



ADRIANA DIAS GOMIDE ARAÚJO

**APROPRIAÇÕES DE SENTIDOS DE UM GRUPO CULTURAL DE
CANTIGAS DE RODA**

**CAMPINAS
2014**



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

ADRIANA DIAS GOMIDE ARAÚJO

**APROPRIAÇÕES DE SENTIDOS DE UM
GRUPO CULTURAL DE CANTIGAS DE
RODA**

Orientador(a): Prof.^a Dr.^a Olga Rodrigues de Moraes von Simson

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais na Educação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Educação, na área de concentração de Ciências Sociais na Educação.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE
DEFENDIDA PELA ALUNA ADRIANA DIAS GOMIDE ARAÚJO
E ORIENTADA PELO PROF.^a DR.^a OLGA RODRIGUES DE MORAES VON SIMSON

Assinatura do Orientador

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca da Faculdade de Educação
Gildenir Carolino Santos - CRB 8/5447

Ar15a Araújo, Adriana Dias Gomide, 1974-
Apropriações de sentidos de um grupo cultural de cantigas de roda / Adriana
Dias Gomide Araújo. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Olga Rodrigues de Moraes von Simson.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de
Educação.

1. Cultura popular. 2. Ciranda. 3. Dança. 4. Música. 5. Produção cultural. I.
Simson, Olga Rodrigues de Moraes von, 1943-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Appropriation of different meanings of a cultural group of circle dance folk songs

Palavras-chave em inglês:

Popular culture

Ciranda

Dance

Music

Cultural production

Área de concentração: Ciências Sociais na Educação

Titulação: Doutora em Educação

Banca examinadora:

Olga Rodrigues de Moraes von Simson [Orientador]

Vanessa Andrade de Barros

Renata Sieiro Fernandes

Helena Maria Santana Sampaio Andery

Valéria Aroeira Garcia

Data de defesa: 27-02-2014

Programa de Pós-Graduação: Educação



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

APROPRIAÇÕES DE SENTIDOS DE UM GRUPO CULTURAL DE CANTIGAS DE RODA

Autora: Adriana Dias Gomide Araújo
Orientador: Prof.ª Dra. Olga Rodrigues de Moraes von Simson

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por *Adriana Dias Gomide de Araújo* aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: *27/02/2014*
Assinatura: *Olga R. de Moraes von Simson*
Orientador

COMISSÃO JULGADORA:

Borges
Deinof
H. Kampen
Guerra

RESUMO

A pesquisa reconstrói a história do *Grupo Cultural Meninas de Sinhá* formado, majoritariamente, por mulheres negras, da terceira idade, moradoras de uma favela da cidade de Belo Horizonte, que conquistaram reconhecimento com a prática de difusão das cantigas de roda. A reconstrução da trajetória de desenvolvimento do grupo teve como principal suporte metodológico a história oral e o diálogo com outras pesquisas. As mudanças ocorridas a partir da vivência de uma prática mais ritualística para uma prática burilada pela produção cultural ampliaram o reconhecimento do grupo. Portanto, a análise da prática é realizada pelos seus elementos constitutivos: o mito fundador, a ciranda, a dança, a música e a produção cultural.

Palavras-chave: cultura popular, ciranda, dança, música, produção cultural.

ABSTRACT

This research reconstructs the story of the cultural group *Meninas de Sinhá*, which is mainly formed by middle-aged black women who live in a slum in Belo Horizonte and gained recognition through the performance of circle songs. The reconstruction of the group's trajectory had oral history and dialogue with other research reports as its methodological support. The changes which occurred from a more ritualistic approach to a practice guided by cultural production increased the group recognition. Therefore, the analysis of the practice is made from its constituent elements: the foundation myth, the *ciranda*, dance, music and cultural production.

Keywords: popular culture, *ciranda*, dance, music, cultural production.

SUMÁRIO

Introdução.....	17
Capítulo 1- A construção da pesquisa	28
1.1 Desafios da tese	32
1.2 Diálogo com outras pesquisas	34
1.3 Percurso da pesquisa	38
Capítulo 2 - A formação do <i>Grupo Cultural Meninas de Sinhá</i>	45
2.1 Os 15 anos do <i>Meninas de Sinhá</i>	56
2.2 As integrantes do grupo <i>Meninas de Sinhá</i>	60
2.3 O Alto Vera Cruz	72
Capítulo 3 - O <i>Grupo</i> e alguns de seus elementos constituintes	80
3.1 O mito fundador	81
3.2 A ciranda	92
3.3 A cultura popular	101
3.4 A música	107
3.4.1 O CD <i>Manifesto Primeiro Passo</i>	114
3.4.2 O CD <i>Tá caindo fulô</i>	114
3.4.3 O CD <i>Na roda da vida</i>	121
3.5 A dança e a expressão corporal	129
3.5.1 A história da expressão corporal	137
3.5.2 A professora de expressão corporal	138
3.5.3 A primeira apresentação pública do grupo da <i>Expressão Corporal</i>	142
3.5.4 Do grupo da <i>Expressão Corporal</i> para o grupo <i>Meninas de Sinhá</i>	145
Capítulo 4 - A produção cultural	146
4.1 A política cultural brasileira	150
4.2 A entrada definitiva da produção cultural	152
Considerações finais	168
Referências	177
Anexos – Imagens fotográficas do <i>Grupo Cultural Meninas de Sinhá</i>	183

À memória de Valdete da Silva Cordeiro.

AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora, Olga Rodrigues de Moraes von Simson, que extrapolou o seu trabalho de orientação, compreendendo alguns processos que interromperam minha pesquisa e que, com paciência, sabedoria e incentivo, soube me fazer prosseguir quando eu já não mais via possibilidade.

À minha orientadora do mestrado, Vanessa Andrade de Barros, que há muito me acompanha, também sempre me encorajando a continuar.

Ao Professor Cássio Viana Hissa, que viabilizou ricos diálogos para pensarmos nos desafios da pesquisa e da universidade.

Às professoras Carmen Lúcia Soares, Helena Maria Sant'ana Sampaio Andery, Maria Carolina Bovério Galzerani, Maria Luísa Magalhães Nogueira, Renata Sieiro Fernandes, Valéria Aroeira Garcia, Vanessa Andrade de Barros, que aceitaram participar da banca de doutorado e que receberam o manuscrito com poucos dias de antecedência da defesa, em especial pela compreensão e pela oportunidade de ter a avaliação de seus olhares específicos e cuidadosos a esta pesquisa.

À admirável pesquisadora, e também amiga, Maria Luísa Magalhães Nogueira, por sua generosidade, exigência e críticas.

Aos professores da Faculdade de Educação da Unicamp, que, comprometidos com a produção de conhecimento, dedicam-se ao trabalho de docência de maneira exemplar.

Aos funcionários da Secretaria da Pós-graduação da Unicamp, sempre disponíveis e solícitos nos esclarecimentos de dúvidas e na resolução de problemas.

À CAPES, que me concedeu bolsa de doutorado para o desenvolvimento desta tese.

Às amigas e pesquisadoras Miriam Morelli Lima e Walkiria Oliveira Rigolon, pelo compartilhamento de vivências durante o doutorado.

Ao amigo Antônio Libério de Borba, pelo incentivo e diálogo generosos.

Ao *Grupo Cultural Meninas de Sinhá*, particularmente à Domingas Ferreira e Dorvalina Maria de Oliveira.

À família de Valdete da Silva Cordeiro, especialmente à sua filha Marilda Cordeiro, que participou da pesquisa em importantes momentos de interlocução, e aos demais parentes e à alguns amigos que presenciaram muitas de nossas conversas em sua casa, opinando sobre os desafios e as possibilidades do grupo: Daniel Cordeiro (marido), Felipe Cordeiro (neto), Joyce Cordeiro (neta), Célia de Oliveira Fidelis (amiga que viveu muitos anos na casa de Valdete) e Alcides Pereira (amigo e companheiro da líder comunitária nas lutas por conquistas para o Alto Vera Cruz).

À Thais Nogueira Gil, Ana Maria Galvão, Eliane Marta Teixeira Lopes, Mônica Yumi Jinzenji, Kelly Aparecida de Sousa Queiroz, Simone Alves da Silva e Celeste Henery, pesquisadoras responsáveis por estudos sobre o *Grupo Cultural Meninas de Sinhá*, que permitiram, pelos documentos produzidos, um diálogo enriquecedor com seus diferentes olhares para uma mesma realidade.

À Déborah Gwendolyne Callender França, pesquisadora que gentilmente enviou-me importantes documentos bibliográficos sobre a ciranda.

À Patrícia Lacerda, que aceitou participar desta pesquisa, revelando os desafios e contradições do trabalho da produção cultural.

À Dedé Miwa, que também muito contribuiu com este trabalho, trazendo importantes informações sobre o processo de transformação do Grupo.

À Mariângela Ramos Pimenta, uma alegre surpresa que tive para finalizar a tese.

À Cristiana Menezes, pela disponibilidade, interlocução e transmissão de seus saberes.

À Tereza Cândida da Costa, que trabalhou em minha casa durante o período em que precisei viajar semanalmente para Campinas.

À Raimunda de Assis e Zimar Assis de Melo Franco, amigas e funcionárias dedicadas que excederam suas funções, cuidando com amor da Helena nesse período de grandes desafios; sem vocês eu não teria chegado até aqui.

À minha mãe, Suzana Pimentel Dias Gomide, que se tornou grande amiga e companheira durante a vida; sua coragem e persistência foram exemplos transmitidos que me possibilitaram enfrentar os desafios.

Ao meu pai, Amair Gomide, que tanto me ensinou em nosso breve tempo de convivência.

Ao meu avô, Caio Benjamin Dias, que me incentivou a fazer o doutorado e sempre se mostrou interessado por tudo o que fiz na vida.

À minha família e à do meu marido, que deram suporte necessário ao enfrentamento das dificuldades, viabilizando muitas conquistas.

Ao Sérgio Oliveira Milagres Araújo, meu grande amor; sério, rígido, responsável, pai exemplar, que abriu mão de suas leituras e projetos para cuidar das filhas enquanto eu precisei de tempo para estudar e escrever.

À minha filha Júlia, amor da minha vida, que sofreu com minhas viagens e ausências semanais em razão da opção pelo doutorado na Unicamp.

À minha filha Helena, mais um amor que transformou a minha vida: se sua dificuldade de respiração e alimentação exigia cuidados especiais, além de internações no Hospital de Reabilitação de Anomalias Crânio Faciais (HRAC), da Universidade de São Paulo, em Bauru, tudo foi compensado pela alegria de sua recuperação e seu desenvolvimento.

Às amigas do grupo de segunda-feira, que me sustentaram com palavras especiais, e à Juliana Jernigan, querida amiga que sempre me encorajou.

À Deus, melhor descoberta da minha vida. Certamente, sem a força sobrenatural que me foi dada por meio de Suas muitas graças, eu teria fracassado como mãe, como esposa e como pesquisadora.

INTRODUÇÃO

Cheguei a sonhar com as primeiras frases da tese desejando o encontro com sentidos perseguidos nesta trajetória que extrapola os limites do tempo acadêmico. Das partes imaginadas da pesquisa, a introdução, talvez, tenha sido a mais esperada, adiada e aguardada. Como os sentidos nunca chegaram da forma imaginada, foi preciso enfrentar a dificuldade de lidar com a escrita, assumindo-a de maneira deformada, desajeitada, desafinada. Como enfrentar esse desencontro e desconforto com o lugar da escrita? Dificuldade que para mim está relacionada a uma percepção, porventura equivocada, mas tão forte que poderia ser capaz de imobilizar todo o esforço necessário para a concretização da tese. Trata-se de uma percepção que se confunde com a convicção, uma “percepção convicção”, de que o início de um texto nunca é o início; tampouco o fim representa o término.

Qual a relação entre aguardar e adiar? Parece estranha a pretensa correspondência que tento explicar; no entanto, é preciso esclarecê-la, rompendo com esse adiamento.

Sei que as ligações e compreensões desse tempo da escrita da tese fazem parte de um processo. A escrita transborda a racionalidade, envolve afetos que precisam ser desvencilhados para a sua efetiva concretização. Ela sempre oferece riscos. Adiá-la, aparentemente, significa evitar o sofrimento e recusar o reencontro da angústia advinda das assimetrias vividas entre as classes sociais que desde cedo me afetou.

A escrita da minha pesquisa é uma escrita sobre a minha relação com o tema da investigação que, antes mesmo do meu entendimento da existência do universo acadêmico, de suas possibilidades e aberturas, já era uma questão de vida que pulsava. Foi do meu encontro com os empregados domésticos — e é preciso denominá-los assim, para não romantizar e não retirar a percepção e a expressão do lugar que eles ocupavam no espaço familiar — quando me percebi profundamente mobilizada pelas contradições sociais que, longe de serem compreendidas, eram vividas, apenas, como expressão de angústia.

Aqui não posso deixar de reconhecer as contradições presentes em minha história, assim como não posso deixar de me engajar em causas que ofereçam um sentido de vida. Mas poderei ser questionada: afinal, o que vem a ser um sentido de vida? Não creio que devemos racionalizar tudo o que expressamos e escrevemos; há questões que passam pelas esferas das

emoções, das percepções e das experiências. Mesmo assim, tentarei explicar o que compreendo como um sentido para a vida, sem a menor preocupação com teorias, pelo menos agora, na introdução da tese. É difícil pensar em um sentido para a vida circunstanciada no contexto atual do capitalismo ou do “globalitarismo”, neologismo pertinente criado pelo geógrafo e intelectual baiano Milton Santos (1926-2001), em suas críticas à globalização no documentário de Tandler (2006). No entanto, reconheço esse sentido da vida na disposição que cada indivíduo tem para contribuir com a coletividade, sem precisar sacrificar o outro para se fazer existir.

Aliás, a possibilidade da existência está ligada ao próprio reconhecimento do outro. Se o outro é aniquilado em sua humanidade, somos também aniquilados em nossas possibilidades. O esforço que é preciso empreender para se fazer sujeito de sua própria história (ENRIQUEZ, 2001) exige cada vez mais do indivíduo. Ao escrever essas palavras sou enviada para minha dissertação de mestrado, na qual falo sobre as mesmas questões que me mobilizaram e me levaram a perseguir um encontro com mulheres pertencentes a uma classe social distinta da minha.

Como filha de um casal de classe média, vivi as contradições dessas diferenças de classe no ambiente doméstico. Meus pais sempre contaram com a presença de empregados que se encarregavam dos cuidados dos seus três filhos, enquanto eles trabalhavam durante todo o dia.

Esse quadro, ainda comum em algumas famílias, e a minha vivência com Dona Jovem, Seu Manoel, Ná e Anita marcaram definitivamente a minha forma de enxergar, escutar e perceber o mundo.

Ná era negra, sofrida, trabalhou dos quatorze aos cinquenta anos na casa de meus pais. Um dia, ela me telefonou e disse: "Estou ligando para contar que eu acabei de me aposentar". Eu tive medo, medo que ela morresse como um pássaro que vive preso e que, quando ganha a liberdade, não consegue voar porque não sabe o que fazer com a imensidão do mundo. Ela teve um derrame uma semana depois desse telefonema, vindo a falecer, deixando-me uma dor profunda, além de uma enorme gratidão. Um pouco antes de sua morte conversamos sobre as contradições vivenciadas pelas empregadas domésticas, compartilhamos nossas visões e minha vida está fortemente vinculada à dela, minha formação está impregnada de aprendizados transmitidos por ela.

Dona Jovem, negra que trabalhava dois dias durante a semana, um dia lavando as roupas com suas próprias mãos, estendendo-as ao sol e, no final do dia, recolhendo-as para continuar sua atividade no dia seguinte, quando passava cada uma das peças, guardando-as dobradas ou penduradas nos cabides. Dizia que não gostava de máquina e que a roupa só se conservava porque era cuidada por ela. Parecia gostar do que fazia, reconhecia o seu saber naquilo que realizava. Muitas vezes, arrepiei-me ao ver as feridas em suas mãos causadas por alergia ao sabão em pó e, no entanto, ela continuava trabalhando como lavadeira.

Seu Manoel, negro, era o jardineiro que trabalhava todos os dias da semana, cuidando do jardim e da horta. Com ele, aprendi a brincar de plantar; com ele aprendi a mexer na terra. Extremamente carinhoso, Seu Manoel foi durante muito tempo a minha principal companhia. Eu frequentava os barracões em que ele viveu com sua esposa, Dona Alzira, lavadeira. Com ele, eu percorria as ruas de uma vila, um dos lugares em que morou. Ali eu me sentia no interior, brincava na rua, percebia a simplicidade e a riqueza daquele lugar, tido como pobre.

Anita era a cozinheira; viveu na nossa casa até quando se casou. Quando partiu, senti a sua falta.

Outros quadros que me marcaram voltaram à lembrança. Ná, Seu Manoel e Dona Jovem faleceram cedo e deixaram saudades. Vidas duras e difíceis, vidas determinadas pelo pertencimento a uma classe social, como mostrou Daniel Bertaux (1979) na obra *Destinos pessoais e estruturas de classe*. As pesquisas sobre mobilidade social realizadas em países industrializados demonstraram que famílias burguesas formam burgueses, famílias operárias formam operários, famílias camponesas formam camponeses e assim por diante. A condenação do destino ao pertencimento de classe tem sofrido mudanças em nosso país, mas aqui falo de uma época em que isso ainda não podia ser considerado algo ultrapassado. Atualmente, pode-se afirmar que existe uma mobilidade, mas ela ainda é tímida e, quando ocorre, torna-se o exemplo da exceção.

A experiência dos primeiros nove anos em uma escola, que eu detestava, reforçava um sofrimento advindo de uma incompreensão dos valores da vida. Os grupos pareciam ser definidos de acordo com os bens possuídos. Eu atravessava a cidade em que sempre morei, Belo Horizonte, num ônibus escolar, reparando nas ruas, nos meninos pedindo esmolas, nos prédios e na sujeira que me distanciavam do conforto doméstico.

Na adolescência continuei estudando em colégio particular de classe média alta. Sempre amei a dança clássica e tive acesso a essa formação paralela. A dança era um espaço de respiração ou “suspensão” (HELLER, 2000).

Perguntas sobre os valores humanos fizeram parte da minha vida. Decidi, sem nenhuma consciência clara do que estava escolhendo, estudar Psicologia. Durante o curso, interessei-me basicamente pelas disciplinas da psicanálise e da psicologia social. A psicanálise estava presente na minha história, pois meu pai era médico, clínico geral e psicanalista. Sempre ouvi falar da teoria freudiana e até o cachorro da nossa casa recebeu o nome de Lacan. O nome foi escolhido pelo meu irmão que achava que esse "tal de Lacan era um sujeito que falava um monte de coisas complicadas e, no final das contas, não dizia nada". Parecia mesmo uma revolta à grande dedicação de meu pai aos estudos da psicanálise, mas é provável que ele dê outro sentido para a sua percepção sobre o pai e Lacan. A família como um todo não escapou da psicanálise.

Meu pai faleceu e deixou uma biblioteca que sempre foi cobiçada por mim. Eu namorava os títulos e ficava sonhando em abrir os livros que nunca foram abertos (sem que eu soubesse o motivo) no tempo anterior ao ingresso no curso de Psicologia. Quando iniciei o curso de graduação, comecei a tocá-los, a lê-los e a descobri-los. Uma biblioteca de respeito, porque a curiosidade de meu pai o fazia ler sobre diversos assuntos de diferentes disciplinas. Quase toda leitura indicada durante o curso existia na biblioteca dele, o que era percebido por mim como um grande privilégio. Eu procurava meu pai nos livros, pois ali estavam suas marcas deixadas pelas chaves, grifos e comentários que me levavam aos caminhos percorridos por ele — importante referência para a minha vida.

Os estágios realizados foram quase todos com pessoas ou grupos socialmente excluídos, e já naquela época sonhava em fazer o mestrado em psicologia social. Um dia, aproximei-me de uma professora e perguntei como poderia começar a me preparar para fazer o mestrado na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Como aluna da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), eu considerava difícil conseguir tal empreitada porque, se éramos bem formados, não existia uma tradição de pesquisa que pudesse oferecer a experiência exigida e desejada pelas instituições públicas. Tínhamos acesso aos estágios curriculares desde o princípio do curso e isso nos proporcionava uma vivência interessante, voltada para o exercício da escuta e do acolhimento.

Logo que me formei fui trabalhar na Prefeitura Municipal de Belo Horizonte na área de recursos humanos e, durante os seis anos e meio em que estive lá, conheci de perto o sofrimento e o adoecimento no trabalho. Busquei uma formação que me ajudasse nos desafios cotidianos da atividade exercida na Prefeitura. No ano de 2003, entrei em contato com a professora Vanessa Andrade de Barros, indicada por uma amiga como uma pessoa que poderia me ajudar naquele momento de angústia com a minha atividade profissional. Esse encontro transformou a minha vida. Fiz o curso de especialização e, em seguida, o mestrado e contei com ela como orientadora para a vida.

Ainda trabalhando na Prefeitura e procurando um tema para desenvolver minha monografia para o curso de especialização em Psicologia do Trabalho, assisti a um seminário em um evento do programa “Bolsa Escola”, quando escolhi me envolver com questões que efetivamente me inquietavam. Foi lá que ouvi o relato de Valdete da Silva Cordeiro, mulher negra que compunha uma mesa com mestres e doutores para falar sobre “Arte e Educação”. Ela se apresentou como líder comunitária, moradora de uma favela e semianalfabeta. De início, marcou sua apresentação com uma frase enigmática dizendo que iria mostrar como era possível fazer alguma coisa pelo lugar que vivemos mesmo sem ter recursos financeiros para viabilizar a realização de projetos. Relatou sua experiência na liderança de uma favela e contou como criou um grupo de cultura popular que provocou importantes transformações na vida de suas integrantes. Foi no ano de 2003 que presenciei esse relato e me aproximei dessa liderança, desenvolvendo minha monografia para o curso de especialização e, logo em seguida, minha dissertação de mestrado em Psicologia, ambas na UFMG.

A dissertação de mestrado foi desenvolvida a partir do recolhimento da história de vida de Valdete Cordeiro¹. Nosso vínculo foi se intensificando ao longo do tempo e nossa relação de amizade extrapolou o desenvolvimento da pesquisa. Esta terminada, tive vontade de aprofundá-la, voltando-me para a atividade do grupo, para as outras mulheres, para as relações estabelecidas entre elas e o público. Entrei para o programa de pós-graduação da Faculdade de Educação da Unicamp e hoje me assusto quando penso que estou envolvida há dez anos com esse grupo que me tocou tão profundamente.

¹ Parte da história de Valdete Cordeiro foi publicada no livro *O sentido do viver criativo - Reflexões sobre a trajetória de vida da líder Valdete Cordeiro do Alto Vera Cruz*, citado em MAYORGA; PRADO. 2007, p. 223-238.

As considerações de Kathy Davis (2003) sobre a importância da reflexividade na entrevista, na interpretação dos dados e na biografia do pesquisador contribuíram definitivamente para essas ponderações que apresento na introdução da tese. Com a disciplina *A História Oral e a Educação: A convergência de diferentes campos do saber na construção da pesquisa*², cursada no primeiro ano do doutorado, pude reconhecer a importância de outras fontes de dados na construção da pesquisa, compreender melhor a minha escolha pelo programa de pós-graduação da Unicamp e rever a minha relação e implicação com o *Grupo de Cantigas de Roda Meninas de Sinhá*.

No projeto apresentado, eu dizia da necessidade de dar continuidade à pesquisa que realizei no mestrado, quando trabalhei com o recolhimento de uma única narrativa de vida, a de Valdete, idealizadora do *Grupo de Cantigas de Roda Meninas de Sinhá*. Mas, por que esse desejo?

Durante o desenvolvimento de minha pesquisa de mestrado eu lecionava no curso de graduação de Psicologia da UFMG. Naquela época conheci o pai de uma aluna. Ele fazia doutorado na Unicamp, sob orientação da Professora Doutora Olga Rodrigues de Moraes von Simson, e trabalhava com a metodologia da história oral para reconstruir uma tragédia ocorrida no início dos anos 1971 na capital mineira. Nessa catástrofe, sessenta e nove operários da construção civil morreram debaixo de uma laje de concreto de um grande parque de exposição que estava sendo construído. Toneladas de cimento caíram sobre aqueles que, no horário de almoço, descansavam debaixo da laje, “protegidos” do sol do meio-dia. Infelizmente, uma tragédia anunciada por alguns trabalhadores que questionavam as trincas surgidas na construção, mas que não foram ouvidos pelas autoridades competentes, que estavam preocupadas em entregar a obra antes do prazo estipulado.

Os depoimentos de vários informantes e a rica documentação reunida e analisada na tese de Borba (2007)³ abriram uma nova perspectiva para a pesquisa, servindo de ponto de apoio às críticas que fui realizando sobre a minha própria dissertação de mestrado.

Aos poucos, fui percebendo uma incoerência no meu trabalho de mestrado. O grupo de cantigas de roda se constituiu como a principal fonte de reconhecimento de Valdete

² Ministrada pela orientadora desta pesquisa de doutorado.

³ Cf. BORBA, 2007. Em 2010, a tese foi transformada em livro com o título *Essa marmita é do João: nos escombros da Gameleira*.

Cordeiro e, de alguma forma, eu havia falado do grupo, privilegiando somente uma voz — a de sua idealizadora —, lançando mão de um recurso metodológico que nasce da preocupação de “dar voz”⁴ aos atores socialmente excluídos. Também a minha relação de confiança, inicialmente percebida como facilitadora para a abertura do campo de pesquisa, passou a ser avaliada como um desafio, pois novas interações precisavam ser construídas para o desenvolvimento desta tese, sendo que eu poderia ser identificada, pelas outras integrantes do grupo, como uma espécie de “porta-voz da líder”.

De acordo com Davis (2003), a preocupação com a reflexividade produz um novo tipo de pesquisa crítica, pois, além de escutar a voz do outro, pode revelar, também, como o pesquisador se envolve, sem intencionalidade, com o silenciamento das vozes.

A escolha pelo programa de pós-graduação da Unicamp foi indireta porque, na realidade, eu queria fazer um trabalho como o de Borba (2007), ou seja, fundamentado a partir de diversas fontes documentais, privilegiando a escuta dos atores sociais envolvidos na atividade do *Grupo de Cantigas de Roda Meninas de Sinhá*. Portanto, fiz uma escolha pela orientadora e não pelo programa em si. Durante a entrevista de seleção, fui interrogada sobre algumas contradições do meu projeto. Aquele momento ficou marcado e, aos poucos, fui digerindo as críticas e percebendo outras possibilidades para a pesquisa. Realizando esse exercício de reflexão sugerido por Davis (2003), dei-me conta de que a relação que estabeleci

⁴ O que percebo com essa expressão é a manutenção hierárquica entre ciência e senso comum como se a ciência, na sua superioridade, tivesse o poder de conferir voz aos atores sociais. Na realidade, ela escuta essas vozes ignoradas por tanto tempo pelo saber científico. Em um diálogo sobre a minha tese com o professor Cássio Eduardo Viana Hissa, geógrafo do Instituto de Geociências da UFMG, ele me presenteou com a seguinte reflexão: “Penso que o pesquisador, sem que o saiba, talvez, assume uma condição de superioridade perante os sujeitos quando ele diz que ‘dá voz aos sujeitos’. Tenho feito algumas perguntas: qual é o poder da pesquisa acadêmica? Esse poder é tão forte que permite ‘dar voz’ aos que não têm voz? E mais: onde é que eles não têm voz? Estamos, aqui, novamente, diante de uma questão que, para mim, tem sido importante porque ela não se resolve para muitos. As vozes do mundo só poderão estar presentes na pesquisa caso esta esteja plena de mundo e, com isso, instaura-se um problema de identidade dos sujeitos do conhecimento (que querem ‘dar voz’, mas que não abrem mão da sua condição privilegiada de única voz a dizer algo acerca do mundo). Esse problema de identidade é o problema que nos diz que o pesquisador está naquele limite que separa o mundo da sua própria pesquisa. Ele não está, de fato, mergulhado no mundo. Está fora dele e isso é condição para que se sinta pesquisador. Mas essa condição é a convencional! Está aí o problema ético que parece não se resolver para muitos. No limite, sobre o muro que separa, o pesquisador diz que dará voz ao mundo. A presença do mundo (e, portanto, das vozes do mundo) na pesquisa é algo ainda a ser digerido pela pesquisa convencional e pela universidade moderna.”

com o tema está perpassada pelo sentimento de dívida — uma dívida com as outras mulheres do grupo e uma dívida comigo mesma, como pesquisadora que precisa se reconstruir.

Considero importante apresentar, ainda nestas reflexões sobre a minha trajetória, a vontade que eu sentia de interligar a psicologia aos temas da educação, da arte e da cultura e de lançar um olhar “transdisciplinar”, mesmo correndo o risco da superficialidade.

Durante o ano de 2010, cursei duas matérias na pós-graduação de Geografia do Instituto de Geociências da UFMG. As leituras e diálogos propiciados pelo professor Dr. Cássio Eduardo Viana Hissa, responsável pelas disciplinas, contribuíram com esse processo de formação. Em uma de suas aulas, relatei a minha necessidade de afastamento da Psicologia, buscando o diálogo com a Educação, com a Sociologia e a Geografia, tendo a surpresa de um encontro mais gratificante e intenso com a própria Psicologia. O afastamento teve como efeito a aproximação. Nesse percurso, foi possível compreender melhor a escolha pela educação, pela arte e pela cultura: temas que atravessam esta tese.

O trabalho com a psicologia traz como exigência a experiência da relação, do encontro com o outro, da escuta e da construção de uma ética que muito difere das promessas da sociedade de consumo. A psicologia requer aberturas e diálogos que oferecem potencialidades para uma reinvenção do mundo que conhecemos e vivemos.

De que maneira podemos pensar no diálogo entre a educação, a arte e a cultura? Diálogo que se faz urgente no campo da psicologia, e muitos têm pensado sobre como unificar o que nunca poderia ter sido separado.

Nesses cinquenta e um anos da história do reconhecimento da Psicologia como profissão regulamentada no Brasil, acho importante pensar sobre o edifício conceitual construído pela área, que renunciou à sua complexidade adotando fórmulas em prol do reconhecimento do seu estatuto de ciência. Essa renúncia e a defesa das especialidades enfraquecem as possibilidades de intervenção no âmbito da vida individual e coletiva. Não sou contra as especializações em si, mas sou contra aquelas que se fecham em si mesmas, como se as suas verdades fossem as únicas aceitáveis e passíveis de serem aplicadas. A abertura à complexidade e ao diálogo apresenta-se como desafio ao profissional que deseja trabalhar com a psicologia. Podemos considerar que, independentemente da área de atuação do psicólogo, ele deve ser um profissional habilitado a criar aberturas, fendas, que permitam o escape do indivíduo, que permitam o aparecimento do sujeito como aquele que Enriquez

(2001) diz ser capaz de reconhecer suas contradições e fazer a sua própria história, num tempo de escassez do surgimento de sujeitos autônomos.

Podemos pensar no psicólogo como o profissional capaz de colocar em jogo a arte da desconstrução e da reconstrução? De qual educação estamos falando e por que esse debate se faz necessário?

Primeiramente, devemos desconstruir a noção da educação como apenas educação formal. Em segundo lugar, contribuir para a reabilitação das emoções por meio da expressão da arte e da cultura, compreendidas como espaços para a formação e a realização humana. Isso implica no questionamento de uma forma de educação que disciplinou nossos corpos e pensamentos, esquecendo-se da importância das emoções para a compreensão dos processos humanos.

Defendo a adoção de um “paradigma da complexidade” conforme a proposta de Edgar Morin (2005). É preciso que nos tornemos sujeitos “transdisciplinares”, transitando pelas diversas áreas à procura de aportes teóricos que facilitem a compreensão da realidade humana no contexto atual. Foi nessa busca pelo diálogo entre disciplinas que me deparei com os saberes e fazeres da cultura popular, capaz de recriar formas de vida e expressão, as quais permitiram a experiência de uma prática terapêutica no sentido de apaziguamento de sofrimentos e transformação de sentidos. Penso que a resistência deve ser uma presença em nossas reflexões e ações, pois o descuido e a falta de atenção em relação aos efeitos do moderno capitalismo sobre a cultura popular levam à perda do conteúdo daquilo que um dia foi eclosão de um processo criativo, artístico e de emancipação.

Tenho me perguntado: do que abrimos mão quando nos entorpecemos na sociedade de consumo, admirados pelos objetos que dançam à nossa frente, que desfilam como objetos de desejos ambulantes com a promessa de preenchimento da falta? O que temos deixado de perceber, quando constatamos a melhora da nossa vida material e apostamos às cegas na adesão ao consumismo?

Quando pensamos em abrir essa discussão para as outras disciplinas, percebemos que, na realidade, o modelo hegemônico das ciências modernas, absorvido e reproduzido pela Psicologia, alicerçou-se numa separação entre saberes do senso comum e conhecimento científico.

O desafio de pensar a cultura parece-me pertinente com essa escolha por uma perspectiva complexa e implicada com as transformações sociais, no sentido da busca pela abertura de espaços para a formação de sujeitos autônomos. Segundo o *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano (2007, p. 261), existem dois significados básicos para a cultura: por um lado, ela significa a formação do homem, ou seja, o seu refinamento; por outro, indica o produto dessa formação, isto é, o conjunto dos modos de viver e de pensar cultivados, civilizados, polidos, os quais, também, são indicados pelo nome de civilização. A cultura marca ainda a distinção do homem em relação aos outros animais; alguns falam em separação entre o homem e a natureza, mas ela pode ser elaboração e transformação da natureza, pode indicar a presença do trabalho como categoria relativa ao homem, inseparável dele, necessária à sua realização como expressão de sua potencialidade. Cultura e trabalho são categorias indissociáveis, inclusive Sônia Viegas (1989) chamou a atenção quando pensou nas diversas origens do termo trabalho, lembrando o significado do labor que vem de "laborar a terra, cultivar a terra, ou seja, a cultura é cultivada". Trabalho, cultura, educação e arte são formas de expressão humana hoje completamente capturadas pela lógica do mercado, mas ainda que sirvam a ele, devem preservar seus espaços de resistência para a promoção de uma vida coletiva melhor.

A ciência embasada no paradigma da racionalidade abriu mão das emoções como mostrou Humberto Maturana (2009), quando falou sobre a maneira como distinguimos e definimos o humano, separando-o dos outros animais. Essa separação geralmente é apresentada da seguinte forma: o ser humano é o único animal racional. Ele ainda chama a atenção para a falta de reflexão sobre os conceitos e afirmações, aceitando-os como se eles significassem algo consensual, simplesmente porque todos parecem entendê-los. Esses conceitos aceitos incondicionalmente, Maturana denomina de antolhos, isto é, viseiras que impedem a percepção mais ampla da realidade, que só permitem enxergar um ângulo, que reduzem o campo da visão lateral.

Dizer que a razão caracteriza o humano é um antolho, porque nos deixa cegos frente à emoção, que fica desvalorizada como algo animal ou como algo que nega o racional. Quer dizer, ao nos declararmos seres racionais vivemos uma cultura que desvaloriza as emoções, e não vemos o entrelaçamento cotidiano entre razão e emoção, que constitui nosso viver humano, e não nos damos conta de que todo sistema racional tem um fundamento emocional. (MATURANA, 2009, p. 15).

Se a ciência moderna, endurecida pela recusa da emoção, ainda é reconhecida como principal modelo para as ciências psicológicas, é preciso reinventá-la, abrindo lugar para a arte — razão e emoção, elementos indissociáveis — capaz de representar, expressar, comunicar simbolicamente formas de sentir, compreender e questionar o mundo em que vivemos. Quando nos aproximamos de sujeitos que tiveram a oportunidade de se educar pela arte, criando espaços para suas expressões de vida, negociando e transformando suas relações microsociais, percebemos que temos muito o que aprender com esse diálogo, em que a educação é compreendida na sua amplitude como processo permanente durante a vida, que extrapola seus espaços formalizados, incluindo todas as experiências vividas abertas à reflexão. A cada experiência vivida e refletida, podemos nos deparar com a surpresa do devir. A cada experiência simplesmente passada, sem esse movimento da reflexão e da ação, uma oportunidade é deixada para trás.

A arte, como manifestação simbólica, capaz de suscitar emoções e sensibilidades perdidas na era da velocidade, pode ser um instrumento de promoção de saúde, que nos ensina a viver em coletividade. Ela é um convite ao sentir e, se trazida para a ciência, poderá unificar, como, também, tensionar, razão e emoção.

CAPÍTULO 1 - A CONSTRUÇÃO DA PESQUISA

Como mostrou Maria Isaura Pereira de Queiroz (2008, p. 15), a escolha dos instrumentos de coleta e análise dos dados da pesquisa nunca é fortuita. Ela se relaciona intimamente com o pesquisador, “que está engajado nas questões que lhe atraíram a atenção, está sempre engajado, de forma profunda e muitas vezes inconsciente, naquilo que executa”. Portanto, essa reflexão sobre a escolha metodológica é necessária. O método escolhido revela não só o campo como também a relação do pesquisador com o tema pesquisado.

Para a realização de nossa pesquisa de mestrado foi utilizado o método de história de vida, a partir da perspectiva da sociologia clínica (ARAÚJO, 2006). Essa metodologia exigiu o estabelecimento de uma relação de implicação entre sujeito pesquisado e pesquisador; relação marcada por um forte vínculo estabelecido com a líder do grupo e que se manteve após a conclusão do trabalho.

A proximidade com o campo de pesquisa foi um fator estimulante, assim como o interesse em revisitar os dados da dissertação de mestrado correlacionando-os com as vozes de outras integrantes para estabelecer relações entre as histórias individuais e a história coletiva do grupo. Ao mesmo tempo, essa familiaridade se apresentou como desafio à escuta dos conflitos oriundos da transformação do grupo que deixou de ser informal e passou a ser regido por uma lógica diferente daquela de sua origem.

Segundo MEIHY (2005), existem comumente três possibilidades para se explicar a fundamentação documental da história oral, sendo elas: ⁽¹⁾ a possibilidade de não existirem documentos sobre aquela realidade, ⁽²⁾ quando existem versões que diferem das versões oficiais da história, e ⁽³⁾ quando se elabora uma outra história a partir do enfoque dos sujeitos da pesquisa.

No âmbito das classes populares, há trabalhos no Brasil que utilizam a metodologia da história oral para criar fontes documentais que possam preservar a memória de grupos excluídos, as assim denominadas memórias subterrâneas. As universidades já acumularam experiências com essa metodologia, podendo ser afirmada a existência de uma tradição do seu uso no campo das ciências sociais. Desde a década de 1970, os trabalhos com a história oral foram se avolumando e sua produção alcançando regiões diversas do país. O Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), da

Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi criado em 1975 e vem agregando práticas de pesquisa com esse método, editando um manual que discute a importância do roteiro da entrevista, da atividade de transcrição, edição e análise dos dados (MEIHY, 2005). O cuidado com a preservação desse material facilita a reutilização dos dados por futuros pesquisadores que possam se interessar pelo mesmo tema.

Por sua vez, a Associação Brasileira de História Oral (ABHO) foi fundada no ano de 1994, realizando encontros nacionais para a divulgação das pesquisas e aprimoramento da metodologia. Existem muitos centros que hoje respondem às demandas de preservação e manutenção de arquivos históricos sobre grupos que poderiam ser esquecidos se não fossem realizados esforços para a manutenção de suas memórias. A Unicamp, igualmente, conta com um Centro de Memória que acolhe, desde 1987, pesquisas realizadas com a metodologia da história oral, estabelecendo convênios e parcerias que permitem a circulação de saberes e a execução de projetos de extensão consubstanciados por essa metodologia.

O Núcleo de História Oral da UFMG foi criado em 1989, reunindo uma equipe de pesquisadores de diferentes áreas acadêmicas, tendo também tradição no uso da metodologia para estudo e pesquisa da história política, social, econômica e cultural do Estado de Minas Gerais.

Os trabalhos realizados pelo Centro de Estudos Rurais e Urbanos (CERU), da Universidade de São Paulo, não podem deixar de ser mencionados, porque sempre estiveram preocupados em utilizar a história oral para criar subsídios para ações de transformação social. (LANG *et. al.*, 1998). A orientadora desta pesquisa, Olga Rodrigues de Moraes von Simson, durante muitos anos trabalhou no CERU, contribuindo com o avanço de questões metodológicas e, atualmente, realiza pesquisas com a história oral no Centro de Memória da Unicamp, tendo presidido a ABHO de 1998 a 2000.

Assim, a pesquisa qualitativa com a metodologia da história oral pode ser justificada pela necessidade de conhecer a realidade da experiência vivida pelas mulheres do *Grupo de Cantigas de Roda Meninas de Sinhá* e pela importância da criação de documentos que registrem essa história. A partir das coletas e registros das memórias individuais de duas mulheres que integram o conjunto, buscou-se diversificar as memórias já apropriadas pelos espaços midiáticos, as quais coincidem com a história de formação do grupo amplamente divulgada pela mídia. A versão da origem do grupo acabou se cristalizando na memória

coletiva que expressa a versão consolidada de um passado. (SIMSON, 2007). No entanto, as interferências geram inquietações em relação à manutenção dessa prática. A passagem de uma experiência ritual para uma experiência de espetáculo altera a vivência subjetiva dessas mulheres, sem que, necessariamente, a reflexão consciente sobre esse processo de mudança seja realizada. Como pesquisadora envolvida com o grupo, tenho interesse na continuidade dessa prática que vejo como a expressão da história de um lugar, o Alto Vera Cruz.

A escolha da metodologia da história oral caminha, então, com esse interesse pela permanência do grupo. O relato oral apoiado numa relação de confiança e respeito entre pesquisador e sujeito pesquisado abre espaços para a reflexão e, conseqüentemente, para a “ressignificação”.

Os procedimentos metodológicos envolveram o recolhimento de depoimentos orais das integrantes, Domingas Ferreira e Dorvalina Maria de Oliveira; da líder, Valdete Cordeiro; da professora de expressão corporal, Dedé Miwa; da produtora cultural, Patrícia Lacerda e da filha da líder, Marilda Cordeiro, que, durante um tempo, conduziu os ensaios. As duas integrantes escolhidas se diferenciam em relação ao tempo de participação no grupo, idade e visibilidade. Para enriquecer a pesquisa, foram realizadas análises das imagens registradas por meio de fotografias disponíveis na mídia e em arquivos pessoais, do conteúdo das notícias veiculadas nos espaços midiáticos e das entrevistas com indivíduos externos que acompanharam a sua trajetória, contribuindo para o reconhecimento das *Meninas de Sinhá*. Desde 2003, acompanho o grupo assistindo suas apresentações em diversos espaços da cidade.

Outras pesquisas foram fundamentais na construção do quadro aqui apresentado, enriquecendo o acervo de informações. No ano de 2011, foi lançado o livro *Histórias de Meninas: Meninas de Sinhá*, de autoria de Ana Maria Galvão e outros pesquisadores da Faculdade de Educação (FAE) da UFMG, o qual foi elaborado e desenvolvido por meio da metodologia da história oral, apresentando cada integrante do grupo e suas respectivas narrativas de vida. A dissertação de mestrado de Thais Nogueira Gil, intitulada *Meninas de Sinhá: a reinvenção da vida nas tramas do discurso musical*, desenvolveu importantes análises sobre o grupo a partir do olhar da pesquisadora musicista.

Partindo da perspectiva de memória trabalhada por Halbwachs (1990), não se cogita a reconstituição de um “fato puro” memorizado, ideia mais próxima da perspectiva bergsoniana:

[...] não subsistem, em alguma galeria subterrânea de nosso pensamento, imagens completamente prontas, **mas na sociedade**, onde estão todas as indicações necessárias para reconstruir tais partes de nosso passado, as quais nos representamos de modo incompleto ou indistinto, ou que, até mesmo, cremos que provêm completamente de nossa memória. (HALBWACHS, 1990, p.77. Grifo nosso).

O autor “demonstra que é impossível conceber o problema da evocação e da localização das lembranças se não tomarmos para ponto de aplicação os quadros sociais reais que servem de ponto de referência nesta reconstrução que chamamos memória”, como escreveu Jean Duvignaud (1990) ao prefaciar a obra póstuma *A memória coletiva*, de Maurice Halbwachs.

Compreendendo, a partir dessa visão, que a substância da memória é declaradamente de natureza social, considera-se fundamental conhecer os “quadros sociais reais” que permitiram o florescimento dessa atividade do *Grupo Cultural Meninas de Sinhá*.

A metodologia de história oral pode indicar importantes formas de negociação que interferem substancialmente na dinâmica da vida dessas mulheres.

Única, muitas vezes candidamente simples, epigramática e, contudo, ao mesmo tempo representativa, a voz consegue, como nenhum outro meio, trazer o passado até o presente. E sua utilização altera não só a textura da história, mas seu conteúdo. Desloca o centro de atenção, das leis, estatísticas, administradores e governos, para as pessoas. Altera-se o equilíbrio: a política e a economia podem ser encaradas — e, pois, julgadas — a partir da extremidade receptora, tanto quanto a partir do alto. (THOMPSON, 1988, p. 334).

Para Halbwachs (1990), o indivíduo participa de duas espécies de memória: uma, autobiográfica, e outra, histórica, sendo que esta é a base daquela:

[...] pois toda história de nossa vida faz parte da história geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que a primeira. Por outra parte, ela não nos representaria o passado senão sob a forma resumida e esquemática, enquanto a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e mais denso. (HALBWACHS, 1990, p.55)

Mas Halbwachs deixa clara a natureza da história a que ele está se referindo, ou seja, não se trata da história aprendida. Nossa memória se apoia na história vivida.

[...] a memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de

admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitem do mesmo modo. Todavia quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social. (HALBWACHS, 1990, p. 51).

A metodologia da história oral propicia o conhecimento da história coletiva de um grupo ao ouvir como as pessoas participam do espaço urbano, como se “relacionam, desenvolvem afetividades, geram expectativas e sonhos”. (SILVA, 1993, p.47).

[...] a história oral tem o grande mérito de permitir que os fenômenos subjetivos se tornem inteligíveis — isto é, que se reconheça, neles, um estatuto tão concreto e capaz de incidir sobre a realidade quanto qualquer outro fato. (ALBERTI, 2004, p. 9).

A utilização da metodologia da história oral permitiu a identificação de elementos comuns que propiciaram a formação do grupo. Dentre esses possíveis elementos, considerou-se necessária a pesquisa aprofundada sobre as categorias: música, ciranda, dança, expressão corporal, cultura popular e produção cultural. A história da região do Alto Vera Cruz é marcada pelo surgimento de grupos culturais que estabeleceram um importante diálogo com as estruturas oficiais de poder da cidade, reivindicando melhorias para aquela localidade e propiciando aos atores sociais o estabelecimento de raízes com o seu território de pertencimento.

Etnia, gênero⁵ e classe social são categorias implícitas e fundamentais do grupo *Meninas de Sinhá*, mas que, por uma imposição do tempo e pela necessidade do estabelecimento de um recorte, não foram escolhidas para o desenvolvimento desta tese. A inclusão ou exclusão de categorias de análises compete ao pesquisador que, envolvido com o processo de reflexividade, conscientiza-se das motivações de suas escolhas.

1.1 Desafios da tese

O tempo da escrita é o tempo da elaboração, o tempo do encontro. Em vários momentos desta pesquisa senti a necessidade de retroceder, de me distanciar de situações que

⁵ Até o momento da qualificação desta pesquisa, a categoria gênero foi incorporada. Num diálogo com a banca examinadora, optou-se pela retirada dessa categoria, pois as teorias eleitas não condiziam com a realidade das mulheres do *Meninas de Sinhá*. No artigo *A velhice recriada: das cantigas de roda às cantigas das Meninas de Sinhá*, publicado em livro, realizei uma discussão sobre a realidade das mulheres sob o prisma da divisão sexual do trabalho. Cf. PARK; GROppo. 2009, p. 303-320.

provocaram angústias e inseguranças. Ao retomar as entrevistas que realizei, resolvi apresentá-las brevemente a partir de reflexões que expressem avanços e recuos provocados por impasses vividos no momento da escrita.

A escuta de atores exteriores ao grupo parecia mais difícil, porque eram eles que apontavam a visão dos problemas decorrentes da entrada do grupo no universo da produção cultural. Marilda Cordeiro, filha de Valdete, por exemplo, que já me conhecia e manifestou preocupação com as mudanças ocorridas no grupo após a contratação da produtora cultural — que passou a se incumbir da realização de projetos para captação de recursos financeiros por meio de apresentações, ficando responsável, também, pela agenda, organização e ensaios do grupo — mostrou, com clareza, sua percepção sobre os processos envolvidos com a lógica do espetáculo.

O tempo do trabalho de transcrição variou de acordo com a maneira como as pessoas contavam suas experiências. Algumas entrevistas foram transcritas com certa facilidade e outras exigiram o investimento de um tempo maior, em virtude da relação que se estabeleceu entre entrevistadora e entrevistada.

O grande desafio da pesquisa é de natureza ética. Percebo as entrevistas como uma forma de intervenção, pois o diálogo propiciou a vivência de um processo de reflexão e indagação, por parte das entrevistadas, acerca das mudanças ocorridas no interior do grupo após a entrada do cachê e de sua transformação em associação formal. Ao mesmo tempo, a sede do grupo funcionou até recentemente em um espaço da casa de Valdete, revelando a mistura entre público e privado.

A falta de clareza na distribuição do cachê e a administração do dinheiro têm criado ruídos e problemas entre as mulheres. Marilda fala que elas estão voltando a tomar remédios, vivendo conflitos e se mostrando estressadas.

Outro desafio se refere à escolha dos trechos das falas que poderiam compor a pesquisa. Como o grupo é conhecido e não foi possível manter o sigilo dos nomes das participantes da pesquisa, essa situação exigiu maior cuidado, evitando-se, assim, ruídos que pudessem interferir negativamente nas relações internas do grupo. Apoiadas nos relatos e nas experiências de várias integrantes que não participaram diretamente da pesquisa, como também no encontro com atores sociais externos ao grupo, as reflexões foram elaboradas. Nelas, estão subentendidos os aspectos que surgiram com maior frequência nas falas dessas

pessoas que compuseram o quadro de pesquisa sem que, necessariamente, seus nomes aparecessem.

1.2 Diálogo com outras pesquisas

Dentre os estudos acessados sobre o grupo, o conteúdo trabalhado pela pesquisadora Gil (2008), *Meninas de Sinhá: a reinvenção da vida nas tramas do discurso musical*, e o livro de Galvão (2010), *História de Meninas: Meninas de Sinhá*, foram privilegiados.

A palavra reinventar, utilizada por Gil, é bastante significativa e me impôs a tarefa de relatar um acontecimento que poderia parecer sem nenhuma importância, mas que, na realidade, faz parte do processo de pesquisa quando mais de um pesquisador se debruça sobre o trabalho de esquadrihar um mesmo campo de estudo.

Durante o lançamento do livro de Galvão (2010), Gil e eu conversamos sobre nossos trabalhos, ela me perguntou sobre o título da minha pesquisa, que, na época, ainda era: *A reinvenção da cultura popular: limites e possibilidades no universo da cultura*. Então, fui surpreendida pelo comentário: "mas você, também, usa a palavra recriar?"

Em seguida, fui questionada sobre o referencial teórico para esse termo. Não cabe aqui fazer um julgamento desses sentimentos que perpassam a vida do pesquisador, que pode se sentir um pouco proprietário do campo da pesquisa, mas é interessante registrar tal situação numa tese de doutorado. Diversas vezes fui interrogada sobre a validade da minha pesquisa por ela tratar de um tema já pesquisado por outras pessoas. É preciso admitir que um maior número de trabalhos sobre um determinado tema amplia as possibilidades de compreensão do fenômeno estudado.

