

ADRIANA CARVALHO

EU NÃO CANTO POR CANTAR:
ORALIDADE POÉTICA E MEMÓRIA

Florianópolis – SC

2007

ADRIANA CARVALHO

EU NÃO CANTO POR CANTAR:
ORALIDADE POÉTICA E MEMÓRIA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura do Centro de Comunicação e Expressão da UFSC, como requisito para obtenção do título de mestre em Teoria Literária, orientada pela Profa Dra Alai Garcia Diniz.

Florianópolis – SC

2007

À Dona Valdete, aos meus avós, aos meus pais e a todos guardiões da história de seu povo.

AGRADECIMENTOS

É difícil agradecer porque são inumeráveis os nomes. O mestrado foi uma etapa antecedida por muitas outras que possibilitaram chegar até ele. Por isto agradeço, em primeiro lugar, aos meus pais, Veloni e Erica, às minhas irmãs, Beti e Celene, e a toda minha família, que sempre foram minha base. Agradeço ao povo da nossa comunidade Nova Esperança, que na década de oitenta, lutou bravamente por uma escola, negando-se a vender seus votos e se dispondo a pagar um professor dos seus míseros recursos de agricultores, enquanto este direito lhes fora negado. Agradeço ao tio Zeca por ter cumprido o papel de professor naquela escola que reunia de 1ª a 4ª série em uma turma, mesmo tendo ele apenas formação fundamental. Agradeço a meus professores do ensino fundamental e médio, especialmente à Sueli e à Eliete por terem feito apaixonar-me pela literatura e acreditar que seria possível chegar à universidade. Agradeço à Armi, à Zula e à Iliani que possibilitaram a minha condição de permanência em Florianópolis no primeiro ano de UFSC e à sua eterna amizade. Agradeço aos trabalhadores da UFSC (professores e técnicos administrativos, faxineiros e outros), que se empenham e lutam pela formação dos estudantes pela universidade pública e gratuita. Obrigada também a todos meus amigos e camaradas pelo companheirismo, especialmente à Andréia que me acompanhou todo este tempo como uma irmã, e à Eliane, à Elke, à Rita, à Simone e ao Kawe que sempre estiveram de prontidão, independente da hora e da situação. À Maryualê pela transcrição da entrevista. Ao Bruno pelo *abstract*. Não poderia, ainda, deixar de agradecer também, é claro, à Alai. Sem ela este trabalho não teria sido realizado. Obrigada pela orientação (desde a Bolsa Pibic), pelo carinho e pela amizade. E à Dona Valdete, por ter aceitado junto comigo a escrever mais um pedacinho de nossa história poética. Foi a razão e a inspiração de tudo.

Por último, agradeço ao CNPq, órgão financiador desta pesquisa, e aos professores da banca da qualificação e da defesa.

Revelar o que há de belo, de hediondo e de trivial, o que há no mundo que é nosso. Este é o papel supremo da poesia.

Clarice Zamonaro Cortez e
Milton Hermes Rodrigues

RESUMO

A cultura, um sistema de significações mediante o qual determinada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada, se cria e se transforma de acordo com as condições objetivas que se alteram com o tempo e o lugar.

Para Raymond Williams a cultura da escrita está ligada não somente ao desenvolvimento da técnica do alfabeto, mas também a fatores sociais que permitem ou não o acesso a esta técnica. Grande parte da população ao longo da história foi excluída desta cultura, que tem ditado o saber histórico, e marginalizado a oralidade. De acordo com Paul Zumthor, a oralidade não é apenas voz, é também o gesto mudo, o olhar, tudo o que em nós é destinado ao outro. Desta forma, ela é um evento, uma *performance*, em que as pessoas experimentam as suas relações. Neste sentido, estudá-la é fundamental para compreendermos as diferentes formas de comunicação que estabelecemos entre si e em comunidade. Contudo, esta preocupação é recente no campo das ciências humanas, que já deixou de registrar e analisar inúmeras práticas culturais orais que se perderam ao longo do tempo. Muitas delas fazem parte do passado, mas continuam vivas na memória de alguns. Como o passado, de acordo com Walter Benjamin, é aberto porque nem tudo nele foi realizado, está configurado não somente pelo que foi feito, mas pelo que ficou por ser realizado, por sementes dispersas que em sua época não encontraram terreno adequado, cabe pesquisar sobre estas práticas culturais neste sentido.

Este trabalho se justifica nesta compreensão e teve que combinar um método interdisciplinar que vê a oralidade como campo da literatura, buscando ferramentas antropológicas como o diário de campo e as discussões da história oral, para encontrar, registrar e analisar um sujeito e um objeto da cultura popular de Florianópolis.

Dona Valdete de Jesus Lima, do Bairro Sambaqui, recorda pelo menos 178 trovas da *Ratoeira*, uma *performance* popular elaborada e praticada pelas jovens que através da cantiga em roda, buscavam conquistar futuros namorados e maridos; e aliviar a dureza da labuta. A capacidade de memorização desta anciã é resultado de seu histórico protagonismo na cultura e na história local. Sua vida é marcada pelas diferentes etapas do processo de transformação que sofreu Florianópolis. Foi *performer* nas *Ratoeiras*. Basicamente não estudou. Trabalhou nas lavouras, nos engenhos de farinha. Fez renda. Pescou. Foi empregada doméstica. Margarida. Mãe. Esposa. Avó. E hoje, aposentada, viúva, com setenta e um anos, ainda trabalha numa peixaria. Não deseja a vida sacrificada do seu passado, mas gostaria de ter terra para cultivar. Sente falta da *Ratoeira* e lamenta que as jovens hoje não queiram aprendê-la. Seus relatos, sobre sua vida pessoal e comunitária, são testemunhos da visão daqueles que não estão totalmente satisfeitos com as mudanças. Seu conhecimento - fruto de suas experiências - contribui para preencher espaços em branco da história que, muitas vezes, marginaliza as vozes de oprimidos.

As elaborações da pesquisa estão organizadas em três capítulos: 1. *Uma performer, muitos poemas*; 2. *Ratoeira bem cantada*; 3. *Oralidade e memória*; e em anexos: diário de campo; entrevista; trovas escritas por Dona Valdete.

Palavras chaves: Oralidade, Performance, Ratoeira.

ABSTRACT

Culture, a system of significations by which determined social order is communicated, reproduced, lived and studied, creates and transforms itself according to objective conditions that change with time and place.

To Raymond Williams, written culture is not only related to alphabetical technique advance, but also to social factors that permit or not the access to this technique. Large part of population through history was excluded from this culture, which has dictated historic knowledge and marginalized orality. According to Zumthor, orality isn't only voice, it's also mute gesture, look, everything that in us is destined to others. This way, it is an event, a *performance*, in which people experiment their relations. In this sense, it is fundamental to study it to comprehend the different forms of communication that we establish between ourselves and in community. However, this preoccupation is recent in the field of human sciences, that has already turned its back to register and analyse unnumbered oral cultural practices that were lost with time. Many of them are part of the past, but continue living in the memory of some. Since the past, according to Walter Benjamin, is open because not everything in it wasn't realized, it's configured not only by what was done, but by what left to be done, by dispersed seed that in their time didn't find adequate soil, it is plausible to research this cultural practice in this meaning.

This work justifies itself in such a comprehension and had to combine an interdisciplinary method that sees orality as a field of literature, bringing anthropological tools like the field diary and oral history discussions, to find, register and analyse a subject and an object of popular culture in Florianópolis.

Mrs. Valdete de Jesus Lima of Sambaqui neighborhood records at least 178 *trovas da Ratoeira*, a popular *performance* elaborated and practiced by young ladies that through the *cantiga de roda* hoped to find future boyfriends and husbands; and lessen the hardness of work. The capacity of memorization of the elderly woman is a result of her protagonism on local history and culture. Her life is marked by different levels of the process of transformation that Florianópolis suffered. She was a *ratoeira* performer. Basically, had no study. Worked in the crops, in the flour mills. Made *renda*. Fished. Was a maid. *Margarida*. Mother. Wife. Grandmother. Today retired, widowed, 71 years old, still works in a fishmarket. Doesn't disregard the sacrificed life of her past but wishes to have land to harvest. Misses the *ratoeira* and sorries that fact that today's young girls don't want to learn it. Her remembrance about her personal and community life are testimonies of the vision of the few that aren't totally satisfied with the changes. Her wisdom – result of her experiences – helps to fill blank spaces in history that, many times, marginalized the voice of the oppressed.

The research's elaborations are organized in three chapters:

1. *A performer, many poems*; 2. *Ratoeira*; 3. *Orality and memory*; and annexed: field diary; interview, and *trovas* written by Mrs. Valdete.

Key words: orality, performance, *ratoeira*

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 009 |
| CAPÍTULO 1 | |
| UMA <i>PERFORMER</i> , MUITOS POEMAS | 014 |
| 1. A cigarra de Sambaqui | 014 |
| 2. A importância da biografia | 023 |
| 3. 178 trovas da <i>Ratoeira</i> | 033 |
| CAPÍTULO 2 | |
| <i>RATOEIRA BEM CANTADA</i> | 057 |
| 1. A poesia na <i>Ratoeira</i> | 057 |
| 2. A <i>Ratoeira</i> e as mulheres | 062 |
| 3. A autoria feminina na historiografia brasileira | 069 |
| CAPÍTULO 3 | |
| ORALIDADE E MEMÓRIA | 073 |
| 1. A exclusão da oralidade | 073 |
| 2. Oralidade e escritura | 077 |
| 3. A <i>Ratoeira</i> como <i>performance</i> | 086 |
| 4. Memória: fonte de arquivo | 092 |
| 5. Transformações em Desterro | 103 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 116 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 123 |
| ANEXOS | 128 |
| 1. Diário de campo | 129 |
| 2. Transcrição da entrevista | 139 |
| 3. Fotocópia das trovas escritas por Dona Valdete | 170 |

INTRODUÇÃO

Entender as atuais práticas culturais passa pela compreensão do passado que as constituiu. Nosso passado é marcado por práticas de oralidade que hoje, em diferentes formas, continuam sendo vigorosas. Contudo, a historiografia oficial, em geral, recorre a uma única fonte: o discurso escrito. Considerando que até meados do século XX, cerca de 40% da população no mundo ainda era analfabeta e que esta porcentagem continua sendo significativa no início deste século, sabe-se que este tipo de historiografia exclui vozes já oprimidas, porém protagonistas na construção da história da humanidade.

No campo da literatura, a situação é a mesma. O caso mais significativo é o das mulheres. Diferente do século XX, elas foram excluídas da educação formal até então, não só por uma questão de classe, mas também de gênero. Embora muitas delas tenham aprendido a escrever e produzido textos literários, também não foram incluídas na historiografia tradicional, como mostram os volumes um e dois da antologia *Escritoras Brasileiras do Século XIX* que apresentam cento e cinco escritoras, até então, desconhecidas.

Além destas, há aquelas e também aqueles praticantes da voz poética que, em *performance*, criavam um sistema de significações mediante o qual comunicavam, reproduziam e vivenciavam determinada ordem social. Mas muitas destas culturas já se perderam e não serão conhecidas porque deixaram de existir por todos os processos de transformações da sociedade e também porque não foram registradas pela historiografia tradicional.

Desta forma, esta pesquisa tem como objetivo contribuir para o trabalho de registro e análise destas vozes e de seus contextos que ainda se mantêm na memória de alguns.

Compreendendo que se parte da história e de seus agentes são excluídos da historiografia, parte do passado não será assimilado pelos/as leitores/as de amanhã, comprometendo uma análise mais ampla e profunda do presente.

Neste sentido, o objeto, ou melhor, o sujeito de estudo, que concretiza estes propósitos é uma agente da cultura local (Florianópolis), Dona Valdete, e suas *performances*, que trazem à cena a memória de manifestações culturais como a *Ratoeira* e da história local, cujo processo de formação e transformação nos permite partir de uma realidade específica que exemplifica o processo geral de transformações na organização social não só da sociedade brasileira, como do mundo.

O desenvolvimento da pesquisa passou por três processos que, basicamente, ocorreram concomitantemente.

O primeiro foi o processo de identificação e conhecimento de Dona Valdete e da *Ratoeira*, ambos desconhecidos da historiografia tradicional tanto literária, como geral. Em um curso de pós-graduação em literatura da UFSC¹ proposto pela professora Alai Garcia Diniz, realizou-se um trabalho de campo em Sambaqui, Florianópolis, com a colaboração da professora Maria Inês Ayala², em que se entrevistou Dona Valdete de Jesus Lima sobre a *Ratoeira*. Baseando-se nesta intérprete, pôde-se identificar a *Ratoeira* como uma *performance* popular praticada entre os descendentes de açorianos no litoral catarinense. Esta *performance* se realizava em forma de roda. Participavam dela as moças solteiras que se davam as mãos e cantavam trovas de quatro versos. Cada trova era cantada no centro da roda por uma moça diferente. Quando se tratava de um desafio, as desafiadas respondiam

¹ O curso, intitulado “Poesia Experiência”, realizou-se no primeiro semestre do 2004, sendo a visita a Sambaqui em 20 de maio do mesmo ano.

² A colaboração de Ayala, professora da Universidade Federal do Paraíba, se deu através do Programa da Capes (PROCAD).

muitas vezes com trovas improvisadas. Entre uma trova e outra, todas juntas cantavam o refrão. Os principais receptores eram os rapazes que assistiam e ouviam os versos que para eles eram destinados, pois a *Ratoeira* era, no plano prático, um jogo de sedução das moças para “pegar os ratos”, em outras palavras, para seduzir futuros namorados e maridos.

Hoje a *Ratoeira* não é mais praticada socialmente, após ter durado, no mínimo, quatro gerações, até meados da década de sessenta do século XX, contudo existe no imaginário de idosas/os. Embora não houvesse autoras/es definidas/os, como toda prática cultural de oralidade, Dona Valdete se destaca por ser uma grande arquivista de trovas da *Ratoeira*. Hoje, com setenta e um anos, ela ainda conseguiu recordar cento e setenta e oito (178) trovas. Agente típica da cultura popular soterrada e por isto um arquivo vivo da história local, ela merece reconhecimento. Por essa razão, com o trabalho de campo encabeçado por Alai Garcia Diniz, que se desdobrou nesta pesquisa, consideramos necessário aprofundar o estudo sobre Dona Valdete e a *Ratoeira* recordada por ela, bem como, sobre o contexto de ambas.

Para a realização desta pesquisa foi necessário compreender que a literatura também se mantém na *performance* e combinar um método interdisciplinar que toma a oralidade como campo da literatura, trazendo instrumentais antropológicos como o diário de campo e utilizando discussões veiculadas pela história oral para incluir agentes subalternos, com o devido cuidado de contextualizar estes sujeitos. Em primeiro lugar, foi realizado um trabalho de campo que incluiu cinco visitas³ à casa e ao bairro (Sambaqui) de Dona Valdete. O objetivo de colher os relatos da sua vida e a visão dela sobre a história e a cultura local foi alcançado de diferentes formas. Em princípio houve o esclarecimento e convencimento à Dona Valdete de que sua contribuição a este trabalho não seria uma ajuda

³ Todas elas estão relatadas no DIÁRIO DE CAMPO, p. 128.

à pesquisadora, mas sim uma condição *sine qua non* para o registro e análise do conhecimento histórico que deve ser coletivo. Segundo, a conquista da confiança da intérprete. Embora, seja uma questão mais subjetiva, nesta experiência considero que algumas formas de relacionamento foram fundamentais: buscar-lhe saberes e conversar com ela sobre outros assuntos cotidianos que não necessariamente tinham relação direta com a pesquisa; falar também de minha história, minha vida atual, enfim, me aproximar enquanto pessoa, quebrando os supostos distanciamentos que se tem muitas vezes da população em geral em relação à universidade. Estes dois elementos resultaram em duas entrevistas e no registro de grande parte das trovas, feito pela própria Dona Valdete, que as escreveu, conforme foi lembrando, em espaços em branco de um caderno de escola da neta, já em desuso. Em suma, estes elementos foram fundamentais para ativar a memória desta senhora. A memória que é o elemento indispensável da oralidade.

Este processo de conhecimento do “objeto” do estudo se materializou na elaboração de uma pequena biografia de Dona Valdete e no registro e apresentação das trovas da *Ratoeira*. A partir disto, se desenvolveu um processo de leitura que pôde levantar apenas algumas questões neste primeiro momento de escritura que se organiza em três eixos:

No capítulo 1, UMA PERFORMER, MUITOS POEMAS, apresentamos o sujeito e o objeto do estudo. Este, ao ser apresentado, já concretiza parte dos propósitos: o registro da vida de Dona Valdete e dos poemas cantados na *Ratoeira*. Neste capítulo, podemos observar, através do texto literário, quais eram as principais problemáticas sociais e culturais enfrentadas pela geração e pela localidade de Dona Valdete, concretamente, a vida, em meados do século XX de uma jovem da classe trabalhadora, numa zona rural em potencial de transformação urbana, em ritmo acelerado. No caso, a situação de Sambaqui,

quando Florianópolis começa a se desenvolver como capital de Santa Catarina, em período de desenvolvimento capitalista. Problemáticas como os tipos de trabalhos e suas condições; os problemas sociais em relação à educação e infra-estrutura; as formas de comércio e transporte; as formas culturais; a vida das mulheres; a visão de anciãos que viveram as diferentes fases das transformações sobre o ontem e o hoje.

No capítulo 2, *RATOEIRA BEM CANTADA*, identificamos as principais características formais dos poemas cantados na *Ratoeira*, no plano sonoro, sintático, lexical e semântico. Analisamos o principal tema das trovas, o amor, e a relação dele com as mulheres. Por último, observamos a necessidade de se incluir as autorias femininas na historiografia da literatura brasileira, pelas significativas obras que estas tem desenvolvido ao longo da história e na atualidade, e por uma questão de inclusão destes sujeitos marginalizados.

Por último, no capítulo 3, *ORALIDADE E MEMÓRIA*, apresentamos as reflexões teóricas que justificaram e orientaram a pesquisa, bem como, os métodos utilizados. Neste capítulo também debatemos o contexto de Dona Valdete e da *Ratoeira*, e o processo de transformação que sofreu ao longo de suas existências.

Além da estrutura formal dissertativa fazem parte intrínseca os anexos com o diário de campo; a transcrição lingüística da entrevista realizada com Dona Valdete; a fotocópia dos poemas escritos por ela; o CD com a sua vocalização na entrevista realizada, em que ela canta algumas trovas; e o DVD que apresenta o trabalho de campo realizado sob coordenação de Alai Garcia Diniz com Dona Valdete.

CAPÍTULO 1

UMA *PERFORMER*, MUITOS POEMAS

1. A cigarra de Sambaqui

*Eu agora vou cantar
Relembrando meu passado*

Inverno de 2005, vinte e quatro de julho. Era domingo, já noite, o telefone tocou.

- “Aposto que tu não sabes quem é?”

Dona Valdete! Que surpresa! Tinha me ligado para dizer que estava escrevendo os poemas que lembrava, perguntou-me quando ia vê-la e buscá-los.

- “Mas acho que tu não vas entender nada, eu escrevo tudo tão errado e esse meu jeitinho manézinho...”.

Eu entendi quase tudo. Dona Valdete escreve da maneira que fala. É necessário entender esse jeito tão diferente daquele falado na universidade.

Ela aprendeu o “A, E, I, O, U” nos quase três anos que estudou, na década de quarenta, dos quais não faziam parte as temporadas de colheita de café e a de farinha.

- “Naquele tempo a gente não podia estudar, tinha que ajudar os pais”.

Contudo, Dona Valdete esquece de contar que não aprendeu somente as vogais, mas também as consoantes e como se casam estas últimas com as primeiras. Seus irmãos não podem contar o mesmo, não aprenderam nem a ler nem a escrever.

- “Nem sei como aprendi”.

É difícil mesmo saber, pois caminhavam cerca de 6 Km por dia para ir e voltar à escolinha.

Nela estudavam meninos e meninas, todos juntos, do 1º ao 4º ano do curso primário.

De “BA” a “ZU” ela foi registrando, a cada hora de tantos dias, um, dois, três... cento e setenta e oito poemas da *Ratoeira*.

- “Eu sei tudo de cabeça! Mas tô me esquecendo de muitos”.

Então, por que não registrá-los? Já que

- “essa mocidade de hoje em dia não quer mais saber dos antigos. A gente aprendia a *Ratoeira* de avó pra mãe, de mãe pra filha. Mas hoje não querem saber não...”.

Assim, letra por letra, a sua memória também se desenha no papel. Era hora de ler e ouvir. Não há dúvida! *Ratoeira bem cantada/ Faz chorar, faz padecer/ Também faz um triste amante/ Do seu amor esquecer.*

Amor! Esse era o tema principal da *Ratoeira*, cantado por meninas-moças, como Valdete, sempre que tinham oportunidade. Nas Festas do Divino Espírito Santo⁴, nos domingos à tarde, no inverno e no verão, também no outono e na primavera. Era momento de dar as mãos e brincar, cantar a vida, fazer elogios e desprezos a lourinhos, negrinhos e moreninhos, que não perdiam a oportunidade de admirar aquelas moças.

Valdete não pôde deixar de admirar o *Menino dos olhos azuis/ Da cor do mar quando tá manso*, e por isso completava *O dia que não te vejo/ Meu coração dá balanço*. Mas daqueles olhos alguém já se sentia dona e logo foi improvisando uma defesa: *Eu comparo a minha vida/ Com a vida da borboleta/ Eu não posso ter amor/ Que as outras não se meta*. Que resposta dar a uma urgência da vida e da *Ratoeira* que acabava de ter um

⁴ O culto ao Divino Espírito Santo, com devoção à Terceira Pessoa da Trindade, é expressão religiosa marcante da cultura portuguesa. As festas realizadas em Santa Catarina para realizar este culto são tradição desde da chegada dos Açorianos, no século XVIII. Embora apresentem elementos novos, as festas do estado são extremamente parecidas com as de Açores. Outras informações podem ser encontradas em: CLEITISON. *Festas do Divino Espírito Santo*. In: www.nea.ufsc.br/artigos_joi.php. Acesso em janeiro de 2007.

verso concluído e precisava de outro para dar seqüência ao ritmo? *Baraço*⁵ *que é baraço/ Baraço não é capim/ Eu não pedi ao teu amor/ Que olhasse para mim.*

Quando não podiam se dar às mãos porque estas estavam ocupadas, tampouco fazer rodas, elas simplesmente cantavam, os mesmos poemas, mas com uma melodia diferente. Nas colheitas de café, nas farinhadas, ao fazer rendas... o trabalho era alegrado com aquelas jovens que também não deixavam de versar sobre ele, sobre religião, sobre o mar e o lugar.

Valdete continuou brincando de *Ratoeira* até se casar. Mas não se casou com o menino dos olhos azuis e sim com Seu Toló. Tinha dezenove anos de idade. A partir de então, a “brincadeira” já não fazia parte de sua vida ativa e de todas as moças que se casavam. “A gente se casava e se entocava, não era como hoje não”. Casou-se e passou a construir sua própria família. Da condição de filha, passaria a ser mãe, em uma nova casa. Mas não ficara para trás a história dessa mulher. Uma história que ela repassa aos descendentes:

- “Eu sempre digo pros meus netos: vocês nasceram em berço de ouro, no meu tempo sim que era uma vida sacrificada”.

Lá na Ponta do Luz, a dois km acima de Sambaqui, Florianópolis, nasceu e se criou. Desde criança trabalhava na roça e mal tinham o que comer. Também dependiam do mar para se sustentar: das ostras e dos peixes que pescavam. Quando a maré enchia, a mãe pedia que fossem até às pedras para ver se na baixa não tinha ficado nenhum peixe e/ou ostra para comer. Eram cinco irmãos, com quem Delmira Soares de Jesus, a mãe, ficava sozinha. Levava-os para roça. Lá a mais velha cuidava dos menores, enquanto Valdete e outros irmãos ajudavam a mãe na lavoura. Dona Delmira sofria de malária.

⁵ Baraço: termo usado pelos camponeses para designar “galhos” de determinadas plantas, como a batata-doce.

- “Para passar o frio, ela se deitava nas valas da roça para o sol. Quando se sentia melhor, voltava a trabalhar.”

Já Olimpio de Jesus, o pai, trabalhava na “Carreira” (local onde ancoravam os navios no Estreito, então centro de Florianópolis). O serviço dele era limpar navios. Saía de casa na segunda de manhã e voltava na quarta à noite, e saía novamente na quinta de manhã, podendo voltar somente no sábado à noite. O trajeto era feito de barco, meio com o qual Seu Delmiro já estava acostumado, pois também era pescador. Mas, às vezes, também ia de pé ou de carona com feirantes.

Também fazia parte do sustento da família as tradicionais colheitas de café, o maior cultivo da Ilha. *O café é um produto/ Vendido no mundo inteiro/ Também é uma bebida/ Desse povo brasileiro* que contava também com Valdete e sua família para ter seus bagos maduros catados. Os galhos mais cheios eram perseguidos por Valdete, pois rendiam mais. Seu pai não gostava nem um pouco da idéia. Era necessário colher tudo, não deixar nenhum grão para trás. Os pés eram altos, a solução, então, era usar uma escada. A colheita era momento de buscar, além de bagos maduros, olhos por quem se apaixonar. Alguém a quem se pudesse dizer: *Meu amor, meu amorzinho/ Bago de café maduro/ Ande lá por onde andar/ O nosso amor está seguro.* O trabalho também dava tempo de pensar nos amores: *Subi no cafezeiro/ Para ver se te avistava/ Cada vez que eu te via/ Era um suspiro que eu dava.*

Mas enquanto Valdete suspirava, com seus pais continuava trabalhando. A vida tinha melhorado um pouco, quando o pai comprara um engenho de farinha. Como no alto dos pés de café também o *Engenho de farinha/ Merece três cantador/ Um pro forno, outro pra prensa/ O melhor pro cevador.* No cevador, era onde moíam a mandioca para fazer a farinha. Era necessário ser ágil, caso contrário, o cevador também moía a mão. Mas antes

de cevar as mandiocas, seu pai saía às 7h da manhã para arrancá-las na roça e depois levá-las de carro de boi para o engenho, aonde Valdete e toda a família iriam raspá-las à noite, após um dia inteiro passado na colheita do café. O processo era esse, entre mandiocas raspadas, cevadas e farinha seca, havia as cantigas para agüentar dias e noites na labuta.

Mas não era somente farinha, nem só café, tampouco só mar e roça, Valdete ainda tinha os afazeres de casa: cozinhar, lavar, passar e fazer rendas. Estas últimas, além de deixarem a casa mais bonita também eram vendidas, assim como a farinha, o café, o peixe, as frutas, etc. Os produtos geralmente eram vendidos ou trocados em Sambaqui mesmo e redondezas. Mas, às vezes, era necessário ir ao centro de Florianópolis em busca de coisas que ali não se encontrava. Não era fácil chegar até lá, o transporte ou era de canoa ou a pé. A Ponte Hercílio Luz⁶ era novidade. Um dia, um dos irmãos de Valdete, junto com ela foi para o centro. Quando o barco começou a se aproximar da passagem por baixo da ponte, ele gritou:

- “Vai bater, vai bater”.

Valdete não esquece do irmão que na época não compreendia o “novo mundo” que surgia tão próximo deles.

Essas eram as poucas vezes que Valdete saía de casa. Sua vida praticamente se resumia à Ponta do Sambaqui. As moças, em especial, não podiam sair sem ser acompanhadas.

- “Deus me livre que uma moça *errasse* antes de casar”.

⁶ A Ponte Hercílio Luz foi inaugurada em 1926. Era a primeira ligação rodoviária entre a Ilha de Florianópolis e o continente. Mais informações podem ser encontradas em: SUGAI, Maria Inês. *As intervenções viárias e as transformações do espaço urbano: a via de contorno Norte-Ilha*. - São Paulo: FAUUSP, Dissertação de Mestrado, 1994. p. 42-54.

A “pureza” e a “inocência” atestavam a “moça de família” – requisito para garantir um “bom casamento”. Casar, essa era a maior expectativa de moças e rapazes, encarregados de dar continuidade às novas gerações e, assim, à vida na comunidade. Mas era necessário esperar. O namoro devagarzinho e vigiado, não era permitido ver-se a toda hora. O tempo parecia não passar e por isso *Mandei fazer um relógio/ Da folhinha do poejo/ Para contar os minutos/ Da hora que não te vejo*. Mas quando se viam, o melhor seria não estar a sós porque *O amor é muito bom/ Já dizia a minha avó/ Mas é muito perigoso/ Quando os dois namoram só*. Por isso que *No meio daquele morro/ Tem uma casa amarela/ Meu amor tá na porta/ Minha sogra na janela*. Mas *Se eu soubesse na certeza/ Que tu me tinhas amor/ Eu caía nos teus braços/ Como o sereno na flor*. E muitas moças imaginando certeza “erraram”, tendo que acertar as contas com o pai. Quantas surras essas moças levavam por terem esquecido de que quando *Lá do céu caiu um cravo/ Pelo ar se desfolhou* e avisar aos seus amantes que *Se quiser casar comigo/ Vai pedir a quem criou*. Poucos não pediam e fugiam juntos, depois de ter escondido as roupas no mato durante a noite para que ninguém se “desse conta” do plano. Virgem e com a mão concedida pelos pais, essa era a regra naquele lugar, *A Ponta do Sambaqui/ Dá volta igual um anzol*, onde *As moças que moram nela/ São bonitas igual o sol*. E quando se casavam era uma festa só, tanto que *Aí vem o sol nascendo/ Redondo como um vintém/ Ainda não estou casada/ Já me dão os parabéns*. Afinal, era o anúncio do nascimento de uma (s) vida (s) que se segue (m). Na festa de casamento, a noiva, de vestido branco, véu e grinalda, virava o centro das atenções, o exemplo de futuro para meninas-moças que ainda brincariam de *Ratoeira* até que cantassem o seu último verso: *Eu jurei, fiz uma jura/ Com a mão em cima do livro/ De não amar outros olhos/ Enquanto o teu fosse vivo*, pois depois que se casavam não havia mais sentido continuar brincando na *Ratoeira* que servia para buscar pretendentes.

Dona Valdete, com a barriga redonda como o vintém, em 1954, dá luz a uma menina, e em 1955, à outra. Já não era apenas filha, mas mãe também. Era momento de não brincar, mas fazer brinquedos, como as bonecas de pano que a sua mãe fazia. Era hora de ensinar a trabalhar, a fazer rendas, a brincar. Brincar de *Ratoeira* e também de namorar. Quando o namoro fosse sério era tempo de lembrar o que a sua avó dizia: o namoro é bom, mas precisa ser vigiado.

O sustento da família dependia dos dois. Seu Toló pescava, e Dona Valdete, além de trabalhar em casa, era empregada doméstica na casa da família de Dona Helena. Ali trabalhou durante cinco anos consecutivos, a partir de 1966, e mais quinze esporadicamente. Cozinhou, limpava e passava, além de cuidar das crianças, sem carteira assinada. Depois, a contragosto da patroa, saiu para trabalhar na COMCAP. Dona Valdete era responsável pela limpeza de três quilômetros de caminho em Sambaqui. Trabalhou ali até os sessenta e oito anos. Foram anos acompanhados pelas folhas secas, pela vassoura e pelo carrinho da COMCAP, durante oito horas por dia nos primeiros anos e depois seis até se aposentar. A margarida de Sambaqui conhecia todos que por aquelas ruas passavam. Tinha respeito de muita gente, chegava até a receber carona dos motoristas de ônibus no caminho de volta para casa. Afinal, por quê não dar carona à mulher que deixava limpo o caminho que todos tinham que passar?! O seu salário não era alto. Dona Valdete completava o sustento da família trabalhando, às vezes, ainda com a antiga patroa. E assim dava de comer e vestir à sua família, que ao caminhar já não precisava tirar os sapatos dos pés para não gastá-los, como ela fazia na sua juventude quando voltava das festas.

Era uma vida dura. E como se não bastasse, às vezes *Tá chovendo miudinho/ Em cima do meu chapéu/ Já não chega o meu trabalho/ Ainda castigo do céu*. O maior deles,

até hoje, para Dona Valdete, foi a morte de sua filha que, aos vinte anos, faleceu de leucemia e deixou o marido e um filho de “três aninhos” a ser criado pelos avós.

- “Não gosto nem de lembrar, mas a gente nunca esquece, não pode ter coisa pior no mundo do que perder um filho”.

Um sol redondo tinha nascido e se posto antes do meio-dia. Foi difícil suportar a noite antes da hora. Mas Dona Valdete não podia desistir, com quarenta e dois anos, sua vida seguia e com uma criança que precisava da avó como mãe. Era preciso “seguir tocando em frente” e hoje também *Eu não canto por cantar/ Nem por isso eu canto bem/ Eu canto para aliviar/ A mágoa que o meu peito tem.*

Dona Valdete criou seu neto, um de seus maiores orgulhos. A dor não a impediu de cumprir esta missão. Educou-o sem drogas e com estudos. Mas reconhece que não estava sozinha. Agradece a Deus e o vê como um dos seus grandes colaboradores. Além dele, considera o estudo – a ferramenta que transformou o seu bebê órfão num grande homem.

Em 1983, foi fundada a Associação dos Moradores de Sambaqui, que fica no casarão, a antiga alfândega de Florianópolis. A primeira associação de moradores da Ilha. Ali a gente do lugarejo se encontrava também para apresentar antigas tradições populares, como o *Boi de Mamão*, o *Pau de Fita* e a *Ratoeira*. Esta última, mais apagada da memória das pessoas, dependia de Dona Valdete para relembrar os poemas e ensiná-los aos jovens. Com a Associação, Dona Valdete e o grupo cultural saíam a se apresentar em outros bairros de Florianópolis, como em Canasvieiras e em Jurerê. Era também

- “a oportunidade de sair, pois quase nunca saía, nem quando era jovem, nem agora.”⁷

Hoje, Dona Valdete ainda vai para o mar catar ostras.

⁷ Segundo Dona Valdete, atualmente (2005) as atividades da Associação estão quase paradas. Já não se vê a gente alegre lotando os ônibus para apresentarem em outras “pontas”.

- “Isso já não é mais serviço para uma mulher de setenta e um anos, mas faço pra não perder o costume, com isso me criei”. Também cultivava bananeiras, próximo a sua casa, no terreno do vizinho, pois

- “sinto falta de cultivar as plantinhas”. Apesar de ainda se encontrar na Ponta do Sambaqui, hoje sua casa está rodeada de outras casas. Já não há mais lugar para plantar, muito menos para criar animais, como vacas de leite e galinhas que tinha no passado. O cimento tomou conta da terra,

- “antigamente era tudo tão diferente”. Ainda assim, Dona Valdete insiste e sempre acha um cantinho em volta de sua casa para plantar, ao menos algumas flores e temperos.

- “Ah! Se eu pudesse ter um lugar como aquele de antigamente. Eu não consigo ficar parada. Sempre vivi trabalhando e agora não tenho onde cultivar. Que saudade daquele tempo! Sempre me dizem que eu não preciso mais trabalhar, que já sou aposentada, que já trabalhei tanto na vida, mas eu não consigo, parece que a gente se acostuma assim...”.

No final de 2006, Dona Valdete passou a ter mais um motivo para trabalhar e cantar: aliviar mais uma dor. Depois de uma dura batalha, perdeu o marido para um câncer de pele.

