

Thais Nogueira Gil

**MENINAS DE SINHÁ:
A REINVENÇÃO DA VIDA NAS
TRAMAS DO DISCURSO MUSICAL**

Belo Horizonte, Minas Gerais
2008

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: Rogério Cunha Campos.

Dedico este trabalho a
Roberto Patrus, meu marido.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Rogério Cunha Campos que me ensinou a ter calma em uma produção acadêmica. Eu queria começar a escrever a dissertação desde a primeira visita a campo e ele dizia: “*calma! Você acha que encontrou uma grande riqueza, mas ainda vai encontrar ouro lá*”. E foi realmente o que aconteceu. Graças ao Rogério eu me envolvi mais com a pesquisa e pude perceber a singularidade do grupo que, literalmente, me *en-cantou*.

Às Meninas de Sinhá que transformaram não apenas suas vidas e a de seus familiares, mas alteraram também a minha concepção sobre pesquisa. Se no início eu desejava uma realizar uma pesquisa não-participativa, hoje sei que ela seria impossível. O grupo transmite uma energia que *en-canta* a todos.

Às entrevistadas pelos exemplos de vida que me enriqueceram: Célia, boa vontade e disponibilidade; Valdete, determinação; Ephigênia, facilidade de adaptação; Mercês, bom humor e alegria; Romancina, coragem de enfrentar desafios; Rosária, energia contagiante; Seninha, força interna e disponibilidade; Isabel, vontade de ultrapassar seus próprios limites e a todas aquelas que sempre estiveram disponíveis para me atender e me contar suas histórias.

A Carlos Roberto Jamil Cury pelo acolhimento em um momento difícil, demonstrando a grande elevação de um ser realmente humano.

A Roque, Gil Amâncio, Gal du Valle, Calos Ferreira por se colocarem à disposição para as entrevistas e por contribuírem com detalhes muitas vezes, emocionados. Se tornaram grandes amigos!

A Roberto Patrus Mundim Pena, meu marido pelo acolhimento em todos os momentos e pela grande ajuda e compreensão.

À Giovana, Ângela e Débora, minhas filhas, que em vários momentos tiveram de conviver com a mãe imersa em um trabalho (ora visitando o grupo, ora escrevendo sobre ele, ora ao piano tocando e escrevendo as músicas e com um olhar fixo para a tela do computador). Além de respeitar esses momentos, também se envolveram com as Meninas de Sinhá. Cantam, adoram as músicas e também se vestiram de Meninas de Sinhá:



Ao Dr. Hildebrando, por me ajudar a manter a “mente quieta, a espinha ereta e o coração tranqüilo”.

A Roberto Mundim Pena, meu sogro, pela disponibilidade de traduzir o resumo para o inglês, dando grandes contribuições também para o português.

A Lucas Oliveira Minelvino pela grande ajuda com as partituras.

A Cecília Cavalieri França, pela grande ajuda com a Teoria de Swanwick.

A Leôncio Soares, o responsável por despertar em mim a idéia de que a música deveria estar presente em meus estudos acadêmicos. Assim como a música de Milton Nascimento, ele foi um Rouxinol¹ que cantou para mim: “*Quando a música ia e quase eu fiquei/Rouxinol me ensinou que é só não temer/Cantou, se hospedou em mim*”. Buscando outros caminhos Leôncio me perguntou: “e onde fica a música que esteve presente em toda a sua vida”? Assim, me apresentou trabalhos referentes ao tema e um horizonte mais significativo se abriu, a música voltou a se hospedar em mim.

A Rose e Raquel, secretárias da pós-graduação da Fae que ultrapassam em muito suas funções burocráticas. Elas sabem o que quero dizer!

Aos meus pais, autores da minha existência.

¹ Rouxinol é uma música que Milton Nascimento fez quando estava doente e queria abandonar a música. O Coral Rouxinol, de crianças, convidou-o para uma apresentação e ele relutou em aceitar. Não queria participar. Estava doente e pensava em abandonar a música, mas aceitou. Ficou no fundo do palco. Em um determinado momento, uma criança vira de costas para a platéia e canta olhando nos olhos de Milton Nascimento que se emocionou profundamente. A partir daí ele resolveu não abandonar a música. Compôs: “*Rouxinol tomou conta do meu viver/Chegou quando procurei/ Razão pra poder seguir/Quando a música ia e quase eu fiquei/Quando a vida chorava mais que eu gritei/Pássaro deu a volta ao mundo e brincava/Rouxinol me ensinou que é só não temer/Cantou, se hospedou em mim/Todos os pássaros, anjos dentro de nós/Uma harmonia trazida dos rouxinóis*”.

"O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado ou feito por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida?"
(FOUCAULT, 1995, p.261)

RESUMO

Este trabalho é um estudo qualitativo sobre um grupo musical conhecido como Meninas de Sinhá. É formado por 34 mulheres negras, idosas, de classes populares, residentes no Alto Vera Cruz, uma comunidade na periferia de Belo Horizonte. O grupo se formou com o objetivo de reunir senhoras que usavam medicamentos antidepressivos para interromperem a medicação. Encontraram na música a alegria de viver. Seu repertório inclui cantigas de roda, versos e canções próprias e de domínio público. Este trabalho procurou reconstituir a história desse grupo considerando o discurso dos sujeitos envolvidos neste processo. Para isso, foram realizadas observações, entrevistas semi-estruturadas com 7 integrantes do grupo, diálogos com as demais, filmagens, gravações, visitas às casas das entrevistadas, aos ensaios e shows, entrevistas com algumas pessoas que se relacionaram com o grupo. Assim, foi possível entender a trama do discurso musical. Trama aqui é entendida como o efeito de trançar uma rede de possibilidades, de construção de uma vida mais feliz por meio das trocas. As tramas deste discurso, com seus aspectos musicais e humanos, foram tecidas pelo grupo por meio da sua capacidade de significar e de costurar as contribuições daqueles que participam da sua história. O desenvolvimento do grupo se tornou evidente sob diferentes aspectos: pessoal, pois suas integrantes já não se sentem deprimidas; musical, pois no início cantava apenas canções de domínio público e, atualmente, inclui, composições próprias, tornando-se conhecido nacionalmente. Este trabalho é finalizado propondo ao grupo o desafio de não deixar perder a linha de sua trama inicial: promover a alegria e a saúde de suas integrantes por meio da música.

