

# O CANTO DE TRABALHO DAS FIANDEIRAS DE GOIÁS

Edna de Jesus GOYA\*

## RESUMO

O objetivo deste texto não é aprofundar os conceitos sobre a oralidade, mas, sobretudo, buscar uma aproximação, do ponto de vista prático e vivencial, de modo a conhecer um pouco mais e na concretude, outras manifestações culturais regionais, além das artes plásticas. Frente a diversidade de expressões culturais existentes na região centro-oeste, o *Canto de Trabalho das Fiandeiras de Goiás* é o tema selecionado. Para maior clareza e entendimento do assunto, será abordado, ainda que superficialmente, conceitos de cultura, sob o ponto de vista da oralidade.

Falar do *Canto de Trabalho das Fiandeiras de Goiás* leva-nos a pensar não só nas questões que motivam o homem a revivenciar o passado, mas também a falar da necessidade de se conservar as tradições, guardar as memórias<sup>1</sup>. tudo isso nos faz pensar na cultura como capital humano fundamental e necessário à própria sobrevivência da espécie, além de provocar uma reflexão sobre a cultura como produto que é selecionado, acumulado, guardado, depositado, armazenado, conservado, transmitido, transportado e assimilado. Isso envolve princípios vários de aquisição e programas

---

\* Professora da Faculdade de Artes Visuais/UFG – GO e doutoranda em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/SP.

<sup>1</sup> A memória é uma atualização do passado ou presentificação do passado, e é também registro do presente para que permaneça como lembrança. (CHAUI, p. 128)

de ação que envolvem o lembrar e o esquecer, o selecionar e o guardar. Assim sendo, leva-nos a refletir também sobre o porquê de sentirmos tanta necessidade de *guardar* memórias, de nos lembrar de determinados fatos, coisas, costumes, preservar tradições e fazer com que elas sobrevivam ao esquecimento como valores:

A tradição oral, antes da modernidade, sempre foi a depositária da cultura viva, aquela que não se encontra nos livros, mas nos usos e na história dos povos. A palavra encarnava a sabedoria, a história, a ciência, a arte e a técnica tradicionais. (...) A modernidade, com sua vivência do tempo histórico, trouxe a evolução da palavra falada para a palavra escrita, mas durante muito tempo ainda a arte da conservação prosseguiu, brilhando nos salões, nos cafés políticos e literários, nas reuniões burguesas (Kujawski, citado por Duarte Jr, 1997, p.46).

Os cantos de trabalho são expressões musicais e, na sua maioria, de composição simples, contêm onomatopéias como ei!, ai! ó!, hum! – interjeições de estímulo e reforço. O canto de trabalho, como cultura oral, é parte de uma prática universal e tem por finalidade o acompanhamento do labor diário realizado com cantigas de melodias regulares. Entre outras coisas também objetiva coordenar os movimentos corporais, com o fim de amenizar e tornar os esforços físicos menos dolorosos e mais prazerosos.

No Brasil, existe uma grande diversidade dessas cantigas que nos remetem ao período colonial, paralelamente à implementação da mão-de-obra escrava, empregada tanto no campo quanto nas áreas urbanas. No momento atual, poucas dessas práticas sobrevivem em virtude do processo de modernização da sociedade.

Outras cantigas, no entanto, são utilizadas como cantos de trabalho a exemplo das *tiradas*, cantadas pelos canoieiros e barqueiros da Bahia, porém, os cantos mais conhecidos são o *Canto-dos-Carregadores*-

*de-Piano* de Pernambuco; *O Aboio*, de vários estados do Nordeste e Centro-Oeste; *Os Viçungos*, cantados pelos negros trabalhadores das lavras de diamante, da região de São Paulo e Minas Gerais; *O Canto de Elogio* ou *de Desafio*, feito pelos trabalhadores do eito<sup>2</sup>, nas atividades da lavoura, no século passado; a *Peja* cantada pelos trabalhadores do engenho, ao terminar a jornada de trabalho e os *Pregões*, também considerados canto de trabalho. Este último diz respeito aos anúncios musicais feitos pelos vendedores de rua. Por fim, é interessante mencionarmos também o *Canto de Pedinte* e os de *Acalentos* (de Ninar), de origem nacional, embora haja pesquisadores que estabeleceram a possibilidade de haver um elo, um entrecruzamento desses cantos com os de Portugal. Tais cantos atualmente sobrevivem apenas na lembrança dos mais antigos em virtude da mecanização dos trabalhos que os fizeram quase extintos.

Já os *Aboios* constituem um dos mais importantes grupos de canto de trabalho rural do Brasil. O gênero existe em Portugal (em Minho) e se aproxima, em suas características, dos cantos do Brasil. Muitos cantos de trabalho rural, no entanto, já foram extintos. Entre os que quase ou já não mais ecoam durante as atividades rurais, temos as cantigas de beneficiar arroz e milho, as de peneirar café, o canto das lavadeiras, os de carregadores de pedra, os de casa de farinha, os cantos fúnebres e até os cantos de ninar. Embora os dois últimos cantos citados estejam na condição de extintos foram detectados na memória das fiandeiras goianas mais antigas com as quais estive em contato para a realização deste trabalho.

Ao ser indagado sobre a sobrevivência dessas tradições no decorrer do tempo, Ortega y Gasset (Citado por Zumthor, 1997, p. 13) nos diz que “a tradição é uma colaboração que pedimos ao nosso passado para resolver nossos problemas atuais”.

---

<sup>2</sup> Diz respeito a uma certa etapa de uma atividade a ser vencida durante um dia de trabalho na lavoura.