O que interessa com esse relato é perceber como é demasiadamente curiosa essa capacidade do grupo chamar a atenção de diferentes olhares acadêmicos, atraindo o interesse de vários pesquisadores⁶. Se outras pessoas se preocupam em estudá-lo, certamente é porque o

⁶ Um importante trabalho que não foi utilizado nesta tese, mas que deve ser mencionado, foi o da pesquisadora antropóloga americana Celeste Sian Henery, intitulado *The Balance of Souls: Self-Making and Mental Wellness in the Lives of Ageing Black Women In Brazil*, 2010. Conheci a pesquisadora no período em que viveu no Brasil para a realização da pesquisa de campo. Ela conviveu com o grupo pelo período de dezesseis meses. Como metodologia, utilizou-se da observação participante, realizada minuciosamente no cotidiano e nas apresentações

grupo mantém em sua estrutura algo que empuxa os estudiosos de diversas áreas que estão interligados historicamente por uma época e seus decorrentes problemas.

A palavra reinventar, não por um acaso, foi usada por Gil e havia sido, também, naquele momento, eleita por mim. Reinventar é um termo que exerce um fascínio, uma palavra que atrai por seu conteúdo significar a capacidade de realização e criação em uma época na qual parece que tudo já foi feito. Não se cria, mas é possível recriar.

Portanto, a história de formação e desenvolvimento do grupo aqui apresentada e sistematizada ganhou corpo a partir do meu convívio com as mulheres por meio de entrevistas, filmagens, observações realizadas, conversas informais com espectadores e estudos de outros pesquisadores.

O objetivo da pesquisa de Gil foi reconstituir a história do grupo, tendo por base seu discurso musical. Como a reconstrução histórica do grupo foi, também, um dos objetivos apresentados no projeto desta tese, em 2007, ao ter em mãos o material coletado e trabalhado pela pesquisadora, reconheci a qualidade da sua pesquisa que, efetivamente, conseguiu identificar momentos cruciais da história do *Meninas de Sinhá*.

Ao esclarecer a escolha pelo seu assunto de pesquisa, Gil (2008) explica sua relação com a música: neta de um pianista, sua casa tinha a música presente. O sentido da música para ela sempre foi a alegria, e, dessa forma, sua ligação com o tema foi facilmente identificada por meio de uma trama que excedia a "trama do discurso musical" do grupo, como foi posto em seu objetivo. Essa consciência é fundamental, e explicitá-la deve ser um dever do pesquisador engajado, que sabe que não pode separar sua vida da pesquisa, pois as motivações e as implicações que se estabelecem nesse contexto de produção de conhecimento são orientadoras para outros estudos.

No meu caso, o que me atraiu no grupo foi a expressão corporal que, de alguma forma, propiciou o primeiro momento de reconhecimento das mulheres. A dança esteve

do Grupo. Fez entrevistas com a líder, Valdete, e com aquelas mulheres que apareciam como outras lideranças no grupo, tendo ouvido também alguns de seus familiares sobre a transformação das relações nas famílias depois que elas começaram a participar do Grupo. Colheu histórias de vida das mulheres, reunindo um rico material de campo. Disponível em <<http://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/ETD-UT-2010-05-758>>

presente em minha formação e os movimentos, acompanhados pela música, fizeram com que o meu olhar privilegiasse uma determinada percepção.

A própria linguagem da nossa formação aflora de forma poética e significativa. A relação da pedagoga, pianista, com a pesquisa toma um tom inspirador, transbordando na escrita a sua busca de sentido, ao contar que decidiu cursar pedagogia “em busca de um *acorde perdido*”. (GIL, 2008, p. 15, 19). Ela utiliza o termo cultura popular e fala da experiência do grupo como um movimento cultural “contra-hegemônico”. Defende que a transformação da vida das integrantes se deu por meio da experiência musical. Ela trabalhou com seis integrantes do grupo em entrevistas “semiestruturadas”, três muito assíduas aos ensaios e apresentações e três que frequentavam os ensaios mas nem sempre viajavam. Entrevistou pessoas externas ao grupo, como o produtor do CD, Gil Amâncio, uma empresária, um supervisor de informações técnicas da Urbel, a professora de percussão Gal Duvalle, o professor de percussão Carlos Ferreira, e Roque Antônio Soares, amigo do grupo que muito contribuiu para a sua formação. Todos esses dados fornecidos por sua pesquisa foram extremamente importantes para a construção desta tese.

Gil observou que, das trinta e quatro senhoras que compõem o grupo, apenas onze estavam presentes em todos os eventos.

Muitas apresentações são realizadas em pequenos espaços e apenas são contratadas algumas mulheres do grupo. As onze que estão presentes em todos os eventos, como filmagens, entrevistas são: Aparecida, Diva, Dorvalina, Ephigênia, Geralda, Maria das Graças, Maria das Mercês (Mercês), Maria Gonçalves (Mariinha), Neide, Rosária e Valdete. Se o espaço for ainda menor ou não tiver transporte para todas, apenas seis representam o grupo. São elas: Ephigênia, Geralda, Maria Gonçalves, Mercês, Neide, Valdete. (GIL, 2008, p. 26).

Rosária está no grupo desde o seu início e no ano de 2008, quando foi entrevistada por Thaís Gil, ela estava com 61 anos de idade. Rosária tinha uma filha que morreu de *overdose* de cocaína. Embora já frequentasse o grupo antes da perda da filha, ela relata que era ali, com as *Meninas de Sinhá*, que ela chorava, contava as mágoas, dividia os sentimentos, recebendo conselhos que a aliviavam. Em suas palavras: “cada uma falava uma coisa maravilhosa pra mim, era tudo carinhosa pra mim e tudo isso eu superei”. (GIL, 2008, p. 32).

Mercês fala da sua alegria no grupo que tem lhe proporcionado várias possibilidades de divertimento: passear, cantar, dançar e, no momento atual, até viajar.

Seninha, que é uma integrante antiga do grupo que chegou a participar da fase em que ele era chamado *Lar Feliz*, comenta sentir saudades da época que elas se encontravam simplesmente para estar juntas, ou seja, sem as exigências atuais dos ensaios e do aperfeiçoamento do grupo que se apresenta para um público mais amplo:

Eu trabalhava no CIAME e ficava só observando as *Meninas de Sinhá* que na época nem tinham esse nome. Quando entrou a expressão corporal e o horário deu com o meu, aí eu comecei a participar. Eu já sentia necessidade de fazer alguma coisa. Além de ser funcionária, dona de casa e esposa, eu precisava de cuidar um pouco de mim. Foi muito bom entrar para o grupo. Uma terapia e o crescimento pessoal e humano, muito bom. A gente convive com as pessoas, vê o problema de cada uma e sabe que todos nós temos problemas, e a gente tem de ter energia para aprender a superar essas dificuldades e com essa união do grupo todo, a fala, a experiência de cada uma, a gente aprende a contornar a situação e ser mais feliz. Levar até alegria para os outros. Trabalha o corpo, a mente. A gente vira uma outra pessoa. Esse grupo me deu muita força. Apesar de eu ter muita tristeza, eu não me deixei abater. (GIL, 2008. p. 33).

Isabel, irmã de Seninha, foi criada na roça, casou-se aos dezesseis anos e teve cinco filhos, conta para Gil (2008, p. 34) que ter entrado para o grupo foi a melhor coisa que fez na vida.

Alguns desses relatos colhidos por Gil (2008) foram reutilizados por mim, uma vez que seu conteúdo expressava os efeitos da prática do grupo na vida das mulheres, conforme seus depoimentos:

— “Com aquela história de eu ajudar a carregar os instrumentos eu aprendi as músicas. Eu sempre falo: se eu não tivesse no grupo acho que nem estava viva”. (Romancina).

— “Eu cuidava só dos meus filhos. E eu sou eu, né? Eu mereço ser alguém. O grupo me fez muito bem, muito bem mesmo. Eu comecei a lembrar que eu sou gente também, indiferente de ser mãe, de ter marido, eu também, cuido de mim... As cantigas são uma volta a alegria. A gente tá avançando na idade e buscar a memória mais infantil dá um equilíbrio na gente”. (Isabel).

— “Imagina só: eu canto hoje e queria que o grupo enchesse bastante de gente, fosse unido. A minha participação no grupo mudou muito a minha vida. Quando penso coisa ruim e estou lá, eu distraio e esqueço... Olha, eu nunca tive amiga para brincar. Agora tenho, para brincar de roda. A música me fez muito bem”. (Doralice).

Gil (2008) observa uma mudança considerável na forma de viver das mulheres do grupo, que deixam de se ocuparem exclusivamente com a família para se realizarem em uma vida pública mais ampla do que até então conheciam.

1.3 Percurso da pesquisa

Com Dorvalina Maria de Oliveira foram realizadas quatro longas entrevistas⁷. A opção por essa integrante ocorreu ao término de um ensaio, quando ela se aproximou de mim, falando sobre a sua paixão pelas *Meninas de Sinhá*. Dorvalina comentou sobre um painel que ela sempre sonhou em fazer e que havia se tornado realidade. Explicou como foi feito, seu tamanho, o trabalho da coleta das fotografias, os detalhes de seu artefato e, ao final do relato, me convidou para conhecê-lo. O painel foi pendurado na parede da sala de sua casa⁸. Diante desse convite, fiquei interessada e na semana seguinte, no dia 15 de fevereiro de 2010, conheci o painel. Naquele momento, expliquei a pesquisa e manifestei a vontade de entrevistá-la. Ela aceitou e permitiu a gravação e a filmagem das entrevistas. Três ocorreram na casa dela e uma, em minha residência.

A terceira entrevista foi demandada por Dorvalina um ano depois, quando ela me telefonou para contar sobre o lançamento do livro *Meninas de Sinhá*, e queria me entregar um convite. Fui ao seu encontro, quando recebi um exemplar do livro, retirado da sua cota. Cada integrante recebeu dez exemplares para distribuição. Ela me levou até o seu quarto para mostrar que os livros estavam fechados em um pacote e que estava me presenteando com o primeiro volume que distribuía. Foi nesse encontro que ela acabou expressando algumas insatisfações com o grupo. A entrevista foi rica porque apontou questionamentos sobre a atual organização do *Meninas de Sinhá*, seus conflitos internos e a dificuldade de lidar com uma produtora cultural que tem formação diferente da experiência de vida das mulheres que integram o grupo. Relatou, ainda, uma discussão ocorrida naquela semana, quando foram solicitados a cada integrante vinte reais para o pagamento do transporte até o local do lançamento do livro. Essa situação revela explicitamente a contradição vivida pelo grupo que

⁷ No mínimo três horas cada encontro. Em alguns momentos, o gravador foi desligado a pedido da entrevistada. Ver Anexo, FIG. 22.

⁸ Ver Anexo, FIG. 21.

não mais se apresenta sem receber cachê, porém, no momento que necessita se deslocar para um evento em que é o homenageado, não conta com ajuda financeira.

Dorvalina tem sessenta e dois anos e participa do grupo há quinze. Sempre é chamada para contar sua experiência que confirma a história oficial do *Meninas de Sinhá*. Nascida no interior de Minas Gerais, na zona rural de Mutum, migrou para Belo Horizonte depois de casada. Ela teve seis filhos. Durante a infância aprendeu a trabalhar na roça. Não teve acesso à escola, escreve apenas o seu nome. Trabalhou em casa de família e em firmas de conservação como auxiliar de limpeza. Aposentou-se por problema de saúde. Tem histórico de internação e, durante muitos anos, sofreu de uma forte depressão, com presença de alucinações, tendo, constantemente, o acompanhamento psiquiátrico e psicológico em Postos de Saúde, recebendo alta após sua entrada no grupo. Acha que o conjunto deve se profissionalizar cada vez mais, comenta sobre a importância de todas as integrantes saberem cantar as músicas, buscando o ritmo correto, e que fica chateada quando algumas colegas não conseguem gravar os versos das músicas. Ela se destaca nas apresentações pela alegria que transmite, está sempre posicionada na frente do palco. Explica que aprende rápido um verso ou uma música. Reforça que mais importante do que o estudo é “pôr sentido no que faz”.

A escolha de Domingas Ferreira⁹, de 66 anos de idade, se deu exatamente pela sua timidez. Sempre no fundo do palco, em muitas apresentações a que assisti observei que ela não cantava durante todo o tempo. Nascida e criada no interior, sua infância foi marcada pela experiência do trabalho rural e doméstico. Depois que migrou para Belo Horizonte, trabalhou, também, em firmas de conservação como auxiliar de limpeza. Sobre o seu ingresso no grupo, conta a seguinte história:

— “Quando eu entrei, também, pra curar alguma coisa que eu tava sentindo, né? Igual ela fala nos remédio. Não foi por causa dos remédios, não. Eu vou falar a verdade... Eu andava com a minha coluna toda inchada, que eu tinha tido um acidente de trabalho... Muito ruim mesmo. Eu caí do alto, trabalhando na escada. Caiu comigo e me jogou. Aí eu bati, né? Não fiquei com... milagre de Deus. Aí eu fui lá, fui lá..., com a coluna toda inchada. E ela¹⁰ deu uma massagem nessa coluna minha, me mandou deitar, sabe?, E deu uma massagem... que eu ainda sinto a coluna hoje, mas nunca senti mais do jeito que eu tava sentindo nesse dia”.

⁹ Ver Anexo, FIG. 12.

¹⁰ Ela está se referindo à massagem que Valdete lhe fez.

Essa entrevista foi extremamente difícil de ser marcada. Domingas mora na favela do Taquaril, que fica ao lado do Alto Vera Cruz, chegou a dizer que estava sentindo vergonha de me apresentar seu “barracãozinho”. A conversa ocorreu em minha casa e durante todo o tempo ela demonstrou constrangimento. Situação complicada, porque não consegui estabelecer uma relação de diálogo mais horizontalizada. Após a entrevista, foi preciso me afastar da escrita e da transcrição. Penso que sua maneira desconexa de narrar os fatos revela os efeitos, na memória, de uma vida desgastada pelo trabalho alienante e incessante. Ela repete várias vezes que está:

— “Tocando a vida... Nessa vida, assim, cansativa!”

A cada encontro, foi preciso um tempo para assimilar o conteúdo escutado. Sua narrativa é extremamente significativa por revelar um quadro de desigualdade absurdo que é marca da cultura histórica no Brasil.

Sobre Marilda considero importante esclarecer que a conheço desde o ano de 2004, mas foi somente em 2009 que nos aproximamos, quando eu assisti ao ensaio conduzido por ela que, eventualmente, trabalha com o grupo a expressão corporal. Marilda é professora de dança afro e tem experiência com a mobilização social, sendo constantemente contratada para realizar intervenções de cunho educativo por meio da arte em programas voltados para as favelas da cidade. Recentemente, formou-se em Pedagogia e é extremamente questionadora.

Também foram entrevistadas a professora de expressão corporal, Dedé Miwa, que é artista de teatro e educadora, e a produtora cultural, Patrícia Lacerda, que conheceu o grupo já em sua fase de sucesso.

No dia 26 de março de 2011, lançamento do livro *Histórias de Meninas: Meninas de Sinhá*, fui apresentada a Gal Duvallé, que, segundo Marilda, ficou incomodada com o título da minha pesquisa — *A reinvenção da cultura popular: limites e possibilidades no universo da mercadoria*, incômodo direcionado especialmente à utilização da palavra mercadoria. Na semana seguinte ao lançamento, marquei a primeira entrevista com Marilda, quando tivemos a oportunidade de falar sobre essa dúvida. O desenrolar dessa conversa foi muito interessante, porque ela explicou a relação do grupo com o cachê, que passou a ser uma exigência após a entrada da produtora cultural.

Quando recolhi a história de vida de Valdete para a dissertação de mestrado, o grupo se apresentava em vários locais exigindo apenas transporte e lanche. Para Valdete, a

entrada do dinheiro poderia significar a extinção do *Meninas de Sinhá*. Explicitamente ela me relatou, em 2003, sua preocupação com o cachê, pois o grupo tinha sido criado e se sustentava pela significância de sua prática, não dependendo de recursos financeiros. Naquela época, quando se recebia algum cachê, situação eventual, o mesmo era repartido na mesma hora entre as integrantes da apresentação.

Marilda também opina:

— “O que eu vejo hoje, o que me entristece muito: não se tem uma preocupação com elas. Elas viraram mercado! Sabe, assim, o grupo *Meninas de Sinhá* hoje, é um grupo para a produção mesmo! Tem que produzir. Tem que ganhar dinheiro aqui, ganhar dinheiro ali. Fazer um projeto pra ganhar cinquenta mil, fazer um projeto para ganhar cem mil. Tem que fazer projeto para ganhar dinheiro. Pra quem ganhar dinheiro? Isso foi uma discussão que eu tive, muito séria e muito honesta. Por que fulana ganha cinco mil e essas mulheres ganham duzentos? Não tem lógica! Se eu é quem faço a arte, a arte é toda minha. Elas é que cantam, elas é que dançam, elas é que encantam. Sabe? A arte são elas. Então alguém ganha dinheiro pra mostrar aquela arte bonita. Eu não consigo entender!”

Como já foi apontado, o conjunto, atualmente, se chama *Grupo Cultural Meninas de Sinhá*, as rodas, que durante muito tempo encantaram o público pelo seu significado, dando-lhe identidade lúdica, aproximando as mulheres, foram se dissolvendo com a mudança da forma de apresentação, que passou de uma experiência mais ritualística para a experiência do espetáculo. Hoje a maior parte das apresentações é realizada no palco e a posição ocupada pelas mulheres se diferenciou pelo espaço que não as coloca mais de frente umas para as outras e sim todas voltadas para o público, em uma situação que desfavorece o tipo de troca que a roda propiciava.

E Marilda completa:

— “Então ficou essa coisa assim: o cachê é muuuito importante! Não que elas achassem isso. Começou a virar isso. O dinheiro começou a ter muita importância. Então nós não podemos mais ficar brincando. Tem algumas que falam assim: ‘eu não quero! Se for apresentação só pra ficar de roda eu não quero’.”

Gal, também, envolvida com os ensaios, conta para Marilda situações que revelam a imposição de um saber, desrespeitando a experiência e o conhecimento das mulheres:

— “Ela me falou da última vez que trouxeram um músico, ele levou partitura para as mulheres tocarem. Como é que elas vão tocar com partitura? Mesmo que seja partitura de formas geométricas, que seja, elas não dão conta. E a Gal não, Gal vai no ouvido. ‘Vamos lá, toca aqui’.” (faz um barulho rítmico estalando os dedos).

Outra situação que chamou a minha atenção na entrevista com Marilda foi a sua maneira de conduzir o trabalho com o grupo em viagens. A produtora reconhece a proximidade da linguagem de Marilda com as mulheres e ressalta a importância de ela acompanhar o grupo. No entanto, nenhuma proposta formal ocorreu. Em alguns momentos, Marilda colocou que não trabalharia mais como voluntária, porque achava um absurdo seu trabalho não ser minimamente remunerado, quando o projeto, que era aprovado pela Lei de Incentivo à Cultura, previa pagamentos que não eram feitos. Ficou surpreendida com a leitura de um projeto que encontrou na casa de sua mãe:

— “Não sei por que eu achei esse projeto em algum lugar. Eu falei: mãe, olha aqui! Você vê que era absurdo. Eram nove mil reais, doze mil reais para não sei quem, cinco mil para não sei o quê. Falei, mãe, esse povo está ganhando dinheiro! E vocês?”

— “Não, a gente não levou nem um tostão”.

— “Falei: está aqui orçado... trezentos reais para cada ensaio. Estava orçado lá no projeto, trezentos reais para todos os ensaios, para cada *Menina de Sinhá*.”

Por várias vezes ouvi de muitas integrantes histórias engraçadas sobre as confusões ocorridas nos hotéis em que ficaram hospedadas. Elas contam rindo não saberem encontrar o quarto, não saberem acender a luz e ligar o chuveiro. Toda aquela parafernália moderna presente em alguns hotéis que frequentaram causou embaraços. A forma como Marilda enfrenta essas situações revela outra maneira de lidar com as mulheres, numa linguagem coerente com suas histórias e extremamente criativa:

— “Elas começaram assim a achar o máximo eu estar indo com elas para as apresentações. Era dividir quarto. Como se colocam essas mulheres no quarto? Ah, toda vez tinha confusão. Célia¹¹ e Patrícia¹² discutindo: — ‘as mulheres não conseguem ficar no quarto, não conseguem

¹¹ Foi criada na casa de Valdete. Esta, informalmente, lhe conferiu o cargo de secretária do grupo. Quando a associação foi criada, sua função passou a ser formal, mas, posteriormente, acabou se afastando das atividades do grupo.

achar o quarto’. Fiz fuxico. Flores de fuxico. Fiz pulseirinhas com fuxico. Primeiro fiz fuxicos grandes, vários. E um monte de pulseirinha de fuxico de cor diferente pra cada uma. Dividi, coloquei no braço de cada uma, e elas sabiam qual era o seu quarto. Chegava no hotel, eu colocava os fuxicos nas portas todas, quem tinha o fuxico daquela cor, via: esse aqui é meu quarto. Das Dores que se perdia demais! Terezinha, que não lê, se perde demais: — ‘Ah, eu não sei o número do meu quarto, eu não sei onde eu estou’. E Patrícia: — ‘Mas tá escrito. Olha aqui, tá escrito! Gente! Tá escrito!’. Engraçado demais! A Das Dores assim, a Das Dores me emociona muito. Eu gosto demais dela. Ela estava passando mal, eu sofri porque ela estava passando mal. Ela fala que me ama... — ‘Marilda, eu sei! O meu fuxico é alaranjado, tá lá minha porta do quarto...’ São coisas assim, é a preocupação”.

No início do ano de 2010, Marilda me procurou para conversar sobre os problemas do grupo. Diante disso, marquei um encontro com ela e com Valdete, que se mostrou triste e desanimada com as transformações ocorridas desde o momento em que o grupo admitiu a entrada definitiva da produtora cultural. Disse não saber lidar com essa situação, comentou que perdeu o controle e chegou a manifestar o desejo de abandonar o grupo para criar um novo. Queixou-se de algumas integrantes que não querem mais participar das apresentações fora do palco e sem cachê.

Aqueles que acompanharam o processo vivido pelo *Grupo de Cantigas de Roda Meninas de Sinhá*, agora *Grupo Cultural Meninas de Sinhá*, questionam a captura da prática do grupo pelo universo da mercadoria. Quando encontrei uma professora pesquisadora da UFMG e comentei sobre o meu interesse em pesquisar esse momento de transição para o mercado de consumo e a entrada no mundo do espetáculo, recebi seu aval como se esse, sim, fosse um tema de relevância e importância que deveria ser explorado.

Meu projeto foi aprovado no doutorado da Faculdade de Educação, apresentei minhas ideias em diversos espaços acadêmicos e sempre encontrei nos ouvintes — professores, pesquisadores e acadêmicos — uma resposta positiva, que confirmava a depravação do mercado, que é nocivo e nada deixa escapar. De fato, não devemos acreditar que ele é a salvação para os problemas. É preciso ter toda a cautela com essa lógica que

¹² Ela trabalhava na empresa *Jardins Produções*, parceira do grupo, e decidiu largar o emprego para se dedicar somente à produção cultural do *Meninas de Sinhá*. A partir da sua entrada, o conjunto foi registrado como *Grupo Cultural Meninas de Sinhá*.

perverte princípios e valores que nascem da necessidade do compartilhamento de experiências, como atesta a história de formação do grupo, ainda que a participação nesse universo seja inevitável.

Cada indivíduo e cada grupo se associam, em diferentes níveis de consciência e percepção, a esse processo e isso não poderia ser diferente com o *Meninas de Sinhá*. Mesmo desaprovando a rendição ao mercado e a realidade do grupo apontando para os problemas decorrentes dessa nova lógica, sua história de formação e ascensão revelaram ganhos.

Certo, a psicologia da pesquisa tem constatado que muito frequentemente os historiadores, como os outros cientistas, começam com suas conclusões já estabelecidas na mente. Mas eles devem ter consciência do seu ideal profissional de respeitar a pressão do material que desvelaram ou, na melhor das hipóteses, devem obedecer-lhe. Isso exige repensar, talvez rejeitar, os julgamentos prematuros. Em suma, o passado conserva suas surpresas, desagradáveis apenas para os preguiçosos ou os doutrinários. (GAY, 2001, p. 259).

Foi preciso, então, abandonar os preconceitos e obedecer àquilo que, por meio da “pressão do material”, se desvelou durante a pesquisa. O espetáculo exigiu várias aprendizagens, impôs outras ordens e necessidades, incrementou a prática do ponto de vista estético. Trouxe, também, problemas. No entanto, foi preciso rejeitar a ingenuidade de se prender ao mito fundador “das mulheres tristes e caladas que nada podiam”, e que, deprimidas, foram salvas pela prática do grupo, enquanto essa não foi submetida às regras do jogo da transformação da cultura popular em espetáculo. O mito nos encanta e captura, porque ele fala de superação e reverbera a condição de cada um poder se recriar. Ele também ganha potência quando o reconhecimento extrapola o local e faz da prática uma experiência digna de ser produzida e apresentada em outras cidades, estados e até países.

CAPÍTULO 2 – A FORMAÇÃO DO GRUPO CULTURAL MENINAS DE SINHÁ

Embora o grupo tenha hoje contornos bem definidos e delimitados, na sua origem encontra-se, primordialmente, o olhar de Valdete Cordeiro para um fenômeno que a intrigava: — “Aqui nesta esquina, onde você passou, era o Centro de Saúde e eu vinha pra cá trabalhar e via as mulheres com sacolas, como esta que você está com ela, lotada de remédio. Eu falava assim: meu Deus do céu como é que pode a pessoa sair do Centro de Saúde com tanto remédio? Um horror! Eu ficava encabulada com aquilo. Como que pode?”

Como líder dessa comunidade, ela se aproximou das vizinhas de bairro, que saíam do Centro de Saúde, a fim de saber o tipo de remédio que elas levavam naquelas sacolas e as razões para a administração daquelas “drogas” pelos médicos. Eram antidepressivos e ansiolíticos para o tratamento de sintomas que, por elas, foram nomeados da seguinte forma: insônia, tristeza, depressão, “sofrimento dos nervos”, angústia. Esses sintomas remetiam às problemáticas da vida familiar e doméstica. A líder procurou conversar com as vizinhas e então refletiu:

— “Comecei a ver que elas estavam tomando remédio não porque estavam doentes. Não era física a doença delas, mas sim era a mente delas. Elas sentiam dor, mas não tinham aquela dor. Olha que absurdo. ‘Se eu não tomar esse comprimido, Valdete, eu não durmo’. Elas viviam assim, movidas pelo comprimido, e pra mim isso é uma droga! A pessoa vicia e não pode viver sem aquilo. Aí eu fiquei preocupada.”

Uma dessas mulheres lhe explicou que tomava remédio porque tinha um neto que estava envolvido com drogas e havia sido preso. O remédio a ajudava a esquecer do problema, pois um dos seus efeitos era aumentar o sono. Com a certeza de que ela tinha que fazer alguma coisa por aquelas mulheres, Valdete pensou:

— “Eu tenho que fazer alguma coisa. Eu fiquei martelando: o que é que eu vou fazer? Como que eu vou mexer com essas mulheres? Aí me deu uma ideia: quem sabe se eu chamasse essas mulheres pra gente conversar. Uma conversando com a outra, uma vai vendo que o problema da outra é pior do que o dela”.

Assim, elas passaram a se reunir três vezes por semana. No início, conversavam e costuravam. Cada uma sabia fazer uma coisa. Passaram a trocar experiências e chegaram a vender os produtos gerados durante as conversas. Valdete observou que aquele espaço era

importante, no entanto não estava resolvendo o problema, pois as mulheres, à medida que costumavam, gemiam de dor aqui e dor acolá. Os medicamentos não haviam sido abandonados e o incômodo permanecia.

— “Quer dizer, elas estavam ali, o corpo sentindo dor do mesmo jeito e elas repetindo aquilo que fizeram a vida inteira. Porque a gente aprendeu, de menina, a bordar. Tudo isso a gente aprendeu... Era crochê, tapete, fuxico, bolsa, essas coisas. E a gente vendia. As mulheres até ganhavam um dinheirinho. Mas eu comecei a ver que eu estava tirando as mulheres de casa para trabalhar de novo. Elas estavam trabalhando, não é? E elas continuavam ali conversando, mas tomando remédio do mesmo jeito.”

Ciente de que era preciso fazer mais para que aquelas mulheres abandonassem os medicamentos, ela continuou buscando soluções, até o momento em que assistiu a uma aula de expressão corporal em um evento promovido pela Prefeitura de Belo Horizonte no Alto Vera Cruz. A professora, no início da aula, explicou que os exercícios dados eram adequados para mulheres grávidas e idosas.

Pensando que essa poderia ser uma boa alternativa, terminada a aula, Valdete comentou com a professora seu interesse em levar a expressão corporal para o grupo com o qual vinha trabalhando, formado por mulheres da terceira idade. A professora explicou sua condição de contratada pela Prefeitura. Ela poderia ajudar, desde que fosse autorizada pela contratante, o que ocorreu por um período de seis meses. Terminado o prazo, a professora considerou que Valdete estava apta a continuar o trabalho.

Além da expressão corporal, brincadeiras eram inventadas. As senhoras brincavam de roda, chicotinho queimado, barra manteiga, passa anel e de imitar animais. Observando, ela percebeu que as mulheres gostavam mais das brincadeiras de roda. Foi aí que surgiu a ideia de formar um grupo de cantigas de roda:

— “Quem sabe se a gente formasse um grupo de brincadeiras de roda e saísse por aí, mundo a fora, nas escolas, nas creches, mostrando para as crianças que existem ainda essas brincadeiras. Aí eu fiz uma reunião com elas, que aceitaram. Então vamos fazer o seguinte: cada uma vai lembrar, de criança, a roda que brincava e uma vai ensinar para a outra.”

Com um gravador emprestado, começaram a trabalhar. As músicas que eram lembradas nos encontros passaram a ser gravadas. O trabalho de rememorar as cantigas mais antigas foi ampliado resultando em uma bela atividade:

— “Depois, elas começaram a fazer pesquisa com aquelas donas mais antigas, mais velhas que a gente. Elas iam na casa das pessoas, que às vezes nem podiam andar, levavam o gravador para a pessoa cantar, pra gente aprender aquelas músicas mais antigas ainda.”

No princípio, o grupo não tinha um nome; depois, foi batizado *Lar Feliz*. Essa história começou em 1989 e, após sete anos, houve a mudança do nome para *Meninas de Sinhá*. As senhoras, ao perceberem a contradição presente no nome *Lar Feliz*, consideraram fundamental modificá-lo. Interessante notar que o grupo, no princípio, se identificava com o lar, ainda que diferente daquele que cada uma tinha. Suas vivências concretas entraram em atrito com o nome *Lar Feliz* porque, se de um lado o encontro estava se constituindo como lugar de trocas, bate-papos, ponto de apoio para as mulheres, por outro, o lar havia sido deixado para trás, ele representava o trabalho doméstico, o conflito familiar, a exclusão e o sofrimento do dia a dia.

— “Nós começamos a notar o seguinte, que no nosso grupo, no início, nós pusemos o nome de *Lar Feliz*, então para nós era uma maravilha aquele lar feliz. Quando fomos mudando, vimos que o lar não éramos nós, que o lar tinha ficado para trás. É porque o lar a gente carregava com a gente. Então: o que é o lar? É o seu lar, onde você cozinha, lava, passa, tê... tê... tê... E a gente não queria isso. Aí falamos: temos que mudar o nome desse grupo, porque aqui só tem alegria, e lar só tem trabalho.”

Lembraram-se de um antigo conjunto que existiu no Alto Vera Cruz, formado por jovens que dançavam maculelê, e que se chamava *Meninos de Sinhá*. Acharam interessante e adaptaram o nome. Hoje o grupo tem trinta integrantes, mas elas já foram mais de cinquenta. Algumas mulheres faleceram, outras deixaram o grupo por motivos religiosos ou pessoais. A senhora mais velha completou, no dia 18 de outubro de 2013, noventa e cinco anos.

Não me ocuparei de apresentar toda a trajetória de formação e constituição do grupo, embora seja necessário esclarecer os pontos definidores das mudanças ocorridas que interferiram em sua história. Para tanto, vou me valer da pesquisa de Gil (2008) que trabalhou com essa reconstrução histórica, separando-a em momentos distintos a partir de ocorrências consideradas por ela marcos do desenvolvimento do grupo, a saber: os trabalhos manuais, a expressão corporal, a brincadeira de roda e a fama. Esses momentos foram classificados e justificados por sua força e presença no discurso do grupo.

O primeiro momento, que ela identifica como dos *Trabalhos Manuais*, foi esse que relatei quando o grupo se nomeava *Lar Feliz* e buscava realizar uma série de atividades para suprimir os medicamentos e resolver problemas e dificuldades. Momento dos fuxicos, das bonecas de pano, dos tapetes e de outros produtos artesanais. Os encontros eram realizados no Centro Integrado de Atendimento à Criança e Adolescente (CIAME)¹³, local onde Valdete trabalhava como funcionária pública do Estado e contava com o apoio da direção para utilizar aquele espaço.

O segundo momento, chamado *Expressão Corporal*, é o já citado encontro de Valdete com a professora de ginástica, no evento no Alto Vera Cruz, quando a oficina de expressão corporal atraiu a atenção da líder comunitária, que conseguiu viabilizar o oferecimento daquela prática ao grupo por um curto período, com a participação da professora contratada pela Prefeitura. Nessa época, o grupo ainda não tinha sua atividade delimitada por uma prática específica e Valdete utilizava dinâmicas para trabalhar com as vizinhas que compunham o grupo. Muitas dessas dinâmicas eram aprendidas em cursos oferecidos pelo poder público — dos quais ela participava como líder comunitária —, e com a professora de expressão corporal. Gil apresenta em sua dissertação de mestrado duas dessas dinâmicas conduzidas pela líder com o grupo:

Foi nessa época que ela teve a ideia de fazer duas dinâmicas com o grupo: cada uma ia pegar um papel *craft* e riscar o próprio corpo. Ali elas iam desenhar o que não gostavam em si. Depois elas conversavam a respeito daquilo e ouviram os vários pontos de vistas. A outra dinâmica foi a do espelho. Havia uma caixa fechada. Em roda, uma passava a caixa para a outra. Quando a abriam, viam um espelho. Depois elas tinham que falar o que acharam do que viram. Segundo Valdete, a maioria não gostou do que viu, mas isso foi importante para o tema em questão. Foram muitas queixas da idade, do envelhecimento do corpo. (GIL, 2008, p. 52-53).

¹³. “O Ciame é um programa socioeducativo que conta com três unidades, em Belo Horizonte, nos bairros Alto Vera Cruz, Pindorama e Santa Maria. Ele funciona em horário alternativo ao da escola e oferece atividades educacionais, sociais e esportivas incentivando, assim, a aprendizagem e a formação da cidadania.” Disponível em <<http://governo-mg.jusbrasil.com.br/politica/4139530/governo-municipaliza-centros-de-atendimento-a-criancas>> . Em novembro de 2009, a unidade foi municipalizada. Originado de uma parceria entre a Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (FUNABEM) e a Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor (FEBEM), o programa foi ameaçado de ser fechado no ano de 1994. Suas portas se mantiveram abertas em decorrência do movimento de resistência organizado pelos pais das crianças e adolescentes, funcionários e moradores do Alto Vera Cruz. A participação de Valdete Cordeiro foi fundamental e é lembrada pela diretora à época, Vera Míriam da Cunha Batista de Oliveira, como um momento de importância política pela coragem de enfrentamento à decisão do governo, a qual não vigorou.

O relato dessas dinâmicas é frequente na história do grupo contada por Valdete ao público que assiste às apresentações. Sua significância é localizada na experiência vivida pelas mulheres, que se sentiram tocadas pela reflexão sobre o corpo e a beleza da idade em suas diversas fases: infância, mocidade, vida adulta e velhice. Presenciei, muitas vezes, esse relato e sempre observo a reação de admiração do público ouvinte, que se realiza com a sabedoria dessas considerações e o convite a pensar sobre a beleza na velhice.

O terceiro momento é o das cantigas e versos, que, segundo a pesquisadora, contribuíram para a formação do grupo *Meninas de Sinhá*. Os encontros semanais, normalmente às sextas-feiras, terminavam numa roda, com as mulheres cantando as cantigas. Valdete conta ter observado que a roda estava presente na vida das mulheres e que essa percepção fez com que se investisse mais nessa experiência da roda por meio das cirandas.

A inauguração do Centro Cultural do Alto Vera Cruz, no dia 8 de dezembro de 1996, é considerada um marco decisivo na história da mudança do grupo, que foi convidado para se apresentar nesse evento e se viu impulsionado a pensar em um novo nome, no repertório das músicas que seriam dançadas e cantadas e num figurino. O Centro Cultural representou uma conquista da comunidade por meio de uma política pública do Orçamento Participativo. E a Prefeitura Municipal de Belo Horizonte organizou, para a sua inauguração, apresentações artísticas e culturais de grupos locais. O *Lar Feliz* foi, então, identificado como um importante grupo local para realizar uma apresentação pública. Segundo a pesquisadora, Valdete, insegura com a apresentação, solicitou a ajuda de um amigo que integrava a equipe da Secretaria de Cultura e que tinha experiência com brincadeiras de roda. Trata-se de Roque Antônio Soares Júnior, conhecido como Roquinho, e que teve um papel fundamental na formatação atual do grupo.

Entrevistado por Gil (2008, p. 58), ele comenta que trabalhava com cultura para criança e que sempre acabava brincando de roda. Ou seja, a roda estava presente na sua vida, que vinha da região do Vale do Jequitinhonha. Roquinho, que naquela época estava desenvolvendo um projeto no Alto Vera Cruz, como técnico da Prefeitura, passou a se encontrar com o grupo semanalmente, levando um gravador para registrar as cantigas lembradas pelas integrantes do grupo. Sua atuação me parece muito mais ativa do que o que consta no discurso da história do grupo, embora a líder, Valdete Cordeiro, reconhecesse publicamente a importância desse educador no processo de mudança e consolidação da prática

grupal. Isabel, uma das integrantes do *Meninas de Sinhá* que participou dos momentos iniciais de formação do grupo, relatou que as gravações feitas por Roquinho se tornaram uma prática de que elas passaram a gostar (GIL, 2008, p. 59).

Sobre a preparação para a apresentação pública no Centro Cultural, Roquinho diz:

Elas queriam montar um coral porque queriam cantar. A gente sabia que tinha uma pérola ali, mas precisava saber que tipo de música. Elas já tinham cantado em roda com a Dedé uma música do folclore mineiro: *Penerei fubá*, mas não era da memória delas. Eu sempre me preocupei com a memória, sabe! A gente tem muita coisa boa pra mostrar que está na memória. A vontade já estava dentro delas. Eu acredito também que a roda tem uma fórmula mágica. Ela é unidade e aproxima pessoas. Já reparou? Na roda, as diferenças ficam menores. Então, a gente começou a brincar de roda e a conversar sobre a atividade que faria para a apresentação da inauguração do Centro Cultural. (GIL, 2008, p. 60).

Percebemos, aqui, que a constituição do saber se deu por meio de práticas e conhecimentos absorvidos de diferentes atores sociais externos ao grupo, que foi capaz de reformular seus conceitos e incrementar, à sua maneira, a influência recebida.

Durante o processo de escolha das músicas que comporiam o repertório para a apresentação, o grupo não se contentou com as canções infantis, querendo encontrar novas composições que fossem mais marcantes, conforme demonstra os dados da pesquisa de Gil (2008). Foram escolhidas, então: *Oh! que Noite!*; *Maninha*; *Sereia*; *Penerei Fubá*; *Cirandinha*, músicas (com exceção da última) que estão presentes no CD lançado em 2007. (GIL, 2008, p. 62).

Também foi para esse evento que o grupo se deu conta de que precisava de um figurino para se apresentar. Novamente, Roquinho, por meio da Secretaria de Cultura, conseguiu um figurinista, Tião Vieira, e o tecido para a confecção das roupas. Foram as próprias integrantes que sabiam costurar que fizeram as roupas, que mantiveram, com diferentes estampas, a ideia original de saia longa e rodada para dar movimento às expressões do corpo, ao girar e balançar. Lenço amarrado na cabeça, do mesmo tecido da saia, fazendo uma bela composição que identifica o grupo como verdadeiras mulheres de “Sinhá”. Embora a líder justifique que a *sinhá* do nome do grupo nada tem a ver com a dona de escravos, inevitavelmente os espectadores associam a história ainda recente da abolição da escravatura com as senhoras que têm em suas ascendências traços dos escravos muito mais próximos do que aparentam.

Agora, o grupo já era identificado como da terceira idade que cantava cantigas de roda e transmitia alegria às pessoas, trazendo uma história de superação que conferiu mudanças concretas à vida das mulheres e de seus familiares, os quais passaram a conviver com novos hábitos decorrentes da necessidade das mulheres se ausentarem do ambiente doméstico para cumprirem os compromissos de uma agenda cada vez mais cheia de apresentações e participações.

Se consideramos que o grupo se configurou como conjunto de cantigas de roda, recebendo o nome de *Meninas de Sinhá* em dezembro de 1996, percebemos que o tempo para o seu reconhecimento foi relativamente longo e perdemos a dimensão dessa vivência construída gradualmente e processualmente, em que os encontros se iniciaram em 1989, sofrendo lentas transformações, ganhando novas perspectivas, recebendo e perdendo integrantes. Esse tempo pouco esclarecido na história do grupo provoca um hiato importante entre a fase de sua origem e formação e a seguinte, de mudança de nome, crescimento e reconhecimento.

É preciso identificar a presença desses sete anos de encontros e de trocas de experiências entre as mulheres. A maioria das integrantes atuais não participaram da história original. As quatro primeiras foram Ephigênia, Isolina, Maria Gomes e Maria Sinhá, sendo que apenas as duas últimas continuam presentes no grupo, uma vez que as demais faleceram.

Em 1997, elas ampliaram suas participações em eventos, sendo impulsionadas pela profusão de aparecimento e reconhecimento de grupos locais incentivados pelo aniversário da capital mineira, que completou seu centenário naquele ano. Esse foi um período em que as políticas públicas demonstravam uma preocupação maior em valorizar o local em contraposição ao hegemônico. Tempo de efervescência da política do Orçamento Participativo que trazia em sua lógica a compreensão de que são os atores sociais, enraizados em suas comunidades, que conhecem suas necessidades.

Discurso presente, também, nos ambientes acadêmicos que há muito se preocupavam com as consequências da globalização e da massificação da cultura. No ano de 1996, a Prefeitura era ocupada por um governo de esquerda que tinha iniciado um trabalho pioneiro, na capital mineira, com o orçamento participativo. Foi nesse contexto que Valdete, já líder constituída, ganhou força para alavancar trabalhos que envolviam a sensibilização de um número maior de pessoas para a participação na vida da comunidade.

Há uma convergência de memórias que contribuíram para a reinvenção do grupo. Por exemplo, Valdete, vinda da Bahia, onde as manifestações folclóricas são muito presentes e sempre fizeram parte dos espaços públicos, ainda que tenha saído muito cedo daquele Estado, trouxe essas marcas no inconsciente. A maioria das integrantes viveu parte da infância e adolescência no meio rural, onde a cultura popular era cultivada e as cantigas de roda dançadas e cantadas nos terreiros, compondo suas memórias fortemente marcadas pela presença do trabalho pesado no campo que se contrapunha às experiências festivas de encontros.

O quarto momento identificado por Gil (2008) foi denominado “da fama”. Claro que é muito difícil imaginarmos esses momentos separados, embora a ideia dessa divisão seja didática para a melhor compreensão de uma trajetória densa de acontecimentos e influências que transformaram o grupo, pois as próprias integrantes envolvidas no processo não têm clareza de como conquistaram a fama e isso acaba parecendo mágico. O que é mágico também captura o imaginário social que deseja ardentemente soluções espetaculares para seus problemas.

A inauguração do Centro Cultural é apontada como um marco nessa virada do grupo, que passa a ter, a cada dia, mais compromissos. A fama traz até a participação em filmes. Além da líder, Valdete, outras integrantes do grupo, como Dorvalina, Mercês, Isabel e Rosária, participaram de uma produção de Helvécio Ratton. Foi por intermédio do produtor do CD *Tá caindo fulô*, Gil Amâncio, que esse espaço foi aberto e concretizou mais um momento de reconhecimento das mulheres em uma breve tomada do filme *Uma onda no mar*. Além deste, Valdete participou de *Vida de Menina* (2004) e *Fronteira* (2008), filme a que assistimos juntas no cinema logo que lançado.

O ano de 2000 fez o grupo dar mais um grande salto:

No Alto Vera Cruz há um Núcleo cuja proposta é mostrar a identidade negra da periferia à cidade. É o NUC (Núcleo de Unidade Consciente). E eles fazem isso por meio da música. Em seus trabalhos, buscam misturar muitos elementos da cultura brasileira. Contrataram o diretor musical Gil Amâncio e se surpreenderam com sua proposta: “em vez de fazer um CD de rap, com batidas eletrônicas no computador, por que não usar a musicalidade existente na própria comunidade?”. Com recursos obtidos por meio de leis de incentivo à cultura, do Estado e do município, lançaram, então, o *Manifesto Primeiro Passo*: uma parceria do NUC com os grupos Meninas de Sinhá (cantigas de roda), Capoeirarte Brasil (capoeira) e também com o grupo Trio Senzala

(samba). Desse encontro foi lançado o CD do NUC. Primeiro CD de que as Meninas de Sinhá participaram. Além disso, o *Manifesto Primeiro Passo* realizou várias apresentações. Falando dessa parceria, Valdete ressalta: “pudemos fazer shows em Brasília, Itabira e São Paulo (nesta última, por cinco vezes)”. Além dessas apresentações, fizeram uma muito especial com o músico Jair Rodrigues e com o rapper francês Cloté. (GIL, 2008, p. 70).

Desde o CD do NUC, ocorreram situações que demandaram a escolha de algumas integrantes para as apresentações, o que levou a pesquisadora a entrevistar o produtor Gil Amâncio para compreender essa situação de limitação do número de participantes no disco. Ele lhe disse da impossibilidade de trabalhar com um número muito grande de pessoas, uma vez que se tratava do CD de um outro grupo; portanto ele precisou selecionar doze integrantes do grupo. (GIL, 2008, p. 71).

Em 2006, o grupo foi patrocinado pela Telemig Celular, empresa que depois se transformou em Telemar e, posteriormente, foi comprada pela Vivo. Nesse projeto, que acompanhei de perto, as mulheres realizavam viagens ao interior de Minas Gerais para a divulgação do trabalho do grupo com a cultura. Conforme Gil (2008), foi nessa época que se contratou uma produtora cultural, a qual ampliou os contatos e inscreveu o grupo em vários concursos. Dos prêmios recebidos, devemos destacar o do *Concurso Talentos da Maturidade* patrocinado pelo Banco Real, hoje Santander. Até esse ano, a líder do *Meninas de Sinhá* se inteirava de todos os assuntos, estava à frente de todos os projetos, sendo sempre consultada pela produtora que realizava projetos para o grupo concorrer a diversos patrocínios e editais. Há muito contavam com a Lei de Incentivo à Cultura, que deve ser reconhecida como mais um motor dessa engrenagem do reconhecimento, viabilizando a prática grupal.

Também em 2006, as viagens aumentaram: um patrocínio promovia o grupo de tal forma que acabava emendando em outro patrocínio. A apresentação mais marcante nesse ano foi no *Show Avon Women in Concert*, promovido pela empresa de cosméticos Avon, em comemoração ao Dia das Mães, e que contou com a participação da cantora Daniela Mercury e da Orquestra Filarmônica de Mulheres.

Valem ser reproduzidos em sua integridade — para dar a dimensão do que representou para o *Meninas de Sinhá* alçar voos mais amplos em sua trajetória de reconhecimento e fama — os belos relatos dessa viagem recolhidos por Thaís Gil (2008, p. 75 a 77), como, por exemplo, o de Isabel:

—“Foi tudo muito chique! A gente foi de avião. Era uma das coisas que eu tinha vontade de fazer nessa vida. Ficamos em um hotel 5 estrelas. Tudo muito chique. A gente foi tratada que nem princesa, mas tinha umas coisas engraçadas que aconteceram lá. A gente entrava no quarto e ele acendia a luz, mas na hora de ir embora a gente não achava onde apagar. Ficava procurando o lugar. Não é que a luz apagava sozinha? Ah, menina! A gente achava aquilo muito engraçado, viu! No chuveiro era a mesma coisa. Não tinha lugar para ligar. Tinha de entrar debaixo dele. Só que a gente não sabia e ficava procurando a chave de ligar. Ir na Avon foi uma delícia! Todo mundo olhava só para a gente. A Daniela, nem se fala, ficou nossa fã!” (Isabel).

E os que se referem à visita à empresa Avon, talvez mais significativa ainda do que o próprio *show*:

—“Se eu tiver de falar do momento mais importante da nossa vida, foi esse. A visita à Avon. Foi muito mais importante do que ir para o palco com gente famosa. Esse momento eu nunca vou esquecer.” (Valdete).

—“Eu achei maravilhoso. Não posso nem lembrar que arrepio toda. Nós fomos na fábrica. A gente não sabia que ia ser assim. Todo mundo ficou em pé. Paramos o trabalho deles. Eu não sou de chorar e as lágrimas escorriam, saíam. Eu gostei de tudo em *Meninas de Sinhá*, mas a coisa mais maravilhosa que eu achei até hoje foi isso. Nós chegamos de uma vez. Foi uma voz só. A gente entrou cantando e foi uma coisa maravilhosa! A gente via todo mundo da Avon em pé e aplaudindo a gente. A gente parou a Avon.” (Ephigênia).

— “O pessoal da Avon parou de trabalhar, sabe, naqueles lugares que ficam computador. A gente passou ali em volta e um a um foi levantando e aplaudindo a gente. Uma coisa linda, maravilhosa.” (Rosária).

— “Mas que gostoso que foi lá! Nós paramos o pessoal que estava trabalhando. Paramos o serviço de todo mundo. Ganhamos presentes. Foi muito bom. Tiramos retrato com o pessoal todo. A gente parecia que estava em uma passarela. Todo mundo aplaudiu. Eu não esperava isso. Depois de velha ter uma coisa assim, que a gente participa e se sente artista.” (Mercês).

No ano de 2007 o grupo ficou classificado em primeiro lugar na categoria grupo informal pelo concurso *Cultura Viva* do Ministério da Cultura.

Em 2008, Valdete passou a incentivar a fala de outras mulheres nos eventos porque não lhe era mais possível centralizar todas as funções. O grupo necessitava se repensar e ter alguma autonomia, não podendo depender apenas da liderança.

É exatamente nesse momento que a produção cultural vai intensificando o seu trabalho de captação de recursos. Mesmo com a presença da produção cultural, o grupo sempre se analisou e manifestou os seus desejos que nasceram, também, dos encontros com

outros atores sociais ligados à produção cultural. Como exemplo, pode-se citar o CD do NUC, em que elas participaram de uma faixa com o incentivo do produtor musical Gil Amâncio.

No processo de incremento da atividade grupal, Valdete conta ter manifestado o interesse do grupo em aprender a tocar instrumentos. Ele recebeu, então, o apoio do CIAME para que as mulheres que se interessassem por essa aprendizagem pudessem participar de uma oficina de percussão. Foram compradas cinco zabumbas e cinco pandeirolas e Gal Duvalle, que compôs uma música para o grupo e que trabalhava na comunidade, foi contratada como professora da oficina.

Gil (2008) mostra que o interesse pela zabumba parece ter partido do próprio grupo, mas, ao mesmo tempo, conta que Célia Fidélis atribui a sugestão à própria Gal Duvalle. Independentemente da localização exata de onde esse interesse se originou, o que importa é reconhecer o contexto que favoreceu o surgimento e a manutenção do grupo, identificando os fatores sociais, econômicos e psicológicos que produziram esse terreno fértil para o florescimento dessa prática da cultura popular.