Trabalhando em casa, catando ostras, escalando⁸ peixes, limpando as bananeiras, trabalhando numa peixaria, assim Dona Valdete, agora viúva, vai tocando a vida em frente. Reativa sua memória com a filha, os netos e bisnetos com quem convive. Ela também recebe muitas visitas, vizinhos, antigos e novos amigos, com quem conversa e está sempre disposta a ajudar. Mas não são apenas os velhos conhecidos que a buscam para saber mais desse ser que arquiva uma memória e guarda histórias e poemas que poucos ou ninguém mais consegue lembrar.

⁸ Escalar peixe: abrir totalmente o peixe, salgar e deixá-lo secando num varal.

- “Os estudantes vivem aparecendo aqui, e sempre que eu posso ajudar, eu ajudo. O que a gente leva dessa vida mesmo?!”.
Dona Valdete está sempre pensando e repensando a vida, comparando os diferentes tempos e modos que já viveu e percebe as diferenças. Ora sente saudades de um tempo, ora de outro, e ao mesmo tempo vive o de agora. O centro da cidade continua distante, embora perto de chegar. As mudanças lá encontradas não são fáceis de serem encaradas por Dona Valdete, que veio caminhando do centro até quase ao terminal da Trindade, quando se deparou com os ônibus parados pela greve e a impossibilidade de voltar para casa.

- “Peguei os sapatos nas mãos e vim caminhando”.
Embora o bairro de Sambaqui já não seja o mesmo, mantêm uma coerência maior com o seu passado se comparado ao centro da Ilha. Mas os tempos são outros.
- “Hoje não tenho mais com quem pescar”.
Porém, também não tinha antes estudantes que vinham lhe entrevistar. É, os tempos são outros! Contudo, Dona Valdete segue cantando, ainda que sozinha.

2. A importância da biografia

Ao me propor a escrever esta pequena biografia, *A cigarra de Sambaqui*, de Dona Valdete, com o intuito de pensar sobre sujeitos protagonistas de culturais locais desconhecidos da história tradicional, me deparei com algumas questões que envolvem o debate sobre biografias. A primeira delas é algo que chama a atenção, o interesse, em geral, por este gênero. A segunda trata-se de algo que comecei a experimentar um pouco na prática, as dificuldades de se construir biografias, sejam elas resultados de um imenso

trabalho, sejam elas apenas um esqueleto de um corpo que parece não ter fim. Neste caso, tratarei aqui apenas desses ossos desnudos que deixei, ainda que os problemas apresentados também fazem parte da discussão geral.

Sobre o interesse por biografias, não é necessário observar dados de vendas delas para perceber que se tornaram produtos bastante vendidos no mercado dos livros. Basta ir a uma livraria mais visitada para perceber as estantes especiais BIOGRAFIAS. Contudo, os dados são importantes e mostram o crescimento deste gênero que transita ao mesmo tempo em diferentes disciplinas como a Literatura, a História e o Jornalismo.

Em artigo especial para o *Mais* da Folha de São Paulo, Walnice Nogueira Galvão⁹ observa o surgimento do novo biografismo que a partir da década de 70 trata de celebridades como “militantes e políticos, cantores e músicos, artistas, ídolos de futebol, etc.”. Escrito geralmente por jornalistas profissionais, o biografismo, segundo Galvão, tem traços do memorialismo e do romance-reportagem. O seu início se dá com a preocupação de registrar “a vida ou de brasileiros ou de pessoas de interesse vital para a história do Brasil”, e, em segundo lugar, de defender causas libertárias. O sucesso do gênero fez com que houvesse uma preocupação comercial dando origem a uma linha de subprodutos que privilegiam empresários, políticos e esportistas.¹⁰

Em geral as publicações de biografias, segundo o Catálogo Brasileiro de Publicações (1998), da Editora Nobel, cresceu 55% durante a década de 90. Em 1996, por exemplo, a Revista *Veja* já observava que “De um ano para cá, foram lançadas 181

⁹ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Heróis de nosso tempo*. São Paulo, *Mais* (Folha de São Paulo), domingo, 5 de dezembro de 2004.

¹⁰ São muito conhecidos do biografismo livros que também inspiraram filmes, como *O que é isso companheiro?* (1979, Cia das Letras) de Fernando Gabeira; *Estação Carandiru* (1999, Cia das Letras) de Drauzio Varella; e *Olga* (1985) de Fernando Morais. Este último é um dos mais vendidos, foram 140 mil cópias até dezembro de 2004. Já o filme chegava a quatro milhões de espectadores, segundo entrevista também do *Mais* (domingo, 5 de dezembro de 2004).

biografias – uma a cada dois dias, quase quatro por semana (...) As biografias já são o segundo seguimento que mais cresce no mercado editorial, vindo logo depois do imbatível setor de auto-ajuda, que no último ano teve um aumento de 11,85%. Mas o setor de biografias cresceu mais [7,79%] que o mercado editorial como um todo, que registrou 5,72% de aumento em número de títulos novos neste primeiro ano do Real”.¹¹

Hoje, em pleno século XXI, os editores seguem comemorando. Na mesma série do *Mais* citada acima, Luiz Schwarcs, da Companhia da Letras, por exemplo, diz que “custa caro investir, mas o resultado é sempre bom”. É o que mostra a Record que até a essa data vendeu mais de 20 mil exemplares de *São Francisco de Assis* de Jacques le Goff, como também a Nova Fronteira que vendeu mais de 50 mil exemplares de *Churchill* de Roy Jenkins.

Obviamente todos estes dados são apenas alguns exemplos do interesse pelas biografias. Agora a pergunta é: por que tanto sucesso desse gênero sem campo definido? São muitas as explicações. Mas há uma delas que me chama atenção. De acordo com Anamaria Filizola e Elizabeth Rondelli¹², a pós-modernidade é marcada pela fragmentação e pelas rápidas transformações que formam uma sociedade repleta de riscos e incertezas. Dentro deste contexto há uma tendência das pessoas, cujos projetos de vidas são tão incertos quanto o período em que vivem, de buscarem saber da vida alheia, seja ela próxima ou distante. Estariam as biografias neste caso, segundo as autoras, servindo como suporte e/ou inspiração. Elas chamam ainda atenção para um fato curioso: as biografias lidas, em geral, são as estruturadas de modo convencional, ou seja, com começo, meio e

¹¹ Revista *Veja*, julho de 1996, p. 126-7.

¹² FILIZOLA, Anamaria, Rondelli, Elizabeth. *Equilíbrio distante: fascínio pelo biográfico, descuido da crítica*. Lugar Comum, volume 1, número 2, pp 209-225.

fim. Isto revelaria o suposto desejo de ordem a essa vida fragmentada, à deriva. Quer dizer, a necessidade de se ter uma vida projetada, com sucessões lógicas e cronológicas, dando orientação à desorientação.

Esta reflexão exige outras, cujo grau de complexidade, não permitirão este trabalho fazê-las. Requerem uma compreensão profunda de como funciona a sociedade socialmente, politicamente, culturalmente, psicologicamente, etc. No entanto, levanto algumas problemáticas.

Primeiro, o desejo de encontrar e/ou construir os processos convencionalmente com começo, meio e fim, seja de uma vida em particular, seja de uma sociedade, exige uma linearidade da história que nega a dialética e o movimento de ir e vir (e vice-versa) da mesma. Contudo, isto é diferente de uma realidade fragmentada que não parece ter nenhuma lógica e que, de fato, produz o sentimento de “estar perdido”.

As causas para este sentimento são múltiplas. Mas há uma delas, apontada por Jesús Martín-Barbero que não se pode deixar de relevar. Trata-se da fabricação do presente contínuo e descontextualizado feita pelos meios massivos de comunicação que, dessa forma, apagam o passado e a perspectiva de futuro, provocando uma profunda *desmemoração*:

Dedicados a fabricar presente, los medios masivos nos construyen un *presente autista*, esto es que cree poder bastarse a si mismo. ¿Qué significa esto? En primer lugar, que los medios están contribuyendo a un debilitamiento del pasado, de la conciencia histórica, pues al referirse al pasado, a la historia, casi siempre lo descontextualizan, reduciéndolo a una cita, y una cita que no es más que un adorno para colorear el presente con lo que alguien ha llamado “las modas de la nostalgia”. El pasado deja de ser entonces *parte de la memoria*, de la historia, y se convierte en ingrediente del *pastiche*, esa operación que nos permite mezclar los hechos, las sensibilidades y estilos, los textos de cualquier época aisladamente, sin la menor articulación con los contextos y movimientos de fondo de esa época. Y un pasado así no puede iluminar el presente, ni revitalizarlo, ya que no nos permite tomar distancia de lo que estamos viviendo de inmediato, contribuyendo así a *hundirnos* en un presente sin fondo, sin piso y sin horizonte. (...) La fabricación

del presente también implica una profunda *ausencia de futuro*. (...) cada acontecimiento acaba borrando al anterior, disolviéndolo, e impidiéndonos por tanto establecer verdaderas relaciones entre ellos.¹³

Dentro dessa linha de pensamento cabem perguntas como: que sentimento se pode ter em relação à vida quando se a entende não como um processo? Como explicar os traumas de hoje, se não se sabe como eles surgiram? Como entender a política social atual se a vemos como algo natural e não como resultado de toda uma construção histórica que começou a se dar no passado? Talvez as repostas expliquem um pouco do porquê da ausência de projetos tanto pessoais, como coletivos. Afinal, o futuro também faz parte do processo que está constituído de passado e presente, todos períodos ligados entre si, e quando um deles não é compreendido a compreensão dos demais também será afetada.

Nesse sentido, pode-se pensar que se trata de algo positivo o fato de haver uma atenção tão grande voltada para as biografias. Afinal, não seriam elas resgates dessa memória, destruída pela fabricação do “presente autista”? A memória que segundo Nelly Richard “es un proceso abierto de reinterpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos para que se ensayen de nuevo sucesos y comprensiones”? Seriam as biografias umas das respostas à pergunta também de Richard?

A qué lengua recurrir para que el reclamo del pasado sea moralmente atendido como parte de la narrativa social vigente, si los medios de masas sólo administran la “pobreza de la experiencia” (W. Benjamin) de una actualidad tecnológica sin piedad ni compasión hacia la fragilidad de los restos de la memoria herida?¹⁴

¹³ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Medios: Olvidos y Memorias*. In www.revistanumero.com/24medios.htm. Acesso em agosto de 2005.

¹⁴ RICHARD, Nelly. In: MARTÍN-BARBERO, op.cit.

As respostas a estas perguntas dependem de uma outra problemática que está ligada, mas vai além da questão do interesse pelas biografias, o da construção biográfica.

Primeiramente, se os meios de comunicação hoje, em geral, desempenham o papel dito por Martín-Barbero, e se as biografias se tornaram mercadorias poderosas, vendidas e discutidas por grandes meios de comunicação de massa¹⁵, há um elo de relação aí que precisa ser observado. Trata-se de um paradoxo, entre muitos que podem ser levantados, dentro dessa linha de pensamento: poderia um resgate de memória servir de apagamento dessa própria memória? Essa é muito mais uma questão que levanto e que não tenho respostas, o que não me impede de pensar em algo neste sentido.

Como vimos anteriormente, as biografias geralmente de grande êxito entre o público são as lineares, com começo, meio e fim. Pode-se dizer: com passado, presente e futuro, ou seja, uma vida estruturada. Em muitos casos, dando a noção de planejada, com destino. Contudo, e talvez por isso, não significa que muitas dessas biografias apresentem a vida como um processo contraditório, quer dizer, não dão conta das dialeticidades que a vida apresenta. Nesse caso o passado pode sim estar levando um golpe, a partir do momento que ele é apresentado de maneira descontextualizada. Como? Apresentá-lo dentro de uma linearidade é tirar dele contextos complexos que são atemporais.

A partir dessas reflexões se entra a um segundo ponto de debate: os desafios do biógrafo. Estes são inúmeros, principalmente quando se considera que as biografias são tratadas como um produto de consumo e que sua relação com os meios de comunicação, em geral, também tem essa lógica.

Várias razões me levaram a pensar nestas questões, começando por esta última que está ligada às primeiras. Mas a principal delas foi a tentativa de escrever a pequena

¹⁵ São exemplos destes meios, como vimos, a revista VEJA e o jornal FOLHA DE SÃO PAULO.

biografia (se é que eu posso chamá-la assim), *A cigarra de Sambaqui*, sobre Dona Valdete de Jesus Lima, essa protagonista viva da cultura popular de Sambaqui.

O primeiro motivo para escrever esse relato biográfico (talvez seja melhor chamar assim) foi pensar em respostas à questão de Nelly Richard que já citei anteriormente. O segundo, também ligado ao primeiro, é o fato de que essa memória individual guarda obras de arte coletivas que poucos guardam. Refiro-me, é claro, às trovas da *Ratoeira*.

Os motivos implicam também desafios no processo da escrita. Durante todo o relato, do começo ao fim, utilizo estrofes da *Ratoeira* que cabem bem em determinadas passagens da vida de Dona Valdete. Poderia eu estar nestes casos caindo no equívoco, segundo muitos teóricos, de confundir autora e obra. Assim, como observam René Wellek e Austin Warren,

não podemos tirar qualquer influência válida para a biografia de um escritor de suas afirmações ficcionais (...) Mesmo quando uma obra de arte contém elementos que possam com segurança ser identificados como autobiográficos, tais elementos estarão de tal modo reelaborados e transformados na obra que perdem o seu significado especificamente pessoal e se tornam apenas material humano concreto, partes integrantes da obra. (...) Uma obra de arte pode estar a figurar mais o “sonho”, o “antieu”, atrás do qual a sua própria personalidade se esconde, um retrato daquela vida de que o autor quer evadir-se”.¹⁶

Contudo, justamente o fato de ter conhecido um pouco da vida de Dona Valdete e das trovas da *Ratoeira*, me faz concordar principalmente com esta última afirmação. O poema, por exemplo: *Quer amar me ame/ Quer me deixar me deixe/ Sou igual camarão/ Sou isca pra todo peixe*, tem um conteúdo que não condiz com as regras de vida de Dona Valdete em relação ao ato de namorar. Outros exemplos, como a trova: *Tenho o meu cavalo*

¹⁶ WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. – Publicações Europa América. p.94-5.

bom/ Marchador da madrugada/ Marcha, marcha meu cavalo/ Vamos ver a namorada, apresentam eu-líricos masculinos, mas que são cantados por moças como Valdete. Mas em quanto às trovas que têm relação sim com a vida?

Ainda concordando com os autores, “a obra não é um documento biográfico”¹⁷, mas

Há contudo elos de ligação entre eles, paralelismos, semelhanças oblíquas, espelhos deformantes. A obra do poeta pode ser uma máscara, uma convencionalização dramática, mas é freqüentemente uma convencionalização das suas experiências próprias, da sua vida pessoal. O uso biográfico tem utilidade quando usado sem perder de vista estas distinções.¹⁸

São exatamente essas semelhanças que não quis deixar de usar, porque elas não foram feitas para explicar a vida de Dona Valdete, mas como metáforas que são podem sim, em muitos fatos, expressar também a vida e os sentimentos dela. A problemática também é que neste caso estou tratando não de uma única obra de arte de uma única autora e sim de vários poemas que eram pensados e improvisados por cada moça que participava de uma brincadeira coletiva, a *Ratoeira*. Esses poemas que a princípio eram individuais passavam para o imaginário de muitas que também passavam a cantá-los. Ou seja, os 178 poemas lembrados por Dona Valdete não foram todos inventados por ela. Aliás, os únicos que ela deixou claro como dela, foram os do desafio do “menino dos olhos azuis” que, de fato, existia e foi interpretado pela arte. É claro que ela inventou muitos outros, mas para Dona Valdete não é importante quem inventou qual, e sim lembrar e cantar as trovas da *Ratoeira*.

Ainda que tenha as suas especificidades, a vida de Dona Valdete foi e é inserida em um contexto social e coletivo, concebido de regras e tradições. Existe uma relação dialética

¹⁷ WELLEK, op.cit. p.96.

¹⁸ WELLEK, op.cit. p.97.

entre o privado e o público e, assim, não é de se estranhar que essa relação também influencie em construções artísticas que também mesclam os dois. Dessa forma, na *Ratoeira*, um conjunto de individualidades forma algo coletivo, mas que ao mesmo tempo não elimina essas individualidades e tampouco perde o caráter coletivo. Isto nos remete a uma outra questão complexa, que também permeia a construção biográfica: a relação coletivo versus individual e público versus privado.

De acordo com Maria Helena Azevedo,

A biografia supõe, e toma como seu fundamento, alguma forma de existência do indivíduo. (...) Paradoxalmente, é uma existência, por assim dizer, demarcada exteriormente: esse indivíduo se parece sempre com outros, só posso vê-lo em relações de proximidade ou distância com outros indivíduos, relações funcionando em molduras coercitivas, institucionalizadas onde um espaço individual inexistente. A biografia poria em cena, então, a complexa interação interior/exterior que fundamenta a produção e reprodução da vida social. Modalidades de interiorização de normas e coerções exteriores mas, como para o indivíduo, não é possível estabelecer um espaço absolutamente exterior, social, fora das apropriações, utilizações, resistências individuais.¹⁹

Esta reflexão contribui para explicar um pouco da dificuldade de tratar deste aspecto em uma construção biográfica. Principalmente quando uma das razões para se conhecer a vida de alguém é obras de arte que guarda em sua memória individual que poucos guardam, mas que são resultados de uma construção coletiva. Coletivo não somente no sentido de que um grupo de moças se dava às mãos e cantava junto, mas também de que muito das estrofes improvisadas eram influenciadas por outras cantadas antes, como as de desafio, por exemplo. E coletivo também no sentido de que os poemas tratavam de temas gerais. Todas acabavam cantando e até criando poemas de paixão ainda que não estivessem apaixonadas;

¹⁹ AZEVEDO, Maria Helena. *Literatura e Diferença* (IV Congresso da Abralic/ Anais). – São Paulo: Bartira Gráfica e Editora S.A., 1995, p.687.

assim como poemas sobre o café, a farinha, o peixe, tendo relação direta ou não com estes produtos. Contudo, para esse todo era necessário a criação individual de cada uma, fruto de suas experiências, essas que misturam interior/exterior.

Enfim, a obra, em regra, não necessariamente explica a vida do autor, mas isto não significa, que ela não tenha metáforas, elementos que revelam algum tipo de relação. Este fato pode ser mais provável ainda neste caso que vimos, já que eram várias poetas diferentes pensando para a mesma obra, a *Ratoeira*. Poder-se-ia, assim, por exemplo, a Dona Valdete ter criado heróis ficcionais que não coincidem com a sua vida, mas coincidem com a de outra pessoa. Afinal, não significa que se é ficção é abstrato. Então, se é concreto pode perfeitamente coincidir com quem e o que existe concretamente. Assim, como também as trovas de Dona Valdete ou de outra pessoa podem coincidir com a sua própria vida. No entanto, não significa que o fato de haver coincidência seja a obra a vida delas, como também não quer dizer que em muitos casos a coincidência seja mero acaso, pode sim ser fruto de uma experiência real vivida. No caso da *Ratoeira*, por exemplo, muitas trovas surgiam da disputa por um mesmo rapaz que inclusive assistia o jogo, e todos sabiam que o desafio se referia a tal tipo. Mas a situação era interpretada de uma forma artística que possibilitava que as mesmas trovas servissem para outras situações em contextos diferentes.

Em suma, concordando com Antonio Candido²⁰, há casos que a informação biográfica ajuda a compreender o texto, então, por que rejeitá-la? E há outros que ela não auxilia em nada, por que recorrer obrigatoriamente à ela? No caso específico da vida de Dona Valdete, penso que sua história contribui não só para compreender muitas trovas da

²⁰ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, v. 1. - 2ª ed. – São Paulo: Livraria Martins Editora. p.38-9.

Ratoeira (não todas) como o contexto específico e até geral do período de sua vida, tanto no que diz respeito às produções artísticas, quanto às questões sociais, em geral.

Isto poderá ser melhor observado nos próximos capítulos e nas trovas que apresento a seguir.

3. 178 Trovas da *Ratoeira* ²¹

**Meu galho de malva
Meu manjericão
Dá três pancadinhas
No meu coração**

**Meu galho de malva
Meu buquê de flor
Nascestes no mundo
Para ser meu amor
(REFRÃO)**

1

Cada vez que eu considero
Me ponho a considerar
O sangue corre da veia
O coração do lugar

2

Cada vez que eu considero
Que eu já fui, hoje eu não sou
Olho para mim, tenho pena
Minha sorte se acabou

3

Quando tu fores embora
Vira o lenço do avesso
Nunca esqueça de mim
Que de ti eu não esqueço

²¹ Neste sub-capítulo apresento todos poemas cantados na *Ratoeira* e no cotidiano, lembrados por Dona Valdete, entre junho de 2005 a junho de 2006, em entrevistas e conversas que tivemos com ela. A seqüência dos poemas está de acordo com a da lembrança.

4

Menina não diga isto
Olha que o povo ignora
Considera de quem fostes
Olha de quem és agora

5

Corre água correntina
Corre água por baixo do chão
Ainda pretendo acabar
Nos teus braços coração

6

Não há pão como pão doce
Nem lã como a do carneiro
Nem peixe como pescado
Nem amor como o primeiro

7

A Ponta do Sambaqui
Dá volta igual um anzol
As moças que aqui moram nela
São bonitas igual o sol

8

Tô com fome, tô com sede
O meu amor não adivinha
Tô com fome de um abraço
Com sede de uma boquinha

9

Se saudade matasse
Muita gente morreria
Eu seria das primeiras
Que a morte levaria

10

Se suspiro fosse bala
Como não estava meu peito?
Tava todo baleado
Menino por teu respeito

11

Tá chovendo, faz que chove
Esta água de onde vem?
Vem da fonte de Copiro
Do chafariz do meu bem

12

O sol anda e desanda
No mais alto vai se pôr
Eu não ando nem desando
Mas sou firme ao meu amor

13

Aí vem o sol nascendo
Redondo como um vintém
Ainda não estou casada
Já me dão os parabéns

14

Sou casada e bem casada
Nosso Senhor me casou
Ainda não me arrependo
Casada com quem estou

15

A folha da bananeira
Tem vinte e cinco recortes
Eu vou te amar menino
Até a hora da morte

16

O meu amor não é esse
Esse mesmo eu não quero
Meu amor anda de branco
Esse anda de amarelo

17

Lá do céu caiu um cravo
Pelo ar se desfolhou
Se quiser casar comigo
Vai pedir a quem me criou

18

Menino do olho preto
Sombracelha de veludo
O teu pai não tem dinheiro
Teus olhos valem tudo

19

Lá do céu caiu um cravo
Rojou o chão de amarelo
Se eu não ganhar o teu olho
Mais nada de mundo eu quero

20

Passarinho beija-flor
Leva esta carta ao meu bem
Leva no bico fechado
Não a mostre a ninguém

21

Não a mostre a ninguém
Passarinho beija-flor
Não quero que o povo saiba
Que tu és meu portador

22

Eu jurei, fiz uma jura
Com a mão em cima do livro
De não amar outro olho
Enquanto o teu fosse visto

23

Estendi meu lençol branco
Na ramada do café
Hei de amar meu amor
Tenha paixão quem quiser

24

Tu de lá, eu de cá
Partimos o rio ao meio
Tu de lá dás um suspiro
Eu de cá um suspiro e meio

25

Consideras meu benzinho
Considera na verdade
Considera que o meu peito
Para outro não se abre

26

Mandei fazer um relógio
Da folhinha do poejo
Para contar os minutos
Da hora que eu não te vejo

27

Querer bem não é bom não
Deixar de amar é pior
Antes que seja brincando
Querer bem é sempre melhor

28

Querer bem não é bom não
Dei-a de amar e penoso
Tudo o que é bom custa
Tudo que é caro é gostoso

29

O anel que tu me deste
Era vidro e se quebrou
O amor que tu me tinhas
Era pouco e se acabou

30

Te vestisse de amarelo
Pensando que eu te deixasse
De amarelo é que eu te quero
Que o verde no campo nasce

31

Lá fora meu bem
Lá fora no arvoredo
Consideras que já fostes
Caixinha do meu segredo

32

Eu joguei um limão na água
De pesado foi ao fundo
Os peixinhos responderam
Viva a Dom Pedro II

33

Eu plantei um pé de rosa
Em um montinho de areia
Quem falar do meu amor
Vai ligeiro pra cadeia

34

Fui no jardim pegar flor
O jardim floresceu
Apanhei a flor roxinha
Que ela é triste como eu

35

Eu joguei um cravo na água
Espalhou a maresia
O meu amor me deixou
Para mim foi alegria

36

O meu amor me deixou
Pensa que eu vou chorar
Tenho outro mais bonitinho
Quando eu quiser namorar

37

O meu amor me deixou
Pensa que eu tenho paixão
Não me falte Deus do céu
Que amor não falta não

38

A luz que não “alumeia”
Não se bota no salão
O amor que não é firme
Não se traz no coração

39

Não pensa você menino
Que não há outro no mundo
Não é o caldo tão grosso
Que o tempero não vai no fundo

40

Canta, canta sabiá
Cala a boca bentiví
Não me faz lembrar
De um amor que já perdi

41

Eu não canto por cantar
Nem por isso eu canto bem
Eu canto para aliviar
A mágoa que o meu peito tem

42

Gavião dá-me uma pena
Que eu quero escrever um “S”
Menino da cor morena
Tenha dó de quem padece

43

Lá no céu vai uma nuvem
Mas não é para chover
Como não está meu amor
Com vontade de me ver

44

Lá no céu vai uma nuvem
Ela leva um elogio dentro
Ela vai contando as horas
De nosso apartamento

45

Meu amor, meu amorzinho
Bago de café maduro
Ande lá por onde andar
O nosso amor está seguro

46

Meu amor, meu amorzinho
Olha! Quem te diz sou eu
Perdendo não achas mais
Um coração como este meu

47

Lindos olhos têm a cobra
Quando olha para a gente
Mal empregado menino
Não olhas para mim sempre

48

Eu queria estar agora
Onde está meu pensamento
No raminho da vassoura
Onde bate todo o vento

49

Ante trevo, plantei trevo
Ante trevo nasceu flor
Ante trevo não me estrevo
De você ser meu amor

50

Menino da calça branca
Do joelho arremedado
Pode arrumar a outra
Que de mim estás despachado

51

Da folha do cafeeiro
Fiz um tinteiro dourado
Para escrever cartinha
Para o meu lindo namorado

52

Eu não posso cantar mais
Cantar como já cantei
Tomei tanta água de rosa
Que até o falar eu já mudei

53

No meio daquele morro
Tem uma casa amarela
Meu amor tá na porta
Minha sogra na janela

54

No meio daquele morro
Tem um coqueiro furado
Tá cheio de juramento
Que por ti tenho jurado

55

Tá chovendo, faz que chove
Tomara que chova vinho
Para o meu amor tomar
Na viagem do caminho

56

Esta noite eu dormi fora
Na porta do meu amor
Da pedra fiz travesseiro
Do sereno cobertor

57

Tá chovendo, faz que chove
Uma chuvinha bem fininha
Pra molhar a tua cama
Pra você dormir na minha

58

Subi no alto pinho
Para ver se te avistava
Cada folha que caía
Era um suspiro que eu dava

59

Estendi um lençol branco
Em cima da flor açucena
Não sei o que têm meus olhos
Que gosto da cor morena

60

Meus olhos quando te viram
Meu coração te adorou
Na corrente dos teus braços
Minha alma presa ficou

61

Oh que noite tão bonita
Para semear feijão
Oh que olho moreno
Para render meu coração

62

Lá no céu têm sete estrelas
Todas sete no montinho
Olha lá para meu amor
Como está tão bonitinho

63

Me pedisse para cantar
Pensando que eu não sabia
Não sou igual a cigarra
Que para cantar leva um dia

64

Eu agora vou cantar
Que hoje ainda não cantei
Vou ver se meu peito
Ta ainda como eu deixei

65

Dentro do meu peito
Têm duas escamas de peixe
Uma diz que eu não te ame
A outra diz que eu não te deixe

66

Dentro do meu peito
Têm dois engenhos de marfim
Um anda, o outro desanda
Querer bem não é assim

67

O meu coração por dentro
É cheio de gavetinhas
Fechado com chave de ouro
Aberto com palavrinhas

68

Eu agora vou cantar
Relembrando o meu passado
Eu agora vou embora
Te fico muito obrigado

69

Quando eu cantava bem
Minha voz tinha
Eu cantava lá no alto
Da baixada se ouvia

70

Cantemos meu bem, cantemos
Cantemos nós dois juntinhos
Lá no céu cantam dois anjos
Nós também somos anjinhos

71

O café é um produto
Vendido no mundo inteiro
Também é uma bebida
Desse povo brasileiro

72

Eu não quero desafio
Não quero desafiar
Não quero que teu pai diga
Que eu te quero namorar

73

O amor é muito bom
Bem dizia minha avó
Mas é muito perigoso
Quando os dois namoram só

74

O meu amor é tão claro
Como leite na bacia
Teus olhos me iluminaram
Até a própria luz do dia

75

A minha mãe me falava
Que o ciúme mata a gente
Eu fui experimentar um dia
Quase morri de repente

76

Eu queria ser um queijo
Talhada de melancia
Um beijo de tua boca
Me valia quinze dias

77

Pega a tua cantiga
Bota lá no forno frio
Tua cantiga não serve
Pra cantar no desafio

78

Aí vai o sol embora
Deixando o mundo sem luz
Peço a Deus que não me deixe
Pela graça de Jesus

79

O engenho da farinha
Merece três cantador
Um pro forno, outro pra prensa
O melhor pro cevador

80

Menino dos olhos azuis
Da cor do mar quando tá manso
O dia que não te vejo
Meu coração dá balanço

81

Eu comparo a minha vida
Com a vida da borboleta
Eu não posso ter amor
Que as outras não se meta

82

Baraço que é baraço
Baraço não é capim
Eu não pedi ao teu amor
Que olhasse para mim

83

Meu amor ficou de vir
Ainda não apareceu
Coitadinho mora longe
No caminho anoiteceu

84

Meu amor brigou comigo
No tempo da farinhada
Cala a boca meu amor
Que uma gola²² não é nada

85

O sol de verão é bom
Mas ninguém pode abusar
O amor é muito bom
Mas ninguém pode confiar

86

Se eu soubesse na certeza
Que tu me tinhas amor
Caía nos teus braços
Como sereno na flor

87

Eu jurei e tu jurasse
Na mesa da audiência
Tu jurasse a falsidade
Eu jurei a consciência

88

Meu amor ficou de vir
Antes que a lua viesse
A lua já foi, já veio
Meu amor não aparece

89

A folha da bananeira
De comprida chega ao chão
Debaixo da sombra dela
Esconde meu coração

90

Com a trança do teu cabelo
Que eu aprendi a nadar
Os teus olhos me prenderam
Que eu não posso navegar

²² Gola: termo que se usava para se referir a uma traição ou rejeição de um amante ao outro.

91

A folha da mandioca
Reluz, parece prata
O teu olha me namora
A tua feição me mata

92

Quando tu olhar para mim
Não olha de repente
Que esse teu olhar assim
Corta o coração da gente

93

Eu jurei, fiz uma jura
Com a mão em cima do livro
De não amar outros olhos
Enquanto o teu fosse vivo

94

Quero bem à minha sogra
Por ser mãe do meu amor
Ela me deu o jardim
Para escolher a melhor flor

95

Antes que o fogo se apaga
Na cinza fica o calor
Antes que o amor apaga
No coração fica a dor

96

Laranjeira pequeninha
Carregadinha de flor
Eu também sou pequeninha
Carregadinha de amor

97

O meu amor me pediu
Com o seu joelho no chão
Que eu não lhe desse mais gola
Que morria de paixão

98

Quando eu olho para o céu
Vejo tudo nuviado
Dizei-me como te vás
Com o teu novo namorado?