Hoje, questiona-se o funcionamento da tradição e da conservação da memória durante tempos mais longos. Estariam os problemas da conservação da memória excessiva correlacionados à crise existencial da humanidade frente a tantas transformações decorrentes da Pós-Modernidade, que nos colocou numa grande “aldeia global”, ou dentro de uma cultura de tendência “planetária” que busca a unicidade e faz desaparecer aparentemente as diferenças?

Chego aos campos e vastos palácios da memória, onde estão tesouros de inúmeras imagens trazidas por percepções de toda espécie... Ali repousa tudo o que a ela foi entregue, que o esquecimento ainda não absorveu nem sepultou... Aí estão presentes o céu, a terra e o mar, com todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, exceto os que esqueci. É lá que me encontro a mim mesmo, e recordo das ações que fiz, o seu tempo, lugar e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las. É lá que estão também todos os conhecimentos que recordo, aprendidos pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem. (*Confissões* de Santo Agostinho, citado por CHAUI, 2002, p.125/ 126)

Podemos pensar que estamos vivendo um momento de desesperada busca da recuperação da *identidade* — termo aqui colocado no sentido da busca do reconhecimento por parte de um povo dentro de um contexto cultural. Duarte (1979) refere-se à busca da referência frente a *desidentificação*) —. Mas também poderíamos colocar a seguinte questão: essa memória, sendo guardada, deve-se à necessidade de assegurar a permanência do homem frente à rapidez das mudanças e a universalização cultural e vazia do saber humano?

Pires Ferreira nos responde a essa pergunta, dizendo-nos que dentro de um grupo se “busca, na memória armazenada, somente a

essencialidade daquilo que lhe pertence, que é a sua cultura” (Citação autorizada pela professora Jerusa Pires Ferreira – anotações feitas em sala de aula, em 04/04/02, das 17:00 às 20:00 horas). Desse modo, aquilo que é desnecessário é esquecido e descartado.

Colombo (1991) nos fala que a obsessão *mnemônica* estaria ligada a um século em que o homem conheceu grandes tragédias bélicas e, com isso, passou a viver sob o terror de um próximo e talvez irreversível declínio. Isso, entre outras coisas, provocou uma espécie de corrida ao passado, a um tipo de mania arquivística.

Nessa direção, Zumthor (1997) nos diz também que a memória visa a assegurar a ocorrência de um indivíduo na proposição de sua duração, ou seja, ela cria a possibilidade de se ordenar uma existência. Logo, para se assegurar a permanência daquilo que é essencial à seleção do texto cultural, deve-se deixar de lado aquilo que é considerado irrelevante. Dessa forma, esquece-se o que se considera descartável e assegura-se a sobrevivência do texto cultural via recriação.

As *Fiandeiras de Goiás* são um desses grupos que buscam manter vivas suas práticas e, com isso, fazer sobreviver no tempo suas lembranças, ao lutar pela permanência de valores de um passado distante. O grupo é composto de mulheres simples, ligadas por atividades comuns da vida rural. São donas de casa tradicionais, casadas, mães e ligadas por valores de uma época cuja linguagem lhes remete a uma mesma experiência vivencial; época em que as atividades da mulher sertaneja limitavam-se, de forma exclusiva, ao trabalho doméstico, ou seja, aos cuidados dos afazeres do lar: zelar da casa, dos filhos, do marido e ajudar na lavoura, quando necessário. Salienta-se que desempenhavam outras atividades tidas como impróprias ao homem, tais como: costurar, bordar, cozinhar, fiar, tecer redes e até mesmo tecidos mais finos para confecção de roupas. Tais atividades são as que as qualificavam para o casamento.

Goiás é um estado rico, no que diz respeito à diversidade de

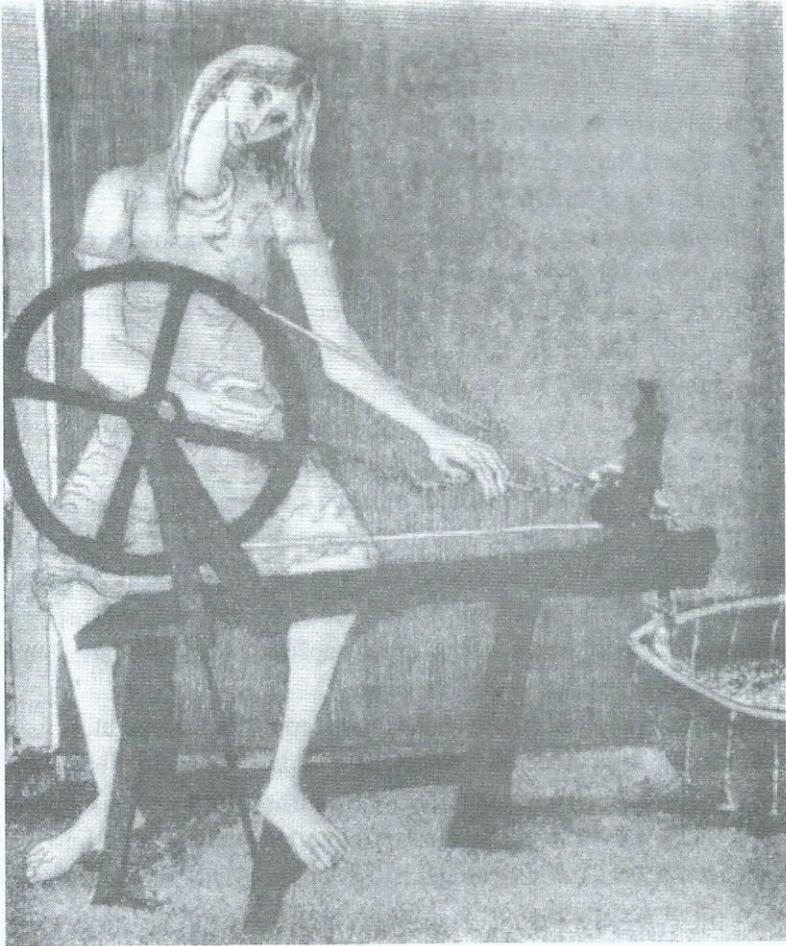
expressões culturais de origem rural. A decorrência dessa variedade de formas expressivas tem raízes na vida rural, cujas origens estão ligadas ao período de exploração das riquezas naturais, durante o ciclo do ouro e a fase de ocupação do estado, denominada fase da agricultura e subsistência.