ABSTRACT

This work is a qualitative study about a collective subject that transformed its members' life through music practice. It concerns to a musical group known as "Meninas de Sinhá", composed of 34 afro-descendent elderly women living in Alto Vera Cruz, a poor community in Belo Horizonte, MG. The group was formed aiming to joining some women who usually needed anti-depressant drugs. Since then, they could suppress the medication, bringing joy to themselves, to their families and to the community. The group's repertory includes ring around songs, verses and self-made or public domain songs. This work makes the reconstitution of the group's history, considering its subject's speech. After a long time of observation, semi-structured interviews and talks with 7 members of the group and of the community, films, recording, home visits, observation of shows and rehearsal, it became possible the understanding of the plot of the musical speech. In this context plot is assumed as the effect of making a net of possibilities, of building a happier life trough interchanges. In the research events were considered both according to the group subjects' musical speech as well as that of the people who met them. The plots of this speech with its musical and human aspects were made by the group, according to its ability of giving a meaning and of joining the contributions of those who share its history. The group development became evident under different aspects. Personally, the group members no more feel themselves depressed. In relation to the musical aspect an improvement is noticed: in the beginning the group used to sing only songs of public domain and at present it has also his own compositions, becoming known throughout the country. This work is concluded proposing to the group the challenge of not loosing the line of its initial plot: to promote the joy and the health of its members, by means of the music.

FOLHA DE APROVAÇÃO

A aluna foi considerada pela banca examinadora.

Prof. Dr. Rogério Cunha Campos
Orientador

Profª. Drª. Patrícia Furst Santiago
Escola de Música/UFMG

Prof. Dr. Carlos Roberto Jamil Cury
PUC MINAS

Prof. Dr. Luiz Alberto Oliveira Gonçalves
FAE/UFMG

Profª. Drª. Carmem Lúcia Eitener
FAE/UFMG

Belo Horizonte, 29 de agosto de 2008.

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO.....	11
A escrita.....	13
O tema.....	14
Justificativa.....	19
Procedimentos Metodológicos.....	20
2- AS MENINAS DE SINHÁ.....	24
Sujeitos da Pesquisa.....	27
A Reinvenção da Vida.....	35
Trabalhos manuais: primeiro momento de constituição do grupo.....	49
Expressão corporal: segundo momento de constituição do grupo.....	51
Cantigas e versos: terceiro momento de constituição do grupo.....	58
Fama: quarto momento de constituição do grupo.....	68
O Alto Vera Cruz.....	82
3- O DISCURSO MUSICAL DAS MENINAS DE SINHÁ.....	89
Discurso Musical.....	91
Elementos verbais, musicais e de interpretação.....	96
<i>Relação com o grupo.....</i>	112
<i>Relação com a memória.....</i>	118
<i>Relação com o público.....</i>	120
<i>Relação com o urbano.....</i>	121
Elementos de circulação.....	125
4- O DESENVOLVIMENTO DO DISCURSO MUSICAL DAS MENINAS DE SINHÁ.....	131
5- CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
6- REFERÊNCIAS.....	173
7- ANEXOS.....	177

1-INTRODUÇÃO

Meninas de Sinhá é um grupo musical formado por 34 mulheres negras, idosas, que no cotidiano vivenciam as condições de vida coletiva das classes populares no Alto Vera Cruz, uma comunidade na periferia de Belo Horizonte. A vida da grande maioria delas foi marcada por depressão psíquica em consequência de falta de recursos financeiros, problemas familiares e falta de esperança. Assim, a falta de moradia, ausência de família e de amigos de umas e abandono de outras compunham a história de vida dessas mulheres. Muitas até se sentiam excluídas da vida social. Nesse cenário, foi a música, conforme relatam, que transformou a vida de desânimo e desesperança. Mas, como essas mulheres reinventaram um novo modo de vida nas tramas do discurso musical?

Considero trama o efeito de trançar uma rede. Rede de trocas, de possibilidades. Possibilidades de reinvenção. Reinvenção de uma vida mais feliz. A construção por meio de trocas. No caso desta pesquisa observei os fatos considerando o cruzamento entre o discurso musical, o discurso dessas mulheres - sujeitos do grupo – e o dos sujeitos que se encontraram com o grupo. Nesse entrelaçar, trançei de uma rede, por meio das trocas.

Isso posto, o objeto desta pesquisa é reconstituição da história do grupo Meninas de Sinhá tendo por base as tramas do discurso musical, responsável pela produção do grupo. Meu objetivo foi identificar, descrever e analisar as tramas desse discurso musical e articulá-lo com a vida das integrantes do grupo. Para isso analisei a estrutura musical e a influência da música e seus significados para algumas componentes desse grupo.

Como objetivos específicos, busquei contextualizar os tempos e os espaços do grupo; relatar algumas experiências relevantes que tornaram possível a atual configuração do grupo; identificar os fatores que facilitaram o surgimento do grupo, suas propostas, estilo e significados; contextualizar a importância do grupo para seus membros; identificar o discurso musical do *Compact Disc* (CD)² e das composições do grupo por meio da análise das letras das músicas, das estruturas e estilos; cifrar e transcrever as músicas para partitura; analisar o desenvolvimento musical do grupo e recuperar os materiais³ que o grupo perdeu ao longo do tempo. Dessa forma, procurei mostrar qual é a expressão musical que singulariza o grupo e seus sujeitos.

² Trata-se do primeiro CD do grupo, lançado no segundo semestre de 2007 de nome *Tá Caindo Fulo*. Nesta pesquisa, sempre que eu me referir ao CD do grupo estarei falando dessa produção.

³ Vídeos, fotos, trabalhos acadêmicos, reportagens, gravações em K7.

A escrita

Considero de suma importância descrever com detalhes os meus dilemas e as minhas reflexões sobre a escrita deste trabalho, bem como demonstrar quais elementos presentes em minha vida me permitiram a articulação com o presente tema. Usarei um certo tom coloquial. Certamente, este trabalho não é impessoal como recomendam os manuais de normalização técnica (FRANÇA *et al*, 2001). Ao contrário, ainda que essa forma de introduzir não seja universal, minha expectativa é que ele possa ser lido como a expressão de uma vida que não se cansa de buscar sentido, com entusiasmo e alegria, como faz o grupo musical Meninas de Sinhá, sujeitos desta pesquisa.

Meu primeiro dilema ao escrever esta dissertação foi encontrar a forma pela qual eu a elaboraria. Seria em primeira ou em terceira pessoa? Optei por usar a primeira pessoa do singular pois me coloco na condição de pesquisador-sujeito neste trabalho, como explicarei com mais detalhes adiante.

A propósito, no romance *O Retrato de Dorian Gray*, Wilde (2006) revela que é impossível uma produção artística sem que o artista se revele. No caso de produção de uma dissertação, eu diria que é impossível ao pesquisador não estar presente em sua própria escrita, pois ela retrata a percepção que ele teve da pesquisa que realizou. Voltando ao romance, o personagem Dorian Gray era um rapaz que irradiava beleza e contagiava a todos. Ele posava para um pintor que o retratou em uma verdadeira obra-prima. Ao ser questionado sobre uma possível exposição de sua obra, o pintor se posicionou contra da seguinte forma: “[...] todo retrato pintado com sentimento retrata o artista [...]. Eu diria que o pintor, na sua tela, se revela a si próprio. O motivo por que não tenciono expor este retrato é o receio de ter deixado nele o segredo da minha alma” (WILDE, 2006, p.14).

