunciados na terceira pessoa”.

volante (*broadside* em inglês), impressos que em português chamamos de “folhetos de cordel” ou simplesmente “cordel”:

*Su queste stampe da pochi soldi vengono pubblicati numerosi rifacimenti di vecchie ballate di larga conoscenza popolare ma soprattutto componimenti nuovi che, a paragone dei vecchi, appaiono più pretenziosi, più ambiziosi, più tesi allá letteratura, meno spontanei [...]*²⁵

A segunda complementação diz respeito especificamente à canção cumulativa em questão, cuja informação mais antiga a relaciona à tradição culta, a partir de uma composição escrita do holandês Obrecht. Quando discute a posição de Pratella a respeito de uma versão proveniente da *Romagna*, referindo-se a ela e a outras tantas encontradas não como traduções mal feitas baseadas apenas no princípio de manutenção de sua assonância, Leydi (1977, p. 228-229) chama atenção para a seguinte hipótese: dada a quantidade de características arcaicas, rituais e mágicas identificada nestas versões, e apesar de sua origem culta, é difícil afirmar, como Pratella havia sustentado inicialmente, que sejam realmente vazias de significado ou, em outras palavras, que se configurem um conjunto cuja característica é o nonsense porque resultado de uma simples adaptação de palavras. O mesmo autor (PAIOLA; LEYDI, 1981, p. 131), ao introduzir as canções (*ballate e canzoni*) narrativas coletadas por Paiola na província de *Vicenza*, comenta que elementos mágicos, rituais e relacionados com antigos costumes da alta Europa podem ser percebidos em muitas canções e testemunham que as raízes deste “gênero” (grifo de Leydi) estão em uma cultura pré-feudal, pré-cristã de tipo tribal.

O adjetivo “carnavalesco” é utilizado por Bakhtin (1999, p. 189) não para designar o fenômeno do carnaval propriamente dito, em seu sentido estrito. Usa-o numa “acepção ampliada”, para designar “toda a vida rica e variada da festa popular”. Ou seja, para caracterizar os remanescentes mais antigos da festa popular e que foram desaparecendo ao longo do tempo. *La sposina* entra em cena, ao que parece, recuperando - ou mantendo - dependendo da perspectiva de análise, uma linguagem carnavalesca reveladora da coexistência de tempos culturais distintos formadores da cultura da imigração italiana na RCI. Este canto não é ritualizado (como o foi por séculos *Cara mama...*), mas seu cantar é, claramente, uma ação ritual que ordena a passagem de uma condição a outra na vida da mulher. Um momento que não pode ser restrito a interpretações unívocas, porque pleno de significados. Mas que mantém, como diz Bakhtin (1999, p. 191; 249), os três elementos que

²⁵ “Nestes impressos de baixo custo vêm publicadas numerosas reconstruções de velhas baladas de grande difusão popular, mas sobretudo composições novas que, comparadas com as velhas, se apresentam mais pretensiosas, mais ambiciosas, mais ligadas à literatura, menos espontâneas [...]”.

configuram a festa popular: o banquete (comida), a alegria (o riso, o *tempo alegre*) e a franqueza (a *verdade livre e franca* expressa nas atitudes e especialmente no vocabulário utilizado).

Còsa l'a mangià la spúsa, versão lombarda de *La sposina* publicada por Leydi entre as canções rituais e de baile, apresenta 14 estrofes. À medida que as noites passam (cada estrofe da canção se refere a uma noite após o casamento) se acumula a quantidade e variedade de comida ingerida pela esposa, movimento que pode ser entendido como metáfora de uma atividade sexual crescente. Explicitando o momento de performance, Leydi relata que o coro toma corpo lentamente e a cada passagem o ritmo do canto é acelerado. A partir desta observação, o crescente na performance parece aludir ao próprio ritmo do coito, uma interpretação conexas à hipótese de que o duplo sentido exalta o ato sexual. Ao chegar à 13ª noite, a esposa acumula um farto banquete:

*còsa l'a mangia la spúsa la trédima sira
tredés bei cadí de gnoch per impienìga 'l so bogiòt
dudes béi canunséi per impienìga i so bödèi
ündés bòse del bon vì per indolsiga 'l so bochè
diéci scàtole dé confèc pèr tiràla in mèso al lèc
nòve vácche ammazzatóri
òtto gállì càntatóri
sètte anguille préparate
sèi bei pésci a sanguani
cìnque fòglie la ròsa in màno
quátro agnòli
trè colombe la violèta
dùe tórtori
e mèso pövionsì*

*o que a noiva comeu na décima terceira noite?
treze boas escudelas de gnochì /
para encher seu barrigão
doze belas espigas de milho /
para encher as suas tripas
onze barris (?) de bom vinho/
para adoçar sua boquinha
dez caixas de confeitos /
para atraí-la ao meio do leito
nove vacas matadoras
oito galos cantadores
sete enguias preparadas
seis belos peixes sanguani (gênero Phoxinus)
cinco folhas, a rosa na mão
quatro cordeirinhos
três pombas à violeta
duas rolinhas
e meio pombinho*

Registrada pelo Projeto Ecirs na comunidade de Nova Treviso, atualmente pertencente ao município de Nova Roma do Sul, *La sposina* faz parte do conjunto de canções clássicas, ou seja, que Nigra e posteriormente Leydi reconheceram como de matriz arcaica, e que foram mantidas no município de Antônio Prado. A título de exemplo e partindo apenas do material selecionado para o presente estudo - não de uma pesquisa comparada que envolva todo o acervo coletado no município - foram encontradas localmente versões das seguintes canções: as narrativas *Dona Lombarda* (com a mesma denominação), *La rondine importuna* (*Gingin, gingin va in camera*), *Il falso peregrino* (*Bernardo bel Bernardo*), a canção ritualística de bodas *Mamma mia la sposa l'è che* (*Cara mama la spósa l'è qui* ou *Mama mia la sposa la è qui*) e a canção cumulativa de bodas *Cosa magnerà la sposa* (*La sposina*). A versão local se

mantém com 13 estrofes, integridade que supera a maior parte das versões italianas transcrita na bibliografia pesquisada. A esposa chega à 13ª noite assim:

*Cosa magnerà la sposina
in su le trèdice sére
trèdecì pachi de confèti
per menàr la sposa a leto
dodèci fornà di pan
magna ti che son vilàn
ùndici bóte di vin
per rifrescar el coresìn
diéce piati d'insalata
nóve gali cantatóri
òto pòrchi massa duri
sète vache piacentine
le sei sangueline
cinque fòglie a la romana
le quatro narèle
tré colonbe na bigolata
le due tortorèle
mèso pesso si, mèso pesso si*

*o que comerá a noivinha
na décima terceira noite?
treze embrulhos de confeitos
para levar a noiva ao leito
doze fornadas de pão
coma tu que sou vilão
onze pipas de vinho
para refrescar o coraçãozinho
dez pratos de salada
nove galos cantores
oito porcos muito duros
sete vacas piacentinas (adjetivo de Piacenza)
seis peixes sanguani (gênero Phoxinus)
cinco codornizes à romana
quatro patos
três pombas e uma espaguetada
duas rolinhas
meio pombinho, meio pombinho*

Uma suposta identidade transgressora de *La sposina* leva a observar que a alusão ao ato sexual se faz através da comida, o que também se reconhece em *Vuto Sapere...*, quando o frade assume a fala, nas duas últimas estrofes, e oferece à visitante uma farta “refeição” baseada nas carnes (o salame é claramente um símbolo fálico) e nos ovos. A referência mais remota que se tem disponível acerca de *La sposina*, o excerto da composição de Obrecht, está relacionada ao consumo de carne: “que comerá a noiva/na primeira noite/um faisão carijó”. O faisão (*fasán*) é de acordo com o dicionário vêneto-português-italiano (1995, p. 172) uma ave do tamanho de uma galinha, também considerada uma espécie de galinha, notável pelo sabor da carne e pela beleza da plumagem. Jean-Paul Ronecker (1997, p. 142) reproduz uma ilustração de um “galo-faisão”.

A carnalidade evolui à medida que, dia a dia, há uma acumulação da comida ingerida pela esposa. Para a presente análise, se teve a possibilidade de comparar sete versões da canção. Além da versão local, uma coletada em Galópolis, Caxias do Sul, quatro coletadas no Vêneto (em Beluno, Verona e Vicenza - 2 lições) e uma na Lombardia (província de Bérgamo). O galo é o símbolo mais resistente, aparece nas sete canções. Depois vêm a pomba, com seis registros, a vaca, com quatro citações, o porco e o urso, cada um com duas referências. Também são citados outros tipos de carne: de codornas, patos, cordeiros, passarinhos, enguias, pintos e touros. Aparece ainda o faisão, referido por Obrecht em sua composição datada de 1480 aproximadamente.