Ainda em 2008, foi considerado o melhor grupo da categoria regional, recebendo o prêmio da sexta edição do *Prêmio Tim de Música*, evento ocorrido no Teatro Municipal do Rio de Janeiro no dia 28 de maio. Valdete, quando retornou, falou sobre sua emoção de ter participado daquela premiação, com a presença de artistas como Dominguinhos, que foi o homenageado da versão daquele ano.

Apenas onze integrantes participaram dessa apresentação no Rio de Janeiro e essa imposição de um número reduzido de participantes em eventos de grande importância e visibilidade tem mostrado seus efeitos no interior do grupo, que passou a conviver com a realidade da seleção e, conseqüentemente, da competição por espaços de maior evidência.

O grupo *Meninas de Sinhá* já contava com a produtora cultural *DUO*, quando da gravação do CD *Tá caindo fulô*. E, desde 2007, a *Jardim Produções* promove o grupo, inscrevendo-o em concursos, vendendo shows e elaborando projetos de acordo com os interesses do próprio grupo. No ano seguinte, o grupo novamente tirou o primeiro lugar no Prêmio Atitude, do Teatro Rival Petrobras, pelo melhor encarte de CD. Em 2009, como já citado, a produtora Patrícia Lacerda, da *Jardim Produções* deixa a empresa e decide cuidar integralmente das atividades do *Meninas de Sinhá*. Foi a partir de sua entrada no grupo que ele

deixou a informalidade e foi registrado como uma Associação, com CNPJ, recebendo o nome de *Grupo Cultural Meninas de Sinhá*.

Em 2012 algumas das mulheres foram selecionadas para se apresentarem na Polônia. E no ano seguinte, no dia 10 de dezembro, receberam uma homenagem da Câmara Municipal de Belo Horizonte, com diploma de Honra ao Mérito e título de Utilidade Pública, por meio de projeto assinado pelo vereador Gilson Reis.

A mudança da experiência do espaço privado para a do espaço público é decisiva no processo de ampliação dos saberes e fazeres das mulheres, que passam a se ocupar dos problemas que afetam a comunidade. É no espaço público que encontramos uma verdadeira efervescência de trocas de saberes a serem transmitidos, apreendidos, reelaborados, enfim, recriados.

O trabalho com o corpo evoluiu, atingindo a música e o canto, sincronizando conjunto e espectadores, a ponto de o reconhecimento sustentar a existência do grupo para além do regional. A catarse está presente na vida das integrantes e do público que, ao assistir ao espetáculo, se realiza com a história de superação do outro. Toda história de superação atrai, reverbera e emociona; abre espaço para o encorajamento, repercute na condição humana, na falta existencial. Ali estão presentes a catarse e o lúdico. O lúdico provocando a catarse. Trabalha-se fazendo, elabora-se realizando.

2.1 Os 15 anos do *Meninas de Sinhá*

Um dos materiais de apoio desta pesquisa que viabilizou a construção do quadro aqui apresentado foi a análise da filmagem que fiz do aniversário de quinze anos do *Meninas de Sinhá*, evento ocorrido no dia 09 de dezembro de 2011 e que exigiu do grupo um momento de reflexão sobre sua história. Na comemoração, a fundadora do grupo homenageou os diversos atores sociais que contribuíram para sua formação e desenvolvimento, recuperando a origem e relatando as dificuldades e os incentivos de sua trajetória de existência. Iniciou sua fala enfatizando a necessidade do outro e reafirmando palavras muitas vezes ouvidas anteriormente:

— “Vocês sabem como tudo começou, por que começou. A gente sozinha não consegue nada, **a gente tem sempre que estar correndo atrás**¹⁴ .

O primeiro homenageado foi Roque Amparo dos Santos, conhecido como Roquinho, educador e artista que incentivou a prática de difusão das cantigas de roda, dando a ideia de “realizarem pesquisa”, gravando as canções lembradas pelas mulheres mais velhas. Ele orientou ensaios e contribuiu com a escolha do repertório para a primeira apresentação pública do grupo com o nome *Meninas de Sinhá*, ocorrida no dia 08 de dezembro de 1996, durante o evento de inauguração do Centro Cultural Alto Vera Cruz. Também ajudou o grupo a conseguir os figurinos com a Secretaria Municipal de Cultura.

A segunda homenageada foi Dedé Miwa. A líder lembrou o seu encontro com a professora de expressão corporal, dando maiores detalhes do evento ocorrido no ginásio da Escola Municipal Israel Pinheiro, onde as pessoas recebiam orientações, participavam de oficinas e tiravam documentos de identidade. Salientou que esse encontro foi bem anterior ao ocorrido com o primeiro homenageado. Lembrou de sua admiração pelo trabalho da oficina de que participou, afirmando sua certeza de que a expressão corporal seria a solução para o grupo que já se reunia há alguns anos: “é isso que eu quero para o meu grupo, porque mexe com o corpo e com a mente”.

A terceira homenageada foi a diretora do CIAME, Vera Míriam da Cunha Batista de Oliveira¹⁵, que conduziu a instituição de 1979 até 2004, quando se aposentou. Chefe, amiga e companheira da líder comunitária, testemunhou as histórias de lutas por melhorias no Alto Vera Cruz, disponibilizando o espaço físico para os encontros das mulheres.

A quarta homenageada foi Isabel Cristina Lucinda de Oliveira, que estava vinculada à Secretaria de Cultura e foi responsável pelo convite de apresentação do *Meninas de Sinhá* na inauguração do Centro Cultural, uma conquista da comunidade por meio da política do Orçamento Participativo.

¹⁴ Grifos nossos: essa expressão se tornou emblemática na narrativa de vida de Valdete e do grupo.

¹⁵ Em 1980, a então diretora do CIAME contratou Valdete como auxiliar de limpeza. Ela se lembra dessa época com saudades, quando tinha autonomia e podia contratar os funcionários. Quando do recolhimento da história de vida de Valdete para a minha pesquisa de mestrado, percebi a importância dessa relação. Valdete gostava de contar que sua chefe insistia para ela largar a vassoura porque entendia que sua função no CIAME era de educadora e não de faxineira.

A quinta homenageada foi Marilda da Silva Cordeiro, filha de Valdete e professora de dança afro, que esteve envolvida com o trabalho de ensaio e de expressão corporal em diferentes momentos, tendo produzido o espetáculo *Noite do Griot*.

A sexta homenageada foi Maria Helena Batista. O relato que precedeu o nome da homenageada é de fundamental importância para a análise da apropriação indevida do grupo por terceiros:

— “Nessas idas e vindas, houve um problema muito sério. Porque vocês sabem, *Meninas de Sinhá*, quase ninguém sabe ler e escrever. Eu, por exemplo, não sei... Ler, mais ou menos; escrever, quase nada. Conta, então, não sei fazer. E houve alguém que se aproveitou da nossa inocência, burrice, e aconteceu uma coisa muito estranha que nós ficamos sem saber o que fazer. Aí eu conheci uma pessoa. Foi essa pessoa que resolveu todos os problemas que estavam enrolados do *Meninas de Sinhá*, foi quando a gente pôde fazer projetos e hoje nós estamos aqui. Hoje nós estamos livres de qualquer confusão”¹⁶.

O sétimo homenageado foi Felipe Cordeiro, neto de Valdete, percussionista. Ele já participou de apresentações com as mulheres tocando seus instrumentos de percussão e já ensinou algumas delas a tocar pandeiro. Ao chamá-lo, Valdete disse: — “Alguém vai falar: mas a família dela toda está aí. Eu não tenho culpa de ter a família artista”.

A oitava homenageada foi a deputada federal Jô Moraes, que sempre apoiou o grupo. Ela não compareceu ao evento por causa de um compromisso na cidade de São Paulo. Enviou um representante que não perdeu a oportunidade de fazer política, atitude que contrastou com o agradecimento dos demais homenageados.

A nona homenageada foi a cantora Gal Duvalle¹⁷, que ensinou as mulheres a tocar alguns instrumentos usando uma metodologia adequada ao aprendizado. Gal compôs três músicas para o grupo e fez parte do trabalho de realização dos dois CD's do *Meninas de Sinhá*. Agradeceu a homenagem dizendo simplesmente: “Aprendi muito mais do que ensinei”.

¹⁶ Refere-se ao projeto de escrita de um livro sobre o *Meninas de Sinhá*, conduzido por uma pesquisadora que conseguiu aprovação para o projeto de recolhimento das narrativas de vida das senhoras e nunca prestou contas. Situação que trouxe complicações para o grupo, porque o projeto foi assinado pela líder, que se ressentia de ter sido enganada e por nunca ter conseguido acesso ao material que contempla várias horas de entrevistas gravadas com todas as integrantes antigas, muitas já falecidas.

¹⁷ Valdete agradeceu novamente à Vera Míriam da Cunha Batista Oliveira por ter viabilizado o espaço e a oficina de Gal Duvalle por meio do CIAME.

A décima homenageada foi Célia Fidélis, que morou na casa de Valdete, situação que permitiu uma relação com o grupo, pois o telefone residencial da líder era o canal de comunicação com o público que demandava as apresentações. Célia passou a cuidar da agenda e dos detalhes das apresentações, tornando-se importante para as outras mulheres e sendo considerada secretária do grupo. A líder a apresenta da seguinte forma:

— “Quando a gente saía para fazer apresentações, eu estava praticamente só, mas tem uma pessoa que mora na minha casa e foi praticamente criada por mim e que ajudou muito”.

O décimo primeiro homenageado foi o político Paulo Augusto Dos Santos, do PCdoB, conhecido pelo apelido Paulão, companheiro de militância de Valdete no Alto Vera Cruz. Foi líder comunitário e vereador da cidade de Belo Horizonte. Valdete sempre atribuiu parte do seu aprendizado ao político. Ele lhe ensinou que a liderança é como uma chave que abre uma porta, deixando claro que as pessoas precisam se envolver e entrar por essa porta para conquistar o que almejam. Paulão não compareceu e foi Júlio, presidente da Associação Comunitária do Alto Vera Cruz, que o representou.

O décimo segundo homenageado foi o produtor musical Gil Amâncio, responsável pela gravação do CD *Tá caindo fulô* e amigo do grupo. O músico não pôde comparecer.

A décima terceira homenageada foi a produtora Marcela Bertelli, que é identificada como uma das pessoas responsáveis pela inserção do grupo no universo da produção cultural por meio de projetos patrocinados pela extinta Rede Telemig Celular de Arte e Cidadania. Na realidade, a empresa da qual ela era sócia, a *DUO Informação e Cultura*¹⁸, já realizava um trabalho no Alto Vera Cruz com o NUC e atendeu ao sonho das mulheres de gravar seu próprio CD.

A décima quarta homenageada foi Maria Mercês Pedro¹⁹, uma das primeiras integrantes do grupo, a “menina do sorriso lindo”, presente na história de formação e desenvolvimento do grupo.

¹⁸ A empresa foi extinta e as sócias e gestoras culturais Marcela Bertelli e Maria Helena Cunha trabalham hoje na Lira Cultura e DUO Editorial, respectivamente. Ambas foram responsáveis pela edição do livro *Meninas de Sinhá: histórias de Meninas*.

¹⁹ Vice-presidente da Associação *Grupo Cultural Meninas de Sinhá*, com o falecimento da presidente Valdete, ela passou a assumir a presidência temporariamente. Ainda no mês de fevereiro de 2014, a integrante Rosária Madalena Andrade Damasceno assumiu a presidência. O grupo virou associação após a entrada da produtora cultural Patrícia Lacerda, sob o CNPJ: 09.553.643/0001-37, registrado em 12/05/2008.

A décima quinta homenageada foi Ephigênia Lopes Romualda que acabou se tornando compositora do grupo.

Ao final, a produtora cultural, Patrícia Lacerda, homenageou a líder e fundadora do grupo, Valdete Cordeiro.

Este quadro reconstituído da festa de comemoração dos quinze anos do grupo *Meninas de Sinhá* — que naquele dia completava vinte e dois anos de existência se considerada toda a sua história — revela a importância dos encontros e trocas para a sua transformação e manutenção.

2.2 As integrantes do Grupo Cultural Meninas de Sinhá

Os dados que apresento nesta tese sobre as vidas das participantes foram fornecidos pelo livro *História de Meninas: Meninas de Sinhá*, escrito por pesquisadoras da Faculdade de Educação (FAE), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)²⁰, em 2010. Os relatos são resumidos e, às vezes, ganham informações que obtive do meu próprio conhecimento e contato com as mulheres do *Grupo Cultural Meninas de Sinhá*.

Ao iniciar a minha pesquisa de doutorado, a equipe da FAE, liderada por Ana Maria de Oliveira Galvão, estava recolhendo os depoimentos. As integrantes do grupo estão acostumadas a narrarem suas histórias para diferentes estudantes e pesquisadores. Quando lhes perguntamos os nomes desses pesquisadores muitas não se recordam ou se confundem, e deixam transparecer o desconhecimento do resultado das conversas que tiveram com estudantes e professores. Assim, a concretização do livro organizado por Galvão *et al.* (2010) tem contribuído para a circulação dessas narrativas que apoiam outros estudos.

Ainda no início da formação do grupo, antes da gravação do CD, as mulheres participaram de um projeto extenso ligado ao Instituto Félix Guatarri, e tiveram suas narrativas recolhidas. Foram muitas as fitas gravadas e, infelizmente, até recentemente a líder comunitária, Valdete Cordeiro, solicitava à pesquisadora a devolução do material, sem conseguir ter acesso ao mesmo. Ali foram armazenados depoimentos de integrantes importantes que já faleceram e a líder se ressentia por não tê-los. A produtora cultural relatou,

²⁰ O livro foi escrito e organizado por GALVÃO, Ana Maria de Oliveira, com coautoria de LOPES, Eliane Marta Teixeira; JINZENJI, Mônica Yumi; QUEIROZ, Kelly Aparecida de Souza; SILVA, Simone Alves da.

também, a sua dificuldade em convencer a pesquisadora responsável a lhe fornecer os dados. Ela queria uma cópia das fitas para a escrita de um novo livro sobre o grupo, justificando a riqueza dos relatos colhidos para a reconstrução de uma história passada pela oralidade, com pontos controversos e novidades que possam esclarecer melhor a trajetória de transformação da atividade do grupo.

Portanto, aqui se optou pela apresentação das atuais integrantes, que foram partícipes dos últimos produtos que registraram a prática do grupo, edição do livro e dois CD's, enfatizando-se que quase todas as informações foram retiradas do livro de Galvão *et al.* (2010, p. 25 a 155). São elas:

Aparecida Silva, 65 anos, passou grande parte de sua vida em uma comunidade rural pertencente ao município de Manhuaçu, localizado na Zona da Mata de Minas Gerais. Filha de uma família extensa de treze filhos, a música esteve fortemente presente na sua infância por causa de uma banda formada pelos seus irmãos. Eles tocavam vários instrumentos e alegravam as festas que duravam todo o dia, festas que são lembranças de um tempo em que os encontros e as confraternizações movimentavam a comunidade. Ela participava desses momentos festivos ajudando nos preparativos na cozinha, dançando e também cantando verso. Mãe de onze filhos, depois de aposentada mudou-se para Belo Horizonte e hoje não mais vive no Alto Vera Cruz, embora continue participando do grupo.

Bárbara Severina da Mata, 59 anos, também nasceu na Zona da Mata Mineira, hoje cidade de Raul Soares, passou a maior parte da infância na roça e tem nas lembranças desse tempo as brincadeiras de roda, as festas religiosas, o cantar versos e o trabalho na roça, que incluía a participação das crianças. Ainda aos dez anos mudou-se para Belo Horizonte, casando-se aos dezenove, e tendo oito filhos. Trabalhou como empregada doméstica e hoje, também, não mora mais no Alto Vera Cruz. Sua entrada no grupo foi por motivo de depressão. A distância de sua residência até o Alto Vera Cruz tem sido um obstáculo à sua frequência nas atividades.

Bernardina de Sena, 67 anos, é conhecida pelo apelido de Seninha. Nascida em Pedra do Anta, na Zona da Mata, durante a infância conheceu o duro trabalho da roça e as deliciosas brincadeiras que dependiam da participação dos amigos e dos vizinhos. As festas religiosas, as novenas e as coroações são marcas de suas lembranças. A música esteve presente por meio de seu pai que sabia tocar cavaquinho, violão e acordeão. Mudou-se para Belo

Horizonte aos dezoito ou dezenove anos e trabalhou como empregada doméstica durante um tempo. Era funcionária do CIAME, quando desejou participar do grupo sendo logo integrada a ele. Na pesquisa de Thais Gil (2008), Bernardina comenta que entrou para o grupo quando ele ainda se chamava *Lar Feliz*. Em alguns de nossos encontros informais, ela gostava de relatar as situações embaraçosas vividas nos hotéis luxuosos onde já se hospedaram, enfatizando a diferença entre a vida cotidiana simples das mulheres do grupo e a sofisticação desses lugares, antes inacessíveis a elas. Concluiu o curso técnico em Contabilidade e sua escolaridade mais alta tem sido reconhecida como fator importante nos eventos de que participa. Já foi escalada para representar o grupo, com a produtora cultural, em uma viagem patrocinada pelo Sesc a Buenos Aires, na Argentina.

Diva Altina de Jesus Oliveira, 74 anos, é da região do Vale do Rio Doce, no leste do Estado. Passou sua infância no meio rural e se mudou para Belo Horizonte aos 14 anos, quando se casou. Do tempo vivido na roça, suas lembranças misturam o trabalho auxiliar nas tarefas domésticas e as brincadeiras antigas como subir em árvores e brincar de roda. Quando se integrou ao *Meninas de Sinhá* estava deprimida. Foi lavadeira e teve 12 filhos. Nas apresentações, usa uma bonequinha preta para lembrar a infância e, quando lhe é dada a oportunidade, conta o significado da brincadeira na sua vida na roça.

Domingas Ferreira, 78 anos, é oriunda da zona rural mineira do Vale do Mucuri. Na infância era obrigada a trabalhar na roça ajudando a família. Conta que o trabalho era pesado demais e as marcas desse tempo permanecem. Mãe de oito filhos, ficou viúva cedo e migrou para Belo Horizonte depois que seu marido faleceu. Sua expressão no grupo é mais tímida, geralmente está posicionada mais ao fundo, já precisou se afastar das atividades por motivo de saúde e enfrenta dificuldades em atender a demanda de assiduidade requerida hoje pelo grupo. O *Meninas de Sinhá* é motivo de alegria e ela não identifica a depressão como algo que a tenha impulsionado a participar dele, mas sim a dor na coluna que fez com que ela procurasse ajuda, tendo recebido de Valdete Cordeiro uma massagem que aliviou seus sintomas.

Doralice Jales de Almeida, 69 anos, vem de uma comunidade rural do distrito de Mariana, uma das cidades mais antigas de Minas Gerais, que fica a 120 quilômetros da capital. Passou parte da infância na roça e migrou para Belo Horizonte aos sete anos. As festas religiosas e as coroações do mês de maio são lembranças do tempo de menina. Sua vida de

trabalho em casa de família começou aos 11 anos de idade. Das suas recordações, a música é ressaltada como a principal fonte de divertimento.

Dorvalina Maria de Oliveira, 62 anos, nascida na comunidade rural de Mutum, região do Vale do Rio Doce do Estado de Minas Gerais, experimentou desde muito cedo a dura vida de trabalho na roça. Aos nove anos já trabalhava para outras pessoas e aprendeu diversificadas tarefas domésticas, submetida a um ritmo intenso de atividades que realizava. As brincadeiras de roda, as cantigas e versos são lembranças doces desse tempo da infância. Ainda jovem, veio para Belo Horizonte, onde precisou continuar sua dura vida. Suas expectativas de melhora de vida no meio urbano foram frustradas pela difícil realidade de moradia e trabalho. Integrante bastante atuante no grupo, ela é exemplo de cura da história que sustenta o mito fundador do *Meninas de Sinhá*.

Ephigênia Romualda Lopes Teixeira, 73 anos, nasceu em Belo Horizonte e teve a música presente em sua vida porque o pai tocava violão e cantava em uma Rádio. Ela o acompanhava, e era incentivada por ter uma voz reconhecida como bela. Conheceu Valdete da Silva Cordeiro ainda criança porque eram vizinhas de bairro. Suas lembranças são povoadas pelas festas, celebrações e músicas. Relacionou-se com pessoas que tinham acesso à cultura mais erudita e frequentou sessões de teatro, orquestra, concerto e cinema. Casou-se com um advogado e enfrentou muitas dificuldades em decorrência dos vícios do marido: álcool e jogo. Sempre escreveu versos. Extremamente tímida, as canções que compunha demoraram a vir a público, mas logo que notada a qualidade do seu trabalho, foi projetada pela produção cultural, ganhando lugar de destaque e aprendendo a se colocar no palco sem maiores inibições. A mudança ocorrida na vida de Ephigênia é muito grande. Há muito tenho convivido com ela porque, quando do recolhimento da história de vida de Valdete, ela esteve presente em diversos encontros, compartilhando, também, suas histórias.

Eva Eloy, 62 anos, nasceu em uma comunidade rural do Vale do Rio Doce. Começou a trabalhar ainda criança na roça, ajudando em diversos afazeres domésticos. Sua memória da infância é, também, marcada pelas festas religiosas e coroações do mês de maio. Casou-se quando tinha dezenove anos e se mudou para Belo Horizonte, ficando viúva três anos depois. Teve um segundo casamento e desses dois relacionamentos nasceram-lhe onze filhos, dos quais sete sobreviveram. O trabalho de limpeza em firmas de conservação foi a sua principal atividade remunerada. Aposentada, chegou, por problema de depressão, ao já

denominado *Grupo de Cantigas de Roda Meninas de Sinhá*, e atribui sua melhora a ele, onde encontrou alegria e prazer no dançar e cantar.

Geralda Rosa da Silva, 94 anos, é a senhora mais idosa do grupo. Também oriunda de uma comunidade rural, pertencente à cidade de Ponte Nova, localizada na Zona da Mata Mineira. Seu vigor chama a atenção nas apresentações. Assídua aos encontros, costuma acompanhar as demais integrantes nas viagens. O trabalho doméstico na roça foi aprendido desde muito cedo. Aos nove anos, já estava empregada em uma fazenda da região. Desse tempo vivido na fazenda, as festas religiosas e as danças de batuque preenchem sua memória. Gostava de cantar durante o pesado trabalho da lavoura. Mudou-se para Belo Horizonte depois de casada e, depois, separada, teve outro marido e trabalhou como empregada doméstica. Sua entrada no grupo foi motivada pela identificação com as roupas rodadas e as músicas alegres.

Joana d'Arc Coutinho, 52 anos, é a integrante mais nova do grupo. De uma grande família de 12 filhos, nasceu em Belo Horizonte, precisamente no Alto Vera Cruz, e acompanhou o crescimento e a mudança do local. Diferentemente da maioria, estudou um pouco mais, até a sétima série. Deu início à sua vida profissional aos quatorze anos como empregada doméstica. De criança, gostava de pular corda, jogar queimada e rouba-bandeira, além de brincar de roda.

Judite de Araújo Carneiro nasceu em uma comunidade rural do norte de Minas Gerais e não teve acesso ao registro de nascimento, não sabendo sua idade certa. Como era comum na época, as crianças acompanhavam os pais no trabalho na roça e desde cedo aprendiam as tarefas domésticas. No meio rural, depois de um pesado dia de trabalho, o lazer se dava em festas e confraternizações com muita música, dança, comes e bebes. A fogueira no terreiro e as cantigas de roda fazem parte dessas lembranças de um tempo distante. Aprendeu com a mãe a fazer xaropes com folhas e ervas extraídas diretamente da natureza. O pai parecia presente, contava histórias e dava conselhos aos filhos. Trabalhou como empregada doméstica desde os, prováveis, doze anos de idade, quando migrou para Belo Horizonte. Foram seus padrões que providenciaram seus documentos de identidade, estimando a idade que ela provavelmente teria na época. Entrou para o conjunto quando ele já estava organizado como *Grupo de Cantigas de Roda Meninas de Sinhá*.

Lourdes de Moura Silva, 67 anos, nasceu em Peçanha, no Vale do Rio Doce. Aos quatro anos, mudou-se para Belo Horizonte e aos seis, começou a trabalhar em casa de família

cuidando de outras crianças. À escola foi depois de adulta e não ficou mais de dois anos. Durante toda a sua vida foi empregada doméstica e hoje está aposentada, ajudando a cuidar dos netos, o que a impede de participar com maior frequência do grupo. Também chegou ao já configurado *Grupo de Cantigas de Roda Meninas de Sinhá*.

Maria da Conceição Andalício Tiago, 75 anos, também é de Peçanha. Filha de uma família de três irmãos, passou a infância trabalhando na roça, e as brincadeiras de roda e as músicas formam suas lembranças de lazer. Já adulta, veio para Belo Horizonte. Depois de casada, trabalhou lavando roupas para terceiros e apesar de ter sofrido um Acidente Vascular Cerebral, que deixou sequelas, continua participando do grupo.

Maria da Conceição Oliveira, 75 anos, é conhecida como Paraguaia entre as colegas do grupo. Apesar de ter nascido em Belo Horizonte, foi criada na zona rural da Região do Vale do Rio Doce de Minas Gerais. O trabalho pesado da roça também fez parte da sua infância. Aos 13 anos casou-se, tendo três filhos. Depois de separada, regressou à capital, onde trabalhou como empregada doméstica. Do segundo casamento, teve mais três filhos. Hoje é viúva. Obteve outras experiências de trabalho como costureira em uma fábrica de costura, e faxineira em uma loja de departamento. Tem parentes em Foz do Iguaçu e costuma visitá-los. Esteve no grupo durante treze anos, foi bastante ativa e no ano de 2013 saiu do grupo.

Maria das Dores Edwiges, 72 anos, nascida na zona rural da região do Vale do Rio Doce trabalhou na roça de fazendas desde criança. Criada em família de nove irmãos, ficou órfã na infância. O canto acompanhava o trabalho pesado, aliviando o fardo de sua labuta. Está no grupo há quatorze anos.

Maria das Graças, 62 anos, nasceu em São Mateus, litoral do Estado do Espírito Santo. De uma família de doze filhos, trabalhou na roça desde criança, ajudando no plantio, na colheita, carregando água e tratando de animais. Não considera ter brincado na infância, apesar de comentar sobre as danças de roda acontecidas no terreiro em noite de luar. Migrou para outras cidades do interior de Minas durante a infância, acompanhando a família adotiva, que era italiana. Aos vinte anos chegou em Belo Horizonte, trabalhou como empregada doméstica e em firmas de conservação no setor de limpeza. Está no grupo há treze anos. É ela quem toca pandeiro.

Maria das Mercês Pedro, 76 anos, é uma das integrantes mais antigas do grupo, frequentando-o desde o tempo da sua fundação, antes mesmo da expressão corporal. Encanta o

público com seu sorriso lindo, que até virou motivo para a composição de uma música de Ephigênia Lopes em homenagem à amiga. Nasceu em Belo Horizonte mesmo e foi criada no bairro Vera Cruz, próximo ao Alto Vera Cruz. Começou a trabalhar muito jovem, mas teve acesso à escola que acabou abandonando e aborrecendo seu pai que desejava que a filha estudasse. Foi babá e depois passou a trabalhar no Hospital da Baleia, onde permaneceu até se aposentar. Lá ela foi atendente, lavadeira, cozinheira e copeira. Conta que foi depois que entrou para o grupo que ela passou a aproveitar a vida.

Maria do Socorro de Souza tem, aproximadamente, 84 anos de idade, e viveu grande parte de sua vida no interior do Vale do Rio Doce, no distrito de Divinolândia de Minas. De uma família de dez irmãos, perdeu a mãe na infância, quando precisou interromper os estudos no terceiro ano para se dedicar a cuidar dos irmãos. Gostava de escrever e ler cartas para as pessoas que não aprenderam a ler. Providenciou seu registro de nascimento e de seus irmãos, não sabendo com exatidão a data de cada um deles. Tinha um irmão que tocava violão e cavaquinho. Do tempo da juventude, as lembranças são das serenatas que eram acompanhadas pela dança de batuque. Reside no Alto Vera Cruz desde a década de 1970 e é uma das integrantes mais antigas do grupo: há dezenove anos que o frequenta.

Maria Geralda de Paula, 75 anos, nasceu em uma comunidade rural pertencente à cidade de Ouro Preto, antiga capital do Estado de Minas Gerais. Seus pais tiveram dezesseis filhos, e ela, aos sete anos, ajudava a família na roça em diferentes atividades de cultivo. As noites de lua cheia eram motivo para o divertimento com as brincadeiras de roda e os encontros, fazendo um contraponto com a lida cotidiana no trabalho. Como Ouro Preto era próxima do local onde vivia, a família visitava a cidade durante as principais festas do ano, o Carnaval e a Semana Santa. Frequentou a escola depois de adulta. Sempre sorridente, ela anima a prática do grupo tocando o xequê.

Maria Gomes do Anjos, 82 anos, nascida em uma fazenda na região do Vale das Vertentes, Minas Gerais, é uma das integrantes que, no relato publicado no livro, fala mais das brincadeiras na infância e não menciona o trabalho na roça. Aos dezoito anos, após o falecimento de sua mãe, precisou trabalhar fora. Foi babá, empregada doméstica, trabalhou em conservadoras e voltou a estudar depois de idosa. Em 2010, quando Valdete Cordeiro esteve internada por um período de mais de trinta dias, encontrei diversas vezes com ela no hospital, acompanhando a amiga na internação. Quando chegava o horário de pegar o ônibus, ela fazia

questão de contar que precisava ir embora porque estava estudando à noite, e numa escola que ficava em um bairro distante da sua residência. Muito positiva, é um exemplo de persistência e solidariedade.

Maria Gonçalves Santos, 75 anos, proveniente de um povoado pertencente ao município de Montes Claros, região norte do Estado de Minas Gerais, ficou órfã de pai na infância, e sua mãe foi com ela e os outros cinco filhos para a fazenda de um tio, onde passaram a trabalhar ajudando nos serviços da roça. Trabalhou como empregada doméstica dormindo no emprego, e uma de suas patroas a matriculou na escola. As brincadeiras de roda em noites de luar, os versos, as festas religiosas e as coroações do mês de maio fazem parte, também, de suas reminiscências. Casou-se ainda jovem, aos dezenove anos. Quatorze anos depois ficou viúva. Em 1976, mudou-se para Belo Horizonte, trabalhou como faxineira e desde a década de 80 reside no Alto Vera Cruz. Tem filhos morando em Portugal, país que já visitou algumas vezes. Bastante ativa, cobra o cachê quando não recebido e procura se inteirar das questões financeiras do grupo. É uma das integrantes que toca zabumba e que se apaixonou pela batida do instrumento.

Maria Isabel Carlos, 75 anos, é irmã mais velha de Seninha, e nascida, igualmente, em uma comunidade rural do distrito de Pedra do Anta, na Zona da Mata mineira. Apesar de não ter frequentado a escola, aprendeu a ler e a escrever com seu pai. Ajudava desde pequena a mãe em todos os afazeres domésticos. Aos dezesseis anos se casou e teve onze filhos. Sempre se interessou pela leitura, escreve poesia e música, e adora conversar e contar casos. Quando a ouço, fico impressionada com sua sabedoria e capacidade de transformar simples histórias em lições de vida. Sofreu um Acidente Vascular Cerebral que comprometeu parcialmente a sua fala. Uma vez, ela me explicou que a palavra lhe falta e que ela não consegue expressar exatamente o que gostaria, mas sua força e sua vontade de vencer parecem superar as dificuldades deixadas pelo derrame. Seninha, que normalmente está por perto, auxilia a irmã quando a palavra exata não lhe vem à mente. Certamente a atividade do grupo contribuiu para a sua recuperação. Ela adora conversar e já me contou sobre uma técnica que achou interessante, utilizada por uma pesquisadora, que levou um “saquinho para puxar conversa” com as mulheres do grupo. Reconhece o caráter terapêutico no falar e está sempre disposta a compartilhar suas experiências, superando os obstáculos impostos pela dificuldade da fala.

Maria José nasceu em 1918 na zona rural de Divinésia, Zona da Mata mineira. Aos três meses, mudou-se para Teixeiras. De família muito grande, ela era a mais velha dos 15 filhos. Aprendeu a ler e a escrever com professor particular na roça, porque seu pai fazia questão que os filhos tivessem esse conhecimento de que ele foi privado. As festas religiosas, as brincadeiras de roda em torno da fogueira, os cantos e versos, a sanfona e o violão povoavam as suas lembranças. Participou durante muitos anos do *Meninas de Sinhá*, ao lado de suas filhas Bernardina de Sena e Maria Isabel Carlos. Em setembro de 2010, faleceu.

Neide Auxiliadora das Neves, 75 anos, irmã de Maria das Mercês, também nasceu em Belo Horizonte e viveu no bairro Vera Cruz. A lembrança do cinema projetado na parede da rua é contada como algo extraordinário, grande divertimento para a meninada. Também deixou os estudos para poder trabalhar. Seu pai era policial militar e considerava o estudo muito importante; tentou incentivar as filhas não obtendo êxito. Ambas foram vítimas de humilhações e preconceitos na escola. Neide lavava roupa para terceiros. Participa do grupo há onze anos e toca pandeirola.

Nilva Evangelista de Miranda, 73 anos, nasceu em Belo Horizonte e sempre viveu no bairro Vera Cruz. Desde pequena, ajudou a mãe nos afazeres da casa e olhando os irmãos menores (nove irmãos, apenas um era mais velho do que ela). A mesma história aqui se repetiu: depois de um dia de atividades domésticas, a noite era o tempo da brincadeira, da roda, da música, do rádio, do encontro e das travessuras. Seu pai tinha a preocupação de ensinar um pouco de leitura e escrita aos filhos, o que a deixou adiantada em relação aos colegas quando ingressou na escola. O tempo de estudo foi curto e o trabalho cedo vivenciado. Trabalhou em casa de família, tomando conta de crianças, cozinhando e fazendo faxina. Atualmente está aposentada e é costureira. Está há onze anos no grupo.

Noêmia Siqueira de Freitas, 73 anos, nasceu em uma comunidade rural que pertencia ao distrito de Mariana, Minas Gerais. Inicialmente viveu em uma terra que seu pai deixou para a família, mas sua mãe acabou se casando pela segunda vez e os filhos foram obrigados a viver em outros locais em função da rejeição do padrasto. Noêmia foi morar, aos sete anos, com uma tia que vivia em uma fazenda na mesma região. Trabalhou desde criança com serviços pesados da roça e fazendo as atividades domésticas que tradicionalmente eram destinadas às meninas e mulheres. Sua tia arranhou um casamento para ela aos quinze anos. Aos vinte, foi com a família viver em Acaiaca, que fica a uma distância de 40 quilômetros de

Mariana, lá permanecendo por nove anos. Posteriormente, migraram para Belo Horizonte. Dos seus doze filhos, seis sobreviveram. Teve uma vida marcada por perdas e dificuldades, vencidas por sua força. Encontramo-nos algumas vezes na casa de Valdete e houve um momento, muito interessante, em que fiquei incomodada com a maneira como ela me interpelou, exigindo que eu contasse alguma coisa sobre a minha vida. Depois fiquei pensando sobre o modo de fazer pesquisa, quando desejamos que os outros compartilhem suas histórias, mas nem sempre estamos preparados para relatar fatos de nossa realidade. Naquele momento, comecei a contar sobre o meu encontro com Valdete, mas Noêmia logo disse que queria saber algo sobre mim, não aceitando a história desse encontro como algo relacionado à minha vida.

Regina de Paula Zeferino, 66 anos, passou a infância na região rural do distrito de Jequeri, Zona da Mata. Aos sete anos ficou órfã de mãe e foi viver com parentes. As brincadeiras de roda, o esconde-esconde, as bonecas de espiga de milho e o rádio eram suas diversões. De família católica, cresceu com o hábito de frequentar as festas religiosas e coroações. Seu pai se casou novamente e a família migrou para Belo Horizonte. Aos dez anos ela já trabalhava como empregada doméstica. Casou-se aos vinte e dois, e mudou-se para o Rio de Janeiro, onde ficou cuidando da própria casa. Passados quatro anos, retornou com a família à capital mineira, indo morar no Alto Vera Cruz. Há onze anos frequenta o grupo.

Romancina Ramos de Oliveira, 72 anos, oriunda de Santana do Paraíso, região do Vale do Rio Doce, perdeu o pai na infância e, com o segundo casamento da mãe, foi morar com uma das irmãs. Sua infância foi marcada por intenso e diversificado trabalho na roça. As brincadeiras estavam presentes nesse tempo, aliviando o fardo do trabalho. As festas religiosas, as procissões, as coroações, o congado são acontecimentos presentes em suas lembranças. Aos dezoito anos, casou-se e se mudou para Belo Horizonte, retornando ao interior, onde não ficou por muito tempo. Há 46 anos mora no Alto Vera Cruz e acompanhou o processo de urbanização da região. O grupo lhe deu alegria e a ajudou a superar a perda de um filho que foi assassinado na sua frente. Há dois anos sofreu um derrame e ficou com sequelas. Em dezembro de 2013, participou da homenagem que o grupo recebeu na Câmara Municipal dos Vereadores de Belo Horizonte. Entrou de cadeira de rodas, vestida de *Menina de Sinhá*, dando uma lição de vida com sua força e persistência ao público ali presente.

Rosária Madalena Andrade Damasceno, 66 anos, nasceu em Itabira, também, na Região do Vale do Rio Doce. A família foi, em seguida, para Santa Maria de Itabira, onde seu

pai arrendou terras para trabalhar. Sua memória é marcada pelas lembranças de muitas brincadeiras de roda nas noites de lua clara, quando crianças e mulheres adultas se misturavam para se divertir, além das vivências em festas e celebrações religiosas. Participava das serestas promovidas por seu pai, que tocava violão e sanfona. Aos dez anos, mudou-se para Belo Horizonte com a família e aos quinze já trabalhava em uma fábrica de sapatos. Ao se casar deixou o trabalho e há 43 anos vive no Alto Vera Cruz. Um dos seus sonhos da infância, ela realizou no grupo: é cantora, e a qualidade de sua voz lhe confere um lugar de destaque e evidência nas apresentações públicas. Além disso, presenciei situações em que Rosária se mostrou questionadora, apresentando com clareza sua opinião e reivindicando maior autonomia para o grupo que, há muito, é submetido à interferência de atores externos, como, por exemplo, o fechamento da oficina de figurino, fato que registrei por meio de filmagem. Rosária tinha sido a única a questionar o figurino proposto para o grupo. Depois, outras mulheres se sentiram encorajadas a dar suas opiniões. Até hoje nunca vi as senhoras vestidas com aquela roupa: apesar de ter sido usada, ela não emplacou. Rosária também toca zabumba e pandeirola.

Terezinha Rodrigues de Campos, 77 anos, é oriunda da região do Alto Jequitinhonha, cidade do Serro. Nascida na zona rural, durante a infância trabalhou com seus quatro irmãos na roça para ajudar o pai. As festas religiosas, as coroações do mês de maio, o forró, o congado e as músicas são fortes lembranças desse tempo vivido no interior. Ainda na juventude migrou para Belo Horizonte e foi trabalhar como babá e empregada doméstica. Aos 19 anos, casou-se. Frequenta o grupo há muitos anos. Apesar de tímida, está sempre nas apresentações do grupo.

Valdete da Silva Cordeiro nasceu em 1940, na cidade da Barra, no Estado da Bahia. Seus pais faleceram de tuberculose e suas lembranças desse período eram escassas. Pela extrema pobreza, foi entregue a uma família branca de classe média, que a criou como uma agregada. Viveu situações traumáticas durante a infância, mas sempre conseguiu superar as dificuldades. A família migrou para Minas Gerais em busca de melhores condições de trabalho, vivendo em algumas cidades do interior até chegar à capital e se fixar na região central da cidade. Valdete se lembrava das casas com grandes quintais, das brincadeiras nas ruas, dos teatros que inventavam, dos cinemas, dos *shows*, dos eventos nas praças públicas, dos programas de rádio e das muitas travessuras que fazia e dos duros castigos que recebia.

Uma história de superação de uma menina que desconhecia sua data de aniversário, que não foi matriculada na escola, que foi enviada a um internato de freiras e que encontrou saídas para cada uma dessas situações, mostrou sua liderança desde muito cedo. Da experiência de vida em um bairro privilegiado da cidade, das diversas mudanças para cidades do interior, já casada, acompanhando o marido que jogava futebol, da fixação e construção de sua vida em uma favela da cidade, o Alto Vera Cruz, ela se tornou líder comunitária. Observando as contradições de suas múltiplas vivências e trocando experiências com lideranças locais e políticas, aprendeu a fazer intervenções sociais. Reconhecidamente influente na comunidade, sua visibilidade aumentou com a criação do grupo *Meninas de Sinhá*. Valdete morreu no dia 14 de janeiro de 2014, deixando quatro filhos, dezoito netos e seis bisnetos. Seu falecimento foi noticiado nos principais jornais do Estado de Minas Gerais, no jornal *Folha de São Paulo*, e na televisão. Foi uma perda para a capital mineira, expressa nas diversas manifestações públicas sobre a sua importância para a cidade e os cidadãos.

Vanda Tomásia de Oliveira, 70 anos, é de Itabira, no Vale do Rio Doce. Antes dos dois anos mudou-se para um povoado na região metropolitana de Belo Horizonte, quando foi adotada por uma família de quatro filhos. Nesse lugarejo, a vida girava em torno de uma fábrica de tecelagem, onde Vanda trabalhou dos 12 aos 20 anos. Frequentou a escola até o segundo ano. Aprendeu a ler em revistas e livros que atraíam a sua atenção. Brincou muito, participando de diversas festas religiosas, celebrações, peças teatrais e do coro da igreja. Teve quatro filhas dos seus dois casamentos e, quando a fábrica de tecelagem foi fechada, mudou-se para Belo Horizonte, onde trabalhou como lavadeira e passadeira em casas de família. Frequenta o grupo há muitos anos e nele se diverte.

Das trinta e três integrantes apresentadas no livro *História de Meninas: Meninas de Sinhá* (GALVÃO *et al.*, 2010), quatro saíram do grupo no ano de 2013 por motivo de saúde e dificuldade de deslocamento — Bárbara Severina da Mata, Judite de Araújo Carneiro, Maria da Conceição Oliveira e Vanda Tomásia de Oliveira — e duas faleceram, Maria José e Valdete, restando vinte e sete. Há muito o grupo não se renova, tendo recebido sua mais nova participante em 2013, porque desejava ter em seu corpo alguém que soubesse tocar acordeão²¹, instrumento presente nas lembranças da infância de muitas mulheres.

²¹ Seu nome é Nilza Benedito de Souza, e tem 65 anos.

Como se pode notar, a maioria do grupo viveu parte da infância no meio rural, experimentou o trabalho na roça, cuidando, conjuntamente com as mulheres da casa, das atividades domésticas como lavar, limpar, cozinhar e passar, além da participação no duro trabalho da lavoura ligado ao plantio e à colheita. Manusear uma enxada, debulhar o milho, colher café e caminhar grandes distâncias foram vivências relatadas, por exemplo, no espetáculo *Noite do Griot*²², que conjugou histórias das “meninas” com cantigas e versos. Para todas elas, o tempo de descanso e lazer acontecia no final do dia, ao entardecer, ou à noite, com ênfase na lua clara, cheia, como cenário para o divertimento, o que remete a um tempo em que a luz elétrica não era acessível a todas as famílias e que o lampião era usado para iluminar as casas. A presença das festas religiosas e das coroações de maio, também frequentes nas lembranças das mulheres, estabelecem uma relação com a prática do grupo, fazendo uma ponte entre a história passada e a realidade atual. O espírito do encontro e da festa ainda pode ser visto nas apresentações, principalmente, quando a roda está se abrindo para o público, que é convidado a se integrar e a se misturar com as mulheres de saias rodadas, braços fortes e abertos, prontos a receber os de fora em um movimento que inclui e abriga o outro.

Com a produção cultural, o espetáculo é consumido e a história de superação alimenta o imaginário do público. Lembranças de um tempo perdido são revividas, fazendo da falta do tempo do encontro, nos espaços públicos, elemento poderoso que movimenta a engrenagem dessa produção.

O grupo reatualiza dramas, expectativas e sonhos vividos em uma época de intensas transformações dos hábitos e costumes; tempo do lamento das mudanças de valores. Ele reacende esperanças, convida ao desafio, ilude o público e a si mesmo ao não perceber seu apelo ao tempo das Sinhás, que tinham suas meninas para tudo prover.

2.3 O Alto Vera Cruz

²² Espetáculo apresentado no dia 9 de junho de 2009, realizado pelo Centro Cultural Casa África, com patrocínio do Fundo Nacional de Cultura, no Teatro Alterosa, e que contou com o apoio de vários parceiros.

A história do grupo está vinculada à do Alto Vera Cruz²³, situado na região leste da cidade de Belo Horizonte, por ser o local de moradia da maior parte das integrantes. A narrativa da idealizadora do *Meninas de Sinhá* se mistura com a história desse lugar, onde a arte e a cultura foram os instrumentos usados no diálogo da população com o poder público.

Recuperaremos aqui parte da história da origem da capital mineira, de suas favelas e da formação de Valdete Cordeiro, coordenadora do grupo, como líder comunitária para a construção de mais um quadro de análise que revele o contexto propiciador da prática grupal do *Meninas de Sinhá*.

Esclarecemos a dificuldade na escolha de uma terminologia que defina o Alto Vera Cruz, pois observamos que, conforme o tempo histórico e as circunstâncias dos discursos, ele recebe diferentes denominações desde vila, favela, aglomerado e bairro. O poder público, há alguns anos, assume a terminologia bairro, fato que pode estar ligado ao processo de regularização das moradias — intensificado na década de 1990 —, além da escolha de uma palavra que evite a estigmatização dos moradores por meio dos significantes que o termo “favela” mobiliza e faz circular.

Não me ocuparei em discutir os usos e as consequências desses termos para a vida dos moradores, nem as ideologias que os sustentam, mas considero importante apontar essa diversidade de usos, lembrando que o bairro volta a ser favela quando se trata de descrever a realidade do Alto Vera Cruz nas letras de músicas compostas por seus artistas.

A origem das favelas em Belo Horizonte remonta à fase de construção da cidade. Dois anos antes de sua inauguração, em 1895, já existiam duas favelas: a do Córrego do Leitão e a do Alto da Estação, que já contavam com uma população em torno de três mil habitantes (GUIMARÃES, 1992, p. 12). As favelas, apesar de ocuparem um espaço na cena do cotidiano, por muito tempo estiveram à margem dos discursos e das ações políticas. Banidas do texto da “escrita da cidade”, passaram a ser fonte de preocupações para os administradores públicos.

As áreas de favela não só fazem parte da cidade, como, muitas vezes, dependendo do ponto em que estivermos, estabelecem um “contorno” diferente do planejado. Estamos

²³ Os dados aqui informados, em sua maior parte, saíram da minha pesquisa de mestrado. Cf. ARAÚJO, 2006.

aqui, ironicamente, aludindo à Avenida do Contorno, que, no início da construção da capital mineira, correspondia a “uma via, em anel que fechava a cidade.” (GROSSI, 1997, p. 19).

Essa avenida que circunda a capital, primeiramente, recebeu o nome de 17 de Dezembro e separava a zona urbana da suburbana. Evidentemente, com as proporções que a cidade ganhou, o seu contorno planejado foi se apagando e a avenida perdeu sua função de limite de espaços e lugares a serem ocupados. Nota-se que essa separação, desejada e delimitada por uma avenida em anel, em sua origem já aponta para um projeto de cidade autoritária. Silva & Souza nos informa que

Belo Horizonte é uma das primeiras cidades projetadas do país, possui cerca de 335 km² de superfície e 2,02 milhões de habitantes²⁴. Cerca de 25% da população da cidade vive em favelas ou conjuntos habitacionais de baixa renda. A área urbana inicialmente projetada corresponde hoje a menos de 3% do território do município. (SILVA & SOUZA, 2001, p. 148)

É notório o processo de trocas sociais desiguais nas grandes cidades brasileiras. As áreas banidas durante muito tempo das preocupações do poder público abrigam um contingente de trabalhadores que, cotidianamente, são vistos como figurantes. Uma greve do transporte público, por exemplo, escancara a importância desses homens e mulheres, transformando-os em verdadeiros protagonistas responsáveis pelo funcionamento mínimo organizado da cidade.

O fenômeno da violência e do tráfico de drogas é outra realidade desses espaços estigmatizados, trazendo uma série de graves problemas para as famílias que vivem no Alto Vera Cruz. São as mulheres, mães e avós que sofrem as consequências desse estúpido processo de desigualdade que se origina no asfalto, e com as elites, sendo perversamente transferido para o morro, o subúrbio. O resultado é o ônus da violência principalmente para os moradores dessas regiões. As integrantes do grupo *Meninas de Sinhá* vivem essa realidade direta ou indiretamente vinculada à questão do tráfico.

Portanto, a história do Alto Vera Cruz fala dos bastidores da capital mineira, revela práticas e sistemas de trocas atravessados pelas lógicas da violência e do favor, tendo, assim, as noções de direito enfraquecidas.

A visibilidade do tráfico pode ser observada naqueles lugares onde se encontram as pessoas mais atingidas pelas desigualdades. Assim, nota-se o

²⁴ Censo Demográfico de Minas Gerais, 1991.

estabelecimento de zonas territoriais, muito marcadas pela exclusão social. No seio de uma mesma sociedade, formam-se cancos de não direito, cujo controle pode ser assumido por chefes sanguíneos, com um forte apoio de vários agentes da polícia e de algumas altas autoridades nacionais. O objetivo é controlar tudo para criar o mínimo de interferência possível nos negócios da droga. (CARRETEIRO, 2001b, p. 104).

Por outro lado, a localidade foi, durante muito tempo, identificada por sua capacidade de organização e reivindicação. Segundo relatório do Plano Global Específico (PGE), da Companhia Urbanizadora de Belo Horizonte (URBEL), que é orientador das diretrizes políticas das intervenções urbanas nas áreas de vilas e favelas:

O Alto Vera Cruz é uma comunidade com história e identidade na cidade de Belo Horizonte, onde o processo de conquista da moradia e dos atributos de urbanização e serviços a ela inerentes tem um de seus principais focos na luta pela propriedade e pela manutenção e regularização da posse, bem como na mobilização e organização da população pela conquista dos demais benefícios materiais e sociais que lhe faltava e, infelizmente, ainda falta. (PGE/URBEL, 2000).

De acordo com a história oficial registrada pela URBEL, no passado, a região, que hoje conhecemos como Alto Vera Cruz, era formada por fazendas pertencentes às famílias Necésio Tavares, Marçola e Jonas Veiga. Parte das terras foi vendida para a Companhia Mineira de Terrenos e Construções S.A. (Comiteco), que estabeleceu um acordo com a Companhia Mineradora de Belo Horizonte (Ferrobela) para que esta desse início ao processo de urbanização em troca do recebimento das terras. Não ocorrendo o combinado, a empresa mineradora deixa o ambiente degradado, e a Comiteco, para pagar uma dívida que tinha com o antigo IAPAS, que hoje corresponde ao INSS, repassa cerca de seiscentos lotes “localizados no antigo Parque Vera Cruz, à época também conhecido pelo nome de Alto dos Minérios ou Flamengo, sendo inclusive este o primeiro nome da Vila”. (CDM & URBEL, 2000, p. 99).

O início da ocupação da área parece ser datado de 1950. Na década seguinte, o povoamento se intensificou, atraindo para o local trabalhadores, principalmente da construção civil.

Foi no ano de 1968 que Valdete da Silva Cordeiro²⁵ se instalou no Alto Vera Cruz. O local onde construiu sua casa era circundado por mato e não existia nenhuma infraestrutura adequada às moradias precárias e improvisadas.

Participando ativamente dos esforços por melhorias da localidade, influenciada por uma mulher filiada ao PCdoB (de quem só lembrava o primeiro nome: Ana), Valdete foi aprendendo a lutar pelos seus direitos, transformando-se, posteriormente, em uma das principais liderança comunitária reconhecida no Alto Vera Cruz. São dela, do ano de 2004, todos os depoimentos aqui registrados.