Hoje, o estado vive uma nova fase voltada para a agricultura e pecuária tecnológica; atividades atualmente determinantes para a economia de Goiás, que se abre para a industrialização. Tais fatos proporcionaram ao estado a permanência de uma cultura bem peculiar com relação aos outros estados do Brasil e contribuíram para que formas expressivas dessa natureza ainda se façam presentes nos dias de hoje, como por exemplo, as festas religiosas, danças, artesanatos, cantorias regionais, o humor caipira, dentre outras diversas formas de expressões típicas da vida no campo.

Vale ressaltar também que foi a riqueza desses textos – da cultura regional - que seduziu artistas do porte de D. J. Oliveira que, embora paulista, residente em Goiás desde 1956, foi o modernista que soube, como nenhum outro gravador regional, mergulhar neste universo de memórias e dele saber retirar objetos do ambiente e da cultura para compor o seu universo criador como a exemplo *A tecelã*, *O Tocador de Carro de Boi*, *A fiandeira* (Figura 1) e *O boiadeiro*, entre outros.

Vários são os grupos de fiandeiras em Goiás, sendo que os mais conhecidos são os da Cidade de Hidrolândia, de Trindade, de Olhos D'água e de Anápolis. As mulheres fiandeiras representam uma época e refletem por um lado a condição feminina rural hierarquizada, numa situação de submissão dentro da família e, por outro, a permanência existencial destes grupos. Representam um estado de luta, uma conquista atualizante e progressiva, ao mesmo tempo sofrida em virtude da tentativa de manter viva uma tradição que, para a sociedade tecnológica, perdeu o seu valor.

O grupo de mulheres fiandeiras da comunidade de Anápolis, assim como os de outros municípios, esforça-se para garantir a permanência



**Figura 1**

**Título: A Fiandeira de Goiás**

Data: 1976

Autor: D. J. Oliveira

Técnica: Calcografia em ferro (água-tinta,  
água-forte e água-tinta de açúcar)

Dimensões: 35cm x 45cm

Tiragem: P.A

Proprietário: D. J. Oliveira

Assin.: c.i.d. (pelo artista D. J. Oliveira)

daquilo que é considerado vivo dentro do grupo e do que as cidades consideram herança cultural, valores que, para elas, não devem ser relegados ao esquecimento, mas sim, preservados. Reviver esse passado é uma forma de assegurar a própria identidade dessas mulheres, ou do que se pode chamar de “Eu” (Proust *apud* Chauí, p. 125) e, com isso, reunir tudo o que foram e fizeram, e tudo o que são e fazem.

*A memória coletiva*<sup>3</sup> desse grupo (ou a forma como as histórias são preservadas) dá-se por meio de organização social sistematizada em forma de associação. Por meio da organização, as mulheres da comunidade lutam, de certa forma, contra a inércia imposta pelo cotidiano e contra a sua própria exclusão. Ao contar e recontar as histórias, lutam contra o esquecimento do seu modo de vida, em direção à captura e à reorganização dos fragmentos importantes e significativos para o futuro delas e para a garantia de sua existência. Assim sendo, as histórias não ficam presas ao passado, mas são reconstruídas pela “experiência” (Benjamin, 1913, p. 09) e, assim, acumuladas e transmitidas oralmente, por meio de narrativas espontâneas, decorrentes de uma organização social comunitária, cujo foco centra-se em torno do artesanato.

O grupo de fiandeiras juntamente com a liderança atuante e representativa da líder da associação - Ilídia Maria Basílio - está trabalhando com o fim de dinamizar-se para assegurar os seus modos de *fazer* em elementos de tradição. Com a transmissão oral, buscam assegurar, para as novas gerações e para a posteridade, os seus textos.

O grupo de Anápolis é hoje composto por 36 mulheres cadastradas na associação, sendo que, nos mutirões, a instituição chega a agregar até 120 mulheres entre fiandeiras e tecelãs. É um dos grupos mais reconhecidos do estado de Goiás por preservar os rituais da fiação e da tecelagem, por tentar manter vivo o ato ritualístico de fiar e de tecer e, conseqüentemente, os cantos de trabalho. Para esse grupo de mulheres, essas práticas significam a

---

<sup>3</sup> “A memória coletiva (...) envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas. Ela evolui segundo suas leis, e se algumas lembranças individuais penetram alguma vez nela, mudam de figura assim que estejam recolocadas num conjunto que não é mais consciência pessoal”. (Halbwachs (1990), citado por Badan, p. 03).

representação de um fluxo, de um processo, de uma razão de ser, de se fazer existir dentro de uma sociedade que está em permanente estado de movimento e de transformação.