Quando discute a autoria e a origem de uma canção, dimensões que de certa forma estão relacionadas, Nigra (1974, p. LXIV-LXV) revela suas mais importantes contribuições para o estudo da poesia popular: a dinâmica que faz com que ela sobreviva, seu condicionamento ao passado e ao presente o mesmo tempo, sua elaboração coletiva. Assim refere:

*La redazione prima d'una canzone non può certamente essere che opera individuale [...]. Ma è poi continuamente elaborata da molti. Quindi in questo senso si può dire che la canzone popolare è opera coletiva. Nelle canzoni di data recente si scorgono spesso elementi di data piú antica. Quando dai nostri contadini si compone una canzone, si comincia a fissare la melodia, e questa è tolta ordinariamente de una canzone anteriore. La melodia determina il metro. Intere frasi e interi versi, e spesso il principio della composizione sono mutuati a canzoni già esistenti.*²⁶

A dinâmica que cria o tempo, porém, cria também as novas identidades, o que faz com que cada canção responda a este movimento, como descreve Nigra:

*Ciò che si aggiunge di nuovo è spesso scorretto, rozzo, e talora confuso; a poco a poco, passando per molte bocche, si modifica, si purifica, si compie; nuove idee si aggiungono; le espressioni scorrette sono successivamente eliminate e sostituite da altre piú corrette; queste alla loro volta, passando per altre bocche, e trovandosi in ambienti meno propizi, si corrompono di nuovo, si oscurano, per rinnovarsi di poi. Strofe intere si corrodono lentamente, si dimenticano, si perdono; altre nuove pigliano il posto delle antiche. Reminiscenze d'altri canti s'innestano, si propagano, e mutano non solo l'economia, ma il senso e la conclusione della canzone. I cosi detti luoghi comuni poetici sono largamente messi a contributo. Talora due canzoni si fondono in una. Talora invece una sola canzone si spezza e dá origine a due canzoni diverse.*²⁷

As novas canções têm origem “germinando dos velhos troncos” diz Nigra (1974, p. LXV). As velhas canções, por sua vez, nunca são compostas por “literatos”. Um poeta popular, em contrapartida, não inventa temas e sim os absorve de motivos históricos de seu tempo, narrados por outros ou descritos em livros, de temas imaginários ou invenções

²⁶ “A primeira redação de uma canção não pode certamente ser nada além do que obra individual [...] É, porém, continuamente elaborada por muitos. Portanto, neste sentido se pode dizer que a canção popular é obra coletiva. Nas canções de data recente se entrevê seguidamente elementos de data mais antiga. Quando se compõe uma canção dos nossos camponeses, se começa a fixar a melodia, e esta é buscada geralmente em uma canção anterior. A melodia determina a métrica. Frases inteiras e versos inteiros, e seguidamente o começo da composição, são pegos por empréstimo de canções já existentes”.

²⁷ “Aquilo que se acrescenta de novo é seguidamente incorreto, tosco, e às vezes confuso. Pouco a pouco, passando por muitas bocas, se modifica, se purifica, se completa; novas idéias se acrescentam; as expressões incorretas são sucessivamente eliminadas e substituídas por outras mais corretas; estas por sua vez, passando por outras bocas, e encontrando-se em ambientes menos propícios, se corrompem de novo, se obscurecem, para se renovarem em seguida. Estrofes inteiras se corromem lentamente, se esquecem, se perdem; outras novas roubam o posto das antigas. Remanescências de outras canções se enxertam, se propagam e mudam não só a economia, mas o sentido e a conclusão da canção. Os ditos lugares comuns poéticos são grandemente postos à prova, sujeitos a modificações. Às vezes duas canções se fundem em uma. Às vezes, ao invés, uma só canção se parte e dá origem a duas canções diferentes”.

provenientes da tradição oral e escrita, ensina. A origem é sempre algo anterior, como parece mostrar *Bernardo bel Bernardo*, com sua raiz homérica, ou então *Dona Lombarda* cujo fenômeno de conservação Nigra exalta (1974, p. 22) em função da fidelidade com que o texto foi preservado apesar de sua ampla e essencialmente oral difusão no espaço e no tempo e também apesar da diversidade dialetal em que foi executada.

*Nel trasmettersi di bocca in bocca il proprio canto, il popolo lo rinnova e lo modifica costantemente nelle forme dialettali e nel contenuto, e finalmente anche in parte nella melodia e nel metro, e queste continue modificazioni costituiscono in realtà una perpetua creazione della poesia popolare; creazione che passa per molte e varie fasi, e le di cui condizioni di vita e di perfezione, o di degenerazione e di oblio sono intimamente legate con quelle del popolo autore e conservatore. Le canzoni, come i libri, hanno i loro destini.*²⁸

A digressão para e dentro do pensamento de Nigra e de seu modelo analítico revelam a importância do estudo comparado na poesia popular. Abre seu primeiro volume de *Canti popolari del Piemonte* um conjunto de 16 lições de *Dona Lombarda*, coletadas em diferentes localidades, e uma detalhada crítica baseada nessa diversidade de fontes. A universalidade e a regionalidade da poesia popular tornam-se, assim, possíveis de serem lidas, o que faz das canções um texto único e um único texto. A diversidade de elementos composta pela análise comparativa das sete versões de *La sposina* (oito, considerando o excerto de Obrecht) permitiria múltiplas interpretações.

Uma referência especial cabe ao observado nos textos do sexto dia de bodas, dedicado ao consumo de peixe: a sardinha é citada em três canções e o termo “peixe” é usado em outras duas. A versão local traz o termo *sangueline* que, segundo Ribeiro, pode ser uma corruptela de *sanguanì*, peixe do gênero *Phoxinus*. Uma das canções não relaciona o sexto dia a um peixe, mas a *usei*, que significa passarinho (para ver comparativo completo acessar ANEXO J). Interessante observar que enquanto a citação dos demais animais não respeita uma ordem, há no sexto dia uma permanência. O galo, por exemplo, é citado no quinto, sétimo, oitavo (em que aparece três vezes) nono e décimo dias. Nenhuma vez, no entanto, no sexto. Este sinal relacionado ao símbolo do peixe poderia ainda significar uma transição de significação de sábado “dia de alegria” para “dia de descanso”. Torna-se difícil afirmar se a carne de peixe é uma referência à privação imposta pela religiosidade. Vale notar, porém, que o peixe poderia também representar um “batismo” às avessas, uma vez que o cristianismo o adotou ora

²⁸ “No transmitir-se de boca em boca o próprio canto, o povo o renova e o modifica constantemente nas formas dialetais e nos conteúdos e finalmente também em parte na melodia e na métrica, e estas contínuas modificações constituem na realidade uma perpétua criação da poesia popular; criações que passam por muitas e várias fases e cujas condições de vida e de perfeição, ou de degeneração e esquecimento, são intimamente ligadas com aquelas do povo autor e conservador. As canções, como os livros, têm o seu destino”.

associado a alimento, portanto à eucaristia, ora associado à água, portanto ao batismo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 704-705). Parece prevalecer, no entanto, o sentido da fertilidade e da abundância que a ingestão crescente de carne (especialmente de aves) e de outros alimentos representa.

Embora o peixe, como símbolo, seja portador de grande ambigüidade, se acredita que relacionado ao alimento seja possível lhe dar uma significação mais precisa. Burke (1989, p. 209-213) mostra como o peixe, em relação aos demais animais que representavam o carnaval como um período de fartura de carne e sexo, comunicava um “tempo de privação”, ou seja, a Quaresma. Relacionado ao dia do descanso, o sábado, sobrepõe o sagrado ao profano. Em contrapartida, o porco e o galo eram, segundo Burke, símbolos da luxúria, bem como eram símbolos de potência os homens peludos e os ursos. A reiterada citação de aves entre as carnes ingeridas pela esposa parece uma associação ao pinto, nesse caso metáfora do pênis do esposo.

Nesse contexto, não parece equívoco associar o casamento a um momento carnavalesco, pelo menos no que se refere à oportunidade de festa que ele proporciona. A execução de *La sposina* recebe, então, o status de brincadeira, tornando possível inverter a ordem e subverter a moral oficial – inclusive a feminina - através da linguagem. Também não parece equívoco associá-lo ao que Burke denomina de “luta entre o “Carnaval e a Quaresma”, entre o profano e o sagrado. E nesse sentido os próprios símbolos se amalgamam diante de sua ambigüidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A idéia de preencher as páginas finais de um estudo intimida. Muitas palavras estão à disposição, esperando por uma opção sempre vacilante. A ação de *considerar*, nesse caso, se contamina daquilo que não deve ser, contrariando a escolha que se quis intermediária entre o ponderar e o concluir. Não há como evitar neste momento o encontro com o branco, múltiplo espectro que, no entanto, convida, impele quase a optar. A ilusão do branco alivia, porém, o peso das palavras. Faz da fala ação matizada, por isso encantada.

O olhar dirigido a uma página em branco nunca é um olhar em branco. A decisão de como e por que preenchê-la advém de outros olhares que, ao fim e ao cabo, orientam os novos. Na presente pesquisa influenciou outra variável: olhar para o supostamente conhecido, para uma cultura que é familiar, genética até, com a sensação de quem relê as páginas de um livro já lido, mal lido, lido pela metade, traduzido, esquecido, não engolido, desconhecido, apenas e simplesmente vivido. O que sobra são, muitas vezes, corruptelas que impelem a volta a um original que não existe, porém resiste. De corruptelas fez-se o texto que finda e faz-se essas considerações: como as das canções em estudo, vazias e plenas de significado.