— “Ela começou me explicar dos direitos que a gente tinha de reivindicar e tal. Ela veio aqui umas três vezes, conversando comigo, e me mostrando as leis, né! Aí eu falei: isso mesmo que eu vou fazer. Comecei a convidar mulheres para vir no dia que ela viesse, para as mulheres aprender também, e pra gente poder sair e reivindicar melhoria.”

Nesse tempo, não sabia da importância da existência de uma associação de bairro, e sua única convicção era de que, reunindo um número maior de pessoas, seria possível fazer um trabalho de mudança. Embora não soubesse como fazê-lo, observa-se a presença da arte acompanhando uma maneira peculiar do Alto Vera Cruz fazer política:

— “Aí a gente reunindo, as meninas falaram assim: ‘Valdete, mas como que a gente vai passar para a comunidade, onde que a gente tem que ir? Tem que alertar a comunidade para juntar com a gente’. Aí a Sônia falou assim: ‘Vamos fazer um teatro’. Aí nós falamos: ‘Ah, Sônia! nós nem sabemos escrever peça... que peça que nós vamos fazer?’ E Sônia: ‘Pode deixar que eu escrevo a peça’. Aí ela escreveu uma peça que era sobre uma mulher reclamando para a outra que tinha que trabalhar, que não tinha onde deixar os filhos. Reclamando que ficava longe para pegar ônibus. E a outra falando: ‘Ah, boba!, a gente tem que correr atrás, se você não correr atrás, a gente não consegue nada! Vamos juntar todo mundo’.”

Diante das dificuldades, elas improvisavam e criavam condições para reivindicar as melhorias ao poder público. Ensaíram a peça de teatro e tiveram a ideia de pedir emprestado, ao dono de um depósito do Alto Vera Cruz, um caminhão velho para fazer as apresentações nos finais de semana nas esquinas das ruas da comunidade.

²⁵ Parte da história da líder comunitária disponível em: <http://issuu.com/sescsp/docs/revista_terceira_idade_-_54> Revista do SESC/SP, jun. 2012, p. 79-91.

— “Ele emprestou com muita boa vontade. Tanto o caminhão como o motorista. Ele parava o caminhão na esquina — a primeira esquina que nós fizemos foi ali na Leopoldo Gomes com Itamar — naquela esquina ali, nós pusemos o caminhão e lá fomos fazer o teatro. Depois, na mesma rua Itamar, nós descemos mais um pouquinho na outra semana, e fomos descendo a rua. Aí foi juntando gente para assistir o teatro e tal. Depois, nós viemos aqui pra Fernão Dias com General Osório. Uma poeirada, porque as ruas não eram calçadas — muita poeira, poeira vermelha —, mas o pessoal começou a assistir. Aí apareceu menino pedindo: ‘Deixa eu entrar no teatro? Deixa eu entrar no teatro de vocês?’ O teatro foi aumentando. Nós começamos a juntar a mulherada, pra gente começar a melhoria do bairro.”

Conheceram Paulão, que passou a participar do grupo de teatro e fez um personagem na peça: *Seu João, cadê o feijão?* O enredo da peça é o mesmo da vida e dessa forma foi possível sensibilizar muitos moradores, inscrevendo na história daquela comunidade uma maneira particular de participar e reivindicar mudanças.

— “Então era um homem que só levava arroz e chuchu na marmita e chegava em casa brigando com a mulher porque não tinha feijão. Porque não aguentava mais aquele salário, não dava para comprar feijão. E a mulher falava com ele: ‘pois nem feijão de bandinha nós não podemos comprar’. Porque aqui no Alto vendia muito feijão assim, a metade do grão de feijão chamava feijão de bandinha. E todo mundo comprava, que era mais barato. A gente comia era feijão de bandinha, também cozinhava em dez minutos. — ‘Nem feijão de bandinha nós estamos podendo comprar’.”

A expressão “precisamos correr atrás” era uma constante na narrativa de vida da líder, revelando a dinâmica do seu fazer. Certa de que as pessoas reunidas em torno de um mesmo objetivo têm maiores condições de conquistar os seus direitos, aprendeu a trabalhar com o coletivo.

Segundo o Plano Global Específico, em 1962 foi fundada a primeira Associação de Moradores do Alto Vera Cruz que recebeu o nome de *Obra Social João XXIII*. Já no final dos anos 1980, a organização da comunidade contava com uma estrutura significativa, “sendo representada por sete associações, grupos de cultura, esporte e lazer”. (PGE/URBEL, 2000).

Como se vê, a organização e a reivindicação por melhorias para a localidade conta com a marcante presença das mulheres, que dão início a muitos movimentos populares em busca de garantias por melhores condições de vida e existência. As lutas nasceram da vivência

de problemas e dilemas colocados à mulher trabalhadora, que se sentia dividida entre o trabalho e sua vida doméstica. Sair para trabalhar significava ter que deixar seus filhos para ir cuidar dos filhos da patroa. A luta pela creche nasceu de uma necessidade real. O sentir-se dividida impôs uma carga de desgaste mental, e as responsabilidades sobrepostas foram e têm sido uma realidade na vida das moradoras do Alto Vera Cruz.

Apesar de todas as lutas, o Alto Vera Cruz é considerado, dentro da realidade do município, uma área de exclusão social, que ocupa a terceira posição dentre as piores localidades, ficando atrás dos assentamentos Barragem Santa Lúcia e Jardim Felicidade. A população se expandiu na década de 1990, passando de 22.611 habitantes, em 1991, para 30.186 habitantes em 1999. (PGE/URBEL, 2000)²⁶.

O Plano Global Específico realizado pela URBEL, em 2000, analisa aspectos relativos à organização comunitária e revela que a localidade “é conhecida pela sua capacidade de organização e mobilização comunitária”. A Associação dos Moradores, na pesquisa amostral realizada para o PGE, aparece como o principal canal de reivindicação acionado pela população. Em relação às lideranças comunitárias, apenas dois nomes foram citados com frequência maior: o de Dona Valdete e o do vereador Paulão. Essa pesquisa amostral foi realizada em 1999 e 2000 e os dados populacionais não foram atualizados.

Valdete foi presidente eleita por dois mandatos da Associação dos Moradores, e o vereador Paulão garantiu, pela segunda vez, uma cadeira na Câmara Municipal de Belo Horizonte, pelo partido PCdoB, nas eleições municipais de 2004²⁷, recebendo uma votação muito expressiva da comunidade.

Como foi demonstrado, a presença de grupos culturais e de diferentes manifestações artísticas é uma marca da comunidade. Sua riqueza cultural já ultrapassou os seus limites. Os principais grupos que se consolidaram foram o NUC e o *Grupo Cultural Meninas de Sinhá*. Flávio Renegado²⁸, *rapper* com prestígio nacional, integrou o NUC e hoje tem sua atividade independente. O grupo *Alto do Batuque*²⁹, de percussão, nasceu do desejo de formar um grupo de “Netinhos de Sinhá”. Acabou virando um projeto separado, composto por jovens entre 10 e 25 anos.

²⁶ Disponível em: <<http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/PGP-URBEL-2000>>

²⁷ Paulão foi eleito com 6.716 votos.

²⁸ Disponível em: <<http://flaviorenegado.com.br/site/videos>>. Acesso em: 26 jan. 2014.

²⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=koH6nN5GfrU>>. Acesso em: 26 jan. 2014.

A efervescência e a riqueza cultural foram uma marca do Alto Vera Cruz. A música, a dança e o teatro fizeram parte dessa história que perdeu força nos últimos anos, configurando um tema que merece ser estudado e compreendido sobre os destinos da cultura e as causas de sua dispersão, conforme relato de alguns moradores saudosos dos tempos de ontem.

CAPÍTULO 3 - O GRUPO E ALGUNS DE SEUS ELEMENTOS CONSTITUINTES

O termo “grupo” é bastante abstrato e geralmente refere-se a uma variabilidade de formas de encontros entre as pessoas. Pode ser percebido como a matriz da vida social, identificado como a simples reunião de sujeitos ou definido a partir de alguns elementos que o diferencie de um simples aglomerado de indivíduos. Essa pluralidade de possibilidades exige atenção para não reduzir o termo a realidades diferentes e distantes (MARTÍN-BARÓ, 1989, p. 189).

Freud (2011, p. 14), por exemplo, no texto *Psicologia das massas e análise do eu*, não diferenciou os termos “grupo” e “massa”, encontrando-se, em seus estudos, características sobre os agrupamentos humanos que se referem às formações das massas, em alguns momentos e, em outros, às formações dos grupos com as suas idiossincrasias.

Retomando a etimologia de “grupo”, com o intuito de esclarecer o vocábulo a partir da perspectiva da psicossociologia, Aymard indica que o termo carrega em si uma tensão digna de observação:

Do italiano *gropo* ou *gruppo* (1668), o termo é portador de uma *significação em tensão*. Do sentido primitivo, "nó", "agregado", podemos entender, por um lado, o que reúne, o que liga entre si vários elementos, e por outro, o que prende, o que aprisiona. O que liga e/ou o que imobiliza põe em jogo a natureza das relações entre as partes de um conjunto conforme essas relações serão directas ou indirectas. (AYMARD, 2002, p. 87).

Referência interessante para a reflexão sobre o grupo na concepção psicossociológica, porque a ideia de ligação entre as partes é produtora de uma ambivalência. Por um lado, é explicitado o sentido da potência dessa reunião que agrega e transforma, e, por outro, é explicitado o sentido da reunião que aprisiona.

Para a Psicologia Social e a Psicossociologia, o conceito de grupo extrapola o da reunião de indivíduos em uma constante de tempo e espaço, sendo necessária a presença de um objetivo ou projeto comum que seja partilhado pelos membros que integram a unidade grupal, os quais mantêm uma relação face a face e estão interligados por sentimentos de pertencimento³⁰.

³⁰ Cf. LEWIN, 1970; MAILHIOT, 1976; PICHON-RIVIÈRE, 1988; MARTÍN-BARÓ, 1989; ENRIQUEZ, 2001; AYMARD, 2002.

Na história da formação do grupo aqui pesquisado, foi o conhecimento da força e do poder do encontro dos indivíduos em um grupo que levou a líder comunitária a perseverar na aposta da reunião entre as mulheres. Valdete sempre afirmou que sua ideia inicial era de reunir mulheres com problemas semelhantes, com o intuito de abrir espaço para a mudança. Ela percebia dois aspectos importantes da constituição dos grupos: a questão da identificação e o potencial de um projeto construído coletivamente.

Em qualquer grupo podem ser discernidas tendências de atividade mental. Todo grupo, por casual que seja, encontra-se para “fazer” algo; nesta atividade, de acordo com as capacidades do indivíduo, eles cooperam. A cooperação é voluntária e depende, em certo grau, da habilidade refinada do indivíduo. (BION, 1975, p. 131).

Pode-se dizer que a habilidade de Valdete Cordeiro em encontrar soluções para os problemas vivenciados, e desenvolvida na sua liderança comunitária, operou como um facilitador do processo de formação daquele grupo.

Acompanhando a trajetória de formação e desenvolvimento do grupo que se apresentava como um interessante campo de conhecimento psicossociológico, optei pela eleição de algumas categorias de análises que se configuraram como elementos constituintes da prática grupal do *Meninas de Sinhá*: o mito fundador, a ciranda, a cultura popular, a música, a dança e a expressão corporal. Além desses, outros elementos que não foram priorizados nesta tese — como as questões étnicas, de gênero e de classe social — são tão fundamentais e estruturantes quanto as categorias eleitas, pois responsáveis pelo processo de identificação e formação de vínculos entre as mulheres. Indiretamente, essas questões compõem o quadro de análise pelo qual passa o grupo, e estão intrinsecamente presentes.

3.1 O mito fundador

A expressão “mito fundador”, que aqui trazemos para analisar e compreender o grupo pesquisado, sustenta-se na psicossociologia de Eugène Enriquez (1997), autor que atribui grande importância à busca do entendimento da sociedade por meio do arcabouço teórico da psicanálise.

A dinâmica psíquica inconsciente opera nos processos mais amplos da vida social, embora a investigação sociológica, habitualmente, não a reconheça como motor operante dos processos interacionais.

Assim como o autor citado, Peter Gay é outro que tem contribuído para a análise aqui proposta, apresentando-se como um *historiador informado pela psicanálise*. Escreveu sobre a sexualidade na sociedade vitoriana e foi criticado pelo uso da psicanálise em sua teoria. Para ele, o pensamento psicanalítico é pragmático e lança “luz em cantos obscuros dos motivos para ação e reações complexas”, esclarecendo perplexidades que outras disciplinas auxiliares não explicam. (GAY, 2001, p. 264)

Obviamente, não devemos ceder “todo o terreno investigativo” à psicanálise como adverte Enriquez, mas as práticas sociais estão encharcadas pelos processos inconscientes, e a aparente invisibilidade desses processos nem sempre permite a adesão às explicações propostas pela teoria freudiana.

Pode-se assim avaliar até que ponto a psicanálise em nada é redutível à psicologia. Ela é igualmente, e essencialmente, a ciência *das interações entre os diferentes “outros”* e os processos de identificação, de projeção, de culpabilização e de formação dos fantasmas que se colocam em ação nessas inter-relações e que afetam tanto a vida psíquica dos diversos protagonistas, quanto a vida psíquica dos grupos onde ocorrem essas inter-relações. Ela é, portanto, uma ciência social tendo como característica postular que a *outra cena* (a do imaginário, a do inconsciente) é pelo menos tão interessante e operante (senão até mais) quanto aquela do visível, que é objeto habitual da investigação sociológica. (ENRIQUEZ, 1997, p. 17).

Portanto, para compreender as repercussões da prática do grupo *Meninas de Sinhá* na vida das mulheres, assim como na vida dos espectadores, que impulsionaram sua história por meio do reconhecimento, buscamos lançar luz sobre os fatores intrínsecos engendrados nessa relação entre grupo e espectadores.

Como nota Enriquez, Freud só podia pensar

que o inconsciente estava em atividade não somente no homem, mas na própria sociedade. [E] Dessa maneira, torna-se claro que o indivíduo não existe fora do campo social. O ser humano acha-se constantemente dividido entre a expressão de seu próprio desejo (o reconhecimento de seu desejo) e a necessidade de se identificar com o outro (desejo de reconhecimento). Só o outro pode reconhecê-lo como portador de desejos e garantir-lhe seu lugar na dinâmica social. (ENRIQUEZ, 1997, p. 15 e 17)

Enriquez (1997) identifica cinco eixos que especificam a teoria freudiana, com o intuito de defender a importância da leitura desse conceito para a compreensão da vida das organizações e dos grupos. Essa digressão à psicossociologia se faz necessária para, mais adiante, analisarmos o processo de criação e desenvolvimento do grupo *Meninas de Sinhá*.

1º. A realidade psíquica e a realidade histórica são indissociáveis

Para explicar essa ligação entre a realidade psíquica e a realidade histórica, Enriquez mostra que Freud buscou, por detrás do fantasma psíquico, a “rocha do acontecimento”. Refaz o percurso da teoria psicanalítica a partir da horda primitiva legislada por apenas um macho que detinha o poder sobre todas as mulheres e que faz surgir, dessa arbitrariedade, a revolta de seus filhos. Fato que culmina no assassinato do pai, seguido pelo remorso e a conversão do ser assassinado em totem, ou seja, em símbolo protetor da coletividade que se constitui como o mito fundador. Assim, os elementos “imaginários” que dão forma à sociedade estão ligados às pulsões e aos desejos dos indivíduos e dos grupos.

Toda instituição social é assim uma 'criação imaginária', produto da associação íntima e indissociável do ato efetivo e do fantasma falado. [Pois] não pode existir de fato sociedade sem mitos de criação, feita sem lendas, lendas e símbolos, organização sem uma saga de seu criador. (ENRIQUEZ, 1997, p. 18-19)

Um grupo se sustenta em seu mito fundador, conta e reconta o fato originário como algo extraordinário que justifique sua existência e permanência no tempo.

2º. O jogo das pulsões de vida e de morte

Enriquez, defende a presença das duas fontes antagônicas de pulsões da vida humana que influenciam e podem ser identificadas nos sistemas sociais. A pulsão de vida, que permite a ligação entre os seres, sendo responsável pela criação de uma ordem humana e social. Ou, “dito de outro modo, o amor, a amizade, a ternura, a camaradagem e a solidariedade são indispensáveis para os fundamentos e a perpetuação das instituições”. (ENRIQUEZ, 1997, p. 19). Mas a pulsão de vida é interceptada pela pulsão de morte que foi descrita, por Freud, inicialmente, como repetição e, posteriormente, como destruição voltada tanto para o exterior como para o próprio sujeito. Se a pulsão de vida é vista como responsável pela criação das instituições sociais, a pulsão de morte, por outro lado, será responsável pela

destruição daquilo que foi construído, ante a necessidade de se criar uma dinâmica de transformação que conduza a adaptação das instituições às novas realidades sociais.

3º. O papel determinante do grande homem no edifício social

Enriquez lembra que Freud, além de considerar os fatores sócio-históricos como determinantes da história, confere ao indivíduo um lugar de importância na construção do tecido social para mostrar que, na origem de qualquer grupo, há a presença de um pai portador da morte ou do amor, mas, enfim, há a presença de um líder: “[...] não existe grupo sem pai, grupo sem obrigação infinita de pagamento da dívida do direito à existência, do direito ao sentido, e sem referência a um polo transcendente”. (ENRIQUEZ, 1997, p. 20).

4º. A civilização e a organização como renúncia à satisfação das pulsões

Para um grupo ser fundado e prevalecer, será necessário que a pulsão de destruição seja domada, permitindo o êxito de um projeto maior do que o indivíduo. Como este é naturalmente portador de uma agressividade, será preciso sacrificar suas pulsões de destruição em prol de um projeto que estabeleça um laço social.

Essa renúncia às satisfações pulsionais é uma consequência da angústia diante da autoridade e dá origem ao sentimento de culpabilidade, sentimento este reforçado pela angústia diante do superego (herdeiro das interdições culturais e parentais). Se a civilização começa no crime, ela se encerra com a renúncia das pulsões. (ENRIQUEZ, 1997, p. 21).

Ou melhor, ela prossegue com a renúncia. A renúncia se faz motor da civilização.

5º. O papel essencial da ilusão na edificação dos vínculos sociais

A renúncia das pulsões e o desenvolvimento do sentimento de culpa geram uma tensão que pode chegar a um nível insuportável. Assim sendo, a ameaça do retorno do que foi recalçado sob a forma de revolta é sempre um fantasma presente na cena social. Para impedir que isso ocorra os sujeitos necessitam viver sob o registro da ilusão de serem amados e protegidos por um ser especial e de que o “mal” será exortado para “fora” da comunidade ou do grupo, o que reforçará os vínculos sociais. Para Enriquez (1997, p. 22), “o inimigo exterior

reforçará a coesão da comunidade”. E lembra que Freud vê a vida social como um drama, e chama a atenção para a importância dessa abordagem e análise para a sociologia.

O sociólogo poderá, então, se levar em conta a ótica analista, tratar de fixar os conflitos e as violências em ação nos processos sociais, proceder de modo a situar os diversos protagonistas e os lances de sua ação. Ele poderá, em definitivo, perceber que deve se confrontar com uma história tumultuosa, regida pelo diálogo chocante de Eros e de Thanatos, onde os grupos sociais correm riscos, nem sempre sabem o significado do que fazem; uma história que oscila entre sentido e não sentido e sem finalidade preestabelecida. (ENRIQUEZ, 1997, p. 22).

Explicitando esses eixos da teoria de Freud, Enriquez (1997) apresenta a metodologia que embasa sua abordagem dos princípios organizadores da sociedade. Em primeiro lugar, distingue os princípios gerais norteadores do funcionamento das organizações e grupos, advertindo que tais princípios não correspondem de forma única a questões semelhantes, visto a diversidade. Porém, a diversidade de formas existentes nos grupos humanos não impede de localizar princípios gerais que dirigem seu funcionamento e evolução.

Apesar da ligação entre realidade psíquica e realidade histórica, elas não são redutíveis uma à outra, e procedem

de universos diferentes, conhecem sua própria lógica, suas próprias leis. [E] se toda estrutura organizacional pode ser considerada, segundo Eliott Jacques, como uma modalidade de defesa contra a ansiedade, ela é, ao mesmo tempo, a forma pela qual a organização visa uma certa eficácia no trabalho (adaptação ao real) e favorece ou coloca no lugar um certo modelo de controle social. (ENRIQUEZ, 1997, p. 29)

Para esse autor, a organização se apresenta como um sistema cultural, simbólico e imaginário.

Sobre o sistema cultural, ele aponta que a organização oferecerá uma cultura com seus valores e normas norteadores das condutas de seus membros. Essa cultura será aperfeiçoada por meio da atribuição de lugares a serem ocupados pelos indivíduos, papéis a serem desenvolvidos, condutas e hábitos a serem seguidos, possibilitando, assim, a edificação de uma obra comum. Esse sistema cultural desenvolve um processo de formação e socialização dos membros que define o que é bom para o grupo e o que não é, o que pode permanecer e o que deve ser excluído.

Com o sistema simbólico, Enriquez nos leva a pensar no mito fundador do grupo e suas consequências para o coletivo, pois, segundo ele, toda organização ou grupo não pode sobreviver

sem narrar ou inventar uma saga que viverá na memória coletiva: mitos, ritos, heróis que têm por função sedimentar a ação dos membros da organização, de lhes servir de sistema de legitimação e de dar, assim, uma significação preestabelecida às suas práticas e à sua vida. Ela pode então se oferecer como objeto a interiorizar e a fazer viver. (ENRIQUEZ, 1997, p. 34).

Dúvidas em relação à solidez de sua estrutura fazem com que sejam criadas formas de controle tanto no nível afetivo como no nível intelectual. Interessante pensar nesse controle afetivo, quando Enriquez (1997, p. 34) afirma que “toda saga tem por função provocar no próximo um elã afetivo e, portanto, visando inseri-lo numa ordem e incitá-lo a comportamentos em conformidade com aqueles relatos”.

Já o sistema imaginário, que sustentará os sistemas cultural e simbólico, é produzido pelo grupo e apresenta duas formas e possibilidades de manifestação, a saber: o “imaginário enganador” e o “imaginário motor”.

O imaginário é enganador na medida em que a organização tenta prender os indivíduos nas armadilhas de seus próprios desejos de afirmação narcisista, no seu fantasma de onipotência ou de sua carência de amor, em se fazendo forte para poder corresponder aos seus desejos naquilo que eles têm de mais excessivos e mais arcaicos e de transformar os fantasmas em realidade; na medida igualmente em que a organização lhes garante suas capacidades em protegê-los do risco da quebra de sua identidade, da angústia de desmembramento despertado e alimentado por toda a vida em sociedade. (ENRIQUEZ, 1997, p. 35).

Todo grupo vive a ameaça do desmembramento, a ameaça do desconhecido e de sua própria morte.

O imaginário motor, por sua vez, prevalece quando a organização ou grupo permite aos seus membros serem conduzidos pela imaginação criativa de seu trabalho, sem serem tolhidos por regras intransigentes.

Ele implica a existência de um “espaço transicional” de uma “área de jogo” (Winnicott), que favorece a criatividade feliz, a expressão oral livre, o pensamento enquanto capacidade de questionar tudo, de transgredir tudo, o desejo de construir objetos estéticos, o prazer de viver em conjunto, e igualmente o humor e a frivolidade, indispensáveis à atividade reflexiva. Por esse motivo, o imaginário-motor constitui verdadeiro desafio às regras de

funcionamento que regem as organizações, mesmo as mais flexíveis. (ENRIQUEZ, 1997, p. 36).

Esse imaginário é necessário e presente em alguns instantes nos grupos e organizações — ele alimenta, renova e cria, mas, via de regra, é a atuação do imaginário enganador que prevalece, sendo disciplinador e essencial.

Na narrativa de desenvolvimento da história do *Grupo Cultural Meninas de Sinhá* verificamos, inicialmente, o predomínio do imaginário motor. Depois, nós nos interrogamos se não é o imaginário enganador que rouba a cena do grupo calcada no mito de superação, da amizade, do encontro, da substituição dos ansiolíticos e antidepressivos pela atividade lúdica, fazendo valer a eficiência, as regras e as exigências decorrentes da lógica do espetáculo, que, inevitavelmente, provocou o reaparecimento de conflitos antes amainados.

Enriquez (1997) propõe a reflexão sobre sete instâncias de análise das organizações — mítica, sócio-histórica, institucional, organizacional, grupal, individual e pulsional. Para esta tese, interessam especialmente as proposições sobre as instâncias mítica e grupal, por sua coerência teórica com a prática pesquisada.

Na “instância mítica”, o autor demonstra que o mito exerce um papel fundamental na vida de qualquer grupo social, fazendo-se importante e necessário à construção da sociedade. É preciso uma narrativa que revele a sua origem ou um acontecimento que instaure uma nova ordem e que faça com que o grupo seja legitimado e permaneça como portador de uma verdade. Como mostra Enriquez (1997), em um panorama mais amplo “não há sociedade sem discurso inaugural e sem a transmissão infinita desse discurso”. Para ele, o mito versa sobre dois modos: o afetivo e o intelectual.

1º. O mito como palavra afetiva e como sistema conceitual

Em relação ao modo afetivo, para Enriquez (1997, p. 42) “o relato mítico visa à fascinação, ao enfeitiçamento daqueles que o escutam”. De acordo com a teoria que ele apresenta, baseada em sua vasta experiência de análise de diferentes organizações e grupos, o mito provoca no outro uma comunicação afetiva, incitando reações consonantes com o enredo transmitido.

Assim, o mito trata de *congregar* a comunidade em torno da narrativa provocando nela uma identificação com os protagonistas do drama; cada um, sendo colhido nesse processo afetivo, poderá identificar-se com os outros

membros e contribuir para a construção comunitária. Nessa ótica, o mito é criador do vínculo social, baseado na admiração, na sideração e no amor. Isso significa que apenas a necessidade do trabalho em comum e da luta contra a singularidade não poderia chegar à instauração do social. Somente o amor ou, mais exatamente o abandono ilimitado, característica da relação hipnótica alcança isso. Se esse abandono pode ocorrer é porque o mito permite elevar o comum dos mortais à altura dos *Seres* de que ele fala. (ENRIQUEZ, 1997, p. 42).

A mola propulsora de uma ideia é o afeto e não o intelecto. Para que ela seja encarnada, precisa extrapolar o intelectual; seu amálgama é afetivo, embora o mito também exerça sua função intelectual ao ordenar uma ideia capaz de reunir os indivíduos que vão partilhar as representações, articulando normas de vida a serem seguidas pela sociedade. A dúvida sempre se fará presente. Podemos pensar, então, que o que sustenta a sociedade é o afeto.

Assim, para Enriquez (1997, p. 44), o mito apresenta, ao mesmo tempo, uma comunicação afetiva e intelectual (sistema conceitual) como alicerce à construção de um grupo: “ele tem por função unificar os pensamentos e os comportamentos, evocar as ações e convidar à ação”.

2º. Mitos e fantasmas

O mito apazigua a angústia ao preencher a falta e criar respostas para perguntas do sujeito acerca de seu próprio ser. Ele unifica os sujeitos e faz com que estes enxerguem os outros como seus semelhantes que compartilham dramas parecidos.

O grupo pesquisado é sustentado pelo mito fundador das mulheres deprimidas e que sofriam de problemas psiquiátricos, submetidas ao uso abusivo de medicamentos para aliviar seus sintomas.

A depressão é um fantasma dos séculos XX e XXI. A criação de formas de superação da depressão, da loucura e da “medicalização”, certamente, exerce fascínio nos indivíduos que vivem em uma sociedade na qual os patamares desses problemas se elevam como nunca fora observado anteriormente. A indústria farmacêutica orchestra a movimentação desse universo, que necessita de maior número de doentes para serem aliviados pelo seu arsenal de produtos cuidadosamente criados, testados, burilados pelo marketing e vendidos como solução para males que são inerentes à vida em sociedade.

No Brasil, cerca de 17 milhões de pessoas foram diagnosticadas como depressivas nos primeiros anos do século XXI. De acordo com reportagem do jornal Valor Econômico a respeito dos vinte anos do Prozac, o mercado de antidepressivos vem crescendo no país a uma taxa de cerca de 22% ao ano, o que representa uma movimentação anual de 320 milhões de dólares. (KEHL, 2009, p. 50).

No ano de 2005, o grupo *Meninas de Sinhá* foi convidado a se apresentar na *I Reunião Estendida do Grupo de Estudo em Atenção Farmacêutica*³¹ da Faculdade de Farmácia da UFMG, quando foram questionados os rumos da atenção farmacêutica. A história do grupo foi reconhecida como portadora de uma mensagem simbólica importante e necessária naquele espaço de reflexão sobre os usos e abusos da indústria farmacêutica.

Como já relatei, a história do grupo, quando contada antes de sua *performance*, impressiona o espectador, que se identifica com um drama coletivo da sociedade atual.

Para que um mito tenha a força e provoque adesão, é necessário que o seu conteúdo mobilize os afetos das pessoas. Uma tal mobilização é possível ocorrer porque os mitos colocam em cena os fantasmas e, em primeiro lugar, os fantasmas originários com seu cortejo de temores e desejos. O mito permite à realidade interna se exprimir por projeção, e ao recalque, retornar. (ENRIQUEZ, 1997, p. 44-45).

O fantasma da pobreza, da opressão, da loucura e da depressão está presente nas narrativas das mulheres, reatualizando temores e preocupações do indivíduo contemporâneo. Isso comove, particularmente, a classe média brasileira, que vive em um país em que as regras do sistema político poucas garantias lhe oferece em estabilidade na vida financeira.

Apesar da diferença de nível, é possível que fantasmas individuais e coletivos se comuniquem e possam traduzir-se uns pelos outros, por um simples motivo: a semelhança da tragédia vivida pela humanidade e pelo indivíduo. Tanto um como o outro são atormentados pela origem e pelo fim, pela diferença de sexo e pela diferença das gerações, pelo caos e pela ordem, pelo proibido e pela transgressão, pela onipotência e pela submissão, pelo crime e pelo amor. [...] Um mito é, em primeiro lugar e fundamentalmente, a tradução dos fantasmas individuais e coletivos mais primitivos, os que se referem à possibilidade mesma da existência. É por isso que o mito toca profundamente os homens, os leva a aderir e os faz se amarem uns aos outros. (ENRIQUEZ, 1997, p. 46, 47)

³¹ Evento ocorrido no Auditório da Reitoria da UFMG nos dias 22 e 23 de abril de 2005.

Na instância sócio-histórica, Enriquez critica a análise sociológica que considera o modo de produção capitalista como o único responsável pelas ideias, ideais, organizações e comportamentos.

Ao ingressarem na modernidade, as sociedades ocidentais passaram a ter como principal referência o modelo democrático. A “invenção democrática”, como salienta Enriquez (1997), privilegia a razão, adota outros valores, afastando mitos e religião de suas explicações e instaura um novo tipo de relação com a transcendência. O mercado passa a orquestrar tudo e todos. E a ideologia, herdeira do mito, ordenará a vida social. Os mitos, como descritos nas sociedades arcaicas, já não mais funcionarão com a sua potência de dar vida e direção aos grupos da sociedade atual, mas, em seu lugar, a ideologia vem exercer esse papel de forma surpreendente. Enriquez (1997, p. 58), ao invés de adotar, no centro de seu trabalho, a luta de classes, privilegia o estudo da luta pelo poder que perpassa as diferentes épocas e se impõe como marca estrutural da humanidade. E, para falar dessa luta, adotando a ideologia como sistema explicativo das sociedades atuais, afirma que a função da ideologia é “polir o social a fim de lhe dar a homogeneidade requerida”. A ideologia ordenará a vida social, ela é o *corpus* que fornecerá as respostas ajustáveis e adequadas à realidade.

A ideologia *expressa e mascara* ao mesmo tempo a realidade. Pelo fato de que não se pode falar de ideologia senão nas sociedades divididas, estruturadas em torno do conflito social, a ideologia irá ter como função *exprimir* a homogeneidade e ocultar o conflito, afirmar o *povo-uno* e ocultar as relações de dominação. Assim, a 'ideologia burguesa' exprimirá a *liberdade e disfarçará a exploração*. (ENRIQUEZ, 1997, p. 60).

A ideologia, quando consistente, tem seus efeitos espraiados, produzindo modelos explicativos que ordenam o social. Mas Enriquez (1997, p. 63) adverte sobre a necessidade do abandono da noção de que os portadores da ideologia são maquiavélicos, arquitetam planos para esconder a verdade do povo, como se fossem completamente conscientes do que fazem. Isso faria de todos nós deuses sem nenhuma divisão interna produzida pela presença do inconsciente psíquico, que provoca toda a sorte de angústia e contradição. Defende que há, na realidade, em toda ideologia, uma mensagem mascarada ao próprio locutor.

A produtora cultural do *Meninas de Sinhá*, ao apreender a prática do grupo para promovê-la, deve ser vista, também, como agente social capturada pelo seu próprio fazer

profissional, não tendo consciência sobre as consequências das mudanças operadas pelo seu saber que incidem na prática do grupo.

A ideologia transmite, via de regra, um certo fascínio sobre os indivíduos porque ela comporta uma mensagem capaz de racionalizar desejos, conferir sentidos, apaziguando a angústia da incerteza sobre a vida — dúvidas sobre a nossa origem e o nosso destino. Em razão dessa falta estrutural, todos estão em busca de significados que respondam e gerem alívio existencial. A tese de Enriquez deixa claro que “o discurso ideológico preenche uma função psíquica essencial”. E aponta que um dos aspectos da ideologia, normalmente negligenciado, é o afeto que ela é capaz de acionar, pois:

a ideologia fria não existe, toda a ideologia é percorrida por sangue, por calor, pela ternura, e ela requer entusiasmo, veneração, adoração em caso de necessidade.[...] Cada indivíduo, cada grupo é portador de uma ideologia, já que ele não pode desprezar crenças por mínimas que sejam, sendo essas crenças necessárias tanto para a luta entre os poderes, o modo de resolução dos conflitos e a saúde psíquica dos indivíduos. (ENRIQUEZ, 1997, p. 65, 68)

O grupo precisa oferecer um ideal convincente para que os membros possam se identificar com a sua causa, a ponto de cada um sacrificar um pouco de sua vida para fortalecer o coletivo. Enriquez (1997, p. 69) afirma que não pode existir ideologia “sem indivíduos convertidos mais ou menos em ídolos”.

Interessante notar que o ideal compartilhado pelo grupo do mito de superação das mulheres implica na exposição de suas imagens, pois o que se encontra como o avesso da superação é a identificação com o adoecimento psíquico. Mesmo não sendo essa a realidade de todas as integrantes, de forma tácita o mito é consentido e incorporado em prol de um projeto maior.

A tese desvela, em parte, esse mito. Seria isso correto, frente à necessidade humana de se fiar a um mito que sustente os desejos, permitindo a construção de uma coletividade?

O grupo *Meninas de Sinhá* possibilita a sublimação das pulsões e produz efeitos terapêuticos nas integrantes pela via do reconhecimento do outro, desejo fundamental do ser social que busca ser amado.

3.2 – A ciranda

Antes de localizar importante bibliografia acerca do tema “ciranda”, investi na empreitada, comum a qualquer pesquisador que se vê diante do enigma de um determinado assunto, de lançar-se à procura do verbete nos dicionários. Nessa busca, em que se espera encontrar significados que complementem e esclareçam ainda mais o que se investiga, um bom número de dicionários foram consultados, a partir dos termos ciranda, roda e círculo. Poucas vezes a palavra ciranda foi encontrada pronta a se revelar para mim, até que fui informada pela pesquisa de FRANÇA (2011) sobre a obra do Padre Jaime Diniz, datada de 1960, e editada pela Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística da Secretaria de Estado dos Negócios de Educação e Cultura do Recife.

O autor, padre e musicólogo, compositor, regente e pesquisador, fez carreira brilhante no campo da música, sendo conhecido em todo o país. Foi convidado a fundar o curso de Música da Universidade Federal do Recife, tornando-se seu coordenador e professor. Sua obra, *Ciranda – roda de adultos no folclore pernambucano*, se inicia com uma epígrafe de Renato Almeida: “o que for do povo, guarde porque é sábio”. Diniz pesquisou sobre as danças populares no Brasil para poder refletir sobre a ciranda, indagando-se acerca de sua natureza, se seria ou não algo novo no folclore. Fala da diversidade brasileira e da ausência de uniformidade dos termos, que variam conforme a região de origem. Para isso, lembra Roger Bastide, que afirmava não existir no Brasil uma terminologia uniforme para semelhantes manifestações. Os termos folclóricos variam e uma mesma dança pode receber denominações diversas como batuque, jongo e samba rural. (DINIZ, 1960, p. 11).

Essa ausência de uniformidade terminológica e o fenômeno da variabilidade foram dificuldades encontradas pela pesquisa do Padre Diniz e tal preocupação não me parece desatualizada em razão da diversidade cultural do país. Em relação à variabilidade, Diniz esclarece que esse é um fenômeno observado em um mesmo canto, região e até no discurso de um mesmo informante. Ao considerar a origem da palavra ciranda, afirma que:

Ciranda é uma palavra, ao que parece, de proveniência espanhola. Vem de Zaranda, que é um instrumento de peneirar farinha. No entanto, Leite de Vasconcelos filiou a palavra ao fato de as mulheres trabalharem juntas em “serões”, e por esta razão grafou-a “seranda”. Para César das Neves, a “moda” da Ciranda é possivelmente “contemporânea” da primitiva alfaia

agrícola, a Ciranda, que serve para joeirar³² os cereais. É dela que lhe provém o nome e a ela são alusivas todas as cantigas. (DINIZ, 1960, p. 13).

Demonstrando que, tanto no Brasil como em Portugal, quando se fala ciranda pensa-se em roda infantil e, rapidamente, se associa à famosa canção popular *Ciranda, cirandinha* que todos conhecem, Diniz mostra a profusão de influências que os musicólogos identificam. A ciranda recebe a contribuição das culturas lusitana, espanhola, francesa, ameríndia e africana, sendo, talvez, a contribuição brasileira a de menor expressão. Retira-se desse debate acerca da origem apresentando algo inteiramente inesperado: “Não discutiremos se é ‘canção infantil brasileira’ ou não. Adiantaremos somente que o tema é de adulto — ‘o anel que tu me destes’ e que a música não é brasileira...” (Diniz, 1960, p. 14). Portanto, a ciranda de que trata o Padre Jaime Diniz é roda de adulto como as existentes, segundo ele, em Portugal, país de onde recebeu a maior influência, ficando a ciranda caracterizada pela atividade de canto e bailado em roda.

Ocupa-se em demonstrar que a ciranda em Pernambuco, para além da roda infantil, forma conhecida em todo o país, é uma manifestação popular “genuína dança do povo” que, até aquele momento, não havia sido esquadrihada pelos folcloristas.

Arrisco-me a dizer que sua obra continua sendo pioneira nesse propósito de conhecer as cantigas e de trazer à tona esse elemento inteiramente original e pertinente de que seu conteúdo e temas musicais se relacionam muito mais com o universo adulto do que com o das crianças.

O grupo de cantigas de roda *Meninas de Sinhá*, apesar de se propor, no início da sua existência, “sair pelo mundo afora ensinando para as crianças as cantigas de roda esquecidas”, reserva, em seu repertório, pouco espaço para as cantigas infantis. Se analisarmos as faixas do CD *Tá caindo fulô*, perceberemos que o tema predominante é adulto.

Que a ciranda é identificada como roda infantil, é senso comum. Mas Diniz mostra a existência dessa outra ciranda no folclore brasileiro, “cantada, tocada e bailada por adultos”, podendo ser acompanhada pelas crianças. Ora, e não era isso que encontramos na fala das

³² O termo joeirar significa “passar o trigo pela peneira para separá-lo do joio; fazer seleção em, separando o bom do mau; escolher”. Cf. HOUAISS; VILLAR, 2004. (Nota de Rodapé do texto original, aqui incluída por mim.)

mulheres do grupo, que na infância brincavam de roda no meio rural, acompanhando os adultos que se reuniam para confraternizar em noites de luar?

Diniz encontra eco para sua proposição de que a ciranda de adultos precedeu a roda infantil, na obra de Renato Almeida³³, *História da Música Brasileira*, sobre as danças rurais, onde o autor afirma que a ciranda é uma manifestação que sofreu mudança, virando, posteriormente, roda infantil.

A ciranda, para Diniz (1960), é vivida em terreiros nos finais de semana, durante a noite, adentrando a madrugada, pelos adultos trabalhadores que vão se alegrar na roda. Em relação à cirandinha, atividade lúdica das crianças, ele a identifica como uma das “primeiras manifestações de seu espírito associativo”.

Mas a função da ciranda seja para crianças ou para adultos é reunir, congregar, movimentar o corpo, extravasar os sentimentos por meio da voz e da expressão corporal. Na variedade de cirandas encontradas em sua pesquisa no interior do Estado de Pernambuco, Diniz (1960 p. 23) aponta que os instrumentos característicos por ele observados foram: bombo ou zabumba (caixa que é um instrumento presente nos folguedos populares do país), “minêro” ou ganzá, que também são os mesmos instrumentos utilizados no samba de roda e no samba rural paulista. Um jovem na cidade de Limoeiro informa a Diniz (1960, p. 23) que o bombo é fundamental na ciranda por lhe conferir o ritmo, e que, para melhorá-lo, é só usar o pandeiro.

Diniz não observou apenas os aspectos relativos à música nas cirandas pesquisadas; seu olhar para os movimentos corporais, com descrições cuidadosas, revelam essa poderosa condição da ciranda de liberar sensações; seu caráter terapêutico pode ser percebido até mesmo no levantar de braços, que faz as rodas mais vivas e alegres.

Em cirandas mais vivas, os dançadores movimentam também os braços, dando uma sensação de planos de movimentos na grande roda. E aí é que o círculo ondulante aumenta ou 'incha' na expressão deles. (DINIZ, 1960, p. 29).

Presenciei algumas rodas do *Meninas de Sinhá* que foram “inchando” numa corrente de euforia dos dançantes, que não precisavam se preocupar com coreografia alguma. Uma dessas rodas, de que gosto de me lembrar, foi observada na *I Reunião Estendida do*

³³ Cf. DINIZ, 1960.

Grupo de Atenção Farmacêutica, citada anteriormente. Ao final da apresentação dos trabalhos, as integrantes do *Meninas de Sinhá* cantaram e dançaram, convidando os presentes a entrarem na roda. Roda que se “inchou” no saguão do prédio da reitoria, onde a *performance* de cada participante não importava, porque o simples movimentar o corpo e caminhar em concordância com a direção adotada pela roda provocava uma catarse, fechando o evento com uma sensação de alívio. Aliás, a palavra alívio me parece um significante privilegiado da indústria farmacêutica. Assim como o remédio promete alívio, o grupo conseguiu oferecer essa sensação com o seu movimento de circulação. Essa marcha que ocorre em círculo, para Câmara Cascudo (1979, p.132) "é de alta expressão simbólica e participa, há milênios, da liturgia popular de quase todo o mundo."

Para entrar na roda, ninguém encontra obstáculo. A roda é do povo. É de todos. Basta abrir os braços de um par e eis o candidato a dançar. Seja no meio de um par, seja entre homens e mulheres. Nenhum preconceito dos que reinam em nossa sociedade. O que existe é ingenuidade, é um ar de simplicidade que não nos é apenas uma lição mas qualquer coisa capaz de nos humilhar. (DINIZ, 1960, p. 30).

A roda é realmente uma mistura de tendências, ela é de fato uma recriação constante que absorve elementos de diferentes culturas. Em uma nota de rodapé, Diniz (1960, p. 37), afirma que Oneyda Alvarenga considera que a cantiga *sambalelê* é uma contribuição afro-brasileira para as rodas infantis.

Esses cantos, como tantos outros do repertório popular, fazem lembrar um fenômeno comum que ocorre no folclore. Consiste em se cantarem letras novas — até mesmo improvisadas — com músicas conhecidas, às vezes forçando, aumentando, deturpando a feição melódica primitiva. (DINIZ, 1960, p. 42).

A roda de adultos pesquisada por Diniz na década de 1960, no Estado de Pernambuco, gozava de um prestígio que ele denomina “espantoso” no meio popular. Nessas misturas identificadas nas manifestações populares de roda, Diniz observou, também, a presença da umbigada, que é de proveniência negra, conforme assertiva de Oneyda Alvarenga. A umbigada integrava o samba que veio de Angola com os escravos, lá denominado semba, e a umbigada era a forma de se chamar um dançarino para o meio da roda. (SIMSON, 2008).

Outra importante contribuição ao estudo das cirandas, que apareceu após a obra de Jaime Diniz, foi o livro de Evandro Rabello (1979), que mostra que o coco era, inicialmente, a dança preferida no estado de Pernambuco, perdendo, aos poucos, o lugar para a ciranda, que

passou a gozar de prestígio, substituindo-o quase que completamente. A ciranda, para Rabello, é uma expressão popular que compreende a dança e o canto; informa que as cirandas observadas por ele tinham uma participação maior de adultos, sem impedimento a nenhuma faixa etária.

Sobre os lugares onde elas ocorriam, ele indica que as “pontas de rua” e os terreiros das casas dos trabalhadores rurais eram os locais preferidos para esse tipo de divertimento. Quando aconteciam nas pontas de rua, algum dono de estabelecimento comercial contratava a ciranda, que gerava movimento, aumentando a venda de comes e bebes. Curiosamente, sua pesquisa afirma que as cirandas também movimentavam um comércio clandestino quando realizadas nos terreiros, onde se improvisava a venda de comidas e bebidas para aqueles que ali confraternizavam.

Se, na década de 1940, o coco apresenta declínio como manifestação popular dando lugar à ciranda, que, inicialmente é cantada e dançada nos terreiros e nas ruas, fomentando o consumo, o que dizer dessa ciranda ou roda do *Meninas de Sinhá* que se desfaz e se metamorfoseia em espetáculo urbano? O fenômeno da transformação da cultura em produto a ser vendido ou que se apresenta como chamariz para incrementar as relações de consumo é mais antigo do que se imaginava inicialmente.

É interessante observar que, ao mencionar as pontas de rua como o local para a realização da ciranda, fica claro que ela era dançada em bairros rurais, geralmente formados por uma única rua que, ao se findar, forma um espaço maior que é aproveitado para o evento.

Como mostra Rabello, a ciranda se expandiu do terreiro e da ponta de rua para as praças, as avenidas, os clubes sociais, os bares e restaurantes, chegando até mesmo a ser considerada artigo de consumo para os turistas. Relata ainda o uso de microfone e caixa de som em algumas cirandas.

Saindo do seu ambiente, aparece com maneirismos e as vezes até descaracterizações, como no Centro de Turismo do Recife, do Pátio São Pedro, onde os instrumentos e o cantor da Ciranda se apresentam em cima de um tablado e fora do centro da roda, isto pelo menos até meados de 1979. Os músicos são integrantes da Bandinha do Pátio (percussão e sopro), existe cordão de isolamento e ouvem-se algumas vezes, composições gravadas em discos comerciais, que não são Cirandas, mas se transformam em ritmo de Ciranda. (RABELLO, 1979, p. 25).

Aquilo que se denomina descaracterização de uma determinada manifestação nada mais é do que o efeito inevitável das mudanças sociais que modificam as práticas. Quando se fala em descaracterização, parece ser necessário reconhecer um certo sentimento nostálgico que versa sobre a decadência de uma prática que não se deseja apagar da memória. Mas, certamente, o que não se quer esquecer refere-se à prática que foi capaz de acionar sentimentos poderosos que serão lembrados como algo perdido e que precisa ser resgatado. Na realidade, tal prática não é apagada, mas reelaborada, revivida, recriada, conquistando novos admiradores e aqueles nostálgicos inconformados com as perdas de certos rituais e formas de sociabilidade experimentadas.

A ciranda estudada por Rabello (1979), é a mesma da obra do Padre Jaime Diniz (1960), ou seja, roda de adultos que ocorre em Pernambuco. Tal bibliografia nos parece fundamental à tese, porque, apesar do discurso das componentes do *Meninas de Sinhá* versar sobre as cirandas ouvidas e perdidas da infância, e que precisam ser relembradas, a roda que elas apresentam é de adulto; uma roda que se afina com a expressão do folclore popular pernambucano.

A remota origem da ciranda, para ambos os autores, é Portugal, onde a expressão dessa cultura é manifestada pelo canto e pela dança. Já no Brasil, ela foi caracterizada como “roda infantil”. Há, porém, uma informação nova no estudo de Rabello (1979, p. 29), sobre a procedência da roda: ele encontrou em Luiz da Câmara Cascudo a informação de que, se a roda girar com os integrantes de mãos dadas, sua origem é europeia e não africana ou ameríndia.

Essa preocupação com a origem nos perturba, porque não nos parece possível, em um país como o Brasil, encontrar claramente delimitada a fonte de uma expressão popular. A manifestação cultural criada pelas mulheres do Alto Vera Cruz condensa uma mistura de culturas que, dificilmente, são identificadas à primeira vista. Elementos oriundos da cultura africana e da europeia dão potência àquela prática que reverbera sentimentos e emoções nos espectadores. Além disso, o Brasil é um país marcado pela mistura de culturas diferentes, africana, europeia e indígena. Quando achamos que uma prática guarda elementos da cultura africana, surpreendemo-nos com a descoberta de elementos de origem europeia.

Assim como Diniz (1960), Rabello (1979) constata a ausência de referências sobre a ciranda nas obras dos folcloristas, poetas e escritores. Dentre os muito importantes escritos,

cita, por exemplo, Gilberto Freyre que, ao falar dos folguedos populares, menciona o bumba meu boi, o maracatu, o coco, as bumbas, os pastoris, os mamulengos, sem fazer nenhuma alusão à ciranda que era amplamente conhecida em Pernambuco. Esse fato é bastante curioso. Por qual motivo a ciranda é esquecida? O único poeta que, diferentemente, fala da ciranda, é Marcus Accioly³⁴, que apresenta o samba de matuto, dança popular em Pernambuco, como uma ciranda dançada ao som da zabumba.

Tais informações nos remetem diretamente ao grupo *Meninas de Sinhá*, pois ele tem a ciranda, a zabumba e o samba, e traz elementos misturados de uma cultura marcada por encontros. Sua manifestação cultural é capaz de acionar variados arquétipos³⁵.

Uma diferença interessante nas cirandas de que tratam os autores aqui referendados é que os tocadores de instrumentos são posicionados no centro. As mulheres do grupo *Meninas de Sinhá* que tocam instrumentos ficam do lado de fora da roda. Segundo Rabello (1979), a roda nem sempre é uma roda, às vezes podem aparecer outras rodas no entorno de uma primeira e o formato não parece obedecer ao que imaginamos como uma perfeita roda.

A roda da ciranda é um convite à festa, à integração, à liberdade de participação e de desistência da participação. Ela inclui um jogo que exclui a rejeição. A descrição de Rabello da ciranda pernambucana ou da roda de adultos é bastante interessante:

As pessoas, sem mais nem menos, vão se chegando, se agrupando à dança, abrindo espaços entre os que estão dançando, fechando novamente os espaços abertos, com suas presenças. Neste jogo, nenhum caso de rejeição por idade, cor, sexo, condição social ou econômica. O número de participantes de uma Ciranda é ilimitado e sai-se e entra-se na roda tantas vezes se deseje. (RABELLO, 1979, p. 43).

³⁴ Cf. RABELLO, 1979, p. 40.

³⁵ O que Freud denomina como “resíduos arcaicos”, Jung chama de arquétipos. “O arquétipo é, na realidade, uma *tendência* instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer o seu ninho ou o das formigas para se organizarem em colônias. [...] É preciso que eu esclareça, aqui, a relação entre instinto e arquétipo. Chamamos instinto aos impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos. Mas, ao mesmo tempo, estes instintos podem também manifestar-se como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas através de imagens simbólicas. São a estas manifestações que chamo de arquétipos. A sua origem não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo — mesmo onde não é possível explicar a sua transmissão por descendência direta ou por ‘fecundações cruzadas’ resultantes da migração”. Cf. JUNG, 1964, p. 69.