Hoje, eu penso que numa dissertação ou qualquer trabalho na área das ciências humanas, há uma troca entre os sujeitos da pesquisa e o pesquisador em uma relação dialética. O fruto (dissertação) dessa troca revela tanto o *modelo* (sujeitos da pesquisa) quanto o *artista* (artesão, autor de uma dissertação).

No romance citado acima, o fruto do trabalho é uma tela. Surpreendentemente, o retrato pintado sofre fortes alterações ao longo do tempo: a expressão muda, os cabelos dourados ficam cada vez mais raros, Dorian Gray envelhece apenas no retrato, mantendo-se nas demais situações. O fruto de um trabalho acadêmico, neste caso, a minha dissertação, sofrerá também alterações ao longo do tempo, não no sentido

perverso como no romance, mas no aperfeiçoamento através do diálogo acadêmico e com a perspectiva de se tornar cada vez mais, bela e útil.

O tema

Considero que este tema representa a síntese mais articulada que pude elaborar até o presente momento, da minha trajetória pessoal e profissional. Ele articula música, seres humanos (mulheres, idosas, negras), meio social, educação e alegria. Para entender melhor essa articulação entre a pesquisa e a minha vida, vou apresentar a seguir, um pequeno relato que considero relevante para a escolha do objeto dessa pesquisa.

Meu avô era pianista. Chamo-me Thais por causa de uma música⁴ e estou imersa no ambiente musical desde que nasci. Minha casa respirava música e alegria. Fui para o Conservatório de Música Lourenzo Fernandes (Montes Claros) com oito anos de idade. Aluna aplicada, sempre fui bem avaliada. A relação com a música remetia-me à alegria e ao aconchego da minha família. Segundo Charlot (2000, p.60), a definição do homem enquanto sujeito de saber se confronta à pluralidade das relações que ele mantém com o mundo. Assim, no confronto com a pluralidade das minhas relações, recolhi-me naquilo que me dava prazer: a música. Aprendi que se eu soubesse a melodia de uma música de cor, com o *cor-ação* (*by heart*), era mais fácil aprender a tocá-la. (Só mais tarde fui aprender, teoricamente, que não existe aprendizagem sem mobilização afetiva). Entretanto, éramos obrigados, no Conservatório, a tocar um roteiro de músicas eruditas. Independentemente do aluno, as músicas ensinadas eram as mesmas. Algo estava errado, eu pensava.

Já naquela época, percebo hoje, desenvolvia uma crítica quanto à falta de sentido no ensino da música no Conservatório. Entendo por sentido, o que acontece com um indivíduo e “tem relações com outras coisas de sua vida, coisas que ele já pensou, questões que ele já se propôs” (CHARLOT, 2000, p. 56). As músicas ensinadas no Conservatório, embora ampliassem a apreciação musical, muitas vezes, eram descontextualizadas⁵ e nós, alunos, as achávamos chatas e enfadonhas.

⁴ Ópera Meditation Thais, de Jules Massenet.

⁵ Eram músicas eruditas apenas. A música popular brasileira era considerada vulgar no ensino de piano. Somente alunos do violão poderiam estudá-la e aqueles que se limitavam ao violão clássico tinham um *status* superior. No piano, o máximo que nos permitiam tocar eram chorinhos brasileiros, antecessores da bossa nova.

Afinal, com 14 anos, comecei a ministrar aulas de piano e desenvolvi uma didática completamente diferente da adotada no Conservatório. Sem nunca ter estudado as concepções pedagógicas, buscava ensinar a música de forma significativa para os alunos. Para isso, primeiramente, eu precisava saber de que tipo de música eles gostavam para, então, ensinar-lhes as partituras que lhes fizessem sentido. Meu lema era: quero ser a professora que gostaria de ter tido. Como afirma Tardif, “uma boa parte do que os professores sabem sobre o ensino, sobre os papéis do professor e sobre como ensinar provém de sua própria história de vida” (TARDIF, 2002, p.68). Foi assim que, estudando dez anos, dando aulas de piano, fiz o exame da Ordem dos Músicos do Brasil e abracei a profissão de professora de música. Hoje, tendo cursado disciplinas eletivas no Mestrado da Escola de Música da UFMG, vejo que muita coisa continua como antes, mas muita coisa anda mudando. Discutirei esse assunto quando abordar sobre a evolução musical do grupo.

Com referência à docência, ministrei aulas particulares em Belo Horizonte para todas as idades, em escola infantil (como uma disciplina), em escola de música (aulas de piano, flauta e teclado) no Sesi Minas (aulas de piano para jovens e adultos), no Pitágoras (piano e teclado), inclusive preparando recitais de alunos. Montei um estúdio (Piano & Teclado) onde pude desenvolver a didática personalizada para o ensino de piano e teclado. Para crianças, desenvolvi jogos, brinquedos e brincadeiras. Para adultos, eu escrevia partituras baseadas na lógica da música (sem fugir dos seus princípios básicos). Para idosos (que eram a minha preferência), eu transcrevia músicas antigas como tangos, boleros, chorinhos, alguns raros, extraídos de partituras que herdei do meu avô. Muitos desses alunos sempre tiveram vontade de tocar piano, mas se julgavam incapazes porque acreditavam que não tinham dom, vocação. No entanto, minha forma de ensinar destruía completamente essa idéia, pois eles aprendiam em poucas aulas, o que lhes aumentava a auto-estima.

Dediquei-me às aulas de música até sentir a necessidade de estudar o processo de ensino-aprendizagem de modo sistemático. Lancei-me, então, na graduação de Pedagogia em busca de um *acorde perdido*⁶. Li e ouvi variações *sobre um mesmo tema*, termo usado na música erudita para referir-se a uma frase musical que é alterada sem perder a origem. (Por exemplo: ao invés de Dó Maior, toca-se Dó Menor, mantendo-se o mesmo tema musical). O tema da educação foi tocado, interpretado e representado sob

⁶ Eu procurava conhecer o processo ensino-aprendizagem, mas não sabia exatamente o que me aguardava. Sentia que eu estava no caminho, só isso.

diferentes abordagens, por meio de aulas, estágios, projetos de intervenção pedagógica e de iniciação científica. Ao olhar para a minha trajetória discente, observo que, sempre que possível, levei a música para apresentações de trabalhos, dinâmicas, oficinas e projetos. (Não teria essa percepção se não tivesse o hábito de refletir sobre minha história. Perceber essa trilha me deu grande impulso para lançar-me e ingressar-me na pós-graduação).