Os valores culturais, nesse tocante, não estão sendo tratados apenas como dados depositados num *armazém de informações* em que os textos são guardados, mas como um mecanismo organizado, que deve ser vivenciado, experimentado e atualizado no seu cotidiano. Ao contrário do que se imagina, a permanência dos valores culturais exige complexidade, pois trata da permanência de textos da cultura não como forma de resistência, mas como abertura para serem plasmados nas suas entranhas o transporte de outros textos da atualidade. Tudo isso se dá, ao mesmo tempo, por se tratar de uma forma de organização social que, apesar de simples, busca conservar e manter vivas as informações de um passado quase longínquo.

O processo de arquivamento das memórias dá-se via seleção daquilo que, para o grupo, é relevante. Nota-se que muito do que está sendo guardado já foi submetido a um processo de reelaboração por parte do grupo, e isto acontece de maneira simples e contínua, por meio de procedimentos considerados viáveis e possíveis pelo grupo – o boca a boca, por exemplo –, que são assegurados pela associação que faz o trabalho de registros e produz uma ação educativa, com as escolas.

O modo de armazenagem dos textos (os cantos) é condizente com sua sobrevivência no tempo, inserindo nesse processo a recriação e adaptação, ou seja, a sua atualização. O grupo recebe coisas novas, e, assim, inova o contexto que se recontextualiza, codifica e decodifica essas mensagens, traduzindo-as a um outro e novo sistema de signos que se ressemantiza na sua expressão e na sua concretude cotidiana.

O texto cultural *Canto de Trabalho das Fiandeiras* coloca-se dentro da cultura como um sistema de signos e se organiza dentro de um modelo – o canto – que assegura as informações recebidas das gerações anteriores. É desse modo que a idéia de texto se contrapõe à natureza daquilo que não deve ser lembrado, ou do que deve ser

esquecido (a não cultura), a aqueles conjuntos nos quais os pressupostos de organização vivenciam uma outra ordem. A cultura, assim entendida, adquire o sentido de um feixe de sentidos semióticos (de linguagens), formalizados historicamente, podendo vir a assumir a forma de uma hierarquia ou de uma simbiose de sistemas autônomos.

Para Pires Ferreira (1991), traduzir determinado aspecto da realidade em linguagem, transformá-lo em um texto, numa informação codificada, de determinada maneira, significa introduzir essa informação na memória coletiva, o que implica num processo de filtragem com relação àquilo que deve ser esquecido ou lembrado. O lembrar neste sentido é utilizado como um mecanismo que, explorado por uma instituição hegemônica, objetiva suprimir da tradição o que é conveniente ou não à memória do grupo, daquilo que merece ser preservado ou descartado.

Daí se explica o fato de essa tradição – o canto de trabalho das fiandeiras – vir a ocupar, na cultura de Goiás, o espaço que ocupa hoje. Por outro lado, a manutenção desse texto vai nos mostrar que cultura é informação, codificação, transmissão, memória e rememoração. Isso nos faz entender que “somente aquilo que foi traduzido num sistema de signos pode vir a ser transformado em patrimônio da memória” (Pires Ferreira, 1991, p. 117).

Desse modo, tradição configura-se como um sistema de textos que passam a ser preservados na memória de uma certa cultura, *sub-cultura* ou personalidade.

A sobrevivência de determinados textos como o *Canto de Trabalho das Fiandeiras*, nos faz pensar que este, por si só, busca uma atualização, na medida em que, por meio de sua própria evolução, procura manter-se atualizado e, desse modo, assegurar a sua sobrevivência na memória individual que se torna coletiva. Por outro lado, mesmo tendo-se a dimensão da força desse gesto simbólico, é possível notar a mudança do seu sentido “original”. A sua permanência está assim sendo modificada, atualizada, ressemantizada, recriada permanentemente e, com isso, adquirindo um novo valor ritualístico.

Isso se se pensar no seu deslocamento temporal, numa ruptura de sua relação com o espaço-tempo.

Apesar de ser considerada subordinada à cultura dominante, a cultura popular exerce uma função histórica; no sentido de alimentar um sonho de desalienação, de reconciliação do homem com o próprio homem e com o seu mundo. Por meio dela, novos sentidos são dados à vida cotidiana, o que, segundo Zumthor (1997), não implica em sua identificação com as tradições populares, hoje transformadas em objetos de museu, de curiosidade ou de consumo, ao serem resgatadas ou preservadas apenas como recuperação dos aspectos regionalísticos ou de animação turística.

O texto *Canto de Trabalho das Fiandeiras* é caracterizado como pertencente à cultura popular. Nesse sentido, um texto torna-se popular quando se perde a lembrança de sua origem no tempo-espaço, ou quando sua difusão acontece mecanicamente, ainda que esses termos não atendam às necessidades dos estudiosos da oralidade, que defendem a posição de que não se deve julgar esse texto de modo negativo, apenas pelo realçamento de traços que o fazem diferenciar-se da cultura escrita, como se tivesse valor menor.

A memória do grupo de fiandeiras, nesse sentido, está sendo tratada como informação, como comunicação poética, o que nos faz pensar como Lotman (*apud* Pires Ferreira, 1994/1995), ao nos indicar que a “cultura é um mecanismo complexo e dúctil da consciência e que o âmbito da cultura é o teatro de uma batalha ininterrupta de tênues desencontros e conflitos de toda ordem lutando-se para o monopólio da informação” (p. 117).

É nesse sentido que se leva a afirmar que a essência da cultura como informação significa colocar o problema relacional entre cultura e essas categorias fundamentais de sua transformação e conservação e às noções de língua e de texto.