Tentar enxergar o que outros enxergam. Olhar com os potentes olhos dos outros, insistentes em não se abrir plenamente. Chegar quase sempre a imagens já identificadas e lidas pelos antecessores. Estas foram corriqueiras tanto quanto excepcionais experiências vividas na construção do texto, próprias a quem faz uma primeira leitura. Próprias aos que descobrem, aos poucos, a existência de diferentes modos de olhar. Próprias aos que se vêem dentro da complexa tarefa que é fazer uma interpretação cultural.

Aprender a escolher as lentes. Aprender a utilizá-las. Colocá-las no eixo... Foram, no percurso, deixados de lado importantes olhares. Estes que poderiam ter construído e revelado imagens distintas, complementares, contraditórias do mesmo objeto. Aguçou-se a consciência da parte, do incompleto, das escolhas nem sempre adequadas, posto que baseadas em um estado de miopia. Desviados involuntariamente, outros olhares se demoraram em detalhes sedutores àqueles que decompõem uma paisagem pela primeira vez. Inevitáveis armadilhas do olhar.

A opção primordial de dirigir o olhar ao cancionero popular da RCI mostrou-se, no entanto, compensadora. O que revelariam aqueles versos rimados, vivos na enunciação, porém materializados em simples escrita e elevados à posição de “objetos de pesquisa”? Grata surpresa: palavras imobilizadas que aos poucos retornam à vida. Se movimentam e se expressam a cada olhar, a cada investida, como a mais entusiasmada performance vocal. E assim conduzem a lugares inauditos e à possibilidade da descoberta de seu significado social.

Chega-se à linguagem essência das culturas, portadora de significados e doadora de sentidos. Cúmplice da história. Coadjuvante da tradição. Máscara da vida. Chega-se aos símbolos que se manifestam ao sabor das circunstâncias, nunca brancos porém. Chega-se a possíveis leituras, pelas quais se deseja traduzir os mundos.

Lugares da memória, depositárias de culturas, as canções surgem à semelhança dos mais imponentes bens materiais construídos pelo ser humano. Concorrem com os sítios históricos, com os monumentos arquitetônicos, com as obras de arte, reveladas por olhos passionais, sensíveis, vigilantes, criteriosos, etnográficos. E, neste ínterim, outra surpresa: o município que preservou o principal acervo arquitetônico em madeira da imigração italiana no Brasil é também patrimônio cultural das canções tradicionais. Vozes que emanam dos casarões em madeira, do calor do fogão, do tênue lume dos lampiões, do cheiro do vinho, do sabor da polenta, dos olhares trocados, e devolvem aos olhos a vida que configurou Antônio Prado e sua gente.

Destes lugares da memória saem pouco a pouco também seus personagens, revelando a arquitetura de uma cultura: suas normas, suas limitações, seu improviso, sua transgressão. Sua grandeza e simultaneamente sua pequenez. Salta aos olhos o preço de uma existência. E então passa-se a ver os lugares de cada um, os espaços de poder, as identidades enrijecidas na e pela cultura não apenas como atos intencionais, mas como imperfeições da arte (e da vida) que, ao percorrer seu próprio caminho, ao resistir e responder ao tempo e ao espaço, nem sempre consegue ser coerente.

Vê-se também a arte hábil. Ardil diante da necessidade de resguardar valores vitais. Ela demonstra que o ser humano não se renova a cada nova investida ideológica. Pelo contrário, resiste em nome de uma identidade essencial. Luta contra os novos matizes sob o branco, os assimila e os rejeita. Observa-se nas canções o embate persistente em nome de uma identidade pagã que sustenta a existência cristã. Que seria delas se uma faltasse?

Neste movimento, as canções reproduzem a dualidade do sexo. O ser humano resumido à condição de homem ou de mulher, identidades utilitárias definidoras de virtudes e vícios e representação de um sistema cultural fundamentado em uma necessária

funcionalidade. *Identidade para o outro* diz Dubar, comunitária, quase sempre fechada às singularidades. Solidária no sonho, egoísta na forma. Fruto de um olhar masculino que sustenta o “outro” mulher num espaço feito de conformismo e de resistência (CHAUÍ, 1985) em que os movimentos se dão - como nas canções - obscenos, embora não reconhecidos. Memória que revela no não dito que a esposa é também mulher para quem sabe um dia simplesmente “ser” e construir suas próprias relações de identidade e diferença. Talvez voltar ao branco seja aquilo que se queira alcançar.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Angela Mendes de. *O gosto do pecado: casamento e sexualidade nos manuais de confessores dos séculos XVI e XVII*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1981.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 3.ed. Campinas: Papirus, 2003.
- _____. *O sentido dos outros: atualidade da antropologia*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- AZEVEDO, Thales de. *Namoro, religião e poder*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1980.
- _____. *Italianos e gaúchos: os anos pioneiros da colonização italiana no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: A Nação/Instituto Estadual do Livro, 1975.
- BADINTER, Elisabeth (org. e apr.). *Palavras de homens (1790-1793)/ Condorcet, Prudhomme, Guyomar...[et al.]*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- _____. *O que é uma mulher: um debate*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. v.1. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- BONOLDI, Giovanni. *Vita in Veneto: feste riti usanze tradizioni popolari*. Bergamo: Walk Over Editrice, 1981.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana*. Petrópolis: Vozes e Edunb - Editora Universidade de Brasília, 1993.
- _____. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. v.1 , A-I. Petrópolis: Vozes, 1991.
- BRUM, Argemiro. *Desenvolvimento econômico brasileiro*. 23.ed. São Paulo: Vozes e Unijuí, 1999.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A Queiroz Editora, 2000.

_____. A literatura e a formação do homem. In: DANTAS, Vinícius (org). *Textos de Intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002.

CAPRA, Fritjop. *As conexões ocultas: ciência para uma vida sustentável*. São Paulo: Cultrix, 2002.

CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história: Conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antônio Saborit*. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COLTRO, Dino. *Cante e Cantàrii: La vita il lavoro le feste nel canto veneto di tradizione orale*. Veneza: Marsilio Editori, 1988.

_____. *Mondo Contadino: Società, lavoro, feste e riti agrari del lunario veneto*. Vol. 1 Veneza: Arsenale Editrice, 1982.

COSTANTIN, André. *Anatomia do bronze: incursão por símbolos regionais a partir da obra Os pesos e as medidas, de Ítalo Balen*. Caxias do Sul: UCS, 2004. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional), Departamento de Letras, Universidade de Caxias do Sul.

CORRADIN, Giuseppe (org). *...E cantavam: coleção de cantos populares da Região da Imigração Italiana no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: CIBAI, Migrações, 1972.

CUNHA, Franklin. *Deusas, bruxas e parteiras*. Porto Alegre: Solivros, 1994.

DALARUN, Jacques. Olhares de clérigos. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das Mulheres*. v.2. A Idade Média. São Paulo: Ebradil, 1990.

DELUMEAU, Jean. *O medo no Ocidente: 1300-1800 uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DETIENNE, Marcel. Mito/Rito. In: Enciclopédia Einaudi, Vol. 12. *Mythos/Logos. Sagrado/Profano*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

DEVOTO, Giacomo; OLI, Gian Carlo. *O Dizionario Della Língua Italiana*. Firenze: Ed. Le Monnier, 1995.

DUBAR, Claude. *A crise das identidades*. A interpretação de uma mutação. Porto: Edições Afrontamento, 2006.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Imagens da mulher*. Porto: Edições Afrontamento, 1992.

DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens*: do amor e outros ensaios. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DUVIGNAUD, Jean. Prefácio. In: HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. São Paulo: Escala, [S.d.].

FERREIRA, Jerusa Pires. À medida de Paul Zumthor. In: ZUMTHOR, Paul. *Tradição e esquecimento*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle. Introdução: ordens e liberdades. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das Mulheres*. v.4: O Século XIX. São Paulo: Ebradil, 1990.

FROSI, Vitalina M. Proveniência dos imigrantes italianos e suas falas dialetais. In: ZUGNO, Paulo Luiz; HERÉDIA, Vânia B.M. (coord.) *Anais do Seminário Internacional Vênето/RS: modelos de desenvolvimento comparados - 1945-2000*. Caxias do Sul: Educs, 2003.

_____. MIORANZA, Ciro. *Imigração Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Movimento/Educs, 1975.

GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Ltc Editora, 1989.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 5.reimpressão.

GIORGIO, Michela de. O modelo católico. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das Mulheres*. v.4: O Século XIX. São Paulo: Ebradil, 1990.

GIRON, Loraine Slomp; BERGAMASCHI, Heloisa Eberle. *Colônia: um conceito controverso*. Caxias do Sul: EDUCS, 1996.

_____. Produção e reprodução: a mulher e o trabalho na Região Colonial Italiana do Rio Grande do Sul. In: *Cadernos de Pesquisa*. v. 1, Nº1. Caxias do Sul: UCS, 1992.

_____. A imigração italiana no RS: fatores determinantes. In: DACANAL, José H.; GONZAGA, Sérgio (Org). *RS: imigração & colonização*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

GRANDI, Casimira. *Donne fuori posto*: l'emigrazione femminile rurale dell'Italia postunitaria. Roma: Carocci, 2007.

- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- HERÉDIA, Vânia Beatriz Merlotti. *Processo de industrialização da Zona Italiana*: estudo de caso da primeira indústria têxtil do Nordeste do Estado do Rio Grande do Sul. Caxias do Sul: Educus, 1997.
- HIGONNET, Anne. Mulheres e imagens. Representações. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das Mulheres*. v.4: O Século XIX. São Paulo: Ebradil, 1990.
- JOURNET, Nicolas (org). *A cultura*: Do universal ao particular. Traduzido e selecionado por Cleodes Maria Piazza Julio Ribeiro e José Clemente Pozenato. Tradução de La culture De l' universel au particulier. Paris: Éditions Sciences Humaines, 2002. Caxias do Sul: UCS, Biblioteca do Projeto Ecirs.
- LADURIE, Emmanuel Le Roy. *O Carnaval de Romans*: da Candelária à quarta-feira de cinzas, 1579-1580. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LE GOFF, Jacques. *As raízes medievais da Europa*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- _____. Memória. In: _____. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- _____. *A civilização do Ocidente Medieval*. Bauru: EDUSC, 2005.
- L'HERMITE-LECLERCQ, Paulette. A ordem feudal (séculos XI-XII). In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das Mulheres*. v.2: A Idade Média. São Paulo: Ebradil, 1990.
- LEYDI, Roberto; PAIOLA, Vere. *Canti popolari vicentini*. Vicenza: Neri Pozza Editor, 1981.
- LEYDI, Roberto. *I canti popolare italiani*: 120 testi e musiche. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1978.
- LOMAX, Alan. *Folk song style and culture*. Capítulos 14, 15 e 16. Washington D.C.: American Association for Advancement of Science, 1968.
- MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade Média*. São Paulo: Contexto, 1992.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.
- NIGRA, Costantino. *Canti popolari del Piemonte*. v.1 e 2. Torino: Giulio Einaudi editores, 1974.
- NORA, Pierre. *Entre a memória e a história: Les Lieux de Mémoire*. Traduzido e selecionado por Maria Helena Menegoto Pozenato. Tradução de *Between memory and history; le lieux de mémoire*. Berkeley: University of California Press, Spring, 1989. Caxias do Sul: UCS, Biblioteca do Projeto Ecirs.

OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

PAVIANI, Jayme. Lembranças individuais. *Pioneiro*. Caxias do Sul, 7 e 8 de jun. 2003. Caderno Almanaque, p.19.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: EDUSC, 2005.

PIANTA, Bruno. *Cultura popular*. Milano: Garzanti Editore, 1982.

POZENATO, Jose Clemente. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.

_____. Algumas considerações sobre região e regionalidade. In: FELTES, Heloísa P. M.; ZILLES, Urbano (org.). *Filosofia: diálogo de horizontes*. Caxias do Sul: EDUCS; Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

_____. A literatura da imigração italiana. In: *Estudos – Imigração Italiana - Instituto Superior Brasileiro-Italiano de Estudos e Pesquisa*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes; Caxias do Sul: UCS, 1979.

PRANDI, Carlo. Popular. In: Enciclopédia Einaudi, v. 36: *Vida/Morte, Tradições-Gerações*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997a.

_____. Tradições. In: Enciclopédia Einaudi, v. 36: *Vida/Morte, Tradições-Gerações*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997b.

RAVAZOLLO, Ângela. A história em busca de uma nova objetividade científica. *Zero Hora*. Porto Alegre, 19 mai. 2007. Caderno Cultura, p. 6-7.

RECKZIEGEL, Ana Luiza Setti. História regional: dimensões teórico-conceituais. *Revista História: debates e tendências*, Passo Fundo, v. 1, n. 2, p. 15-22, jun. 1999.

RIBEIRO, Cleodes M. P. J. Depoimento oral .Caxias do Sul: UCS, maio de 2007. 1 fita cassete. Depoimento concedido a Gabriela Michelon Dotti.

_____.POZENATO, José Clemente. *Fronteiras sem divisas: aspectos históricos e culturais da área da Usina Hidrelétrica Barra Grande*. Caxias do Sul: Educs, 2005.

_____. *Anotações de Literatura e de Cultura Regional*. Caxias do Sul: Educs, 2005.

_____. *O feminino na literatura de tradição oral: o cancionero da RCI*. Caxias do Sul, out. 2005. Palestra realizada durante a Feira do Livro de Caxias do Sul.

_____. O lugar do canto. In: RIBEIRO, Cleodes M. P. J ; POZENATO, José Clemente (org.). *Cultura, imigração e memória: percursos & horizontes*. Caxias do Sul: Educs, 2004.

- _____. POZENATO, José Clemente. *Terra & gente*: aspectos históricos, culturais e paisagísticos da área do AHE Quebra-Queixo. Caxias do Sul: EDUCS, 2002.
- _____. *Festa e Identidade*: como se fez a Festa da Uva. Caxias do Sul: EDUCS, 2002.
- _____. O Canto Popular na Região Colnial Italiana. In: *Mèrica, Mérica II: cantos populares da imigração italiana* (encarte de disco). Caxias do Sul: UCS, [s.d.].
- RIBEIRO, Darcy. *O processo civilizatório*. 2.ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1972.
- RONECKER, Jean-Paul. *O simbolismo animal*: mitos, crenças, lendas, arquétipos, folclore, imaginário. São Paulo: Paulus, 1997.
- ROVEDA, Fernando. *Memória & Identidade*: Antônio Prado, patrimônio histórico e artístico nacional. Caxias do Sul: Lorigraf, 2003.
- RUFFIÉ, Jacques. *O sexo e a morte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- SABBATINI, Mario. *La regione di colonizzazione italiana in Rio Grande do Sul*: gli insediamenti nelle aree rurali. Firenze: Cultura Cooperativa Editrice, 1975.
- SANGA, Glaucio. *Mondo popolare in Lombardia*. Milano: Silvana Editoriale, 1979.
- SANTOLI, Vittorio. *I canti popolari italiani*: ricerche e questioni. Firenze: Sansoni, 1979.
- SCHULER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história*: novas perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- SECCO, Gianluigi. La “musica” e il canto amoroso. In: PERCO, Daniela (org.). *La cultura popolare nel bellunese*. Milano: Amilcare Pizzi Spa, 1995.
- SEGRE, Cesare. Texto. In: Enciclopédia Einaudi, v. 17: *Literatura/Texto*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org). A produção social da identidade e da diferença. In: _____ (org) . *Identidade e Diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SOLDATELLI, Candice. *Identidade Cultural e Resistência da Literatura Oral*: a canção Dona Lombarda na Região Colonial Italiana do Rio Grande do Sul. Caxias do Sul: UCS, 2004. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional), Departamento de Letras, Universidade de Caxias do Sul.
- STAWINSKI, Alberto Vitor. *Dicionário Vêneto-Português-Italiano*. Treviso: Utrim, 1995.
- TEDESCO, João Carlos. *Sentimentos do passado*: memória, experiência e narração (originais). Caxias do Sul: UCS, Biblioteca do Projeto Ecirs.
- TERRIN, Aldo Natale. *O rito*: antropologia e fenomenologia da ritualidade. São Paulo, SP: Paulus, 2004.

TSU, Victor Aielo. A Mitologia de um Antropólogo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 fev. 2001. Disponível em: <www.pucsp.br/rever>. Acesso em: 2 mar. 2007.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo, SP: Editoria Ática, 1986.

WARNER, Marina. *Da Fera à Loira*: sobre contos de fadas e seus narradores. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). *Identidade e Diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

YALOM, Marilyn. *A história da esposa*: da Virgem Maria a Madonna: o papel da mulher casada dos tempos bíblicos até hoje. São Paulo, SP: Ediouro, 2002.

ZAGONEL, Carlos Albino. *Igreja e imigração*: capuchinhos de Sabóia e seu contributo à Igreja do Rio Grande do Sul (1895-1915). Porto Alegre, RS: EST/Sulina, 1975.

ZOLA, Émile. *Como se casa, como se morre*. São Paulo: Editora 34, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Tradição e esquecimento*. São Paulo: Hucitec, 1997.

ANEXOS

ANEXO A – Transcrição e tradução do texto da canção *Cara mama la spósa l'è qui*, versão do Coro da Linha Cândia do (travessão) 30, coletada pelo Projeto Ecirs em Antônio Prado, Rio Grande do Sul, Brasil.

ANEXO B – Transcrição e tradução do texto da canção *Mama mia la sposa la è qui*, versão do Coro da Linha Camargo, coletada pelo Projeto Ecirs em Antônio Prado, Rio Grande do Sul, Brasil.

ANEXO C – Transcrição e tradução do texto da canção *Mamma mia la sposa l'è ché*, versão coletada por Roberto Leydi (e grupo de pesquisadores) em Rava di Valtorta, Bérgamo, Lombardia, Itália.

ANEXO D – Transcrição e tradução do texto da canção *Mama mama la spùsa l'è ché*, versão coletada por Glauco Sanga (e grupo de pesquisadores) em Cigano, Bréscia, Lombardia, Itália.

ANEXO E – Transcrição e tradução do texto da canção *Marito Mio*, versão do Coro de São Roque, coletada pelo Projeto Ecirs em Antônio Prado, Rio Grande do Sul, Brasil.