Algumas dessas experiências vividas na graduação valem a pena relatar. Como estagiária em uma turma de ensino noturno do curso Educação de Jovens e Adultos (EJA), trabalhei a questão da interdisciplinaridade a partir do tema *A Escravidão*. Para tal, servi-me da música em todas as atividades. Em uma delas, usei a música *Brasileirinho* para sensibilizar os alunos sobre a importância das trocas culturais para a formação do Brasil. Levei o teclado para a escola e cantamos a música. No final, alguns alunos me procuraram dizendo que nunca tinham visto um teclado de verdade e queriam tocá-lo. Uma aluna disse que sentiu vontade de chorar durante a aula, pois a música era muito bonita e ela estava muito sensível naquele dia. Pensei: será que esta sensibilidade ocorreu apenas hoje? Será que não é uma sensibilidade latente precisando de estímulo? Ou pior: precisando de espaço para poder se expressar? Por que não ter esse espaço?

Em outro estágio, também na EJA, elaborei um projeto de intervenção para um estágio de supervisão em que trabalhei várias linguagens musicais. O objetivo era levar música para dentro da sala de aula. Foram trabalhadas músicas clássica, barroca, popular brasileira, folclórica, contemporânea, jazz e percussão. Nos finais dessas aulas, os alunos se mostravam muito mais alegres e comunicativos. Contavam casos, cantavam algumas músicas de suas cidades. Uma aluna idosa me disse: “ainda bem que hoje a aula será alegre”. Isso me marcou muito, pois era exatamente esse o ponto que tanto me incomodava nos estágios que realizei na Eja: faltava alegria. Eu observava uma discrepância entre as propostas educativas e a realidade em sala de aula. Uma ironia, pois um dos grandes saltos na educação veio justamente através de Paulo Freire que atuava com adultos.

Eu não só observava como também sentia esse quadro ainda mais agravado quando se tratava de alunas idosas. Elas estavam lá, mas muitas não gostavam. Havia atividades extra classes como aulas de arte, bordados, tapeçaria, mas elas sentiam aquilo tudo muito distante da realidade delas. Na verdade, essas não eram atividades demandadas por elas. A escola as oferecia simplesmente. Mas, quando lhes ofereci a música, senti que foi diferente. É verdade que não fora uma demanda discente, mas por

ser uma linguagem não-verbal e não exigir nenhum esforço, a música as tocava. “Longe de ser mera experiência estética, o exercício da música é também uma experiência fisiológica, psicológica, mental, com o poder de nos *fazer sentir*” (ZAMPRONHA, p. 13). Por ser um não dito que literalmente toca, a música atinge todos.

Assim, por tocar a sensibilidade e mobilizar as emoções, em minha opinião, os educadores da EJA deveriam explorar mais esse aspecto e enriquecer seu trabalho com a música. E no meu caso, senti que era muito pouco tempo para *tocar* um aluno. Os alunos queriam participar com suas próprias experiências, mas não havia tempo para isso. Dessa forma, o meu incômodo era justamente esse: por que a música é tão distante da EJA⁷? Por que não explorar a sensibilidade dos alunos?

Prosseguindo a descrição de minha trajetória, foi durante a graduação, com a bolsa da Iniciação Científica que descobri a vocação de pesquisadora, valendo-me de muita leitura para problematizar questões teóricas e indo a campo para descobrir pessoas e práticas que dessem respostas às minhas questões. Nesse sentido, fatores que muito me chamaram a atenção foram: a importância da educação para além da sala de aula, a importância de ações coletivas e movimentos populares para facilitar a integração de seres humanos e a necessidade de participação efetiva daqueles que pretendem se articular na vida social. Entretanto, elaborei um projeto inicial para ingressar no Mestrado: pretendia pesquisar os professores de música que se articulavam na EJA. Na defesa do projeto, etapa da seleção do Mestrado, foi suscitada a idéia da investigação sobre o discurso musical ao invés de investigar a música apenas como recurso. O nome das Meninas de Sinhá surgiu nesse dia.

Cursando o Mestrado, tive dúvida: eu pesquisaria sobre professores de música na EJA ou analisaria o discurso musical de sujeitos jovens e/ou adultos? Mas, conheci em um evento da UFMG o grupo musical Meninas de Sinhá, cujo nome tinha sido sugerido pela banca examinadora e elas literalmente me *en-cantaram*. Achei muito curioso e rico pesquisar o discurso musical, seus significados e transformações em um grupo de idosas. A partir daí, fiz contato com a líder do grupo, Valdete, para que eu pudesse realizar a pesquisa. Ela foi muito simpática à idéia.

⁷ Essa interrogação é baseada em experiências particulares. Sei que existem educadores que exploram esse universo. Inclusive a minha proposta inicial para o Mestrado era descobrir esses educadores. Quando levanto essa questão, baseio-me nos estágios que realizei em escolas públicas e privadas, juntamente com 49 colegas do curso de Pedagogia, que demonstraram um quadro semelhante: ensino de EJA sem significado, fora da realidade e penoso para os alunos.

Assim sendo, marquei uma visita, por telefone, e fui assistir a alguns ensaios do grupo. Os primeiros contatos foram recheados de diálogos, sorrisos, música e também de relatos emocionados, de histórias que mobilizam qualquer ser humano. Promovi uma apresentação do grupo na escola Balão Vermelho (um sucesso) e também assisti a uma palestra que a líder do grupo promoveu para o curso de Psicologia da Faculdade Metropolitana. Uma professora do curso havia terminado uma dissertação de Mestrado (Psicologia/UFMG) sobre a história de vida da Dona Valdete e intermediou a palestra. Com a aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa (COEP/UFMG), tomei as seguintes providências: realizei entrevistas semi-estruturadas com algumas participantes do grupo e com pessoas que se relacionaram com o grupo; sistematizei as músicas cantadas pelo grupo (por meio de transcrição para partitura); recuperei alguns materiais que o grupo perdeu ao longo do tempo (fitas de gravações antigas, pesquisas sobre o grupo; assisti a alguns encontros com profissionais da música e registrei dados importantes para o meu trabalho. Também, promovi uma intervenção ensinando a compositora do grupo a tocar alguns acordes no teclado.

Enfim, Meninas de Sinhá: mulheres, idosas, negras, de classes populares, cantoras, motivaram-me a escrever o trabalho que ora apresento. Afinal, educação, velhice⁸, música são temas que já haviam despertado a minha atenção em estágios anteriores e agora, se fazem presentes em minha pesquisa de Mestrado.

Resumindo, este trabalho é o ponto de chegada de um grande esforço de síntese dos meus aprendizados como pessoa, cidadã, professora de música há 27 anos, pedagoga, bolsista de iniciação científica e estudante de pós-graduação em educação e psicologia. Procurei organizá-lo tendo como referência eixos integradores que me permitissem trabalhar com alegria e entusiasmo, por um lado, e com a perspectiva de contribuir para o aperfeiçoamento da comunidade e da humanidade, por outro.