Foi essa ciranda que esteve presente durante anos no grupo *Meninas de Sinhá*. Uma ciranda convite! Uma ciranda que mistura pessoas de diferentes idades, cor, sexo e condição social, lembrando que "dançar em círculo é a primeira técnica, a mais universal e contemporânea". (CÂMARA CASCUDO, 1979, p.278)

Na ciranda pernambucana, há o uso de passos de danças tradicionais, conforme indicado pelos estudiosos do assunto, além da improvisação. No grupo *Meninas de Sinhá*, o improviso é um elemento que ainda confere grande liberdade às mulheres que se expressam como sentem, não contando com coreografias e inventando, na maior parte do tempo, seus movimentos corporais.

A Ciranda de Embolada seria uma coisa bem antiga, mas que ainda é cantada. Nesta modalidade de canto, que recebeu influência dos cocos de embolada, a nota curiosa são as improvisações com uma enorme versalhada cantada e os cirandeiros respondem o estribilho, depois do canto do mestre. (RABELLO, 1979, p. 44).

Essa modalidade também está registrada em uma faixa do CD do grupo *Meninas de Sinhá*. Uma voz canta e outras vozes respondem em versos. Tradição presente em outras manifestações, como no samba de bumbo campineiro e no samba rural paulista de Piracicaba, Tietê e Capivari. No samba do Rio de Janeiro essa forma coletiva de produzir e cantar é denominada samba de partido alto. (SIMSON, 2008).

As cirandas estudadas pelos autores Diniz e Rabello são, preferencialmente, dançadas ao ar livre, embora eles tenham constatado, cada um na sua época, a chegada da ciranda aos salões requintados.

Rabello observa, sobre as letras e músicas das cirandas:

Numa Ciranda, cantam-se músicas com temas diversos. Claro que nas da zona canavieira não podia deixar de haver referências a eito, engenho, usina, safra e nas que estão localizadas no litoral, a beleza das praias (Pontas de Pedra, Itamaracá, ambas em Pernambuco, muito cantadas), coqueiros, sereias, pescadores, canoas, maré, navio, vento, etc. Mas nada rígido, determinado. Cantam o que querem. (RABELLO, 1979, p. 54).

E sobre os instrumentos musicais:

Os instrumentos mais encontrados, são o bombo, a caixa e o mineiro. Também podem receber denominação de zabumba, surdo, (o bombo); tarol, rufo, (a caixa); ganzá, maracá, maracaxá ou caracaxá (o mineiro). (RABELLO, 1979, p. 69).

Às vezes, cita a presença da cuíca e do pandeiro. O ritmo da zabumba tocada pelo grupo *Meninas de Sinhá* vibra o espectador: as pancadas mortas seguidas de uma pancada viva reacendem esperanças. Essa maneira de descrever o som da zabumba — pancadas morta e viva, ou seja, fraca e forte, é do cirandeiro José Barbosa da Silva³⁶.

Enfim, o que importa nessa digressão feita ao conteúdo pesquisado sobre a ciranda é, sobretudo, que ela é apresentada como uma forma de divertimento dançada e cantada, que sofre transformações há mais de três décadas. Ela foi expandida para outras camadas sociais, invadiu espaços inusitados, como restaurantes, bares, salões requintados, e absorveu mudanças, consideradas danosas porque a descaracterizaram. A ciranda, geralmente, é apresentada como uma brincadeira de roda, e o que se sobressai como divertimento é a dança, mais do que o canto.

Rabello nos informa sobre os diversos cantores que gravaram cirandas:

[...] Terezinha Calazans (Teca foi a primeira pessoa a gravar Cirandas), Maves Gama, Geraldo Azevedo, Claudionor Germano, Clara Nunes, Paulo Diniz, Jair Rodrigues, Martinho da Vila, Maria Bethania, Edu Lobo e também conjuntos musicais, como o Quinteto Violado, Banda de Pau e Corda, Grupo Som da Terra, Orquestra Armorial, Concerto Viola... (RABELLO, 1979, p. 87).

À época de sua pesquisa, o autor nota uma expansão das cirandas para diversos espaços, o que nos mostra que elas tinham uma aceitação grande pelo público, além da capacidade de mobilização de certos sentimentos considerados importantes e interessantes de serem vinculados à propaganda.

Nas emissoras de rádio e televisão, tem sido utilizada como publicidade comercial de loteamentos, lojas, óleo de cozinha, etc., e até uma conhecida loja de eletrodoméstico do Recife vem fazendo publicidade em jornais utilizando diversos papais-noéis de mãos dadas na roda da Ciranda. (RABELLO, 1979, p. 87).

Segundo pesquisas sobre o samba, o coco do Nordeste é o samba do Sudeste e, pelo jeito, ao passar por Minas Gerais, ele ganhou o nome de ciranda, porque os instrumentos são os mesmos, e a forma de organizar a produção coletiva da música é semelhante. E ainda que não se saiba quando, o ritmo do samba, de influência africana, se misturou à ciranda, transformando-a em uma manifestação da cultura popular. Esta, então, é o próximo elemento

³⁶ Cf. RABELLO, 1979, p. 73.

da prática grupal que mereceu espaço para a composição deste mosaico que apresento como possível forma de se enxergar o *Meninas de Sinhá*.

3.3 A cultura popular

É difícil precisar um conceito para o termo “cultura popular” quando percebemos o problema político e social que o adjetivo popular provoca. No meio acadêmico, sobrevive-se da elaboração de críticas para os fenômenos e conceitos. Nada escapa à tendência de querer reinventar o mundo pelas palavras.

Como a maior parte dos conceitos, a cultura popular não é definida claramente, é polissêmica, controversa e mal vista por boa parte dos cientistas sociais, que não reconhecem como cultura popular eventos que sofreram a influência da técnica e de terceiros. Segundo Arantes (1981), a expressão abrange um amplo espectro de significado que vai da negação de contemplar alguma forma de “saber” até o entendimento de identificá-la com a função de resistência social.

O purismo tem impedido o reconhecimento de elementos que permanecem caracterizando determinadas práticas como folclóricas ou como cultura popular. Independente da captura do grupo pelo universo da produção cultural, defendo a prática desenvolvida e trabalhada pelas mulheres do *Meninas de Sinhá* como cultura popular e não encontro melhor forma para adjetivá-la.

Se buscarmos o popular como forma pura de cultura, que não sofreu as influências do tempo e da tecnologia, provavelmente nós nos frustraremos por não mais identificar sua presença nas sociedades atuais. Também não se trata de colocar o popular entre aspas, porque essa seria uma saída estratégica, revestida de crítica, que esconde outro tipo de ingenuidade, desconhecendo, assim, as diferenças entre uma cultura erudita e uma cultura do povo, transmitida, principalmente, pela oralidade. A prática do grupo é, sim, cultura popular, aqui popular entendido como povo dominado. Para Chauí (2012) o que é identificado como povo na sociedade capitalista é, na realidade, uma abstração que pode ser compreendida por uma divisão entre a classe dominante, ou seja, o que não é popular, e a classe dominada, que se refere ao popular.

A percepção dessa diferença percorre os movimentos populares tanto de modo explícito (quando, por exemplo, os protagonistas usam designações "pobre-rico") quanto de modo implícito (como, por exemplo, os participantes empregam os pronomes nós-eles, indicando a percepção diferenciada de si e do seu outro). E não só os populares marcam a diferença, também os Grandes não cessam de marcá-la, referindo-se ao Povo de modo a estigmatizá-lo (zé-povinho, povão, populacho, ralé), isso sem mencionarmos a curiosa expressão "científica", inventada pela sociologia, "classes subalternas". (CHAUÍ, 2012, p. 7).

As mulheres do grupo são moradoras de uma favela da cidade, não tiveram acesso à escola — quando não analfabetas, possuem um baixo nível de escolarização, foram submetidas a trabalhos socialmente desqualificados e mal remunerados. O mais importante nessa discussão é perceber “o fazer” e os atores sociais envolvidos, afastando-se do julgamento da estética em questão e de sua valoração.

Se em lugar de nos preocuparmos em “avaliar”, do ponto de vista político ou estético, os feitos dados imediatamente à nossa observação, atentarmos para o *fazer* que lhes é subjacente, talvez compreendamos que essa é a parte de uma luta constante, muitas vezes explícita, pela constituição da identidade social, num processo que é dinâmico e que passa pelas artes, assim como pelas outras esferas da vida social. [...] Nesse sentido, *fazer* teatro, música, poesia ou qualquer outra modalidade de arte é construir com cacos e fragmentos, um espelho onde transparece, com suas roupagens identificadoras particulares, e concretas, o que é mais abstrato e geral num grupo humano, ou seja, a sua organização, que é condição e modo de sua participação na produção da sociedade. (ARANTES, 1981, p. 78).

Esse, sim, seria o sentido da cultura para Arantes, independentemente do adjetivo popular ou não ser usado. As reflexões e discussões do pesquisador sobre a cultura popular permanecem atuais, já as críticas são as mesmas de outrora.

Além disso, justifica-se o uso do adjetivo popular para a cultura que o *Meninas de Sinhá* trabalha, porque a música folclórica é a base da prática grupal, sendo suficiente para defender essa adjetivação. A definição de música folclórica de Ellmerich é bastante útil à pesquisa, uma vez que o autor apresenta as características que permitem a identificação de uma prática como música folclórica a partir de elementos que podem ser facilmente observados:

As características da música folclórica são: a) espontaneidade b) transmissão oral c) funcionalidade d) aceitação coletiva no agrupamento em que é criada e) curta, para mais facilmente ser memorizada. É portanto música concebida ou aceita e utilizada espontaneamente por quem ignora por completo os aspectos teóricos da ciência e da arte musical, tendo sempre uma função

relacionada à vida da comunidade em que existe; transmite-se de forma predominantemente oral, de um para outro membro da coletividade. (ELLMERICH, 1977, p. 64-65).

Ora, os elementos da espontaneidade, da transmissão oral, da funcionalidade, da aceitação coletiva e do tamanho da música estão todos, sem exceção, presentes na prática do *Meninas de Sinhá*, embora a espontaneidade e o repertório tenham sofrido modificações que não podem deixar de ser notadas. Não por acaso, em muitas apresentações ouvimos críticas em relação à qualidade musical do trabalho do grupo. O conteúdo que observo mais atrair o espectador que admira o grupo é o emocional, que fala sobre os sentimentos comunitários e solidários escasseados na sociedade atual. Obviamente, o grupo ganhou conhecimento musical e sofreu importantes mudanças, mas ainda assim ele mantém o popular em sua origem.

As mulheres continuam sendo ex-empregadas domésticas, “meninas de Sinhá” que ganharam acesso a alguns bens utilitários sem, no entanto, modificarem sua condição social. O reconhecimento do grupo não gerou uma ascensão social propriamente, só permitiu o ingresso em determinados lugares que passaram a frequentar para se apresentarem, não usufruindo de suas infraestruturas, como, por exemplo, as universidades, os bairros nobres das cidades, os teatros, os hotéis e as casas de *shows*.

Se chegam até esses lugares é para se apresentarem, com data marcada de retorno. A permanência não é uma realidade, quando não vivem situações de constrangimento, como a vez em que a proprietária de um hotel, dando falta de um toalha de banho, solicitou que todas abrissem as malas para uma verificação. Situação de humilhação que demarca o lugar injusto que a sociedade continua a destinar àqueles que vivem na periferia, que são negros e pobres. Elas reagiram e quiseram chamar a polícia. A produtora cultural conseguiu amenizar os ânimos.

Diferentemente, pode-se notar que a produtora cultural tem conquistado muitos aprendizados que, potencialmente, podem projetá-la no universo do espetáculo. São as leis de incentivo à cultura que passaram a sustentar essa realidade do produtor, que fica atento ao potencial artístico dos grupos, garantindo, assim, seus lugares no mercado de trabalho, tanto formal como informal. O Estado orchestra esse movimento cultural por meio de um jogo que transfere responsabilidades, tornando precárias as condições de trabalho.

O produtor cultural é submetido às pressões dos editais, não tem estabilidade, fica à deriva, podendo, a qualquer momento, ver seu investimento se desvanecer. Um projeto investido é uma aposta que pode não ter retorno.

A contradição de classe está presente na relação das mulheres e da produtora cultural. São diferentes saberes, hierarquizados, que sustentam a submissão do grupo às regras ditadas pelo mercado cultural. Não há caminho de retorno àquela prática genuína das mulheres cantando e dançando e transmitindo a alegria pelo simples desejo de estarem juntas e se realizarem, prática que foi totalmente transmutada por tudo o que o espetáculo ofereceu como forma de reconhecimento. O salto de qualidade musical é grande e os conflitos decorrentes das contradições existentes são um desafio permanente.

Para além de toda a discussão e crítica sobre a cultura popular, um ponto importante que não se pode perder de vista é que “o lugar da cultura dominante é bastante claro: é o lugar a partir do qual se legitima o exercício da exploração econômica, da dominação política e da exclusão social”. (CHAUÍ, 2008, p. 59).

Mas ainda seria necessário fazer uma digressão e discutir o próprio termo cultura para compreendermos o trabalho que as mulheres executam:

Vinda do verbo latino *colere*, na origem cultura significa o cultivo, o cuidado. Inicialmente, era o cultivo e o cuidado com a terra, donde agricultura, com as crianças, donde puericultura, e com os deuses e o sagrado, donde culto. Como cultivo, a cultura era concebida como uma ação que conduz à plena realização das potencialidades de alguma coisa ou de alguém; era fazer brotar, frutificar, florescer e cobrir de benefícios. (CHAUÍ, 2008, p. 55).

Essa noção original da cultura como cuidado que brota, floresce e frutifica foi se apagando e sofrendo mudanças. No Iluminismo, a palavra cultura ganha outra acepção, passando a ser sinônima de civilização. O grau de desenvolvimento de uma civilização revela seu alto nível cultural. Civilização, cultura e progresso passam a ser compreendidos como elementos indissociáveis. A existência do progresso de uma civilização atesta seu alto grau de cultura (CHAUÍ, 2008, p. 55). O que está em jogo, aqui, é o entendimento da cultura como valor que qualifica a sociedade e não mais como o cultivo e o cuidado das coisas sem atribuição valorativa. Marilena Chauí mostra, ainda, que esse conceito iluminista de cultura que nos afeta nos dias atuais é profundamente político e ideológico. O Estado, o mercado e a

escrita eram os elementos definidores do tipo de cultura que precisava estar em concordância com os padrões da Europa Ocidental para ser definida como cultura. A não existência do desenvolvimento desses elementos era suficiente para considerar a cultura primitiva.

A cultura europeia capitalista não apenas se coloca como *télos*, como o fim necessário do desenvolvimento de toda cultura ou de toda civilização, isto é, adota uma posição etnocêntrica, mas sobretudo ao se oferecer como modelo necessário ao desenvolvimento histórico legitimou e justificou, primeiro, a colonização e, depois, o imperialismo. (CHAUÍ, 2008, p. 55).

Quando o grupo *Meninas de Sinhá* viajou para a Polônia, ouvi muitos comentários de surpresa e admiração por elas terem conseguido chegar “até a Europa”. O curioso é que, em conversa com algumas delas, após o retorno, a viagem foi contada como mais uma viagem, cansativa pela distância, interessante por ser um lugar diferente, mas sem nenhuma afetação por ter mudado de continente e chegado em um país europeu distante. Foi quando me dei conta que é a classe média brasileira que continua sendo imaginariamente afetada pela Europa, como lugar mais desenvolvido, de melhor cultura, mais atraente.

A história humana é a história do trabalho cultural, de suas rupturas e mudanças. No século XX, a cultura passa a ser compreendida de forma mais ampla como

o campo no qual os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos, instituem as práticas e os valores, definem para si próprios o possível e o impossível, o sentido da linha do tempo (passado, presente e futuro), as diferenças no interior do espaço (o sentido do próximo e do distante, do grande e do pequeno, do visível e do invisível), os valores como o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto, instauram a ideia de lei, e, portanto, do permitido e do proibido, determinam o sentido da vida e da morte e das relações entre o sagrado e o profano. (CHAUÍ, 2008, p. 57).

Mas a marca da sociedade em que vivemos é a capitalista, que se traduz pela divisão de classe. Nesse contexto, Chauí fala sobre a efemeridade do tempo desprovido de profundidade, sujeito à fragmentação espacial e temporal.

Volátil e efêmera, hoje nossa experiência desconhece qualquer sentido de continuidade e se esgota num presente sentido como instante fugaz. Ao perdermos a diferenciação temporal, não só rumamos para o que Virílio chama de “memória imediata”, ou ausência da profundidade do passado, mas também perdemos a profundidade do futuro como possibilidade inscrita na ação humana enquanto poder para determinar o indeterminado e para ultrapassar situações dadas, compreendendo e transformando o sentido delas. Em outras palavras, perdemos o sentido da cultura como ação histórica. (CHAUÍ, 2008, p. 62).

É preciso observar que é justamente nesse tempo reconhecido como efêmero e desprovido de profundidade que a prática do grupo emerge, é reconhecida, capturada e reproduzida. O público se alimenta da história da amizade, da cooperação, do encontro e da superação, como já salientado em diversos momentos. A própria noção de bem comum está no âmago da história de sua formação. A preocupação com o outro, a necessidade de ajudar, de construir soluções, de partilhar experiências toca o espectador que sabe contrapor sua experiência cotidiana de competição, individualismo e violência com aquela história que ouve contar. O que não se percebe nesse espetáculo é que o seu preço, para as protagonistas, tem sido reviver esse indigesto processo decorrente da competição por lugares de maior evidência. O Estado, com sua política de incentivo, esquiva-se de, efetivamente, preservar o patrimônio imaterial tão caro à sua política ideológica, que faz com que imaginemos um avanço, quando a análise mais detida revela o avesso de uma relação pretensamente desprovida de interesses.

Portanto, a cultura popular que o grupo produz não deveria ter sua sobrevivência nas dependências das leis de incentivo à cultura e dos projetos elaborados pela produtora cultural. Se, de fato, a prática é reconhecida como identidade de um lugar e de um tempo deveria merecer ser preservada.

Deve-se notar que o grande *insight* do mercado da produção cultural foi captar esses grupos produtores de culturas locais e tradicionais que tocam os sentimentos dos espectadores, pois o sucesso do capitalismo foi consagrado pela capacidade do mercado incitar, de maneira extraordinária, os indivíduos ao consumismo. No livro *A tentação da inocência*, de Pascal Bruckner (1997) temos a oportunidade de fazer essa viagem tão próxima à vida atual, em que o preço da inocência é o sacrifício da liberdade de criação e de ser.

Ser consumidor é saber que haverá sempre nas vitrines e nas butiques mais do que poderemos levar. Ninguém domina essa selva de tesouros que sugere monstruosas despesas, uma gigantesca máquina de produção e de organização, um infinito de possibilidades (nos Estados Unidos, cada indivíduo teria à sua disposição, em média, um milhão de produtos). Nessas catedrais do supérfluo, nosso erro não está mais em desejar demais, e sim, como dizia Fourier, em desejar de menos. Se a pobreza, segundo santo Tomás, é não ter o supérfluo, enquanto a miséria é a falta do necessário, todos somos pobres na sociedade de consumo: obrigatoriamente tudo nos falta, já que tudo está em excesso. (BRUCKNER, 1997, p. 49).

Os objetos cumprem uma função importante na vida dos indivíduos, são capazes de preencher faltas temporariamente, são capazes de iludir e oferecer sentimentos de

satisfação. O mercado da produção cultural passou a manejar e lidar com outros tipos de “produtos”, produtos que suscitam emoções de que os indivíduos, na atualidade, carecem. Mais do que oferecer um espetáculo de música, é interessante oferecer um espetáculo de música conduzido por pessoas comuns que não eram, mas se tornaram artistas por meio de uma história fantástica de conquista de espaços antes não almejados. A ideia da possibilidade e a promessa de que “se o outro conseguiu vencer, você também pode” estão implícitas no processo da produção. A indústria do entretenimento passa a investir naquilo que falta à maioria. Se falta contato com a natureza, por exemplo, é a vez de explorar o mercado do ecoturismo, devolvendo às pessoas possibilidades de saúde advindas dessa relação básica e primordial homem/natureza.

Muitas foram as mudanças decorrentes do avanço da tecnologia e do processo de urbanização e, conjuntamente, sentimentos e comportamentos sofreram suas adequações. O saudosismo de um tempo perdido não deve ser visto apenas como crítica, mas como uma realidade existente em um tempo de profundo desinteresse pelo outro e de incentivo às conquistas individuais.

A música, elemento apresentado em seguida, foi a principal propulsora das transformações, em virtude das suas exigências técnicas.

3.4 A música

Dentre as artes desenvolvidas pelo homem, Mário de Andrade (1980)³⁷ afirma que, apesar da crença de que a música é tão velha quanto o homem, ela foi, das Artes a que mais tardiamente se desenvolveu e se caracterizou.

Considerando a música primitiva, ele mostra a necessidade do aperfeiçoamento técnico para sua elevação ao que se pode considerar o “agradável sonoro”, ou seja, a noção de valor estético de qualquer criação humana deriva da própria elaboração e desenvolvimento da técnica.

[...] si observarmos os povos primitivos atuais, somos forçados a reconhecer que, na grande maioria deles, a música é a menos organizada entre as artes, e

³⁷ Obra revista pelo autor em 1944, um ano antes de sua morte.

a menos rica de possibilidades estéticas. Não a menos importante a menos estimada, mas a menos livre, a menos aproveitada em suas potencialidades técnicas e artísticas. As artes manufaturadas quase tanto como elas, a dança, atingem frequentemente, entre os primitivos, uma verdadeira virtuosidade. (ANDRADE, 1980, p. 12).

O que permite essa confusão que faz com que pensemos que a música é companheira antiga do homem é o fato de alguns dos seus elementos formais, o som e o ritmo serem, estes sim, tão velhos como o homem.

Este os possui em si mesmo, porque os movimentos do coração, o ato de respirar já são elementos rítmicos, o passo já organiza um ritmo, as mãos percutindo já podem determinar todos os elementos do ritmo. E a voz produz som. (ANDRADE, 1980, p. 13).

Entre o som e o ritmo, o que se desenvolve mais rápido é o segundo, que faz parte tanto da música quanto da poesia e da dança. O ritmo tem grande relevância na organização da vida social e individual. Já o som se desenvolveu posteriormente. Há que se considerar, também, que o ritmo é mais dinâmico do que a melodia.

Agindo com grande poder sobre a parte física do ser, ele provoca, mais que outro qualquer elemento estético, seja o som seja a cor, seja o volume, uma ativação muito forte do ser biológico total, não só físico, mas na complexidade maior de seu psiquismo também. (ANDRADE, 1980, p. 16).

Acompanhando a evolução do grupo *Meninas de Sinhá*, deve-se observar que o trabalho com a expressão corporal precedeu o amadurecimento de seu repertório musical e que este foi se desenvolvendo do ritmo para o som. A integração dos instrumentos de percussão foi decisiva no processo de incremento da atividade grupal, conferindo outras sensações para as integrantes e para o público externo.

Trataremos aqui da relação do grupo com a música, com os instrumentos, com a aprendizagem sonora, privilegiando o trabalho da musicista e pesquisadora Thais Gil, que se centrou em compreender a relação do grupo com a música.

Quando o grupo manifestou a vontade de aprender a tocar alguns instrumentos, pôde contar com o apoio do CIAME para realizar uma oficina de percussão oferecida a todas as integrantes. Segundo o relato de Valdete Cordeiro, apenas algumas mulheres desejaram participar da oficina, que foi conduzida por Gal Duvallé, artista que compôs *Eu quero ir pra roda*, música em homenagem ao grupo e que integra o CD *Tá caindo fulô*. O grupo adquiriu,

com recursos da venda do CD, cinco zabumbas³⁸ e cinco pandeirolas³⁹. Gal Duvalle levava o triângulo⁴⁰ para oferecê-lo na oficina.

A partir desse aprendizado, as apresentações do *Meninas de Sinhá* passaram a contar com três tipos de instrumentos de percussão: zabumba, pandeirola e caxixi⁴¹.

Maria Gonçalves, conhecida como Mariinha, se encantou tanto com o som produzido pela zabumba, que resolveu comprar uma para poder usufruí-la sempre que desejasse, pois, na oficina, os instrumentos eram revezados entre as integrantes. Além disso, Gal Duvalle estabeleceu um rodízio para que todas as alunas experimentassem e aprendessem a manusear cada um deles.

Nas apresentações do grupo, Ephigênia Romualda Lopes Teixeira, Maria Gonçalves, Rosária Madalena Andrade Damasceno e Valdete da Silva Cordeiro tocavam zabumba; Neide Auxiliadora das Neves, tocava pandeirola. Recentemente, o grupo agregou nova integrante⁴² em função do interesse de inserir mais um instrumento musical em sua prática, o acordeão⁴³.

³⁸ “Zabumba: grande tambor cilíndrico, semelhante ao bombo, com pele nas duas bocas, utilizado em manifestações folclóricas brasileiras como os maracatus, as congadas, ou em formas de música popular como o baião”. Cf. ISAACS, & MARTIN, 1995, p. 420.

³⁹ “Pandeiro: instrumento de percussão constituído de um arco de madeira, com aberturas espaçadas, em que se colocam uma ou mais rodela de metal. O pandeiro é percutido com os nós dos dedos e sacudido para se obter o som de guizos proveniente dos discos de metal. Originário do Oriente Médio, chegou à Europa durante as Cruzadas. Era então conhecido como adufe (em inglês, timbrel, e em francês, tambourin, sendo a forma tambourine adotada mais tarde). No Brasil, está associado às mais diversas formas de música popular, como o samba”. Cf. ISAACS, & MARTIN, 1995, p. 281.

⁴⁰ “Triângulo: vareta de aço dobrada em forma de triângulo, usualmente com pequena abertura em um dos vértices. É percutido com uma baqueta de metal e produz um som tilintante de altura indefinida. Foi introduzido em bandas militares em meados do século XVIII, com os pratos, o tamborim e outros instrumentos de percussão, a fim de transmitir um efeito *turco*. Também apareceu na orquestra por essa mesma época e tem sido periodicamente usado desde então. Pode ser percutido do lado de fora para produzir notas individuais, ou tocando em *tremelo*, movimentando-se a baqueta de um lado para o outro na parte interna do triângulo”. Cf. ISAACS & MARTIN, 1995, p. 387-388.

⁴¹ “Caxixi ou mucaxixi: tipo de chocalho; cestinha de vime, estreita e fechada, contendo caroços de bananeira do mato ou milho”. Cf. ELLMERCIIH, 1977, p. 56. Esse instrumento não tem sido utilizado nas apresentações e sim o xequerê.

⁴² Niuza Benetito de Souza, atualmente com 65 anos de idade.

⁴³ “Acordeão: órgão portátil de palhetas que contém um jogo de palhetas metálicas. Estas são forçadas a vibrar pelo ar proveniente de um fole manejado pelos braços do executante. As notas são selecionadas por botões acionados pelos dedos do executante ou, no caso de um acordeão de teclado, por um teclado do tipo piano para a mão direita e botões geradores dos acordes para a mão esquerda. O acordeão foi inventado na Alemanha, por Friedrich Buschmann, em 1822. É muito utilizado na música popular, mas não encontrou lugar na execução de música erudita”. Cf. ISAACS & MARTIN, 1995, p. 4.

Foi desse encontro com Gal Duvalle que a pesquisadora Gil sinaliza um importante aprendizado:

Aprenderam que o ritmo está colocado e que todas deviam segui-lo. Aprenderam a reconhecer as qualidades dos sons graves, médios e agudos, reconhecer os timbres dos instrumentos e das vozes, os andamentos (lentos e rápidos), as intensidades (fracos e fortes). (GIL, 2008, p. 152).

A presença de Carlinhos Ferreira, músico e amigo do grupo, foi, também, muito importante. Segundo Gil, (2008, p. 154), Carlinhos oferecia oficinas gratuitas ao grupo, ensinando técnicas “para tocar pandeiro, agogô, caxixi, ganzá, xequerê, triângulo e zabumba, instrumentos de percussão”. As oficinas ocorreram durante os seis meses do segundo semestre de 2007, e, nelas, o educador tentou aproximar a sua linguagem da realidade das mulheres que, no início, sentiram dificuldades para aprender. Mercês conta à pesquisadora musicista como foi:

— “Acho que a gente não estava dando conta. Era difícil. Ele escrevia coisas e tem muita gente que não lê. Achei muito difícil. Um músico pega e sabe o que vai tocar, mas para nós ficou difícil de pegar. Não adianta escrever e não entender.”

Para Ephigênia era mais fácil do que para outras, pelo conhecimento prévio que detinha do violão, embora ela comente na entrevista:

— “Achei muito bom mesmo! Eu tocava do meu jeito. Dava certo, mas nem sabia se estava certo ou não. Ele ensinou tocar certinho. Fica mais bonito. Só que depois de acostumar fica difícil mudar, né?”

A mudança que o grupo propiciou na vida de Ephigênia foi grande. Tímida, ela se recusava a falar em público. A música esteve presente em sua infância, o pai tocava violão e ela aprendera o dedilhado com ele. Interessada em desenvolver seu lado musical, estabeleceu uma relação interessante com a pesquisadora musicista Gil, que abriu sua casa para lhe ensinar um pouco de piano. Aperfeiçoou seus conhecimentos, gravou um CD próprio, começou a compor músicas e viabilizou o lançamento do segundo CD do grupo *Meninas de Sinhá*.

Há um trecho, bastante extenso, na dissertação de mestrado de Gil que merece ser transcrito integralmente por seu conteúdo estabelecer um ponto coincidente com a análise aqui proposta sobre os elementos detonadores da memória e da emoção e capazes de mobilizar o

espectador que reconhece o poder do trabalho do grupo. Trata-se do momento em que ela assiste a um dos ensaios do grupo:

De repente, enquanto eu conversava com a antropóloga, fui *pega de surpresa* com o toque de uma zabumba e com as mulheres cantando em coro. Senti-me literalmente *invadida* por uma emoção inexplicável, quase um *choque emocional*. Tentei disfarçar essa emoção, mas o grupo me puxou para a roda que elas haviam feito. O jeito era participar e cantar algumas cantigas da minha infância também, mas me peguei chorando, com um nó na garganta e não consegui nem dançar e nem cantar. Ao me desculpar com elas, notei que essa era a gratificação delas: emocionar pessoas. Posteriormente, conversando com o grupo sobre essa *invasão* que senti, eu brinquei dizendo a elas que isso é falta de educação: invadir espaços emocionais das pessoas, sem pedir licença e a Célia (coordenadora e sobrinha da Valdete) deu uma boa gargalhada dizendo: "*É por aí que a gente agarra as pessoas.*" Fazendo uma análise sobre esse fato, faço minhas as palavras de Dalcroze (1925), quando assinala que a vibração sonora se comunica com a subjetividade de um sujeito agindo fisiologicamente e psicologicamente através do sistema auditivo, de percepção interna, tátil, visual, além da relação do sistema nervoso com outros, como o endócrino. Além disso, ela facilita a socialização e auxilia o bem-estar. Foi exatamente isso o que as Meninas de Sinhá, por meio da sua música, foram capazes de fazer comigo: mobilizar meu organismo, me acolher, me incluir no grupo. Confesso que saí de lá com um grande bem-estar. (GIL, 2008, p. 36).

Essa passagem é bastante significativa porque foi vivida por alguém que domina a técnica musical, conhece esse universo e explicita a emoção provocada pela zabumba, instrumento de percussão que faz o corpo vibrar. O que Gil e eu relatamos em nossas pesquisas de mestrado, e que ecoa de forma geral nos espectadores, é exatamente a invasão nas emoções, um convite ao sentir, ao relacionar, ao movimentar, um convite à integração de corpo, mente e o outro.

(...) a linguagem dos tambores, que é uma modalidade de comunicação de esforços, nasceu, cresceu e aprimorou-se através dos tempos, a partir do próprio instinto rítmico do Homem. (LABAN, 1978, p. 133)

O corpo é, para os primitivos, uma espécie de primeira consciência, uma inteligência física de maravilhosa acuidade. Nada mais natural, pois, nada mais necessário mesmo, que o treino frequente dessa primeira consciência, desse corpo intuicionante, e a ativação, o reavivamento das suas faculdades. [...] Ora, o ritmo interessa muito mais ao corpo que o som. O ritmo "mexe" com a gente. E si, por um lado era portanto mais apto para aguçar as faculdades do corpo, ainda pelos seus valores dinâmogênicos produzia a

absorção do indivíduo pela coletividade, socializando-o, lhe determinando o movimento coletivo. (ANDRADE, 1980, p. 17).

A música do grupo provoca sensações. O ritmo prepondera e, segundo Mário de Andrade, ao considerar o progresso da música e suas mudanças ao longo da história, é o ritmo que desperta sensações, sendo a melodia sentimental. Se a música no início era mais associativa, ela passará a ser mais “divagativa”⁴⁴.

A música se torna objeto de divagações e mais tarde de explicações mais ou menos líricas, até que o psicologismo do séc. XIX a compreenderá como "arte de expressar os sentimentos por meio de sons". (ANDRADE, 1980, p. 34, 35).

Se formos pensar na evolução dos instrumentos, Mário de Andrade mostra que, inicialmente, os instrumentos se baseavam na percussão e que foi somente na civilização cristã que o homem criou outros instrumentos como o órgão, o violino, a flauta e o piano. Em uma nota de rodapé, observa que o fenômeno desse som mais arcaico se estrutura em dois sons:

a base natural dessas séries fica reduzida ao mínimo elementar de um, dois sons, mais repetidos que os outros — sons predominantes que se pode explicar como apoios instintivos de memória sonora. Não são ainda a Tônica, a Dominante — muito embora derive desse primário apoio mnemônico, a função estrutural futura dos sons modais e tonais. [...] Música, pois, predominantemente rítmica, muito pouco melodiosa, socialística e estreitamente interessada, no geral monótona e buscando favorecer, pela própria monotonia depauperando a consciência, os efeitos mágicos da encantação. Jamais não se libertou da função religiosa, mágica e social. (ANDRADE, 1980, p. 18, 19).

A música produz efeitos no corpo, gera vibração no nível fisiológico. A percussão faz expandir a batida do coração em emoção que extravasa, conforme o relato de Gil (2008, p. 36) que afirma, em sua dissertação de mestrado, o seu encantamento pela prática do grupo. O público geralmente não canta com o grupo, mas sofre no corpo os efeitos do ritmo e do som. O ritmo faz um apelo para o reavivamento do corpo cansado e disciplinado pela técnica e pelo trabalho.

Da mesma forma o próprio ritmo é pura expansão impulsiva dos acidentes verbais da dicção e suas exigências fisiológicas da respiração, da

⁴⁴ Observa-se nesses trechos selecionados da obra de Mário de Andrade o uso de neologismo, marca característica de seu gosto pela criação de palavras. Hoje a maioria se encontra dicionarizada, como “intuicionante” e “dinamogênico”, por exemplo.

movimentação coreográfica do corpo, e do princípio “arsis” e “thesis”, movimento e repouso, não acentuação e acentuação. [...] É o corpo que se bota a cantar e se expande em voz. Numa voz qualquer, puro movimento vital. (ANDRADE, 1980, p. 20).

Ao falar dos povos primitivos, Mário de Andrade (1980, p. 23) mostra que o conceito de arte não lhes era consciente, explicando que isso pode ser dito porque a música foi a única manifestação artística que não se pode encontrar normalizada por uma técnica entre aqueles povos. Para ele (1980, p. 24), o conceito de Arte Musical refere-se a “uma criação social, com função estética, dotada de elementos fixos, formas e regras — uma técnica enfim”.

O homem na Antiguidade é um ser mais propriamente coletivo que individual. Todas as manifestações dele são por isso mais sociais que individualistas. Intelectualizada pela palavra, a música tomava parte direta nas manifestações coletivas do povo. O canto coral teve importância vasta, ao passo que a música instrumental isolada, a bem dizer, não existiu. (ANDRADE, 1980, p. 25).

Andrade (1980, p. 29) aponta que a música grega era fundada no ritmo e não se configurava como arte isolada, envolvendo tanto a poesia como a dança. O compositor grego era dançarino, cantor e poeta, e o ritmo unia essas três artes.

Ora, o Ritmo é socializador. Com as suas dinamogenias muito fortes ele coletiviza facilmente os seres. A melodia, fisiologicamente falando menos ativa, deixa espaço maior pra que se desenvolvam com independência os afetos individuais do ser. (ANDRADE, 1980, p. 34).

Para Gil, foi a música que propiciou o reconhecimento e a transformação do grupo *Meninas de Sinhá*. Em sua análise do discurso musical, a pesquisadora traz à tona os elementos que permitiram essa evolução da música na trajetória de desenvolvimento do grupo.

Como sabemos, tudo aquilo que toca o sentir é chamado de Estética, do grego Aisthesis. Esse termo significa estesia, sentimento, sensibilidade, cuja perda total ou parcial é conhecida como anestesia (ainasthésia). Após a formação do grupo, observamos que muitas mulheres passaram a viver a estesia, o belo, o sensível, a estética, o sentir que recupera o olhar para si, o se sentir. Um sentir estimulado pela música. (GIL, 2008, p. 41).

Foi a música que sustentou o reconhecimento do grupo e, como arte que exige técnica burilada, sua estética precisou se submeter às exigências da produção cultural, o que, inevitavelmente, subverte a razão do encontro entre as mulheres. O processo de interação

social já não mais é motivado pela ajuda e pelo simples encontro de vizinhas que compartilham experiências.

3.4.1 O CD *Manifesto Primeiro Passo*

Primeiramente, as integrantes do *Meninas de Sinhá* participaram de uma faixa no CD do grupo *Negros da Unidade Consciente* (NUC). Depois, lançaram o seu próprio, em 2005, que foi bem recebido pelo público, ganhando outras edições com diferentes encartes. Antes, o grupo cantava apenas em coro; versos foram integrados, instrumentos, agregados e, atualmente, Ephigênia Lopes compõe músicas ampliando o repertório.

Desde o disco do NUC, aconteceram situações que demandaram a seleção de algumas integrantes para as apresentações. Segundo o produtor daquele CD, Gil Amâncio, que também produziu o do grupo *Meninas de Sinhá*, intitulado *Tá caindo fulô*, foi a impossibilidade de trabalhar com um grupo maior que exigiu esse processo seletivo, já que se tratava da produção do disco de um outro grupo. (GIL, 2008, p. 70).

Foi do encontro das mulheres com o grupo NUC que surgiu o desejo de tocar instrumentos e gravar um CD.

3.4.2 O CD *Tá caindo fulô*

A arte do primeiro encarte do CD *Tá caindo fulô* chama a atenção do público por sua beleza. Em parte artesanal, elaborado com palha, tecido de chita, para lembrar a saia rodada das mulheres, com fotos em preto e branco das trinta e quatro integrantes, o disco foi rapidamente absorvido pelo mercado. A ideia de um produto artesanal que utilizasse chita e palha no encarte, segundo relato das integrantes, foi dada pelo grupo, encampada e burilada pela produção que envolveu vários atores sociais e empresas⁴⁵.

⁴⁵ Ficha técnica do CD *Tá caindo fulô*, do grupo *Meninas de Sinhá*: Produção fonográfica: Mais Brasil Música; Coprodução: Cria! Cultura; Produção musical: Gil Amâncio e Murilo Corrêa; Agentes culturais: Kuru Lima & Israel do Vale; Produção Executiva: Flávia Mafra, Giovanna Nicolai, Kuru Lima; Assistentes de Produção: Leonardo Augusto, Rômulo Silva e Wagner Merije; Elaboração e Projeto: Duo - Informação e Cultura; Gestão de Projeto Incentivado: Cria! Cultura; Arranjos de Cordas e Sopros: Mauro Rodrigues; Gravado, Mixado e Masterizado em Belo Horizonte no estúdio Murillo Corrêa por Bruno Corrêa e Murilo Corrêa 2005/2006; Direção do Vídeo *Meninas de Sinhá*: Dante F. Moreira 2005; Fotos Encarte: Pedro David; Direção de Arte e

Dos dois mil CD's produzidos, mil e duzentos foram doados ao grupo e não se tem uma prestação de contas que deixe claro qual foi o destino do dinheiro captado com a sua venda. Se, por um lado, o grupo foi submetido à exigência da técnica e da excelência em sua atividade, por outro, o mesmo rigor não tem sido dado à sua vida financeira, pois as mulheres não sabem ao certo quanto entra em cada projeto, como a verba é distribuída e vivenciam situações que demonstram uma despreocupação com o provimento econômico de suas vidas.

Todas as faixas do CD *Tá caindo fulô* receberam uma informação adicional sobre as canções, identificando-as como de “domínio público adaptadas”. Gil (2008), indagou o motivo dessa comunicação ao produtor do CD, que esclareceu que, por serem músicas de domínio público, sem registro de direito autoral, qualquer forma de cantar deve ser considerada uma adaptação.

O trabalho de Gil acabou por se configurar uma “pesquisa intervenção”: ela organizou as músicas, criou um espaço para o grupo na *web*⁴⁶, fez perguntas que produziram efeitos nas integrantes do grupo, redundando até em uma nova composição. Divulgou o trabalho em diversos espaços para além do acadêmico. Interrogou-se, em muitos momentos, se essas interferências estavam corretas, dúvida provavelmente sustentada pelas exigências da tradição positivista de pesquisa, que exige neutralidade e desconsidera a realidade concreta de qualquer pesquisa no âmbito das ciências humanas e sociais, nas quais o encontro do pesquisador com os sujeitos pesquisados reverbera em cada um desses atores, produzindo resultados de uma relação de intervenção que foge ao controle das pretensões do pesquisador.

Essas são questões éticas decorrentes do envolvimento do pesquisador com os sujeitos pesquisados e, no caso de Gil, o envolvimento extrapolou em ações que interferiram na realidade do grupo. Portanto, sua pesquisa pode ser identificada como “pesquisa ação”.

Foi ao descobrir que Ephigênia Romualda compunha algumas canções, que Gil (2008, p. 93) lhe perguntou sobre a existência ou não de uma composição que falasse sobre a música. Sua intenção era adensar as explicações sobre o discurso musical do grupo, a partir do sentido que o próprio grupo poderia dar explicitamente à música. Quando Ephigênia

Ilustrações: Águeda Couto; Projeto Gráfico: Águeda Couto e Bruno Crepaldi; Embalagem: Atelier Oficina do Livro.

⁴⁶ Disponível em: <<http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=36152574>>. Pelo site foi enviada uma mensagem com a informação de que o CD *Tá caindo fulô* estava entre os mais vendidos no Recife, Pernambuco. O internauta enviou a notícia publicada em um jornal local, recorte que foi entregue pela pesquisadora ao grupo.

respondeu negativamente, demonstrando curiosidade e desapontamento por não dar a resposta esperada, Gil se arrependeu e ficou incomodada com a interferência. Sentimento suprimido algum tempo depois pela surpresa do movimento que tal pergunta provocou em Ephigênia, que compôs uma música que falava... de música:

Dessa forma, ela me mostrou a música. Atualmente, o grupo a ensaia para futuras apresentações e eu observei nas palavras das Meninas de Sinhá que, “a música prá elas é a razão de viver/ é vida é saúde, faz o coração bater/ lava a alma e passa energia/rejuvenescer”. Essas palavras não falam que música é melodia, harmonia, ritmo, embora esses elementos estejam presentes na música que elas cantam. Música para elas é muito mais que a música em si. Ela representa vida, saúde, energia, representa movimento, pulso (*faz o coração bater*), mas não é o movimento de figuras musicais. (GIL, 2008, p. 93).

Sobre a gravação do primeiro CD, *Tá caindo fulô*, o produtor musical Gil Amâncio explicitou à pesquisadora sua preocupação em não interferir demais no grupo, mas o que se percebe é a presença da técnica e da estética incrementando o conteúdo do produto:

A música *Abóbora*, cantada em coro, possui um violão 7 cordas e um cavaquinho fazendo a harmonia, lembrando seresta, encontros em rodas de samba-canção.

As músicas *Rosa Amarela* e *Sambalelê* cantadas em coro possuem clarinete, clarone, tuba e flauta fazendo suas harmonias. Elas lembram apresentações de banda em coretos, elemento presente na memória de muitas Meninas.

A música *Fui ao Mar*, também cantada em coro, possui em sua harmonia violoncelo e flauta, mas o que mais destaca essa música são os efeitos. Ouvimos o som do mar ao fundo, som de pássaros, o que combina com o tema da música. Entretanto, a flauta faz uma harmonia que lembra um chorinho, seresta.

A música *Seu Marido é Ruim*, cantada em coro, possui berimbau e pandeiro. A música ficou parecida com música de roda de capoeira. A melodia é repetitiva, combinando com o movimento da capoeira.

A música *Pião* marca o momento da infância do grupo. Com sons de tuba, clarinete e flauta são reproduzidos sons de brinquedos. No início da música a tuba toca um trequinho de Atirei o Pau no Gato. Há também a presença de uma bateria que dá um movimento muito alegre à música, de crianças brincando, fazendo bagunça. Para reforçar isso, as próprias Meninas, ao final da música dão gargalhadas, gritam, conversam alto.

A música *Maria é Pedra*, cantada em coro, possui dois violinos, viola, violoncelo. O refrão é intercalado por versos cantados por Valdete, Seninha e Ephigênia. Essa música também trás uma lembrança de banda em coreto, de seresta, mas ela já trás também elementos que lançam o grupo à sua relação com o público, lembrando um sarau. (GIL, 2008, p. 119-120).

Temos aqui uma pequena amostra do CD composto por 19 faixas de música, sendo que essas foram cuidadosamente trabalhadas para revelar a relação do grupo consigo mesmo, a relação com a memória, a relação com o público, a relação com o urbano e a relação com outros grupos. Ordenamento estabelecido, segundo Gil, pelo produtor musical. Esses trechos apresentados acima, foram analisados pela pesquisadora sob o prisma da relação do grupo com a memória, mas foram exatamente essas descrições que selecionei para aproximar o leitor do produto *Meninas de Sinhá*, cujo incremento oriunda da diversidade de sons e instrumentos inseridos nas cantigas. Diversidade instrumental representada pelo violão de 7 cordas, pelo cavaquinho, pela clarinete, pelo clarone, pela tuba, pela flauta, pelo violoncelo, pelo berimbau, pelo pandeiro, pelo violino e pela viola.

A produção do CD demandou um trabalho técnico do diretor musical que foi burilando as vozes, mostrando para as mulheres a importância de ouvir as colegas, incentivando um acompanhamento que soasse em harmonia como um verdadeiro coro. (GIL, 2008, p. 127). O disco foi produzido no Alto Vera Cruz, sendo que o estúdio foi deslocado para o local onde elas sempre ensaiaram, buscando alterar o mínimo possível a rotina do grupo.

Há relatos coletados sobre a gravação do CD que demonstram os efeitos dessa passagem do grupo de uma prática mais rudimentar para uma prática de espetáculo, ainda que o prazer do trabalho fosse maior que o sofrimento imposto pela atividade da gravação, que lhes absorveu todo o tempo durante três dias. Segundo Mercês, em depoimento para Gil (2008, p. 127):

— “Eu achava engraçado porque a gente ficava igual boia-fria. A gente ia pra lá e levava comida. Ficava o dia todo. Na época estava chovendo e a gente parava para almoçar e retornava outra vez. A gente ficou muito entusiasmada! Comia frio, mas era muito gostoso. A gente chegava em casa mais de 6 horas.”

A comparação com o boia-fria remete ao excesso de trabalho. As exigências da técnica interferiram nas relações internas do grupo, como mostrou Gil Amâncio ao relatar para a pesquisadora musicista suas primeiras tentativas de gravação (GIL, 2008, p. 127).

— “Foi uma loucura. Ninguém conseguiu cantar naturalmente. Perdiam o compasso, se embolavam e começaram a discutir uma com a outra. Elas diziam: ‘a culpa foi dela, foi ela que

errou’. Virou uma animosidade! Então resolvi tirar o *playback* e deixá-las como elas sempre foram. Aí foi uma maravilha. Deu tudo certo. Fluiu”.

Os conflitos, as acusações e a competição passaram a fazer parte do cenário, ainda que o grupo evite falar sobre situações de divergência para pessoas externas a ele. No entanto, a convivência de anos com o grupo não me permite referendar a existência de uma atmosfera unicamente solidária como a existente no princípio de sua história. A viagem para a Polônia, em 2012⁴⁷, representou um momento tenso; algumas adoeceram, outras se entristeceram por não terem sido escolhidas para participar da apresentação. A presidente do grupo e a produtora cultural contaram que, ao voltarem da viagem, foram recebidas com um “balde de água fria” por parte das mulheres que ficaram.

Para Gil (2008, p. 96), “a música é a musa das artes”, afirmando que as mulheres transformaram suas vidas pela música. Sua pesquisa é salpicada de exemplos que nos levam a concordar com sua afirmação, embora devamos nos aprofundar um pouco mais sobre esses efeitos da música na vida do grupo. Quando ela descreve o sentimento de Rosária em relação ao palco, que passa de uma tensão para o alívio, não se pode deixar de observar o poder catártico da *performance* do grupo.

— “Eu sentia emoção de ter extravasado tudo ali. Eu saía de lá bem. Eu entrava no palco e sentia aquela coisa pesada. Aí eu conseguia colocar tudo pra fora. Me aliviava. A música me aliviava. E assim eu tive muito apoio das *Meninas de Sinhá*.”

O grupo é a própria mistura! Gil (2008, p. 166) chega a essa conclusão quando identifica nas tramas do discurso musical os elementos dos encontros que metamorfosearam a prática grupal. Em suas observações e contatos com o grupo, a pesquisadora musicista identificou que uma das integrantes, ao tocar a zabumba, distraidamente tocou uma variação da célula rítmica *semba* sem nunca ter estudado música. Como leiga, eu percebia uma semelhança entre a prática do grupo e o batuque de umbigada, buscando compreender essa relação. Minha percepção só foi esclarecida com a pesquisa de Gil:

Observei que tanto no Alecrim, como em muitas músicas que o grupo canta, existe a presença de uma célula rítmica chamada *Semba* — a célula do

⁴⁷ Para participarem da 8ª edição do FESTIVAL BRAVE em Wrocław, Polônia, ocorrido de 2 a 7 de julho de 2012, viajaram nove integrantes e duas produtoras culturais. O festival tem edição anual desde 1995. Disponível em <<http://blogdasmeninasdesinha.wordpress.com>>

Para acessar o vídeo: <<http://www.youtube.com/watch?v=M-AYUSkrLw0>>

samba. A própria palavra *semba* está associada a mistura. Quer dizer *umbigada*, encontro e envolve sempre mais de uma pessoa. As músicas compostas pelo grupo possuem esse elemento e possuem, também, características peculiares quanto às letras. (GIL, 2008, p. 169).

O grupo congrega vários elementos em suas músicas que vão do profano ao sagrado, num sincretismo sujeito a críticas dos próprios atores sociais que inseriram o grupo no universo da produção cultural. A missa afro, por exemplo, que há muitos anos ocorre no Alto Vera Cruz, e que já presenciei em dois anos diferentes, a convite de Valdete, passou a ser um fato recontado por muitas delas, fazendo parte das histórias romanceadas que conferem um *élan* ao grupo.

Elas relatam que o Padre da principal paróquia do bairro convidou-as para a realização de uma missa afro. O grupo entrou na Igreja cantando *Balainho de Fulô*, carregando alimentos como cocadas, amendoins, pipocas e outros, animando a celebração com a *performance do grupo*. O padre vestia uma bata estampada, as beatas, com os olhos arregalados, ficaram desconfiadas e incomodadas, até que cederam ao encanto da apresentação, estando, no final, “batendo o pezinho no chão”. História que não deixa de ser contada pelo grupo, que nela se realiza. Trata-se do ritmo dando vida ao mito. Beatas batendo o pezinho no chão. Ritmo que reverbera, que toca o fisiológico numa corrente que movimenta o corpo.