ANEXO F – Transcrição e tradução do texto da canção *Se la togo piccola*, versão do Coro de Santana, coletada pelo Projeto Ecirs em Antônio Prado, Rio Grande do Sul, Brasil.

ANEXO G – Transcrição e tradução do texto da canção *Bernardo bel Bernardo*, versão do Coro Virgínio Panozzo, coletada pelo Projeto Ecirs em Antônio Prado, Rio Grande do Sul, Brasil.

ANEXO H – Transcrição e tradução do texto da canção *Vuto Sapere...*, versão coletada pela mestranda durante entrevista com informante do Coro Virgínio Panozzo em Nova Roma do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil.

ANEXO I – Transcrição e tradução do texto da canção *La sposina*, versão do Coro Nova Treviso, coletada pelo Projeto Ecirs em Antônio Prado, Rio Grande do Sul, Brasil.

ANEXO J – Quadro comparativo das versões de *La sposina*.

ANEXO A

Coro: Linha Cândida do (travessão) 30 – Antônio Prado

Classificação: Ritualística

Versão dialetal

Cara mama la spósa l'è qui

Cara mama la spósa l'è qui
cara mama la spósa l'è qui
féghe legria féghe legria
féghe legria che nco l'è 'l so dì
féghe legria féghe legria
féghe legria che nco l'è 'l so dì

Che legria gavònti de far
che legria gavònti de far
sonè la gaita sonè la gaita
sonè la gaita e mandéla balár
sonè la gaita sonè la gaita
sonè la gaita e mandéla balár

O girato l'Itàlia 'l Tiròl
O girato l'Itàlia 'l Tiròl
sol per trovare na verginèla
e cionbalarilalèla e viva l' amor
sol per trovare na verginèla
e cionbalarilalèla e viva l' amor

Cara mama la spósa l'è qui
cara mama la spósa l'è qui
féghe legria féghe legria
féghe legria che nco l'è 'l so dì
féghe legria féghe legria
féghe legria che nco l'è 'l so dì

Che legria gavònti de far
che legria gavònti de far
déghe la scóa déghe la scóa
déghe la scóa e mandéla scoàr
déghe la scóa déghe la scóa
déghe la scóa e mandéla scoàr

O girato l'Itàlia 'l Tiròl
O girato l'Itàlia 'l Tiròl
sol per trovare na verginèla
e cionbalarilalèla e viva l' amor
sol per trovare na verginèla
e cionbalarilalèla e viva l' amor

Che legria gavònti de far
che legria gavònti de far
déghe la sapa déghe la sapa
déghe la sapa e mandéla sapàr
déghe la sapa déghe la sapa
déghe la sapa e mandéla sapàr

Coro: Linha Cândida do 30 – Antônio Prado
Classificação: Ritualística
Versão traduzida

Cara mãe a noiva chegou

Cara mãe, a noiva chegou
Cara mãe, a noiva chegou
dai-lhe alegria, dai-lhe alegria
dai-lhe alegria que hoje é o seu dia
dai-lhe alegria, dai-lhe alegria
dai-lhe alegria que hoje é o seu dia.

Que alegria podemos dar?
Que alegria podemos dar?
tocai a gaita, tocai a gaita
tocai a gaita e mandai-a dançar
tocai a gaita, tocai a gaita
tocai a gaita e mandai-a dançar

Percorri a Itália e o Tirol
Percorri a Itália e o Tirol
só para achar uma donzela
e ciomba larilalela e viva o amor
só para achar uma donzela
e ciomba larilalela e viva o amor

Cara mãe, a noiva chegou
Cara mãe, a noiva chegou
dai-lhe alegria, dai-lhe alegria
dai-lhe alegria que hoje é o seu dia
dai-lhe alegria, dai-lhe alegria
dai-lhe alegria que hoje é o seu dia.

Que alegria podemos dar?
Que alegria podemos dar?
dai-lhe a vassoura, dai-lhe a vassoura
dai-lhe a vassoura e mandai-a varrer
dai-lhe a vassoura, dai-lhe a vassoura
dai-lhe a vassoura e mandai-a varrer.

Percorri a Itália e o Tirol

Percorri a Itália e o Tirol
só para achar uma donzela
e ciomba larilalela e viva o amor
só para achar uma donzela
e ciomba larilalela e viva o amor

Que alegria podemos dar?
Que alegria podemos dar?
dai-lhe a enxada, dai-lhe a enxada
dai-lhe a enxada e mandai-a capinar
dai-lhe a enxada, dai-lhe a enxada
dai-lhe a enxada e mandai-a capinar

ANEXO B

Coro: Linha Camargo – Antônio Prado

Classificação: Ritualística

Versão dialetal

Mama mia la sposa la è qui

Mama mia la sposa la è qui.

Feghe 'legria e feghe 'legria, feghe 'legria

che 'ncô l'è 'l sô di.

Che alegria gavemo de far

Deghe la scoa, e deghe la scoa, e deghe la scoa

E mandela scoar.

Che alegria gavemo de far

Deghe la sapa, e deghe la sapa e deghe la sapa

E mandela sapar.

Che alegria gavemo de far

Deghela a 'l sposo, e deghela a 'l sposo e deghela a 'l sposo

e fela amar.

Coro: Linha Camargo – Antônio Prado

Classificação: Ritualística

Versão traduzida

Minha mãe a noiva chegou

Minha mãe a noiva chegou

Minha mãe a noiva chegou

dai-lhe alegria, e dai-lhe alegria, dai-lhe alegria

que hoje é o seu dia.

Que alegria podemos dar?

Dai-lhe a vassoura, e dai-lhe a vassoura, e dai-lhe a vassoura

e faça-a varrer.

Que alegria podemos dar?

Dai-lhe a enxada, e dai-lhe a enxada, e dai-lhe a enxada

e faça-a capinar.

Que alegria podemos dar?

Dai-lhe ao esposo, e dai-lhe ao esposo, e dai-lhe ao esposo

e faça-a amar.

ANEXO C

Origem: Rava di Valtorta, Bérgamo, Lombardia, Itália

Classificação: Canto ritual de bodas

Versão dialetal

Mamma mia la sposa l'è ché

Sposo Mamma mia la sposa l'è che
 fenghi alegria
 fenghi alegria
 mamma mia la sposa l'è che
 fenghi alegria che ancó l'è so dé

Suocera Che alegria g'ói mai de fa mé
 se te l'è töcia
 se te l'è töcia
 che alegria g'ói mai de fa mé
 se te l'è töcia mantègnela te

 Che alegria g'ói mai de fa me
 daga la sapa
 daga la sapa
 che alegria g'ói mai de fa me
 daga la sapa e mandala a sapà

Sposa Casa mia facevo ni-ent
 stavo in botega
 stavo in botega
 casa mia facevo ni-ent
 stavo in botega servire la gént

 Servivo la gente facevo i calzett
 favo l'amore
 favo l'amore
 servivo la gente facevo i calzett
 favo l'amore coi bei giovinet

Tutti Tutti quei passi che tu mi fai far
 cara biondina
 cara biondina
 tutti quei passi che tu mi fa far
 cara biondina me li devi pagar

 Me li devi pagare col sangue e'l sudor
 quando la luna
 quando la luna
 me li devi pagare col sangue e'l sudor
 quando la luna la cambia i color

bionda bella bionda
oi biondinella d'amor

Origem: Rava di Valtorta, Bérghamo, Lombardia, Itália
Classificação: Canto ritual de bodas
Versão traduzida

Minha mãe a noiva chegou

Esposo Minha mãe a noiva chegou
dai-lhe alegria
dai-lhe alegria
Minha mãe a noiva chegou
dai-lhe alegria que hoje é o seu dia

Sogra Que alegria lhe posso eu fazer
se tu a pegaste
se tu a pegaste
que alegria lhe posso eu fazer
se tu a pegaste a mantenha tu

Que alegria lhe posso eu fazer
dai-lhe a enxada
dai-lhe a enxada
que alegria lhe posso eu fazer
dai-lhe a enxada e mandai-a capinar

Esposa Em minha casa eu nada fazia
ficava na bodega
ficava na bodega
em minha casa eu nada fazia
ficava na bodega a servir as pessoas

Servia as pessoas fazia meias
fazia amor
fazia amor
servia as pessoas fazia meias
fazia amor com os belos jovenzinhos

Todos Todos os passos que tu me fazes fazer
bela loirinha
bela loirinha
todos os passos que tu me fazes fazer
querida loirinha me debes pagá-los

Deve pagá-los com sangue e suor
quando a lua

quando a lua
deve pagá-los com sangue e suor
quando a lua muda de cor
loira bonita loira
ai loirinha de amor

ANEXO D

Origem: Cigano, Bréscia, Lombardia, Itália.

Classificação: Canto de bodas

Versão dialetal

Mama mama la spùsa l'è ché

màma màma la spùsa l'è ché
figh' alegria figh' alegria
màma màma la spùsa l'è ché
figh' alegria che inço l'è 'l so dé

ga faróm la limonàda
co le pene del capù
ga faróm la minestrina
co le gose dèl limù

Origem: Cigano, Bréscia, Lombardia, Itália.