Nessa perspectiva, identifico-me com o personagem do livro de Wilde (2006) ao acreditar que esta dissertação é uma expressão que articula elementos da minha própria história de vida (entendendo por história não a mera coletânea de experiências, mas a própria experiência refletida e organizada em função de eixos integradores vitais). Diferencio-me do personagem quando se trata de expor o trabalho. Expô-lo a críticas contribuirá para seu aperfeiçoamento. Quanto mais aperfeiçoado, mais ele poderá ser relevante para um contexto social. Quero, assim, colocar-me a serviço, com o meu

⁸ Usarei o termo velhice ao invés de terceira idade. Concordo com Lenoir (1979) que a expressão terceira idade é uma invenção capitalista que vê o idoso associado ao consumo.

trabalho de pesquisa, de modo que a trajetória a percorrer tenha sentido para mim e frutos para os outros.

Justificativa

Do ponto de vista científico, a presente pesquisa se justificou à medida que procurei reconhecer, numa perspectiva concreta, que movimentos culturais periféricos (contra-hegemônicos) têm emergido e procurado comunicar. Esse fato confirma a tese de Santos (2005), ou seja: a globalização neoliberal não é única, pois em reação a ela está surgindo uma nova globalização contra-hegemônica por meio de movimentos que lutam contra a exclusão social. No caso do grupo em questão, a articulação se deu por meio de suas participações, mobilizações públicas, cada vez maiores, viagens e troca de experiências com grupos semelhantes que se expressam por meio da cultura popular. Nesse sentido, reforço que este trabalho é relevante ao destacar a importância da cultura popular na luta pela igualdade e na formação de identidades que articulam o local com o global fazendo surgir novas identidades, híbridas (HALL, 2001).

Em termos pessoais, julgo que este trabalho foi importante por ter agregado diferentes caminhos da minha trajetória, levando a música para todos os meus trabalhos. Quero agora buscá-la em um grupo, cujas vidas de seus membros foram transformadas pela música. Considero, assim, que este trabalho constitui uma síntese do que para mim é repleto de significado. Mas não tem sentido fazer pesquisa apenas para se realizar.

Percebo que também há uma justificativa social. Por conseguinte, interessei-me pelo discurso musical, que foi fundamental para as Meninas de Sinhá na reinvenção de um novo modo de vida. Assim, procurei compreender, analisar e divulgar elementos significativos que promoveram a transformação das integrantes do grupo pelas próprias experiências delas.

Do ponto de vista da educação, tentei valorizar e ampliar visões para além da escola. Procurei mostrar que é possível uma educação que valorize as experiências de seus sujeitos como fatores fundamentais para a integração deles em seu meio social. Nesse sentido, penso que minha pesquisa também poderia enriquecer a educação na forma escolar e não-escolar, pois, a partir do momento que um educador leva para sua prática, elementos que favoreçam a formação humana, ele contribuirá para a melhora da qualidade do ensino. É preciso “enxergar humanização, saberes, cultura onde o olhar pedagógico viciado só vê barbárie e analfabetismo, ignorância, atraso ou violência”

(DAYRELL, 2005, p.17). É preciso desvelar as formas que os sujeitos buscam para superar as difíceis condições em que vivem e que as tornam invisíveis do ponto de vista estético. É preciso destacar os elementos discursivos que as tornam visíveis em uma sociedade na qual se tornaram invisíveis.

Em última análise, procurei lançar um olhar para o caráter educativo da música, presente na formação dos sujeitos. Isso contribui para a reflexão daqueles que trabalham com a formação de sujeitos e buscam um ensino significativo dialogando com a diversidade. Assim, defendo a idéia de que a experiência das Meninas de Sinhá pode servir de exemplo também para que ambientes escolares e não-escolares experimentem práticas significativas na formação de sujeitos.

Procedimentos Metodológicos

Algumas características revestem o procedimento metodológico que adotei na presente pesquisa. Assim, eu diria que foi de cunho etnográfico porque houve imersão em campo. Foi exploratória, descritiva e explicativa. Foi exploratória porque não existia uma hipótese pré-concebida. Existia apenas a noção de um problema: como as Meninas de Sinhá reinventaram um novo modo de vida nas tramas do discurso musical? Na pesquisa exploratória, é necessário, segundo Gil (1995, p.44), esclarecer, desenvolver e alterar idéias e conceitos para que sejam elaborados problemas e hipóteses mais precisos para futuras pesquisas. A pesquisa foi descritiva porque eu pretendia descrever como o grupo se produziu, como o discurso da música foi estruturado e como esses elementos (o grupo e a música) facilitaram a construção de uma nova vivência. Por fim, foi explicativa porque procurei analisar o discurso musical e refletir sobre ele com o intuito de detectar os elementos significativos que transformaram a vida das mulheres desse grupo e produziram o sujeito coletivo musical Meninas de Sinhá.

Os dados da pesquisa foram coletados a partir do segundo semestre de 2007 por meio dos seguintes recursos: observação participante; entrevistas semi-estruturadas com seis membros do grupo; Valdete Cordeiro (líder do grupo); diálogos durante as visitas aos ensaios, ao Alto Vera Cruz, às casas das entrevistadas, às pessoas que tiveram algum envolvimento com o grupo; filmagens; gravações; fotos. Esses dados foram coletados nos ensaios do grupo, nas manhãs de segunda, quarta e sextas-feiras, das 7:30 às 9:00 na Associação Comunitária do bairro; nas apresentações dentro de Belo Horizonte. Também foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com pessoas que, de

alguma forma, estiveram envolvidas com o grupo e influenciaram-no (neste caso, foi entrevistado o produtor do CD, a empresária, o supervisor de informações técnicas da Urbel⁹- órgão da Prefeitura de Belo Horizonte que se articula no Alto Vera Cruz; a professora de percussão Gal du Valle; o professor de percussão Carlos Ferreira e Roque Antônio Soares, amigo do grupo que muito contribuiu para a sua formação).

Uma vez contextualizados os espaços, os tempos, a trajetória e expectativas do grupo e identificado o discurso musical presente nas músicas das Meninas de Sinhá (tanto as de domínio público como as composições feitas por uma integrante do grupo), o passo seguinte foi verificar a evolução musical¹⁰ do grupo. Para entender essa evolução, dialoguei com Swanwick (1994). Trata-se de um educador que escreveu sobre o aprendizado da música. Embora ele tenha desenvolvido uma reflexão em contexto escolar, em Londres, considerando o desenvolvimento de crianças, eu vi muita semelhança entre essas reflexões e a experiência das Meninas de Sinhá. Mesmo em contextos diferentes, percebi que o desenvolvimento musical foi propiciado por um movimento que engloba tanto o lado intuitivo quanto o racional do sujeito que se comunicam incessantemente.