Dos entrevistados que Gil (2008, p. 132) selecionou, destacando a importância de suas influências, considero interessante ressaltar a crença que Roquinho tem no potencial do grupo. Ele narra ter se afastado para não interferir demais no grupo, acreditando na capacidade das mulheres de se guiarem sozinhas. Comenta com a pesquisadora que elas sempre lhe perguntavam sobre quais músicas deveriam cantar. Atitude perfeitamente compreensível, uma vez em que elas estavam diante de alguém que detinha um conhecimento sobre o universo das cantigas de roda e contribuiu com o processo de formação do grupo. A importância de Roquinho e o fato de ele mesmo não considerar sua atuação tão determinante para o grupo adensam o mito fundador, conferindo-lhe maior potência.

O grupo recebeu muitas influências externas e os atores sociais responsáveis pela transmissão de saberes musicais contribuíram e não permaneceram com o grupo, apesar de manterem uma amizade e serem acionados quando há necessidade de realizar um novo projeto que precise de seus conhecimentos. Até um determinado ponto da história identifica-se a

autonomia do grupo, que incorpora saberes a partir dessas influências externas, dando prosseguimento a sua trajetória de desenvolvimento.

De todos os personagens que participaram desses encontros, apenas a produtora cultural pode ser identificada como permanente. Aqui foi estabelecida uma relação de dependência, o medo de não sobreviver sem sua presença e a necessidade de tê-la por perto, caso contrário não lhes seria possível vislumbrar a ascensão. Esse saber o grupo não detém e não vê como dispensá-lo.

Um dos questionamentos que Gil faz no final de sua dissertação de mestrado refere-se à indústria cultural. Preocupa-se com a perda das intenções originais do grupo de promoção da saúde e encontro de experiências que amadureçam e ajudem as integrantes a viverem, terminando com as seguintes observações:

A arte, quando tem um objetivo específico, quando é produzida para uma função, perde seu valor de emancipação, principalmente quando tende a ser comercial. Segundo Adorno (1991), uma obra de arte perde seu valor se for padronizada e cair nos ditames da indústria cultural. Tudo que antes era lazer, arte, liberdade para pensar, sentir e agir, na Indústria Cultural se torna negócio. Dessa forma, ela faz do sujeito livre um objeto comercial, enquanto a arte faz dele um ser que se expressa. A indústria cultural quer que o artista se adapte aos interesses dela. Assim como Adorno, acredito que a arte liberta o homem das amarras dos sistemas e o transforma em um ser autônomo, livre para ser. A arte é transformadora e a indústria cultural só devora aqueles que não são críticos. (GIL, 2008, p. 171).

É preciso reconhecer que a história do grupo revela, por meio de seu conteúdo, que foi a própria produção cultural que possibilitou o incremento e a estética atual do *Meninas de Sinhá* com suas exigências para tocar um público maior do que aquele que antes se atingia.

A captura pelo mercado pode ser pensada a partir de significantes que mobilizam a sociedade atual: depressão, velhice, transformação, superação e comunidade. Foram muitas as competências desenvolvidas durante anos de experiência grupal e apresentações públicas.

O *Meninas de Sinhá*, na pesquisa de Gil (2008) parece ser apenas vozes. Falta um corpo inteiro que se expresse. Na origem da sua história, a transformação ocorreu por meio da expressão corporal. O grupo nunca deixou de fazer ginástica, ela é uma constante em sua trajetória. Do trabalho com o corpo, o que presenciei nas oficinas conduzidas por Marilda foi a busca da expansão do movimento e da expressão corporal, a liberação de um corpo disciplinado e enrijecido pelos afazeres cotidianos. Os movimentos embelezam a *performance*

do grupo, dando-lhe uma originalidade porque encarnam a representação de “meninas” da Sinhá. Mulheres negras, marcadas pela história de vulnerabilidade social; mulheres que rompem barreiras e superam tristezas, ganhando novos espaços, misturando-se com outros grupos, adquirindo novas competências, conhecendo lugares e pessoas que passam a admirar o trabalho que realizam.

Para além dos limites impostos pela lógica da produção cultural, todas essas possibilidades foram afloradas a partir dos encontros que incrementaram a prática do grupo, a fim de que ela ganhasse em conceito e valor estético para ser consumida por um público maior. Basta dizer que, durante esse tempo que acompanho o grupo, quando as apresentações não contavam com todos os adendos atuais, por diversas vezes ouvi de espectadores que não compreendiam por que a apresentação do grupo fazia tanto sucesso. Outras vezes ouvi de espectadores que assistiam ao grupo pela segunda vez que consideraram interessante a primeira apresentação, mas que a segunda já não tinha sido tão atrativa.

Esse caminho a que o grupo foi levado — e que, obviamente, se deixou levar — pode parecer pouco original numa sociedade que transforma tudo em produto a ser vendido, até as manifestações mais genuínas, porém seria perverso imaginar a morte do grupo pela ausência de um olhar que apostasse no seu desenvolvimento e incremento. Se no início da pesquisa o meu olhar tendeu a considerar o mercado voraz e traiçoeiro, o conteúdo que pulula da trajetória do grupo é, também, o da continuidade, da transformação e dos desafios.

3.4.3 O CD *Na roda da vida*⁴⁸

Trata-se de um trabalho diferente do grupo, que marca uma nova fase em que as canções já não são mais, exclusivamente, identificadas como cantigas de roda. Nele se percebe a condensação de tantos encontros e o processo de transformação experimentado. Com forte presença da produção cultural, o CD, em álbum duplo, parece privilegiar o ritmo do samba.

O primeiro CD tem doze faixas, sendo elas: *Xô Tristeza*; *Quero quero*; *Marejô*; *A Força da Voz*; *A Rede*; *Maria Bonita e Lampião*; *Menina do Sorriso Lindo*; *Lamento e*

⁴⁸ Optou-se por fazer uma descrição mais pormenorizada do conteúdo desse CD, uma vez que a maior parte de suas faixas é de composições do próprio grupo.

Alegria; Carimbó; Homenagem às Lavadeiras; Eu vi o sol; Chuva de Benção. Dessas, dez foram compostas por Ephigênia Lopes; *Maria Bonita e Lampião* é de autoria de Gal Duvalle; *Eu vi o Sol* é música de domínio público; *Chuva de Benção* é uma composição de Ephigênia, adaptada da música de domínio público *Tá Caindo Fulô*.

O segundo, também com doze faixas, traz: *Saia Verde; Alegria; Iaiá vou ver; Bumba meu boi; Gavião; Mãe Preta; No caminho da roça; Passarim; Iaiá faça o favor; Rainha do Morro; 20 de Novembro; Paquera.* Desse repertório, quatro músicas são de domínio público: *Iaiá vou ver; Gavião; No caminho da roça e Iaiá faça o favor.* Duas são de autores desconhecidos: *Saia Verde e Passarim.* *Rainha do Morro* é de autoria de Gal Duvalle, nova homenagem da artista ao *Meninas de Sinhá*; *Paquera* tem letra de Isabel Carlos, música de Dener Melodia e trata de uma integrante do grupo; as outras quatro foram compostas, letra e música, por Ephigênia Lopes.

Então, das vinte e quatro faixas, quatorze têm letra e música de Ephigênia Lopes, o que representa 58% do disco. Deve-se considerar que 62% do conteúdo do CD é de autoria do próprio grupo, o que, de fato, marca uma nova fase e um potencial que vem sendo explorado pela produção cultural.

A cantora e compositora Déa Trancoso apresenta o CD da seguinte forma:

[...] rodando a saia, batendo o tambor, **falando de emoção**, de encontro, distribuindo sorrisos, gargalhadas, **moedas correntes** de quem decide ser feliz. Cantando **ancestrais sentimentos** dos mundos, essas meninas são ‘coisa da antiga’, assim como a tina onde vovó lavava a roupa, assim como a mãe preta que amamentava os seus e os de outrem, porque tinha leite para dar. É, na cartilha delas, quem tem pra dar, tem que dar. É da natureza das meninas... Meninas, eu vi cantando, tocando, compondo, assim como numa marchetaria de quem andou légua e meia para aprender a **barganhar tristeza por alegria, moeda corrente** de quem decidiu e quis ser feliz. É que, na cartilha de preta velha, depois que se decide ser feliz, tem que querer e ser sem questão. É da natureza das meninas... Meninas, eu vi gravando CD, viajando, ganhando prêmio por aí afora, assim como numa artesanaria de quem, ao ser feliz, quer partilhar a textura, o cheiro, o gosto da felicidade com outras gentes. É que na cartilha das meninas CD não é só CD. É remédio tecnológico. É pra ouvir e se curar de qualquer teimosa escuridão que espreite... É pra ouvir e se deleitar. É pra ouvir e se esparramar na alegria, nos sorrisos, no canto, nas melodias, nas estórias que vão dar em felicidade plena; plenitude já experimentada. É que a missão dessas Meninas é nos lembrar que a felicidade e a plenitude são verdades cristalinas, existem mesmo! Tudo

isso é da natureza das Meninas de Sinhá...(TRANCOSO, 2011. Encarte do CD *Na roda da vida*. Grifos nossos⁴⁹).

Da mesma forma que a musicista e pesquisadora Thaís Gil, também Déa Trancoso ressalta o poder do grupo de mobilizar os sentimentos, de remeter ao passado e de encantar o público. Aqui já não mais vemos o corpo dançante, esquecido nas palavras da artista, que ressalta o cantar, o tocar e o compor. Fala de “ancestrais sentimentos”, que podem ser interpretados a partir da necessidade do encontro em comunidade contrapondo-se à vivência do individualismo tão caro ao sucesso do capitalismo, que aposta na intimidade como valor principal da sociedade. O capitalismo usa de suas estratégias para desarticular o poder reivindicatório dos grupos, pulverizando os indivíduos e, finalmente, dificultando as reuniões, o conagração. Os encontros, a solidariedade, contrariamente aos valores em voga na atualidade, podem ser considerados sentimentos ancestrais que viabilizaram a vida social. Freud identificou muito bem a tendência agressiva do homem, revelando seus impulsos de destruição e morte em contraposição ao desejo de construção do projeto de civilização.

Mas há que se observar que a fala de Trancoso, circunscrita na sociedade atual, diz tanto da barganha como da moeda corrente. A alegria vira moeda corrente, é preciso comprá-la, divulgá-la e nela se realizar. O que se oculta nesse jogo da produção cultural são os efeitos dessa barganha da alegria que, ao se tornar produto a ser vendido, exige excelência, encenação e indigestão para as integrantes, que passam a competir por lugares de evidência, que necessitam do empenho para o reconhecimento e que sofrem os efeitos das escolhas do universo do espetáculo que prima pela estética.

O CD foi patrocinado pela Conexão Vivo, realizado pelo *Grupo Cultural Meninas de Sinhá*, recebeu o apoio do SESC Minas Gerais, do estúdio ULTRA e da Lei Estadual de Incentivo à Cultura do Governo de Minas Gerais. Também com belo encarte e fotos das trinta e duas integrantes⁵⁰ participantes da gravação, observa-se a ausência dos nomes das mulheres

⁴⁹ As palavras foram grifadas em decorrência de sua significância.

⁵⁰ Aparecida Silva, Bárbara da Mata, Bernardina de Sena, Diva Altina, Domingas Ferreira, Doralice Jales, Dorvalina Oliveira, Ephigênia Lopes, Eva Elói, Geralda Rosa, Joana d'Arc Coutinho, Judite Carneiro, Lourdes de Moura, Maria da Conceição Tiago, Maria da Conceição Oliveira, Maria das Dores Edwiges, Maria das Graças, Maria das Mercês Pedro, Maria do Socorro de Souza, Maria Geralda de Paula, Maria Gomes dos Anjos, Maria Gonçalves Santos, Maria Isabel Carlos, Neide Auxiliadora Neves, Nilva Evangelista, Noêmia Siqueira de Freitas, Regina de Paula Zeferino, Romancina Ramos, Rosária Andrade, Teresinha Rodrigues de Campos, Vanda

na identificação de suas respectivas imagens, fotografadas pelo profissional Sérgio Falci. O disco foi gravado nos estúdios *Toca do Leão* e *Ultra Estúdio*, em 2011, tendo sido lançado nesse ano e no seguinte, 2012.

Nesse CD também ouvimos uma diversidade de instrumentos tocados por diferentes artistas: Andinho Santo, Alvimar Liberato, Caíque Breno Silva de Mello, Cainã Cordeiro Góes, Carlinhos Ferreira, Chico Lobo, Débora Alves de Souza, Emerson Ramon de Jesus, Gal Duvalle, Léo de Barcellos, Leonardo Leite, Rogério Delayon e Tatá Sympa. A atuação de Carlinhos Ferreira e de Gal Duvalle está presente em diversas faixas de música e esses são artistas identificados como próximos ao grupo, responsáveis por interferências e aprendizagens que transformaram a prática cultural das mulheres, como mostrado anteriormente.

O CD conta, ainda, com a participação especial de Maurício Tizumba, Rubinho do Vale, Pereira Viola e Carlinhos Brown. Rubinho do Vale é um músico que, também, conviveu com o grupo em outros momentos, chegando a ensaiar as *Netinhas de Sinhá*, quando elas eram mais ativas e participavam com uma frequência maior das apresentações do *Meninas de Sinhá*. Nos últimos anos de convívio com o grupo não tenho ouvido falar das *Netinhas de Sinhá*, chegando a ser informada que o grupo acabou. Na verdade, ele não se sustentou, embora em algumas ocasiões seja estratégico trazê-lo a público, incrementando e dando vigor ao mito fundador que se reatualiza com a história das netinhas que admiravam o grupo de cantigas de roda das avós, desejando formar o seu próprio grupo. Encantadas com a prática da dança e da cantiga de roda, elas queriam se vestir e se divertir como as avós. A ideia do conhecimento sendo passado da geração mais velha para a mais nova e o olhar de admiração aos velhos afetam o público que hoje convive com a realidade do envelhecimento da população e que se volta para a preocupação com o idoso e sua saúde. Mas a origem dessa história não confere potência à manutenção do grupo, pois trata-se de crianças que precisam de uma liderança que as organizem e orientem, oferecendo oportunidades para o desenvolvimento de uma história própria e sustentada pelo sentimento de pertencimento ao grupo. As *Netinhas de Sinhá*

Tomázia, Valdete da Silva Cordeiro, nomes que transcrevo na mesma ordem apresentada na ficha do CD *Na Roda da Vida*.

participaram de uma faixa do CD e na ficha técnica o grupo é identificado como coral infantil. Para o universo do espetáculo é interessante recuperá-las e inseri-las no novo produto.

Carlinhos Brown pode ser considerado o artista nacionalmente de maior expressão, escolha da produtora cultural. O CD foi gravado em seu estúdio em Salvador, sem necessitar do deslocamento das mulheres, mas a definição por esse artista se deu com a intenção de conseguir uma projeção maior para o grupo ou algum tipo de apoio que pudesse melhorar sua atual condição. Nada do que foi esperado se concretizou. Tanto a coordenadora do grupo, Valdete da Silva Cordeiro, como a produtora cultural, Patrícia Lacerda, relataram que essa escolha intencionada foi frustrada pelo simples executar do seu trabalho, realizado com profissionalismo, sem extrapolar sua função.

Como no primeiro, o disco *Meninas de Sinhá na Roda da Vida* foi incrementado pela diversidade instrumental presente nas músicas. Além do violão, zabumba, pandeirola, xequerê e acordeão — instrumentos presentes na atividade normal do grupo — ouve-se a caixa de folia, o baixo, o cajón, o reco-reco, a panela, o caxixi, o cavaco, o violão aço, o violino, a conga, a darbuka, a cuíca, o surdo, o tamborim, o atabaque, o agogô, o piano, o baixolão, a flauta pvc, a harpa de boca, o berimbau de boca, o bongô, o djambê, a moringa, o ganzá, a caixa clara, o patangome, o banjo, a clarineta, a maraca, o comparça, a paiá, a paiá de sino, o triângulo, a matraca, a rabeça, a gaita, o shake, o timbau, a tuba e o surdo.

Parte considerável desses instrumentos pertence ao folclore brasileiro; muitos são oriundos da África. Uma mistura que confere uma sofisticação que não concerne à prática cotidiana do grupo. Sabe-se da crítica de alguns produtores culturais que já tinham mantido contato com o grupo, e que não o reconheceram nesse CD. Presos ao purismo, chegam a dizer que o grupo se descaracterizou.

A descaracterização já vem de longa data, desde o momento em que a produção cultural passou a investir mais na estética da prática. É preciso se desvencilhar dessa noção de descaracterização, o grupo se reelabora nos encontros, os saberes partilhados lhe dão identidade, uma identidade que não é fixa, mas que guarda elementos que o caracterizam como *Meninas de Sinhá*.

Sobre o conteúdo do CD, é preciso notar que o tema, de maneira geral, é adulto, como o repertório do anterior, *Meninas de Sinhá Tá Caindo Fulô*. A música *Xô Tristeza* incorpora o mito fundador. Ao compô-la, Ephigênia Lopes reconta a história de formação do

grupo e faz uma homenagem à líder comunitária, Valdete da Silva Cordeiro, como mostra sua letra:

Xô Tristeza

(Letra e música: Ephigênia Lopes)

Xô tristeza! Bem vinda alegria
Brincamos de roda dia e noite, noite e dia

A gente chorava a gente sofria
Triste e calada e nada podia
Nem o doutor nada resolvia
Só dava remédio e a gente dormia

Até que um dia apareceu
A boa Valdete que em seu peito doeu
Juntou uma a uma com ajuda de Deus
E foi de repente que aconteceu

Nos deu carinho nos deu a mão
Somos gratas a ela, de todo coração
Agora vivemos para cantar
Levando a alegria das Meninas de Sinhá

Xô tristeza! Bem vinda a alegria
Brincamos de roda dia e noite, noite e dia
Ciranda cirandinha vamos todos cirandar
Vamos dar a meia volta, volta e meia vamos dar.

A brincadeira de roda foi se desvanecendo e dando lugar ao trabalho do entretenimento. Se antes o encontro visava a catarse dos problemas e tinha um caráter terapêutico, atualmente os encontros podem ser melhor definidos como ensaios e compromissos que necessitam do empenho para garantir uma *performance* vendável.

A música *Marejô* fala de amor: “quando aquele neguinho bonitinho me fitou, senti um calafrio coração quase parou”. Em *Força da Voz*, ouvimos: “se soltasse minha voz, não teria mágoa e nem rancor”. A música *A Rede* fala sobre a realidade dos pescadores do mar, tema que tem presença nas cantigas do primeiro CD, *Tá Caindo Fulô*, dando força à hipótese da origem das cantigas guardar enorme influência do litoral da região Nordeste do país. A letra da música *Maria Bonita e Lampião* fala do filho com fome que nada tem para comer, da dura realidade do mundo adulto. *Menina do Sorriso Lindo* é uma homenagem à integrante Maria das Mercês, que sempre alegra as apresentações com seu sorriso cativante. *Lamento e Alegria*

é uma música tocada e dançada com muita emoção, provavelmente porque o conteúdo da letra reverbera em cada uma das mulheres que são afrodescendentes. Com trechos de Dorival Caymmi e Jorge Amado, ela versa sobre a vida difícil dos negros, do cansaço e do sofrimento. Como um lamento, ganha força e muda o tom após a frase: “Dia 13 de maio, dia da libertação. Um grito de liberdade explode o coração”, mostrando que a condição do negro mudou e reafirmando a necessidade da liberdade. *Carimbó*, é cantiga mais próxima do samba, convite ao movimento do corpo. *Homenagem às Lavadeiras* fala do encontro do grupo com as Lavadeiras de Almenara, das trocas realizadas com as mulheres do Vale do Jequitinhonha, Norte de Minas Gerais. *Eu vi o sol* faz menção ao amor, embora a letra use elementos disparatados como “canaviá” e cinema. A música *Chuva de Benção* tem como tema a religião e há muito é cantada pelo grupo. Em *Saia Verde*, a temática do amor e da saudade se repete: “Você que vai pra longe, meu amor. Não poderei lhe esquecer”. A música *Alegria* transmite uma mensagem do grupo *Meninas de Sinhá* ao público sobre as brincadeiras de roda e sobre a sabedoria do viver: “Para sorrir nessa vida basta a gente querer. Tristeza não paga dívida se recordar é viver”. *Iaiá vou ver* diz do amor proibido, interdito pela família: “Minha mãe não quer que eu vá na casa do meu amor”. *Bumba meu boi*, novamente, tem como tema o amor: “O meu pai não quer que eu dê meu coração. O coração é meu dou a quem tiver paixão”. Em *Gavião*, o amor novamente se apresenta: “Meu amor está mal comigo. Eu não sei por que razão”. *No caminho da roça*, novamente: “Com os olhos eu te vejo, com a boca eu te chamo. Com os lábios eu te beijo, com o coração eu te amo”. *Passarim* fala do pássaro que levou um bilhete para o amor da moça. *Iaiá faça o favor* contempla o humor na cantiga, sem deixar de falar do amor que não se pode mais largar: “O meu pai se chama caco minha mãe caca Maria. Arriá com tanto caco sou filho da cacaria”. *Rainha do Morro* fala do grupo das *Meninas de Sinhá*:

Rainha do Morro
(Letra e música: Gal Duvalle)

Vem lá do morro e vem encantada

O que é que vem?
Vem a rodada das Meninas de Sinhá
O que é que vem?
Vem a rodada das Meninas de Sinhá

É roda de requebrada

De cocada

De umbigada
De embolada
De jogada
De rodada eh!

Vem lá do morro e vem encantada
O que é que vem?
Vem a rodada de Meninas de Sinhá
Ieh, ieh...

É lavadeira, É cantora que desce,
É rainha

Que vem lá do morro
Que desde do morro
Ieh ieh...

Mulheres trabalhadoras que vivem no morro, que foram lavadeiras e que agora são cantoras. Verdadeiras rainhas que sabem fazer “roda de umbigada, de embolada, de jogada e de rodada”. A roda que se perde no espetáculo permanece na memória do público e do grupo.

A música *20 de Novembro* é uma homenagem ao líder e herói Zumbi dos Palmares⁵¹. A maneira como as mulheres dançam é marcante, porque o corpo é chamado a responder expressivamente pela história vivida por seus ancestrais. A música *Paquera* fecha o repertório com o tema do namoro que, como já demonstrado, é predominante no álbum.

Os encontros e as mudanças nas músicas são um processo esperado na sociedade atual. O que os etnólogos denominaram folclore passou a sofrer constantes mudanças e condicionamentos. A música é uma arte da tradição oral e recebe influências inconscientes, ancestrais e afetivas. Portanto, “toda criação chamada espontânea está de fato condicionada por sistema musical e nutrida de reminiscências”. (CANDÉ, 1981, p. 37).

O julgamento da qualidade musical do grupo pode restringir suas probabilidades de êxito no mercado, além de exigir o investimento no incremento musical, mas não se pode perder de vista que, fora o que a música aciona, as mulheres transmitem muitos outros conhecimentos que extrapolam o instante do espetáculo. Nelas, a vida se expõe com suas dificuldades e desafios; nelas, enxerga-se a força da resistência.

⁵¹ Falecido em 20 de novembro de 1695.

A possibilidade da expressão corporal desenvolvida sem exigências técnicas predefinidas foi responsável pelo primeiro movimento de transformação constituinte do próprio mito fundador. A compreensão desse momento revelou os aspectos terapêuticos presentes na prática grupal das mulheres com a eclosão de seus saberes corporais.

3.5 A dança e a expressão corporal

Vida é movimento. O movimento é anterior ao verbo, precede a elaboração da palavra e se unifica na mente por meio da expressão do gesto (ANDERSON, 1978, p. 7). Nossas reações às situações cotidianas são acompanhadas de expressões corporais às vezes tímidas e pouco exploradas. O corpo naturalmente dança.

Como podemos observar na vida diária, a criança, entre o primeiro e segundo ano de vida, estimulada pela escuta de uma música, sacode ou balança o seu corpo em ritmo dançante. São reações corporais diante dos estímulos musicais apontando para o movimento como um processo mais instintivo e necessário. O corpo visto como templo do ser necessita de cuidado e de espaço para a sua expressão.

Essa relação com o corpo vivida na infância por meio das brincadeiras — dar cambalhotas, rolar no chão — e da exploração dos movimentos, descobrindo boca, nariz, olhos, pés, mãos, pernas, braços... — processo de maturação facilmente observável no primeiro ano de vida de um bebê — é fundamental para o conhecimento de si e a interação com o espaço e o outro.

Durante a vida adulta, o corpo se enrijece, sua movimentação, restrita às exigências das tarefas do dia a dia, reduz o espaço de criação e vivência corporal. O brincar já não mais faz parte desse processo e a ginástica é um meio de devolver essa relação com o corpo, embora ela seja restrita e não guarde o mesmo potencial abrangente do brincar que mobiliza integralmente o ser. A dança foi, durante muito tempo, um meio da humanidade se expressar e se relacionar com a natureza.

Os caçadores dançavam antes de perseguir as suas presas, os guerreiros dançavam antes de uma batalha, os homens das tribos dançavam para exorcizar os espíritos malignos e para aplacar os deuses. Havia danças para produzir chuva, danças para celebrar as colheitas, danças pelo nascimento, pela puberdade, pelo casamento e pela morte. (ANDERSON, 1978, p. 7).

O movimento é inexorável à vida, portanto é compreensível que os registros sobre as artes identifiquem a dança como uma das mais antigas da humanidade.

Dança. Teria sido a mais antiga manifestação oblacional, a primeira manifestação grupal de homenagem às forças sobrenaturais. Os vestígios do bailado em círculo estão na gruta de Tuc d'Audoubert, Ariège, França, datando do madaleniano. Os feiticeiros desenhados nas rochas do "Trois Frères" (Ariège) dançam seduzindo cervos e vestindo as peles dos animais representados. (CÂMARA CASCUDO, 1979, p.278)

Justamente essa arte que é identificada desde os primórdios da história é a que sofreu um corte decisivo na vida dos indivíduos. Corte que é, também, consequência do processo de disciplinamento que o corpo recebeu com o desenvolvimento das técnicas das danças, além do investimento científico que procurou estimular estudos dos movimentos para sua melhor adequação ao mundo do trabalho. (SOARES, 2005, p. 86)

Sobre as danças, Anderson diz:

As suas origens remontam a um passado pré-histórico, pois que, muito antes de a dança se tornar uma arte complexa, já o homem primitivo tinha gosto em se mover, girar, andar e bater o pé ritmadamente, tal como as crianças o fazem hoje em dia. (ANDERSON, 1978, p. 7).

Ele narra, na introdução de sua obra, *Dança*, como essa evolução foi ocorrendo e estabelecendo as diferenças entre os tipos de danças de diversas culturas, como, por exemplo, a dança indiana que valoriza movimentos de órgãos do corpo nem sempre notados pela cultura ocidental. Quem já teve a oportunidade de assistir a uma bailarina indiana dançando, indaga-se como é possível movimentar mãos, olhos, pescoços e tornozelos de forma tão demarcada.

Historicamente, algumas nações asiáticas foram associando a dança ao teatro, ao canto e à recitação. Na Grécia antiga, a dança, que era vista como uma forma de harmonia entre espírito e corpo, acontecia em festas religiosas.

De seu nascimento à sua morte, a civilização grega é completamente impregnada pela dança. Ritos religiosos, pan-helênicos ou locais, cerimônias cívicas, festas, educação das crianças, treinamento militar, vida cotidiana, a dança está presente por toda parte. (BOURCIER, 2001, p. 19)

O curioso é que o homem sempre dançou, seja para se relacionar com o cosmos, para solicitar aos céus chuva, agradecer a colheita, seja para simplesmente se divertir. Para

Anderson (1978, p. 8) a dança pode ser dividida, após longos processos de mudanças, em duas funções básicas: uma para diversão e fruição das pessoas que a executam, sem nenhuma preocupação com a *performance*, e outra para ser observada e admirada pelo outro. Essa forma de dança, que é executada apenas pelos que treinam e que é do tipo teatral, de palco, influenciou o afastamento dos indivíduos daquela outra, de diversão, como se fosse necessário um saber para se dançar, sacrificando o entendimento de que "dançar para recreação é conquista milenar do homem às exigências dos cultos rurais" (CÂMARA CASCUDO, 1979, p.279).

A dança difere da coreografia. O dançar envolve a organização de corpo e mente, é um convite ao sentir, ao se refazer, abertura para o encontro consigo mesmo. Já a coreografia se refere à "arte de criar e elaborar danças".

Quer narre uma história, anuncie uma mensagem ou exprima um estado de alma, a dança comunica, porque sugere respostas dentro de nós. A dança não é somente uma arte visual, é também cinética: apela para o nosso próprio sentido do movimento. Ao observarmos os bailarinos no palco, o nosso sistema muscular reage ao esforço ou à distensão dos seus movimentos. Não observamos somente o que desenrola, mas também o sentimos com uma certa empatia. (ANDERSON, 1978, p. 9).

Foi no período do Renascimento que a dança da corte foi se transmutando até desenvolver formas elaboradas e requintadas de espetáculos. Os príncipes italianos, com suas intrigas e divergências, em uma época em que a nação não era unificada, disputavam o esplendor da arte e da cultura como forma de demonstração de poder. Os primeiros mestres de dança surgiram na Itália, nesse ambiente que favoreceu o desenvolvimento de formas elaboradas dessa arte. Anderson (1978, p. 12) nos informa que "a própria palavra *ballet* tem origem italiana, e deriva do verbo *ballare*, que quer dizer dançar". E, ainda, que o balé desenvolvido na França floresceu em um ambiente estratificado e requintado, onde as reuniões sociais ganhavam a sofisticação de uma coreografia. Os gestos e as maneiras cultivadas pela alta cultura se assemelhavam com o balé. O balé, tradicionalmente, é uma dança aristocrática que inspirou as outras danças, apesar de pertencer à realidade de uma minoria. (BOURCIER, 2001) Os efeitos da perda de contato do homem com as formas de dançar mais espontâneas foram intensificados pela valorização da técnica do balé que se espalhou pelas diversas culturas. A dança sofreu uma revolução nos primórdios do século XVIII, na França, com o

balé clássico, mas foi mesmo no século XVII que ela saiu dos salões e dos bailes para os palcos.

A importância dessa discussão aqui se dá pela constatação da separação do homem dessa forma natural de expressão e comunicação que a dança sempre representou na vida. E sua chegada ao palco mudou a relação da plateia com os bailarinos.

Na sua sutileza, o proscénio fazia realçar o *ballet* como algo a ser admirado por outros, ao passo que anteriormente era uma e a mesma pessoa que representava e assistia. De facto, o palco criou uma distância psicológica entre o participante e o espectador. Contudo, a princípio, a separação não foi grande, pois os primeiros teatros de proscénio tinham rampas que iam do palco até à platéia, permitindo assim que os actores e os espectadores dançassem em conjunto no final do bailado e, até ao século XVIII, membros da assistência podiam sentar-se no palco. (ANDERSON, 1978, p. 21).

Bernhard Wosein (2013) é uma referência interessante para a compreensão do efeito da dança na vida das mulheres do *Grupo Cultural Meninas de Sinhá*. Sua experiência como primeiro bailarino solista, durante anos em vários teatros importantes da Alemanha, coreógrafo e docente apurou seu olhar sobre a importância terapêutica da dança na vida do indivíduo. Disciplinado pela dança clássica, desde cedo ele se impressionou com a força da dança em grupo. Foi a *masurka*, dança em pares, típica dos poloneses, dançada pelos empregados de sua casa em noites festivas, que deixou as primeiras impressões no futuro coreógrafo que, posteriormente, se dedicaria às danças folclóricas. Seu entendimento é que a dança “é uma mensagem poética do mundo divino” (WOSEIN, 2013, p. 18). Após longo período de trabalho com a dança clássica, em 1960, ele passou a dedicar-se integralmente à pedagogia. De 1965 a 1986, foi docente na área de *Ciências Educacionais no Departamento de Pedagogia para a Escola de Excepcionais*, em Munique, transmitindo as danças de roda como importante pedagogia de grupo.

Wosein (2013, p. 27) mostra que “o homem não tem só linguagem, ele é linguagem” e que a dança é a linguagem mais antiga. Defende que a linguagem do movimento do corpo origina-se do silêncio.

A dança é a linguagem figurativa mais imediata que fluiu do hálito do movimento. Ela é tida, enfim, como o primeiro testemunho de comunicação criativa. Nos povos que ainda atribuem um sentido ao invisível, a dança é, ainda hoje pedido e oração. Nela, o homem consegue exteriorizar todos os atos primevos da alma, desde o medo até a entrega libertadora. (WOSEIN, 2013, p. 28).

Foi em Dresden que Wosein, por volta de 1950, assistiu a uma apresentação de um grupo folclórico iugoslavo, admirando-se com a beleza da prática e testemunhando algo extremamente útil para a reflexão sobre o grupo aqui em questão. Ele afirma: “O que eu vivenciei foi a força da roda” (WOSEIN, 2013, p. 106).

Um depoimento interessante é dado pelo bailarino e coreógrafo, quando relata sua experiência com o trabalho de formar um grupo de arte popular sérvio. A esse grupo, composto por jovens provenientes de famílias camponesas, Wosein oferecia exercícios de dança em barra fixa, ensinando passos e combinações oriundas da técnica clássica, observando:

Como seria fácil para um mestre de dança ambicioso alterar essa originalidade, embelezá-la esteticamente ou transformá-la artisticamente com a ajuda de técnicas impostas, erroneamente reeducando a dignidade e a beleza autêntica de um grupo assim tão valioso, roubando-lhe a sua singularidade. [...] O encontro com o grupo folclórico forçou o bailarino clássico em mim a reaprender. Senti-me tocado de imediato pela espontaneidade que a dança popular exige, pela rítmica muito mais fortemente diferenciada, que permite ao pé tocar o chão de uma forma completamente diferente. (WOSEIN, 2013, p. 107).

O mestre da dança Wosein (2013, p. 108), mais tarde reconhecido pelo trabalho que acumulou e desenvolveu com as danças circulares, comparava os passos folclóricos com um dialeto, em contraposição aos passos da técnica do balé clássico com uma linguagem erudita. A dança é pura linguagem, liga consciente e inconsciente. Permite, quando espontânea, um fluxo de comunicação bastante rico entre essas instâncias psíquicas.

O sentimento de Wosein é demasiadamente curioso e se assemelha com os relatos que ouvi repetidas vezes de pessoas que assistiram às apresentações do grupo *Meninas de Sinhá*:

Deixei-me arrebatado pela vibração das danças populares, contagiado pelo fogo maravilhoso da comunidade, que realmente dava para sentir fisicamente, em carne e osso. Trespasado por esta atmosfera sob céu aberto, senti a brisa fresca dos ventos, me abri para o júbilo das vozes e vi os rostos, vi neles suas vidas. (WOSEIN, 2013, p. 107).

O arrebatamento é exatamente o que senti quando assisti à primeira apresentação das mulheres, é o que a pesquisadora Gil conta ter sentido ao ouvir o toque da zabumba, é o que a produtora cultural relata quando presenciou uma apresentação do grupo no grande teatro do Palácio das Artes, é o que ouvi inúmeras vezes de pessoas que foram envolvidas pela

expressão e comunicação da linguagem artística transmitida pelo *Meninas de Sinhá*. Uma linguagem que acende a chama da comunidade, vivência apagada nos dias atuais.

A “espetacularização” da prática da cultura popular criou, também, uma “distância psicológica” entre as mulheres e o público, embora não possamos deixar de reconhecer que é esse tipo de espetáculo que se vende. Se não houver uma qualidade musical, a venda de um show se torna mais difícil.

Os desafios dos ensaios são grandes para as mulheres, que precisam afinar a voz, acompanhar o ritmo e repetir muitas vezes as cantigas para alcançar um ponto que seja aceitável pela produção cultural. Já não se pode mais cantar por cantar, dançar por dançar, extravazar os sentimentos por meio do corpo de forma espontânea.

Uma coisa é dançar na roda com movimentos que acompanham o girar ou caminhar da roda em uma só direção, poder abri-la e fechá-la, afastar-se e se encontrar com os integrantes da roda, olhar e sentir o outro, seja pelas mãos que se tocam, seja pelos corpos que se encontram, seja pelos olhares que se cruzam, numa outra linguagem do encontro. Outra, é sair da roda posicionando-se, agora, em linhas organizadas, de maneira a preservar os intervalos que garantam a visibilidade de cada participante no palco. A disposição das pessoas na cena exige que cada indivíduo restrinja seu espaço de mobilidade para que outros também sejam vistos. Os movimentos espontâneos das mulheres da roda, que se espalhavam pelo espaço, abrindo seus braços em forma de arco como um agradecimento e um louvor à vida, já sofreram mudanças em função das exigências estéticas do palco. A apresentação hoje exige treinamento e conhecimento. A estética sacrifica a espontaneidade, já não se pode criar como antes, existe um plano de ação traçado. É preciso trabalhar a memória da técnica e não mais a memória da vida passada que deixava fluir os sentimentos que se extravasavam pelo corpo movente, sem nenhuma preocupação com as regras do espetáculo.

O balançado do corpo acompanhado pelas saias longas e rodadas de tecido de chita e a cor negra conjugada com o vermelho das blusas, o sorriso no rosto e a alegria chamaram a minha atenção há uma década, quando eu comecei a assistir e a acompanhar as apresentações do grupo *Meninas de Sinhá*, cujas integrantes ainda não sofriam o disciplinamento do corpo em consequência da restrição do espaço. O palco parece ter inibido os movimentos, que já não são tão livres quanto antes. De qualquer forma, observa-se que a expressão corporal, a qual prefiro nomear dança, foi o que deu impulso à história do grupo,

que conseguiu sobreviver em torno de seis anos, antes do processo de sua mudança e ascensão.

Como tive acesso à formação em dança clássica, o ambiente da dança é por mim bem conhecido e a experiência da prática das mulheres chamou a minha atenção, principalmente, pela expressão corporal e a beleza da sua espontaneidade. Algo que a técnica, não raro, sacrifica, não permitindo a fruição do sentir. Klauss Vianna (2005, p.44) em suas críticas sobre o ensino da técnica da dança clássica, mostrou que a forma trabalhada por um bailarino quando destituída de relação com a sua interioridade se transforma simplesmente em ginástica e não em dança. Assisti à beleza da valorização do movimento e do corpo daquelas mulheres, negras, avós, que se apresentavam em diversos locais, misturando-se ao público e, de fato, transmitindo a alegria da atividade que realizavam.

Nas muitas vezes que ouvi Valdete Cordeiro da Silva contando a história de formação do grupo, ela sempre enfatizava que sua preocupação com as mulheres que usavam medicamentos foi o motivo que a encorajou a formar o grupo. Portanto, inicialmente, a configuração do grupo era essa, ou seja, de mulheres que tomavam remédios controlados, por motivos psiquiátricos ou por depressão. Um início difícil, porque o carisma e o convencimento da líder comunitária não eram suficientes para atrair um número interessante de mulheres para, simplesmente, se encontrarem e trocarem experiências. Ela desconhecia o caminho do seu trabalho, faltava-lhe instrumental para desenvolvê-lo, embora estivesse cheia de vontade.

A líder sempre contou para o público que, ao assistir a uma aula de expressão corporal no Alto Vera Cruz, no evento *Tambor Alto*, organizado pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, se apaixonou pela prática, vivenciada na oficina, destinada às grávidas e idosas. Naquele momento, aproximou-se da professora de expressão corporal, contando sobre o grupo de mulheres que tinha formado e sua dificuldade em conseguir delas o abandono dos medicamentos.

Nessa história, o que me impressionava era a capacidade de Valdete de prosseguir, não desanimando com as dificuldades inerentes a qualquer trabalho. Aproximar-se da professora, manifestar o desejo de tê-la no grupo parecem algo comum. Ouvir dessa professora que ela era contratada e que, se a prefeitura da cidade concordasse, ela trabalharia a expressão corporal das mulheres já demonstra um outro elemento importante na análise dessa

história. Como liderança constituída, envolvida em várias ações, principalmente na luta da população local pela moradia, Valdete Cordeiro, diante dessa resposta, foi à Secretaria de Cultura e conseguiu o que tanto almejava: a professora foi cedida pelo período de três meses, o contrato foi renovado e ela ficou mais três.

Nota-se, aqui, que não foi apenas o desejo da líder o detonador do processo de mudança, mas também a disponibilidade dessa professora, que se deslocava, duas vezes por semana, para a comunidade, envolvendo-se, ensinando seu ofício, até o momento em que ela percebe que a própria líder estava apta a ocupar o seu lugar. Frase sempre falada por Valdete: — “Depois de seis meses, ela disse: ‘agora você está apta a dar a expressão corporal’”. Trabalho que foi continuado e influenciado por outros atores sociais, transformando-se continuamente e ganhando um reconhecimento cada vez mais amplo.

A expressão corporal envolvia práticas terapêuticas que provocaram mudanças na vida psíquica das mulheres, devolvendo-lhes a alegria e modificando suas vidas. Uma história que sempre impactou o público ouvinte.

A líder contava que, nesse período, elas brincavam de rolar no chão, de imitar animais, de cantar cantigas de roda e que o corpo era, ao mesmo tempo, exercitado e valorizado. Ali abria-se um espaço para pensar na beleza da maturidade das avós, que passaram ao cuidado de si, arrumando-se, enfeitando o corpo com adereços como colares, brincos e anéis, pintando os cabelos, passando batom, enfeitando-se e assumindo a passagem do tempo, convencendo-se da beleza do amadurecer.

Até então, essa professora de expressão corporal era mencionada como figura importante, porém sem que seu nome fosse falado. Valdete Cordeiro se referia a ela como Dedé.

Já havia alguns anos que desejava encontrar essa professora. A pesquisadora Gil também tentou localizá-la, mas não conseguiu. Quando eu perguntava a Valdete o nome e o sobrenome da professora ela respondia não saber, afirmando conhecê-la apenas pelo apelido, Dedé.

Gil ouviu algumas participantes do curso de expressão corporal: Maria Isabel Carlos, Maria das Mercês Pedro e Bernardina de Sena que apontaram, com saudades, aquele tempo como um período de muita alegria. Reconheceram a importância de Dedé na história do grupo e comentaram que foi ela quem lhes ensinou a música *Penerei fubá*, do folclore

mineiro. Em nota de rodapé, Gil (2008, p. 51) informa que o sobrenome de Dedé é Miher, o que esclarece a sua falta de sucesso na empreitada de encontrá-la.

Anos depois, realizei o mesmo caminho, fiz pesquisas na internet com o nome informado. Em dezembro de 2013, estive com Valdete e lhe perguntei se ela tinha como encontrar essa professora. Ela me respondeu que, apesar de não ter o telefone dela, acreditava que a produtora cultural tivesse, pois, antes da comemoração do aniversário dos quinze anos de existência do grupo *Meninas de Sinhá*, elas se encontraram, por um acaso, com Dedé em uma agência bancária, e a produtora registrou o seu número em uma agenda. Dedé foi convidada e homenageada no aniversário do grupo, evento em que estive presente, mas, envolvida com a atividade amadora de gravação, não consegui contatá-la.

Após a entrevista que fiz com a produtora cultural, ela me informou, também, desconhecer o primeiro nome de Dedé, mas que seu sobrenome era Miwa e que mediará o nosso encontro. No dia 10 de janeiro deste ano, conversei com Dedé por telefone. Finalmente, no dia 16 do mesmo mês estivemos juntas e ela me concedeu uma longa entrevista ainda sob o impacto do recente falecimento⁵² de Valdete da Silva Cordeiro, ocorrido no dia 14.

3.5.1 A história da expressão corporal

Ter me encontrado com Dedé Miwa no final da escrita de minha tese foi fundamental. Esse hiato na história do grupo — entre o seu início, identificado pelo olhar da liderança para o problema do uso e abuso dos medicamentos, e a configuração do grupo por meio da prática de difusão das cantigas de roda — precisava de esclarecimentos.

Embora muitos pesquisadores tenham desenvolvido trabalhos a partir do grupo, a lacuna continuava existindo, e sempre me questionei sobre o que fizera com que aquelas mulheres persistissem nos encontros. Formar um grupo pode ser uma tarefa complicada. Mantê-lo, torna-se um desafio muito maior. Valdete localizava o início da história do grupo no ano de 1989, quando ela começou a convidar as mulheres para se reunirem e trocar

⁵² No dia 10 de janeiro, quando fiz o primeiro contato com Dedé, ela estava no Estado do Espírito Santo; combinamos nos encontrar no dia 13, no período da tarde. Na semana anterior, Valdete foi internada no Hospital Risoleta Tolentino Neves para realizar uma cirurgia de alta complexidade, em decorrência da ausência de circulação sanguínea na perna esquerda. Diabética, existia o risco de amputar o membro e a cirurgia era necessária para salvar a sua perna. Meu encontro com Dedé foi, então, desmarcado. A cirurgia ocorreu no dia 13 e na noite de 14 de janeiro a líder comunitária faleceu. Dedé e Marilda da Silva Cordeiro, filha mais nova de Valdete, estiveram com esta naquele mesmo dia, na UTI, algumas horas antes do seu falecimento.

experiências, “baterem papo”, com o intuito de ajudá-las a abandonar os medicamentos. Também contava que nessa época, quando faziam trabalhos manuais e conversavam, o problema que a preocupava não tinha sido resolvido e que foi só a partir da expressão corporal que a mudança começou. Apenas no final do ano de 1996 deu-se a troca do nome *Lar Feliz* por *Meninas de Sinhá*; então, era necessário compreender o que tinha acontecido nesses sete anos de existência, tempo em que houve o investimento afetivo das mulheres que ali permaneceram.

Dedé Miwa não se lembra do ano em que realizou a oficina no Alto Vera Cruz, mas sim que foi durante o governo do prefeito Patrus Ananias de Souza, entre 1993 e 1996. A gestão desse prefeito era conhecida como Frente BH Popular⁵³. Provavelmente o encontro de Valdete e Dedé Miwa tenha ocorrido no primeiro ano desse governo, em 1993, e essa reconstrução aos poucos tem sido tecida e esclarecida pelas testemunhas do passado, por meio da transmissão oral.

Foi a primeira vez que Dedé foi entrevistada sobre esse assunto, dando um belo depoimento do encontro entre a líder comunitária e a professora de expressão corporal, o que permitiu o preenchimento de lacunas importantes na trajetória de formação do grupo. Era preciso saber quando e como foi esse encontro entre elas, em que consistia o trabalho de expressão corporal, qual foi o motivo de seu afastamento, como ocorreu o seu reencontro com o grupo e o que ela pensava da transformação da prática grupal sob a produção cultural.

3.5.2 A professora de expressão corporal

Desde o meu primeiro contato com Valdete da Silva Cordeiro, no ano de 2003⁵⁴, o que chamou a minha atenção em sua fala foi a importância que ela conferia à expressão

⁵³ O trabalho de BEDÊ, 2005 foi consultado por retratar o período em questão e por focar a política habitacional da capital mineira. Como liderança comunitária constituída, Valdete da Silva Cordeiro esteve presente no debate dessas políticas. Quando recolhi sua história de vida, ela comentou que o governo de Patrus Ananias foi decisivo para muitas conquistas sociais. Foi nesse período que as lideranças comunitárias ganharam força, porque o canal de comunicação entre o poder municipal e os representantes da sociedade civil estava aberto. O diálogo foi a marca da gestão Patrus, que sempre foi um político respeitado por sua ética e consideração com os cidadãos.

⁵⁴ A primeira apresentação pública a que assisti do ainda chamado *Grupo de Cantigas de Roda Meninas de Sinhá* foi no dia 31 de julho de 2003 no *III Seminário Bolsa Escola*, que tinha como tema "Grupos sociais, comunidade e a arte nas relações", evento voltado para os estagiários da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Valdete

corporal, como já salientado nesta tese. Estava clara a existência de um encontro de desejos: o da líder comunitária e o da professora que se disponibilizou a trabalhar no Alto Vera Cruz, indicando para a líder o caminho para efetivação dessa parceria. Sobre o seu nome não ser revelado, Dedé relata:

— “E ela dava entrevista e sempre falava de mim. Um dia um amigo meu me contou uma história. Chamou a Valdete e o *Meninas de Sinhá* na faculdade onde dava aula — não me lembro mais qual, se foi a Newton Paiva ou a UEMG. Então ele pediu que ela falasse sobre o começo e tal. E ela falou assim: ‘é, apareceu lá uma professora dando uma aula de expressão corporal’. Aí o Wilson, que é o meu amigo, Wilson Avelar, falou: ‘gente só um parêntese aqui, essa menina que Valdete está falando é minha amiga, chama-se Dedé Miwa, é atriz há muito tempo’. Nós fomos do mesmo grupo e explicou a minha procedência. (ri) Porque a Valdete não contava. Toda entrevista que ela dava, ela falava ‘chegou uma professora, uma menina’. Eu ria tanto com o Wilson porque ainda era menina. (ri) O que encantou a Valdete, porque ela tinha muita dúvida sobre o que ela podia fazer com aquelas mulheres. O que ela podia fazer? Só crochê? Isso nem passava pela cabeça dela! Quando ela me viu naquela pequena aula... porque era uma coisa assim, pós-enchente. Era um evento assim, pós-enchente, pós-tragédia... Eu fui lá convidada pela prefeitura pra ganhar meu cachezinho. Ela me viu ali e apaixonou! Apaixonou por aquilo. Quando ela viu aquele povarêu todo com os paus de vassouras... faz, mexe, não sei o quê... apaixonou! ‘É isso que eu quero! É mexer. É isso que eu quero para as mulheres do Alto Vera Cruz.’”

Finalmente, venho saber quem é essa professora. Ela é atriz e não professora de educação física, como era de conhecimento do público. Usa o seu nome artístico, conforme registro no Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de Minas Gerais (SATED Minas). Na época, trabalhava no Sindicato dos Bancários. Fazia parte de um grupo de teatro de rua conhecido pelo nome *No olho da rua*. Também trabalhava com um grupo de teatro em um grande hospital psiquiátrico.

— “O meu encontro com a Valdete aconteceu na hora certa, no lugar certo! Tudo conspirou para que aquilo acontecesse. Por um acaso fui chamada para dar aquela aula de expressão

estava compondo uma mesa redonda, intitulada "Relatos de experiências de formação de grupos através da arte", com o músico Santone Lobato, que apresentou a experiência do *Grupo Tambolelê*, e o psicanalista Marcelo Matta de Castro, que coordenava o *Projeto Guernica*, um trabalho desenvolvido pela prefeitura com os grafiteiros da cidade.

corporal lá no Alto. Não estava nos meus planos que a Prefeitura ia me chamar. Eu estava muito bem no Sindicato dos Bancários. Estava muito bem *No Olho da Rua*, fazendo as *performances*. Era um grupo muito bacana. Era a vanguarda, da vanguarda nesse Belo Horizonte. Muito bacana mesmo! Trabalhava no Hospital Raul Soares com um grupo.”

A Prefeitura a contratou para dar uma oficina para as mulheres grávidas e idosas nesse evento definido como “pós-tragédia”. O relato desse encontro ganha agora a voz da professora de expressão corporal:

— “Quando Valdete me viu dando essa aula, num ginásio, num pátio enorme, com muita gente... e eu uso os cabos de vassouras, uso garrafa pet, tudo que você imaginar que pode ser reciclado eu uso na minha aula, porque se eu for pedir para a Prefeitura: ah, eu quero alteres, eu não vou ter! Eu não vou ter nunca! Então, eu pedia para trazer pau de vassoura e para deitar no chão com uma toalha de casa. Foi sempre assim. Quando a Valdete viu aquilo, falou: ‘mas você tem que vir dar aula aqui no Alto!’ Eu falei: Valdete eu venho, procura a Prefeitura. E isso ela fez. Foi lá na Secretaria de Cultura. A gente tinha uns amigos, o Vilarde Veloso, o Marquinhos, que hoje é vereador, a Cristina e a Sônia que se interessaram por aquela história dela e falaram: ‘então vamos contratar a Dedé para o Alto Vera Cruz’. Fui para o Alto Vera Cruz. Todo dia, 7 horas da manhã, eu estava no Alto Vera Cruz. E o trabalho, a ideia da Prefeitura era investir no agente multiplicador.”