Classificação: Canto de bodas

Versão traduzida

Mãe mãe a noiva chegou

mãe, mãe a noiva aqui está
dai-lhe alegria, dai-lhe alegria
mãe, mãe a noiva aqui está
dai-lhe alegria que hoje é seu dia

lhe faremos a limonada
com as penas do capão
lhe faremos uma sopinha
com o suco de limão

ANEXO E

Grupo: São Roque – Antônio Prado
Classificação: cômica
Versão dialetal

Marito mio

Marito mio
mi son fréda
mi son gelata
sposina oi cara
quanti fòsi
gaveo filato

ghenò filato uno
sposina va lavora
che quésta non l'è e l'óra
de venìr dormìr com me.

Marito mio
mi son fréda
mi son gelata
sposina oi cara
quanti fòsi
gaveo filato

ghenò filato due
sposina va lavora
che quésta non l'è e l'óra
de venìr dormìr com me.

Marito mio
mi son fréda
mi son gelata
sposina oi cara
quanti fòsi
gaveo filato

ghenò filato tre
sposina va lavora
che quésta non l'è e l'óra
de venìr dormìr com me.

Marito mio
mi son fréda
mi son gelata
sposina oi cara
quanti fòsi

gaveo filato

ghenò filato quatro
se fusse la rochéta
cosi la mia dilèta
vién vién dormir com me

Grupo: São Roque – Antônio Prado
Classificação: cômica
Versão traduzida

Marido meu

Marido meu
estou fria
estou gelada
esposinha querida
quantos fusos
tu tens fiado?

tenho fiado um
esposinha, vai trabalhar
que esta não é hora
de vir dormir comigo.

Marido meu
estou fria
estou gelada
esposinha querida
quantos fusos
tu tens fiado?

tenho fiado dois
esposinha, vai trabalhar
que esta não é hora
de vir dormir comigo.

Marido meu
estou fria
estou gelada
esposinha querida
quantos fusos
tu tens fiado?

tenho fiado três
esposinha, vai trabalhar
que esta não é a hora
de vir dormir comigo.

Marido meu
estou fria
estou gelada
esposinha querida
quantos fusos
tu tens fiado?

Tenho fiado quatro
se eu tivesse a roca!
então minha querida
vem, vem dormir comigo.

ANEXO F

Coro: Santana – Antônio Prado
Classificação: Cômica
Disco Mèrica, Mèrica II – Faixa 4 - Lado 1
Versão dialetal

Se la togo piccola

E se la togo piccola, mapin, mapon, mapà
picola e picolina, mapin, mapon, mapà
la spassa la cosina
e altro non la fa, mapin, mapon, mapà

Se la togo granda, mapin, mapon, mapà
ghe ciamerà la stanga , mapin, mapon, mapà
la stanga capriciosa,
la stanga del pilon, mapin, mapon, mapà

Se la togo bruta, mapin, mapon, mapà
bruta la gò per sempre , mapin, mapon, mapà
co la me vien darente,
spavento la mi fà, mapin, mapon, mapà

Se la togo bela, mapin, mapon, mapà
gò sempre gente in casa , mapin, mapon, mapà
e mi bison che tasa,
e che fassa de rufian, mapin, mapon, mapà

Se la togo mesana, mapin, mapon, mapà
la scampa con sô mama, mapin, mapon, mapà
la scampa con sô mama,
me pianta là mi sol, mapin, mapon, mapà

Mi vao par torla, mapin, mapon, mapà
e lori me fà corar, mapin, mapon, mapà
e lori me fà corar,
me toca 'andar mi sol, mapin, mapon, mapà

Coro: Santana – Antônio Prado
Classificação: Cômica
Disco Mèrica, Mèrica II – Faixa 4 - Lado 1
Versão traduzida

Se escolho uma baixinha

Se escolho uma baixinha, mapin, mapon, mapà
baixa e baixinha, mapin, mapon, mapà
ela varre a cozinha
e outra coisa não faz, mapin, mapon, mapà

Se escolho uma alta, mapin, mapon, mapà
a chamarão de vara, mapin, mapon, mapà
a vara caprichosa,
a vara do pilão, mapin, mapon, mapà

Se escolho uma feia, mapin, mapon, mapà
feia a terei para sempre , mapin, mapon, mapà
quando ela se aproxima,
medo ela me dá, mapin, mapon, mapà

Se escolho uma bonita, mapin, mapon, mapà
terei sempre gente em casa , mapin, mapon, mapà
e eu devo ficar quieto,
e me faça de desentendido, mapin, mapon, mapà

E se escolho uma mais ou menos, mapin, mapon, mapà
ela volta prá casa da mãe, mapin, mapon, mapà
ela volta pra casa da mãe
e me deixará sozinho, mapin, mapon, mapà

Se vou buscá-la, mapin, mapon, mapà
(e) eles me põem a correr, mapin, mapon, mapà
(e) eles me põem a correr,
e tenho que vir voltar sozinho, mapin, mapon, mapà

ANEXO G

Coro: Virgínio Panozzo – Antônio Prado
Classificação: Narrativa
Versão dialetal

Bernardo bel Bernardo

O Bernardo bel Bernardo
dale nòve consolassión
o Bernardo bel Bernardo
bèla Violà
dale nòve consolassión.

Lu si vèste lu 'l si calsa
lu si lava li bianche man
lu si veste lu 'l si calsa
bèla Violà
lu si lava li bianche man.

Ben vestito e ben calsato
lu vai in stala dei sui cavài
ben vestito e ben calsato
bèla Violà
lu va in stala dei sui cavai.

Guarda uno e guarda l'altro
tuti bravi de vavalcàr
guarda uno e guarda l'altro
bèla Violà
tuti bravi de cavalcàr.

Buta l'òcio su 'l cavàl bianco
era il più franco che ghèra là
buta l'òcio su 'l cavàl bianco
bèla Violà
era il più franco che ghèra là.

Presto presto metighe la sèla
e anca la briglia sópra indoràr
prèsto prèsto metighe la sèla
bèla Violà
e anca la briglia sópra indoràr.

Se non ritòrno da qua sète ani
la mia i-bèla non stà più spetàr
se non ritòrno da qua sète ani
bèla Violà
la mia i-bèla non stà più spetàr.

Passa sète passa òto
el mio Bernardo non sóno rivà
passa sète passa òto
bèla Violà
el mio Bernardo non sóno rivà.

Va su la pòrta de un pelegrino
dimandava la carità
va su la porta de un pelegrino
bèla Violà
dimandava la carità.

Carità carità signòra
per sto pòvero pelegrìn
carità carità signòra
bèla Violá
per sto pòvero pelegrìn.

Non go gnénte da darvi
ma go sólo del pan del vin
non go gnénte da darvi
bèla Violá
ma go sólo del pan del vin.

Io non vòglio ne pane ne vino
sólo na nòte dormir con tè
io non vòglio ne pane ne vino
bèla Violà
sólo na nòte dormìr con tè.

O birbante de un pelegrino
'sèla quèsta la carità?
o birbante de um pelegrino
bèla Violà
'sèla quèsta la carità?

Voria ciapàr la fòrca nóva
e podérte ben infrissàr
voria ciapàr la fòrca nóva
bèla Violà
e podérte ben infrissàr.

Se io non fósse il tuo Bernardo
quanto male vorei ti far
Se io non fósse il tuo Bernardo
bèla Violà
quanto male vorei ti far.

Ma se fussi el mio Bernardo
non dimandarissi la carità

ma se fussi el mio Bernardo
béla Violà
non dimandarissi la carità.

Buta il l'òcio su la man sanca
con quèsto anèlo te go sposà
buta il l'òcio su la man sanca
béla Violà
con quèsto anelo te go sposà.

Coro: Virgínio Panozzo – Antônio Prado
Classificação: Narrativa
Versão traduzida

Bernardo, belo Bernardo

Ó Bernardo, belo Bernardo
das nove consolações
ó Bernardo, belo Bernardo
bela Violá
das nove consolações.

Ele se veste, ele se calça
ele se lava as brancas mãos
ele se veste, ele se calça
bela Violá
ele se lava as brancas mãos.

Bem vestido e bem calçado
vai à baia dos seus cavalos
bem vestido e bem calçado
bela Violá
vai à baia dos seus cavalos.

Olha um e olha outro
todos bons de cavalgar
olha um e olha outro
bela Violá
todos bons de cavalgar.

Põe o olho no cavalo branco
o mais gardoso que havia lá
põe o olho no cavalo branco
bela Violá
o mais gardoso que havia lá.

Lesto, lesto põe nele a sela
e em cima os jaezes dourados
lesto, lesto põe nele a sela

bela Violá
e em cima os jaezes dourados.

Se eu não voltar em sete anos
a minha bela não me espere mais
se eu não voltar em sete anos
bela Violá
a minha bela não me espere mais.

Passam sete, passam oito (anos)
o meu Bernardo não chegou
passam sete, passam oito (anos)
bela Violá
o meu Bernanrdo não chegou.

Vai até a porta e um peregrino
pedia por caridade
vai até a porta e um peregrino
bela Violá
pedia por caridade.

Caridade, caridade senhora
para este probre peregrino
caridade, caridade senhora
bela Violá
para este probre peregrino.

Não tenho nada para te dar
tenho apenas pão e vinho
não tenho nada para te dar
bela Violá
tenho apenas pão e vinho.