O momento do grupo à época da pesquisa foi comparado com o momento em que o grupo se encontrava no início de seus encontros. Isso me permite ressaltar a importância da educação, da mediação de conhecimentos pois, nesse processo, houve trocas de experiências e encontros que ampliaram suas vivências e conhecimentos de forma significativa. Esses encontros ampliaram a participação social das integrantes do grupo tornando-se eficaz para a realização pessoal de seus sujeitos, que é papel da educação. O grupo não existia antes dessa expressão musical. Foi a música que fez com que as mulheres desse grupo dessem sentido à existência. Entretanto, finalizo o trabalho colocando para o grupo o desafio de viver o novo momento de *fama* (palavra usada pelo grupo) sem perder o valor original de seus encontros. Não deixar perder a linha de sua trama inicial: promover a alegria e a saúde de suas integrantes por meio da música. Por fim, o meu recado: sentir a arte como um caminho para re-significar a vida.

Quanto à primeira fase da pesquisa de campo, baseei-me em observação não-participante feita durante os ensaios e apresentações do grupo. Coletei dados sobre o problema da pesquisa e dados para contextualizar o grupo como um todo, anotados em

⁹ Companhia Urbanizadora de Belo Horizonte.

¹⁰ Evolução musical é aqui tratada como o processo. Não pretendo analisar qualidade musical dentro dos parâmetros usados por estudiosos da performance musical. Estes valorizam a interpretação e a execução de uma obra dentro de determinados parâmetros.

um caderno de campo. Ouvi e gravei (áudio e vídeo) as músicas para que eu pudesse estudar as tonalidades, campos melódicos, estruturas, seqüências, letras, timbres. As músicas compostas pelo grupo foram transcritas para partitura para que fosse possível um registro formal das composições¹¹. Também observei a integração dos membros do grupo, suas danças, os rituais e rotinas nos ensaios, a forma como constroem o estilo, os significados que lhe atribuem, o que expressam.

Para a segunda fase da pesquisa de campo, baseei-me nas entrevistas semi-estruturadas com o grupo, em seus ensaios e apresentações. Abordei temas referentes às vidas das integrantes do grupo, pois, para identificar a contribuição da música na produção de novos sujeitos, foi necessário conhecer as trajetórias e realidades de suas componentes. Sabendo que o grupo possui uma compositora (Ephigênia¹²), realizei entrevistas com ela para conhecer suas composições.

Percebendo que o significado de sua música sofrera mudança a partir de novas experiências, busquei identificar, em uma terceira fase, por meio de entrevistas, como este processo foi se constituindo. Elas se reuniam no início por causa da depressão, depois para brincar, depois para apresentações/participações. Lançaram um CD, fazem apresentações em Belo Horizonte, no interior do estado e em outros estados e concorrem a prêmios.

De posse dos dados coletados e das partituras transcritas, descrevi e analisei todo o material procurando identificar o processo de reinvenção da vida nas tramas do discurso musical.

Afinal, o trabalho está estruturado de acordo com o processo de análise que adotei. Primeiramente, apresento o grupo Meninas de Sinhá (seu espaço físico, suas trajetórias, encontros, transformações) e as relações estabelecidas no grupo. A seguir, faço uma reflexão sobre o discurso musical das Meninas de Sinhá. Para tal, levantei alguns elementos da música. Apresento e analiso algumas músicas de domínio público, de composição do grupo e o CD lançado em 2007. Na seqüência faço um diálogo com os sujeitos que se encontraram e influenciaram o grupo. Apresento os momentos desses

¹¹ Na Etnomusicologia não existe um consenso sobre transcrições para partituras de composições. A Etnomusicologia é uma linha de pesquisa que considera a música em toda sua diversidade. Não se limita ao estudo oficial da música, considera toda expressão musical relevante, independente de ser considerada muito elaborada. Valoriza o significado da música. Explicarei esses termos a seguir. Segundo a Etnomusicologia as transcrições podem causar desvios em alguns elementos, que muitas vezes não são possíveis de acrescentar em uma partitura. Considera-se que o discurso da música é mais amplo do que a sua estrutura musical. Entretanto, ela é importante como um elemento de representação e de preservação da memória do grupo. Dessa forma, optamos pela transcrição.

¹² Dado colhido por meio de diálogos com o grupo. Ephigênia é a única do grupo que já estudou um instrumento musical (violão) quando jovem.

encontros e sua relevância na formação do grupo como um grupo musical. Valho-me nesse momento de pesquisas, autores, concepções, de acordo com as necessidades do trabalho, e não excursões intelectuais ou citações interessantes. É nessa direção que apresento, então, o referencial teórico deste estudo para possibilitar um diálogo diverso e articulado com o tema de pesquisa.

Por fim, com relação aos procedimentos metodológicos, optei por uma escrita contínua ao longo do trabalho. Tentei não fragmentar o texto para torná-lo mais explicativo, mais processual, não precisando fragmentar o momento da coleta de dados para depois articulá-la com as análises. Tal escolha contempla a idéia da criação e da liberdade dentro da pesquisa acadêmica e o diálogo entre as áreas de conhecimento, sem perder a seriedade que um trabalho dessa natureza exige.

Considero também que é importante olhar para os sujeitos e considerar toda a complexidade que os envolvem. Destaco os processos e produtos do grupo Meninas de Sinhá, as falas e ações, assim como o contexto. À medida que os sujeitos estão envolvidos em um empreendimento comum, eu não poderia deixar de analisar os significados que seus próprios integrantes lhe atribuem. Eles estão incorporados nos processos, produtos, ações e falas. Neste caso, também no discurso musical. Como o grupo faz parte de uma trama nela existem também outros atores, como outros grupos, sujeitos e empresas. Entrevistei os sujeitos que conviveram com o grupo, mas não pesquisei as verdadeiras intenções das empresas que patrocinaram o grupo. Ressalto que é uma curiosidade que tenho, pois tenho a hipótese de que, por mais bem intencionadas que essas empresas sejam, deve haver algum motivo implícito de ordem econômica. Não realizei essas investigações devido ao pouco tempo que havia para que eu finalizasse essa pesquisa. Entretanto, quero fazê-las para futuras publicações desse trabalho em que pretendo refletir sobre a Responsabilidade Social dessas empresas, a indústria cultural e o verdadeiro sentido da arte como forma de expressão, para os artistas.

Quanto à escolha dos sujeitos dessa pesquisa, optei em destacar os critérios dessa escolha no capítulo seguinte que diz respeito às Meninas de Sinhá.