O texto *Canto de Trabalho das Fiandeiras* hoje pertence ao que a cultura *erudita* denomina folclore ou cultura popular, termo que, após várias transformações, adquiriu sentido mais abrangente e,

numa perspectiva sociológica de “folclore – em – situação”, o que para Zumthor (1997) significa um processo de comunicação.

Com o mesmo problema de ambigüidade, está o termo *popular* utilizado para denominar cultura, literatura, poesia ou canção. Embora estas terminologias sejam ainda consideradas problemáticas por não responderem à profundidade do assunto, são consideradas juntas para nos remeter a essa realidade. Por outro lado, e de certa forma, apesar das transformações sociais, isso vem nos evidenciar a existência, segundo Zumthor (1997, p. 22), de uma bipolaridade que engendra tensões entre culturas hegemônicas e culturas tidas como subalternas.

## A tradição oral e a performance

A performance é uma forma de comunicação poética feita via transmissão e recepção pela voz e ouvido. É a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Nesse processo, locutor, destinatário e circunstâncias se encontram, concretamente, confrontando-se de forma indiscutível (Zumthor, 1997, p. 33). Nesse confronto, dois eixos de comunicação são redefinidos: o que coloca em confronto o locutor e o autor e aquele em que se une à situação e à tradição - o texto.

Desse ponto de vista, o papel da linguagem é denominada “fática”, ao realizar plenamente o seu jogo de aproximação, de abordagem e apelo, de provocação do outro, de pedido em si mesmo indiferente à produção de um sentido. Para a constituição da performance, é necessária uma série de operações que são organizadas em 5 etapas diferenciadas, porém, num mesmo nível de relevância: 1. Produção, 2. Transmissão, 3. Recepção, 4. Conservação e 5. Repetição, sendo que a quarta etapa, corresponde exclusivamente a arquivamento de memória e, as de número 2 e 3, à performance. As operações de número 1, 2, 3 e 5 pertencem às oralidades auditivas

e, a de número 4, para as tradições de repetição consideradas estáveis, a exemplo, o canto de trabalho.

Na verdade, é preciso esclarecer que há uma diferenciação entre *transmissão oral da poesia*, em relação às operações e a *tradição oral*. A primeira está relacionada às operações de número 2 e 3 e a última às de número 1, 4 e 5. A comunicação vocal busca, no seu grupo social, a função de exteriorizar seus textos. Tem a função de fazer com que seu discurso seja comunicado, seja qual for sua natureza do conteúdo que o grupo social queira expressar sobre si, de modo a garantir sua permanência.

Na prática vocal, M. Jousse (citado por Zumthor, 1997 p. 34) distingue dois modos de comunicação; o *vocal* e o *falado*. O primeiro corresponde a todo tipo de enunciado feito pela boca e o segundo ao comunicado formalizado de um modo específico. Do ponto de vista social, a voz realiza dois modos de oralidades: um primeiro fundado na experiência imediata de cada sujeito e o outro, sobre saber mediado, mesmo que parcialmente mediado por tradição. Ambos os modos são práticas que se desenvolvem por meio de vínculo social e se oficializam via força de persuasão, dando-se pelo testemunho que constitui a comunicação. Nesse sentido, somos levados a pensar numa memória não fixa, capaz de adequar-se às várias exigências de existência.

No pensamento de McLuhan (citado por Zumthor, 1997, p.34), no universo da oralidade, o homem está diretamente ligado aos ciclos naturais da comunicação, e os textos são interiorizados sem a conceituação de sua experiência histórica; de acordo com a força de sua interiorização, o conceito de espaço é sentido como a dimensão do nomadismo. Desse modo, as normas coletivas é que determinam os seus comportamentos, processo contrário ao uso da comunicação escrita que implica uma desvinculação entre pensamento e ação, levando ao enfraquecimento da linguagem e à predominância de uma concepção linear do tempo e cumulativa do espaço, individualização, enfim, a normatização das relações.

Os cantos de trabalho das fiandeiras de Goiás, nesse

sentido, enquadram-se numa oralidade que coexiste com a escrita, e, de acordo com essa coexistência, pode funcionar de duas maneiras: como *oralidade mista*, caso a influência da escrita seja externa, parcial ou retardada (isto, no caso de sociedades analfabetas de países subdesenvolvidos), ou como *oralidade segunda*, recomposta a partir da escrita e no interior de um meio em que esta é sobreposta aos valores da voz, na prática e no imaginário. São contrárias ao ponto de vista em questão, ou seja, são sustentadas pela escrita. Tais tipos de oralidades opõem-se à oralidade primária ou pura (das sociedades arcaicas), daquelas que não têm contato com a escrita e a oralidade mecânica, mediatizada.

## O mutirão da fiação

Fiar e tecer são atos de preparar o algodão para a elaboração de artefatos diversos para o uso doméstico rural. É o modo de preparar o algodão para a elaboração de artefatos diversos como redes, cobertas, tecidos, enfim. É uma atividade árdua, meticulosa e complexa, pois exige das mulheres muita habilidade e, conseqüentemente, uma longa fase de aprendizado a fim de capacitá-las para executar todas as fases da fiação e tecelagem.

O processo de manipulação dos equipamentos, assim como a elaboração da atividade em si, é bastante difícil e complexo. Envolve várias etapas de aprendizagem e de *fazimento* (grifo nosso) que se desencadeia com o plantar do algodão, florescer e colher, limpar, descarocar, cardar<sup>4</sup>, fiar no fuso ou na roca<sup>5</sup>, fazer os novelos ou as meadas, enrolando as linhas nos braços ou na dobradeira<sup>6</sup>, tingir as

---

<sup>4</sup> Limpar o algodão, colocando-o entre duas cardas (tábuas retangulares, com pregos para prender o algodão).