99

Com o meu novo namorado
Eu vou indo muito bem
Aquele que me fizeste
Eu vou te fazer também

100

Você pensa que me engana
Com esse belo carinho
Eu não sou figo maduro
Ruído de passarinho

101

Se o meu amor bem soubesse
Que eu daqui estava cantando
Que raiva não tinha ele
De paixão estava chorando

102

Os meus olhos de chorar
Mais nenhuma graça tem
Eu vou pedir aos meus olhos
Que não chorem por ninguém

103

Tá chovendo miudinho
Em cima do meu telhado
Já não chega o meu trabalho
Ainda castigo dobrado

104

Tá chovendo miudinho
Em cima do meu chapéu
Já não chega meu trabalho
Ainda castigo do céu

105

Ai meu Deus cortei um dedo
Ai meu Deus dedo cortado
Com sangue marquei um lenço
Mande pro meu namorado

106

Escrevi na areia branca
Cinco letras ao meu bem
A maré veio carregou
Não escrevo a mais ninguém

107

Eu tava na minha roça
Passou dois mandrião
Era o filho do Dedé
E o filho do Simão

108

O olho do meu amor
É preto cor de amora
O defeito que ele tem
Quantas vê, quantas namora

109

Borboleta cor de cana
Tem asa denegrada
Se tu me souberes amar
Tens amor pra toda vida

110

Oh meu Deus que já é noite
Acabou a luz do dia
Não me importa que se acabe
Que eu já vi a quem queria

111

Eu roubei o teu amor
Mas não foi pra te enganar
Essa culpa eu não tenho
Do teu amor te deixar

112

Quer amar me ame
Quer me deixar me deixe
Sou igual camarão
Sou isca pra todo peixe

113

Tens teu cabelo crespo
Todo cheio de anel
Dizei-me se é de nascença
Ou se é feito de papel

114

Tens o cabelo crespo
Parece um cacho de uva
Não te amei em solteira
Vou te amar em viúva

115

Os olhos de meu amor
Parece um par de botão
De dia trago no peito
De noite no coração

116

Os olhos de meu amor
São confetes, não se vende
São balas com que me atira
Corrente com que me prende

117

Se amar fosse leite
E de água salgada
Mandava fazer um queijo
Pra te dar uma talhada

118

Não chora meu bem
Não que ainda hoje to contigo
Chorareis quando me veres
Naquele mar sem abrigo

119

Lenço branco e apartamento
Eu que digo porque esqueci
Apartei-me do meu bem
De um lenço branco que eu dei (di)

120

O marmelo é fruta boa
Que dá na ponta da vara
Quem roubou o meu amor
Não tem vergonha na cara

121

Fui no céu por uma linha
E voltei por um cordão
Fui pedir licença a Deus
Pra amar teu coração

122

Fui no céu por uma linha
E voltei por retrós
Fui buscar a salvação
Para mim e para nós

123

A pedra por ser pedra
Sente o golpe que lhe dão
Só tu não queres que eu sinta
Esta tua ingratidão

124

Quero bem a roupa branca
Porque de longe aparece
Muito diz a roupa branca
No corpo de quem aparece

125

Eu quero morrer cantando
Já que chorando eu nasci
Quero ver se eu recupero
O que eu chorando perdi

126

Eu quero me pôr no alto
Que no alto eu vejo bem
Quero ver o meu amor
Se conversa com alguém

127

A noite de lua chora
E cativa do sereno
Eu também serei cativa
Do olhar deste moreno

128

Eu não quero me casar
Que solteira vivo bem
Não queira me cativar
Nem cativar o meu bem

130

A vida do casado é boa
Do solteiro ainda melhor
Do casado é prata fina
Do solteiro é ouro em pó

131

A maré enche e vaza
No mar faz um compasso
Eu vou te pegar menina
Com a pontinha do laço

132

Oh que praia tão comprida
Oh que légua tão tirana
É pra tu saberes menino
Que de longe também se ama

133

Se esta casa fosse minha
Como a de meu irmão
Eu plantava dentro dela
Um pé de manjeriçõ

134

Eu bem sei que sou casado
E tenho a minha mulher
Quem tem seus olhos bem vê
Quem se engana porque quer

135

Oh menina tu és boba
O teu juízo é variado
Mal empregado o amor
Que eu ti tenho empregado

136

Tenho o meu cavalo bom
Marchador da madrugada
Marcha, marcha meu cavalo
Vamos ver a namorada

137

Me chamasse de feia
Eu não sou tão feia assim
Lá em casa teve um feio
Que pegou o feio em mim

138

O vento que tais ventando
Leva a palha, deixa o trilho
Dizei-me minha menina
Se está carranca é comigo

139

Quando tu passares por mim
Bota o teu chapéu no lado
Que é para o povo saber
Que tu és meu namorado

140

A cebola faz rir
O alho faz chorar
Com vergonha eu me retiro
O amor me faz chegar

141

Se eu soubesse quem tu eras
Quem tu era haver de ser
Palavra da minha boca
Tu nunca haveria de ver

142

No mundo tudo desgasta
Até as pedras da rua
Só eu não posso desgastar
Essa saudade sua

143

A batata puxa a raça
O amendoim a semente
Como é que eu não vou
Puxar a raça da minha gente

144

Subi na laranjeira
Balancei de lá pra cá
Te vi meu amor nos braços
Mas não soube aproveitar

145

Não encostes na parede
Que a parede larga pó
Não confia no amor
Que o amor não é teu só

146

Sereno da noite cai
Caiu na folha do feito
Deixasse a mim por outra
Levasse a gola e bem feito

147

O meu amor me deixou
Coitado, bem fez ele
Eu era namoradeira
Namorei na frente dele

148

Faço renda, sou rendeira
Faço renda de biquinho
Para botar na camisa
Do meu amor que é xiquinho

149

Menina minha menina
Não faça assim como eu
Que vivo morta de pena
Porque ninguém me escolheu

150

Fui fazer a minha cama
Na janela mais ventosa
Deu o vento na roseira
Me encheu a cama de rosa

151

Dizei-me minha menina
Com que lava o rosto
Com a água da melancia
Plantada no mês de agosto

152

Bananeira chora, chora
Pelo seu filho que tem
Corta o cacho, morre a mãe
Fica o filho sem ninguém

153

Agora que eu me lembro
Do meu tempo de criança
Sei que não volta mais
Nem tenho mais esperança

154

A Deus Ponta do Pantanal
A Deus Ilha do Ratoes
O dia que não te vejo
De noite não me dá sono

155

Neste mundo ninguém fale
Neste mundo ninguém diga
Olha que nosso Senhor
Quando não mata, castiga

156

Eu passei na tua casa
Pedi água, não me desse
Quando tu passais na minha
Faço o que tu me fizesse

157

Eu passei na tua casa
Pedi água para beber
Não era sede não era nada
Eu fui lá só para te ver

158

Eu joguei o limão verde
Na tua porta bateu
Cala-te bem caladinho
Que atrás do limão vou eu

159

Eu joguei o limão
Por cima da Sã Cristhia
Deu no cravo, deu na rosa
Deu no moço que eu queria

160

Com pena peguei na peque
Com pena pra te escrever
Com pena eu fico com pena
Com pena de não te ver

161

Menina, minha menina
Quem sou eu para te amar
Sou um pobre marinheiro
Que anda na onda do mar

162

O mar do marinheiro
É como pó de farinha
Navio suspende o ferro
A menina fica sozinha

163

Amanhã se Deus quiser
Fizer sol e não chover
Eu vou lá na tua casa
Somente para te ver

164

Eu tenho o meu lenço branco
Cada ponta tem um verso
Quando não vejo meu bem
Pego no lenço e converso

165

Minha mãe casai-me sedo
Enquanto sou rapaz macho
Toda bananeira velha
Nunca pode dar bom cacho

166

Eu plantei a sigureija²³
No lado da segurança
Quem mais faz menos merece
Quem menos merece menos alcança

167

Camarada me ajuda
Que eu não posso cantar só
Uma camarada com outra
Cada vez canta melhor

168

Camarada me ajuda
Nem que seja um pouquinho
Eu não sou acostumado
Não posso cantar sozinho

169

Alecrim na beira da água
Pode tá quarenta dia
Eu longe do meu amor
Não posso tá nenhum dia

170

A folha da murta
Murta daquela que dá barão
Quanto mais eu olho pra ti
Mais bonitinho te acho

²³ Sigureija: tipo de tempero.

171

Sereno da noite cai
Cai na folha da labaga
Ainda tu olhas pra mim
Aborrecida sem graa

172

Armacam da piedade
É um vaso de alegria
Quem quiser danar de noite
Tem que namorar de dia

173

Passarinho preso canta
Preso deve de cantar
Como é preso sem culpa
Canta para aliviar

174

Esta noite eu tive um sonho
Contigo minha beleza
Acordei-me não sei como
O sonho não é certeza

175

Oh minha bela menina
Oh minha veneração
Peguei na casca da lima
Deu-me cheiro de limão

176

O azul é cor do céu
O verde é cor de anil
Os olhos do meu amor
É o mimo do Brasil

177

Quem tiver o seu segredo
Não conte a mulher casada
A mulher conta ao marido
O marido aos camaradas

178

O resplendor do sol incomoda
Mas o sereno me faz sorrir
Só se eu não tiver vergonha
De olhar mais para ti

CAPÍTULO 2

RATOEIRA BEM CANTADA

1. A poesia na *Ratoeira*

As trovas da *Ratoeira* apresentadas no capítulo anterior possuem uma forma que facilita a memorização e a melodia.

No plano sonoro, em primeiro lugar, identificamos a **rima**. Das 178 trovas, 92 delas apresentam rimas oxítonas, 80 paroxítonas e 6 proparoxítonas²⁴. A maioria também são compostas de “rimas ricas”, ou seja, rimam vocábulos de classes gramaticais diferentes.²⁵ Em geral, a rima ocorre apenas nos versos pares, com exceção das trovas 40, 41, 42, 49, 85, 95, 128 e 175 que rimam *cruzada*: A/B/A/B.

Estes números se referem às **rimas externas** (entre os versos). Mas é importante observar que elas não acontecem somente no final dos versos, mas também em seu interior, como é o caso dos versos: *Ainda não estou casada/ Já me dão os parabéns*²⁶; *Pelo ar se desfolhou/ Se quiser casar comigo*²⁷; *Tu de lá, eu de cá/ Tu de lá dás um suspiro/ Eu de cá um suspiro e meio*²⁸; *Da folha do cafizeiro/ Fiz um tinteiro dourado*²⁹; *Em cima da flor açucena/ Que gosto da cor morena*³⁰; *Eu queria ser um queijo/ Talhada de melancia/ Um beijo de tua boca/ Me valia quinze dias*³¹; *Coitadinho mora longe/ No caminho anoiteceu*³².

²⁴ Apresentam rimas proparoxítonas, as trovas 51, 54, 62, 100, 108 e 124.

²⁵ São elas: 1, 2, 3, 4, 6, 8, 11, 12, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 31, 32, 34, 37, 39, 40, 41, 42, 44, 46, 47, 49, 50, 51, 53, 54, 57, 59, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 70, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 91, 92, 93, 98, 99, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 114, 117, 118, 122, 123, 126, 127, 132, 134, 135, 137, 138, 142, 143, 144, 145, 146, 149, 150, 151, 152, 158, 159, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 170, 172, 174, 177, 178.

²⁶ Trova 13.

²⁷ Trova 17.

²⁸ Trova 24.

²⁹ Trova 51.

³⁰ Trova 59.

³¹ Trova 76.

Além destas exceções, há também os versos que apresentam *rima interna* (dentro do próprio verso). São exemplos deles: *O sol anda e desanda/ Eu nem ando nem desando*³³; *Deixar de amar é pior*³⁴; *Não é o caldo tão grosso*³⁵; *Ante trevo não me estrevo*³⁶; *Uma chuvinha bem fininha*³⁷; *Corrente com que me prende*³⁸

Há, ainda, outros recursos característicos do efeito sonoro que dizem respeito aos **versos** e às suas **metrificações**. As estrofes da *Ratoeira* são quartetos heptassílabos. Mas nas trovas relembradas por Dona Valdete, alguns versos são exceções a esta regra, como por exemplo, *A folha da murta* (hexassílabo)³⁹; *Que de mim estás despachado* (octossílabo)⁴⁰ e *Quem menos merece menos alcança* (decassílabo)⁴¹. Já o refrão, relembrado por Dona Valdete, é composto de dois quartetos pentassílabos. Versos pentassílabos e heptassílabos são conhecidos como “medidas populares”, segundo Cortez e Rodrigues⁴², porque preferidos nas trovas de cunho popularesco, com potencial desafiante trovadoresco e de memorização fácil.

Além da rima, a **repetição**, a **aliteração** e a **assonância** são importantes características para a musicalidade e a memorização. A repetição de palavras, de verbos (ainda que em conjugações diferentes) e de frases nas trovas da *Ratoeira* são freqüentes, aparecem em cerca de 55% das relembradas por Dona Valdete. É importante observar que

³² Trova 83.

³³ Trova 12.

³⁴ Trova 27.

³⁵ Trova 39.

³⁶ Trova 49.

³⁷ Trova 57.

³⁸ Trova 116.

³⁹ Trova 170.

⁴⁰ Trova 50.

⁴¹ Trova 166.

⁴² In BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana (org.). *Teoria literária: abordagens contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003. p.57-89.

esta característica aparece mais nas primeiras trovas que ela relembrou, o que somente confirma a importância das repetições para a memorização dos versos e de toda a estrofe.

As repetições são enriquecidas com a **aliteração** (repetição de fonemas consonantais) e a **assonância** (repetição de fonemas vocálicos). Embora não muito frequentes, elas também foram utilizadas pelas trovadoras da *Ratoeira*. Das trovas lembradas por Dona Valdete temos vários exemplos⁴³, como:

Com pena peguei na pena
Com pena pra te escrever
Com pena eu fico com pena
Com pena de não te ver

Ante trevo, plantei trevo
Ante trevo nasceu flor
Ante trevo não me estrevo
De você ser meu amor

No plano **lexical**, destacam-se a sinonímia e a repetição vocabular. Entre os exemplos, temos:

Não há pão como pão doce
Nem lâ como a do carneiro
Nem peixe como o pescado
Nem amor como o primeiro

Já no **sintático**, no que se refere à forma poética, o encavalcamento é a característica mais importante. Praticamente todos os versos de todas as estrofes continuam as idéias um do outro. No caso específico da *Ratoeira*, as próprias estrofes muitas vezes dão continuidade à idéia de estrofes anteriores, por tratarem de um desafio.

⁴³ A aliteração e a assonância podem ser encontradas também nas trovas 41, 55, 57, 67, 70, 72, 87, 123, 136, 149, 156.

No plano semântico, as metáforas - características comuns em textos poéticos – cumprem um importante papel nas trovas da *Ratoeira*. Em primeiro lugar, elas contribuem para a generalização do conteúdo, permitindo que determinada trova seja usada por outras intérpretes, além da sua autora. Este é um elemento básico desta *performance* popular que como cultura oral dispõe seu discurso para o coletivo, mantendo o anonimato, no sentido, de não criar “donos” da obra. Além disto, o anonimato casado com a metáfora, facilita o surgimento daqueles conteúdos contestadores de muitas regras tradicionais. Geralmente, as metáforas das trovas lembradas por Dona Valdete possuem um conteúdo amoroso, em que o “eu-lírico” expressa admiração por partes do corpo de seu amor, comparando-as com outros elementos da natureza que são fontes diretas de sobrevivência e admiráveis quanto à beleza. Além disso, reflexionam sobre as principais problemáticas que envolvem este assunto.

Na metáfora, *Menino dos olhos azuis da cor quando o mar tá manso*, por exemplo, tem esta relação e pode gerar inúmeras interpretações. Os **olhos** do jovem admirado ganham o valor da serenidade do mar que quando está “manso” permite pescar melhor. A cor parece permitir à admiradora adentrar no coração do amado, assim, como pode entrar a pescadora no mar quando ele está azul.

O **coração** também é motivo de metáforas: *O meu coração por dentro é cheio de gavetinhas, fechado com chave de ouro, aberto com palavrinhas*. O coração é símbolo do amor que deve ser cuidado com o mesmo zelo que se cuida o ouro, expressão de beleza e riqueza na sociedade. Ao mesmo tempo, as chaves de ouro que o guardam expressam o quanto o amor é difícil de ser conquistado. Quem quiser conquistá-lo precisa se usar das palavras que convençam a amada a se abrir para a relação.

O **cabelo** e a **boca** também estão entre os elementos admiráveis. Metáforas como: *Tens o cabelo crespo parece um cacho de uva* e *Tô com sede de uma boquinha*, representam como a admiração da beleza e o desejo carnal - características do amor - são necessidades tão vitais e prazerosas como comer (uva) para saciar a fome e beber para acabar com a sede.

Outras metáforas não se referem diretamente ao corpo humano, mas reflexionam sobre o amor como um todo, também usando elementos da natureza para explicá-lo.

Amores que não duram e passam deixando marcas são comparados ao **vento**: *O vento que tais ventando leva a palha deixa o trilho*.

O amor é bom, mas quem abusar pode se ferir, por isto ele é comparado às queimaduras e feridas que podem ser causadas pelo **sol** de verão: *O sol de verão é bom, mas ninguém pode abusar*.

Outras metáforas ainda expressam os sacrifícios e as recompensas que podem causar um amor: *Da pedra fiz travesseiro, do sereno cobertor*. Vale a pena passar por condições difíceis (a dureza, a exposição) para conquistar o amor, porque por esse objetivo final, paradoxalmente o que é duro pode ser macio, e o que é exposição pode ser proteção.

Mas também há aquelas expressões que alertam para os “perigos” do amor, o quanto ele pode enganar pela aparência: *Lindos olhos têm a cobra quando olha para a gente*. E como é difícil superá-lo: *Antes que o fogo se apaga na cinza fica o calor*.

Estas são as principais características da estrutura dos poemas cantados na *Ratoeira*. A seguir veremos a principal temática destas trovas e o protagonismo das mulheres no tipo de *Ratoeira* a que se refere Dona Valdete.

2. A *Ratoeira* e as mulheres

Existem relatos sobre a *Ratoeira* que mostram que ela era praticada de diferentes formas, de acordo com a região. Segundo Alai Diniz, há notícia de que

em outras comunidades como a de São João do Itaperiu e no planalto catarinense, a *ratoeira*, em que participavam homens e mulheres na roda e a palavra era cantada e rimada, passava a ser parte do tempo dedicado ao lazer em bailes. Neste caso, a voz do improvisado vinha de ambos os sexos e a palavra cantada se pluraliza num tempo e espaço definidos socialmente.⁴⁴

Em São João do Itaperiu, a roda era formada por casais que dançavam e cantavam os versos da *Ratoeira*, geralmente nos casamentos e no final dos fandangos. Neste caso, o homem versava para a mulher e a mulher para o homem.⁴⁵

Mas a *Ratoeira* que tratei até então era praticada somente por mulheres. As cantigas criadas cumpriam com dois objetivos fundamentais. Quando cantadas durante a labuta, cumpriam com o papel de aliviar a dureza do trabalho principalmente nos engenhos de farinha e nas colheitas de café. Assim, são comuns as trovas que apresentam como tema o trabalho. Mas quando as moças faziam uma roda, se davam às mãos, as trovas eram cantadas com uma melodia e um objetivo diferente. Embora, indiretamente, este jogo, também contribuía para o descanso do trabalho, já que se realizava, principalmente, nas festas e nas novenas, a intenção principal era a disputa amorosa entre as jovens. Segundo Alai Diniz, “às vezes significava desafios líricos (...) e representava uma exteriorização do

⁴⁴ DINIZ, Alai Garcia. *A poética do corpo no corrido, no rap e na ratoeira*. In: André L.G. Trouche; Marcia Paraquett. (Org.). *Formas & Linguagens: Tecendo o Hispanismo no Brasil*. - Rio de Janeiro: CCSL Publishing House, 2004. p.223.

⁴⁵ Informações concedidas pelo Sr Alzerino Bernardes em entrevista de 28 de dezembro de 1999. In: BARROS, Maria Lindamir de Aguiar. *As artimanhas da memória na literatura popular de Barra Velha e região*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. – Florianópolis: UFSC, 2003. Anexos.

desejo sexual feminino”.⁴⁶ A explicação que umas das intérpretes de Diniz dá para o termo “ratoeira” teria a ver com o fato de que a roda improvisada permitia “pegar” alguém. Para Diniz, o verbo “pegar” pode ser entendido como o “êxito” na conquista do macho ou no sentido de “deixar sem palavras a rival que disputa o mesmo “rato”.⁴⁷

As experiências das moças que praticavam a *Ratoeira* e o contexto em que estavam inseridas traduziam a lógica desta “brincadeira”. Em primeiro lugar, a experiência feminina daquele tempo e contexto de Florianópolis era marcada pelo trabalho e a construção e sustentação da família, o que cumpria com um dos objetivos do Estado: fazer crescer uma população branca na região. Assim, o casamento tradicional (monogâmico, heterossexual e registrado no civil e no religioso) era uma das principais perspectivas, senão a principal das jovens, em geral, até meados da década de 60. Neste sentido, a *Ratoeira* cumpria um papel importante, embora aparentemente inocente. Mas, de acordo com Harding⁴⁸, trata-se de uma experiência que nos mente, pois apresenta como natural uma conduta culturalmente determinada e ordenamentos socialmente construídos. De acordo com Shari Stone–Mediatore “...el sujeto de experiencia mira al mundo a través de lentes ideologicamente condicionadas”.⁴⁹ O racismo era forte na época. Aspirava-se uma colônia de brancos. Para tanto, era necessário que os namoros fossem vigiados e que a virgindade (das mulheres) fosse garantida antes do casamento

No meio daquele morro
Tem uma casa amarela
Meu amor tá na porta
Minha sogra na janela

⁴⁶ DINIZ, op. cit. p.222

⁴⁷ DINIZ, op. cit. p.223

⁴⁸ In STONE-MEDIATORE, Shari. *Chandra Mohanty y la revalorización de la ‘experiencia’*. Hiparpiá, v.10, n.1, 1999: p.88.

⁴⁹ Ibid.

para não correr o risco da mescla racial indesejada, o casamento deveria passar pelo consentimento dos pais

Lá do céu caiu um cravo
Pelo ar se desfolhou
Se quiser casar comigo
Vai pedir a quem me criou

Assim, quando o amor não era de consentimento da família e da comunidade tinha que ser secreto:

Passarinho beija-flor
Leva esta carta ao meu bem
Leva no bico fechado
Não a mostre a ninguém

Lá fora meu bem
Lá fora no arvoredo
Consideras que já foste
Caixinha do meu segredo

Em suma, embora fosse esta a ideologia da classe dominante que tinha, sobretudo, a preocupação econômica de se manter no topo (mesclas seriam um risco, uma vez que isto significaria a mobilidade social para alguns setores), ela era hegemônica na sociedade colonial ibero-americana, em geral, a partir do século XVIII, segundo Verena Stolke⁵⁰.

Dessa forma, não é de se estranhar que a *Ratoeira* fosse praticada pelas moças até que se casassem. Até então, as conquistas passavam, em primeiro lugar, pelo desejo

Corre água correntina
Corre água por baixo do chão
Ainda pretendo acabar
Nos teus braços coração

⁵⁰ STOLKE, Verena. *La mujer es puro cuento: la cultura del género*. In *Revista Estudos Feministas*, v.12, n.2, 2004: p.77-105.

Em seguida pelo elogio ao desejado

Lá no céu têm sete estrelas
Todas sete no montinho
Olha lá para meu amor
Como está tão bonitinho

Que também poderia ser desejado por outras moças, o que levava, então, às disputas amorosas, cujo tema é um dos mais comuns nos versos da *Ratoeira*, como podemos notar em alguns poemas lembrados por Dona Valdete:

Eu comparo a minha vida
Com a vida da borboleta
Eu não posso ter amor
Que as outras não se meta

Baraço que é baraço
Baraço não é capim
Eu não pedi ao teu amor
Que olhasse para mim

Quando eu olho para o céu
Vejo tudo nuviado
Dizei-me como te vás
Com o teu novo namorado?

Com o meu novo namorado
Eu vou indo muito bem
Aquele que me fizeste
Eu vou te fazer também

E pela seleção:

Menino da calça branca
Do joelho arremedado
Pode arrumar a outra
Que de mim estás despachado

Estendi um lençol branco
Em cima da flor açucena
Não sei o que têm meus olhos
Que gosto da cor morena

O objetivo final era chegar ao casamento, e quando este chegava toda a comunidade se punha em festa:

Aí vem o sol nascendo
Redondo como um vintém
Ainda não estou casada
Já me dão os parabéns

Contudo, ainda que dentro de uma ideologia hegemônica, a *Ratoeira* apresenta algumas características transgressoras à época, e, assim, questionadoras.

Em primeiro lugar, como vimos, configura-se a disciplina da sexualidade feminina. Verena Stolke explica que a forma de garantir a não mescla de raças e classes, exigia, em última instância, que o sujeito feminino deixasse de ter decisão sobre seu próprio corpo. Isto significaria a condição de passividade, de voz calada, enfim, de objeto que esperaria dos pais, da comunidade, de Deus, a determinação final do seu destino. Neste sentido, o fato das jovens se reunirem em um jogo em que elas eram protagonistas criando uma arte que também refletia sobre suas vidas, individual e coletiva, lhes dava uma condição de sujeitos criadores de sua cultura. Esta condição de sujeito lhes permitia criar, e criar, no melhor sentido do termo, de não só reproduzir a lógica determinada. Primeiro porque eram sujeitos femininos protagonizando uma cultura. Segundo porque seus versos também traziam questões transgressoras à época, como por exemplo, o desejo sexual de mulheres ainda não casadas:

Tô com fome, tô com sede
O meu amor não adivinha
Tô com fome de um abraço
Com sede de uma boquinha

Tá chovendo, faz que chove
Uma chuvinha bem fininha
Pra molhar a tua cama
Pra você dormir na minha

E mais do que o desejo, pensamentos e atitudes entravam em conflito com a regra de relação monogâmica que deveria garantir a não mescla:

O meu amor me deixou
Coitado, bem fez ele
Eu era namorada
Namorei na frente dele

Quer amar me ame
Quer me deixar me deixe
Sou igual camarão
Sou isca pra todo peixe

Além disso, o próprio casamento era questionado em alguns poemas:

A vida do casado é boa
Do solteiro ainda melhor
Do casado é prata fina
Do solteiro é ouro em pó

Eu não quero me casar
Que solteira vivo bem
Não queira me cativar
Nem cativar o meu bem

Assim como o amor idealizado era desmistificado em outros que levantavam questões como a traição, a insegurança e o não desejo com o/a companheiro/a:

Eu joguei um cravo na água
Espalhou a maresia
O meu amor me deixou
Para mim foi alegria

Meu amor brigou comigo
No tempo da farinha
Cala a boca meu amor
Que uma gola não é nada

Eu quero me pôr no alto
Que no alto eu vejo bem
Quero ver o meu amor
Se conversa com alguém

Eu jurei e tu jurasse
Na mesa da audiência
Tu jurasse a falsidade
Eu jurei a consciência

Assim, a *Ratoeira* é um exemplo do que Mohanty⁵¹ chama atenção: a experiência diária está delineada não somente pelo discurso hegemônico, mas também por elementos de resistência e ele. Dessa forma, ainda de acordo com Mohanty, o nosso trabalho não pode se resumir em expressar e revelar a experiência marginalizada, mas também recordar e re-narrar as experiências cotidianas de dominação e resistência, e situá-las em relação aos fenômenos históricos mais amplos, pois isto pode contribuir a uma consciência de oposição que é mais do que uma mera contraposição.

Esta proposta, então, é a fundamental neste trabalho de recordar que também deve narrar a *Ratoeira*, bem como a história e a literatura que já re-narra Dona Valdete. Ou seja, cabe observar estes fenômenos dentro da história. Isto contribuiria para observar embriões que em determinado período de resistência passariam a agentes de transformação em outra época. Quantas mudanças hoje passaram por “inocentes” questionamentos dentro de um fenômeno que aparentemente parecia apenas reproduzir a lógica da época? Observar isto significa mais do que re-escrever a história, significa, sobretudo, compreender melhor o presente e os complexos paradoxos das nossas atuais manifestações culturais.

3. A autoria feminina na historiografia brasileira

Como pudemos observar, a autoria na *Ratoeira* é predominantemente feminina. Isto mostra o protagonismo destes sujeitos na criação poética, na cultura brasileira. Contudo, historicamente, a autoria feminina tem sido excluída da historiografia tradicional no Brasil.

⁵¹ In STONE-MEDIATORE, Shari. *Chandra Mohanty y la revalorización de la 'experiencia'*. Hiparpiá, v.10, .1, 1999: p.97

No entanto, nos últimos tempos, reescrever a história da literatura brasileira têm sido debate e proposta de muitas/os pesquisadoras/es, como das que fazem parte do Grupo de Trabalho “A Mulher na Literatura” da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística), a partir da compreensão de que a historiografia tradicional se resume, basicamente, a cânones de homens brancos. Este fato pode ser notado nas obras de importantes críticos literários como, por exemplo, de Antônio Cândido e de Alfredo Bosi. Exemplificando, em *Formação da Literatura Brasileira*, volume um, Cândido destaca trinta e dois escritores e nenhuma escritora. Enquanto no volume dois menciona apenas uma, Narcisa Amália de Campos, entre os quarenta e nove autores destacados do século XIX. A realidade não é muito diferente em *História Concisa da Literatura Brasileira* de Bosi. Entre cerca de cento e quarenta e um escritores que o autor dá maior relevância, apenas seis são mulheres: Teresa Margarida da Silva e Orta, Francisca Júlia da Silva Munster, Rachel de Queiroz, Clarice Lispector, Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. Segundo, ainda, Lúcia Miguel Pereira, Sílvio Romero em *História da Literatura Brasileira* também inclui pouquíssimas escritoras: apenas sete.⁵²

Para Zahidé Muzart a idéia dominante e muito repetida é de que as mulheres entram na literatura somente no século XX e, portanto, nos séculos anteriores nada produziram. Este pensamento justifica a exclusão produzida na historiografia. Apesar de todos os preconceitos, da exclusão da maioria das mulheres da educação formal, da idéia de que a literatura era para homens, a nova produção historiográfica brasileira sobre as mulheres, nos anos 80 e atualmente, mostra que elas não só eram capazes como produziram muitos textos. Esta

⁵² Citada por Lupinacci, Zahidé Muzart. *Escritoras Brasileiras do Século XIX: antologia*. – Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999. Pg 22.

...produção historiográfica (...) apresenta variadas abordagens, que analisam aspectos diferenciados da questão, tornando-se uma contribuição significativa, onde poderes e lutas femininas foram recuperadas, mitos examinados e estereótipos repensados. Num leque de variadas correntes de interpretações, procurou-se recuperar a atuação das mulheres no processo histórico como sujeitos ativos, de modo que as imagens de pacificidade, ociosidade e confinamento ao espaço do lar foram questionadas, descortinando-se esferas de influência e recuperando os testemunhos femininos.⁵³

Grande parte das escritoras que estão sendo recuperadas e registradas fizeram parte do século XIX e tiveram acesso à imprensa, embora não à educação formal. Elas escreveram romances, poesias, contos, dramas, crônicas e ensaios. Alguns destes textos recorrem às tradições literárias portuguesas e francesas, mas há outros que são singulares e tratam da nacionalidade, bem como, de questões de classe e raça e sobre a condição feminina, posicionando-se dentro e contra a ideologia de gênero de sua época. Este resgate tem originado vários trabalhos acadêmicos, permitindo que a história da literatura já não seja mais estudada sem considerar obras antes desconhecidas, como mostram os volumes um e dois de *Escritoras Brasileiras do Século XIX*, organizado por Zahidé Muzart. Muito diferente do que apresentam as historiografias tradicionais, estas antologias apresentam ao total cento e cinco escritoras só do século XIX. São exemplos: *A Lágrima de um caeté* (1848) de Nísia Floresta, *D. Narcisa de Villar* (1859) de Maria Firmina dos Reis, *Celeste* (1893) de Maria Benedita Bormann, *Sorrisos e Prantos* (1868) de Rita Barém de Melo, *Fausta* (1886) de Amélia Rodrigues e *Memórias de Marta* (1889) de Julia Lopes de

⁵³ In MATOS, Maria Izilda S. de. *Estudos de Gênero: percursos e possibilidades na historiografia contemporânea*. In *Cadernos Pagu* (11), 1998: p.67-75.

Almeida.⁵⁴ Todas estas práticas e reflexões teóricas feministas no Brasil têm sido coletivizadas em importantes espaços de discussão.⁵⁵

A histórica exclusão das mulheres do cânone literário, especialmente até início do século XX, está intrinsecamente ligada à falta de acesso da mulher ao processo da escrita, o que leva a refletir sobre sua dupla exclusão: a de gênero e a de classe. Uma vez que, foram excluídas da escrita as classes subalternas (e aí se incluem homens e mulheres), e as mulheres, em geral, independente de que classes faziam parte.

Neste sentido, cabe às/aos pesquisadoras/es, que estão descobrindo e registrando trabalhos literários destas mulheres, não somente se ater aos textos escritos daquelas exceções que tiveram acesso à educação escrita, seja ela formal ou informal, mas também aos fenômenos orais, compreendendo que aí se encontra uma dupla exclusão e, portanto, onde está um rico arquivo de manifestações literárias desconhecidas.

A partir desta compreensão, buscamos e encontramos poetas como Dona Valdete e poemas da *Ratoeira*. Sujeito e objeto reconhecimento na memória da literatura brasileira. Quando isto não acontece ficam no esquecimento. É o que já aconteceu e ainda vai acontecer com muitos casos. Contudo, tão importante quanto pesquisar e registrar é analisar estes fenômenos. Afinal, são também eles construtores da atualidade cultural, e se parte da história não é analisada, como as práticas de oralidade, por relações assimétricas de poder, parte do presente também não será assimilado e compreendido, comprometendo a construção de um futuro em que estas desigualdades sejam superadas.

⁵⁴ Exemplos citados por SCHMIDT, Rita Teresinha. *A crítica na mira da crítica*. In: *Gender Studies and Feminist Perspectives*. – Florianópolis, n.42, p.103-125, jan-jun, 2002.

⁵⁵ Nos ANAIS da ANPOLL, da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada), nas publicações dos Seminários MULHER E LITERATURA, no ENCONTRO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, entre outros.

Neste sentido, este propósito de pesquisa nos leva a analisar os diferentes meios de produções culturais (no caso literárias) existentes na sociedade e as relações de dominação e subalternidade que possuem seus conseqüentes distintos produtores. Neste objeto de estudo esta problemática passa pela questão da oralidade e da escrita.

CAPÍTULO 3

ORALIDADE E MEMÓRIA

1. A exclusão da oralidade

Raymond Williams encara a cultura como “o sistema de significações mediante o qual necessariamente (se bem que em outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada.”⁵⁶. Dentro deste sistema compreende-se um modo global de vida, bem como as produções intelectuais e artísticas que são produzidas a partir de um meio social concreto em interdependência com as outras realidades deste meio – política, econômica, etc.

Os meios específicos de produção da cultura variam de sociedade para sociedade e de período para período. A poesia cantada e a dança – características da *Ratoeira*, por exemplo - dependem inteira e principalmente de recursos físicos inatos e constitutivos. Por isso, não é de surpreender que sejam tão comuns na história da cultura popular até os dias de hoje. Já uma telenovela depende de técnicas surgidas somente no século XX, às quais a maioria não tem acesso. Assim, se os meios de produção não são iguais para todos, não se pode esperar que as produções também sejam as mesmas. Então, como registrar na história somente parte destas produções? É a problemática da relação da cultura escrita com a oral.

De acordo com Raymond Williams, a tecnologia da escrita não implica somente a série de invenções (alfabeto, etc.), mas também o modo de distribuição da obra produzida com esta tecnologia. Este modo de distribuição não é apenas técnica (manuscrita, impressão, etc), depende de uma condição mais ampla - determinada por relações sociais -

⁵⁶ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 13.

a capacidade de ler. Se a imprensa aumentou a capacidade técnica de produção, as condições de distribuição foram pouco alteradas. Assim, por um período muito prolongado giraram em torno do problema da alfabetização as questões mais difíceis nas relações sociais da prática cultural:

...enquanto qualquer pessoa no mundo, com recursos físicos normais, pode assistir à dança ou olhar a escultura, ou ouvir música, ainda há cerca de quarenta por cento dos atuais habitantes do mundo que não podem ter qualquer contato com uma obra escrita e, em períodos anteriores, essa porcentagem era muito maior.⁵⁷

Enquanto a escrita, nas suas formas mais antigas, se restringia a um grupo de especialistas e depois mais tarde se expandiu com o comércio e o urbanismo, sendo usada basicamente como técnica de administração, registro e contrato, o analfabetismo ainda não era um problema. Mas quando a escrita passou, na etapa seguinte, a transmitir cada vez mais distintos saberes – literatura, história, religião, legislações – antes transmitidos oralmente, as divisões culturais se consolidaram ainda mais. Enfim, a escrita passou de

(i) uma função de apoio e registro, em sociedades em que a composição e a tradição orais ainda eram predominantes, por (ii) uma etapa em que a essa função agregou-se a composição escrita para ser representada oralmente e por (iii) um estágio ulterior em que a composição era também escrita para apenas ser lida, até (iv) a etapa mais recente, conhecida por todos, em que a maioria ou virtualmente toda composição era escrita para ser silenciosa e, por essa razão, foi finalmente, generalizada como “literatura.”⁵⁸

Segundo ainda Raymond Williams, depois de mais de dois milênios, somente nos últimos cento e cinquenta anos é que em qualquer cultura do mundo uma maioria de pessoas tem

⁵⁷ WILLIAMS, op. cit. p.93.