Foi nesse período que a cultura local floresceu na capital mineira e que a interlocução do poder público com as lideranças de vilas, favelas e bairros foi fortalecida. A preocupação com a área social foi uma marca reconhecida da administração municipal do período de 2003 a 2006, processo que teve sua continuidade no governo subsequente assumido pelo então vice-prefeito de Patrus Ananias, o médico e político Célio de Castro, embora não mais com o mesmo vigor.

Valdete da Silva Cordeiro já era conhecida como líder comunitária e tinha acumulado experiência nos caminhos para o diálogo com o poder municipal. Dedé era companheira de partido político do Prefeito, conhecida pelo seu trabalho como atriz no Sindicato dos Bancários e tinha amigos na Secretaria de Cultura.

— “Eu trabalhava com meninos de rua, que era uma febre nessa época. E esse prefeito que eu falei, a gente era militante no mesmo partido. Ele disse: ‘Dedé você vai trabalhar com a terceira idade’. Ele queria muito. Era muito preocupado com a terceira idade. Com o

abandono, com o descaso. Mas eu falei: Patrus o que eu vou fazer com a terceira idade? Ele respondeu: ‘o que você ensina para os meninos, você ensina para os avós’. Ele era fantástico, fantástico, fantástico! E a ideia dele era descentralizar a cultura. Ele queria que o Alto Vera Cruz, o Barreiro... queria que tivesse a cultura, que tivesse um cinema, que tivesse um cinema ao ar livre. Que tivesse uma peça de teatro, que tivesse um centro cultural.”

Aceito o convite, a prática de Dedé foi ganhando a adesão de outras mulheres e Valdete foi aprendendo a conduzir o grupo a partir das técnicas utilizadas pela professora, que misturava o teatro, as danças, os folguedos, as brincadeiras de roda, num esforço de valorização do corpo por meio do movimento e da reflexão, com o ideal de trabalhar a cidadania das mulheres pelo lúdico. Sua formação era diversificada, ela se lançava a misturar os elementos de diferentes culturas e tinha a capacidade de muito realizar com o pouco, criando instrumentos de materiais recicláveis e abrindo espaço para a expressão da criatividade.

— “Quando eu fui para o Alto Vera Cruz, o que me veio à mente para passar a elas foi isso: a valorização do corpo, usando a expressão corporal como instrumento. Usando a expressão corporal como um agente transformador, pela valorização do corpo. E pela valorização do corpo, transformar a mente.”

Conta que seu trabalho no Alto Vera Cruz foi o primeiro, com continuidade, porque sempre oferecia curtas oficinas e ali pôde permanecer por seis meses, até que percebeu que Valdete estava apta a prosseguir com as aulas.

— “Essa propriedade a Valdete tinha, você pega a essência, dali transforma. Isso chama criatividade! Você transforma aquilo. É o seu olhar. Valdete tinha um olhar em cima da expressão corporal. Ela pegou e desenvolveu. Foi adiante. O dia que eu cheguei para ela e falei: Valdete, eu acho que você já está apta. Fica e eu vou. Vou levar o meu conhecimento para outros grupos.”

Comenta, ainda, que em algumas comunidades não conseguiu multiplicar o seu trabalho, porque as pessoas se apegavam a ela como mestra que detinha o conhecimento, perdendo, com essa idealização, a possibilidade da autonomia de criação e da condução de seus próprios grupos. No caso da experiência no Alto Vera Cruz o que ocorreu foi:

—“... um encontro de objetivos, um encontro de anseios, de desejos, ali. Com a possibilidade de concretizar tudo ali. Era a maior satisfação: minha, como profissional e dela, como pessoa,

sabe, como assistente social, e nem era assistente social, era ‘insistente’ social. Tudo veio ao encontro. E eu sou uma pessoa muito ansiosa. Eu quero tudo aqui, agora, e Valdete também tinha pressa de arrumar a vida daquelas pessoas.”

Ela atribui ao Alto Vera Cruz o seu rico aprendizado com a cultura. Enfatiza a riqueza do lugar em contraposição à pobreza e violência que na década de 1990 reinavam. Nesse período do seu trabalho com a expressão corporal, ela afirma que o grupo ainda não tinha um nome e que sua identificação como *Lar Feliz* foi posterior. Esses fragmentos vão compondo essa história do grupo, que tem aparecido de forma contraditória em diversos espaços.

Lembra-se ainda de uma passagem que revela as condições em que trabalhava e a iniciativa de Valdete em solucionar problemas cotidianos elementares para a execução das aulas.

— “Era tão carente, que um dia eu cheguei pra dar aula e o salão estava infestado de pulgas. Eu falei: Valdete, eu sou uma pessoa extremamente alérgica, eu falei, se uma pulga dessas me morder, eu vou ficar de cama! Aí a Valdete disse: ‘Dedé, a gente tem que dar um jeito. Tem que dar um jeito!’ Aí, liguei para Cristina: está infestado de pulga. Porque tinha um porãozinho assim, e era muito gato de rua. Então infestou e você via as pulgas no salão. Valdete pegou um balde, encheu de sal, água com sal, e começou a passar no salão para eu poder dar aula.”

Juntas elas enfrentavam os problemas e viabilizavam um trabalho de valorização da mulher por meio da expressão corporal e do brincar. A demanda pelo grupo nessa época foi grande e, em alguns momentos, elas se preocuparam com esse crescimento, porque o salão era pequeno e já não davam conta de receber todas as mulheres que procuravam as aulas.

3.5.3 A primeira apresentação pública do grupo da *Expressão Corporal*

Dedé esclarece que a primeira apresentação pública do grupo conduzido por Valdete foi em uma exposição de bonecos no salão do Sindicato dos Bancários, e que ela conseguiu um ônibus para levar as mulheres para a sua exposição.

— “Como artista plástica, eu fiz uma exposição de bonecos no Sindicato dos Bancários. Eu e o meu ex-companheiro fizemos uma exposição. Eu falei: vou levar o grupo para cantar lá. Aí

ensaiei uma música com elas, do folclore do Norte de Minas. Fui com essas mulheres. Arranjei um ônibus. Toda vida batalhei muito assim. Elas nunca tinham ido a uma exposição, e fomos à exposição. A sorte foi que quando chegamos lá tinha um rapaz, também do Vale, cantando com um violão. Quando essas mulheres começaram a cantar o *Penerei Fubá*, o cantor, não me lembro mais o nome, começou a acompanhar e eu sei que elas ficaram ali cantando por quase uma hora o *Penerei Fubá*. Cantavam, repetiam e o povo gostava! Aí fiz um coquetelzinho, elas nunca tinham participado de um coquetel. Foi maravilhoso!”

Já Valdete localizava a primeira apresentação pública do grupo em época de Copa do Mundo. O conteúdo dessa apresentação, que elas tiveram medo de realizar, foi sustentado pela prática da expressão corporal. Naquele dia, elas receberam a manifestação de reconhecimento do público, que se admirava com os exercícios executados pelas avós. Embora em alguns registros esse evento tenha sido localizado no ano de 1996, ele provavelmente ocorreu em 1994, porque a líder sempre narrou que era época de Copa do Mundo e que as mulheres combinaram de vestir uma bermuda branca e uma camiseta amarela, usando cabos de vassouras, para fazer os exercícios, enfeitados com fitas verdes e amarelas.

O contexto de desdobramento dessa história era o da política adotada pela Gestão Frente BH Popular que investiu na descentralização da cultura, por meio da formação de agentes multiplicadores, com o objetivo de garantir a continuidade do trabalho difundido pelos agentes formadores. Essa era a atmosfera social que propiciou a transformação do grupo de mulheres.

— “Devido à dificuldade de contratar técnico, a gente tinha como missão ser multiplicador, que era formar uma pessoa da própria comunidade para dar seguimento ao trabalho. Porque você sabe como é o poder público: nunca tem verba. Quando eu cheguei lá, tudo muito precário. Valdete já estava num trabalho de assistência social. A vida toda, pra mim, ela foi uma assistente social. Ela ia no posto de saúde para conversar com as mulheres, porque ela via que aquelas mulheres tomavam muitos comprimidos. Quando eu cheguei, já tinha um número razoável de mulheres para frequentar as minhas aulas. Porque, também, ninguém entendia que mulher doida é essa que chega aqui pra dar dança, e não sei o quê. Comecei a dar a expressão corporal, não aquela coisa, um, dois, três... não! Porque eu acho uma chatice! E me desculpe, mas eu acho uma chatice. Então, eu colocava os ritmos brasileiros, como *reagge*, axé, tudo que você imaginar, usava a música mineira pra fazer a expressão corporal. Elas adoraram

aquilo. Elas adoraram! Quando foi na próxima aula, tinha fila na porta do salão! Fila! E mulheres em cadeiras de rodas. Mulheres em cadeiras de rodas! Eram tantas mulheres que não tinha jeito mais, num salãozinho... a gente tinha um sonzinho. Até ‘maestra’ eu fui, porque não tinha como contratar uma pessoa pra fazer um coral. Eu dou muita importância ao coral; eu acho que um coral num grupo de idosos é fantástico! Aí o que aconteceu? Eu falei: Valdete, vamos puxar pela memória as cantigas de roda, aquela cultura. ‘Dedé, cantiga de roda é cultura?’ Cantiga de roda, Valdete, é cultura! E falava isso para as mulheres. Era aquela cultura *Griot*.”

Sobre o afastamento de Dedé do grupo ela esclarece que sua presença já não mais fazia sentido ali porque, realmente, Valdete estava apta a continuar o trabalho, e seu objetivo tinha sido cumprido. Define-se como uma pessoa que nasceu para semear. Sua narrativa é repleta de exemplos de mudanças ocorridas nas vidas de suas alunas, tocadas pelo trabalho com o corpo. Observa ainda que as experiências exitosas que teve foram todas em comunidades pobres. Percebeu, ao longo de sua vida, que seus trabalhos em bairros de classe média não iam para frente.

Ao ouvi-la, pareceu-me muito claro que a sua atividade se estruturava numa proposta de valorização da espontaneidade. Espontaneidade que guardava o poder terapêutico de liberar emoções e trabalhar o corpo enrijecido pelos afazeres e adoecido pela dureza da vida que as mulheres levavam. A aula de expressão corporal era um espaço para brincarem, para experimentarem atividades há muito esquecidas ou até mesmo não vividas. As mulheres foram experimentando vivências que as despertaram para outra realidade, a realidade da necessidade e da importância do cuidado com o corpo, do cuidado consigo.

Quando manifestei o entendimento que eu tinha até aquele momento, na entrevista que ela me concedia, Dedé comentou:

— “Justamente. A espontaneidade. Isso! Você disse a palavra certa! Era tudo espontâneo, não tinha nada programado. Você faz o que der na cabeça. A música, a dança, os folguedos sempre foram uma constante no meu trabalho.”

Conta que até balé clássico elas dançavam. Dedé colocava música clássica para as mulheres porque achava que elas tinham o direito a ter acesso a tudo, e, surpresa com a maneira como reagiam aos seus convites, comenta que elas eram até bailarinas, com direito a *plié* e tudo mais.

— “É através da dança que elas se expandem, se encontram. É muito bacana isso. Dançar para poder sonhar. Dançar. Dançar. Na minha aula elas dançam, não tem técnica... O seu corpo é um veículo de comunicação. É você. Aprendi isso no Alto Vera Cruz. Ter encontrado Valdete foi de grande valia para mim, na minha profissão.”

Como artista, ela mostra que a expressão corporal no teatro é a essência; se ela falta, o público não é atingido. Atribui ao Alto Vera Cruz esse aprendizado que teve para a vida profissional e cita muitos artistas, músicos e bailarinos, filhos do Alto, testemunhando a força do lugar.

3.5.4 Do grupo da *Expressão Corporal* para o grupo *Meninas de Sinhá*

Ao lhe perguntar sobre as mudanças ocorridas na história do grupo, ela afirma compreender a prática das mulheres como patrimônio cultural da cidade e já não mais consegue reconhecer o trabalho social que a líder comunitária defendia e cultivava naqueles primeiros anos. A mídia, ao se apropriar, transformou as relações internas e desvirtuou a proposta.

— “Daquela proposta inicial que a Valdete tinha, distanciou-se demais e foi uma preocupação dela até o dia da morte. Vou dizer isso! Porque Valdete foi uma pessoa que veio a esse mundo para o bem do próximo. Para o próximo. Para trabalhar para o próximo. A questão do dinheiro, a Valdete com os filhos e tudo. Ela sempre passou muita dificuldade. Foi muito difícil para ela. Mas ela nunca desanimou. Nunca você viu Valdete falar ‘eu queria ter isso, eu queria ter aquilo’. Nunca! Eu nunca vi isso na Valdete. Eu não acho que as *Meninas de Sinhá* têm que ficar esmolando. É mais que obrigação do Estado. Você tem um grupo que leva o nome de Minas Gerais para o mundo. Que leva a cultura.”

Além de ouvir depoimentos das mulheres, que revelam conflitos internos no grupo, Valdete, algumas vezes, dividiu sua preocupação sobre o rumo que o grupo tinha tomado, relatando um episódio em que uma integrante cobrou uma prestação de contas e chegou a ameaçar entrar na Justiça para requerer seus direitos. Comigo se queixou que tinha gente achando que *Meninas de Sinhá* era uma firma. A escolha de mulheres para a viagem à Polônia foi outro episódio que trouxe consequências para as relações entre elas. As que ficaram — a maioria — expressaram seus sentimentos de descontentamento.

CAPÍTULO 4 – A PRODUÇÃO CULTURAL

Desde a década de 1990, o mercado cultural vem sofrendo importantes mudanças apoiadas por políticas públicas. Nesse contexto de profusão das práticas artísticas, o grupo *Meninas de Sinhá* não só foi descoberto pela produção cultural como, também, encontrou condições para realizar o seu sonho de gravar um CD e se tornar conhecido. As possibilidades para o incremento de sua atividade estavam todas ali, num terreno fértil que o transformaria de maneira nunca imaginada. Realizar viagens pelo interior de Minas, ganhar outros Estados, sair do país... tudo isso foi um processo viabilizado pelas políticas públicas de incentivo à cultura que alavancaram os projetos que deram reconhecimento ao grupo, por meio de suas parcerias com as empresas interessadas no incentivo fiscal e no selo de responsabilidade social.

Do ponto de vista local, a década de 1990 na cidade de Belo Horizonte é identificada como uma época de efervescência das práticas culturais. Do 1992 até 2008, a gestão municipal da capital mineira esteve sob a responsabilidade de prefeitos vinculados aos partidos políticos PT, PSB e PT, respectivamente. O prefeito Patrus Ananias é identificado como o político que promoveu uma “revolução social” e cultural na cidade, com a implantação da política do Orçamento Participativo, que foi continuada nos governos subsequentes, embora tenha sofrido mudanças importantes. Essas mudanças não serão discutidas aqui, mas precisam ser apontadas para futuros estudos que se debrucem sobre esse contexto da participação e do diálogo com a sociedade civil, que ganhou alguma força nos anos de 1990, posteriormente arrefecendo.

Durante a administração de Patrus Ananias (1993-1996, PT) assistimos a uma intensa recuperação de lugares considerados importantes para a preservação da memória de uma “cidade sem memória”. Além disso, existiu uma maior preocupação com o levantamento de propostas vindas da população, recolhidas pelas administrações regionais ou apresentadas como projetos cadastrados na lei de incentivo à cultura. (SILVA & FRANÇA, 1998, p. 436).

Para além das constatações teóricas sobre as diferenças entre os governos de Patrus Ananias (1993-1996), Célio de Castro (1997-2003) e Fernando Pimentel (2003-2004 / 2005-2008) é preciso reconhecer uma matriz ideológica que continuou investindo na descentralização da cultura. A trajetória desses três políticos esteve ligada desde o ano de

1993. No governo de Patrus Ananias, o médico e ex-deputado federal Célio de Castro ocupou o cargo de vice-prefeito e o economista Fernando Pimentel, o de Secretário de Planejamento. Em seguida, Fernando Pimentel foi vice-prefeito de Célio de Castro, assumindo o governo do Município na metade do segundo mandato do prefeito, afastado por motivo de saúde, e, logo depois, sendo eleito, ele próprio, chefe do Poder Executivo Municipal.

Muitos equipamentos culturais foram inaugurados de 1993 a 2008. Dos dezesseis centros culturais⁵⁵ da capital mineira, apenas dois tiveram sua inauguração fora desse período, um em 1992, outro em 2009. O Centro Cultural do Alto Vera Cruz e o Centro Cultural São Bernardo foram inaugurados no governo de Patrus Ananias, responsável pela política de descentralização da cultura. Três centros culturais foram estabelecidos na gestão do prefeito Célio de Castro, e nove, sob a de Fernando Pimentel. Entretanto, a existência desses equipamentos não significa o acesso direto à cultura. Por muitas vezes, ouvi de lideranças do Alto Vera Cruz que o Centro Cultural era um elefante branco na comunidade. Uma percepção que pode estar ligada ao fato do equipamento ser gerido pelo poder público municipal, estando ali presentes forças contrárias que nem sempre conseguem equalizar aquilo que o técnico considera bom para a comunidade com o que os próprios moradores desejam.

A história do grupo *Meninas de Sinhá* está ligada ao Centro Integrado de Atendimento à Criança e Adolescente (CIAME/Flamengo), que ofereceu o espaço físico para viabilizar o encontro das mulheres. Na sequência, os encontros passaram a ocorrer no salão do Centro de Ação Comunitário do Alto Vera Cruz (CAC-VC)⁵⁶, por meio de um termo de concessão da área. O projeto de reforma desse espaço foi aprovado em 2013, no valor de R\$ 80.000,00, pelo Fundo Municipal e, dessa forma, o grupo implementará sua tão sonhada sede. A relação das integrantes do grupo com o Centro Cultural não é muito expressiva, apenas recentemente elas passaram a frequentar oficinas de música naquele local.

⁵⁵ São eles: Lagoa do Nado (1992); São Bernardo (1994); Alto Vera Cruz (1996); Liberalino Alves de Oliveira (1999); Pampulha (2000); Zilah Spósito (2000); Venda Nova (2007); Vila Marçola (2007). Em 2008: Vila Fátima; Vila Santa Rita; Urucuia; Lindeia/Regina; Salgado Filho; Jardim Guanabara; Padre Eustáquio; Salgado Filho e São Geraldo(2009). Todos foram resultado da política do Orçamento Participativo, com exceção do primeiro, Lagoa do Nado, cuja população reivindicou a preservação de uma área verde que foi transformada em parque. Disponível em: <<http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento>>. Acesso em 21 jan. 2014.

⁵⁶ O escritório do grupo funcionava em um quarto improvisado na casa da líder comunitária, Valdete da Silva Cordeiro. Durante a maior parte do tempo de sua existência, era lá que se guardavam os materiais, instrumentos musicais e agenda do grupo. O telefone residencial da fundadora do grupo era a referência para o agendamento das apresentações.

Ainda no período de 1993 a 1996, a cidade ganhou dois eventos de importância na área cultural, o Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT-BH)⁵⁷, criado em 1993, e o Festival de Arte Negra (FAN), de 1995⁵⁸. A segunda edição do FIT-BH ocorreu em 1996, e, no ano seguinte, ganhou uma edição extra para a comemoração do Centenário da Capital. Esse contexto de promoção da cultura é importante para a localização do quadro geral que emoldura a história do grupo *Meninas de Sinhá*.

Alguns integrantes do FIT-BH estiveram presentes no evento de inauguração do Centro Cultural do Alto Vera Cruz e, ao assistirem à apresentação do *Meninas de Sinhá*, convidaram o grupo a participar de um grande evento que compôs a agenda das comemorações do centenário da capital mineira⁵⁹, quando o grupo foi apresentado como de terceira idade do Alto Vera Cruz (Gil, 2008). Portanto, percebe-se como a prática foi se espraiando, numa teia constituída por artistas, poder público, agentes culturais e espectadores, que reconheceram a potência e a capacidade do conteúdo transmitido pelo *Meninas de Sinhá* em mobilizar as emoções.

Ao prefaciá-la obra *O avesso da cena* — importante contribuição para a compreensão dos bastidores desse cenário movimentado por diversos atores sociais conduzidos por forças e tendências nacionais e internacionais —, Eleonora Santa Rosa⁶⁰ mostra que a cultura continua sendo um apêndice das políticas públicas e dos investimentos das empresas privadas, em sua maioria tributárias dos incentivos fiscais municipal, estadual e federal.

O mercado cultural de Belo Horizonte, a exemplo de outras capitais brasileiras, explodiu na última década. A partir dos anos de 1990, multiplicaram-se os equipamentos culturais como casas de espetáculos, salas de cinema, estúdios de gravação e galerias de exposição. A produção da cidade também acompanhou o movimento de expansão da infraestrutura. (AVELAR, 2008, p. 30).

Para além das intenções do político Patrus Ananias, sensível à importância do incentivo às práticas culturais e à ampliação do acesso à arte, as pressões da política neoliberal

⁵⁷ O Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT-BH) foi o resultado de duas propostas de festivais internacionais: uma de palco, gestada pela direção do Teatro Francisco Nunes, e outra de rua, idealizada pelo Grupo Galpão. Disponível em: <<http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

⁵⁸ Disponível em: <<http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

⁵⁹ Cf. SILVA & FRANÇA, 1998. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php>>. Acesso em: 28 nov. 2013.

⁶⁰ Foi Secretária de Estado da Cultura de Minas Gerais de 2005 a 2008. Cf. AVELAR, 2009, p. 19.

terminaram por configurar um quadro contraditório que, ao mesmo tempo em que parece ter ampliado o acesso à cultura, transferiu, de certa forma, sua responsabilidade para as empresas, em um jogo em que o Estado dita as regras sem, efetivamente, ter o controle dessa gestão e dos efeitos na vida cotidiana dos atores sociais envolvidos com a promoção da cultura.

Passaram quase duas décadas, desde a primeira experiência desta modalidade de financiamento, iniciada no Brasil com a Lei N. 7.505, de 02 de julho de 1986, conhecida por Lei Sarney, extinta e mais tarde substituída pela Lei Rouanet. Este modelo de política de incentivos foi assimilado e implantado na década de 1990 por estados e municípios, inaugurando um novo marco regulatório no tratamento das questões culturais, ao mesmo tempo em que, impulsionando e redirecionando o *modus operandi* do fazer cultural. No estado de Minas Gerais, vale à pena destacar a experiência da criação de dois instrumentos de política cultural, voltados para impulsionar as atividades culturais. São eles: a Lei n. 12.040, de 28 de dezembro de 1995 — chamada de Lei Robin Hood — posteriormente substituída pela Lei n. 13803 de 27 de dezembro de 2000; e a Lei 12.733 de 30 de dezembro de 1997, modificada e substituída pela Lei 13.665 de 20 de julho de 2000, Lei de Incentivo à Cultura do Estado de Minas Gerais. Tais mecanismos pressupõem níveis de articulação entre o Estado (regulador e fiscalizador), o Mercado (patrocinador e incentivador) e a Sociedade, (instituições e agentes culturais públicos e privados), exigindo desses três atores envolvidos respectivos níveis de responsabilidade frente à gestão pública de cultura, além de um alto grau de profissionalização. (SILVA, 2008, p. 65-66).

Foi nesse terreno que a prática do grupo floresceu. Cabem o questionamento sobre a maneira como as políticas culturais estão sendo gestadas e a observação que a história do grupo *Meninas de Sinhá* revela a ineficácia do não investimento permanente nas práticas culturais nascidas espontaneamente em comunidades excluídas que se recriam por meio da arte. O produtor cultural acaba se inserindo nesse processo, sem perceber a necessidade do seu engajamento na reivindicação por melhores condições de trabalho e na criação de alternativas que diferenciem o tratamento, o investimento e o cuidado com os grupos locais, originados em comunidades socioeconomicamente vulneráveis, preservando e respeitando suas histórias.

O patrocínio à cultura, como consequência, vem sendo cada vez mais utilizado como ferramenta de aproximação das organizações com seus públicos, num movimento que se potencializa ainda mais pela aplicação das leis de incentivo que se multiplicaram pelo país. Tais mecanismos de renúncia fiscal, embora passíveis de inúmeras críticas, apresentam-se como um atrativo a mais para as empresas injetarem recursos significativos na área cultural. (AVELAR, 2008, p. 38).

4.1 A política cultural brasileira⁶¹

O Brasil, historicamente, se apoiou na cultura da escrita. Ao recuperar a legislação brasileira por meio dos textos presentes na Constituição Política do Império do Brasil (1824), na Constituição da República (1891), na Constituição de 1934 e na Constituição de 1937, Dória mostra como aquela cultura foi privilegiada:

No mundo ocidental moderno, o Estado começa a se imiscuir nos negócios culturais logo no Iluminismo. No pedaço ibero-americano que nos toca, ele se situou no centro da questão desde quando D. João VI fundou, num país de escravos e analfabetos, a Biblioteca Nacional. Naquele momento evidencia-se também que o Estado de tradição ibérica confere à cultura uma dimensão nitidamente patrimonialista, o que é perceptível já na ideia de que a primeira instituição cultural deva se formar em torno de um acervo de livros. (DÓRIA, 2003, p. 16).

Para o autor, foi no século XIX que a língua e o folclore passaram a desempenhar um papel fundamental na construção imaginária da nacionalidade, sendo a cultura do povo assimilada pelo romantismo dos importantes intelectuais da época, que se esforçavam para encontrar, recuperar e preservar a brasilidade.

A década de 1990 foi de extrema importância para o grupo, como já salientado em diversos momentos deste trabalho. Ele surgiu em 1989, sem nenhuma proposta de ação previamente definida, sendo sustentado pela vontade de solucionar o problema do uso de medicamentos observado pela líder comunitária. A própria função social da líder propiciou esse encontro do seu olhar com as mulheres que saíam do Centro de Saúde.

Durante quatro anos, o grupo se manteve com as conversas e as trocas de experiências durante as atividades artesanais. Em 1993, a expressão corporal foi incorporada às atividades, criando, finalmente, um espaço terapêutico que transformou a vida das mulheres. Elas fizeram uma apresentação pública, cantando *Penerei Fubá* na exposição da artista Dedé Miwa, no Sindicato dos Bancários, em 1994, e, desde então, a agenda do grupo passou a ser preenchida com uma intensa atividade de apresentações. Em 1996, elas participaram da inauguração do Centro Cultural e assumiram a identidade de grupo difusor de cantigas de roda *Meninas de Sinhá*. Em 1997, apresentaram-se nas comemorações do aniversário do centenário da capital mineira, e em 2000, gravaram faixa do CD *Manifesto 1º*

⁶¹ < <http://www.cultura.gov.br/projetos-incentivados>>

Passo, do grupo Negros da Unidade Consciente (NUC), a convite do produtor e diretor musical Gil Amâncio, também morador do Alto Vera Cruz. As décadas seguintes foram de incremento da atividade artística, com gravação de CD próprio e viagem internacional.

No entanto, é necessário refletir sobre os bastidores desse cenário que, gradualmente, foi alterado pela presença do investimento de produtores culturais atentos aos editais de promoção de cultura nas suas diversas modalidades. Com a criação do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), implementado pela Lei Rouanet ou Lei do Mecenato (Lei 8.313/1991), as duas formas de pleitear recursos para a promoção de projetos culturais passaram a ser o Fundo Nacional de Cultura (FNC) e o Incentivo Fiscal.

Considerando os dados disponíveis referentes ao período de 1996-2006, é possível perceber a crescente e constante captação dos recursos por meio da política de renúncia fiscal, traduzidas não só em valores (de R\$ 160 milhões para R\$ 875 milhões), mas também em número de projetos incentivadores. O crescimento do número de incentivadores é também observado: do reduzido número de 43, em 1994, para 13.875 incentivadores, em 2006. (SEGNINI; SOUZA, 2007, p. 26-27).

A possibilidade dessa captação modificou o cenário da promoção da cultura exigindo novas competências dos artistas e produtores, misturando papéis e fazendo desse, um trabalho flexível e precário. O requerimento do FNC e do Incentivo Fiscal, pela sua operacionalização burocratizada, não deixa margens para a participação de grupos não alfabetizados e que, então, passam a necessitar de um mediador capaz de ler, propor e adequar a escrita de projetos que respondam às regras estabelecidas pelo Pronac.

Os projetos são analisados pela Comissão do Fundo Nacional da Cultura (CFNC), presidida pelo secretário executivo do MinC e composta pelos secretários do Ministério e presidentes das instituições vinculadas (Funarte, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional de Artes, Casa Rui Barbosa, Instituto Brasileiro de Museus, Agência Nacional do Cinema, Fundação Cultural Palmares, Ancine e Fundação Biblioteca Nacional). [...] O Incentivo Fiscal, também chamado de Renúncia Fiscal ou Mecenato, é uma forma de estimular o apoio da iniciativa privada ao setor cultural. O proponente apresenta uma proposta cultural ao Ministério da Cultura (MinC) e, caso seja aprovada, é autorizado a captar recursos junto a pessoas físicas pagadoras de Imposto de Renda (IR) ou empresas tributadas com base no lucro real, visando à execução do projeto. (PRONAC/ MinC, 2001)⁶².

⁶² <<http://www.cultura.gov.br/programa-nacional-de-apoio-a-cultura-pronac>>

A pesquisa realizada por Segnini & Souza (2007, p. 149), num estudo comparativo entre o trabalho de músicos, bailarinos e professores no Brasil e na França, revelou o processo de precariedade no campo da arte, lembrando que “o trabalho artístico é por, excelência, um trabalho flexível”, e que o mecenato direcionou os recursos conforme a capacidade de elaboração dos projetos, não deixando outra alternativa aos artistas inabilitados senão atender às exigências dos patrocinadores.

O grupo não pretendia se profissionalizar. Os encontros visavam à satisfação pessoal e eram regidos por outra lógica. Quando recolhi a narrativa de história de vida de Valdete da Silva Cordeiro, ela demonstrou sua preocupação com a entrada de dinheiro no grupo. Isso ocorreu no ano de 2004, antes da gravação do CD *Tá caindo fulô* e da turnê realizada no interior de Minas, sob o patrocínio da Telemig Celular. Naquele momento, ela identificava o dinheiro com a destruição do seu trabalho. Dizia: “se o dinheiro entrar no grupo, o grupo acaba”, justificando o motivo da recusa em cobrar cachê e esclarecendo quais eram as exigências para a realização das apresentações. O *Meninas de Sinhá* solicitava apenas o transporte para deslocamento das mulheres e o lanche após a apresentação. Eram essas as condições do grupo e, nesse período, ele se apresentava durante toda a semana em diferentes espaços da cidade. Quando a empresa, instituição ou entidade queria dar um cachê, o mesmo era repartido entre as mulheres que participaram da apresentação e, às vezes, utilizado para comprar sandálias e adereços.

Esse percurso de entrada no universo do espetáculo era inevitável, ante a valorização da memória e da cultura locais pelo contexto sócio-histórico da política nacional. Tal elemento estava presente no grupo, que sempre teve a capacidade de emocionar as pessoas pelo amálgama de sua história com a história do nosso país, sustentado pelos negros e empregadas domésticas, atores sempre atuantes nos bastidores da vida cotidiana da classe média e da elite brasileira.

4.2 A entrada definitiva da produção cultural

Se, num primeiro momento, o recebimento de cachê se deu por meio de projetos escritos por produtores que acompanhavam o grupo em situações circunscritas, agora o grupo

passou a contar com uma produtora cultural própria, que conseguiu viabilizar vários projetos e transformou o grupo em uma associação.

A mudança de situação do grupo, da informalidade para uma associação, era necessária, pois, de acordo com as diretrizes do Pronac, o número de projetos propostos por pessoa física ou jurídica diferia. Como pessoa jurídica, ele poderia ampliar o número de projetos, concorrendo concomitantemente em vários editais públicos.

Patrícia Lacerda, produtora cultural, desde 2008 vem cuidando da agenda do grupo, conquistando espaço no mercado, aprendendo a fazer produção e se realizando na atividade de promoção do *Meninas de Sinhá*. Nesse depoimento de 2013, ela nos conta como conheceu o grupo, mostra seu encantamento com as atividades desenvolvidas pelas idosas, que a arrebataram também por sua história de superação e cuidado com o outro.

— “Então fizeram aquele primeiro CD. Montaram um estúdio lá no Alto Vera Cruz. Eu, até então, não estava sabendo de nada. Eu não conhecia o grupo. Eu conheci o grupo no dia que eu fui num show, acho que foi no Palácio das Artes. Tinha as *Lavadeiras* também. Eu achei maravilhoso! Eu achei lindo! Nó... chorei até! Fiquei assim: Meu Deus! Fiquei pensando nos velhinhos largados no asilo. Eu falei assim: nossa, como que a humanidade perde em deixar os velhinhos guardados dentro de uma caixinha. [ri]. Nossa, foi demais! Aí eu comentei, nossa!, as *Meninas de Sinhá*... que bonito, lindo, aquele tanto de mulher no palco... E já estava trabalhando com produção na *Jardim Produções*. Porque eu era cantora, e também estava estudando. Aí comecei a trabalhar com a Giovanna na *Jardim Produções*. E a gente trabalhava com violeiro, com os músicos.”

Ao lembrar os desafios de seu trabalho e pensar na sua trajetória, reconhecendo que aprendeu a fazer a produção cultural com o grupo, conta o que pensava quando decidiu trabalhar exclusivamente para o *Meninas de Sinhá*:

— “Eu vou ter que ajudar essas mulheres. Eu tenho que fazer alguma coisa! E fiz. Eu fiz bem, com a minha falta de experiência.”

O interessante é que esse desejo da produtora cultural de “fazer alguma coisa”, parece nos encaminhar para a fala da líder comunitária que sempre repetia, ao contar a história de transformação do grupo: “Eu tenho que fazer alguma coisa por essas mulheres”, numa reprodução discursiva digna de observação. Não é simplesmente o desejo de fazer alguma coisa, mas sim o desejo de fazer alguma coisa pelo outro, ou seja, o desejo de se realizar pelo

trabalho com o outro, o desejo de ser reconhecida pela capacidade de transformar não uma situação ou coisa, mas as pessoas.

Sua entrada ocorreu da seguinte forma:

— “Sempre quando ganhava um prêmio, por exemplo, o *Cultura Viva*⁶³, que foi de cerca de R\$ 26.000,00 líquidos, eu não recebia nada. Então eu recebi o salário lá, mas quando fazia uma produção, ganhava 50 reais de diária. Então, eu falava assim: gente, é muito pouco, a pessoa está trabalhando, ela tem que receber um salário melhor, não é? Mas a dona da empresa não podia pagar. Tinha gastos. Ela gastava demais. Aí a Valdete falou: ‘Ah, não, Patrícia, você faz tudo e você não recebe nada!’. Aí aprovaram o Projeto da Natura e eu falei com a Valdete: é a hora de sair daqui. Ela falou: ‘Minha filha, e na hora que o dinheiro acabar como é que vai fazer?’. Ah, a gente vai dar um jeito. Ah, gente vai montar um escritório aí. Nós vamos trabalhar junto. Deus proverá. Aí, fui, na cara e na coragem. Montei um escritório em casa, já tinha um *notebook* e fui trabalhando.”

Sem nenhuma garantia do sucesso de seu trabalho, é preciso reconhecer. Apenas a aposta da produtora na prática cultural realizada pelo grupo e sua percepção que as participantes detinham um produto que podia ser vendido e ser bem aceito pelo mercado. No entanto, os riscos existiam:

— “Eu acho que antes da minha chegada já tinha, no grupo, o desejo de alguém para ajudar. Antes de eu conhecer as *Meninas de Sinhá*, pelas coisas que eu fiquei sabendo, apareceram pessoas que ficaram encantadas com as vozes delas, com o trabalho delas, que quiseram escrever projeto. E escreviam em nome da Valdete, que era a presidente. Só que a Valdete assinava os cheques e entregava para as pessoas. E essas pessoas não fizeram um projeto legal. Primeiro, as meninas comiam biscoito de polvilho com chá nos encontros, enquanto a pessoa estava executando o projeto e não mostrava a planilha, não mostrava uma prestação de contas. Teve gente, que a Valdete sabe, sendo presidente da associação, que roubou dinheiro da

⁶³ Prêmio que integra o *Programa Cultura Viva*, do Ministério da Cultura, com patrocínio da Petrobras e Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária (Cenpec), seu objetivo é mobilizar, reconhecer e dar visibilidade às práticas culturais favorecendo a diversidade cultural. O tema da segunda edição, em 2007, que contemplou o grupo *Meninas de Sinhá* foi *Cultura, Educação e Comunidade*. Disponível em: <<http://www.premioculturaviva.org.br/premio.php>>. Acesso em: 25 jan. 2014.

associação. Então, antes de mim, veio a Maria Helena Batista, que eu não sei se você conhece. A Maria Helena já trabalhou no FIT, já trabalhou na Secretaria de Cultura. Até hoje ela está com a gente, até hoje ela faz a prestação de contas. Porque é uma pessoa em que Valdete confia. Eu também confio nela”.

Foi por meio do vínculo como funcionária da empresa *Jardim Produções* que ela conheceu o grupo e constatou que o *Meninas de Sinhá* vendia mais shows do que os artistas que a empresa estava acostumada a produzir. Sua experiência com esse universo de trabalho era recente e a escuta de sua trajetória na atividade deixou claro que foi o grupo que viabilizou sua transformação e reconhecimento como produtora cultural.

— “Acho que foi Marcela que deu esse pontapé. Marcela Bertelli que deu esse pontapé de produção. Aí, a Marcela levou a Célia e a Valdete para a *Jardim Produções*. Quando eu as vi entrando, a Giovana falou assim: ‘eu acho que a Marcela está querendo que a gente faça a produção das Meninas de Sinhá. E se vier mesmo pra cá, se elas aceitarem as nossas condições, então, a produção quem vai fazer vai ser você’. Aí eu já fiquei assim, porque eu ficava assim meio vazia: nossa, gente, produção, que coisa chata! Ficar produzindo artista, ajudando artista a ganhar dinheiro, não quero só isso, não! E eu era cantora, mas eu sempre fui assim: quando eu trabalhava, eu ficava: vamos fazer assim, vamos fazer aquilo outro. Eram coisas pra resolver. Não é tão difícil assim, a produção. Você faz um jantar na sua casa e sai tudo legal, você está fazendo produção ali. Se você organiza as coisas direitinho. Lá em casa, eu sempre fui de organizar as coisas. Ah, não! Se você não for à festa, não tem graça. Eu acho que eu me dei bem. Fui aprendendo. Fui aprendendo com os outros, fui aprendendo um pouco com a Giovana. Consegui fazer as coisas, sem fazer curso nenhum.”

Segundo seu relato, solicitou sua demissão e dedicou-se a promover e produzir o grupo *Meninas de Sinhá*, desenvolvendo diversos espaços de divulgação do trabalho na *web*, escrevendo projetos e correndo atrás dos editais para encontrar uma oportunidade de alavancar o grupo. No entanto, com a sua entrada, uma nova lógica foi instaurada no cotidiano das mulheres. Se antes a produção cultural estava presente, era com a promoção de projetos pontuais que não interferiam diretamente na vida diária do grupo. A entrada permanente da produtora cultural exigiu mudanças que geraram muitas repercussões internas.

O processo de desfazer as desconfianças prévias e mostrar a importância da produção foi vivido em sete anos de convivência. Ela sentiu que a líder passou a acreditar

mais no seu trabalho somente após a viagem realizada à Polônia, em 2012. No início, procurou se inserir aos poucos, tentando mostrar para as mulheres o valor do trabalho que realizavam: — “Olha, deixa a agenda comigo. Pede para ligar para mim, eu não vou deixar de fazer asilo, creche, penitenciária, escola. Eu acho que a gente tem que reduzir um pouco de escola, porque esse negócio de vocês irem fazer *show* em escola não é didático! Vocês têm que ir e fazer um projeto de educação daquela escola. Pode mandar o CD, um livro. Vão lá e conversem com as crianças primeiro. Depois, apresentem um *show*... Porque, antes, marcavam aquelas apresentações na escola, iam lá, cantavam meia hora, quarenta minutos, uma hora, enquanto estava rolando a festa. Iam lá pra fazer entretenimento cultural e não para mostrar o valor. Eu falei: olha, esse valor... pelo o que eu leio de edital e tudo, eles estão cobrando essa participação do idoso com o adolescente e a criança. É muito importante. E vocês têm esse lado e vocês não estão explorando isso. Então, eu ficava sempre falando, vamos fazer isso, vamos fazer aquilo outro. Até hoje elas teimam em fazer entretenimento.”

Aqui, observa-se um desencontro de objetivos, porque as mulheres não só divertem as pessoas como se realizam com o divertimento que promovem, mas suas agendas foram ficando lotadas e esse divertimento foi ganhando o peso de um trabalho, com dias e horas marcados. No ano de 2008, recebi a ligação de uma amiga, professora de uma universidade pública, que se mostrou perplexa por ter sido informada, pela produtora, que o grupo não fazia mais apresentações sem cachê. Sua perplexidade chamou a minha atenção, porque traduzia, de alguma forma, a noção de que elas não podiam ganhar dinheiro com o grupo.

Com a entrada da produtora era preciso mudar a cultura grupal. Aos poucos, Patrícia Lacerda foi mostrando e convencendo o grupo sobre o valor do trabalho das mulheres numa sociedade capitalista e a necessidade da alteração da sua lógica interna. Como acima relatado, ela percebia o potencial que merecia ser explorado e valorizado. Aquela agenda lotada de compromissos aos poucos foi sendo ocupada, prioritariamente, por *shows* que rendiam um cachê para as mulheres, e o acesso dos demandantes das apresentações do grupo foi se restringindo.

Ao mesmo tempo que enxerga o potencial do grupo, a produtora não percebe a contradição entre a profissionalização do mesmo e sua realidade semiamadora. Comenta que, ao concorrer com outros grupos que tinham no seu corpo instrumentistas, como por exemplo,

as *Lavadeiras de Almenara*, as *Meninas de Sinhá* perdem oportunidades porque não são profissionais.

— “Elas precisam ter muitos ensaios porque esquecem fácil. Erram muito. São um pouco cruas nessa coisa. Eu fiz uma vez um *show* em São José dos Campos. E tinha uma pessoa para contratar o grupo, eu ia levar os músicos também. Eu levei só as *Meninas de Sinhá* nesse *show* e a pessoa falou: ‘Ah, não! Achei sua cozinha muito fraca. Tem que melhorar’. A cozinha que ela quis dizer é o instrumental. Eu falei com as *Meninas de Sinhá*: olha, ela me falou assim, assim. Se não dá para melhorar, tem que ter alguém que saiba. Aquele batido da zabumba, também, muito limitado. Não muda quase nada. Toda batida, tudo a mesma coisa. Esse é um problema, também, na hora de contratar um *show* das *Meninas de Sinhá*. Entre um *show* das *Meninas de Sinhá* e um outro, talvez, do *Chica da Silva* ou então das *Lavadeiras de Almenara*, eles vão querer as *Lavadeiras*, porque elas têm música instrumental. Porque está bonito. Porque quem é músico nota que o negócio está feio, que o acorde está errado... Então, tem toda uma limitação, que você tem que falar com cuidado com elas. Eu também não sei se elas percebem, como que elas assimilam isso. E eu já perdi vários *shows* por isso, também. Eu tenho certeza.”

Fala sobre a dificuldade em contratar os músicos. O cachê de um bom músico custa, no mínimo, R\$ 400,00. E mais, eles não aceitam ir de ônibus com as *Meninas de Sinhá*. Quando lhe perguntei se já aconteceu de contratar algum músico e o meio de transporte ser diferenciado, ela afirmou que sim: as mulheres foram de ônibus e os músicos profissionais de avião.

Apenas uma vez o grupo inteiro viajou junto, e de avião: para Curitiba, pelo projeto *Vozes de Mestre*⁶⁴, quando se apresentou com a cantora Elba Ramalho. Essa apresentação foi preparada pela *Jardim Produções*. Os custos foram altos, porque envolviam transporte, cachê, alimentação e hospedagem. Nessa época, Valdete queixou-se para mim da rapidez da viagem, dizendo que achava importante o grupo conhecer a cidade e aproveitar um pouco. Ela não concordava com esse deslocamento de ir num dia e voltar no outro. Porém, a gestão financeira fica a cargo dos produtores e de seus entendimentos sobre aquilo que é prioritário. A lógica do espetáculo difere daquela do entretenimento.

⁶⁴ *Festival Internacional de Cultura Popular – Vozes de Mestres*, do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). Disponível em <<http://www.romildo.com/blog>>. Acesso em: 25 jan. 2014.

Aos poucos, parte do grupo foi sendo convencida da necessidade da cobrança do cachê. A produtora já tinha sinalizado sua discordância com o trabalho em escolas, porque ocorreram situações desagradáveis, como ficar aguardando transporte que não era enviado ou ser avisada na última hora que a apresentação havia sido cancelada, além do entendimento de que "fazer show em escola não é didático", ou seja, não é vantajoso. Mais uma vez a lógica da exploração com novos matizes, anuncia a continuidade e a permanência de processos geradores de assimetrias sociais.

— “Teve um Colégio... uma pessoa falou que eles estavam fazendo reunião porque iam contratar as *Meninas de Sinhá* pra cantar lá. Aí viram que a minha proposta estava com um cachê e uma funcionária falou assim: ‘Não! Não tem que pagar nada para as *Meninas de Sinhá*, não! *Meninas de Sinhá* você dá um lanche e o transporte e elas vêm numa boa!’ . Aí eu falei com elas... Elas responderam: ‘Ah, é?! Então tá achando que a gente vai só em troca de comida?’. [ri] Uai, mas vocês eram assim. Vocês faziam assim, vocês agiam desse jeito. Vocês mesmas sujaram o mercado. Não pode ser assim não!”

O trabalho decorrente de uma contratação mal paga, na visão da produtora, é desvantajoso, envolve uma burocracia e tem consequências no mercado.

— “Escola particular não vai tirar cinco mil reais do caixa dela pra pagar um showzinho das *Meninas de Sinhá*. Não paga! Então paga aquela merreca, que eu tenho que aceitar aquela merreca, sendo que eu podia aceitar fazer de graça também, para não sujar o mercado, porque está sujando de novo... Pra receber mil e duzentos? O que é mil duzentos? Eu tenho que emitir a nota fiscal, eu tenho que enviar a nota fiscal, eu tenho que pagar o contador, eu tenho que pagar o imposto para distribuir para cada uma vinte e cinco reais? Ah, pelo amor de Deus! Essa é a realidade das *Meninas de Sinhá*.”

A resposta de algumas integrantes para esse relato da produtora foi: “antes pingar do que faltar”. São interesses divergentes do ponto de vista financeiro: na visão da produtora “elas sujaram o mercado”, na visão do grupo “antes pingar do que faltar”.

Aquela agenda, antes lotada de compromissos, hoje tem poucos eventos marcados. Por outro lado, os ensaios são constantes, as reuniões e as exigências só aumentaram. O cachê pode variar muito, de vinte e cinco reais até os trezentos reais que foi o maior valor que elas receberam até hoje por *show*.

Portanto, não se pode mais falar do coletivo, como se existisse um único desejo e objetivo. Há integrantes que se interessam pela profissionalização do grupo, outras que desejavam a profissionalização sem perder o divertimento, e outras que gostavam da maneira como ele funcionava anteriormente. Atualmente, a maior parte das mulheres que integra o grupo não acompanhou as mudanças desde o seu início, embora todas sustentem a história do mito fundador, que faz circular o poder da transformação. O consenso não é uma realidade e tampouco a contradição aparece com clareza. As mulheres são cuidadosas ao falar sobre o grupo, parecem recear deixar a contradição aparecer em seu discurso. Com uma de minhas entrevistadas, precisei desligar o gravador várias vezes e mesmo percebendo as contradições presentes, achei melhor não utilizar suas poucas falas gravadas para não escancarar uma situação que a própria metodologia de pesquisa acabava por criar ao trabalhar com um grupo que é conhecido, sem poder contar com a possibilidade da omissão do nome de suas integrantes.

Muitas vezes, ouvi de pessoas que conviviam com o grupo, que as mulheres estavam voltando a tomar remédios, que o grupo tinha muitos conflitos, mas a abertura desses conflitos para mim foi gradual e comedida. Já a líder Valdete (que há muito me conhecia) em diversas entrevistas⁶⁵ expressou o seu descontentamento com o rumo que o grupo tomou, e que acabou levando à perda de sua função social. Percebia disputas internas e a insatisfação de algumas mulheres não contempladas em projetos que restringiam o número de participantes. A contradição, que ela tanto temia, com a entrada do dinheiro, se instalou, não deixando alternativa a não ser se afastar um pouco do processo decisório, entregando-o nas mãos da produtora que era quem escrevia os projetos. Pude perceber isso, quando assisti ao encerramento da oficina de figurino, da qual o grupo participou, e que gravei em setembro de 2009. O figurino apresentado como resultado da oficina, sustentada por uma metodologia participativa, parece não ter agradado, embora Valdete não tenha se manifestado claramente

⁶⁵ Em 2010 estive com Valdete e sua filha Marilda e ela compartilhou conosco a angústia decorrente do caminho que o grupo tomou. Chateava-se quando percebia que as raras apresentações sem cachê foram esvaziadas e deixaram de fazer sentido. Chegou a pensar em desistir e formar um outro grupo que pudesse ajudar as pessoas. Isso era o que ela mais buscava. Sua casa, por exemplo, sempre abrigou pessoas que não tinham um teto ou que estavam vivenciando problemas com a família e precisavam de um abrigo. As filhas, Marilda e Gláucia, relataram não entender muito bem como era possível ela trazer pessoas para dentro de casa, quando tinha tão pouco para os próprios filhos.

em relação ao seu descontentamento com o produto final. Naquele momento, deparei-me com outra Valdete, diferente da líder centralizadora, perspicaz em suas observações e críticas.

O grupo já não se engajava tanto nas apresentações no próprio bairro ou em bairros vizinhos, principalmente quando não tinha cachê. A criadora perdeu o controle de sua obra.

Mesmo quando a instituição é nova, forjada por nós, derivada de nossos desejos, estruturada com vistas à realização de nossos projetos, ela não pode se impedir de, progressivamente, ter uma vida autônoma e de nos ultrapassar. (ENRIQUEZ, 2001, p. 52).

Isso foi o que ocorreu com o grupo. Ele se tornou maior do que sua criadora, ele expandiu suas ações e transfigurou sua prática, a partir do momento em que a expressão corporal foi engolida pela música, que estabeleceu uma ponte entre o grupo e a fama por meio dos pulverizados incentivos do mercado cultural.

Por outro lado, a conquista de espaço para profissionalizar o grupo não tem sido tarefa fácil para a produtora, que vem acumulando experiência, mas não deixa de relatar a fadiga vivida no seu fazer cotidiano. Durante a fase de sua entrada no grupo, foi preciso se desdobrar e ganhar a confiança de todas as integrantes. Um processo que não ocorreu tranquilamente e que, gradativamente, foi construído numa relação de confiança, que fez com que as mulheres e a própria líder não mais enxergassem um caminho de volta. Uma relação de dependência se instaurou.

Patrícia Lacerda aprendeu a fazer produção com o grupo e foi realizar cursos e se aperfeiçoar somente após a sua entrada no mesmo. Formada em Educação Artística e habilitada em Música, foi preciso ser reconhecida como detentora de um saber que garantiria a produção cultural. Necessitava se afirmar perante o grupo para equalizar as necessidades do mercado às demandas internas. Nas entrevistas que realizei e nas conversas informais que tive com várias mulheres, ouvi diversas vezes que o grupo tinha mudado muito. A criação de um regimento interno, com funções distribuídas entre as integrantes, pode ser localizada como elemento concreto que despertou disputas e situações que, às vezes, são vividas como experiências humilhantes, além de uma hierarquização, a partir dos cargos de presidente, vice-presidente, conselho fiscal e tesoureira. Um grupo de mulheres foi escalado para realizar visitas às casas de pessoas que precisavam de ajuda; outro, para fiscalizar a frequência nos

ensaios, se todas estão vestidas conforme as regras, sem linhas penduradas nas roupas, e se as sandálias estão limpas.