<sup>5</sup> Roca na linguagem das fiandeiras é *roda*.

<sup>6</sup> Dobradeira, equipamento reconhecido como dobadeira e serve para enrolar as linhas para o tingimento.

linhas, urdir<sup>7</sup> e, finalmente, tecer no tear<sup>8</sup>, aparelhagem na qual é realizada a tecelagem dos produtos.

A associação das fiandeiras atualmente sofre muitas dificuldades no que diz respeito à falta de políticas públicas permanentes que ajudem a manter as mulheres juntas e trabalhando. Dependendo das políticas implementadas pelos municípios, falta às trabalhadoras infra-estruturas, incentivos e motivação. Mesmo assim, nos grandes mutirões promovidos pela associação, a Coordenação das fiandeiras consegue mobilizar até 120 mulheres e a fiar juntas até 300 quilos de algodão num só dia.

O dia de mutirão, apesar de muito trabalhoso, é, para as mulheres, um dia prazeroso, dia de festa, e deve ser comemorado com muita alegria, disposição e prazer.

Os produtos feitos pelas fiandeiras e tecelãs são vários e bem diversificados como: colchas, redes, tapetes, tecidos para roupas, bolsas, colchonís (tapetes de pêlo longo), entre outros produtos. A comercialização é feita, na sua maioria, na própria cidade de Anápolis e também são exportados para outros estados do Brasil e, às vezes, para os Estados Unidos, razão de orgulho para as mulheres.

As atividades da fiação e da tecelagem em si, apesar da complexidade são feitas como demonstração de muito prazer e alegria; sentimentos visivelmente manifestos nas expressões das mulheres, que demonstram durante o trabalho um certo ar de felicidade muito grande, revelados nos rostos tímidos e sofridos de cada uma ali presente, marcados pelas linhas do tempo e pelo sofrimento causado pelo trabalho árduo da roça.

Apesar de tudo, cada uma daquelas mulheres revelava, no seu rosto, o orgulho por estar ali, por ter um espaço e, por meio dele, poder exhibir os seus saberes acumulados no tempo. A alegria estava

---

<sup>7</sup> Preparar a linha para dispor no tear. O comprimento da peça a ser feita irá depender da quantidade de voltas das linhas em torno do urdidor.

<sup>8</sup> Chamado pelas fiandeiras de *tiálo*.

explícita nos seus gestos compenetrados, demonstrados nos seus olhares. Iluminavam, pelos seus fazeres, todo um modo de vida e de ação, uma razão de existir. Evidenciavam o orgulho por saber fazer o seu fazer e por sentir sua dignidade ser recuperada. Todas elas são mulheres, simples, lutadoras, que sonham, mesmo não podendo sonhar com uma condição melhor de vida não só para si, mas para seus descendentes. Sonham com um futuro menos árduo para as próximas gerações, sem perder de vista, é claro, os valores culturais, dos quais elas têm muito orgulho e consciência do seu significado. Por isto, lutam para assegurar a sua permanência.

São vários os cantos utilizados durante o trabalho de fiação sendo que, em alguns casos, são usados refrões de uma melodia, complementados com versos na forma de repente, ou desafio, chamado pelas fiandeiras de *jogar versos*. Nesse processo de improviso, há uma espécie de competição e quem canta mais vence



o desafio, ou seja, quem joga mais versos. No caso do canto de desafio, o coro é cantado por todas as fiandeiras e respondido apenas por uma das cantadeiras de cada vez, com versos improvisados. Os versos são criados na hora e Dona Maria Madalena de Souza, Dona Maria Costa dos Santos, Dona Firmina Josefa Pinto e Dona Maria Neide da Cunha Filho são as cantadeiras mais espontâneas do grupo, sendo que Dona Maria Madalena de Souza se orgulha de ser quase sempre a vencedora dos desafios.

A sobrevivência dessa tradição tão antiga até hoje deve-se graças a institucionalização dos cânticos assegurada pela associação dos artistas que, apesar das dificuldades que enfrenta, torna a vida destas mulheres menos sofrida. O artesanato produzido na associação é a única fonte de renda das mulheres já que elas, apesar da idade avançada, não recebem aposentadoria e dependem, exclusivamente, da renda provinda da comercialização do artesanato.

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff contains the melody for the first line of the song, with lyrics underneath: 'Sĩ nho ra Do na da ca sa Sai á aqui nes sa lãõ Vê'. The second staff contains the melody for the second line, with lyrics underneath: 'nha vê fi a dei ra Fi a no seu ar go dãõ'. The music is written in a simple, folk style with a treble clef and a key signature of one flat.

*Sinhora Dona da casa  
Saiá aqui, neste salão*

<sup>9</sup> A cantadeira que faz a condução da cantoria.