⁵⁸ WILLIAMS, op. cit. p.94.

tido pelo menos um acesso mínimo a esta técnica⁵⁹. Assim, foram e continuam sendo grandes as conseqüências desta prolongada divisão cultural. Um estudo da ONU de 2000 mostra que apesar de ter diminuído o analfabetismo neste início do século XIX, a África ainda apresenta 39% de analfabetos, a Ásia 25%, a América Latina e o Caribe 12%, sendo apenas as outras regiões somente 1%. No Brasil, embora também tenham baixado os números, ainda em 2006, 15 milhões de brasileiros não sabem ler e escrever, o que corresponde a 10,25% da população, sendo no nordeste a maior porcentagem, 20%.⁶⁰

As mulheres continuam sendo as maiores vítimas, este mesmo estudo mostra que por trás destes números, nos países mais pobres, estão 600 milhões de analfabetas, o dobro de homens analfabetos, 300 milhões.⁶¹

Este processo de divisão na América Latina se iniciou com a invasão dos portugueses e espanhóis, cujo objetivo mercantilista necessitava de uma cultura nacional homogênea, capaz de dar base ao “progresso” e à “civilização”. Esta cultura, baseada num modelo de civilização européia letrada, foi imposta aos nativos do continente, num primeiro momento através da exterminação e da “educação” destes, e num segundo, através do processo de consolidação de uma civilização para os brancos. Assim, não só será a cultura letrada a que ditará as novas regras desta nova sociedade, como uma minoria apenas terá acesso à ela. As regras não eram para ser entendidas e sim obedecidas. Situação que não se configura sem processo de repressão. Por isso, se, em 1500, no Brasil, por exemplo, existiam cerca de 1300 línguas indígenas, hoje existem apenas 180.⁶²

⁵⁹ Os cento e cinquenta anos a que se refere Williams são contados em relação à data que escreve *Cultura*, 1981.

⁶⁰ Dados encontrados em www.estadao.com.br/ultimas/nacional/noticias/2006/set/15/384.htm. Acesso em setembro/2006.

⁶¹ Estes dados podem ser encontrados em www.ibge.gov.br/ibgeteen/datas/alfabetizacao/evolucao.htm. Acesso em setembro/2006.

⁶² Informações encontradas em www.funai.gov.br/indios/conteudo.htm. Acesso em setembro/2006.

Com a consolidação dos Estados nacionais, no século XIX, era necessário criar o sentimento de nação, reunindo a todos dentro de um passado comum. Começaria, assim, um saber histórico próprio, institucionalizado, que passaria a produzir e autorizar o conhecimento de maneira distinta. Surge, então, a história como disciplina autônoma e diferenciada, cuja reflexão sobre o passado passará a ser através de métodos quantitativos, baseados somente em documentos. A partir desta linha positivista, foi eliminada nesse período a história oral e boa parte da cultura popular associada à ela. Enfim, a escritura passaria a ser a única autoridade de conhecimento.

Com a exclusão da oralidade passa-se a excluir da história não somente o componente subjetivo, mas também uma reflexão sobre o mundo popular como ator indispensável na construção da história. Assim, esta, de maneira lineal, se resume à história de “heróis”, datas e grandes acontecimentos, certamente importantes para a formação dos Estados nacionais e de suas classes dominantes.

É necessário reescrever esta história e para isto é fundamental que debatamos não apenas o processo de exclusão da oralidade, mas a relação desta com a escritura. Afinal, o problema não está em definir a superioridade de uma ou outra. A crítica não é à escritura em si. Esta técnica possibilitou à humanidade a capacidade de registrar conhecimentos que passaram e passarão a milhares de gerações porque estão arquivados. O problema é quando esta técnica é usada como instrumento de dominação e como única forma de arquivo e conhecimento, desconsiderando-se e reprimindo-se outras formas numa relação paradoxal, porque ao mesmo tempo que se exige este tipo de produção não se permite que boa parte das pessoas tenha acesso ao seu meio produtivo.

2. Oralidade e escritura

A questão não é a dicotomia entre o oral e o escrito, identificando, por exemplo, a primeira às “mentes primitivas” e a segunda às “mentes civilizadas”. Segundo Vich e Zavala, para Jack Goody⁶³, por exemplo, as diferenças de mentalidades entre distintos tipos de sociedade têm a ver com o desenvolvimento da escritura. Para ele, esta última permite um distanciamento e, conseqüentemente, uma análise da informação, enquanto que a oralidade não. Por esta razão, vê as pessoas que internalizaram a escrita com maior capacidade crítica, racional, abstrata e lógica, e aos sujeitos orais como limitados porque, segundo ele, compreendem o passado somente em função do presente, recordando só o indispensável para as suas necessidades imediatas.

Dentro desta mesma linha positivista, Walter Ong⁶⁴ considera que a escrita engrandece o potencial da linguagem e reestrutura o sistema racional e o pensamento. Enquanto que na cultura oral as pessoas não manejam processos mentais como os relacionados com figuras geométricas, a categorização por abstração, os raciocínios formalmente lógicos, as definições e as auto-análises articuladas.

Em uma perspectiva mais distinta, de acordo com Vich e Zavala, Chafe questiona essa “grande divisão” estudando línguas que nunca foram escritas, mas quando usadas em ritual se assemelham mais à linguagem escrita que à falada.⁶⁵ Porém, Chafe também se preocupou mais em apresentar as diferenças específicas entre linguagem falada (informal) e linguagem escrita (formal). Segundo ele, a oral tende a ser fragmentada e a se envolver com

⁶³ VICH, Víctor y ZAVALA, Virginia. *Oralidad y poder – Herramientas metodológicas*. – Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2004. p.22-26.

⁶⁴ ONG, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. – México: FCE, 1987.

⁶⁵ VICH, op. cit. p.34.

o ouvinte, enquanto que a escrita é integrada, fala por si mesma e toma distância de seus interlocutores. Vich e Zavala dizem que como Chafe, Tannen⁶⁶ também afirma não ser possível uma distinção que divida o oral e o escrito, pois eles podem se assemelhar um ao outro.

Contudo, são os *Nuevos Estudios de Literacidae (NEL)*⁶⁷ que farão um estudo sobre a oralidade e a escrita de forma contextualizada, desde uma perspectiva antropológica e sociolinguística, utilizando métodos etnográficos, como o diário de campo, também usado nesta pesquisa sobre Dona Valdete e a *Ratoeira*.

Dentro desta perspectiva, em 1981, Scribner e Cole, segundo Vich e Zavala⁶⁸, afirmam que a escrita está ligada à escolarização como processo formal. Dona Valdete não aprendeu a escrever e a ler nos engenhos de farinha, tampouco nas colheitas de café, e sim na escola, durante as poucas vezes que pôde acompanhar as aulas. A escrita, trata-se, assim, de uma prática social, na qual há diferentes maneiras de se escrever. Isto significa que necessariamente o seu uso está imerso em ideologias e, portanto, não se pode isolá-lo ou tratá-lo como neutro ou simplesmente técnico. Assim, Scribner e Cole definem a escrita como não mais que um conjunto de práticas discursivas, uma maneira de usar a linguagem para dar sentido à leitura e à escritura, no qual, sujeitos de diferentes culturas adquirem escritas distintas. Nesse sentido, “...el maestro no enseñaría gramática o ‘escritura’ sino solamente prácticas discursivas dominantes.”⁶⁹ Na realidade, na vida cotidiana, o discurso oral e escrito andam juntos: “La gente no sólo escribe sobre lo que habla y habla sobre lo

⁶⁶ VICH, op. cit. p.34-36.

⁶⁷ Termo usado por Vich e Zavala para se referir à escritura. Op. cit. p.36.

⁶⁸ VICH, op. cit. p.36.

⁶⁹ VICH, op. cit. p.41.

que escribe sino que además escribe textos que son formalmente muy distintos de los ensayos de tipo escolar”.⁷⁰

Enfim, se nota que existem múltiplos tipos de manifestação do oral e do escrito e de relações entre ambos e “Queda claro que lo oral y lo escrito están entretnejidos en las ideologías sociales y que en sus usos entran en juego las relaciones de poder y las inequidades de la vida social”.⁷¹

Ademais, como debateu Martín-Barbero⁷², reivindicar a cultura oral não significa de modo algum o desconhecimento da vigência que conserva a cultura letrada, mas somente começar a desmontar a sua pretensão de ser a única cultura digna desse nome em nossa contemporaneidade híbrida.

Este trabalho, especificamente, relaciona estes dois campos, a partir do momento que estuda práticas de oralidade (seja o canto da *Ratoeira*, seja a narração feitos por Dona Valdete) e as registra tanto em CD's, como em textos escritos. Mas como não nos interessa apenas o registro, e sim o estudo destas manifestações como fenômenos orais, buscamos observar algumas das características da oralidade.

Para Paul Zumthor “a oralidade não se reduz à ação da voz (...) A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar”.⁷³ Neste sentido, ela não é somente texto, mas sim um evento, uma *performance*. Assim, ao estudá-la é necessário sempre contextualizá-la, ou seja, observá-la dentro de determinado tipo de

⁷⁰ VICH, op. cit. p.41.

⁷¹ VICH, op. cit. p.44.

⁷² Em palestra, intitulada “Narrativas estrelladas. Entre oralidades recuperadas y visualidades hegemónicas”, nas *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA)* 2006 que se realizaram de 14 a 18 de agosto, em Bogotá, Colômbia. <http://jalla2006.uniandes.edu.co/> Acesso agosto de 2006.

⁷³ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. – São Paulo: Editora HUCITEC, 1997. p.203.

interação social. Os discursos orais, dessa maneira, têm significado não somente por suas imagens, mas também pelo modo em que se produzem, em que circunstância e a quem se dirigem. A *Ratoeira* apresentada hoje por grupos folclóricos⁷⁴ não tem o mesmo significado que tinha quando prática social contemporânea. Atualmente é vista mais como um evento de atração turística e não como forma de relação entre os jovens que visam o namoro e o casamento entre si.

Este discurso oral resultará em uma comunicação em que é a comunidade que não só o legitima, como é dela que provêm os elementos para construir a linguagem. Assim, a linguagem terá características particulares de acordo com as particularidades de cada comunidade. Na *Ratoeira*, a temática do amor, por exemplo, é universal, mas outras como da farinhada, são relativas àquelas comunidades que sobreviviam também da produção de farinha de mandioca.

Estas características podem mudar com o tempo ao se concordar que tanto as relações sociais como as identidades dos sujeitos são socialmente construídas, e por isso têm um caráter instável. As trovas da *Ratoeira*, por exemplo, possuem características que podem ser identificadas também nas “cantigas de amigo” do trovadorismo português: “eu-lírico” feminino, lamentos amorosos às amigas e a elementos da natureza, trovas com versos heptassílabos e rimas pares. Porém, as cantigas da *Ratoeira*, no litoral catarinense, a portadora da voz também é feminina, diferentemente das “cantigas de amigo” que o portador era masculino. Além disto, o conteúdo deixa de ser apenas amoroso e trata também de questões como o trabalho, a religião, entre outras. Enfim, o sujeito feminino, na *Ratoeira*, torna-se dono do seu próprio discurso. Neste sentido,

⁷⁴ Tratar sobre o grupo de terceira idade da UFSC.

la *performance* se entiende como el espacio encargado de dramatizar tales características y de revelar tales posibilidades de agencia de los sujetos en la constitución de las identidades en sus múltiples negociaciones frente al poder.⁷⁵

É a partir desse ponto de vista que Vich e Zavala entendem que todo estudo sobre oralidade deve partir da análise de suas condições de produção e da complexidade de mediações em que intervêm: contexto social, identidade do enunciador, discursos hegemônicos, imaginários sociais, formas de recepção, etc. Não se trata, então, de estudar o discurso oral de forma isolada. A interpretação deste, por exemplo, dependerá dos ouvintes do narrador, ou seja, se a audiência muda, a interpretação também sofrerá modificações. Contudo, não somente a audiência pode mudar a *performance*, como esta também pode dar configuração à audiência.

...muchos discursos orales son formas de memoria colectiva a través de las cuales los sujetos encuentran fundamentos para constituir su identidad y repensar su presente. En efecto, la oralidad es una de las instancias mediante las cuales las sociedades construyen un archivo de conocimientos destinado a interpretar y negociar el pasado. (...) En efecto, el pasado no es algo anterior al presente sino una dimensión interior de éste. No está atrás, sino adentro.⁷⁶

Dessa forma, a *performance* oral, como fenômeno dinâmico e transformador, pode transmitir o passado e vivificar e integrar a comunidade.

Ao afirmar que a oralidade é uma *performance*, Vich e Zavala vêem que seu alcance político pode ser muito relevante como evento construído e situado, pois consideram o discurso oral como uma prática atravessada por um conjunto de interesses destinados a intervir no espaço social.

⁷⁵ ZUMTHOR, op.cit. p.13.

⁷⁶ ZUMTHOR, op.cit.. p.18

Si la *performance* enfatiza que el mundo social es construido en diversos niveles de acción entonces las articulaciones que constituyen todo poder siempre pueden ser deconstruidas. Esto no significa, sin embargo, creer que la realidad social es pura textualidad ni por ello terminar minimizando su aspecto material. Más bien, implica sostener que los sujetos pueden ser protagonistas en la estructuración de las relaciones sociales y que ellas tienen una sustancial relación con las formas en las que son representadas.⁷⁷

Quanto à narração oral, estudos sobre suas condições de produção têm observado que ela possui, exatamente como ocorre na *Ratoeira*, um caráter anônimo, seus textos não têm autor definido, tornando impossível uma certeza sobre a fonte original da enunciação, mas isto não significa, para Zumthor, que há anonimato.⁷⁸ Seu autor é a comunidade, a tradição popular, uma voz que vem de longe e vai se recriando com o tempo. Desta maneira, a autoridade do discurso não está para seu suposto autor e sim para quem o pronuncia, seu intérprete.

Para Stuart Hall, segundo Vich e Zavala,

Aquellas “historias ocultas” encargadas de activar el reconocimiento cultural han jugado un importantísimo papel en el surgimiento de movimientos sociales a lo largo de la historia. Es decir, frente a la experiencia de la dispersión y la fragmentación social, dichas historias o dicho “relevé de aquello siempre asumido como pre-existente” no solo integra sino que también moviliza.⁷⁹

De todas maneiras, Hall também enfatiza que a identidade nunca é um fato consumado, mas sim algo incompleto que está em um eterno processo. Assim, não podemos falar da identidade pensando-a à margem das mudanças da história e da cultura. Nesse sentido, é fundamental o ato de recontar para o processo de revisão, assimilação ou simplesmente questionamento das identidades dos povos.

Em segundo lugar, a narração oral é altamente fragmentária e, em geral, foi desenvolvida na base do diálogo. Não se tratam de relatos estáticos muito menos “puristas”.

⁷⁷ VICH, op. cit. p.19.

⁷⁸ ZUMTHOR, op. cit. p.223.

⁷⁹ VICH, op. cit. p.78.

Assim, não tem sentido pesquisar sobre determinado fenômeno oral local com o intuito de aí encontrar uma suposta “essência” de identidade com o objetivo de fundamentar um nacionalismo purista, pois todo discurso oral vai se modificando com o tempo e se adequando com o momento histórico em que se encontra.

Em efeito,

las culturas populares se han constituido en el marco de profundas articulaciones entre tiempos, tradiciones y actores sociales y, en la actualidad globalizada, este proceso parece haberse radicalizado mucho más. Por lo mismo, el mundo popular no puede ser entendido como una entidad aislada y resistente a la modernización.⁸⁰

Em terceiro lugar, Vich e Zavala apontam que os relatos orais sempre se remetem um ao outro, não podendo, assim, serem entendidos de maneira isolada, pois seus significados são melhores observados na relação que eles vão estabelecendo entre si.

Na oralidade podemos encontrar novos conhecimentos nem sempre registrados nos arquivos escritos. Scott⁸¹ considera que todo sujeito é capaz de produzir conhecimento histórico e sua autoridade vem de sua experiência. Experiências como as de Dona Valdete fazem dela uma sábia da cultura de seu povo. Seu conhecimento se traduz através da oralidade que deve servir para a produção de “un discurso sobre el pasado que asume la introducción de nuevos actores en el proceso de la historia y nuevas voces en la interpretación de sus sentidos.”⁸² Segundo Marieta de Moraes Ferreira e Janaina Amado⁸³, os testemunhos orais destes sujeitos são o núcleo da investigação da história oral que

⁸⁰ ZUMTHOR, op. cit. p.81.

⁸¹ SCOTT, Joan W. *Experiência: tomando-se visível*. In: *Falas de gênero*. Orgs. Alcione Leite da Silva, Mara Coelho de Souza Lago, Tânia Regina de Oliveira Ramos. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999. p. 21-55.

⁸² ZUMTHOR, op. cit. p.89.

⁸³ FERREIRA, Marieta de Moraes, Amado, Janaína (org.) *Usos e Abusos da História Oral*. – 6ª edição - Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2005.

possibilita à história esclarecer fatos e acontecimentos individuais e/ou coletivos que não podem ser conhecidos de outra forma. É a história dos analfabetos, rebeldes, mulheres, crianças, miseráveis, prisioneiros, loucos, entre outros setores subalternos, criada a partir de suas memórias. De acordo com Etienne François⁸⁴, a história oral é uma metodologia que revela fontes novas, com elementos novos, sobre determinado período que outras não revelariam. Como metodologia é capaz de levantar questões, e pelas suas características - novas questões, contudo, não é capaz de respondê-las. As respostas, para Ferreira⁸⁵, devem ser buscadas na “boa e antiga teoria da história”, em intersecção com outras disciplinas como a antropologia, a sociologia, a psicologia, a lingüística, entre outras.

Enfim, com a história oral, passa-se a se desprofissionalizar o saber histórico e a se insistir na necessidade de produzir uma história das classes subalternas, ou seja, uma história que vem de abaixo, como disse E.P. Thompson, em que, segundo Portelli, “...no sólo nos habla acerca de lo que la gente quiso que ocurriera, lo que creía que estaba ocurriendo y lo que finalmente ocurrió.”⁸⁶. O trabalho com a oralidade, então, se dá principalmente com a memória coletiva, a construção das identidades e a representação dos distintos poderes que organizam as relações sociais. Contudo, é a partir desse ponto que para Vich e Zavala há vários problemas para se discutir.

Em primeiro lugar, um deles tem a ver com a “idealização romântica do mundo popular”. Para os autores, muitos pesquisadores que recorrem à oralidade têm visto a “voz popular” como um discurso fora do poder, mas

Toda voz popular está atravesada por distintos tipos de mediaciones y, en ningún caso, se trata de un discurso puro y transparente. Es cierto que las imágenes

⁸⁴ In FERREIRA, op. cit.

⁸⁵ In FERREIRA, op. cit.

⁸⁶ In VICH, op. cit. p.89.

producidas por el mundo popular nos conducen a entender la realidad social desde otra posición, vale decir desde el lugar donde los efectos de la dominación social son mucho más visibles, pero es igualmente verdadero que el poder se reproduce por todos lados y el mundo popular no está exento de participar de su reproducción.⁸⁷

Assim, metodologicamente, a partir de uma compreensão da oralidade no campo da literatura, é necessário levar em conta o presente em que se encontra o entrevistado, as agendas ideológicas do momento, compreendendo que ele está contando um passado, mas ao mesmo tempo o reavaliando a partir de um ponto de vista diferente. Além disso, é necessário considerar a parcialidade induzida da entrevista que está marcada de complexas negociações: os tipos de perguntas, a forma de realizá-las, a edição, etc.

Em segundo lugar, outro problema apontado pelos autores consiste na demasiada focalização nas subjetividades, que pode formar um discurso que se separe muito das estruturas sociais, contentando-se com os fragmentos e renunciando-se a observá-los dentro da realidade social na sua totalidade. Assim, muitas vezes na história oral os sujeitos não são vistos dentro de coletividades maiores e suas formas de resistência têm sido vistas desde um “esquema fragmentarista”, ou seja, a supervalorização estaria privatizando os mecanismos de resistência, de acordo com Ahmad⁸⁸. Trata-se, neste caso, segundo Scott, de considerarmos os processos históricos que posicionam os sujeitos e produzem as suas experiências. Não são os indivíduos que têm experiência, mas os sujeitos é que são constituídos da experiência. A experiência torna-se, então, aquilo que buscamos explicar, aquilo sobre a qual se constrói o conhecimento. “Pensar a experiência dessa forma é historicizá-la, assim como as identidades que ela produz”.⁸⁹

⁸⁷ VICH, op. cit. p.92.

⁸⁸ In VICH, op. cit. 93.

⁸⁹ SCOTT, op. cit. p. 27.

3. A Ratoeira como performance

A *Ratoeira* traduzia artisticamente as experiências no trabalho, no amor, na vida em comunidade daqueles que a praticavam. Mas por si só ela também configurava uma experiência. Neste sentido, a *Ratoeira*, concordando com Alai Diniz⁹⁰, é, sobretudo, uma performance popular, embora o conceito de performance tenha surgido muito tempo depois do início desta prática cultural. Entendida como “desempenho”, na realidade, a performance, abrange hoje muitos campos e conceituações. Segundo Cohen⁹¹, ela nasceu de um movimento estético de ruptura que surgiu no século XX, representado principalmente pelos movimentos futurista, dadaísta e surrealista. Mas, embora tenha esta relação, a partir dos anos setenta ela se transformará em um movimento artístico independente, depois de ter passado por várias fases de mudanças inovadoras.

De acordo com Glusberg⁹², a performance apresenta uma fusão do teatro, da pintura, da poesia, da dança e da música. Trata-se de uma nova estética que apresenta estilos relevantes tais como :

Action Painting: Proposta pelo pintor Pollock, propõe que o tema da obra seja o próprio ato de pintar convertendo o artista em ator.

Assemblage: Pode-se traduzir por “encaixes”, é uma técnica de pintura composta exclusivamente de materiais não tradicionais, que conferem à obra o aspecto de altos e baixos relevos. É valorizado o ato artístico em si.

Environment: Criação de um ambiente (ou envoltório) completamente tomado pela obra. Em todos os lugares possíveis de uma sala ou galeria são dispostos “peças” da obra obedecendo a uma ordenação definida.

Happening: Nessa proposta aparece a participação do público na obra de arte. Performers desempenham ações, cotidianas ou inusitadas, em um ambiente preparado, e o público é convidado a interagir de alguma forma.

Live Art: Pode ser definida como a arte ao vivo. “É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o

⁹⁰ DINIZ, op. cit. p.221.

⁹¹ COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva: Editora da USP, 1989.

⁹² GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.” (COHEN, 1989, p.38)

Body Art: O objetivo é “desfetichizar o corpo humano” (GLUSBERG, 1987, p.42). O corpo é entendido como instrumento do homem, e não objeto.⁹³

Como se pode notar, a *performance* está muito ligada às artes plásticas, mas também às artes cênicas. Tanto que no *Boby Art*, o sujeito do artista é o elemento principal, o sujeito da peça. Esta ligação com as artes plásticas e o teatro também se apresenta nos elementos estéticos usados que são próprios destas duas artes. Contudo, a *performance* apresenta elementos novos, legitimando ainda mais o seu caráter de uma nova arte. Alguns deles são apresentados por Medeiros⁹⁴: a) Corpo do artista como objeto de arte; b) Efemeridade da ação; c) Participação não só intelectual e emocional, mas física do público; d) Proposição intervencionista, provocativa e não convencional; e) Presença de imagens mediatizadas; e) Uso de imagens e simultaneidade; g) Uso de materiais ocasionais; h) Justaposições e não costumeiras de imagens; i) Quebra de regras; j) Descompromisso e indecisão quanto à canonização ou não dos diversos formatos estéticos; k) Ocupação de espaços não convencionais.

Além destas características não fazerem parte de todas as *performances*, é importante entender que não se trata de elementos estritamente definidos para caracterizar o que é esta arte, pois sua principal característica é ser uma arte de ruptura. Assim, ela sempre contestará tudo, inclusive suas próprias criações, ou seja, sempre estará sujeita a transformações, tanto que possui diversas fases ao longo de seu desenvolvimento.

⁹³ Síntese de MITTMANN, Maryualê Malvessi. *O teatro épico de Brecht e a performance contemporânea*. Relatório final do projeto de pesquisa de iniciação científica do PIBIC/UFSC, Florianópolis, 2002, p13.

⁹⁴ MEDEIROS, Maria Beatris de. *Bordas e Rarefeitas da Linguagem Artística da Performance: suas possibilidades e meios tecnológicos*. *Performance, Cultura e Espetacularidade*. Brasília: Editora UNB, p.31-40, 2000.

Além das conceituações de Cohen, Glusberg e Medeiros, há muitas outras como de Paul Zumthor, cujas reflexões sobre a *performance* são fundamentais para a análise da *Ratoeira*. Segundo Zumthor,

A *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário e circunstâncias (...) se encontram diretamente confrontados, indiscutíveis. Na *performance* se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição.⁹⁵

Na *Ratoeira* específica interpretada por Dona Valdete, a mensagem é poética, transmitida por moças que as elaboravam e cantavam para os rapazes que as observavam. O interesse era de que a mensagem fosse percebida porque ela era a expressão dos sentimentos, dos interesses delas por eles. Estes, obviamente sabiam disso e tinham curiosidade em saber o que elas tinham a dizer. É esta recepção que permite a realização da *performance* poética, sem o ponto de vista do receptor, ela seria irrealizável. A manifestação da poesia pela voz requer, segundo Zumthor, um acordo coletivo que a torna uma manifestação comunitária, em que distintos “personagens” cumprem diferentes papéis para um único objetivo: manter a tradição daquela cultura que se preocupava com a própria existência da vida social. Neste sentido, a *performance* cumpre com sua função permanente, unir e unificar, configurando uma experiência, mas ao mesmo tempo sendo a própria experiência, tanto a nível individual, como coletivo.

A *performance* tem uma série de operações apontadas por Zumthor que podem ser identificadas na *Ratoeira* praticada por Dona Valdete: a) a *produção* das trovas; b) a *transmissão* destas através da voz em forma de canto e o corpo em roda e de mãos dadas; c)

⁹⁵ ZUMTHOR, op. cit. p.33

a *recepção* das moças que participavam da roda, atentas às trovas que podiam conter um desafio para dar respostas e ao término de cada improviso individual cantar, conjuntamente, o refrão; e dos moços conscientes de que eram as razões inspiradoras do jogo; d) a *conservação* na memória das trovas que continuavam a fazer sentido no contexto em que as praticantes estavam inseridas; e) e a *repetição* que se dava na forma (cantiga de roda) e no conteúdo (entre as trovas improvisadas, muitas já eram conhecidas por todas, em diferentes comunidades, e por isto sempre eram cantadas).

Na produção e transmissão, cada intérprete tem seu próprio repertório tirado do acervo comunitário ou da sua própria invenção que enriquece este acervo. Para tanto, a memória é indispensável, sem ela não há *performance*. Mas quando ocorre o chamado “branco” na memória, isto é mais condição de criação do que acidente, pois assim, a intérprete improvisa e cria algo novo.

As produções das trovas eram feitas para o canto e assim eram transmitidas e ouvidas e conservadas na memória. Para Zumthor, o canto é a maravilha que resta do laço entre a *performance* e o fato vivido que afrouxa facilmente. “A alegria ou a tristeza provocadas pelo acontecimento ou pelo humor, por seu turno, talvez suscitem mais um puro desejo de cantar, do que o gosto por uma canção em particular: pouco importa o texto; apenas importa a melodia; a relação “histórica” é rompida, o tempo é abolido”.⁹⁶

Afinal, o canto se fundamenta no poder da voz que é apenas a expansão da corporeidade, do peso, do calor, do volume real do corpo.⁹⁷ Assim, cantar como Dona Valdete canta não é apenas lembrar o passado, é também para ouvir sua própria voz e seu próprio corpo vibrar, dando-se conta que dentro dela ainda há vida.

⁹⁶ ZUMTHOR, op. cit. p.161.

⁹⁷ ZUMTHOR, op. cit. p.19.

A vocalidade na *performance* da *Ratoeira* torna-se um elemento fundamental. Para Paul Zumthor a voz reveste-se de qualidades materiais como o tom, o timbre, o alcance, a altura, o registro, etc., mas de acordo com a cultura em que se produz, cada qualidade desta estará vinculada a um valor simbólico. Na *Ratoeira* a voz servia para informar “sobre a pessoa por meio do corpo que a produziu (...) Melhor do que o olhar, a face, a voz se sexualiza, constitui (mais do que transmite) uma mensagem erótica”.⁹⁸

(...) a canção para aquele que a canta constitui a realização simbólica de um desejo; a identidade virtual que, na experiência da palavra, se estabelece um instante entre o narrador, o herói e o ouvinte, cria, segundo a lógica do sonho, uma fantasmagoria libertadora. Vem daí o prazer de contar, prazer da dominação – associado ao sentimento de pegar aquele que escuta na sua armadilha – , captado de maneira narcisista no espaço de uma palavra aparentemente objetivada. Veremos que, embora a sedução do canto se realize em outro nível, seu efeito não é de outra ordem.⁹⁹

Neste sentido, a voz também cumpre com um dos seus mais antigos papéis, como bem observa Zumthor, o papel de criador. “O sopro da voz é criador. (...) Na Bíblia, o sopro de Javé cria o universo como engendra Cristo.”¹⁰⁰ Além de ser uma ferramenta para a criação do próprio ser humano, também o é para os produtos deste. Assim, as mesmas cantigas da *Ratoeira*, como já observamos, eram cantadas nas colheitas do café, na produção da farinha, como voz que se produz em canto para aliviar a dureza da labuta e, assim, garantir o “pão de cada dia” e a continuidade da vida. Isto porque “as emoções mais intensas suscitam o som da voz. (...) Grito natal, grito de crianças em seus jogos ou aquele provocado por uma perda irreparável, uma felicidade indizível, um grito de guerra que, em

⁹⁸ ZUMTHOR, op. cit. p.15.

⁹⁹ ZUMTHOR, op. cit. p.55.

¹⁰⁰ ZUMTHOR, op. cit. p.12.

toda força, aspira a fazer-se canto.”¹⁰¹ Em outras palavras, esta mesma teoria é dita, já em forma de canto, em uma das trovas lembradas por Dona Valdete:

Eu não canto por cantar
Nem por isto eu canto bem
Eu canto para aliviar
A mágoa que meu peito tem

Para Zumthor, a mágoa do peito é cantada também pela palavra que na voz se enuncia como lembrança. O canto leva Dona Valdete a lembrar o passado e o passado a lembrar o canto, porque através dele sua vida e a de seus contemporâneos também foi dita, vivida, cantada. Afinal, era esta a forma encontrada de expressar sentimentos que pareciam indizíveis. Hoje se lembrados é porque a música ainda se manteve viva na memória. Para Dona Valdete estas canções ainda lhe propiciam prazer, o que significa, segundo Zumthor, que elas possuem uma qualidade que as outras não têm, mas esta capacidade de prazer é condicionada culturalmente. Para os membros de uma comunidade, esta é provavelmente a razão que enfeita com uma beleza especial (mas às vezes, para outras, especiosa!) sua poesia tradicional.”¹⁰²

A memorização é uma condição básica da *performance* e das culturas que se baseiam na oralidade. E o hoje também é a memória que permite à *Ratoeira* continuar viva no imaginário de anciões. Neste sentido, é fundamental, então, que compreendemos esta fonte de arquivo afim de melhor trabalhá-la.

¹⁰¹ ZUMTHOR, op.cit. p.13.

¹⁰² ZUMTHOR, op.cit.p.135.

4. Memória: fonte de arquivo

Segundo Ecléa Bosi em *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*, para Bergson “a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações”¹⁰³. E é desse presente que surge a necessidade de lembrar, ou seja, as lembranças são respostas a chamados feitos no presente. Mas Bergson diferencia dois tipos de memória: a memória hábito e aquela que seria lembrança pura. A primeira é a que adquirimos através da atenção e repetição de gestos ou palavras, atendendo às exigências da socialização. É graças à memória hábito, por exemplo, que não precisamos aprender a dirigir cada vez, que falamos uma língua estrangeira e que comemos de acordo com determinadas regras. Enfim, ela se constrói através de exercícios até se fixarem e se tornarem hábitos, em serviço da vida cotidiana, parecendo fazer um só todo na percepção do presente. Já “a lembrança pura, quando se utiliza na *imagem-lembrança*, traz à tona da consciência um momento único, singular, não repetido, irreversível, da vida.”¹⁰⁴. Ou seja, diferente da memória hábito, ela não tem um caráter mecânico e sim evocativo, tem uma situação definida e individualizada.

Independente dos diferentes tipos de memórias, Ecléa Bosi resume a memória como conservação do passado; “este sobrevive, quer chamado pelo presente sob as formas da lembrança, quer em si mesmo, em estado inconsciente.”¹⁰⁵ Além disso, considera que a limitação de Bergson está em tratar a memória em si mesma, sendo que esta deve ser vista como um fenômeno social. Para isto, Ecléa Bosi recorre a Maurice Halbwachs que não

¹⁰³ BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. – 3ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.46.

¹⁰⁴ BOSI, op. cit. p.49.

¹⁰⁵ BOSI, op. cit. p.53.

estuda a memória em si, mas sim seus quadros sociais, partindo da compreensão de que a memória do indivíduo depende dos grupos com quem convive e aqueles de referências peculiares, como a família, a classe social, a escola, a igreja, a profissão, por exemplo.¹⁰⁶

Assim, se lembramos é porque os outros, a situação do presente, nos faz lembrar, provocado por amigos, pais, professores, pesquisadores; sendo a lembrança espontânea, para Halbwachs, excepcional.

Na maior parte das vezes, não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor.¹⁰⁷

Assim, Halbwachs diverge da concepção bergsoniana da conservação total do passado e sua ressurreição, considerando que a alteração do ambiente também altera a memória. Desta forma, ata a memória da pessoa à memória do grupo; e esta última à memória coletiva de cada sociedade.

Inclusive, segundo Ecléa Bosi, é necessário reconhecer que muitas de nossas lembranças não são originais: foram inspiradas em conversas com os outros e assimiladas, geralmente inconscientemente, por nós de um modo que com o passar do tempo é como se fossem nossas. Mas independente do tipo de recordação, somos dela apenas testemunhas, sentindo as vezes necessidade de recorrer a outras testemunhas para confirmar o que está

¹⁰⁶ BOSI, op. cit. p.54.

¹⁰⁷ BOSI, op. cit. p.55.

dizendo: “Aí está alguém que não me deixa mentir”.¹⁰⁸ Contudo, por muito que deva à memória coletiva, é o indivíduo que recorda. Ele é o memorizador. E das camadas do passado a que tem acesso pode reter objetos que são, para ele, e só para ele, significativos dentro de um tesouro comum.¹⁰⁹ Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. Vários indivíduos que tenham vivido uma mesma experiência lembrarão a situação, mas também de distintos aspectos, pois alguns marcam mais que outros, de acordo com a relevância que têm em suas vidas, seja pelo conteúdo, seja pelo grau de participação. Desta maneira, a troca de experiências é fundamental para a memória coletiva, quanto mais ela acontece, mais completa a recordação de determinado fenômeno.

Ecléa Bosi destaca a memória dos velhos, mostrando a importante função social que cumprem no coletivo, seja no contexto familiar, seja no comunitário, ao ensinar as experiências que já tiveram ao longo da vida, assim como o faz Dona Valdete. Desse modo, o contato com os idosos é o que permite às novas gerações encararem a vida como um processo, em que o presente é resultado das ações passadas, ou seja, aquelas feitas pelos mais velhos. Então, nada melhor para aprender sobre este presente que aprendendo sobre ele com os construtores de sua base. Contudo, a autora chama atenção para o fato de que esta relação não necessariamente leva ao tratamento dos anciãos como o “maior bem social”. Em uma sociedade competitiva, diz ela, o que se tem buscado é a superação das gerações mais novas às mais velhas. Assim, depois de ter aprendido e superado os mestres, os primeiros perdem a “serventia” para os últimos, devendo dar lugar para estes.