Não quero nem pão nem vinho
só uma noite dormir contigo
não quero nem pão nem vinho
bela Violá
só uma noite dormir contigo.

Ó birbante de um peregrino
é esta a caridade?
ó birbante de um peregrino
bela Violá
é esta a caridade?

Queria pegar o forçado novo
e poder te cravá-lo bem
queria pegar o forçado novo
bela Violá
e poder te cravá-lo bem.

Se eu não fosse o teu Bernardo
quanto mal eu te faria
se eu não fosse o teu Bernardo
bela Violá
quanto mal eu te faria.

Mas se fosses o meu Bernardo
não pedirias por caridade
mas se fosses o meu Bernardo
bela Violá
não pedirias por caridade.

Põe o olho na mão esquerda
com este anel eu te esposei
põe o olho na mão esquerda
bela Violá
com este anel eu te esposei.

ANEXO H

Grupo: Virgínio Panozzo– Antônio Prado

Classificação: Cômica

Versão dialetal

Vuto Sapere...

Vuto sapere cosa fa lê donne
quando va via el suo mari
le se petena le se fá belle
e lá leva sul convento dei fra - ah! há! há! há!
sul convento dei fra

Na sonadeta sul campanello
frate piú bello ven sul porton
na sonadeta sul campanello
frate piú bello ven sul porton

Coá ghe el salame coá ghe el presunto
coá ghé de tutto de quel che voli
coá ghé salame coá ghé el presunto
coá ghé de tutto de quel che voli - Ah! há! há! há!
de quel che voli

Ghe femo un brodeto e dentro un oveto
formagio gratá
coá ghé'l brodeto e dentro un oveto
e anca el formagio gratá - Ah! há! há! há!
formagio gratá

Grupo: Virgínio Panozzo – Antônio Prado

Classificação: Cômica

Versão traduzida

Queres Saber...

Queres saber o que fazem as mulheres
quando seu marido sai?
se penteiam e se enfeitam
e vão ao convento dos frades. Ah! há! há! há!
ao convento dos frades

Um pequeno toque na campainha
o frade mais bonito vem ao portão
um pequeno toque na campainha
o frade mais bonito vem ao portão

Aqui tem o salame, aqui tem o presunto

aqui tem tudo do que quiserem
aqui tem o salame, aqui tem o presunto
aqui tem tudo do que quiserem - Ah! há! há! há!
do que quiserem

Fazemos um caldinho e dentro um ovinho
queijo ralado
aqui temos o caldinho e dentro um ovinho
e também o queijo ralado - Ah! há! há! há!
queijo ralado

ANEXO I

Coro: Nova Treviso – Antônio Prado
Classificação: Cumulativa
Versão dialetal

La sposina

Còsa magnerà la sposina
in sù prima séra
mèso pèssò sù mèso pèssò sù

Còsa magnerà la sposina
in sù due sére
le due ttorèle
mèso pèssò sù, mèso pèssò sù

Còsa magnerà la sposina
in sù le tre sére
tré colónbe na bigolata
le due ttorèle
mèso pèssò sù, mèso pèssò sù

Còsa magnerà la sposina
in sù le quatro sére
le quatro narèle
tré colónbe na bigolata
le due ttorèle
mèso pèssò sù, mèso pèssò sù

Còsa magnerà la sposina
in sù le cinque sére
cinque fòglie a la romana
le quatro narèle
tré colónbe na bigolata
le due ttorèle
mèso pèssò sù, mèso pèssò sù

Còsa magnerà la sposina
in sù le sei sére
le sei sangueline
cinque fòglie a la romana (quaie)
le quatro narèle
tré colónbe na bigolata
le due ttorèle
mèso pèssò sù, mèso pèssò sù

Còsa magnerà la sposina
in sù le sète sére
sète vache piacentine

le sei sangueline
cinque fòglie a la romana
le quatro narèle
tré colónbe na bigolata
le due trotorèle
mèso pèssò sì, mèso pèssò sì

Còsa magnerà la sposina
in sù le òto sére
òto pòrchi massa duri
sète vache piacentine
le sei sangueline
cinque fòglie a la romana
le quatro narèle
tré colónbe na bigolata
le due trotorèle
mèso pèssò sì, mèso pèssò sì

Còsa magnerà la sposina
in sù le nóve sére
nóve gali cantatóri
òto pòrchi massa duri
sète vache piacentine
le sei sangueline
cinque fòglie a la romana
le quatro narèle
tré colónbe na bigolata
le due trotorèle
mèso pèssò sì, mèso pèssò sì

Còsa magnerà la sposina
in sù le diéce sére
diéce piati d'insalata
per la sposa innamorata
nóve gali cantatóri
òto pòrchi massa duri
sète vache piacentine
le sei sangueline
cinque fòglie a la romana
le quatro narèle
tré colónbe na bigolata
le due trotorèle
mèso pèssò sì, mèso pèssò sì

Còsa magnerà la sposina
in sù le ùndici sére
ùndici bóte di vin
per rífrescàr el coresìn
diéce piati d'insalata
per la sposa innamorata

nóve gali cantatóri
òto pòrchi massa duri
sète vache piacentine
le sei sangueline
cinque fòglie a la romana
le quatro narèle
tré colónbe na bigolata
le due trotorèle
mèso pèssò sì, mèso pèssò sì

Còsa magnerà la sposina
in sù le dòzeci sére
dòzeci fornà de pan
magna ti che son vilàn
ùndici bóte di vin
per rìfrescàr el coresìn
diéce piati d'insalata
per la sposa innamorata
nóve gali cantatóri
òto pòrchi massa duri
sète vache piacentine
le sei sangueline
cinque fòglie a la romana
le quatro narèle
tré colónbe na bigolata
le due trotorèle
mèso pèssò sì, mèso pèssò sì

Còsa magnerà la sposina
in sù le trèzeci sére
trèzeci pachì de confèti
per menàr la spósa a lèto
dòzeci fornà de pan
magna ti che son vilàn
ùndici bóte di vin
per rìfrescàr el coresìn
diéce piati d'insalata
per la sposa innamorata
nóve gali cantatóri
òto pòrchi massa duri
sète vache piacentine
le sei sangueline
cinque fòglie a la romana
le quatro narèle
tré colónbe na bigolata
le due trotorèle
mèso pèssò sì, mèso pèssò sì

Coro: Nova Treviso – Antônio Prado

Classificação: Cumulativa
Versão traduzida

A noivinha

O que comerá a noivinha
na primeira noite?
meio pombinho, meio pombinho

O que comerá a noivinha
na segunda noite?
duas rolinhas
meio pombinho, meio pombinho

O que comerá a noivinha
na terceira noite?
três pombas e uma espaguetada
duas rolinhas
meio pombinho, meio pombinho

O que comerá a noivinha
na quarta noite?
quatro patos
três pombas e uma espaguetada
duas rolinhas
meio pombinho, meio pombinho

O que comerá a noivinha
na quinta noite?
cinco codornizes à romana
quatro patos
três pombas e uma espaguetada
duas rolinhas
meio pombinho, meio pombinho

O que comerá a noivinha
na quinta noite?
cinco codornizes à romana
quatro patos
três pombas e uma espaguetada
duas rolinhas
meio pombinho, meio pombinho

O que comerá a noivinha
na sexta noite?
seis peixes sanguanì (gênero Phoxinus)
cinco codornizes à romana
quatro patos
três pombas e uma espaguetada

duas rolinhas
meio pombinho, meio pombinho

O que comerá a noivinha
na sétima noite?
sete vacas piacentinas (adjetivo de Piacenza)
seis peixes sanguanì (gênero Phoxinus)
cinco codornizes à romana
quatro patos
três pombas e uma espaguetada
duas rolinhas
meio pombinho, meio pombinho

O que comerá a noivinha
na oitava noite?
oito porcos muito duros
sete vacas piacentinas (adjetivo de Piacenza)
seis peixes sanguanì (gênero Phoxinus)
cinco codornizes à romana
quatro patos
três pombas e uma espaguetada
duas rolinhas
meio pombinho, meio pombinho

O que comerá a noivinha
na nona noite?
nove galos cantores
oito porcos muito duros
sete vacas piacentinas (adjetivo de Piacenza)
seis peixes sanguanì (gênero Phoxinus)
cinco codornizes à romana
quatro patos
três pombas e uma espaguetada
duas rolinhas
meio pombinho, meio pombinho

O que comerá a noivinha
na décima noite?
dez pratos de salada
nove galos cantores
oito porcos muito duros
sete vacas piacentinas (adjetivo de Piacenza)
seis peixes sanguanì (gênero Phoxinus)
cinco codornizes à romana
quatro patos
três pombas e uma espaguetada
duas rolinhas
meio pombinho, meio pombinho

O que comerá a noivinha

na décima primeira noite?
onze pipas de vinho
para refrescar o coraçãozinho
dez pratos de salada
nove galos cantores
oito porcos muito duros
sete vacas piacentinas (adjetivo de Piacenza)
seis peixes sanguanì (gênero Phoxinus)
cinco codornizes à romana
quatro patos
três pombas e uma espaguetada
duas rolinhas
meio pombinho, meio pombinho