Uma de minhas entrevistadas conta sobre essas mudanças, quando olha fixamente para mim e diz: — “Isso está certo, não é, Adriana!? Fica muito feio linha pendurada”, mas ri do seu comentário. Parecia que ela estava tentando se convencer de que era realmente correto e buscava saber o que eu pensava sobre essas alterações.

Quando alguém falta a um ensaio e alguma integrante reclama da colega que não foi, a produtora faz questão de lembrar que elas têm um regimento interno e que ele define a função das pessoas e as regras de funcionamento do grupo, dando, assim, suporte para as cobranças. Completa que o regimento foi por elas criado e que tudo que está ali revela a vontade do grupo. Essa não foi a primeira vez em que localizei, na pesquisa, a presença de decisões transvestidas em participativas, embora revelem claramente uma orientação assimétrica de poder entre o conhecimento técnico e o senso comum.

Sua maior dificuldade, como produtora, parece ter sido convencer as mulheres de que elas não deviam mais se apresentar sem cobrar cachê, porque essa era uma prática que desvalorizava o trabalho do grupo e que criava entraves para a conquista de outros espaços em *shows* na cidade.

— “Quando aprovaram esse projeto da Natura eu saí de vez, montei esse escritório e fui batendo nessa tecla, eu sou produtora do grupo, eu sou produtora do grupo. Esqueciam os negócios do *show*, em vez de vender *show*, faziam de graça. Então várias vezes eu falava, a gente está indo de graça e fulano de tal está recebendo. E eu não podia falar o valor porque já tinha sido falado que era de graça, que era só pra dar comida, transporte e o som. E o som foi depois que eu entrei que elas colocaram, porque antes era só comida e transporte. Então isso sujou muito o mercado. Aqui em Belo Horizonte. Sujou bastante. Sujou em termos assim: onde eles chamavam, elas iam. Pra que vender, sendo que todo dia eu estou ouvindo *Meninas de Sinhá?* Chego na esquina, tem *Meninas de Sinhá*; vou numa escola, tem *Meninas de Sinhá*; vou no hospital, tem *Meninas de Sinhá*... Pra que eu preciso pagar? Então, quando entrou o trabalho de produção, foi um custo pra conseguir vender. Eu não tinha contado com isso. Eu achei que logo depois que eu saísse da *Jardim Produções*, eu ia conseguir vender e não foi assim. Porque até para elas aprenderem a tocar e cantar em microfone, né? Porque na rua elas berravam. Gente, não precisa, com microfone não precisa gritar. Aí fiquei tentando ensinar...

até hoje não aprenderam também. Algumas já melhoraram. É um trabalho muito, muito caledado e muito difícil.”

Assim, percebe-se, na relação estabelecida entre produção e grupo, que é um vínculo de poder assimétrico. Apesar de ser iniciante no universo da produção cultural, a produtora ganhou espaço com o grupo e tem conseguido realizar os projetos, fazendo-se conhecida e se especializando.

Esse mercado ainda conta com a presença do empirismo e do improvisado dos empreendedores culturais que aprendem fazendo. Avelar (2008, p. 21) enxerga um mercado em franca expansão com “pequenas revoluções pontuais” e revela que, concomitantemente ao aumento de recursos investidos na área da cultura, o número de pessoas interessadas em trabalhar no setor tem aumentado e boa parte daqueles que se aproximam dessa área não estão preparados para o trabalho da produção cultural.

O contexto criado nos últimos vinte anos no cenário da cultura atraiu jovens profissionais e “estudantes ávidos por oportunidades de realização pessoal”. Conseqüentemente, o mercado foi impulsionado a criar cursos de produção e gestão cultural em diversos níveis, desde oficinas de curta duração, até cursos de graduação e pós-graduação, movimentando o setor que passou a ser alvo de oportunidades concretas no mercado de trabalho.

Várias foram as gerações de empreendedores culturais que se formaram intuitivamente, aprendendo com erros e acertos. Até bem pouco tempo, a prática era a única via de aprendizado, para aqueles que pretendiam abraçar a profissão. O conhecimento acumulado era transmitido aos iniciantes no calor da realização dos projetos, o que equivale a qualquer coisa como aprender a pilotar com o avião em pleno voo. (AVELAR, 2008, p. 21).

Atualmente, a produtora cultural participa de cursos e se aperfeiçoa, tendo consciência de que seu aprendizado foi uma consequência do fazer “na cara e na coragem”. A função é complexa e em nada se assemelha à produção de um jantar. O tempo de preparo e gestação de um projeto se estende por um ano e a execução, geralmente, ocorre no ano seguinte à aprovação pela Lei de Incentivo, momento em que o produtor sai à “caça” para captar recursos, coincidindo com a etapa que demanda a escrita de outro projeto.

No contexto inaugurado pela Lei Rouanet, os criadores culturais e produtores tradicionais foram levados a se transvestirem de “empresários”, pois o objetivo de “produzir cultura” foi substituído pelo de “captar” recursos no

mundo empresarial. O treinamento e a capacitação em técnicas gerenciais tornou-se mais importante do que a habilitação artística. O resultado foi muitas vezes a fusão numa mesma pessoa de vários personagens: o artista ou criador, o gerente, o empresário; o diretor de cinema com o produtor e investidor. (DÓRIA, 2003, p. 18).

Seu trabalho envolve a persuasão, e seu olhar capta as potencialidades das integrantes do *Meninas de Sinhá* para burilar as apresentações, buscando o profissionalismo e a beleza estética. Tal situação cria conflitos, muitas vezes calados pelas mulheres que não tocam instrumentos e nem são escaladas para as principais viagens. O lugar que se ocupa no palco também traduz esse jogo do espetáculo. Tanto que a escolha das minhas entrevistadas, inicialmente, se deu pelo seu posicionamento no palco e a confirmação de seus perfis, previamente desenhados, foram ratificados nas entrevistas.

— “Aí quando eu entrei no grupo, também eu notava que a Ephigênia ficava muito assim... porque a Ephigênia, quando entrou, foi porque a Valdete chamou, e ela levou o violãozinho dela e as meninas cheias de ciúmes: ‘Lá vem essa mulher com violão... a gente nunca precisou de violão! Por que precisa agora? A gente cantava tudo no gogó, só com os tambores...’, que não sei o quê, não sei o quê. Que não queria evoluir. Então eu já cheguei notando isso: nossa, olha que música maravilhosa da Ephigênia, gente! Pelo amor de Deus, essa música... não é pouca coisa quem consegue fazer uma música dessas, não! E a Ephigênia começou a trazer as músicas e começou a ser valorizada dentro do grupo. Porque lá é difícil essa valorização, porque, fora valorizar a Valdete, valorizar qualquer uma outra... elas ficam cheias de ciúmes. São muito ciumentas. Aí eu fui valorizando a Ephigênia, e a ela diz: ‘nossa, Patrícia, foi por sua causa que eu estou melhor no grupo, porque antes eu ficava até com vergonha de tocar’.”

Essa forma de valorizar acabou por criar situações complicadas e é preciso lembrar o modo espontâneo como o grupo foi se formando e se transformando, sustentado durante anos por laços de amizade.

[...] a cultura, no seu espectro mais amplo, resiste a reducionismos: transborda a escola, ganha as ruas, os teatros, os museus, a ópera, os recônditos onde se diverte o proletariado, renovando sempre as sensações de inclusão/exclusão, de pertinência e estranhamento. Por isso é que, para além da administração das coisas, o Estado precisa se situar no terreno movediço dos conteúdos simbólicos da vida e escolher uma perspectiva de ação. (DÓRIA, 2003, p. 29).

Novamente, é preciso observar a assimetria de poder estabelecida entre a produtora e as mulheres, levando em consideração como ocorreu a sua entrada no *Meninas de Sinhá* e a forma como alterou a realidade do grupo para poder fazer as mudanças necessárias à sua inserção no mercado cultural. O grupo aceitou sua entrada, apostando que ela soubesse exatamente o que fazer e como promovê-lo. Foi com persistência e acreditando no trabalho que a produtora ganhou experiência e passou a ser conhecida. Sua atividade de trabalho é intensa em virtude do acúmulo de funções, tendo em vista que opera praticamente tudo sozinha. Analisa editais, elabora projetos, submete-os aos editais, capta recursos, contrata outros profissionais, acompanha os ensaios, executa os espetáculos e confere todos os detalhes de um evento, desde a divulgação até o cenário e a iluminação. Sente-se realizada com o que faz, mas não deixa de mostrar os desafios que encontrou e a fadiga gerada por esse constante “correr atrás” para concretizar os projetos.

Ao mesmo tempo que o discurso da afirmação das identidades locais ganhou força nas duas últimas décadas, possibilitando a promoção de grupos como o *Meninas de Sinhá*, o que parece estar em jogo é a transformação das práticas singulares em uma cultura de massa mais homogênea e submetida às rígidas regras do mercado cultural.

Em tempos de globalização e queda de fronteiras entre países, a necessidade de afirmação das identidades locais tornou-se imperiosa. Sua revalorização surgiu como reação natural ao avanço da cultura de massa, que padroniza e dilui as peculiaridades de cada sociedade. A atitude colonialista dos norte-americanos se impôs a todo mundo, favorecida exatamente pelo poder de suas indústrias criativas e pela capilaridade da distribuição de seus produtos culturais. Não há como permanecer indiferente aos efeitos dessa invasão. A toda ação corresponde uma reação. (AVELAR, 2008, p. 27).

Que reação é essa da qual Avelar fala? O que se observa com o universo da produção cultural é exatamente a padronização de práticas das culturas populares que, ao dialogarem com novos saberes, transmutam seus conhecimentos para atender aos protocolos dos editais. Nota-se a presença de uma exigência de padronização para atender às expectativas da própria cultura de massa. No caso do grupo *Meninas de Sinhá*, essa exigência confronta saberes e modifica a sua lógica interna. No palco, elas passaram a viver os efeitos dessa padronização. E, para além do julgamento, se a padronização traz benefícios ou malefícios, é preciso entender como a mudança tem sido incorporada no cotidiano desse coletivo que tem

seus próprios saberes. É mais importante compreender os aspectos que favorecem e dificultam essa vivência grupal.

O grupo surgiu em um momento em que o contexto social estava marcado pelo crescente interesse pela revalorização das culturas populares. A presença de um olhar generoso para as práticas populares parece se justificar em um tempo que já havia anunciado e concretizado mudanças das formas de viver e conviver. A tecnologia, ao mesmo tempo em que implica em novos aprendizados, parece abrir mão de saberes que são construídos no dia a dia das pessoas comuns. O empirismo, a experiência, a descoberta de soluções locais vão sendo suplantados pelo conhecimento especializado, pela linguagem imediatista que valoriza a compra de soluções e abre mão dos processos de descobertas paulatinas, vividos com sobressaltos de erros, acertos e surpresas da aventura da criação da cultura. Portanto, percebe-se que

temos nas mãos a arte e a cultura como instrumentos, mas é necessário manejá-las com responsabilidade e ética. A transformação do país passa, certamente, pelo acréscimo ao nosso cotidiano de boas doses de compromisso com o coletivo. (AVELAR, 2008, p. 23).

Esse compromisso com o coletivo não é uma responsabilidade direta do produtor cultural, que vive sob as pressões do mercado, correndo atrás de oportunidades, escrevendo projetos que atendam às exigências, para, posteriormente, captar recursos nas empresas. Um trabalho que pode ser exaustivo, principalmente quando a pessoa se lança a fazer tudo sozinha, como no caso da produtora do grupo. O compromisso do Estado extrapola o que ele pensa realizar, porque a Lei de Incentivo acaba por dar aos empresários o poder de decidir o que é arte e o que deve e merece ser patrocinado, deixando muitas outras manifestações à margem desse universo cultural. Para isso, vale lembrar a crítica de Dória, em seu polêmico livro *Os federais da cultura*, trecho extenso, aqui transcrito por sua capacidade de revelar os bastidores desse jogo, que mostra a ampliação de recursos investidos na cultura, sem considerar suas reais implicações no processo de formação e desenvolvimento da sociedade:

É natural que o cidadão que tem dinheiro no bolso assista ao filme que deseje, compre o CD da sua preferência e assim por diante; portanto, é natural também que o empresário faça o mesmo — ouvindo, no máximo, o seu departamento de marketing antes de decidir. Para se conhecer o resultado basta consultar como exemplo, no site do Ministério da Cultura, a relação de projetos aprovados sob o título "história". Lá encontraremos a história do carro a álcool, a história do vinho, a história do turismo, a história da energia

ou, ainda, a paradigmática história do dinheiro... Essa a "história" que é, ao mesmo tempo, "cultura" para o novo contingente de mecenas que a Lei Rouanet mobilizou. Se antes cabia ao Estado nominar o que é cultura, agora cabe ao dinheiro fazê-lo. Ora, ao se entregarem recursos públicos (renúncia fiscal) ao mercado para que ele priorize o que fazer, os objetivos públicos passam a se subordinar à lógica das vantagens empresariais. Quando o Estado confere ao mercado o papel de organizador de uma atividade pública, deveria intervir sempre e quando a democracia fosse violada pela exclusão dos cidadãos da condição de consumidores e beneficiários finais dos recursos públicos. (DÓRIA, 2003, p. 58-59).

Dória cita exemplos de países que começaram a repensar suas políticas de incentivo à cultura, como o Chile, por exemplo, afirmando que o desafio atual para o Estado é enorme, visto que ele

se tornou prisioneiro da audiência que criou com a distribuição sistemática de recursos para um círculo restrito de demandantes, falhando em mobilizar outros setores, já que o seu sistema de "credenciamento" está impregnado pelos valores do "povo da cultura", que se sente ameaçado pelos adventícios. (DÓRIA, 2003, p. 22).

O trabalho do artista historicamente é desqualificado.

Ao contrário, o que se viu prevalecer foi a política de mercado das empresas que apoiaram a cultura com recursos a custo próximo de zero (renúncia fiscal) por meio do fortalecimento de suas estratégias de *marketing*. Comparando-se com o momento anterior, a patrimonialização da cultura pelo Estado foi substituída pela "culturalização" da estratégia mercadológica das empresas. (DÓRIA, 2003, p.18).

É preciso estar atento ao que se sacrifica com a noção de "qualidade estética", quando a prática nascida em uma comunidade é submetida às pressões da "cultura erudita", abandonando suas genuínas formas de encontro e transformação. Foi isso o que ocorreu com o grupo *Meninas de Sinhá* que não mais canta com a liberdade de outrora e que é submetido às pressões dos ensaios e, paulatinamente, vai permitindo a prevalência do saber do outro, abrindo mão de seus próprios conhecimentos e aceitando as regras da produção cultural.

A preocupação com a preservação do patrimônio material e imaterial tem crescido nos últimos anos. O saber relacional é algo salientado por Avelar (2008, p. 28) que afirma ser importante investir na economia criativa brasileira para "proporcionar não apenas desenvolvimento e sustentabilidade para grupos e comunidades, como também maior inserção do país nas esferas internacionais". Mas será mesmo que esses investimentos na economia criativa geram desenvolvimento e sustentabilidade? Desenvolvimento e sustentabilidade

fazem parte do próprio discurso hegemônico, que não questiona os diversos sentidos dessas palavras. O que significa desenvolvimento e sustentabilidade? Como atribuir-lhes valores semelhantes, quando as vivências podem conferir diferentes sentidos a isso que o discurso hegemônico denomina sustentável e desenvolvido? Não vejo um desenvolvimento econômico, por exemplo, na vida das mulheres que participam do grupo, pois não percebo uma mudança substancial na condição. Por sua vez, os valores pagos às integrantes não parecem retribuir bem as muitas horas de trabalho que têm durante a semana e a perda dos ganhos simbólicos que a atividade lhes proporcionava quando se apresentavam espontaneamente, em troca de transporte e lanche.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se iniciamos esta tese falando da relação da pesquisadora com os empregados domésticos, ali já tivemos uma resposta sobre as motivações intrínsecas que nutriram anos de envolvimento e interesse pela prática do *Meninas de Sinhá*. Uma busca, também, relacionada com a percepção da importância da valorização da arte como espaço de mudança e de satisfação humana, que desorganiza as rígidas hierarquias erigidas pelas classes sociais detentoras do poder de definição do que deve ou não ser consumido, do que serve ou não como modelo ou padrão a ser seguido.

Durante a escrita deste trabalho, abandonei o nome do grupo, fui me referindo a ele simplesmente como *Meninas de Sinhá*, abandono provocado pelo embaraço decorrente da mudança de seu nome, em 2008, quando registrado como associação. O *Grupo de Cantigas de Roda Meninas de Sinhá*, depois de anos de prática consolidada, foi batizado de *Grupo Cultural Meninas de Sinhá*. As cantigas e a roda, como dito em outros momentos, foram termos suprimidos do seu nome.

O nome é aquilo que identifica, que transmite uma ideia plena de conteúdo. A supressão dos antes distintivos “cantiga” e “roda” pode ter vários significados. O que não se pode deixar de observar é que a introdução do “cultural” em lugar daqueles elementos transmite noções que merecem nossa atenção nestas considerações finais. Se a cantiga definia o grupo, este agora se abre para outros ritmos e possibilidades, tendo a intenção de ser reconhecido como cultura em seu amplo sentido. O popular ainda se justifica por ser, simplesmente, originário do povo, contudo, não se pode mais identificá-lo como conhecimento advindo do povo.

Os saberes das mulheres cada vez mais são submetidos aos saberes dos especialistas, porém isso não significa que esse outro saber prevaleça. Um bom exemplo sobre essa questão pôde ser notado na mudança do figurino. A saia rodada de chita foi envolvida, numa oficina de figurino estruturada a partir de técnicas atuais de pesquisa participante e “pesquisa ação” — oficina onde, parecia que as diferentes vozes se comunicavam — e se tornou um produto que tem, por padrão de beleza, uma saia em tom pastel ornamentada de palavras com a função de transmitir sentidos da prática do grupo, como "brincamos de roda dia e noite, noite e dia". Em letras delicadamente bordadas, essas palavras “somem” no palco.

Podemos pensar que houve uma tentativa de inovação, como se a chita das saias tivesse desbotado e se apagado. Mas a roupa em tom pastel não ganhou o seu lugar, foi logo abandonada. E a força dos tons vivos e marcantes daquela chita, que sempre caracterizou o grupo, venceu. Portanto, há que se ter cuidado com as interpretações à primeira vista. O poder do especialista, que parece preponderar, pode ser derrubado pela força da resistência e do conhecimento daquilo que guarda uma autenticidade popular, que tem a propriedade de saber comunicar não com a razão, mas com as emoções. Por outro lado, essas formas de expressão cultural afiguram-se ávidas por se recriarem e se alimentarem das possibilidades do reconhecimento e da expansão da prática pela promoção da produção cultural.

O que se percebe é o encontro de interesses, o encontros de olhares, o encontro de saberes que se misturam e recriam a cultura, sem conseguir se desvencilhar das disputas pelo poder de seus conhecimentos. As assimetrias continuam prevalecendo apesar de sabermos que as forças tensionadas são responsáveis pelo resultado da prática que não se desvaneceu no seu amadorismo e ganhou expressão com a entrada no mercado da produção cultural.

A roda ou círculo, símbolo arquetípico, presente na vida das mulheres, como observado pela líder comunitária no início da história do grupo, foi responsável pela promoção da atividade e gerou seus efeitos terapêuticos.

Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. [...] Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. (JUNG, 1964, p. 20-21).

O círculo é um estado, uma condição, uma forma, uma ordem que nos toca inconscientemente. Ele nos lembra os ciclos, o movimento, o deslocamento, o retorno, a força; revela as partes unidas, as aberturas; delimita o dentro e o fora; inclui, convida, exclui o que não entra.

Conjuntamente com o processo de “espetacularização” do grupo, perdeu-se a conexão circular entre as integrantes e a força vital que tal conformação conferia ao conjunto. Para Simone Weil (ano, p. 462), “o círculo é o símbolo da bela monotonia; oscilação pendular

da monotonia atroz”. Portanto, é preciso compreender essa passagem ou mudança do círculo para o palco e suas implicações psicológicas.

Para Milton Santos (2008) o espaço só pode ser considerado a partir da apropriação que os atores fazem dele. Nessa ótica, parece ser profícuo observar como as mulheres do *Meninas de Sinhá* se apoderaram do espaço ao longo da história de vida do grupo. Se, no começo, elas se encontravam e estabeleciam trocas em roda, hoje os encontros passam cada vez mais a ser mediados pelas agendas institucionais, marcadas por eventos culturais da cidade, por contrapartidas previstas em editais (como os da Lei de Incentivo à Cultura) e as reuniões tornam-se ensaios. Estes e as apresentações tomam outra espacialidade, deixando a roda para trás. Não há aqui um julgamento de valor; busca-se evitar um discurso romântico, idílico, e sim considerar as contradições presentes em cada momento, tendo como foco o que essas mulheres vivem atualmente. Isto é, à medida que se inserem e ganham visibilidade no cenário cultural nacional, que outras trocas se estabelecem, que princípios passam a reger o cotidiano, que experiências aí vêm se assentando? Assim, parece interessante interrogar: o que significa trocar, abandonar a forma do círculo, da roda, da ciranda? Esse é um índice importante da mudança para o espetáculo na história do grupo *Meninas de Sinhá*. Para finalizar, necessitamos fazer uma breve travessia pela história da arquitetura ocidental que possa nos ajudar a tornar visíveis os elementos simbólicos que participam desse processo de passagem da roda para o palco.

Partimos do teatro grego, como um tipo de edifício que emerge na Grécia antiga com funções específicas, paralelas às do “edifício templo”, retangular.

Finalmente, o teatro representa, depois do templo, a maior contribuição grega à história da arquitetura. Desenvolveu-se a partir de um anel circular, destinado à representação significativa do drama existencial.”⁶⁶ (NORBERG-SCHULZ, 2004, p. 29)

Nesse cenário, atores se destacavam, assumindo posições distintas das do público espectador. No entanto, o público, desde seus lugares destinados nas escadarias das arquibancadas, eram parte integrante do próprio espetáculo, bem como da paisagem circundante, como sugere Christian Norberg-Schulz. Podemos pensar, assim, que o ambiente

⁶⁶ No original: “Finalmente, el teatro representa la mayor contribución griega a la historia de la arquitectura. Se desarrolló a partir de un anillo circular destinado a la representación significativa del drama existencial”.

era vivido como um todo, incluindo atores, público, paisagem, além de texto, dramas e sentimentos. E, assim, é possível pensar como o espetáculo era a própria experiência, sendo o teatro grego um campo de ação para as várias artes. Há, nesse teatro, nesse palco, na relação ali estabelecida entre público e artista uma mistura mais presente ou pelo menos, mais visível do que a do teatro/palco italiano. Há ali o semicírculo, e tudo que essa configuração de roda favorece, bem como a ausência entre o contraponto exterior/interior.

No entanto, ainda que haja roda, semicírculo, há um palco — não se pode desconsiderar a importância do palco no teatro. Tampouco, podemos desconhecer como o palco foi uma conquista para o *Meninas de Sinhá*, sobretudo uma conquista por reconhecimento. O palco compreendido aqui para além do recorte físico, pois, conforme nosso ponto de partida — a geografia humana de Milton Santos —, o espaço nunca é apenas um receptáculo. O palco é onde se faz o artista. Essa possibilidade identitária e de alteridade fica disponível a essas mulheres, disponível a partir de resistências (de determinadas identidades, como por exemplo, a da doente), da busca por outros lugares. Estes são, simultaneamente, simbólicos e espaciais. Era preciso ocupar, com os corpos, outros lugares na cidade e na sociabilidade. Portanto, ocupar um palco não é em si algo ruim, pela entrada no mundo do espetáculo. Se há um desgaste gerado por essa entrada, e existem perdas, não podemos desconsiderar os aspectos construtivos da desestabilização identitária, das novas relações de alteridade geradas por essa espacialidade.

Tomando esse lugar do círculo como metáfora, podemos pensar que, num primeiro momento, as integrantes do *Meninas de Sinhá* experimentaram, justamente, uma busca por centralidade e ordenamento. O círculo funcionava nesse sentido, operando como um nivelador, colocando-as em posições de simetria, o que favorecia a troca entre os pares, o reconhecimento recíproco. Por outro lado, hoje, na cena do palco italiano, na forma mais explícita do espetáculo, o que detém a centralidade é outro elemento, talvez por elas já terem saturada aquela necessidade inicial de troca e pertencimento. Não seria para o outro que a cena existe, hoje em dia? De fato, é sempre para um outro, ou melhor, há sempre um outro. E esse outro, a dimensão inalienável da alteridade, nos constitui. Porém, o que mudou? Talvez, no momento em que o grupo se fundava e se consolidava, havia uma dimensão mais visível e necessária de troca entre si, intragrupo, de percepção do outro por semelhança, pertencimento, identificação. Hoje, pode ser que exista um outro Outro como mediador: o espetáculo. O que

passa a trazer distintas questões a serem absorvidas, assimiladas e elaboradas na vida dessas mulheres.

Para Guy Debord (1997, p. 14), “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” e, ainda segundo esse autor, o espetáculo é nada mais do que a forma contemporânea da mercadoria geradora de uma estrutura de passividade organizada que seria, por sua vez, a Sociedade do Espetáculo. Nesse contexto, vai acontecendo, paulatinamente, uma colonização da vida cotidiana por meio da mercadoria e da ideologia, tal como previu Marx (1983), mas ainda com novas qualidades. O que nos interessa dessa discussão é essa possibilidade da passividade. Seria a entrada do grupo *Meninas de Sinhá* no círculo cultural uma forma de reprimir as características de resistência e transformação, tão presentes nos primórdios do grupo?

No espetáculo, aceitamos que o outro viva o que não podemos viver — consumimos. Consumimos imagens, modos de vida, signos. Seguindo Debord, há aqui a importante separação entre ator e espectador. Sair do círculo não é incluir o espectador, mas dele ainda mais se separar?

De acordo com Enriquez (2001, p. 62), todo grupo se sustenta pela existência do vínculo que se estabelece entre os seus membros, do desejo de permanência, de pertencimento e de diferenciação dos demais grupos. Dentre os elementos que propiciaram a manutenção do grupo, devemos citar o estabelecimento desse vínculo fortalecido pelos processos da idealização, da ilusão e da crença.

Em sua *Psicologia das massas e análise do eu*, Freud (2011, p. 58), ao desvelar o fenômeno grupal, indicou o amor ao outro e aos objetos como aquele capaz de frear o amor a si mesmo. Dessa forma, a viabilidade da vida social se dá com a interdição ao narcisismo e a vinculação aos grupos humanos que oferecem causas nas quais os indivíduos possam se engajar e se vincular, fazendo do seu investimento libidinal um meio de satisfação de suas pulsões.

A libido se apoia na satisfação das grandes necessidades vitais e escolhe como seus primeiros objetos as pessoas que nela participaram. Tal como no indivíduo, também no desenvolvimento da humanidade inteira é o amor que atua como fator cultural, no sentido de uma mudança do egoísmo em altruísmo. (FREUD, 2011, p. 59).

No entanto, é notória a capacidade do grupo em vincular as mulheres e de lhes oferecer um espaço terapêutico, inicialmente incitado pela possibilidade da fruição da espontaneidade, quando o corpo pôde se expressar e se movimentar sem as prescrições habituais. A atividade oferecida pela professora de expressão corporal nada tinha a ver com a ginástica, mas sim com as brincadeiras e com a liberdade do movimento corporal. Atividade com grande capacidade de produzir a catarse e de acionar o efeito terapêutico advindo desse processo.

Catarse: palavra grega utilizada por Aristóteles para designar o processo de purgação ou eliminação das paixões que se produz no espectador quando, no teatro, ele assiste à representação de uma tragédia. O termo foi retomado por Sigmund Freud e Josef Breuer, que, nos Estudos sobre a Histeria, chamam de método catártico o procedimento terapêutico pelo qual um sujeito consegue eliminar seus afetos patogênicos e então ab-reagi-los, revivendo os acontecimentos traumáticos a que eles estão ligados. (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 107).

A catarse é um meio utilizado pelas artes para provocar transformações. Ela foi usada pela psicanálise no início das investigações freudianas e foi ponto de apoio para o desenvolvimento do trabalho do psicólogo Jacob Levy Moreno, que criou o Psicodrama⁶⁷ e o Sociodrama a partir da proposta de utilização do teatro espontâneo para a liberação e o trabalho de emoções produtoras de uma sintomatologia. “A espontaneidade é que incentiva a criatividade”. (MORENO, 1975, p.74)

Não são raras as experiências que investem em processos que estimulam a espontaneidade e a catarse por meio de propostas terapêuticas. No caso do *Meninas de Sinhá*, foi uma líder comunitária que se mostrou mais do que assistente social, como definida por Dedé Miwa, quase uma psicóloga, capaz de tratar as questões do corpo e da mente e de atrair a atenção da produção cultural e da universidade.

Muitos foram os estudos desenvolvidos tendo por base essa experiência. O grupo movimentou mais do que a produção cultural; ele mobilizou estudantes e pesquisadores que, como eu, construíram suas trajetórias de pesquisa investindo na compreensão dos processos internos do *Meninas de Sinhá*.

⁶⁷ “Historicamente, o psicodrama representa o ponto culminante na passagem do tratamento do indivíduo isolado para o tratamento do indivíduo em grupos; do tratamento do indivíduo por métodos verbais para o tratamento por métodos de ação.” (Moreno, 1975, p. 59).

A roda que não é roda de criança traz a presença de um símbolo arquetípico. Ela provoca vibrações e sensações no público, que nela se integra; e, no tempo em que a roda era espaço aberto, convite para se misturar, não importando a qualidade da melodia, a ausência dos instrumentos e nem o refinamento estético que o espetáculo clama. O amálgama do grupo é afetivo; convoca-nos à busca de sentido, expõe a necessidade de nos fazermos símbolos.

Eis-nos, por um instante, convocados à evidência, para sermos lembrados ou para que algo ou alguém — uma outra pessoa, um bicho, um deus — seja lembrado através de nós, para que então alguma coisa constituída como sentido da vida e ordem do mundo, seja dita ritualmente *através* de um nós, que, *festejados*, somos durante a brevidade de um momento especial enunciados com mais ênfase: somos símbolos. (BRANDÃO, 1989, p. 8).

Outro aspecto a ser considerado refere-se ao laço afetivo do grupo com a líder. De acordo com Freud, o laço afetivo dos indivíduos com o líder é fator primordial para a vida do grupo. Foi por meio de um processo de identificação que as mulheres conferiram sentido e potência à vida do grupo. Com a recente perda de sua líder, as integrantes do *Meninas de Sinhá* hoje se encontram em um momento incerto, que exige o repensar da trajetória, do destino e do desejo do grupo. A autonomia precisa ser reforçada, e a existência de um diálogo mais horizontalizado se faz necessária. A transparência na gestão dos projetos, com a abertura das planilhas para o conhecimento de todo o grupo dos valores recebidos, sua forma de distribuição, as despesas e o saldo é uma necessidade fundamental para evitar conflitos e desconfianças que acabam deteriorando as relações entre as integrantes.

Alguns pontos precisam ser destacados no final deste percurso, no qual estivemos durante todo tempo interessados em compreender os fatores que propiciaram a formação, a transformação e a manutenção da prática dos encontros daquelas mulheres.

Como se pôde constatar, a maior parte das participantes do grupo migrou do interior mineiro para um centro urbano. Elas trouxeram marcas, nas suas memórias, da vida cotidiana no meio rural, onde o tempo é assinalado pelas festas religiosas e os encontros com a cultura popular. Do ponto de vista psíquico, a prática do grupo acionou lembranças desse passado, especialmente lembranças prazerosas de formas de enfrentamento das dificuldades e do efeito do duro trabalho na lavoura, onde as reuniões festivas eram cuidadosamente preparadas e vividas como espaços de liberação das angústias.

As intenções se estruturam junto com a memória. São importantes para o criar. Nem sempre serão conscientes nem, necessariamente, precisam equacionar-se com objetivos imediatos. Fazem-se conhecer, no curso das ações, como uma espécie de guia aceitando ou rejeitando certas opções e sugestões contidas no ambiente. Às vezes, descobrimos as nossas intenções só depois de realizada a ação. (OSTROWER, 1983, p. 18).

A lida no campo deixou suas marcas e a vida urbana conferiu um contraste com as experiências anteriores, preservando as atividades de tempos passados, quando a dureza da existência era aliviada pelas festas e pelos encontros.

Brandão (1989) lembra que, ao festejar ou ser festejado, o que emerge desse evento é a antiga, e ao mesmo tempo atual, noção

de que a festa é uma *fala*, uma *memória* e uma *mensagem*. [...] É como se no mundo da cidade a festa oscilasse entre um máximo de sentido universal, como no Natal e no Ano Novo, e, em contrapartida, um máximo de afirmação simbólica do valor da individualidade, como no aniversário. Enquanto no campo valem mais as cerimônias de reconhecimento de um nós local, como nas festas de santos padroeiros, e de associação da biografia ao ritmo e ao sentido da vida comunitária, como no batizado, no casamento e no velório. (BRANDÃO, 1989, p. 8).

No entanto, a capital mineira é uma cidade construída de forma planejada, com uma breve história no tempo de sua formação. Cidade jovem que abriga cidadãos com raízes interioranas e ainda marcados pelas culturas locais, muitos saudosos do viver “comunitário”, dos festejos das suas regiões. O público guarda essas origens em suas memórias e o espectador que confere o reconhecimento à prática do grupo é, principalmente, aquele adulto que mantém esses registros em suas lembranças, ou porque as vivenciou diretamente ou porque foi testemunha de uma experiência mais coletiva e menos individualista como as práticas culturais de origem rural.

É preciso observar que o grupo ganhou reconhecimento nessa cidade jovem; foi nela que encontrou espectadores que puderam estabelecer uma ponte entre o passado e o presente, entre vivências mais solitárias e outras mais comunitárias e coletivas, e toda a atmosfera definida pelo tempo. A história foi sendo deslindada, revelando os fios que teceram essa trama coletiva de uma prática consolidada por muitas respostas que buscamos para nossos sentimentos e experiências.

O grupo foi capaz — e isso não ocorreu de forma consciente — de acionar efeitos múltiplos em suas integrantes e nos espectadores. A identificação, considerada pela

psicanálise como a “mais antiga forma de ligação afetiva” (Freud, 2011, p. 63), enlaçou grupo e público em um processo capaz de reativar sentimentos pouco cultivados na atualidade.

São outros os valores que o grupo *Meninas de Sinhá* nos evoca, valores que não são tão facilmente vencidos pelo mercado de consumo, pois permanecem internos e potentes para, em qualquer oportunidade, serem reativados pelo instinto gregário que habita em cada um de nós.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- ALMEIDA, Renato. História da Música Brasileira. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942 *apud* DINIZ, Jaime. *Ciranda – Roda de adultos no folclore Pernambucano*. In: Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística. Recife: Secretaria de Estado dos Negócios de Educação e Cultura, 1960.
- ALVARENGA, Oneyda. Comentários a alguns cantos e danças do Brasil. Revista do Arquivo Municipal. São Paulo, 80, 1941 *apud* DINIZ, Jaime. *Ciranda – Roda de adultos no folclore Pernambucano*. In: Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística. Recife: Secretaria de Estado dos Negócios de Educação e Cultura, 1960.
- ANDERSON, Jack. *Dança*. Lisboa: Editorial Verbo, 1978.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1980.
- ARANTES, Antônio Augusto. *O que é cultura popular?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.
- ARAÚJO, Adriana Dias Gomide. *Território e Trabalho como possibilidade de enraizamento: a história de Valdete do Alto Vera Cruz*. 2006. 234 f. Dissertação. (Mestrado em Psicologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- AVELAR, Rômulo. *O Avesso da Cena: Notas sobre produção e gestão cultural*. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2008.
- AYMARD, Alain. Grupos. In: BARUS-MICHEL, Jaqueline; ENRIQUEZ, Eugène; LÉVY, André. *Dicionário de Psicossociologia*. Lisboa: Climeps Editores, 2002.
- BARROS, Vanessa Andrade de; PINTO, João Batista Moreira. Trabalho e criminalidade. In: GOULART, Iris Barbosa (Org.). *Temas em Psicologia e Administração*. São Paulo: Casa do Psicólogo, v. 1, 2006.
- BEDÊ, Mônica Maria Cadaval. *Trajetória da formulação e implantação da política habitacional de Belo Horizonte na gestão da Frente BH Popular: 1993/1996*. 2005. 302 f. Dissertação. (Mestrado em Geografia) – Faculdade de Geografia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. *Relatório do Plano Global Específico (PGE)*. Companhia Urbanizadora de Belo Horizonte (URBEL), 2000. Disponível em: <<http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/PGP-URBEL-2000>>. Acesso em: 25 jan. 2014.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. *Plano Global Específico – 4ª etapa do Relatório de Diagnósticos, Diretrizes de Intervenção*. CDM & URBEL, 2000.

BION, W. R. *Experiências com grupos: os fundamentos da psicoterapia de grupo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

BORBA, Antônio Libério de. *Lembrar para ter o direito de esquecer: a reconstrução histórica sociológica da tragédia da Gameleira em Belo Horizonte e seus reflexos na trajetória de vida dos atores sociais nela envolvidos*. 2007. 369 f. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

BORBA, Antônio Libério de. *Essa marmita é do João: nos escombros da Gameleira*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2010.

BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A cultura na rua*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1989.

BRUCKNER, Pascal. *A tentação da inocência*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CARRETEIRO, Teresa Cristina. Perspectivas da cidadania brasileira: entre as lógicas do direito, do favor e da violência. In: ARAÚJO, José Newton Garcia de *et al.* (Org.). *Cenários sociais e abordagem clínica*. São Paulo: Escuta, 2001a.

CARRETEIRO, Teresa Cristina. Tráfico de drogas e cotidiano urbano no Rio de Janeiro: da lógica do controle social paternalista autocrático à subjugação despótica. In: ARAÚJO, José Newton Garcia de *et al.* (Org.). *Figura Paterna e Ordem Social: tutela, autoridade e legitimidade nas sociedades contemporâneas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001b.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Da cultura popular*. Brasília/MinC: Revista Brasileira de Folclore, ano I, n. 1, set./dez. 1961.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1979.

CANDÉ, Roland de. *Historia universal de la música*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1981.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia*. Crítica y Emancipación, (1): 53-56, jun. 2008.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura Popular*. Edição 2. Maracatu Fantasma, abr. 2012. Disponível em: <http://zagaiaemrevista.com.br/cultura-popular/> Acesso em: 10 de dez. 2013.

DAVIS, Kathy. *Biografia como metodologia crítica*. Historia-Antropología Y Fuentes Orales, Barcelona, n. 30, 2003.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DINIZ, Jaime. Ciranda – Roda de adultos no folclore Pernambucano. In: *Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística*. Recife: Secretaria de Estado dos Negócios de Educação e Cultura, 1960.

DÓRIA, Carlos Alberto. *Os federais da cultura*. São Paulo: Biruta, 2003.

DUVIGNAUD, Jean. Prefácio à obra póstuma *A memória coletiva*, de Maurice Halbwachs. São Paulo: Vértice, 1990.

ELLMERICH, Luís. *História da Música*. São Paulo: Editora Fermata do Brasil, 1973.

ENRIQUEZ, Eugène. *A organização em análise*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

ENRIQUEZ, Eugène. O vínculo grupal. In: LÉVY, André et al. *Psicossociologia; análise social e intervenção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FRANÇA, Déborah Gwendolyne Callender. *Quem deu a ciranda a Lia? A história das mil e uma Lias da ciranda (1960-1980)*. 2011. 203 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós Graduação em História. Universidade Federal de Pernambuco, 2011.

FREUD, Sigmund. (1920-1923). *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira et al. *Histórias de Meninas: Meninas de Sinhá*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2010.

GAY, Peter. *Guerras do prazer: a experiência burguesa, da rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GIL, Thais Nogueira. *Meninas de Sinhá: a reinvenção da vida nas tramas do discurso musical*. 2008. 190 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GOMIDE, Adriana Dias; CORDEIRO, Valdete. O sentido do viver criativo - Reflexões sobre a trajetória de vida da líder Valdete Cordeiro do Alto Vera Cruz. In: MAYORGA, Cláudia; PRADO, Marco Aurélio Máximo. (Org.). *Psicologia social - articulando saberes e fazeres*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

GOMIDE, Adriana Dias. A velhice recriada: das cantigas de roda às cantigas das Meninas de Sinhá. In: PARK, Margareth Brandini; GROppo, Luís Antônio. (Org.). *Educação e Velhice*. Holambra: Editora Setembro, 2009.

- GROSSI, Yonne de Souza. Belo Horizonte: Qual Polis? In: *Caderno de História*, v. 2, n.3., Belo Horizonte: PUC Minas, out. 1997. p.12-24
- GUIMARÃES, Berenice Martins. Favelas em Belo Horizonte - Tendências e desafios. In: *Revista Análise e Conjuntura*, v. 7, n. 2 e 3. Belo Horizonte: FJP, maio/dez, 1992.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HELLER, Agnes. *O Cotidiano e a História*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- ISAACS, Alan & MARTIN, Elizabeth (Org.). *Dicionário de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1995.
- JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- LANG, Beatriz da Silva Gordo et. al. *História Oral e Pesquisa Sociológica: a experiência do CERU*. São Paulo: Humanitas, 1998.
- LEWIN, Kurt. *Problemas de Dinâmica de Grupo*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- MAILHIOT, Gérald Bernard. *Dinâmica e gênese dos grupos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.
- MARTÍN-BARÓ, Ignacio. *Sistema, grupo y poder*. Psicología Social desde Centroamérica II. El Salvador: UCA Editores, 1989.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- MATURANA, Humberto. *Emoções e linguagem na educação e na política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- MAYORGA, Cláudia; PRADO, Marco Aurélio Máximo. (Org.). *Psicologia social - articulando saberes e fazeres*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de História Oral*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- MORENO, Jacob Levy. *Psicodrama*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.
- MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura occidental*. Barcelona: GG, 2004.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- PARK, Margareth Brandini; GROPPPO, Luís Antônio. (Org.). *Educação e Velhice*. Holambra: Editora Setembro, 2009.
- PICHON-RIVIÈRE, Enrique. *O processo grupal*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. O pesquisador, o problema da pesquisa, a escolha de técnicas: algumas reflexões. In LUCENA, Célia Toledo *et al.* *Pesquisa em Ciências Sociais: olhares de Maria Isaura Pereira de Queiroz*. São Paulo: CERU, 2008,
- RABELLO, Evandro. *Ciranda: dança de roda, dança da moda*. Recife: Ed. Universitária/UFP, 1979.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp, 2008.
- SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli; SOUZA, Aparecida Neri de. *IV Relatório Anual*. Trabalho e formação de professores no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos. Faculdade de Educação. Departamento de Ciências Sociais Aplicadas à Educação/UNICAMP, 2007.
- SILVA, Paulo Sérgio de Souza e. *Políticas culturais e arquivos públicos: difusão cultural, acesso e preservação do patrimônio cultural em Minas Gerais – 1995-2005*. 2008. 197 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2008.
- SILVA, Regina Helena Alves da. Cidade e memória. In: *Revista Varia História*, n. 12. Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte: UFMG, dez. 1993.
- SILVA, Regina Helena Alves da; FRANÇA, Vera Regina Veiga. *Belo Horizonte fez 100 anos*. Projeto História, São Paulo, (17), nov. 1998. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/11138/8169>>. Acesso em: 28 nov. 2013.

SILVA, Regina Helena Alves da; SOUZA, Cirlene Cristina de. Múltiplas cidades: entre morros e asfaltos. In FRANÇA, Vera Regina Veiga (Org.). *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. *O samba paulista e suas histórias*. Centro de Memória da Unicamp, 2008. Disponível em: <http://www.brasa.org/Documents/BRASA_IX/Olga-von-Simson.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2014.

SOARES, Carmem Lúcia. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. Campinas: Autores Associados, 2005.

TENDLER, Sílvio (Diretor). *Encontro com Milton Santos* ou O mundo global visto do lado de cá. Filme documentário, 2006.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1992.

VIEGAS, Sônia. *Trabalho e vida*. Transcrição de palestra proferida no Centro de Reabilitação Profissional. Belo Horizonte, 1989.

WEIL, Simone. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

WOSEIN, Bernhard. *Dança: Um caminho para a totalidade*. São Paulo: Triom Editora, 2013.

ANEXOS
IMAGENS FOTOGRÁFICAS DO GRUPO CULTURAL MENINAS DE SINHÁ



FIGURA 1 - Ao centro, Valdete Cordeiro, entre os vereadores Gilson Reis e Arnaldo Godoy; na extrema direita, o ex-vereador Paulo Augusto dos Santos, conhecido como Paulão. Diploma de Honra ao Mérito concedido ao Grupo Cultural Meninas de Sinhá pela Câmara Municipal de Belo Horizonte em 10 de dezembro de 2013. Fonte: acervo da pesquisadora Adriana Dias Gomide Araújo, 2013.



FIGURA 2 - Grupo Cultural Meninas de Sinhá na Câmara Municipal de Belo Horizonte, 10/12/2013. Fonte: acervo da pesquisadora Adriana Dias Gomide Araújo, 2013.



FIGURA 3: Grupo Cultural Meninas de Sinhá na Câmara Municipal de Belo Horizonte, 10/12/2013. Fonte: acervo da pesquisadora Adriana Dias Gomide Araújo, 2013.



FIGURA 4: Nilva Evangelista de Miranda e Geralda Rosa da Silva - Câmara Municipal de Belo Horizonte, 10/12/2013. Fonte: acervo da pesquisadora Adriana Dias Gomide Araújo, 2013

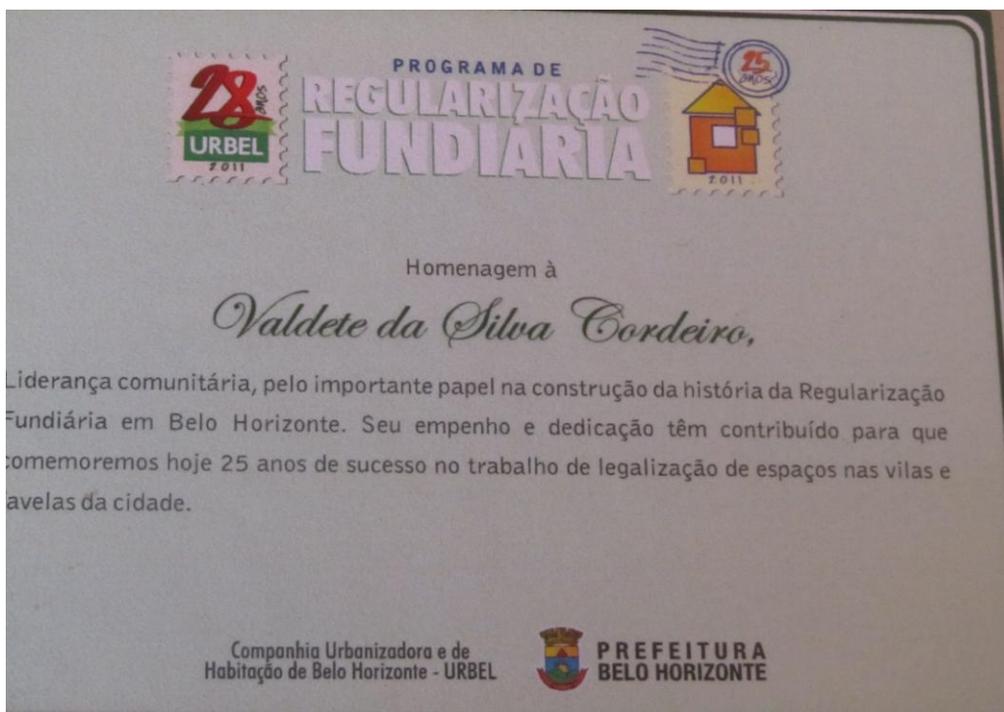


FIGURA 5: Quadro com homenagem à líder comunitária Valdete Cordeiro, pendurado na sala de sua casa.

Fonte: acervo da pesquisadora Adriana Dias Gomide Araújo, 2012.



FIGURA 6: Rosária Damasceno e Ephigênia Lopes. Evento de lançamento do livro "Histórias de Meninas: Meninas de Sinhá." Belo Horizonte. 26/03/2011.

Fonte: acervo da pesquisadora Adriana Dias Gomide Araújo, 2011.



FIGURA 7: Maria Geralda de Paula, Bárbara Severina da Mata e Neide Auxiliadora das Neves. Belo Horizonte. 26/03/2011. Fonte: acervo da pesquisadora Adriana Dias Gomide Araújo, 2011.



FIGURA 8: Maria Gomes e Maria das Dores Edwiges. Belo Horizonte. 26/03/2011. Fonte: acervo da pesquisadora Adriana Dias Gomide Araújo, 2011.



FIGURA 9: Maria Gonçalves Santos, Rosária Damasceno e Ephigênia Lopes. Belo Horizonte. 26/03/2011. Fonte: acervo da pesquisadora Adriana Dias Gomide Araújo, 2011.



FIGURA 10: Noêmia Siqueira de Freitas. Belo Horizonte. 26/03/2011. Fonte: acervo da pesquisadora Adriana Dias Gomide Araújo, 2011.



FIGURA 11: Diva Altina de Jesus Oliveira, Marilda Cordeiro, Valdete Cordeiro, Gal Duvalle e Maria Gonçalves dos Santos. Belo Horizonte. 26/03/2011. Fonte: acervo da pesquisadora Adriana Dias Gomide Araújo, 2011.



FIGURA 12: Domingas Ferreira. Belo Horizonte. 26/03/2011. Fonte: acervo da pesquisadora Adriana Dias Gomide Araújo, 2011.



FIGURA 13: Espetáculo Noite do *Griot*. 09/06/2010.

Fonte: acervo da pesquisadora Adriana Dias Gomide Araújo, 2010.



FIGURA 14: Eva Eloy - Espetáculo Noite do *Griot*. 09/06/2010.

Fonte: acervo da pesquisadora Adriana Dias Gomide Araújo, 2010.



FIGURA 15: Maria das Graças- Espetáculo Noite do *Griot*. 09/06/2010.

Fonte: acervo da pesquisadora Adriana Dias Gomide Araújo, 2010.



FIGURA 16: Diva Altina de Jesus - Espetáculo Noite do *Griot*. 09/06/2010.

Fonte: acervo da pesquisadora Adriana Dias Gomide Araújo, 2010.



FIGURA 17: Com as peneiras: Maria das Graças, Bernardina de Sena e Geralda Rosa da Silva - Espetáculo Noite do *Griot*. 09/06/2010.

Fonte: acervo da pesquisadora Adriana Dias Gomide Araújo, 2010.



FIGURA 18: Espetáculo Noite do *Griot*. 09/06/2010

Fonte: acervo da pesquisadora Adriana Dias Gomide Araújo, 2010.



FIGURA 19: Ephigênia Lopes - Espetáculo Noite do *Griot*. 09/06/2010.

Fonte: acervo da pesquisadora Adriana Dias Gomide Araújo, 2010.



FIGURA 20: Dorvalina Maria de Oliveira, Joana d'Arc Coutinho e Isabel Carlos - Espetáculo Noite do *Griot*. 09/06/2010 Fonte: acervo da pesquisadora Adriana Dias Gomide Araújo, 2010.



FIGURA 21: Painel montado por Dorvalina Maria de Oliveira exposto na parede da sala de sua casa.

Fonte: acervo da pesquisadora Adriana Dias Gomide Araújo, 2010.



FIGURA 22: Dorvalina Maria de Oliveira

Fonte: acervo da pesquisadora Adriana Dias Gomide Araújo, 2010.