Em nossa sociedade, os fracos não podem ter defeitos, portanto, os velhos não podem errar. Deles esperamos infinita tolerância, longanimidade, perdão, ou abnegação servil pela família. Momentos de cólera, de esquecimento, de fraqueza

¹⁰⁸ BOSI, op. cit. p.407.

¹⁰⁹ BOSI, op. cit. p.411.

são duramente cobrados aos idosos e podem ser o início de seu banimento do grupo familiar. Uma variante desse comportamento: ouvimos pessoas que não sabem falar aos idosos senão com um tom protetor que mal disfarça a estranheza e a recusa.¹¹⁰

Essa relação acontece porque além de ser um destino do indivíduo, a velhice é uma categoria social vivida de distintas maneiras nas diferentes sociedades. Para Bosi, a sociedade industrial é maléfica para a velhice. A cultura de dar continuidade ao que o ancião começou (como a construção de uma casa, um jardim de flores, por exemplo) deixa de existir nesta sociedade, pois as condições de existir mudaram. A grande maioria das pessoas não são donas dos meios de produção, restando para sobreviver a venda da sua força de trabalho. Assim, a labuta é ditada por aqueles que a compram, cuja lógica é a acumulação de capital adquirida através da exploração dos que a vendem. Nesse processo está incluída a capacidade de produzir com agilidade durante muitas horas de trabalho, na maioria dos casos mecânico e competitivo, ensinado por pessoas especializadas das próprias indústrias. Desta forma, o ancião perde sua função, em primeiro lugar, por não apresentar as características físicas vitais para uma alta exploração e, em segundo, por não ser mais visto como o mestre que passa os conhecimentos que foram aperfeiçoados de gerações a gerações, como faziam os artesãos. A lógica é de destruição do que fazemos hoje, para que sempre se tenha o que vender amanhã, ou seja, algo novo. Assim, segundo Simone de Beauvoir, “se o trabalhador aposentado se desespera com a falta de sentido da vida presente, é porque em todo o tempo o sentido de sua vida lhe foi roubado. Esgotada sua força de trabalho, sente-se um pária, e é comum que o escutemos agradecendo sua aposentadoria como um favor ou uma esmola.”¹¹¹

¹¹⁰ BOSI, op. cit. p.76.

¹¹¹ BOSI, op. cit. p.80.

Enfim, para Ecléa Bosi, a noção que temos de velhice é muito mais fruto da luta de classes do que do conflito das gerações. O futuro desumano que espera a velhice, em geral, já começa a ser desenhado desde jovem na condição de trabalhador. Afinal, se nossa importância existencial, segundo a lógica capitalista, está em nossa condição de donos de força de trabalho, a partir do momento que a deixamos de ter, perdemos a importância para o sistema. Então, “como deveria ser uma sociedade para que, na velhice, o homem permaneça um homem? A resposta é radical para Simone de Beauvoir: ‘Seria preciso que ele sempre tivesse sido tratado como homem’.”¹¹²

Esta lógica para Bosi, leva a sociedade a perder a importante função social dos velhos de contar as experiências, de fazer com que os mais jovens vejam o mundo como um processo. Saber ouvi-los é, inclusive, um ato de desalienação, pois nos leva a contrastar “a riqueza e potencialidade do homem criador de cultura com a mísera figura do consumidor atual”.¹¹³ A sociedade é quem perde com isto, pois esta função ninguém melhor que os anciãos para cumpri-la. Em primeiro lugar, por já terem vivido e experimentado mais. Em segundo, por verem nas lembranças não um momento de fuga, de descanso da tumultuada vida cotidiana, como geralmente fazem os adultos, mas como uma forma de se ocupar consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida. Já libertos das atividades profissionais e familiares, que exigem aquela memória mais ligada à ação presente, os velhos relembram mais do que ninguém o passado. Lembrar para eles é viver! Por isto, é basicamente uma sentença de morte quando o contexto deles os impede de cumprir a função de lembrar e narrar, trocando experiências. Walter Benjamin já anunciava que a arte de narrar está em via de extinção, uma vez que está

¹¹² BOSI, op. cit. p.81.

¹¹³ BOSI, op. cit. p.83.

diminuindo a arte de trocar experiências, fonte a que recorrem todos os narradores, seja à sua própria ou a relatada pelos outros.¹¹⁴

Além disso, também faz parte de todo este processo – resultado do desenvolvimento secular das forças produtivas e a apropriação delas, nos últimos tempos, para uma lógica de acumulação de capital – os novos meios de comunicação, principais responsáveis pelo desaparecimento do tradicional narrador oral. Estes novos meios possuem a lógica de informar e não de trocar experiências. As informações chegam às pessoas, seja através da televisão, do rádio, do jornal, da internet, “mastigada”, editada e com tempos basicamente iguais. Para Benjamin, recebemos notícias todos os dias do mundo todo, porém, somos pobres em histórias surpreendentes, pois a informação só tem valor no momento em que é nova, vive só no momento em que é anunciada e somente nesse tempo se explica. Muito diferente é a narrativa. Ela conserva suas forças e depois ainda de muito tempo é capaz de se desenvolver. Até mesmo porque contar histórias, para Benjamin, sempre foi a arte de poder contar de novo. Quando não são conservadas, elas morrem. Tanto que “a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado”.¹¹⁵

Esta problemática apresentada por Benjamin é muito bem entendida pelos anciãos, pois estes viveram as diferentes fases de comunicação e podem perceber como ninguém as mudanças. Viram a cultura de chegar em casa, depois do trabalho, geralmente à noite, sentar junto aos jovens para “prosear” e contar histórias que já tinham vivido; para a cultura de também chegar em casa e sentar com os jovens, mas desta vez para ficar calado frente à televisão.

¹¹⁴ BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In *Obras escolhidas, Magia e técnica, arte e política*. - v.1 - São Paulo: Brasiliense 1985.

¹¹⁵ BENJAMIN. op. cit. p.210.

Obviamente que não se trata de negar estes novos meios de comunicação. Eles são desenvolvimentos tecnológicos que podem ser muito úteis à humanidade, inclusive e principalmente para a troca de experiências interculturais e, assim, para a constante reativação e reinterpretação das memórias de homens e mulheres que registram a história que eles mesmos constroem. O problema é a lógica em que se estão dando estas comunicações. Como já vimos no sub-capítulo, “a importância da biografia”, para Jesús Martín-Barbero¹¹⁶ os novos meios levam, ao contrário da narração apresentada por Benjamin, a uma *desmemória*. Para este filósofo, os meios massivos de comunicação hoje estão destinados a fabricar presente, e um *presente autista*, que leva a crer que ele pode ser auto-suficiente. Na prática, isto significa, que estes meios estão contribuindo para enfraquecer o passado, pois quase sempre que se referem ao passado, à história, o apresentam de maneira descontextualizada e o resumem a uma citação que só serve para enfeitar este presente fabricado. Desta forma, o passado deixa de ser parte da memória, da história. Um passado assim não pode iluminar o presente, nem revitalizá-lo, já que não nos permite tomar distância do que estamos vivendo no imediato, contribuindo, assim, para mergulharmos num presente sem fundo, sem chão e sem horizonte. Um dos efeitos desta lógica dos meios de comunicação é o sentimento de que vivemos um período de morte das ideologias, sobretudo, das utopias, porque ambas estão ligadas a um tempo mais longo, hoje apagado pela perda da relação com o passado que nos proporciona a consciência histórica.¹¹⁷

¹¹⁶ MARTÍN-BARBARO, Jesús. *Memorias y Olvidos*. In www.revistanumero.com/24medios.htm. Acesso em agosto de 2005.

¹¹⁷ MARTÍN-BARBERO, op. cit.

Para Martín-Barbero, esta fabricação do presente também implica uma profunda *ausência de futuro*, pois a sensação que se constrói é de um *presente contínuo* em uma seqüência de acontecimentos. Porém, diferente da narração, não se trabalha estes acontecimentos como algo que acontece em um tempo de longa ou média duração, mas se os apresenta sem nenhuma relação entre eles. Assim, segundo Martín-Barbero, de acordo com Lechner, se possibilita apenas projeções, mas não projetos, principalmente do ponto de vista coletivo. Ou seja, se produz uma não perspectiva de futuro e, conseqüentemente, a impossibilidade de se pensar em mudanças e a sensação, então, de que a sociedade vive sem saídas. Esta lógica contribui, de acordo com Martín-Barbero, obviamente, para o sentimento de desesperança.¹¹⁸

As informações fabricadas deste presente são condicionadas e moldadas pelo tempo dos meios de duas maneiras, de acordo com o filósofo. Primeiro, transformando o custo do tempo no meio, televisão ou rádio, em condicionador decisório da estrutura das notícias. Tudo vale igual em uma notícia, nada merece durar mais. Poderíamos acrescentar a esta reflexão: se duram mais é porque se está pagando mais, assim, o que faz uma notícia ter mais espaço que outra não é o valor histórico que tem para a humanidade como um todo, mas sim o interesse imediato de determinados grupos que têm condições de pagar para tal. Estas notícias, para Martín-Barbero, também são transmitidas em ritmos que não condizem com os seus ritmos reais. Não se abrem espaços para incertezas e dúvidas.

Em segundo lugar, o tempo condiciona a informação moldando sua elaboração. Geralmente as informações dos jornais televisivos, por exemplo, se dão como um espetáculo. Assim, não existe tempo para investigações, análises e documentações, porque

¹¹⁸ MARTÍN-BARBERO, op.cit.

estas são muito menos importantes que os efeitos construídos a partir da simultaneidade do acontecimento e da notícia, das entrevistas ao vivo.

Lo que se elabora durante la preparación del noticiero no es su documentación y análisis sino su teatralidad, esa pequeña obra de teatro que hay que montar cada noche para que la gente no se pase a otro canal. Anudada a un tiempo, que perversamente condiciona la información, se halla la publicidad, y en especial la autopublicidad del noticiero. Desgraciadamente, los «nuevos noticieros» de los canales privados no sólo no han traído nada nuevo sino que han redoblado la autopropaganda: de lo que más hablan los noticieros hoy es de sí mismos, muchísimo más que del país.¹¹⁹

Em síntese, as informações se tornaram mercadorias. Neste sentido, não se troca experiências, se vende e se compra informações que cumprem com duas funções sociais. Primeira, na condição de produto em si, vendido para lucrar-se com a sua venda. Segunda, como forma de transmissão ideológica das concepções que mantêm a lógica da primeira. Assim, as notícias são cada vez mais rápidas, o tempo é cada vez mais comprimido, não só porque quanto mais informações se passar, mais se irá lucrar financeiramente, mas também pela necessidade de se construir uma lógica de mundo baseada em produção mecânica e acumulativa, em que não se pára para refletir e criticar não só o que está sendo produzido como a lógica da produção.

Reflexões como estas nos levam a compreender a razão de produzir um *presente autista*. A partir do momento que se entendem os fenômenos da vida social como construções históricas, estes não podem ser encarados como naturais, mitológicas e, portanto, podem ser vistos como fenômenos a serem transformados. Mas para isso é preciso, em primeiro lugar, conhecer esta história. Conhecendo-a, passa-se a ter esta

¹¹⁹ MARTÍN-BARBERO, op. cit.

compreensão e, conseqüentemente, a ter também perspectiva de futuro. Assim, apagar o passado, criar um presente contínuo e acabar com a perspectiva de futuro é, em síntese, lutar para que tal presente não seja transformado.

Em suma, a exclusão dos anciãos, em geral, na atual sociedade, não se dá somente por estes não apresentarem mais a força de trabalho que exige o sistema, como condição para ser explorado e, assim, de sobrevivência; mas também por estes serem guardiões de uma memória que não nega o passado e, exatamente por isso, reflete sobre o presente. Esta reflexão se constrói principalmente no diálogo com os mais jovens, a quem eles apresentam a vida como um processo e mostram a preocupação com o futuro. Não mais o futuro deles em si, mas o de quem os está ouvindo. Assim, muitas vezes um conselho para que se mude certa atitude do presente é justamente para que quem a age não viva as conseqüências dela no futuro. Ou seja, a capacidade de transformação é apresentada não só como possível, mas muitas vezes como necessária.

Neste sentido, os anciãos são vítimas diretas da luta pela *desmemória*. Contudo, todos nós direta ou indiretamente sofremos as conseqüências disto. Principalmente os explorados desta sociedade, que são maioria e, portanto, os principais potenciais de interesse pelas transformações. Lutar para que não se apaguem as memórias não é somente buscar evitar que muitas barbáries voltem a se repetirem, como o fazem as *Madres de la Plaza de Mayo*¹²⁰; é também compreender como se constitui o presente e, assim, do que ele

¹²⁰ Em 1976 as mães dos mortos e desaparecidos, vítimas da ditadura militar na Argentina, começam a se reunir para protestar contra esta barbárie. Suas manifestações públicas tinham como ponto central a “Plaza de Mayo”. O número de mães que se reuniam só aumentava e condizia com o número de vítimas. Em 1979 elas decidem formar a “Asociación de las Madres de la Plaza de Mayo”. Esta associação existe até hoje e desenvolve trabalhos políticos e sociais visando a justiça das vítimas da ditadura e a realização do projeto pelo qual elas lutaram. As manifestações públicas na “Plaza de Mayo” são feitas até hoje para que as pessoas jamais esqueçam dos horrores da ditadura na Argentina e da luta que deve continuar viva em busca de uma nova sociedade. Hebe Bonafini, uma das idealizadoras de las madres diz: “Trabajamos convencidos de que

é constituído. E por último, é compreender o que nos propõe W. Benjamín: “el pasado está abierto por que no todo en él ha sido realizado. El pasado no está configurado sólo por los hechos, es decir por 'lo ya hecho', sino por lo que queda por hacer, por virtualidades a realizar, por semillas dispersas que en su época no encontraron el terreno adecuado.”¹²¹

Este sentido, no campo cultural, obviamente não é diferente. Assim, um trabalho de registro da memória de um/a agente de sua literatura local, como Dona Valdete, bem como de obras literárias desconhecidas, cumpre com muitas funções. No plano específico, em primeiro lugar, conhecer e compreender a história não transmitida pelos meios em gerais. Em segundo, a partir disto, entender o presente cultural, no caso a literatura, que é parte constitutiva deste. Por último, refletir sobre as perspectivas de futuro e sobre as transformações que devem ser feitas. No plano geral, a contribuição está em debater e construir novas lógicas de reflexão, ou melhor, permitir sua existência, sobre as relações humanas e destas com a natureza: analisar a vida como um processo, não linear, constituído de diferentes temporalidades em relações dialéticas. Isto significa não negar a memória, não negar a história.

Assim, o/a investigador/a que pretende encontrar arquivos na memória dos anciãos sobre determinado assunto, como, por exemplo, poéticas orais, precisa estar ciente de todas estas problemáticas. O desenho desta memória se dará através da narração, e para que isto ocorra a pesquisa precisa, em primeiro lugar, ser uma troca de experiências, em que o pesquisador e o pesquisado tenham uma relação mútua de objeto e sujeito. Os velhos têm consciência daquela função social que ninguém melhor do que eles podem cumprir, e é isto

estamos siguiendo la lucha que empezaron los que hoy no están, los 30.000, los hombres y mujeres que todavía hoy están en nuestras cárceles.” www.madres.org. Acesso em outubro de 2006.

¹²¹ In MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria*. www.pacc.ufri.br/barbero.htm. Acesso em outubro de 2006.

que o pesquisador deve buscar e esperar: que eles cumpram com esta função pela qual hoje lutam.

No caso específico de Dona Valdete, a sua memória também enfrenta todas estas problemáticas. Ela guarda as lembranças das diferentes épocas e percebe as mudanças do tempo e do espaço na sua vida pessoal e em comunidade, e como isto afetou a sua condição de sujeito da sua própria cultura. A nova condição social da velhice apontada por Ecléa Bosi, a sobreposição da informação sobre a narração observada por Walter Benjamin, a *desmemória* tratada por Martín-Barbero, são resultados de mudanças estruturais na sociedade que afetam as pessoas em geral. A seguir, então, veremos como se deu este processo no plano específico e no geral, para melhor entender nosso caso de estudo.

5. Transformações em Desterro

As trovas da *Ratoeira* lembradas por Dona Valdete são o que Paul Zumthor¹²² chama de relíquia. Trata-se de uma cultura já não mais praticada no presente do seu povo, mas que continua agonizando, sobrevivendo na memória de anciãs (aos) que dela foram agentes, seja na condição de autor (a) ou de receptor (a).

Foram séculos de existência de criação e recriação das trovas que formavam as cantigas de roda. Quanto tempo exatamente? Os documentos são memórias vivas. E estas, como a de Dona Valdete, nos diz que aprendeu da mãe, que, por sua vez, foi ensinada pela sua mãe, que veio da mãe... No mínimo quatro gerações, teriam vivido esta cultura, cujas

¹²² ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. – São Paulo: Editora HUCITEC, 1997. p.70.

raízes poderiam ser “cantigas de amigo” do trovadorismo português. Tanto que esta relíquia é encontrada entre os descendentes de açorianos que chegaram ao litoral catarinense em 1747.

De acordo com Oswaldo Cabral¹²³, os açorianos vieram em maior número para a Ilha de Santa Catarina, um dos locais que precisava de povoamento, depois que sofrera quase total abandono com a morte de seu fundador e parentes, obrigando a Coroa Portuguesa a tomar providências. Esta encontrou no Arquipélago dos Açores as pessoas que desejavam se mudar para o novo continente, pois, além de sofrer abalos sísmicos terrestres ou submarinos, a região sofria de profundo subdesenvolvimento econômico, provocando fome em grande parte da população. Assim, vieram para Nossa Senhora do Desterro cerca de 6.000 açorianos. Com a chegada desses imigrantes, houve o desejado crescimento populacional. Mas em 1833 já apontavam a superpopulação no litoral catarinense como fator de empobrecimento dos descendentes açorianos. Contudo, é necessário observar que por determinação do rei de Portugal, seria concedida uma quantia de terras aos casais açorianos, mas estes não receberam a metragem prometida, nem solo próprio para o cultivo dos produtos que estavam acostumados a cultivar em Açores. Acostumados a plantar trigo, por exemplo, tiveram que se adaptar ao plantio e à alimentação de farinha de mandioca. Por outro lado, os açorianos mantiveram a cultura pesqueira e da tecelagem manual que ainda hoje se conservam no interior de Florianópolis. Estas foram as formas que encontraram para sobreviver.

No plano cultural, as trovas relembadas por Dona Valdete também cumpriam um papel relativo à sobrevivência. Quando cantadas durante a labuta, seja na colheita de café,

¹²³ CABRAL, Oswaldo R. *História de Santa Catarina*. - 1ª ed. - Florianópolis: Secretaria da Educação e Cultura, 1968.

seja na produção da farinha, o canto durante o trabalho aliviava o desgaste e ao mesmo tempo, exprimia o poder de criação da voz. Quando cantadas na *Ratoeira*, garantiam a sedução necessária para dar início aos namoros e depois aos casamentos como formas culturais de começar novas gerações de filhos do povo.

Contudo, o projeto das elites para Nossa Senhora do Desterro era maior que simplesmente dar continuidade às comunidades açorianas. Segundo Sugai¹²⁴, o interesse da Coroa Portuguesa era estratégico, pois a Ilha se situava na metade da distância entre Rio de Janeiro e o Estuário da Prata, além de ser um excelente porto. Em 1726, passou a ser denominada Desterro e, depois, em 1985, Florianópolis, em homenagem ao Marechal Floriano Peixoto, que aniquilou o movimento local que lhe fazia oposição, como parte da Revolução Federalista de 1893.

O comércio e o desenvolvimento portuário do século XIX, bem como o crescimento de uma camada de privilegiados, contribuíram para o crescimento urbano de Desterro, criando-se novas ruas, edifícios, iluminação pública, etc. Obviamente nada comparado com o crescimento que se deu a partir dos anos sessenta, no século XX. Mesmo assim o crescimento do grau de urbanização passou de 44,08% em 1872 para 53,78% em 1890.¹²⁵

Em meio a este crescimento, aumentaram também as classes mais pobres, levando a uma separação no espaço urbano destas e das mais ricas. A classe dominante tentou não somente se afastar, como impedir o crescimento dos cortiços, que não paravam de aumentar. “Em 1884, a Câmara Municipal viu-se obrigada a proibir mais de 4 pessoas em

¹²⁴ SUGAI, Maria Inês. As intervenções viárias e as transformações do espaço urbano: a via de contorno Norte-Ilha. - São Paulo: FAUUSP, Dissertação de Mestrado, 1994.

¹²⁵ SUGAI, op. cit. p. 15.

cada casinha ou quarto de tais cortiços.”¹²⁶ No entanto, esta lei não se efetivou na prática. Com a penetração do capitalismo, na segunda metade do século XIX, surge o também “homem livre”. Antes de qualquer coisa, trata-se de um despejado de sua terra, de seu trabalho, de seu meio de vida, que possui apenas a força de trabalho para vender e com ela ter onde morar. Como os salários obviamente não eram altos, restava morar em cortiços.

Já as classes mais abastadas viviam em sobrados e chácaras e passaram a ter até mais de uma casa. Os primeiros surgem com o crescimento comercial de Desterro, já que era lugar de comércio e moradia ao mesmo tempo, o que expressava muito poder ao dono.

O processo de diferenciação social e espacial das camadas sociais, iniciado no século XIX, foi solidificado no século XX. A economia continuava baseada nas atividades portuárias, pesqueiras e na produção agrícola limitada. Mas no início do século XX, as atividades portuárias foram diminuindo (pela competição e falta de capacidade) e foram tomando seu lugar as atividades administrativas e de serviços. Já o desenvolvimento industrial era inexpressivo.

Ainda nas primeiras décadas do século XX, toda a ilha, com exceção da península central e alguns locais ao redor do Morro da Cruz, eram áreas rurais, habitadas por pescadores e por pequenos produtores rurais. Mas a partir da década de cinquenta, já começa a surgir interesse pela região do norte da ilha, principalmente pelas terras comunais. O uso comum das terras era uma prática açoriana habitual no litoral catarinense, mas em especial na Ilha. Foi intensa até a década de quarenta, quando setores, tanto privados quanto estatais, começaram a se apropriar destas terras, lícita e ilicitamente:

¹²⁶ CABRAL, Oswaldo R. *História de Santa Catarina*. 1ª edição. Florianópolis: Secretaria da Educação e Cultura, 1968. p.246.

A maior parte das regiões que possuíam uso comum foram transformadas em áreas de interesse imobiliário, o que, aliás já se inicia com a expropriação do próprio produtor. As áreas comunais são transformadas, então: a) em grandes fazendas de uns poucos donos (políticos, empresários, comerciantes, altos escalões do poder público) que geralmente não moram ou pouco produzem nas mesmas; b) em loteamentos ligados a grandes empreendimentos imobiliários, principalmente relacionados à expansão do setor turístico (como em Canasvieiras e Jurerê); c) ou mesmo, apropriados pelo Estado.”¹²⁷

O interesse pelas terras ao redor da ilha, até a década de quarenta, o tinham como objetivo de exploração agrária. A partir da década de cinquenta, o interesse era basicamente pelo seu valor no mercado imobiliário, que começa a surgir, principalmente no norte da Ilha pelo crescimento do uso das praias como lazer, não somente para a população local, mas também para os turistas.

A criação da Ponte Hercílio Luz, inaugurada em 1926, também foi fundamental para o processo de urbanização de Florianópolis. Contudo, não teve o resultado imediato. Em 1947¹²⁸, o transporte era feito quase que exclusivamente pelo mar, sendo as conexões rodoviárias precárias. Os principais efeitos foram na parte continental que passou a ter grande interesse imobiliário. Em 1944, o Estreito foi anexado ao município de Florianópolis. O objetivo era, sobretudo, político e econômico. Na década de quarenta, concomitantemente, ao crescimento imobiliário, crescia a indústria de madeira e com esta a movimentação da atividade portuária, que, no Estreito, tinha condições propícias. Foram inúmeras as pessoas que vieram residir nessa região. No final da década de quarenta, já se constituía aí 25% da população da capital. Cresceram desta maneira também o comércio e o setor de serviços, bem como o número de habitações e localidades sem infra-estrutura.

¹²⁷ CAMPOS, Nazareno José. *Terras comunais e pequena produção açoriana na Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: FCC Ed./UFSC, 1991. p.125.

¹²⁸ SUGAI, Maria Inês. *As Intervenções Viárias e as Transformações do Espaço Urbano. A Via de Contorno Norte-Ilha*. Dissertação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP. – São Paulo: 1994. p.42.

Além da Ponte Hercílio Luz, a implementação da BR 101 contribuiu para estas mudanças, no início da década de quarenta.

Com todas estas transformações, entre a década de vinte e quarenta, começou-se uma mudança dos espaços de ocupação das classes sociais. As classes mais pobres foram deslocadas para as periferias da cidade, em especial às encostas, e a elite na região central e norte da Ilha. Onde, então, foram construídos os principais hospitais¹²⁹, rodovias, universidades¹³⁰ e empresas estatais e privadas.¹³¹

Junto a estas transformações está o turismo que, segundo Luiz Trigo, “nasceu e desenvolveu-se com o capitalismo, (...) Mas foi a partir da década de sessenta que o turismo explodiu como possibilidade de prazer para milhões de pessoas e como fonte de lucros e investimentos, com “status” garantido no mundo das finanças internacionais”¹³². A partir da década de setenta, ele se intensificará ainda mais com a conclusão da BR-101 e com a ampliação da infra-estrutura urbana local.

¹²⁹ Dos nove hospitais existentes na época, segundo Sugai, oito localizavam-se na Ilha, e destes, cinco encontravam-se próximos à Avenida Beira Mar-Norte: Hospital Celso Ramos (1966), Hospital Nereu Ramos (1943), Maternidade Carmela Dutra (1955), Casa de Saúde São Sebastião (1941) e Hospital Naval (mais tarde transferido). Os hospitais construídos na década de 70, Hospital Universitário e Hospital Infantil Joana de Gusmão também o foram neste mesmo eixo.

¹³⁰ Em 1960 foi aprovada a criação da Universidade Federal de Santa Catarina no bairro Trindade. Esta localidade era de difícil acesso, sendo uma área semi-rural. Ver hoje no que se tornou a Trindade e seus arredores, demonstra a importância que teve a UFSC na re-configuração urbana de Florianópolis. Como sabiam disso, setores da elite local lutaram pela criação desta universidade sabendo dos recursos do governo federal que entraria na cidade e a exploração imobiliária que possibilitaria esta nova cidade dentro de outra, o campus universitário da UFSC. Assim, na mesma década de sessenta, dos loteamentos aprovados na cidade, 27% eram na região da Trindade. Além da UFSC, também foi construída na região (bairro Itacorubi), a partir da década de 80, a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

¹³¹ Foram construídas na região importantes empresas estatais como a ELETROSUL, a TELESC; a SECRETARIA ESTADUAL DE AGRICULTURA E ABASTECIMENTO, a CELESC, além de instituições como o CIC e a FCC. Além das instituições públicas também foram instaladas na região diversas privadas como a FIESC, o SESI, o SENAI, o ITAG e a APAE e as redes de retransmissão Rádio e TV Barriga Verde da Rede Bandeirantes, e parte da RBS da Rede Globo.

¹³² In SUGAI, op. cit. p.92.

Este processo está ligado à conjuntura nacional, que vive um momento de grandes mudanças. O golpe de 1964 tinha, sobretudo, o interesse de garantir o florescimento da burguesia. Assim, sustentados na repressão política, desenvolveu-se uma série de medidas, como por exemplo, o arrocho salarial e ações do Estado que fortaleciam o grande capital nacional e internacional, gerando grandes acumulações de capitais e concentração de renda. Estas medidas garantiram a consolidação da expansão capitalista no Brasil e o chamado “milagre brasileiro”. Todo esse processo, contraditoriamente, empobreceu e expropriou uma grande massa de trabalhadores. As migrações do campo para a cidade foram maiores que a oferta de trabalho e estruturas oferecidos, causando os conhecidos problemas urbanos. Por esta razão, discursava-se sobre a necessidade de planejamento para estas cidades, estabelecendo que todos os municípios fixassem seus Planos Diretores de Desenvolvimento Integrado (PDDI).

Na metade da década de sessenta, foi criado o Plano de Desenvolvimento Integrado da Área Metropolitana de Florianópolis. O objetivo do Plano era transformar a capital num grande centro urbano, capaz de desenvolver e integrar o estado de Santa Catarina. Para tanto, buscava-se convencer a população desta necessidade; implantar a base naval de Anhatomirim; criar redes de integração rodoviária dentro da área metropolitana; e integrar estas rodovias com a BR-282 (Lages-Florianópolis). O Plano apoiava-se na idéia de que deveriam ocorrer duas áreas de expansão urbana: os trechos dos municípios de São José, Palhoça e Biguaçu e a outra, na costa leste da Ilha. Além disso, era prioridade do planejamento a criação do Centro Metropolitano, situado na área urbana central, da Ilha e do continente, com a criação da nova ponte Ilha-Continente e um grande aterro para construir as conexões viárias; os Terminais Rodoviários, municipal e estadual; os prédios

do legislativo, executivo e judiciário. Estes são apenas alguns exemplos das mudanças que provocaria este Plano Diretor aprovado em 1976, entre as tantas vias de tráfego.

No final da década de oitenta, houve diversas mudanças na lei que regulamentava o Plano Diretor. Estas favoreceram não apenas a implementação viária, mas também os interesses imobiliários. Outras leis ainda aprovaram a criação das vias expressas e avenidas de todo sistema viário, sendo uma das principais a via Contorno Norte-Ilha.

Paralelo a isso, estava-se investindo nos balneários, principalmente naqueles localizados na metade do norte da Ilha. Foram construídos e asfaltados acessos às praias e interligação entre elas, como por exemplo, Jurerê-Canasvieiras, Ingleses, Lagoa da Conceição, Campeche e Pântano do Sul.

Todos estes investimentos resultaram no aumento da especulação imobiliária nesta região: dos condomínios aprovados entre 1978-92 em Florianópolis, 52,2%¹³³ situavam-se nela. Tratava-se de um dos mais importantes mercados que surgia na cidade, que influenciava e era influenciado pela explosão do crescimento da cidade. A expressão concreta disto é a valorização dos terrenos, em especial das regiões norte e nordeste-leste da Ilha.

O processo de intenso crescimento da população e da cidade de Florianópolis levou a administração municipal a elaborar novos Planos Diretores, com o objetivo de controlar e dirigir o crescimento urbano e turístico. Entre as principais leis estava a “Lei Trindade” e as leis para os balneários, que declarava como área especial de turismo: Canavieiras, Cachoeira de Bom Jesus, Ingleses, Santo Antônio de Lisboa (bairro vizinho de Sambaqui), Ratonas, Lagoa da Conceição, Ribeirão da Ilha e Pântano do Sul. Estas novas leis de

¹³³ SUGAI, op. cit. p.240.

controle levaram à ilegalidade as construções e a conseqüente pressão de seus donos para se abrirem exceções. Assim, por exemplo, no período de 1984 a agosto de 1993, foram instituídas 228 novas leis e decreto-leis que dispõem sobre o uso e ocupação do solo e serviços urbanos no município. Destas leis, 42% foram para alterar apenas outras duas, exatamente aquelas que regulamentariam os Planos Urbanos da região Trindade e dos Balneários.

Hoje, Florianópolis, capital de Santa Catarina, tem cerca de 406.564 mil habitantes¹³⁴. É uma cidade que não pára de crescer, bem como, suas desigualdades sociais, sendo nítida a diferença entre as favelas e as zonas da elite.

Todas estas mudanças que sofreu ao longo dos anos, mas em especial a partir de meados do século XX, são resultados de um contexto geral e por sua condição geográfica e histórica. Como se tratam de mudanças estruturais, todos os aspectos da vida da população foram alterados: a economia, a política, a cultura, enfim, a sociedade como um todo. Afinal, estas esferas estão casadas e precisam atender as necessidades da nova realidade. Assim, por exemplo, a cultura passa a ter que basear seus valores numa economia de mercado, transformando-se, ao mesmo tempo, num produto que também será vendido e consumido.

Enfim, era a concretização da Revolução Burguesa no Brasil, no sentido que Florestan Fernandes¹³⁵ lhe atribui: um conjunto de transformações econômicas, sociais, psicoculturais e políticas que só se realizam quando o capitalismo atinge o clímax de sua evolução industrial. Este processo se deu em três fases segundo Florestan Fernandes: a) fase da eclosão de um mercado capitalista especificamente moderno: uma transição

¹³⁴ Dado de 2006. In: www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualizacao.php. Acesso em janeiro de 2007.

¹³⁵ FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil*. In: *Intérpretes do Brasil*, volume 2/ Coordenação, seleção de livros e prefácio, Silvano Santiago. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2ª edição, 2002.

neocolonial, *grosso modo* vai da abertura dos portos até meados do século XIX; b) fase de formação e expansão do capitalismo competitivo: consolidação e disseminação desse mercado, compreendendo, assim, o período de consolidação da economia urbano-comercial - da sexta década ou do último quartel do século XIX até a década de cinquenta do século XX; c) fase de irrupção do capitalismo monopolista: é a fase de reorganização do mercado e do sistema de produção, através das operações comerciais, financeiras e industriais da “grande corporação” (grande maioria, estrangeiras, mas também estatais ou mistas). Esta fase se acentua na década de cinquenta, mas só adquire caráter estrutural depois do Golpe de 1964.

Na primeira fase, inicia-se uma autêntica revolução urbana que germinou de modo lento e descontínuo. Contudo, essa revolução acontece de modo dissociado das transformações do sistema de produção escravista. Os engenhos, fazendas e sítios teriam de continuar funcionando sob este sistema para tornar possível toda a transição colonial e a revolução urbana que construiria o patamar para o êxito da economia e para a transformação capitalista subsequente. Já na segunda fase, a do capitalismo competitivo, a cidade se torna o pólo dinâmico do crescimento do capitalismo interno, sem necessitar estender ao campo os desdobramentos da revolução urbana. O crescimento do capitalismo moderno requeria o incremento constante de populações urbanas, principalmente nas cidades-chaves para a reorganização, geográfica, econômica, sócio-cultural e política, que o novo sistema econômico necessitava. Assim, a imigração para as cidades-chaves levava todo o tipo de gente, a começar pelos grupos de rendas altas e médias (na sua maioria membros de famílias tradicionais que empobrecidos apostavam na nova chance de alcançar prosperidade uma vez mais), sendo nativas ou estrangeiras. Também iam para as cidades-chaves os grupos de baixa renda (maioria estrangeiros), buscando as oportunidades que

estas cidades ofereciam com o trabalho livre, especialmente na área de serviços, nos trabalhos artesanais e nos comércios. Também estavam entre os atraídos pelo processo de urbanização de longa duração, os escravos, os forros e os vários tipos de libertos. Na medida em que se estrutura o capitalismo competitivo, temos no Brasil um surto industrial (mais ou menos da última década do século XIX até a crise de 1929). Trata-se de uma etapa que substitui, de forma mais ou menos rápida, a produção artesanal e a industrialização intersticial pela industrialização sistemática. Começa-se, então, nesse período, uma irradiação, da cidade para o campo, de “formas capitalistas de relações de trabalho, de mercado e de produção (de imediato, pela transformação da propriedade agrária e da organização do trabalho nas zonas de crescimento econômico acelerado ou de imigração e de agricultura comercial voltada para o mercado interno; a longo prazo, embora de maneira descontínua e oscilante, pela incorporação do trabalho agrícola, de criação ou de mineração às relações de mercado.)”¹³⁶

Na medida que o capitalismo competitivo avança, vão surgindo os requisitos para a transição ao capitalismo monopolista: concentração demográfica, não somente nas cidades-chaves, mas também em um grande mundo urbano-comercial e urbano-industrial. Renda *per capita* em especial das classes médias e altas; padrão de vida destes mesmos setores; mercado interno diferenciado e integrado em escala nacional; capital no mercado financeiro possibilitando o crescimento do consumo e da produção; modernização tecnológica; estabilidade política e controle efetivo do Estado feito pela burguesia nativa; entre outros requisitos.