Canto 1. Verso cantado pela puxadeira<sup>9</sup> Dona Maria da Cunha Filho, uma das grandes cantadeiras dos Cantos de Trabalho do Grupo de Fiandeiras de Goiás – Cidade de Anápolis

*VÊNHA VÊ AS FINADEIRA*

*Fiano seu argodão*

The musical score is written in a single system with five staves. Each staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a measure rest of 4 measures, indicated by a '4' above the staff. The lyrics are: 'Ô! mu lhé es cu ta aqui Se eu tô pra ti de'. The second staff starts with a measure rest of 6 measures, indicated by a '6' above the staff. The lyrics are: 'xá Eu sai da sua ca sa Com a ten ção de não vor'. The third staff starts with a measure rest of 11 measures, indicated by an '11' above the staff. The lyrics are: 'tá Ô mar va do co ra ção co me'. The fourth staff starts with a measure rest of 16 measures, indicated by a '16' above the staff. The lyrics are: 'cou meá exe cu - tá No ca mi eu fui an'. The fifth staff starts with a measure rest of 20 measures, indicated by a '20' above the staff. The lyrics are: 'dan do e de pois vol tei pen sam do Ec cha to gos ta'. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Ô! mu lhé es cu ta aqui Se eu tô pra ti de

xá Eu sai da sua ca sa Com a ten ção de não vor

tá Ô mar va do co ra ção co me

cou meá exe cu - tá No ca mi eu fui an

dan do e de pois vol tei pen sam do Ec cha to gos ta

*Ô! mulhé, escuta aqui,  
                  Isso só que eu vô falá  
Êu sai da tua casa  
Com a tenção de não vortá  
                  Ô! Marvado coração  
Já começou de cutucá*

*No camim eu fui andano  
E despois vortei pensano  
É chato gostá  
Violero que namora  
É só para chatear  
Quem tem a fiá sortera  
Não não dá mais prá segurá  
Pois quem vive de viola  
Não dá prá sustentá  
Ela vê ele e suspira  
Pois eu casei com caipira  
E é chato gostá*

*Dispois que eu fui à carçada  
Já começam a impricá  
Todas as mocinha que passa  
Já começa a mi olhá  
Eu também dô um olhado  
Elas começa a falá  
Ó! Que brotinho bunito  
É porissú que não aquerdito  
E é chato gostá!*

### **Versão 2**

*Ó! mulhé, escuta aqui  
Se eu tô pra ti dexá  
Êu saí da sua casa  
Com a tenção de não vortá  
Ó marvado coração  
Já começou me á executá*

*Ó que brotinho bunito  
É porissú que não aquertido  
Pois é chato gostá  
Dispois que eu já tô carçada  
Já começa a impricá  
Todas mocinha que passa  
Já começa a mi olhá  
Eu também dô um olhado  
Elas começa a falá  
Veja lá! fala e suspira  
Pois eu casei cum caipira  
Pois é chato gostá*

As letras dos cantos de trabalho das fiandeiras são extremamente mutáveis e, com isso, tornam-se difíceis de serem transcritas literalmente. Um mesmo verso é cantado com certa diversidade de interpretações pelas participantes do grupo. Há uma variedade muito grande de palavreado utilizado em um mesmo verso, ou seja, cada uma das cantadeiras canta diferentemente um mesmo verso. Essa característica se atém ao fato de o canto ser improvisado, a partir da espontaneidade e da inventividade. No ato do cantar muitas vezes elas fazem alteração na letra, preocupando-se apenas com a rima do verso, ponto culminante do improvisado.

### **Canto 3 (Cabelo Loro)**

Nesse canto, o refrão (coro) é cantado por todas as mulheres e, a seguir, este é respondido com um verso improvisado. Cada participante do mutirão tem a sua vez. Nesse canto há uma espécie de competição, de desafio, cuja vencedora é aquela que conseguir cantar o maior número de versos, ou seja, a que tiver maior repertório e capacidade de improvisação. As temáticas abordadas nas cantorias estão sempre voltadas para os problemas do cotidiano: dor, alegria,

tristeza, frustrações amores, trabalho, humor, paixões, enfim.  
Geralmente os cantos são realizados em três vozes.

### **Refrão**

*Cabelo loro*  
*Vai lá em casa passiá*  
*Vai, vai cabelo loro*  
*Vai cabaá de me matáa* (refrão cantado após cada repente)

*Eu queria iscrevê nágua*  
*Como iscrevo na areia*  
*Quero iscrivê seu nome*  
*Por cima da sombranceia*

*Joguei a prata nágua*  
*De redonda foi ao fundo*  
*Pensei que vivê de amô*  
*Era coisa de ôto mundo*

*Lá no meio do caminho*  
*Ramo verde me puxô*  
*Fica moça vamo vê*  
*Nosso tempo já passô*

*Casado home que chora*  
*Casado jovem namora*  
*Eu vou convencê alguéem*  
*Prometê come de choora*

*Já fui cravo, já fui rosa*  
*Já fui amô sem fim*

*Quaando vêm o meu amô?  
Quando se dispidiu de mim?*

*Você diz que a bala mata  
A bala não mata ninguém  
A bala que mais me mata  
É o desprezo do meu bem*

*Dona flô da escuridão  
É a flô da laranjeira  
O matuto que a suspira  
É a flô de que mais chêra*

*A foiá da bananeira  
De tão grande foi no céu  
Eu conheço meu benzihno  
Pela copa do chapéu*

*Fui saino lá de casa  
Minha mãe mim incumendô  
Minhá fiá cumé que canta  
No meu dos cantadô (voz aguda)*

*Laranjeira pequenina  
Carregada de oruvaio  
Eu também sô pequnina  
Carregada de trabaio (voz aguda)*

*Mininu me dê teu nome  
Que eu também ti dô o meu  
O meu nomi é brio brabo  
Daquele liforme teu*

*O marmelo é boa fruta*

*Que dá na ponta da vara  
Quem namora meu amô  
Não tem vergonha na cara  
Na catinga eu já casei  
Na roça eu já morei  
Não mi importa que ôto ame  
Um amô que já foi amei*