2- AS MENINAS DE SINHÁ

Descrevo a seguir alguns caminhos percorridos pelo grupo para chegar aonde chegou. Minha preocupação foi considerar que esses caminhos, de fato, representassem o discurso dos sujeitos do grupo. Retrato algumas componentes do grupo, os espaços, tempos, encontros, além dos elementos da vida particular de algumas integrantes e as músicas que estiveram presentes em cada momento. Para tal, considero o discurso das pessoas que estão dentro do grupo (integrantes do grupo) e o diálogo com pessoas que estão fora do grupo: pessoas que se relacionam diretamente com o grupo e a minha própria visão sobre os fatos.

Em linhas gerais, Meninas de Sinhá é um grupo musical formado por trinta e quatro mulheres negras, idosas, de classes populares, residentes no bairro Alto Vera Cruz, em Belo Horizonte (Anexo A). Cantam cantigas de roda de domínio público, compõem outras cantigas próprias, dançam, têm feito apresentações em eventos locais, estaduais e nacionais para públicos infantis, adultos e idosos, participam de concursos musicais, lançaram um CD próprio, já participaram de gravações de CD de outro grupo, já se apresentaram com grandes nomes da Música Popular Brasileira como Daniela Mercury e Jair Rodrigues, inspiram a criação de novos grupos como as Netinhas de Sinhá¹³ e já ganharam prêmios de instituições públicas e privadas. Hoje elas são idosas alegres, sorridentes, cantoras, percussionistas, com uma vida movimentada em espaços públicos. Essa é a imagem que temos quando conhecemos as Meninas de Sinhá. Como foi a construção desse sujeito coletivo chamado Meninas de Sinhá? Qual foi a participação da música nessa trama?

O grupo chegou a ter cinquenta componentes ao longo da sua história e é composto, hoje, por trinta e quatro componentes na faixa etária entre 40 e 90 anos, mas se consideram um grupo de idosas. Nem todas participam dos shows. Algumas, em razão de opção religiosa, não se apresentam em público. A grande maioria mora no Alto Vera Cruz, periferia de Belo Horizonte. Inicialmente, elas cantavam cantigas de roda e, após algum tempo de imersão na música, passaram a compor. O significado da música

¹³ Vendo suas avós cantarem e fazerem shows, “*algumas netas de 3,8 anos de idade falavam: ‘também queremos vestir essas roupas e cantar’*. *Elas são netas de algumas mulheres do grupo*”, diz Valdete. Dessa forma, a própria Valdete teve a idéia de fazer um grupo de crianças que também vestissem saias rodadas, colocassem lenços na cabeça e cantassem cantigas e versos. Reuniram nove netinhas e começaram os ensaios com Roquinho que ia ao Alto Vera Cruz para esse fim. Novamente ele saiu do grupo e hoje o grupo ensaia com outro grupo: ziriguidum.

não apenas transformou a vidas delas como também se transformou também dentro delas. Hoje além de possuem seu próprio discurso musical.

Quanto ao figurino do grupo, hoje, é composto de uma saia estampada de vermelho, lenços na cabeça, blusa vermelha e colares, conforme mostra a figura abaixo:



Figura 1¹⁴ – Figurino usado pelas Meninas de Sinhá.

Todas elas cantam os versos, as canções e as composições. Além do canto, Valdete, Ephigênia, Maria Gonçalves (Mariinha) e Rosária tocam zabumba; Neide toca pandeiro; Geralda, Caxixi.

Ao longo da pesquisa, observei que das trinta e quatro senhoras que compõem o quadro das Meninas de Sinhá, onze estão 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.

De posse desses dados, eu havia pensado em entrevistar essas seis Meninas de Sinhá, mas como elas possuem a característica comum - participar de todos os eventos -

¹⁴ Todas as fotos usadas neste trabalho, sem referência são de minha autoria. As demais serão apresentadas com notas, indicando seus autores.

desisti dessa idéia. As entrevistadas foram então escolhidas da seguinte forma: três Meninas de Sinhá que estavam presentes em todos os shows, três que freqüentavam os ensaios, mas não viajavam sempre além de *Valdete Silva Cordeiro*, por ser a idealizadora do grupo. Além dessas entrevistas, realizei diálogos com *Célia Oliveira Fidelis*, sobrinha da Valdete e considerada a coordenadora do grupo. Ela acompanhou muitas entrevistas e muito me ajudou no conhecimento do grupo. Além de marcar os shows e se encarregar da parte administrativa como acertar financeiros, ela é um tipo de *porta voz do grupo*. Realizei diálogos também com as componentes do grupo que estavam presentes nos ensaios.

Embora haja relatos personalizados sobre as vidas dessas seis mulheres, preocupei-me o tempo todo em ver o grupo como um sujeito coletivo. Os relatos personalizados em ambientes fora do grupo me pareceram-me importantes, pois eu buscava, nos discursos, unidades, dispersões e regularidades¹⁵. Foucault (1986) propõe que a diversidade dos discursos seja repartida em figuras diferentes. Embora eu achasse óbvio que o discurso particular fosse diferente do discurso coletivo, eu sentia que era preciso deixar que as contradições aflorassem para que aparecessem as diferenças, os esquecimentos e eu pudesse ver o coletivo a partir desses detalhes. As entrevistas com perfis diferentes, os diálogos com o grupo durante os ensaios e as observações foram minhas principais ferramentas para obter informações que pudessem descrever o grupo. Obtive informações substanciais. Dessa forma, comungo com Fischer (2001) ao afirmar que o discurso é o lugar da multiplicação dos discursos, da multiplicação dos sujeitos.

Sujeitos da Pesquisa

Minha escolha dos sujeitos para as entrevistas semi-estruturadas baseou-se em dois critérios: três Meninas de Sinhá que estivessem presentes em todos os shows e três que freqüentassem os ensaios, mas não viajassem sempre. Além disso, precisava que as seis escolhidas tivessem perfis diferentes, mas pudessem me mostrar quem são as Meninas de Sinhá em sua singularidade. Para tal, escolhi, dentre as que viajavam, as seguintes: *Ephigênia Romualda Lopes*, por se tratar da compositora do grupo; *Maria*

¹⁵ Termos sugeridos por Foucault (1986) para se pensar as práticas discursivas. Em suas análises sobre Foucault, Nalli (2005) levanta uma importante questão: “para que o conceito de ‘dispersão’ possa ser empregado como alternativa ao de ‘unidade’, Foucault aproxima aquele conceito ao de ‘regularidade’” (NALLI, 2005, p. 156). Sendo assim, busquei encontrar o que há de regular no discurso do grupo e considerei, nessa pesquisa, que *Unidade* se refere ao comum, ao que é dito por todos, à unanimidade. *Dispersão* se refere àquilo que se opõe à unidade. *Regularidade* é o que se mantém, diz respeito àquilo que há de comum tanto na unidade quanto na dispersão.