¹³⁶ FERNANDES, op. cit. p.1702.

O capitalismo monopolista responde a fase de crise das economias centrais. A economia brasileira se relacionou com a expansão do capitalismo monopolista conforme sua condição de país pobre, subdesenvolvido, enfim, de periferia. As grandes corporações, na maioria por meio de filiais, instalaram-se no Brasil quase ao mesmo tempo que surgiram nos países centrais. Mas “na década de 50 que se pode localizar a segunda tendência de irrupção do capitalismo monopolista como realidade histórica propriamente irreversível.”

¹³⁷ Para tanto, foi necessário consolidar os requisitos desta nova realidade histórica. Tal papel foi cumprido principalmente a partir da Revolução de 30, depois pelo Governo Juscelino Kubitschek e, em especial, pelo regime militar iniciado em 1964. É sob o capitalismo monopolista que o imperialismo se torna um imperialismo total. Não conhecendo fronteiras, ele opera de dentro das sociedades hospedeiras. Assim, o que passa a ser bom para o Brasil é aquilo que é bom para os países centrais, em especial, para os Estados Unidos.

Esse é o contexto de transformações vivido por pessoas como Dona Valdete, bairros como Sambaqui, cidades como Florianópolis. Elas se deram não só no plano econômico, mas também no campo cultural. Hoje, as relações sociais são outras. A forma de aproximação entre jovens, em Sambaqui, por exemplo, já não é mais a *Ratoeira*. Muitos dos mais velhos sentem falta da cultura do passado. E devemos nos perguntar o porquê. Por que as mudanças não partiram de “sua gente”? Por que de certa forma foram impostas e não são voltadas para a maioria? Por que se deram em um tempo baseado num novo sistema de produção que até então não conheciam? Por que não se sentem mais guardiões de conhecimentos comunitários que estão se perdendo? Estas são apenas algumas questões

¹³⁷ FERNANDES, op. cit. p.1715.

entre muitas outras que podemos fazer. As respostas, contudo, exigem mais trabalho. E esta dissertação, pela limitação de tempo, não conseguiu elaborá-las. Mas, um primeiro passo pôde ser dado: compreender mais essa cultura que estas anciãs sentem falta. Essa relíquia que faz parte do processo histórico que construiu a vida local, que está, ao mesmo tempo, ligada à vida geral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura desenvolvida por um povo está relacionada às suas condições objetivas, que se transformam no processo histórico do desenvolvimento humano e da natureza orgânica e social em que está inserido. Desta forma, a cultura dos povos é diferente de acordo com o tempo e o lugar. A maneira de viver e as produções intelectuais e artísticas no período do feudalismo não são as mesmas em tempos de capitalismo, por exemplo. Nestes processos de transformações todos são atingidos direta ou indiretamente, contudo, nem todos usufruem as conseqüências da mesma forma, porque eles são frutos de lutas que, historicamente, envolvem lados opostos. Já diziam Marx e Engels¹³⁸, em 1848, “a história de toda sociedade até nossos dias é a luta de classes”. Homem livre e escravo, patrício e plebeu, senhor e servo, burguês e proletário, em suma, opressores e oprimidos sempre tiveram em constante oposição, envolvidos numa luta, ora velada, ora aberta, que em cada etapa levou a uma transformação revolucionária de toda sociedade ou ao aniquilamento das duas classes em confronto.

No Brasil, a história não é diferente. Se a partir de 1500, os indígenas foram dizimados, grande parte da população que os “substituiu” também veio das condições de exploração: escravos, depois “escravos” libertos e seus descendentes; imigrantes e também seus descendentes. Destes últimos temos, nesta pesquisa, o exemplo dos açorianos que no século XIX vieram para o Brasil “fugindo” da pobreza e da natureza da Ilha de Açores para a Ilha de Florianópolis. A mudança de território era o suficiente para que houvesse transformações na cultura deste povo. Mas este exemplo mostra que nem sempre elas

¹³⁸ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Trad. Sueli Tomazzini Barros Cassal. – Porto Alegre: L&PM, 2002. p.23.

ocorrem como as pessoas gostariam. Afinal, elas ocorreram pela condição de fome, uma situação social imposta, nunca de escolha.

No novo território e contexto social se criam as novas culturas que respondem a este meio. Estas se baseiam no acúmulo histórico de experiências de seus construtores e nas condições objetivas materiais que também são permeadas pelas agendas ideológicas presentes na sociedade. É dentro desta lógica que os descendentes açorianos criaram a *Ratoeira*. Através dela, e de protagonistas na sua construção e, conseqüentemente, da comunidade, como Dona Valdete, observamos que condições eram estas.

Em primeiro lugar, constatamos que nas primeiras décadas de vida de Dona Valdete – décadas de 30, 40 e 50 do século XX – em Sambaqui, Florianópolis, a forma de vida não se diferenciava muito da de seus ascendentes que chegaram na primeira metade do século XVIII à Ilha. O trabalho duro era a primeira condição de vida: fazer roças (principalmente de café); fabricar farinhas no engenho; pescar; fazer rendas e trabalhar em casa. Todos tinham que trabalhar, inclusive as crianças, que não podiam priorizar os estudos; o transporte era precário, feito basicamente a pé ou de barco; as escolas ficavam distantes; o comércio era realizado à base da troca ou da venda nos longínquos centros comerciais. Não havia luz elétrica e outras estruturas básicas do desenvolvimento tecnológico já a todo vapor nas grandes cidades, do qual usufruíam uma pequena elite. Embora neste período o Brasil já entrava em processo de transição do capitalismo competitivo para o monopolista, este ainda não havia alastrado suas formas de organização em comunidades rurais como Sambaqui. Desse modo, generalização da força de trabalho tal qual conhecemos hoje ainda não era conhecida naquele lugar. Assim, a divisão de trabalho entre homens e mulheres era ainda mais marcante. Com exceção da labuta na roça e nos engenhos de farinha, que geralmente era feita por ambos, a pesca era mais destinada aos homens e os trabalhos

chamados domésticos, bem como cuidar dos filhos, às mulheres. Contudo, o dinheiro era controlado por eles.

É nestas condições que se desenvolve a *Ratoeira*, o que explica a sua forma oral e performática e o seu conteúdo que buscava aliviar a dor e dar continuidade à vida, tanto no seu aspecto objetivo como subjetivo.

No entanto, principalmente a partir da década de cinquenta, a antiga Desterro começa a acompanhar a radical transformação que vinha ocorrendo no Brasil. Em pouco tempo, em Florianópolis, começa a predominar a zona urbana como espaço para a organização social do capitalismo. A infra-estrutura que não existia até então, passa a existir como suporte para o desenvolvimento do comércio turístico, imobiliário e de produtos em gerais. As relações sociais de trabalho mudam. Ao invés do trabalho autônomo dos agricultores e pescadores, começa a predominar a relação patrão/empregado. Dona Valdete é um exemplo entre tantos outros. Nesta relação o que conta não é ser homem ou ser mulher, e sim ser mão de obra barata. E pelo histórico de opressão das mulheres, a mão delas é considerada de menos valor, o que lhes permitem serem admitidas com facilidade no mercado de trabalho. Esta nova realidade muda significativamente a participação das mulheres na sociedade. Enfim, tudo passa a ser um produto, inclusive e principalmente a força de trabalho, a ser vendido e comprado.

Com estas mudanças as relações sociais e a cultura não poderiam continuar as mesmas. Mudaram radicalmente. A *Ratoeira* deixou de existir. Podemos nos perguntar: mas, por quê? As mulheres não continuam interessadas em namorar, casar? O canto já não serve mais para aliviar a dor? Certamente sim. Porém, em primeiro lugar, o casamento tradicional já não é mais a prioridade absoluta das mulheres que hoje, em grande parte, não ficam mais “entocadas” dentro de casa e no bairro; saem para estudar, trabalhar e ganhar o

seu próprio dinheiro. Em suma, não é depender de um marido que lhes garantirá a sobrevivência e sim vender a sua força de trabalho. Em segundo lugar, a *Ratoeira* era uma prática cultural baseada na oralidade e na construção e recepção coletiva e comunitária. Era uma forma de cantar a vida. E como sabemos, estas características encontravam condições de existência até o período em que a *Ratoeira* sobreviveu, mas hoje não as encontram, pois as condições são outras. Basicamente tudo deve ser voltado para o mercado, inclusive as manifestações culturais. Estas dificilmente são da comunidade como um patrimônio coletivo. Vivemos um processo de privatização de tudo. A televisão ocupou o espaço dos velhos narradores. Então, como poderia a *Ratoeira* sobreviver como prática viva cultural?

Contudo, quem a viveu, como Dona Valdete, sente a sua falta, e não se conforma que as novas gerações não queiram aprendê-la. Mas sentir falta da cultura implica sentir falta de outros aspectos da vida em geral, e de fato, Dona Valdete lembra da sua infância e juventude no meio rural com certo saudosismo. Mas ao mesmo tempo não deseja passar pela vida dura que enfrentava. Há um paradoxo aí que precisamos debater.

Ela lembra que quase não tinham o que comer, mal podiam estudar e trabalhavam duro para sobreviver, mesmo quando crianças. Estes foram fatos fundamentais que hoje não fogem de sua memória e a levam a compará-los com a vida atual. Não há dúvida que aquele tempo era uma vida sacrificada. Contudo, contraditoriamente, diz sentir falta da vida na roça e que seu sonho, hoje, é ter terra para cultivar e criar animais, aí sim ela seria feliz. O que acontece com Dona Valdete não é de se estranhar. Como se pode observar, as mudanças ocorridas em Florianópolis partiram da elite e foram voltadas para a elite. Contudo, Dona Valdete não é do tipo reacionário a estas mudanças, pois reconhece os seus avanços. Muitas das transformações também eram de desejo de sua gente, como o melhor acesso à educação. Mas são transformações que dão de um lado e tiram de outro,

simplesmente porque não são do projeto da classe de Dona Valdete e sim da elite. No seu projeto ela continuaria com a profissão de agricultora e pescadora, mas com as mudanças necessárias a ser feitas nestas profissões, que em síntese seriam menos horas de trabalho, sendo elas suficientes para se ter uma vida digna; acesso à saúde; à educação; ao lazer. Da mesma forma, sente falta de sua cultura, porque o projeto de sua classe talvez não excluísse formas de apresentação e vivência humana como a oralidade e a coletividade.

Não se trata aqui de negar as mudanças e seus aspectos positivos e defender tradições imutáveis. A questão é como, por quem e para quem as transformações se dão. As transformações ocorridas com o capitalismo, mais uma vez não foram feitas para todos e, portanto, não atendem muitas necessidades fundamentais. Além disso, no caso específico de Florianópolis, as mudanças se deram em uma velocidade fora do comum. Enquanto grandes pólos como Rio de Janeiro e São Paulo tiveram um processo lento gradual e constante da formação do capitalismo, lugares como Florianópolis viram, num curto prazo de tempo, seus efeitos, num alto grau de desenvolvimento, tomarem conta do seu espaço e da sua organização social. Assim, se grande parte da população das grandes cidades provém do campo, boa parte da população de Florianópolis viu a cidade chegar ao campo, sem nunca ter saído dele, como é o caso de Dona Valdete. Pessoas, como ela, viram o seu lugar passar por mudanças tão abruptas a ponto de se tornar irreconhecível. Eu diria que pessoas, como Dona Valdete, vivem uma *diáspora* dentro do seu próprio território. Sua memória é, em muitos aspectos, *diaspórica*, porque recorda de sementes plantadas no passado que hoje, no presente, parecem não encontrar território propício para se desenvolver, sentindo-se, às vezes, fora do lugar. Muitas das problemáticas levantadas pela *Ratoeira* ainda não foram resolvidas. Ao mesmo tempo, ela deixou de existir por transformações que, tampouco, oferecem condições de solução. A que forma, a que

espaços, então, recorrer para que estas problemáticas ainda continuem sendo levantadas e debatidas por seus interessados? À televisão que substituiu grande parte da narrativa social, mas que cobra caro para qualquer um que através dela queira se pronunciar? Aos livros que exigem saber escrever e ler? Ao trabalho que exige velocidade e silêncio? Ou à velha *Ratoeira*? Mas sua condição de existência hoje não seria apenas como potencial de produto exótico a ser “admirado” e “comprado” pelo turismo? E isto daria a ela de volta o seu sentido de outrora?

Estas são algumas perguntas a que cheguei com este trabalho. Não poderei desenvolvê-las neste momento, mas deixo-as em aberto para futuros debates, sejam eles feitos por mim e/ou outros/as pesquisadores/as. Mas gostaria apenas de dizer que, em meu ponto de vista, o mais importante não é se a *Ratoeira* deixou de existir ou se outras culturas tomaram o seu lugar. O fundamental é se o ser humano como ser social e histórico está sendo sujeito de sua própria existência e construindo modos de vida que atendam as suas necessidades mais intrínsecas, tanto no plano material como no espiritual. Se isto não acontece com grande parte das pessoas, significa, então, que um projeto de emancipação social ainda está para ser realizado, e ele envolve economia, cultura, política e outras esferas da sociedade humana.

Por último, penso que as/os pesquisadoras/es possuem uma grande responsabilidade. A universidade deve ser um desses espaços em que as pessoas recorram para colocar suas problemáticas à reflexão e à elaboração de propostas. Para tanto, é necessário que elas sintam esta abertura. Mas ela só existirá se, de fato, a universidade tiver este propósito e se nós pesquisadores, virmos a estas pessoas como sujeitos. Através de suas experiências, há a criação de nossos saberes. Uma das minhas maiores alegrias durante esta pesquisa foi quando Dona Valdete me ligou, sem eu esperar, me dizendo que havia

escrito uns “versinhos” para me ajudar nos meus estudos. Embora, ela tivesse esta visão, “da ajuda”, eu sabia que aquilo, na verdade, significava que ela estava se envolvendo no trabalho, pensando e elaborando sobre ele e, assim, contribuindo para o registro de parte da história que poucos conhecem. Para isto usou o caderno da neta em desuso. Aproveitou cada espaço em branco dele para preencher os espaços em branco da história. Pediu ainda desculpas pelos erros em português. Eu diria: quando é que a sociedade lhe pedirá desculpas por marginalizar essas práticas culturais da oralidade sem permitir, ao mesmo tempo, que milhares não tenham acesso ao aprendizado formal da escrita?!¹³⁹

¹³⁹ Em anexo, se encontram as fotocópias do caderno da neta de Dona Valdete, onde ela escreveu as trovas. Sobre este processo ver o capítulo 1, UMA MULHER, MUITAS VIDAS, e o DIÁRIO DE CAMPO.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Maria Helena. *Algumas reflexões sobre a construção biográfica*. In: Anais. IV Congresso ABRALIC. – São Paulo: Bartira Gráfica e Editora S.A., 1994, p. 687-690.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética (A teoria do romance)*. – São Paulo: Ed. Hucitec, 1988.

_____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. – 3ª ed. - São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da UNB, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. - v.1 - São Paulo: Brasiliense 1985.

BONNICI, Thomas, ZOLIN, Lúcia Osana (orgs) *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. – Maringá: Eduem, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. - 8ª ed. - São Paulo: Ed. Cultrix.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. – 3ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BUARQUE, Daniel. *O gênero das multidões*. - São Paulo, Mais! (Folha de São Paulo), domingo, 5 de dezembro de 2004.

CABRAL, Oswaldo R. *História de Santa Catarina*. - 1ª ed. - Florianópolis: Secretaria da Educação e Cultura, 1968.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 4ª ed., 2006.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, v. 1 e 2. - 5ª ed. - Belo Horizonte: Ed. Itálica, 1975.

CARVALHO, Ana Maria Bulhões de. *A Imaginação Perigosa (Sobre a Alteriografia na Literatura Contemporânea)*. UFRJ

CARVALHO, Ruy Galvão de. *Poetas dos Açores*. – Ilha da Graça, Açores: Serafim Silva/Artes Gráficas, 1998.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de tempo-espaço de experimentação*. - São Paulo: Perspectiva: Editora da USP, 1989.

DIETERICH, Heinz, Chomsky, Noam. *La Sociedad Global: Educación, Mercado y Democracia*. - México: Grupo Editorial Planeta, 1995.

DINIZ, Alai Garcia. *A poética do corpo no corrido, no rap e na ratoeira*. In: André L.G. Trouche; Marcia Paraquett. (Org.). *Formas & Linguagens: Tecendo o Hispanismo no Brasil*. - Rio de Janeiro: CCSL Publishing House, 2004.

_____. *(I)ma(R)gens em torno de capricho e vergonha*. In *Genealogias do Silêncio: feminismo e gênero*/ organizado por Carmen Sílvia Moraes Rial e Maria Juracy Filgueiras Toneli – Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004. p. 105-115.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. – São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil*. In *Intérpretes do Brasil*/ coordenação, seleção dos livros e prefácio, Silviano Santiago. v. 3 - Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2ª ed., 2002.

FERREIRA, Marieta de Moraes, Amado, Janaína (org.) *Usos e Abusos da História Oral*. – 6ª edição - Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2005.

FERREIRA, Sérgio Luiz (organizador). *Histórias Quase Todas Verdadeiras*. 300 Anos de Santo Antônio e Sambaqui. – Florianópolis: Ed. das Águas, 1998.

FILIZOLA, Anamaria, Rondelli, Elizabeth. *Equilíbrio distante: fascínio pelo biográfico, descuido da crítica*. Lugar Comum, volume 1, número 2, pp 209-225.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. In *Interpretes do Brasil*, 2º volume/ coordenação, seleção de livros e prefácio, Silviano Santiago. - 2ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Heróis de nosso tempo*. São Paulo, Mais! (Folha de São Paulo), domingo, 5 de dezembro de 2004.

GARRETÓN, Manuel Antonio (coordinador). *El Espacio Cultural Latinoamericano: bases para una política cultural de integración*. - Chile: Colección Popular: 2003.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOTLIB, Nádia Batella. *Na Contramão da História Biográfica*. In: *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. 86-94.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HARTMANN, Luciana. *História do tempo delas: performances de contadoras de causos da Companhia do Rio Grande do Sul*. In: *Genealogias do Silêncio: feminismo e gênero*/ organizado por Carmen Sílvia Moraes Rial e Maria Juracy Filgueiras Toneli – Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004. p.95-103.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. In *Interpretes do Brasil*, 2º volume/ coordenação, seleção de livros e prefácio, Silviano Santiago. - 2ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

IANNI, Octavio. *O Labirinto Latino Americano*. - Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

KOLLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. Trad. Roberto Goldkorn. – 4ª ed. – São Paulo: Global Editora, 1980.

MAGDOFF, Harry. *A Era do Imperialismo*. - São Paulo: Ed. Hucitec, 1978.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. - 2ª ed. - Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

_____. *Memorias y Olvidos*. In www.revistanumero.com/24medios.htm . Acesso em agosto de 2005.

_____. *Narrativas estalladas. Entre oralidades recuperadas y visualidades hegemónicas*. In: <http://jalla2006.uniandes.edu.co>. Acesso em agosto de 2006.

_____. *Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria*. In: www.pacc.ufrj.br/barbero.htm . Acesso em outubro de 2006.

MARX, Kart, FRIEDRICH, Engels. *Manifesto do Partido Comunista*. Trd. Sueli Tomazini Barros Cassal. – Porto Alegre: L&PM, 2002.

MATOS, Maria Izilda S. de. *Estudos de Gênero: percursos e possibilidades na historiografia contemporânea*. In *Cadernos Pagu* (11), 1998: p.67-75.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Bordas rarefeitas da linguagem artística da Performance: suas possibilidades e meios tecnológicos. Performance, Cultura e Espetacularidade*. – Brasília: Editora UNB, 2000. p.31-40.

MITTMANN, Maryualê Malvessi. *O teatro épico de Brecht e a performance contemporânea*. Relatório Final do projeto de pesquisa de iniciação científica do PIBIC/UFSC. – Florianópolis, 2002.

MORISSAWA, Mitsue. *A história da luta pela terra no Brasil e o MST*. - São Paulo: Expressão Popular, 2001.

MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras Brasileiras do Século XIX*, v.1. - Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.

_____. *Escritoras Brasileiras do Século XIX*, v.2. - Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004.

PENA, Felipe. *Teoria da Biografia Sem Fim*.

PIAZZA, Walter F. *Santa Catarina: sua História*. - Florianópolis: Editora UFSC, 1983.

PRIORE, Mary Del. (org). *História das mulheres no Brasil* - 8ª ed. - São Paulo: Contexto, 2006.

RICHARD, Nelly. *Experiência e representação: o feminino, o latino-americano*. In *Intervenções críticas: arte, Cultura, gênero e política*. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002: p.142-155.

SCHMIDT, Rita Teresinha. *A crítica na mira da crítica*. In: *Gender Studies and Feminist Perspectives*. – Florianópolis, n.42. p.103-125, jan-jun, 2002.

SCOTT, Joan W. *Experiência: tornando-se visível*. In: *Falas de gênero*. Orgs. Alcione Leite da Silva, Mara Coelho de Souza Lago, Tânia Regina de Oliveira Ramos. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999. p. 27.

STOLKE, Verena. *La mujer es puro cuento: la cultura del género*. In *Revista Estudos Feministas*, v.12, n.2, 2004: p.77-105.

STONE-MEDIATORE, Shari. *Chandra Mohanty y la revalorización de la 'experiencia'*. *Hiparpia*, v.10, n.1, 1999: p.85-110.

SUGAI, Maria Inês. *As intervenções viárias e as transformações do espaço urbano: a via de contorno Norte-Ilha*. - São Paulo: FAUUSP, Dissertação de Mestrado, 1994.

SZATKOVSKI, Inês Valéria. *A dupla face trovadoresca de Chico Buarque: o eu feminino e a representação da mulher (E "ecos e reverberações" da poesia medieval portuguesa em Chico Buarque)*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. – Florianópolis: UFSC, 2005.

THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado – História Oral*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3ª edição, 1992.

VICH, Víctor y ZAVALA, Virginia. *Oralidad y poder – Herramientas metodológicas*. – Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2004.

WELLEK, René, WARREN, Austin. *Literatura e Biografia*. In: *Teoria da Literatura*. – Lisboa: Europa América, p. 91-98.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. - São Paulo: Companhia das Letras, 1981.

_____. *Cultura e Sociedade: 1970-1950*. - São Paulo: Editora Nacional, 1989.

_____. *Cultura*. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Trans. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. - São Paulo: EDUC, 2000.

_____. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. - São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.

_____. *A letra e a voz: a "literatura medieval"*. Trad. Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. - São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Ao leitor Voyeur. Veja, 26 de julho de 1996, p. 126-7.

www.incra.gov.br. Acesso em setembro de 2006.

www.ibge.gov.br. Acesso em setembro de 2006.

www.mst.org.br. Acesso em setembro de 2006.

www.nea.ufsc.br. Acesso em agosto de 2006 e janeiro de 2007.

www.madres.org. Acesso em outubro de 2006.

ANEXOS

ANEXO 1
DIÁRIO DE CAMPO

DIÁRIO DE CAMPO

18 de junho de 2005

Primeiro dia de encontro com Dona Valdete

No caminho paradisíaco rumo à Sambaqui, muitas idéias eram trocadas entre minha orientadora e eu. A ansiedade era de ambas e se resumia em dúvida: como será que a Dona Valdete vai receber a Adriana, alguém desconhecido que buscaria saber sobre sua vida?

Chegamos por volta das 14h, Dona Valdete não estava em casa. “Está na praia” disse seu esposo, Seu Toló. Para lá fomos onde a encontramos catando conchas que ficaram nas pedras. Ainda longe, nos recebeu com alegria. Toda a angústia parecia terminar em um minuto e mal sabia que depois me trataria como se me conhecesse desde menina. “O que eu puder fazer pra te ajudar nos teus estudos eu vou fazer”. Mal sabia ela que não se tratava de me ajudar, mas sim de contribuir no registro e estudo de memórias diaspóricas, tão importantes para compreensão de nosso presente em que a história oficial geralmente marginaliza a maioria da população. Neste sentido, suas primeiras palavras já introduziam um dos principais objetivos desta visita.

Ainda sobre as pedras ela nos disse que aquilo já não era mais serviço para uma mulher de 70 anos, mas que o fazia para “não perder o costume”, pois tinha sido aquele o modo de sobreviver na infância, quando mal tinham o que comer. Tive nesse momento uma das primeiras informações da vida da mulher que eu pretendo, além de outras coisas, biografar.

A recepção não podia ser melhor. No caminho da praia à sua casa conversamos bastante. De acordo com a importância do assunto, ela, espontaneamente, parava e nos

contava. Surgiram ali mais alguns elementos: ter criado e educado da maneira que considera correto (com estudos e sem drogas) o filho-neto (uma de suas filhas morreu e deixou uma criança de três anos) é um de seus maiores orgulhos. Mas reconhece que não estava sozinha nesta missão, reconhece Deus como um dos seus grandes colaboradores, e o estudo. Neste último, faz questão de agradecer a colaboração do professor Philippe da universidade. Nesta conversa, sua história de vida se mistura a de outros: a do neto, a do professor e à minha mesmo, a quem ela aconselha a seguir nos estudos.

Ao chegar em casa convida a sentar, é, então, quando lhe explicamos melhor nossos objetivos: estudar o “livro vivo” que é ela, sua vida e sua obra, como os versos da *Ratoeira*. Explicamos também da vontade de gravar em CD as principais cantigas antigas que ela recorda. Dona Valdete ficou muito feliz com a idéia. Isto é muito importante para nós, pois não se trata de nenhum objeto, no sentido literal da palavra, a ser estudado, e sim de um sujeito que precisa estar de acordo com tal estudo.

Enquanto explicávamos o objetivo, ela nos respondia com a memória. Contou várias coisas. Contou, por exemplo, que mal tinham o que comer, “há se não fossem as ostras...”. Também não tinham luz elétrica, usavam a “pombóca” (lâmparina)...Cantavam no engenho, onde faziam a farinha (cantou alguns versos), e essas canções eram passadas de pais para filhos...Faziam seus próprios brinquedos, mas as bonecas eram feitas pela mãe...

Este foi o primeiro dia de contato. O objetivo principal era conhecer-nos e conversar sobre o objetivo dos estudos. Também apareceram na casa de Dona Valdete sua filha e uma amiga de infância que também vivem em Sambaqui. Com a chegada das duas as recordações eram complementadas uma pela outra.

Aproveitando a visita já pude marcar uma próxima visita a Dona Valdete, será dia 22 de junho, quarta-feira. O objetivo desta vez será que ela me conte a sua história de vida.

22 de junho de 2005

Segundo dia de encontro com Dona Valdete

Como já havia combinado com ela na primeira visita, este segundo encontro foi para Dona Valdete contar sua vida. Sentadas à mesa da cozinha, perguntei a ela se podia gravar o que ela falaria, deu uma risada e disse que não tinha problema. Perguntou-me, então, o que deveria falar. Respondi que era para ela ficar a vontade, falar o que quisesse, mas, em síntese, gostaria que me contasse a sua história de vida, sua infância, sua juventude, sua fase adulta, o agora, enfim, tudo que ela gostaria de contar sobre sua vida para alguém.

No início, Dona Valdete ficou um pouco tímida com o gravador, mas logo depois, ele era só mais um que estava ali ouvindo. As partes que não gostaria que fossem gravadas, avisava e falava baixinho. Sempre a deixava tranqüila quanto a isso, dizendo-lhe que respeitaria a sua posição, não escrevendo sobre aquilo que não quisesse que fosse publicado. Contudo, me surpreendeu o nível de confiança e espontaneidade de Dona Valdete comigo, até parecia que nos conhecíamos há muito tempo e que eu era parte de sua família...

Dona Valdete falou principalmente sobre a vida dura que tinham na roça quando criança e jovem. Mal tinham o que comer e praticamente não podiam estudar. Colhiam café, faziam farinha de mandioca, pescavam, plantavam, faziam rendas, brincavam de *Ratoeira*. Casou-se e teve duas filhas, uma delas morreu aos vinte anos e foi o que mais marcou a sua vida. Criou o netinho que ela deixou e hoje ele mora ao seu lado. Depois de casada trabalhou como empregada doméstica e de varredoura de rua na COMCAP. Hoje tem 70 anos e é aposentada, ainda vive com seu marido, Seu Toló, em Sambaqui, onde

nasceu e se criou. Sente falta da *Ratoeira* e canta vários dos versos que lembra. Cantou alguns deles para mim, além do refrão. Os cantou espontaneamente, principalmente quando começou a falar da *Ratoeira* e em alguns momentos que os versos tinham a ver com o que ela estava me contando, como, por exemplo, sobre a farinha que faziam nos engenhos: *Engenho da farinha/ Merece três cantador/ Um pro forno, outro pra prensa/ O melhor pro cevador*. Dona Valdete também falou sobre as mudanças e diz sentir falta de ter um lugar para plantar e colher, de ter alguém para pescar, e reclama pelo fato de a juventude não querer saber dos velhos. Mas ao mesmo tempo não deixa de reconhecer que a vida melhorou, que seus netos “nasceram em berço de ouro”, no seu tempo sim que “era uma vida sacrificada”.

Terminando a entrevista, acordei com Dona Valdete que a visitaria outros dias somente para registrar os versos que ela lembrasse da *Ratoeira*.

Mas antes de ir embora, não me deixou sair sem um cafezinho...

Dona Valdete me deu muitos elementos sobre sua vida, mas cheguei em casa e tive uma surpresa, o gravador tinha funcionado somente nos primeiros cinco minutos, exatamente até o momento que parei para ver se ele estava funcionando. Fiquei indignada, sabia que mesmo indo outro dia para fazer outra entrevista elas nunca são as mesmas. Mas de qualquer forma agora vai ser o momento de testar a minha memória e escrever imediatamente o que lembro sobre sua vida.

[Baseando-me no que lembrava da entrevista, fiz uma pequena biografia (10 páginas, espaço duplo) que fez parte da monografia da disciplina “Bio e Grafias: um encontro marcado”, da professora Tânia Regina de Oliveira Ramos, cursada no primeiro semestre de 2005. Adiante, ela será complementada com novas entrevistas].

26 de julho de 2005

Terceiro dia de encontro com Dona Valdete

No domingo do dia 24 de julho de 2005, Dona Valdete me ligou e disse que tinha uns versinhos para mim. Fiquei muito feliz, ela fez algo que eu não esperava: tinha escrito as trovas versos que lembrava. Preocupada me disse que achava que eu não ia entender nada, pois ela não sabia escrever direito, e tinha esse jeito “manézinho”...Ainda no telefone disse a ela que eu tinha certeza que eu entenderia, pois ela sabia escrever sim, era bom que ela tinha escrito estes versos, portanto, era para continuar escrevendo.

Na terça-feira desta semana fui à sua casa, mal cheguei, ela já me convidou a sentar à mesa para me mostrar as trovas, me repetiu toda a conversa do telefone de que eu não ia entender...mas mudou de idéia quando eu, mais do que entusiasmada, comecei a ler os versos escritos num caderno. De fato, eu não entendi algumas palavras e outras faltavam versos, mas foram exceções, então, nos colocamos, as duas, quase durante toda a tarde a completar as trovas e a escrever as palavras que não tinha compreendido. As trovas que estavam incompletas, bastava ler algumas de suas palavras para que Dona Valdete a lembrasse toda, em seguida. Enquanto completávamos aqueles que ela tinha escrito, espontaneamente ela lembrava de outros e, então, eu os registrava. Agora o que eu achei mais interessante foi que durante todo este trabalho, ao contrário de mim, Dona Valdete sempre cantava as trovas e quando eu as lia, me corrigia dizendo que não era assim, então, repetia cantando para eu também cantar ou declamar de acordo com a melodia da música.

É, Dona Valdete parece que está entrando no ritmo do trabalho e inclusive ajudando a construir este ritmo. Está relembando muitas coisas e isto está lhe fazendo bem. Disse que não sabia como lembrava de tantos versos, mas que também não os tinha lembrado de

uma só vez. Foi anotando aos poucos naquele caderno, conforme ia lembrando. “De repente tava fazendo uma coisa, e aquela coisa me lembrava de um verso, daí eu ia correndo anotar”. E quando anotava um acabava lembrando de outro e mais outro. No final do trabalho contei, tinha chegado a 147 trovas. Obviamente não poupei elogios porque, de fato, ela me surpreende, mas o mais gratificante para mim foi a sua cara de alegria quando eu falei o número, ela mesma se surpreendeu com sua memória, estava orgulhosa, mas ao mesmo tempo não perde a humildade que, às vezes, é até demais.

Mas já era tarde e hora de ir, não antes de tomar café...

Combinei com Dona Valdete que eu a visitarei mais a diante, e que enquanto isto a gente se fala por telefone.

14 de dezembro de 2005

Quarto dia de encontro com Dona Valdete

Antes das férias, fui à Sambaqui novamente. Dessa vez para buscar mais 31 trovas, entre elas, as que ela tinha escrito e as que ela lembrou durante a visita. Foi uma visita mais rápida. Como em julho, sentamos à mesa e fizemos o trabalho de anotar e compreender os versos. Agora ao total já tem 178 trovas registradas. Diante do número, Dona Valdete disse que agora acha que não vai lembrar de mais nenhum. Mas eu tenho minhas dúvidas, pois vem dizendo isto já há um tempo e sempre se lembra de um novo. Quando eu cheguei, inclusive, ela me disse que achava que eu já tinha aqueles versos, que eles estavam repetidos, mas não estavam não, com exceção de dois.

Como era véspera de natal e esta é uma data importante para Dona Valdete, ela me fez uma surpresa: tinha um presente para mim e para minha mãe, a qual ela sequer conhece, mas nas conversas que sempre temos acabo contando também sobre mim e, dessa forma, também sobre minha família. Assim, está sendo inevitável a criação de um laço que extrapola o acadêmico. E o fato de eu ter trabalhado na agricultura e ainda ser esta a economia da minha família tem contribuído para isso, pois gera de imediato uma identificação. São inúmeras as palavras e realidades que ela pensa que eu não conheço porque são expressões características do campo e, assim, no seu imaginário sobre seu passado, mas que sim, conheço. Ela acha isso engraçado pela nossa diferença de idade.

Antes de ir embora o café que já virou tradição dos nossos encontros...