O que comerá a noivinha
na décima segunda noite?
doze fornadas de pão
coma tu que sou vilão
onze pipas de vinho
para refrescar o coraçãozinho
dez pratos de salada
nove galos cantores
oito porcos muito duros
sete vacas piacentinas (adjetivo de Piacenza)
seis peixes sanguanì (gênero Phoxinus)
cinco codornizes à romana
quatro patos
três pombas e uma espaguetada
duas rolinhas
meio pombinho, meio pombinho

O que comerá a noivinha
na décima terceira noite?
treze embrulhos de confeitos
para levar a noiva ao leito
doze fornadas de pão
coma tu que sou vilão
onze pipas de vinho
para refrescar o coraçãozinho
dez pratos de salada
nove galos cantores
oito porcos muito duros
sete vacas piacentinas (adjetivo de Piacenza)
seis peixes sanguanì (gênero Phoxinus)
cinco codornizes à romana
quatro patos
três pombas e uma espaguetada
duas rolinhas
meio pombinho, meio pombinho

ANEXO J – Quadro comparativo das versões de *La sposina*

Versão	Versão 1	Versão 2	Versão 3
	Versão RCI <i>La sposina</i> Nova Treviso, Antônio Prado-RS, Brasil Fonte: Projeto Ecirs	Versão lombarda <i>Còsa l'a mangià la spúsa (La cena della sposa)</i> Rosciate, Bérgamo, Lombardia, Itália Fonte: Roberto Leydi	Versão vêneta <i>Cosa gala magnà la sposa la prima note?</i> S. Bonifácio, Verona, Vêneto, Itália Fonte: DinoColtro
Verso de abertura	Còsa magnerà la sposina in su la prima séra	còsa l'a mangià la spúsa la prima sira	Cosa gala magnà la sposa la prima note?
1ª estrofe	mèso pesso si, mèso pesso si	mèso povionsi	E mezo picioncin e mezo picioncin
2ª estrofe	le due tortorèle	due tórtori	due tortorine
3ª estrofe	tré colonbe na bigolata	trè colombe la violèta	Tre colombe e un'alipronta
4ª estrofe	le quatro narèle	quatro agnòli	Quatro anitre
5ª estrofe	cinque fòglie a la romana	cinque fòglie la ròsa in mano	Cinque foglie di tagliatele
6ª estrofe	le sei sangueline	sèi bei pésci a sanguani	Sei usei scortichei
7ª estrofe	sète vache piasentine	sètte anguille préparate	Sete gali incantatori
8ª estrofe	òto pòrchi massa duri	otto galli càntatòri	Oto chili de confeti par gustarse bene i denti
9ª estrofe	nóve gali cantatòri	nove vâche ammazzatòri	Nove chili de bom pan par cavarse da la fam
10ª estrofe	diéce piati d'insalata	diéci scátole dé confec per tiràla in mè al lèc	Diese chili de fugaza par impienarse bem la panza nove chili desde bom pan par cavarse da la fam oto chili de confeti par gustarse bene i denti sete gali incantatori sei usei scortichei cinque foglie di tagliatele quatro anitre tre colombe e un'alipronta due tortorine e mezo picioncin e mezo picioncin
11ª estrofe	ùndici bóte di vin per rifrescar el coresin	ündés bòse del bon ví per indolsiga 'l so bochi	-
12ª estrofe	dodèci fornà di pan magna ti che son vilàn	dudes béi canunséi per impieniga I so bódèi	-
13ª estrofe	trèdecì pachi de confèti per menàr la sposa a leto dodèci fornà di pan magna ti che son vilàn ùndici bóte di vin per rifrescar el coresin diéce piati d'insalata nóve gali cantatòri òto pòrchi massa duri sète vache piasentine le sei sangueline cinque fòglie a la romana le quatro narèle tré colonbe na bigolata le due tortorèle mèso pesso si, mèso pesso si	tredés bei cadí de gnoch per impieniga 'l so bogiòt dudes béi canunséi per impieniga i so bódèi ündés bòse del bon ví per indolsiga 'l so bochi diéci scátole dé confec per tiràla in mè al lèc nove vâche ammazzatòri otto galli càntatòri sètte anguille préparate sèi bei pésci a sanguani cinque fòglie la ròsa in màno quatro agnòli trè colombe la violèta due tórtori mèso povionsi	-
14ª estrofe	-	Mama mia per carità [inte bise inte bise de mangià] Quante bóte che o ciapàt t'ò isàt e streisàt t'iet de stà a la to cà tredés bei cadí de gnoch per impieniga 'l so bogiòt dudes béi canunséi per impieniga i so bódèi ündés bòse del bon ví per indolsiga 'l so bochi diéci scátole dé confec per tiràla in mè al lèc nove vâche ammazzatòri otto galli càntatòri sètte anguille préparate sèi bei pésci a sanguani cinque fòglie la ròsa in màno quatro agnòli trè colombe la violèta due tórtori mèso povionsi	-

Versão	Versão 4	Versão 5	Versão 6
	Versão vêneta <i>Canto di nozze</i> -, Vicenza, Vêneto, Itália Fonte: Vere Paiola	Versão vêneta <i>Canto di nozze – II lezione</i> Breganze, Vicenza, Vêneto, Itália Fonte: Vere Paiola	Versão vêneta <i>Canto de la sposa (Cos a la magnà la sposa)</i> Val Belluna, Beluno, Vêneto, Itália Fonte: Gianluigi Secco
Verso de abertura	Sà gala magnà la sposa, la prima sera	Cossa gala magnà la sposa nella prima serà?	Cos à la magnà la sposa la prima serà?
1ª estrofe	mezo pian pianzen, mezo pian pianzen	Mezo pitonzin	E mezzo colombin, obi poverina meso colombin!
2ª estrofe	Le due tortorin	Do quaiéte	Due fasanèle
3ª estrofe	Le tre colombe, 'na violeta	Tre colombi	Tre quaiete bele bele
4ª estrofe	Le sue quatro erben	Quatro ossi ben pelosi	Quatro anere nostrane
5ª estrofe	Cinque fogli d'ogni pane	Cinque galli montatori	Zinque pite padovane
6ª estrofe	Le sue sardelin	El so' sardelin	Sie sardeline
7ª estrofe	Sette anguille carpiionate	Sete eti de confeti, la ga cagà par tuti leti	Sete chili de confeti
8ª estrofe	Otto galli cantadori	Oto eti de fasoi/ la ga cagà par i nissioi	Oto gali incantatori
9ª estrofe	Nove porchi tropo duri	Nove eti de confeti/ la ga cagà par tuti i leti	Nove tori montatori
10ª estrofe	Diese orsi ben pelosi	Diese eti de violapa, la ga cagà come 'na mata. Nove eti de confeti/ la ga cagà par tuti i leti	Diese medéne de porzèl

		Oto eti de fasoi/ la ga cagà par i nissioi Sete eti de confeti, la ga cagà par tuti leti El so' sardelin Cinque galli montatori Quatro ossi ben pelosi Tre colombi Do quaiète Mezo pitonzin	
11ª estrofe	Undese vache marzemine	-	Undese vache co l vedèl
12ª estrofe	Dodese forni de pan biscoto / No' la ghin vanza gnanca um toco	-	Dódese case de bon pan / par paràrse via la fan Undese vache co l vedèl Diese medéne de porzèl Nove tori montatori Oto gali incantatori Sete chili de confeti Sìe sardeline Zinque pite padovane Quatro ànere nostrane Tre quaiete bele bele Due fasanèle E mezzo colombin, obi poverina meso colombin! undese...
13ª estrofe	Tredese forni de panadela / Per scaldarghe la buela Dodese forni de pan biscoto / No' la ghin vanza gnanca um toco Undese vache marzemine Diese orsi ben pelosi Nove porchi tropo duri Oto galli cantadori Sette anguille carpionate Le sue sardelin Cinque fogli d'ogni pane Le sue quatro erben Le tre colombe, 'na violeta Le due tortorin mezo pian pianzen, mezo pian pianzen	-	
14ª estrofe	-	-	-
Última estrofe	Cinque schei de pan conceto/ Per far cagare la sposa in leto.	-	-

Versão 7	
Versão	Versão RCI <i>Còsa magnarà la spósa</i> Galópolis, Caxias do Sul-RS, Brasil Fonte: Projeto Ecirs
Verso de abertura	Còsa magnarà la spósa/ la prima séra la prima séra
1ª estrofe	mèso pinpionzin / el mèso pinpionzin
2ª estrofe	le due tortorèle
3ª estrofe	tre colónbe a la violata
4ª estrofe	le quatro narèle
5ª estrofe	sinque fòie di insalata / per la spósa inamorata
6ª estrofe	le sèi salgarèle
7ª estrofe	sète anguille al forestiere / la velina per 'richiere
8ª estrofe	òto scàtole di confèti / per menare la spósa in létì
9ª estrofe	nóve formade di pan / ghe resta la grósta in man
10ª estrofe	diése gali cantadóri nóve formade di pan / ghe resta la grósta in man òto scàtole di confèti / per menare la spósa in létì sète anguille al forestiere / la velina per 'richiere le sèi salgarèle sinque fòie di insalata / per la spósa inamorata le quatro narèle tre colónbe a la violata le due tortorèle meso pinpionzin/ el meso pinpionzin
11ª estrofe	-
12ª estrofe	-
13ª estrofe	-
14ª estrofe	-