*Lá no fundo já casei  
No munturo já dexei  
Não mi importo que ôtu ame  
Um amô que já foi meu*

*Amanhã eu vou mim imbora  
Quem quisé vamo também  
Quem não mi conhece chora  
Quem dirá quem mi qué bem*

*Pé de cravo nasceu  
Para ti dá um botão  
Meu pé de cravo morreu  
E eu ti dô meu coração (voz aguda)*

*Eu subi naquele canto  
Prá ivitá o camim do céu  
Eu conheço o meu amô  
Pela copa do chapéu*

*Se eu subesse escrevê nágua  
Como iscrevo na areia  
Quero iscrevê o seu nomi  
No sangue da minha veia*

*Laranjeira piquenina*

*Carregada de fulô  
Eu também sô piquenina  
Carregada di amô (voz aguda)  
Do alto daquele morro  
Passa boi passa boiada  
Também passa o meu amô  
De sombranceia cerrada*

*E eu não como jilô  
Que jilô amarga muito  
Eu não caso com viúvo  
Que é resto de difunto*

*Não cortá a bananeira  
Que o cachú não tá maduro  
Segura da tua banda  
Que dá minha está sigura*

*Se você não me quisé  
Eu também não faço bem  
É procê ficá sabeno  
Qui um amô bunito eu tenho*

*Se você me qué de fato  
In fatu não acredito  
Diga que é o meu amô  
Com você não faço fita*

*Limoeiro pequenino  
Carregado de botão  
Eu também sou pequenina  
Carregada de paixão (voz aguda)*

*Tô sentindo uma saudade  
Te dei tudo de uma veis  
Não vem não que não ti quero  
Não ti quero outra veis*

*Se você diz que mi qué  
Eu também te quero bem  
Eu ti quero, eu ti adoro  
Não ti troco por ninguém*

*Se você falá eu falo  
Se falá eu digo sim  
Um amô bunito eu quero  
Eu quero você pra mim*

*Di cima daquela serra  
Passa boi passa boiada  
Também passa moreninho  
De cabelo cachiado (voz aguda)*

*Se você fala de fato  
Eu digo que fato é fita  
Eu falu que eu te quero  
E você não acredita*

*Aqueli é meu amô  
Foi eu que olhei primero  
Não adianta querê bem  
Eu isperei o dia inteiro*

*O meu pé de limoeiro  
De tão grande foi ao chão  
Quero ti dá o amô  
Qui tem no meu coração*

*Pé de cravo, pé de rosa  
Pé de cravo rosa deu  
Quero iscrevê o meu nome  
Dentro do coração teu  
Lá no meio do terreiro  
Tem um pé de folha santa  
Tô querendo teu carinho  
Sem amô não adianta*

*Lá no mato eu peguei chuva  
Lá na roça eu trabaiei  
Quem quisé que conte outra  
Vou ficá só outra veis*

*Si eu subesse iscrevê nágua  
Como iscrevo no papel  
Quero ti bejá na boca  
Qui tem gostinho de mel*

Esse canto é um desafio realizado durante todo o período do mutirão da fiação. É, portanto, um *canto que não tem fim*, mas termina com o mutirão. Outros cantos populares foram adaptados e também fazem parte, hoje, da cantoria do trabalho das fiandeiras de Goiás. Por outro lado, inclusão de outros cantos, externos ao ritual da fiação, revelam-nos o enfraquecimento das experiências coletivas, em que uma tradição tão fortemente vivenciada já não venha a oferecer nenhuma base segura, daí, outras manifestações começarem a fluir e tornarem-se predominantes.

#### ABSTRACT

GOYA, Edna de Jesus. The work song of the spinners at Goias. *temporis[ação]*, Goiás, v.1, n° 8, Jan/Dez 2005.

The aim of this text is not to go deep into concepts of oral culture but mainly to try an approach through a practical and experienced point of view so as to know

more and in a concrete way another regional cultural manifestation besides plastic art. In the variety of cultural expressions available in the region, the Working Song of Goiás Spinner was the theme selected. The choose of the subject was done during the discipline “Seminar of Advanced Studies” transmediatical orality – in the Course of Doctorate in Communication and Semiotics of the PUC/SP. It is sure that to achieve this understanding it was necessary to broach some concepts of culture in the point of view of oral culture – although superficially.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADAN, Rosane Costa. *A Memória Coletiva*. Apostila.doc. Goiânia, 25 de março de 2002. 1 arquivo (40,960 bytes). Disquete 3.1/2. Word for 2000.

BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin ou a história aberta* In *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 1º ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 07/19.

CARRUTHERS, Mary. *The book of memory*. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.

CHAUI, Marilena. “A memória: lembrança e identidade do Eu”. In: *Convite à Filosofia*. 12ª ed., São Paulo, Ática, 2002.

COLOMBO, Fausto. *Arquivos imperfeitos*. Trad. Beatriz Borges. São Paulo, Perspectiva, 1991.

DUARTE JR. *Itinerário de uma crise: a modernidade*. Curitiba: Ed. UFPR, 1997.

PIRES FERREIRA, Jerusa. *Armadilhas da memória*. Salvador, Fundação Casa Jorge Amado, 1991.

\_\_\_\_\_. *Cultura é Memória*. Revista USP-SP (24):114-120, Dezembro/ Fevereiro, 1994/95.

LOTMAN, Iuri M. *La Semiosfera II; Semiótica de la Cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid, Cátedra, 1998.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia D. Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo, Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. *Tradição e esquecimento*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fennerich. São Paulo: Hucitec, 1997.