4 de junho de 2006

Quinto dia de encontro com Dona Valdete

Quase um semestre depois, consegui me encontrar com Dona Valdete novamente para fazer uma nova entrevista sobre sua vida. Foi difícil marcar um encontro desta vez. Dona Valdete está enfrentando mais uma barra na vida, seu marido está com câncer, e precisa de sua atenção integral. Seu cotidiano agora está marcado pelas idas e vindas ao hospital. Como vínhamos nos conversando por telefone fiquei sabendo disso mesmo sem ir até lá. Fiquei preocupada com esta visita, se ela ia se abrir tanto para a entrevista como da primeira vez. Mas Dona Valdete não pára de me surpreender, contou com mais vontade do que nunca. Dessa vez, antes de sentar à mesa da cozinha, como virou costume nosso, eu e Dona Valdete, mais a sua filha, a Fátima, ficamos sentadas fora da casa conversando questões gerais da vida. Achei bem interessante este momento, as conversas sem serem parte de entrevistas “oficiais” sempre existiram, mas dessa vez a presença de sua filha fez com que durasse mais e criasse um ambiente de conversa de “comadres”, criando um clima muito favorável para a entrevista que vinha depois.

Nesta entrevista (transcrição em anexo) segui o método da primeira vez pedindo à ela que contasse sua vida, somente no final fiz algumas perguntas que considerei importantes para a análise. Dessa vez não estava somente eu para ouvir, mas também sua filha, o que tomou mais espontâneo o relato. Sua filha fez algumas perguntas e em outros momentos completava algumas informações. O curioso foi observar algumas divergências sobre algumas questões dos tempos passados e do presente. Dona Valdete contou, contou..., se abriu tanto quanto da outra vez, mas o que mais marcou foi ela ter cantado muito, muito mesmo, estava inspirada neste dia. Enquanto cantava, de repente, me perguntou se eu já não

tinha todos aqueles versos anotadas, quando disse que sim, então, perguntou por quê estava cantando tudo aquilo. Na hora respondi que isso era muito bom, e que uma coisa eram os versos cantados, outra coisa eram eles escritos, e que inclusive era intenção minha levá-la em outro momento a um estúdio para ela cantar e gravar as principais cantigas. Foi um momento de muita risada das três, porque na verdade eu não tinha pedido neste dia que ela cantasse, ou seja, a sua pergunta era para ela mesma. Penso que Dona Valdete, sem se dar conta, canta não simplesmente para eu colher as trovas, mas também para ela fazer o que sempre fez na vida, e que hoje, ao refazer, está revivendo e reinterpretando aquilo que está em sua memória. Como da primeira vez, ela também falou algumas coisas pedindo que depois não as registrasse, falando baixo neste momento, eu lhe fiz a mesma garantia. Aproveitei também para falar mais uma vez sobre o trabalho com Dona Valdete, do registro e análise que farei de todas estas informações, ou seja, da publicidade das coisas que ela está lembrando e falando. Para minha alegria ela continua concordando com a idéia e me parece bastante entusiasmada. Além dela, conversei com sua filha. Também gostou da idéia, principalmente por pensar no fato de que terão, sobretudo, um registro de sua mãe.

Já noite, depois de uma das visitas mais longas, fui embora. Mas é claro, antes disso o café. O engraçado disso é que eu sequer tenho o costume de tomar café, mas quando vou à Sambaqui, na casa de Dona Valdete...vira vício de uma hora para outra.

ANEXO 2

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA REALIZADA COM DONA VALDETE

SOBRE A TRANSCRIÇÃO:

A presente transcrição busca apresentar, em primeiro lugar, o conteúdo da entrevista, mas também representar algumas marcas orais características do falar da entrevistada, que representa um falar típico do “manezinho da ilha”. Alguns símbolos do alfabeto fonético internacional foram utilizados na transcrição, mas esta não é uma transcrição fonética. É importante ter em mente que uma das marcas mais características da variedade lingüística da entrevistada se encontra nos padrões entoacionais da fala, o chamado “cantado” característico da fala do “manezinho”, e representar tais marcas no meio impresso requer um grau de sofisticação técnica na transcrição que não permite que os não-iniciados em tal técnica compreendam a representação destes padrões entoacionais. Ao mesmo tempo, procurou-se fugir de uma representação estereotipada deste falar, evitando com isso apresentar aqui uma caricatura do falar “manezinho”, assegurando o respeito que os falantes desta variedade merecem.

A opção por utilizar determinados símbolos fonéticos se deu em função de manter uma maior clareza na representação de sons considerados marcantes do falar dos participantes (como as plosivas palatalizadas da entrevistadora e as africadas da entrevistada), evitando-se o uso das letras do alfabeto convencional em posições não convencionais na ortografia portuguesa (como usar o "x" para representar os "chiados" em final de palavra da entrevistada). E também para melhor captar a grande diversidade de formas existentes nesta variedade lingüística. Já que, muitas vezes, as mesmas palavras são pronunciadas diferentemente, seria difícil representar estas formas variantes utilizando um número restrito de caracteres. Ainda assim, procurou-se limitar o uso destes símbolos para um mínimo, de modo que qualquer pessoa consiga sem esforço demorado ler o texto resultante. No fim desta apresentação encontra-se a chave da transcrição.

Algumas observações sobre a notação utilizada:

- a) Os comentários entre parênteses não são parte da fala de nenhuma das pessoas que participaram da entrevista.
- b) O discurso reportado está apresentado, segundo uma estratégia de uso comum da escrita cotidiana, entre aspas duplas: "exemplo".
- c) Falas sobrepostas foram posicionadas uma em baixo da outra, para tentar resgatar a idéia de cotemporalidade. Os trechos sobrepostos tiveram seu início e fim marcados por um traço vertical: [exemplo|. A fala da pessoa que possuía o turno foi colocada em primeiro lugar, e a fala interveniente logo embaixo desta. A fidedignidade da transcrição nestes trechos é menor.
- d) Trechos duvidosos (em que não se tem certeza da palavra pronunciada) ou nos quais não foi possível compreender a palavra enunciada, mas foi possível inferi-la através do contexto, estão assinalados por pontos de interrogação invertidos. Escolheu-se esta marcação para não confundir um trecho duvidoso com uma pergunta feita pelo falante: ¿exemplo¿.
- e) Quando não se tem certeza de quem foi a pessoa que enunciou determinada fala, o trecho foi identificado como de atribuição incerta: Atrib. Incert.
- f) Comentário feito à parte por um dos participantes, em tom mais baixo, foi colocado entre colchetes: [exemplo]. Quando não foi possível compreender a fala por causa do volume, utilizou-se o asterisco triplo seguido de comentário entre parênteses: *** (sussurrando).
- g) Decidiu-se manter a grafia portuguesa convencional de monossílabos átonos (“do”, “de”, “me”, no, etc) já que o alteamento da vogal em tais casos é um fenômeno generalizado no português brasileiro, com poucas exceções, não sendo marca característica do falar dos “manezinhos”.

CHAVE DE TRANSCRIÇÃO

| Símbolo utilizado | Representa | Exemplos |
|-------------------|---|---|
| ' | Omissão ou aglutinação de sons. ¹ | c'a = com a iss'aí = isso aí |
| □ | Fricativa surda (“chiado” desvozeado). | fe□ta = festa (com sibilante “chiada”) |
| □ | Fricativa sonora (“chiado” vozeado). | mai□i = mas (com sibilante “chiada”) me□mu = mesmo |
| i u | Semivogais reduzidas em final de palavra. Utilizadas para marcar um quase apagamento destes fonemas finais. ¹ | genti = gente tudu=tudo |
| t□ | Africada - “t” palatalizado. ² | t□inha = tinha (“t” palatalizado) |
| d□ | Africada - “d” palatalizado. ² | d□ia = dia (“d” palatalizado) |
| h | Fricativa surda. ³ | ihmão = irmão (“r aspirado”) |
| □ | Retroflexo | po□ = por (“r retroflexo”) |
| * | Interrupção na palavra. ¹ | tin* |
| *** | Trecho incompreensível. ¹ | |
| “ ” | Discurso reportado. ¹ | Ele disse “quer mesmo?” |
| | Fala sobreposta à outra. ¹ | F1: bla bla bla F2: bla bla bla |
| / | Fala cortada por outra pessoa, que toma o turno. ¹ | F1: blabla blabla / F2: blabla blabla |
| ¿ ¿ | Palavra ou trecho duvidoso. ¹ | |
| [] | Comentário em tom de voz muito baixo. ¹ | |
| ... | Marca hesitação na fala. | a... a... ela |

¹ Não se trata de símbolos fonéticos.

² Todos as ocorrências de “t” e “d” não acompanhados por “□” representam os sons /t/ e /d/ (não palatalizados), como é típico do falar “manezinho”.

³ O símbolo do alfabeto fonético para este som é “h”. Preferiu-se adotar este caractere para não haver confusão com a letra “h” usada normalmente nas palavras “hoje”, “amanhã”, etc, e que não possui realização fonética no português.

ENTREVISTA REALIZADA COM DONA VALDETE EM JUNHO DE 2006,
POR ADRIANA CARVALHO

Adriana: Alô, sôm, sôm, alô (risos) (interrupção na gravação).

Adriana: A dona Valdetê fica tranqüila, vai contá a história da sinhora aqui, tá? Pra nós?

Valdete: Quan' nós ia pa feita essa coisa assim é?

Adriana: É, quandu ia pra festa, tud' o que a sinhora quisé contá. Tud'. Da tua vida.
(Riso geral)

Valdete: Quan' nós ia pa feita... levava assim os sapatu no pé, quandu vinha tirav' o sapatu do pé pa num gaítá! (Riso). Agora já é tud' iferenti, né Adriana, não é mais assim. Hiii eu nem sei com' é qu' eo vô contá o qu' é ma' qu' eo vô falá, se' lá, nem me lembu de mai nada, Adriana.

Adriana: (Risos) Sobri a sua... des*, desdêi quandu a sinhora era criança... até agora, se quisé contá, com' é qu' era a escola... Tudu. Tudu que a sinhora quisé contá.

Valdete: Ah, a i'cola era, era... a i'cola nós i'tudava um mê' doi' pront'. Depoi' não i'tudava ma', pu' que se nó' começava a fazê a farinha, mê' de junhu, julhu, começava a fazê a farinha, apanhá o café. Aí a genti... não, não, não não ia pra aula pu' que tinha que ajudá o' pai né, o pai e a mãe, a colhê o café, a fazê a farinha. Quandu terminava a farinha no mê' de o' tubru, aí a genti voltava pa i'cola. (Riso) Quandu chegava no mê' de dezembru, pegava o mê' de dezembru aí entrava a' fêria, prontu. Olha, eu francamenti, eu ainda aprendi alguma coisinha, poquinho mas sempre façu meu nomi, i'crevu alguma palavra. Mas o meus imão não sabi mai*, não sabi nada, nada me'mu.

Filha: Semi-analfabetu.

Valdete: Ân'h?

Filha: ;Neném;.

Valdete: É, Neném me'mu, a minha imã ma' velha, me'mu assim, ela me'mu, coitada, nunca ent' o pa*. A vida dela ainda foi pió do que a minha. Uma vida pobre, era pobreza. A genti ia pa roça... c'a, c'o, o meu pai trabalhava ali na, no i'treitu, de ;batê; *** no' naviu. E a minha mãe ia pa roça. Aí nós ia juntu.

Adriana: Juntu co'a mãe.

Valdete: É. Chegava lá, a minha imã, a ma' velha, ficava cuidand' u' piquininh. Aí, chegava lá ela dava a malária, coitada...

Adriana: A sua mã*

Valdete: A minha mãe, é. Dava a malária, aí ela... quandu naquela hora qu' dava aquele friu, ela se deitava assim no valu da, da, da roça. Que a roça é cheia de... sa' com' é qu' é né? Cheia de valu. Ela se deitava ali, aí quandu o friu passava ela começava otra ve'.

Filha: Não sei comu não murria né?

Adriana: Pois é meu' deũ d' céũ!

Valdete: Se deitava no sol, no sol pa passa o friũ. É! Aí quandũ ela melhorava, começava a trabalhá. À ve e a gen' não tinha nada em casa pra cumê, lá. A maré tava seca, ela olhava lá d' cima, que a genti trabalhava era aqui pra cima do morru né, “ah meu filhu vão lá embaxũ vão, vamũ descê, vamũ tirá o trinha pa n* pa você comê ao meio dia”. Aí lá vinha ela, descia, nós ia tirá o tra com ela, chegava em casa, cuzinhava, fazia aqueli pratu d' pirão. Meu deũ do céũ! E assim se criemũ tudũ! (Risos). Iss' aí iss' até é feiũ conta issu, mas a* (Risos).

(Confusão de risos e vozes sobrepostas)

Adriana: Ah é! Tem que contá, pra sabê com' é que era.

Valdete: Agora, hoji em dia, né Adriana, hoji em dia, hã hã hã hã.... Nem um pexi, bota um pexi na mesa, o filhu não querem comê. E nói lá naquela época que não tinha. Era verdati!

E assim nóis |se criemũ tudũ!|

Adriana: |Não era fácil.|

Valdete: Quanta vezi, ela fazia aqueli pratu de pirão, quand' nói já comecemũ a plantá, aí já tinha um feirão né, fazia aqueli pratu d' pirão d' feirão. Aqueli pratu de barrũ. É ela fazia um pratu grand' assim dividia com todus eli. Botava naqueli pratu ma piquemũ *** sab'? Aí a minha imã ma velha dizia assim “Ô mãi, ai ma quedê o pexi...?” “Não quirida, não tem, comi iss' aqui, comi, repolhinhu ensopadu.” (Risos). Adriana, issu vai dá o que falá Adriana. Aí ela cumia né. Nó tudũ cumia, tinha que cumê, não tinha mai nada!

Adriana: Repolhu ensopadu cum pirãũ?

Valdete: É, repolhu esopadu, quandũ não era o feirão er' o pi*. Ah, pa você vê, minha filha. Eu digũ pu meus netũ assim, “olha você, |você tão sendũ |criadu em berçũ de orũ.”

Filha: |hoji em dia tudũ...|

Valdete: À vezi o pescadô ium lá pa, pa Ponta lá do Lu, aondi eu nasci e me criei, ium i tica o i pinhel, pe cá sab'? Então pegavũ manjuva e chegavũ assim na praia e tica vũ i pinhel. Quandũ elis saía, ela dizia assim “Vai lá vê se ficô alguma manjuvinha, vai minha filha”. Lá ia nó. Ài vei vinha cum punhadinhu de majuva assim já c'os ólhu tudũ vermelhu de sol!

Adriana: Manjuva?

Valdete: Manjuva!

Adriana: Que que é manjuva?

Valdete: É um pexi muidinhu assim ó...

Adriana: |Aaahhh... |

Filha: |Manjuvão.|

Valdete: Não é manjuvão.

Filha: Não, tipũ manjuvão, assim, só qu' eli é menorzinhu.

Valdete: El' é menor do que o manjувão, é um pexinhu assim ó. Mas é pexi cheiu de' upinha!

Adriana: Aiai... mais ispinha do que pexi!

Valdete: Ai era i upinha... ba utanti i upinha me umu. Aquela i upinha miudinha. Aí ela assava aquilu, quandu não assava, fritava. E a genti cumia. Olha! E assim me umu a genti, ela criô todu o ufilhu, cum sacrificiu...

Filha: Fazia ro uca...

Valdete: Fazia ro uca. Aí depoi u nó u já tava maior né, já todu mundu trabalhava aí...

Adriana: Em quantus que vocês eram?

Valdete: Era eu mainu duas inumã e dois inumão.

Adriana: Ah tá.

Valdete: Era trêi mulhé e dois homi.

Adriana: hum hm.

Filha: Mais o adotivu né.

Valdete: Não a... o... erum tre*, era qua*, era três homi mas o falecidu Edi se crio-se lá co' a falecida avó. É o Domingu. Eu tô dizendu dois homi com o Domingu, papai criô eli d' pequeninu. Pra mim eli é inumão tas' entendendu? Erum três inumão mas é... que o otru se criô com a minha vó. Longi de nó u. Então era eu, a Neném, a... o nomi era eu... é a Valdete, a Vilcina e a Maria, e era o Domingu e o Darci.

Adriana: Ah tá.

Valdete: Era trê' mulhé |e... | dois homi.

Filha: |E o uDelgilsonu|?

Valdete: O uDelgilson? é o que crio-se com a falecida vó |u Manuelau |.

Filha: |Pos é| mas era inumão da mãe também.

Valdete: Pos é mas eli se criô lá nos embaxu.

Filha: Ah tá.

Valdete: Então eli não trabalhava com nó u. Quem trabalhava era só o Darci e o Domingu. Aí depos o papai já tinha gadu comecemu a... meu pai comprô uma vaquinha, depoiu botô um engenhu de farinha, aí comecemu a fazê farinha, tas' entendendu? Aí a u cosa já foram melhorandu ma u. Ma u tudu era muitu pobre. As mulhé não tinha dinheru, o dinheru era só os homi. (Riso)

Adriana: Mas a mulher também trabalhava.

Valdete: Ah nós trabalhava, então, nós tinha que trabalhá.

Filha: *** os direitos são iguais.

Valdete: E trabalhava né Adriana, tu pensa, e nós trabalhava! Pensa que era de... de... *** hã, não era cosa não, a□ menina tudu olha! ;Samburazinhuç na mão sameandu rama, sameandu milhu, plantandu feijão, aquilu tudu. Eu tinha um irmão sabi, eli era muitu malandru, então eli... eli quandu nó□ tava lá no morru eli cantava assim ó, comé?:

*"Eu tava na minha roça,
passô doi mandrião,
era o filho do Dedé
mais o filhu do Simão."*

(Riso geral)

Valdete: Eli era malandru que era danadu, entend' Adriana? (Rindo).

Filha: Era Darci?

Valdete: Darci, era.

Filha: Meu deus.

Valdete: É, ficava na roça e cantava assim. Doh mandrião que era eli menhu. Que o papai chamava eli de mandrião. Então eli dizia issu, "eu tava na minha roça". Ah! era um sarru. E dali sabi Adriana, então era assim ó, ... nós ia pa roça né, aí quandu papai ficava em casa cevandu nó□ já ia na frent' arrancá mandioca né, meu pai ficava em casa, chegava onzi e meia meio dia, eli botava uma ;buzinaç na boca, uma ;buzinaç era um galhu de boi.

Adriana: Ah tá.

Valdete: Sabi? Eli cortava a ponta, e... e botava na boca fazia "vuuuuuuuuuu", aí ó! Tud' de ouvidu em pé! (Risos) Papai tá chamandu pa nó□ cumê! Nós saía por ali abaxu pelu morru abaxu saía ***, chegava em casa cumia.

Filha: Engraçadu né.

Valdete: É chegava em casa cumia e quandu acabava de comê descansava um b'cadinhu lá e ia pro morru outra ve□. Pa roça! Aí voltava de noiti, era assim.

Filha: Não tinha café, mãe?

Valdete: ãnh?

Filha: Não tinha café à tardi?

Valdete: Tinha café nada, é p'issu que era a... o... o pão nossu, sabi o que era o nossu pão de manhã? A minha mãe botava banha de porcu, aí a gent' tav*, já tava melhorzinh u de vida, tas'entendudu? Aí meu pai já criav* começô a criá porcu. Aí a minha mãe botava banha de porcu, e açúcar e farinha.

Adriana: Ah, o meu pai também comia issu! Até eu cheguei a cumê. (Riso).

Valdete: É, nossu pão. Aí elis fazia a..

Filha: Cambacica.

Valdete: É, nó □ chamava a cambacica.

Adriana: Ah meu deus! O pão com a banha e o açúcar era a cambacica? O que que era a cambacica?

Valdete: É, cambacica, era... era a banha, o açúcar e a farinha. Aí a mãe dizia assim: “Ó! Corri comê cambacia vam’!” (Risos). E a caneca do café! É, aí nói já tinha gadu, café com leiti, e quandu nói não tinha era o café pretu.

Filha: Uma delícia, depois dá uma azia.

Valdete: A minha mãe cuzinhava batata, pa nó □ comê *** tinha pão, agora veja, morava lá naquela di □ tância lá e a venda era... era lá... sabis ondi é o ***

Adriana: Não, não.

Valdete: É um pocu, um poquinh u pa cá ondi mora a Alai.

Adriana: Ah, tá, tá!

Valdete: Ali. A venda era ali, tu vê? Naqueli deserto lá no lugá ond’a gent’ morava. E era essi sacrifici u assim. Cozinhava aimpim. E assim a genti se... Nós se criemu tudu. E naquela época era tão engraçadu né? A genti não ficava duenti.

Filha: Graças a Deu’ né!

Valdete: É!

Adriana: É, issu é engraçadu mesm’. Pu □ que será né!? (Riso).

Valdete: ãnh?

Adriana: Pu □ que será?

Valdete: Eu achu que já era Deu □ que protegia a gent’, sei lá!

Adriana: Será?

Filha: Eu achu que era otr u tip u de vida né? Agora é muit u assim, muita poluição muita.../

Valdete: Ó, ninguém comia nada |***| agrotóxicu, né, que...

Filha: |...muita coisa ***|

Adriana: Agrotóxicu.

Valdete: É ninguém cumia nada com issu era tudu plantadu.

Adriana: É.

Filha: Tudo natural!

Adriana: É.

Valdete: Tudo natural.

Adriana: É.

Valdete: Eu acho que era isso né? a gente'/

Filha: Hoje em dia tudo que a gente comi tem esse agrotóxico!

Adriana: É, é verdade.

Valdete: E tinha saúde, se criou tudo com saúde.

Filha: Não tinha microonda, não tinha enlatado não tinha ***

Valdete: A única coisa que existia nessa época mesmo era a malária.

Filha: Né mãe!?

Valdete: Ân?

Filha: Não tinha microonda, não tinha enlatado, não tinha nada.

Valdete: Não tinha microonda, não tinha geladeira, não tinha luz elétrica*.

Filha: Não tinha ferro.

Valdete: Não tinha ferro ele* ah e... o ferro era de carvão. A lu, nó chamava de pomboca. "Vai lá pega uma pomboca!" Aí nós ia. Era uma lu... uma lu de lata* de lata. Nós fazia o... itopa, nós fazia turcida, e botava querosen' ali dentro.

Adriana: Ah tá. É nós chamava lá de lamparina. |Quando eu era criança também ***|

Valdete: |É mas é isso, nós também chamava| era lamparina e pomboca.

Adriana: Era a mesma coisa a lamparina |e a| pomboca.

Valdete: |É !|

Filha: *** ;lampião;.

Adriana: Lampião, é.

Valdete: Tanto fazia um nome com o outro a gente já sabia o que que era.

Adriana: Ããã.

Valdete: E... era essa vida assim sacrificada, né? Depoã aí, depoã quandu tudu foru crescendu, aí foru casandu. O meu pai, aí ficô sozinhu né? Eli pegô vendeu, vendeu a popiedade lá, vendeu lá na Ponta do Luã, e foi morá na cidadi, aí el' foi trabalhá de jardineru, aposento-se comu jardineru.

Adriana: Sozinhu... ãããh a |sua mãe| |Ah tá!|
Valdete: |co'a minha mãe|, |com a minha mãe| eli compô uma casa na cidadi
trabalharu de jardineru *** çStodieckç

Adriana: Na cidadi a sinhora diz lá |na ...| lá em Florianóp'is?

Valdete: |é lá no centru é|

Valdete: É.

Adriana: Lá, lá no centr'. (Rindo) Florianóp'is.

Valdete: É!

Adriana: Tá.

Valdete: Eli morava no morru... com'é no morru... com'é o nome... *** Cruz e Souza. Eli morava lá. E eu, aí eu... eu já tava casada, fiquei morandu lá ainda, não na meãma casa, numa casa maã pra cima que nóã compremu, co'meu inãã.

Adriana: Na Ponta do Luiz.

Valdete: É, tudu issu na Ponta do Luã. Aí papai foi po centu e eu fiquei lá. mas aí o meu maridu trabalhava na cidadi, e eu ficava lá com as duas menina sozinha, e era assim longi de vizinhutás'entendendu? Bem longi, de vizinhutás. Aí eli, eu diss'assim: "Aí, vamã comprá", e essi terrenu aqui tava em venda, çassimç "Vamã compra aquela terreninhã lá pra..." diz el'assim "Ah não!" Não sei o quê! Eli queria comprá um lá no centru, eu assi' "Ah quês í pra lá tu vai, eu não vô!". Eu dissì "Ah! Tu não quéã comprá, eu vô pedí dinheiru ao papai e vô compá paã menina!" Assim né! Aí comu eu sô meia teimosa, quandu eu pensu que a coisa que... se eu fossi uma mulhé de cabeça fraca eu também hoji eu não sei nem ondi qu'eo tava! Qu'eli não... Aí eu dissì "Ah! tu não quês é? Eu vô pedí dinheiru ao papai." Como eli viu qu'eo ia meãmu, né? Eli pegô... Aí eu fui! Aí cheguei lá o homi não tava em casa. Lá no Eãtreitu, fui lá no Eãtreitu. "Tu já sabi ondi é?", eu disse "Já!". Aí eu fui pro iãcrivã. Aí eu dissì... eu dissì... quandu eu cheg*. Não eli foi primeiru, eli é que foi. Quandu eu cheg*, quand'eli chegô el'assim "Ah! O homi não tava em casa!". Eu dissì "Issu não é mentira tua, não?", po'qu'eli não queria comprá né? "Não é mentira tua, não?".

Adriana: (Riso).

Valdete: Eli assim "Não, não é não! Não é mentira não!". "Então amanhã eu vô". Aí eu fui, não confiei neli tas'endendendu? No otu dia eu fui. Aí fui po iãcrivã, cheguê lá eu falei c'õ moçu lá direitinhã. Eli dissì "Ah não! Mas aquela terrenã já tá assim meiu em venda". Eu dissì "Ô senhor! Se o senhor vissi o trabalhã qu'eo passu, eu tenhu duaã menina, pa elaã...". Mas é vendade, não era mentira não! "Pa vim pa escola, o caminho é... tudu cheiu de matã, eu é que roçu o caminhã". Pãhqui senãã o capim crescia,

Adriana: Uh hum.

Valdete: ¿enrolava¿ assim tas'endentendu?

Adriana: Uh hum.

Valdete: Capim meladu, aquela flor!? Deitava uma po cima da ota, e ela... ela'se molhavu toda! Aí eu pegava um facão e arrojava, até na praia. Eu fazia.

Filha: Pa nó □ passá, né?

Valdete: É, p'ela □ passá. Pa não chegá na i □ cola molhadu né?

Adriana: Fazia uma picada intão.

Valdete: É, tipo de um... abria o caminhu é.

Adriana: Ahã.

Valdete: Aí eli diss'assim "Ah, pos é...", eli assim "Então tá, então vô te vendê". Tantu qu'eo fi □ que o homi me vendeu. Aí eli/

Filha: Comu era baratu né mãe, na época?

Valdete: Eli pediu sessenta... com' é que era aquela dinheru qu'eo não sei com' é que era... sessenta reais? Será que era... sessenta contu?

Adriana: Nem eu sei |qual era.|

Valdete: |Ah eu não sei não.|

Valdete: Há quarenta e cinc u anu atrás □ eu não sei com' é que |era.|

Filha: |eu já| nem sei ma □ dinheiro há dez ano □ atrás □.

Adriana: É.

Valdete: Eu sei que nó □ tinha essi dinheru! Poqui eli... Aí sabi? Eli foi po Rio Grandi. Sabi? Ante deli... de... deli trabalha lá na... ness* bate *** no naviu eli ia po Rio Grandi. E eu ficava lá cañ duan menina. Aí eli... eli trazia assim, um dinherinhu... Eu não sei nem te dizê com' é que era o dinheru, não sei, |não lembru.|

Adriana: |Ah, mas não tem| problema.

Valdete: Não sei se era cruzeru...

Filha: Ach u que era cruzeru mãe.

Adriana: Pod □ i sê que seja, eu não sei |***|

Valdete: |É eu também| não me lembru.

Filha: Eu nem sei nem comu é o nomi, qual era o noss u dinheru agora antes do real? Era o cruzadu...

Adriana: Era acho que o... acho que... Ai, era o cruzeiro, cruzadu... É que mudô tantas vezes...

Valdete: É, pois é! Eu não... não me lembrô ma... com'ê que era! Aí nó... tinha essi dinheru, eli pegô e diss'assim "Ah! Então já que tu é... temosa mehmê então vamu comprá". Aí compremu. E vendemu lá, e fizemu. Aí eu dei a metadi do terrenu aqui, pra um pedr.. carpiteru fazê a casa pra nó..., uma casa de madeira.

Filha: Só pa tu te idéia, ela deu o terrenu aí do ladu da minha casa até lá a ponta lá da saída do asfaltu. Ali da saída ali do paralelipédu, ali do calçamentu.

Adriana: Meu deus.

Filha: ¿P'causa duma¿ casinha de madeira!

Valdete: Issu, mehmê assim quandu chegô no no fim da... da...

Filha: Construção.

Valdete: Da construção, o homi, o carpinteru não tinha maiH dinheru pa comprá telha!

Adriana: Ah meu deus!

Valdete: E nó... tinha vendidu a nossa lá pu... pu se... pu se... sessenta... sei lá quantu é que era. Nó... tinha vendidu a nossa. O dinheru que nói vendemu a de lá, aí compremu a... telha pa tapá a casa de madeira que eli fe... pa nó... Sabi? Essa aqui. Agora depo... já aí eu entrei pa COMCAP comecei..., não aí eu trabalhei vinti anu c'uma família, mas dinheru, uma mixaria mulher! Nem nem me lembrô quantu é que era, nunca pagavu o salariu certu. Otra, o salariu elis pagavu assim certu, tas'endendendu, mai não era, não era um salariu assim fixu tas'endendendu?

Adriana: Ahã.

Valdete: E outra, não tinha cartera assinada, não tinha nada. Aí, um dia eu diss'assim, e eu tinha uma amiga minha que trabalhava nessi serviçu da COMCAP, eu passei diss'assim "Ah eu queria um serviçu era niss'aqui ó!". Diz ela assim "Tu queria?". Eu disse "Queria!". Ela pegô me... e na... na casa dela, o prefeitu ia, o Andrinu.

Adriana: Ahã.

Valdete: Elis era muitu amigu, sabi? E ela falô issu pra eli. E eu conheci eli na casa dessa minha amiga.

Adriana: Uhum.

Valdete: Aí um dia eu... a Dona... a Dona Ila, que era presidenti da associação aqui do bairru, ela diss'assim "Valdeti tem uma reunião na Prefeitura, vamu!?". Eu diss' "Ah Dona Ila, eu... logu eu qu'eo tenhu tantu o que fazê", "Ah não, não tem quem vai.", "Então vamu!" Aí fui. Cheguei lá, eli botô o braçu assim parei, minha filha foi uma bença de Deu... qu'eo recebi. Eli botô u'a mão assim em cima de mim diss'assim "Já tá... trabalhandu?". Eu diss' "Aondi?", "Tu não querias um serviçu na COMCAP?". Eu diss' "Quiria". "Ma... tu qué... me...mu?", Eu diss' "Quero!". El'assim "Então embarca ali". Olha! Tu vê que bença de Deu... que Deu... me deu. Aí eu diss'assim, Dona Ila vamu com... "Aond'ê qu'eo vô?". El'assim "Vai lá em..." Ca... Camp... "Capoera...". Acho que era em

Capoera. "Vai fazê um... preenchê un papel lá.", "O meu secretário vai te levá". Eu diss' "Vamu D'na Ila, vamú comigu, eu não sei ond'é qu'eo vô". Ela diss' "Vamu!". Embarcamú nói duas e fomú! Aí eli, daqui da Prefeitura eli ligava pa lá "Ó! É assim, assim, assim!". E eu preenchendú aquelí papel, mal mal tas'entendú? Assim o meu nomi, qu'eo fazia er'o meu nomi e essa coisinha assim.

Adriana: Uhum

Valdete: Aí eli... terminemú aqui, diz a moça assim, "Ó! Amanhã a sinhora volta aqui, vem trazê a cartera de trabalhú". E eu tinha feitú uma cartera de trabalhú pa trabalhá na çSIBRASENç de... de... de faxinera.

Adriana: Ahã.

Valdete: Mas aí eu nunca fui! Fiquei ca cartera e nunca fui. Aí a moça assim "Amanhã a sinhora traz a sua cartera e vem aqui". Aí eu fui. Cheguei lá, aí eu já fui sozinha, né, fui de ônibun, aí... E eu sei que lá no dia o secretáriu deli me levô e me trôxi. Eli da Prefeitura ligava pa lá. Aí quandú terminei tudú eli trôxi nóH de volta. Aí no otrú dia eu fui. Cheguei lá, levei a cartera de trabalhú, ela me deu um papelzinhú assim, ela diss' assim "Agora você vai lá na..." tava com cinqüenta e dois anu, [da idade da Fátima], "Você vai lá na COMCAP." Aí fui, não sabia nem o que qu'eo tava fazendú. Aí fui. Cheguei lá, ela disserú assim, entreguei aquelí papelzinhú, ela foi diss' assim "Agora você 'çpera ali um poquinhú". Aí 'çperei, daqui a pocú eli me chamarú, assim "A sinhora vai passá pelú médicú". Era 'você', 'tu' ainda, naquela época 'você' çpra dizêç que era sinhora. Aí o médicú me examinô, diss' "Você tá perfeita, né? Só tem uma coisa, tem çpitirijoç, na viçta, mas issu não vai te extrová trabalhá". Eu nunca esqueçú, eli falô issu "Issu não vai te extrová". Eli pegô, me deu um papelzinhú assim "Agora vai lá naquelí setor lá ó!". Aí eu fui. Cheguei lá, entreguei o papel, a moça veiu ca caixa da ropa. Eu diss' assim "Sim! Mas eu já vô... já vô trabalhá?". "Ah você já vai começá amanhã". Eu diss' "Sim! Maç como é qu'eo vô trabalhá se eu..., não picisa fazê exami de sangui, não picisa nada?". Ela assim "Não, não. Vai trabalhandú e vai fazendú". Naquela época era tudú fácil guria! Olha, assim eu fiç minha filha. Trabalhandú... e aí diz o Andrinú assim "Você vai trabalhá em Sambaqui meçmu". Ai que beleza né?

Adriana: Podendú ficá aqui, por aqui.

Valdete: Então guria! Fiquei aqui, trabalhandú aqui meçmu. Aí eu fui trabalhandú e fazendú os exame. Olha! Pa te contá, no fim da hiçtória eu trabalhei dezesseis anu, na COMCAP. E hoji graças a Deuç tô aposentada pela COMCAP. Eu te digú uma coisa, eu peço a Jesuç, primero lugar Deuç Nosso Senhor, que me derramô uma bença, e tantú trabalhú qu'eo passei quandú era né? Na... em criança, pra criá essaç menina também era tudú com dificultadi, né? Apesar que era só duaç, maç tinha que comê e bebê.

Adriana: Uhum.

Valdete: O pão delan, de uma coisa passei pa otra (risos), o pão delan de manhã Adriana, sabi o que qu'eo fazia? Eu fazia aquelí bolinhú de banana e assava em cima da chapa. Pa elaç comê com café. Aí sabi? Trabalhei dezese... dezesseis anu, entrei com cinqüenta e dois, quandú eu fiz sesssenta anu elis me chamarú, se eu queria me aposentá, e eu diss' "Ah não! Não quero me aposentá não, eu quero trabalhá". Aí disserú "Você é que sabi". Aí eu sei qu'eo ainda trabal* trabalhei oito anu, me aposentei com sessenta e oítu anu, e issu meçmu assim, porque eliç começarú a aqui o pessoal daqui começava "Ah, dexa de sê tola! Trabalhá pro governú, não sei o quê, vai te aposentá! Dá tua vaga pa otra pessoa, tanta genti que precisa". Aí aquilo me doía, sabi? Eu dizia assim "É менту

meu Deus, eu já to co meu dinherinhu seguru, quanta□ que querem e não tem né? Eu vô me aposentá". Aí me aposentei. Olha, no final da□ conta não botaru ninguém daqui, botaru um casal que morava lá na Barra de Sambaqui, trabalhava no centru, tiraro eli□ de lá e botaru pra cá. Não entro ninguém daqui. Que a maioria também não queriam né Adriana. Ou porque tinha vençonha, porque a ropa era não sei o quê, ve□ti essa... é, ó, quandu eu comecei a trabalhá teve genti que chegô perto de mim e diss' assim "Ai, tá agora trabalhu nessi serviçu Valdete? Tu agora não tem necessidade dissu, que é tu, o teu marido e o... e o..." aí ela' já tavu casada, sab'? Mas eu tinha... perdi u'a filha e eu criei o guri, eu queria dá o e□tudu pro guri, e se eu não trabalhasse eu não dava! Poque o pai não dava nada! Pra eli. Aí eu disse "Ah não! Mas eu, po causo de quê? É feiu trabalhá porque quê? A mulhé do governadô trabalha, porque eu, a mulhé dum pe□cadô peladu, não posso trabalhá?" Ai eu disse meĩntu! Pois a mulhé do governadô não trabalha, não era perfeita não... não... não... não trabalhava? Eu a mulhé do pe□cadô não pudia trabalhá? Olha! Minha filha, trabalhei dezessei anu. Graças a Deu□ eu já tô aposentada, não ganho tão bem, mas o pocu qu'eo ganho tô muitu feli□. Graças a Deu□. Então eu dig' assim ó, "Meu Deu□, hoji a genti pode dizê que é rica". Ah, hoji!?! Hoji do tempu qu'eo me criei, hoji eu sô, sô milionária (risos). Na verdadi qu'eo recebu o dinheru no fim de quatu cincu dia não tem mai... ma□. Não tem p'que tamém, é... ajudo né, o□ filhu assim, não devu nada pa ninguém, graças a Deu□! Mai□i, em çpropurçãõç do tempu qu'eo me criei, credu! Ah! E assim vevi essa vida né Adriana, hoji graça□ a Deu□, tô bem.

Adriana: E... E da época que vocês plantantavam café, mand□ioca, a ratuera. Se a sinhora pudé contá um poquinho.

Valdete: Ah, aí... aí nó□ tinha chácara de café né, então nós subi* botava a i□cada no... no çcafizeruç a i□cada de çdoisiç, assim era bambu do□ doi ladu.

Adriana: Ahã.

Valdete: E no meio papai botava, que eli□ ficavu assim ó, e nós subia, tas'entendu? Fazia de degrau, né? Que nem que fosse degrau de i□cada. Assim numa calçada, só que era de bambu. Aí nós subia e nó□ ficava lá assim na ponta do cafizeru (risos). Aí eu cantava assim ó:

*"Assubi no cafizero
para vê se eu te avistava
cada folha que caía
era um suspiro qu'eo dava."*

(Risos)

Adriana: Que bonito! (Rindo)

Filha: Tava apaixonada.

Adriana: É ficava suspirandu em cima do pé d□e café, né?

Filha: ***

Valdete: *** apaixonada.

Filha: *** no amor da tua vida.

Valdete: ãhn?

Filha: ***

Valdete:

Filha: ***

Valdete: ***

Adriana: Não, aquilo que a dona Valdet*u* quisé que não conta a gent*u* não conta. Pod*u* ficá tranquila.

Valdete: [***].

Adriana: Não, não, pó'dexá.

(Riso geral)

Valdete: Fugí era assim ó, hoj*u* a *u* menina fic*u* na casa de rapaz assim, antigament*u* não tinha issu! Eli dizia que me matava! (Riso).

Adriana: O negóc*u* era mai brab*u*, né?

Valdete: Não, mas a cantiga não era por issu é p'que a gent*u* cantava me *u*mu. Aí nós ia, aí quand*u* tinha a *u* novena, o Divino E *u* pírito Sant*u* vinha pa casa do falecid*u* Bin*u*. Aí nós ia pa novena de noite né, e aí o meu pai, a minha mãe, e a *u* vizinha, nosso *u* vizinho tud*u*! Aí as pessoa de idade ficav*u* dent'de casa, assim ó, aí tinha novena do sant*u*. Sabi *u* com'era a novena? Eli botav*u* uma mesa assim na sala, e botav*u* catiçal com dua *u* vela e botav*u* a bandera do divin*u* assim do lad*u*. E ali eli *u* ficav*u* na cozinha tomand*u* café assim com beiju...

Filha: Fazend*u* leilão.

Valdete: Fazend*u* leilão da ro *u*ca, fazi*u* |ro *u*ca,| fazi*u* leilão,

Filha: |bolo|

Valdete: Fazi*u* bolu, fazi*u* leilão. "Doi *u* mi*", doi *u* mi' ré *u*." Eli dizi*u* "Doi *u* mi' ré *u* me dão por essi bolu." Aí eu dizi*u* "Dois e cinquenta!". Numa comparação 'tas'endend*u*? E aí, um oferecia mai do que o ot*u* quand*u* tava um dinher*u* bom elis entregav*u*. Era ro *u*ca tudu era assim. Aí enquant*u* eli *u* ficav*u* lá na cozinha, nói moça nói'saía pa rua. Aí nós ia cantá a ratuera. [*** ç interrompê táç]. Aí nós ia cantá a ratuera, aí nó *u* dava a mão, uma coisa pa otra, e entrava, e cantava.

*"Ratuera bem cantada
fa *u* chorá fa *u* padecê
também faz um triste amante
de seu amor esquecê.*

*Meu galho de malva,
meu manjericão,
dá trê *u* pancadinha
no meu coração.*

*Meu galho de malva
Meu boquê de flor*

*Nasces'se no mundo
pa ser meu amor."*

Valdete: Aí, vam_u supô, tav_u tud_u assim de mão, né, aí, aí tu entrava lá no mei_u e cantava:

*"Menino dos ólho azul
da cor quand_u o mar tá manso,
o dia que eu não te vejo
meu coração dá balanço.*

*Meu galho de malva,
meu manjeriçãõ,
dá trê □ pancadinha
no meu coração.*

*Meu galho de malva
Meu boquê de flor
Nasces'se no mundo
pa ser meu amor."*

Valdete: Aí essa cantiga eu cantei p'um moç_u que era namorad_u da minha amiga (risos). Vê só com' é que a gent' era! Ela ficô c' uma raiva! Aí ela entrô e cantô assim, que ela namorava com eli né, mas eu era safada também, aí el' entrô e cantô assim, qué veis ó, ela entrô e cantô assim:

*"Eu comparo a minha vida
co'a vida da borboleta,
eu não posso tê amor
aí que as otra não se meta.*

*Meu galho de malva,
meu manjeriçãõ,
dá trê □ pancadinha
no meu coração.*

*Meu galho de malva,
minha flor de aurora,
não posso passar
sem te ver toda hora."*

Valdete: Eu de danada fui e cantei assim ó:

*"Baraço que é baraço
baraço não são capim
eu não pedi o teu amor
aí que olhasse para mim."*

(Riso geral.)

Valdete: Mas aí... aí ela... ela ficô assim chatiada né, mai depo □ a genti ficô amiga a menma coisa, sabi? Ela não casô com eli eu também não casei (risos). Nunca' □ queç_u, e nós era amiga tu vê!

|Aí|

Filha: |trova né|, trová.

Adriana: É uma trova.

Valdete: É é, e também tem u'a assim, comu era o outru? Ai meu Deu comu era a ota que eu cantei pa ela também...

*"Eu roubei o teu amor
mas não foi pra te enganar
esta culpa eu não tenho
do teu amor te deixar."*

Valdete: Aí me mu, aí me mu é que ela ficô... ficô danada (rindo), né, ela saiu ela não cantô nada e saiu. Aí depois de tempu assim a genti ficô amiga, era só coisa de hora. (Risos). É eu era sapeca tamém. É e daí é assim né Adriana e e não sei se eu tenu mais alguma coisa pa contá.

Adriana: E das farinhada... Ah não ant is eu quiria pe gutá p'que, a sinhora d issi que vocês às vezes cantavu depois da novena né, e nas novena vocês cantavu os cantu assim d e... religião daí?

Valdete: Não, na hora da novena era, era reza da novena.

Adriana: Mas t inha algum cantu...?

Valdete: Ante de reza novena é que nós ia |pa... |

Adriana: |pa ratuera|

Valdete: pa ra*, nó ficava tudu na rua assim no terreru, né? E nó cantava a ratuera, e a pessoa assim, o nosso pai ficavu dentru de casa assim, tomandu café com roca, beju, fazendu leilão da coisa assim. Aquela penca de begamorte né? Eli faziu aquela penca de bergamorte grandi e botava no leilão. Era assim. E no engenu da farinha nó sentava no cevadô e cantava:

*"O engenho da farinha
merece trê cantador,
um po forno,
otu pa prensa,
o melhor po cevador."*

(Rindo)

Adriana: Que bonito né!

Valdete: Ma sa p'que Adriana, o melhor pro cevador sabi por que?

Adriana: ãh?

Valdete: Por caus' da mão ali ó, se facilitasse ia a mão toda na roda que tava cevandu a mandioca... Ô! Engolia a mão da genti.

Adriana: Deus o livre, né!

Valdete: É, nó cantava! No engenu da farinha. Aí cantava qualqué cantiga, tas'entenduu? No cafí*, comu no cafizeru, nó sentava no cevadô cevandu, era comu no cafizeru. Subia no cafizeru cantandu. Era um tempu, assim, bem manezinhu! Tu vê hoji eu ainda sô muitu manezinha!

Adriana: (Riso).

Valdete: Mas eu sô! Sô Adriana, eu sô e... e não negu. Mas eu sei qu'eo sô! Tas'endendê? É eu sei qu'eo sô manezinha e não negu não! E nem se uma pessoa dissé assim "Valdeti, pô, ma tu é manezinha!" Tá! Eu sô e nasc*, eu digu pra ela, ela vem e diz pa mim: "Credê, essa mãe é tão manezinha!" Eu digu "Olha! Eu nasci assim, sô assim, e assim vô morrê!". Não mudu nunca, mudá comu, depoi de velha? Ah não muda!

Adriana: Ah e é... essa é a sua cultura né.

Valdete: É, o meu tempu era assim, e não é só eu não. Óia! Da minha turma é quasi tudu assim. Não é não |***|

Adriana: |Bem manezinhu.| (Rindo).

Valdete: Bem manezinhu. É me mu. Ó, tem a Hilda, tem a Luzia, tem a Ireni.

(Fim do lado A da fita).

Valdete: (canta, algumas palavras do primeiro verso não foram gravadas).

*"----- agora
onde está o meu amor,
naquele campo sereno
naquele jardim de flor.*

*Fui no jardim pegá flor
todo jardim floresceu
apanhei a flor roxinha
que ela é triste como eu."*

Adriana: É que é assim ó, essi gravador eli (interrompido).

Valdete: (canta)

*"Lá em cima naquele morro
tem um coqueiro furado,
já tá cheio de juramento
que eu por ti tenho jurado.*

*Menino se tu soubessi
quanto eu te quero bem,
tu olhava só pa mim
não olhava pra ma: ninguém."*

Valdete: Iss'ái, era do cevadô, tas'endendê? Na ratuera não, na ratuera a genti cantava a me ma música, me mu verso, ma ca música da ratuera. Raaa, ra, raaa, ra, raaa (cantarolando). Tas'endendê?

Adriana: Ah, tá.

Valdete: Ess'ái, ess'ái nó cantava no cevadô...

Filha: No cafizeru.

Valdete: No cafizeru, tas' endentendu? Agora já da ratuera não, da ratuera era co c'a música da ratuera. Ah, eu sei essi □ versu tudu qu'eo te ensinei Adriana, eu já me '□ queçu, assim na hora eu me' □ queçu.

Adriana: Não, ela lembrô quasi duzentus ve □ su, sabia? É uma memória hein? (Risos) Memória grand □ i essa, dona Valdet □ i. (Risos).

Valdete: (canta)

*"Meu amor não é esse
esse me □ mu eu não quero,
meu amor anda de branco
e □ te anda de amarelo."*

*"Quandu eu olhei pa ti
conheci tua intenção,
um olhá tão acarinhoso
acarinhô meu coração."*

*"Meus olho □ quando te viru
logo te quiseram bem,
nunca mais foram senhor
de olhá pra main ninguém."*

*"Considera meu benzinho
considera na vendade,
considera □ que o meu peito
para outro não se abre."*

*"Quandu eu não te conhecia
eu não sabia sospirar,
agora que eu te conheçu
sospiro qué me matar."*

*"No meio daqueli morru
tem uma casa amarela
meu amor está na porta
minha sogra na janela."*

(Risos)

*"Quero bem à minha sogra
por sê mãe do meu amor,
ela me deu o jardim
pa eu escolhê a melhó flor."*

Valdete: Issu tudu tu já tem, né Adriana?

Adriana: Tem, tá tudu registradu.

Valdete: Ah, então pra que qu'eo tô cantandu?

Adriana: Aaahhh! (Risos). Que bom que a senhora tá cantandu, p'que tá registradu no papel mai não a voz né? Que present□i que a Dona Valdet□i me deu hoji (riso), né? Agora eu vô iscutá em casa, quandu eu tivé com vontad□i d□i ouví a Dona Valdet□i cantandu daí eu botu lá no toca fita (risos).

Valdete: (canta)

*"Eu não posso cantá mas,
cantá com'eu já cantei,
tomei tanta água□ de rosa
que até o falá mudei."*

*"Lá no céu tem sete i□ trela,
todas sete no montinhu,
oia ali po meu amor
como e□ tá tão bunitinho."*

*"Eu joguei um limão vende,
na tua ponta bateu,
cala-te bem caladinhu
que atrás□ do limão vô eu."*

*"Atirei o limão vende,
por cima da sacristia,
deu no cravu, deu na rosa,
deu no moçu que eu queria."*

Valdete: A Fát'ma também sabi essa□ cantiga!

Adriana: Ajuda a cantá Fát□ima.

Valdete: É. (canta)

*"Lá no céu tem uma nuve,
ma□ não é para chover,
como não e□ tá meu amor
ai com vontade pra me ver."*

*"Tá chovendo fa□ que chove,
tomara que chova vinho,
para o meu amor tomar
na viagem do caminho."*

Filha: Eu não sei iss'aí.

Valdete: (canta)

*"Quem quer bem longe vai,
não imonta a lonjura,
vai com lama até os olho□,
pântano até a cintura."*

Valdete: Não é me□mu, quem qué bem não vai longi? Intão. Ai eu sei de mais, eu me'□ queçu assim na hora eu me'□ queçu, Adriana.

(canta)

*"Lá vai o sol entrando,
deixando o mundo sem luz,
peço a Deus que não me dexe,
pela graça de Jesus."*

*"Lá vai o sol entrando,
nas calçada e um caramujo,
s'eu nasci para te amá,
mas aqui 'stô meu bem, não fujo."*

*"Menino dos olhos preto,
sombancelha de veludo,
o teu pai não tem dinheiro,
ai o teu olho vale tudo."*

*"A folha da bananera
tem vinte e cinco recorti,
eu hei de te amá menino
até na hora da morti."*

*"A folha da bananera
de comprida (interrupção)
debaixo da sombra dela
escondê meu coração."*

(conversa à parte com a filha)
Valdete: Qué ma, Adriana? (canta)

*"Se essa casa fosse minha
como é do meu irmão,
eu plantava dentro dela
um pé de manjeriço."*

*"Se essa casa fosse minha
como é do meu cunhado,
eu plantava dentro dela
ai um pé de cravo encarnado."*

*"Menina tu é bonita,
conserva tua beleza,
lá no céu tem escritura
da tua delicadeza."*

Adriana: Tevi algumas que a sinhora cantô que não tavô ainda registrada.

Valdete: Será Adriana?

Adriana: Tem, tem três!

Valdete: Qual é que é Adriana?

Adriana: Essa última, por exemplo.

Filha: Então tu ten□ gravadu já de memória, né?

Adriana: É, mais se for pa mim dizê eu não lembru d□e uma, mas eu sei quais que tem (rindo).

Valdete: (canta)

*"Tens o teu cabelo cre□pu,
parece um cacho de uva,
não te amei em solteiro
vô te amá em viúva.*

*Tens o teu cabelo cre□pu,
todo cheio de anel,
dizei-me se é de nascença,
ô se é feitu de papel."*

*"I□crevi na areia branca
cinco letras de meu bem,
a maré vei carregô,
eu não escrevo a main ninguém."*

Valdete: Ai eu sei muita, mas eu esqueçu, ***

Filha: "Lá no meiu daquela man tem um banco embandeiradu", aquela.

Valdete: (canta)

*"No meio daquela man
tem um banco embandeirado,
debaixo da vela grandi
vem meu amô assentado."*

*"O vento que tás ventando,
é vento da viração,
bota meu amon em terra,
na primeira embancação."*

Valdete: Tu sabis o qu' é "o ventu que táin ventandu é o ventu da viração", sab' que qu' é issu? É o ventu sul, é o ventu da viração quandu vem, vem |que nem locu né,|

Adriana: |É lá na minha terra se fala assim também. |

Valdete: Então a menina cantô e pediu pa botá o amor dela na embancação.

Adriana: E na... e na... no engenh u vocês cantavu nessi rit□ mu.

Valdete: É, no engenh u nessi ritmu.

Adriana: E daí na ratueria cantava às vezes os mesmus versinh u mas num rit□ mu d□iferenti.

Valdete: No ritmu da ratuera, aí não podia, na ratuera tem qu' sê diferenti.
(canta)

*"Borboleta cor de cana
tem as asa denegrada,
se tu me soubés amar
tu tens amor pra toda a vida."*

*"Embora que o teu pai não queira,
tua mãe diga que não,
queira eu e queira tu,
tá tudo na nossa mão."*

*"Menina teu pai não qué
qu'eu namore com você,
joga areia nos olhos,
que um homem cego não vê."*

Adriana: A Fátima, a gente tava falando agora, que os versos são quase tudo sobre o amor, né?

Fátima: Tudo de amor, é.

Adriana: Por quê? Por que, Dona Valdete, por que que era quase tudo sobre o amor?

Valdete: Sei lá, porque já vem coisa assim da minha mãe, ela cantava isso. Então já vinha do tempo dela, com certeza ela namorava ***. Eu aprendi muita coisa com a minha mãe. Papai também ensinava.

Adriana: Mas muitos versos vocês inventavam né?

Valdete: Não a gente não inventava não! Era assim uma cantava para o outro, o outro para o outro e assim a gente ia aprendendo.

Filha: [A renda,] mãe, a renda.

Adriana: Mas aquela do "barapu que é barapu, barapu que é capim", a senhora que inventou, não foi?

Valdete: Não sei [se eu inventei...]

Adriana: [Ah, inventou não foi? (risos)]

Filha: Hein mãe! Da renda.

Valdete: "Faça renda, só rendera"?

Filha: Não, a mãe não fazia quando tava na renda, lembra ritmo?

Valdete: É, meu ritmo, na renda, quando nós fazia renda nós cantava. (canta)

*"Faço renda e só rendera,
faço renda de biquinho,
para botar na camisa
do meu amor que é Chiquinho."*

Valdete: A minha mãe que ensinou essa.

(canta)

*"Faço renda sô rendera,
faço renda de crochê,
para botá na camisa
do meu amor qu'ê José."*

"Eu queria sê um"*

Que a □ a* ca* Maria cantô co'a Ireni.

*"Eu queria sê um queijo
¿tanadá¿ de melancia,
um bejo da tua boca
me valia quinze dia."*

Valdete: Issu aí e □ cuta, issu aí é uma cunhada qu'eo tenu qu'ela p**/

Filha: ¿o mãe¿ *** ¿daí ó¿

Valdete: É Adriana, não posso falá

Adriana: Não, não, mas pod □ i... a sinhora é que sabi, mas tem aquelas coisas que a sinhora não vai querê qu'iscreve que daí eu não escrevu, pod' ficá tranqüila.

Valdete: *** (fala sussurrando).

(Risos)

Valdete: Não sai?

Adriana: Não sai, não sai. Se sair eu não... pó' ficá |tranquila|

Valdete: |Ah, não ¿sai tudu não né?¿|

Adriana: Não, fica tranqüila.

Valdete: Aí ela cantô, né.

Filha: Aí ela entrô e cantó essa daí, olha só o que ***

Valdete: (canta)

"Eu queria sê um queijo"*

*"Eu queria sê um queijo,
¿tanadá¿ de melancia,
um bejo da tua boca
me valia quinze dia."*

Filha: E a mulhé deli entrô, e cantô.

Valdete: Aí a mulhé entrô e |***|

Filha: |***|

Valdete: (canta)

*"Pega na tua cantiga,
bota lá no forno frio,
tua cantiga não serve
pa cantá no desafio."*

*"Eu não quero desafio,
nem quero desafiar,
não quero que o teu pai diga
que eu te quero namorar."*

*"Tens o teu dentinho ralo
planto u'a flor no meio
o teu rosto çrejeç sangue
o teus olho me alumeiu."*

Filha: Que *** o quê?

Valdete: Quê? "Tens o teu dentinho ralu, planto uma rosa no meu" no meu eu já me esqueci ***.

Filha: "Alumeia", nem existe essa palavra.

Valdete: "Tens o teu dentinho ralu, planto |uma...|

Filha: |Alumeia|

Valdete: Não. "Tens o teu dentinho ralu, planta uma rosa no meu, o teu rosto çrejeç sangue o teus olho me alumeiu."

Adriana: É 'ilumina' né, mai lá na minha terra o pessoal também fala "alumiá", "alumeia". E o çrejeç qué dizê que roja, né? Sai o sangue.

Valdete: Fica venmelhu.

Adriana: É. É otra, são |otras palavras.| É alumiá.

Valdete: |É issa aí é|

Valdete: Não é quan* quan'tu tás assim, tu leva assim uma surpresa, tu não fica venmelha? Fica?

Filha: Por essi sol que me alumeia.

(Risos)

Valdete: ãnh?

Filha: Por essi sol que me alumeia. *** É ilumina.

Adriana: Não mas é uma outra palavra, que dá pra usá, claro! (Risos).

Valdete: (canta)

*"Lá no céu tem sete eçtrelas,
todas sete no montinhu,*

*oia lá pro meu amor
ai como e tá tão bonitinha."*

Filha: E o Ternu de Rei□ ela não fe□ pa ti?

Adriana: Te□nu de Reis não.

Valdete: *** o Ternu de Rei□ com'é que fa□?

Filha: Não sei.

Valdete: (canta)

*"Entre terra nasceu ramo
en*"*

Se for cantá me□mu çe□gaçu a voi□ç (Riso).
(canta)

*"entre ramo nasceu flor,
entre flor nasceu Maria,
ai de Maria o Redentor.*

Ai de Maria o Redentor!

Vi saímos a passear,
pela noite está tão boa,
viemos te visitar,
ai por ser tão bela pessoa."*

Valdete: Anda Fátima, ajuda!

Filha: Não, não sei cantá.

Valdete: (prosegue o canto)

*"Entri terra nasceu ramo,
entri ramo nasceu flor,
entri flor nasceu Maria,
ai de Maria o Redentor.*

Ai de Maria o Redentor!"

Valdete: também tem uma assim, qué vei□?
(canta)

"La no céu tem sete estrela..."

Valdete: Essa é puxada! É o Ternu de Rei□, nó□ cantava muito!

Adriana: É, o Te□nu de Reis é puxadu, né?

Valdete: É nó□ cantava. Eu, a Nilza, a Ireni
(canta)

"Lá no céu tem sete estrela

*todas sete aparelhada,
nossa senhora no meu,
numa cadeira sentada.*

*Viemu trazer notícia,
numa noite assinalada."*

Valdete: Aí a genti ç cantaç o verso né?
(canta)

*"Tô aqui na tua casa,
debaxo do teu telhado,
manda o nossu ternu entrar
pelo teu nobri criado.*

Ai lá no céu tem sete e trela,
(interrompendo) Vê se eli qué um cafezinho Fát'ma.

(continua a cantar)

*todas sete aparelhada,
Nossa Senhora no meu,
numa cadeira sentada.*

*Viemu trazê notícia
numa noite assinalada."*

Valdete: Vô fazê um cafezinhu pa nó cumê, né? Toma café Adriana.

Adriana: Mas ó, só queria peçuntá uma coisa antes pra senhora.

Valdete: Tem mas otro ç que sãoç de Tennu, tas'entendenu?

Adriana: Não, tá ótimu, essas música tudu aí! Que lindu, né! Nossa, ganhei a taçdçi hoji! Que a senhora*, não que a senhora tava falandu ali antis quandu a gentçi tava falandu ali fora que tem algumas coisas que a senhora sentçi falta, assim, dçe antigamentçi, né? Mas a senhora também dçissi que tem muita coisa hoji que é bem melhoç, né, a questão financera, que dá graças
|a Deus que é bom|

Valdete: |É, é issu aí, é|.

Adriana: E o qu*, então assim, o que que a senhora hoji sentçi falta e aquilu que não sentçi falta.

Valdete: Ó, eu sentu falta, da roça, po'que eu goçtu muitu de plantá. Táç vendu, não disse qu'eo façu aqueliç murinhu, aquelaç coisa ali, pa eu plantá, de tantu qu'eo gostu de plantá. Eu gostava de criá gadu, quandu vim pr'aqui eu tinha seç cabeça de gadu. Hoji não tenu maç nenhuma, porque não tenu onde eu crie. Tas'entendenu, e eu agora tô aposentada, podia tê uma vaquinha de leiti. E não tenu, eu tenu saudade dissu! Galinha eu sempre tinha, não tenu maç, que não tenu onde eu crie. Né, patu, eu tinha, não tenu maç p'que não*. Ah! eu sintu falta meçmu! Eu queria morá num lugar, çsítioç Adriana, qu'eo pudessi... Ó, qu'eo pudessi tê uma vaquinha de leiti, qu'eo pudessi plantá a minhaç coisa, assim uma *** de feijão, aimpim, uma bataç batata doce, unç pezinhu de milhu. qu'eo ficassi ali naquil'intertida. Tu vê, eu não tenu onde é que planti, eu andu só na rua. Não é verdade, Fátima? Andu só assim na rua, de facão na mão, roçu lá embaixu, roçu lá em cima. É! A minha neta diz assim, ontem eu vinha co facão lá debaixu, tava roçandu aquelaç bananera, aí a

minha neta vinha subindu ali, daí ela olhô e diz ela assim "Ó, a macha já vem ó!" Ela diz que é a macha. P'que ela não usô issú, né? Então eu go□tu dessa□ coisa, sabi Adriana. Eu queria tê um terrenu qu'eo pudessi plantá!

Filha: Plantá, criá, né mãe?

Valdete: É. Qu'eo pudessi criá, pudessi plantá, aí eu... aí eu* aí sim!

Adriana: Aí tava bom.

Valdete: Aí tava bom, mas aqui, tô trancada!

Filha: Ela queria tá nessi mundu que tá hoji que ela é melhor financeiramenti, ma□ que tivessi a□ coisa□ que ela tinha |antigamenti| que ela não podi tê ma□.

Valdete: |É!| qu'eo tivessi antigamenti.

Filha: À□ veze dá assim *** sabi? Eu veju essi□ pa□tu assim enormi, aquela montuera de vaca, galinha, eu lembrú dela.

Valdete: Ó, eu pe□cava co meu inhão. Nó□ pegava a canoa, eu pe□cava mais eli, nós ia matá camarão, nós ia matá tainhota. Nós ia tirá o□tra, nós ia po pontal, eu mais eli. Eli saiu daqui foi pa Vargi Grandi eu não posso memú, p'que o maridú dessi jeitu. Não façú mai nada dissú. Ah! Ô, Adriana, nem... nem... nem se compara, eu sintú falta de tudú! De tudú! Tudú qu'eo fazia que sintú falta, sintú falta de pe□cá, qu'eo pe□cava com meu pai, pe□cava com meu inhão, pe□cava com eli quandú nó□ casemu. Trabalhava na roça, plantava de tudú, eu tinha. Hoji eu não, o que qu'eo façú hoji Adriana, eu façú assim, a luta da casa. E o Mário tá com doença co' eli aí, ó, comú tô lutandú com essa doença aí. Tas'endentendú? Eu não sô assim de passíá, não sô. "Ah! vamu pass*". Não, não... não... não ligu, eu gostú é de tá assim entertida. Plantandú a minha□ coisa, minha□ planta, issú qu'eo gostú.

Adriana: E o que que a sinhora não sent□i falta daquela época, que não gostava daquela época.

Valdete: Ah, naquela época não tem nada qu'eo não go□tava. De tudú eu go□tava. De tudú. De tudú eu go□tava. Tudú que exi□tia eu go□tava. Pe□cá, plantá, apanhá café, fazê farinha. Ai eu, se dissé assim, ó "eu tenu engenhú de farinha", eu... aí eu vô e façú ainda! Eu tô com setenta e dois anu, mas eu não tenu medú de me metê numa... Assim ó, cevá mandioca, ra□pá mandioca, empresá, assim a farinha, a massa tas'endentendú? Apanhá café. Ai, eu façú tudú issú ainda. Tenu centeza que tenu fonça pa fazê essa□ coisa ainda, tas'endentendú? E não façú nada dissú, p'que não tenu, né, fazê comú?

Adriana: E hoji então o que que a sinhora não gosta do tempo d□e hoji?

Valdete: Ah, hoji é a vai* muita vaidade, a educação de hoji é diferente. Bem diferente, a genti fala pro□ netú, ne... nem re□pondi. No tempú do meu pai se eli chamassi a genti não falassi, Deus o libri! Hã! Não fala pa tu vê! Eli só ***, eli chamava "Dedé!". Se eu não falasse eli chamava uma segunda ve□, senão ***. É guria.

Filha: Namorú, né mãe?

Valdete: É, namorú, comú era diferenti.

Filha: Namoru, ela não suporta o namoru delis.

Valdete: Ai eu nã... nã... não suportu essa □ coisa, essi*. Antigamenti, a genti até a época, a genti se casandu não andava nem de mão c' o noivu. A genti não saía mesmo! Né, agora/

Filha: ¿pois é mãe, dêxa de sê brega, dêxa!¿

Valdete: É, ela me chama de brega, me chama de manezinha. É feiu memo! Pos é feio!

Adriana: (Ri)

Valdete: A genti p*, já pensassi não existi respeitü, em qualqué lugá que a genti vá é aqueli, o □ cara agarradu na boca um do otü, ¿só o que falta¿ mordê, comê, o □ beiju um do otü. Ah, é *** sim! Não é verdade, Adriana?

Adriana: (Ri)

Filha: ***

Adriana: Ah, hoji, hoji é assim né? Tem gent □i que gosta, tem gent □i que não gosta...

Valdete: Eu não go □tu não, eu não go □tu, eu... eu digü memü, que é uma falta de re □peitu. É falta de re □peitu sim! Por issu é que hoji/

Adriana: /Ah, a minha vó acha o mesmu.

Valdete: Tu sabi, *** a tua vó, tu sabi □ quantu tempü eu tô casada?

Adriana: ãh?

Valdete: Cinqüenta e três anu. |*** |¿fiz¿ coisa do arcü da velha também tu tá □ pensandu aí ó.

Adriana: |Faz tempü já|

Valdete: Issu? Aãh! Ma □ tô aqui, ó, segurandu ali. Agora, hoz'im dia. Hoj'im dia não casa, di □ que qué ficá.

(Riso)

Valdete: Não é vendade, Adriana?

Adriana: (Rindo) É ¿facinho¿ mesmu né.

Valdete: Não é vendade.

Adriana: (rindo) Tá todü mundü só ficandu.

Valdete: É, é "Ah! Vô ficá!". "Quanto tempo va □ tá casada?", "Vô exp'mentá, vô ficá". Ah, que qu'é issu!

Adriana: E o que que a sinhora gosta do tempü de hoji então, que issu a sinhora não gosta muitü, e o que que a sinhora gosta?

Valdete: Eu não go□tu ó, do re□peito hoji em dia eu não go□tu, não go□tu me□mu. O qu'eo go□tu hoj'im dia é p'que graças a Deu□ tô ganhandu meu dinheirinu tranquila, tô de□cansada, tas'entendendu? E me aliviu assim ó, plantandu a minha□ coisa, essa□ coisa dá de* ***, eu go□tu de uma novena, eu go□tu de vê um Te□nu de Re□.

Filha: Go□ta de dançá.

Valdete: Go□tu de dançá. Assim, eu não saíu, ma□ se eu saí, tas'entendendu? Que tivé assim um baile dos idóso, uma coisa, eu go□tu de í. Eu não vô, ma□ se eu fô eu go□tu de dançá, e assim. Eu go□tu dessa□ coisa assim. E de ho*... antigamenti não tinha essa□ coisa dos idóso, não tinha issu.

Filha: ¿Mancha¿ vermelha? É vermelhu ô é o óculos? De tantu cantá!

Valdete: Ah, o qu'eo go□tu é issu Adriana, assim, se eu pudessi saí eu ia entrá nesses idóso, tas'entendendu? Conhecê lugá qu'eo nunca fui. Eu não sei se eu go□tu de andá muitu por aí não, assim. Viajá assim não sei. Eu nunca viajei, não sei, não sei se eu go□tu não. Eu go□t*. Se eu tivessi um terrenu pa mim plantá eu não queria saí pa lugá nenhum, só queira cuidá da minha□ coisa. Issu qu'eo queria. Não tem?

Filha: Então a mãe tem que morá aí num lugá aí, num sítu aí.

Valdete: Ah, pos é, mas aond'?

Adriana: ¿Tá ce□tu¿ então Dona Valdet□i, muitu 'brigada, tá!? Po□ te me contadu tudu issu, por tê cantadu.

Valdete: Quandu p'cisa de alguma coisa me procura, o qu'eo soubé te ajudu.

Adriana: Tá, e daí assim, ó é... se a sinhora me pe□mitir escrevê issu e tal.

Valdete: Ah, pode pode '□crevê. Essa cois*. Tá gravandu ainda?

Adriana: Não, tá gravandu, mas a..

Valdete: Essa□ coisa qu'eo falei da da *** (sussura).

Adriana: Bom (risos), as coisa que não é pra escrevê eu não escrevu.

Valdete: *** (sussurra) ela me mata.

Adriana: Deu pra sabê aquilu que foi cochichu e aquilu que foi faladu voz em alta.

Valdete: Mas no fundu no fundu era*, no fundu no fundu era, Adriana, era só ciúme, não era nada de *** Não era, guria. Nó□ trabalhemu juntu, eu ela e o meu inhão.

Filha: Bota um poquinhu pra e□cutá, Adriana, não dá?.

Adriana: Pois é, vamu vê, então, se gravô. (Risos).

Fim da gravação.

ANEXO 3

FOTOCÓPIA DAS TROVAS ESCRITAS POR DONA VALDETE
(ver na versão impressa da dissertação que se encontra na biblioteca central/UFSC)