das Mercês Pedro (Mercês), por ser uma pessoa com perfil completamente diferente daquele relatado nos discursos sobre a composição atual do grupo (de ser composto por mulheres com perfil de depressão). Mercês como é chamada, é uma pessoa sorridente, alegre e de bem com a vida; Escolhi também *Rosária Madalena Andrade Damasceno*, por eu perceber, nos ensaios, sua paixão pelo grupo e por ser uma das poucas componentes que estavam presentes no grupo desde a sua fase inicial. Das três Meninas de Sinhá, sempre presentes nos ensaios, mas não viajavam sempre, escolhi *Maria Isabel Carlos* (Isabel) por ser uma pessoa que o grupo muito ajuda. Embora tivesse entrado para o grupo há muito, tivera recentemente um derrame e apresentou problemas na fala. Logo, o grupo a acolhe. Curioso é que, mesmo não falando normalmente, ela canta as canções como se nunca tivesse tido um derrame. *Bernadina de Sena* (Seninha) foi escolhida por eu perceber que sua uma relação com o grupo se transformava numa experiência para se expressar, para ser feliz. Escolhi *Romancina Ramos de Oliveira*, por se tratar de uma pessoa que vivia um grande drama na vida e dizia estar viva devido ao grupo.

As entrevistas semi-estruturadas foram realizadas no segundo semestre de 2007, nos meses de outubro e novembro. Embora houvesse um roteiro para desenvolvê-las, tive de tomar caminhos diferentes em cada entrevista, de acordo com a história relatada. Mas sempre eu iniciava a entrevista pedindo a elas que falassem sobre suas vidas e sobre suas experiências com o grupo.

A seguir, apresento o discurso de cada entrevistada, acompanhado da respectiva foto:

Apresento Valdete, a idealizadora do grupo:



Figura 2: Foto de Valdete

Valdete, a primeira entrevistada¹⁶, fez questão de esclarecer como inventara a sua vida:

*“Eu já ouvi dizer que o grupo Meninas de Sinhá é de baianas. Acho que eles falam isso é por causa da roupa. Eu sou a única baiana do grupo. Sabe, desde pequena eu, eu não sabia a data do meu aniversário. Eu sabia só do ano que eu nasci. E eu pensava: Oh! Meu Deus! Todo mundo faz aniversário! Só eu que não faço aniversário! Mas eu tenho de fazer aniversário um dia! Aí eu inventei a data do meu aniversário: 07 de setembro. Eu gostava desse dia. Aí eu fiz uma festa muito simples, mas a meninada que foi gostou demais! Fiz um bolo de caixa de sapato e doce de botequim. Saiu uma reportagem sobre isso no Museu da Pessoa dizendo que eu inventei a minha vida e a vida da minha comunidade. É que eu sempre fui muito engajada na comunidade e sou a líder comunitária aqui. Só que eu não preocupo só com esgoto. Acho que a qualidade de vida também tem de ser pensada. Foi aí que criei o Meninas de Sinhá, para tirar algumas mulheres da depressão”.*¹⁷

Abaixo, apresento Mercês e Romancina:



Figura 3: foto de Mercês e Romancina

Mercês, muito alegre e sorridente, conta como era sua vida antes do grupo, como

¹⁶ Entrevista realizada em sua casa, no dia 07 de novembro de 2007. Após um ensaio fui à casa da Valdete e acabei passando o dia todo lá, pois além de nossa entrevista, ela me mostrou vídeos, fotos antigas do grupo, gravações. A família chegou e todos falavam da importância do grupo também para eles. A sobrinha de Valdete, Célia, se envolveu tanto com o grupo que hoje em dia se considera a coordenadora, pois estando em casa, atendia aos telefonemas, marcava shows, ligava para as outras componentes.

¹⁷ Registrei todas as falas das entrevistas usando itálico e aspas, embora contrarie a ABNT (uso de mesma fonte do texto, seguida de expressão *Informação Verbal*).

foi sua entrada para o grupo e como ele lhe faz ainda mais feliz¹⁸:

“Sempre convivi bem com meus pais. Eles não brigavam, não falavam palavrão, eram amigos. Eles sempre deram bom exemplo. Sabe, as pessoas me acham alegre. Já me pararam depois de show para falar que sou alegre, já quiseram conversar comigo por causa disso, mas lembrando agora, meu pai também era alegre. Ele de farra e festa. Vivia dançando. A gente tinha uma vitrola e dançava com a gente. Isso era lá em Diamantina. Quando eu era criança eu tinha muitas amiguinhas e a gente brincava muito! Brincava de tudo que criança brinca, mas brincava de roda. Então brincar de roda agora com minhas amigas do grupo me faz lembrar desse tempo que era tão bom! Quando eu quis entrar para o grupo eu tinha vergonha delas não gostarem de mim, mas elas são tão amigas! Eu nunca pensei que eu fosse ficar tanto tempo lá e nem que eu ia viver tanta coisa boa depois de ficar velha. É tudo muito bom. Eu casei com meu marido, quem conheceu ele primeiro foi minha mãe. Ele era coletor de lixo e eu casei depois de três meses de namoro. E num é que deu certo? Ele me apóia muito. Gosta do grupo. Eu tive uma filha. Olha, eu to muito feliz no grupo Meninas de Sinhá porque eu gosto muito de passear, de cantar, de dançar e agora de viajar, né?”.

Romancina, por sua vez, relatou a tragédia que viveu encontrando, no grupo, sua salvação¹⁹:

“Em Ipatinga quando eu era pequena a gente ia para o cafezal e cantava muito lá, catando café. Eu casei em 59 e vim para cá. Meu marido trabalhava à noite e eu ficava sozinha dentro de casa. Depois nós compramos um lote aqui no Alto. Aqui não tinha nada. Ô sofrimento! Não tinha luz. Era um sofrimento. Meu marido morreu e fui levando a vida. Tem uns dois anos que estou no grupo. Aconteceu um acidente com meu menino. Mataram o meu caçula e o rapaz era amigo dele. Eu conhecia ele demais! Ninguém esperava. Nós dois estava sentado e o rapaz atravessou a rua e atirou no peito do meu filho (36 anos). A mulher do rapaz confirmou para ele que gostava do meu filho. Ele não mexia com droga! A vida dele era trabalhar, mas ele era mulherengo. Ele era bonito. Meu filho correu e eu corri atrás dele gritando: ‘Pelo amor de Deus! Não faça isso não’, mas meu filho correu e levou outro tiro nas costas. Se ele morresse aqui dentro de casa era pior para

¹⁸ Essa entrevista com Mercês foi realizada na Associação, local do ensaio do grupo. Após um ensaio, no dia 14 novembro de 2007, gravei e transcrevi seus depoimentos. Todos os outros fragmentos de entrevistas com ela foram colhidos nesse mesmo dia.

¹⁹ Entrevistei Romancina na casa da Valdete. Fomos para lá depois de um ensaio no dia 21 de novembro de 2007. Romancina falava sobre sua experiência e se emocionou muito. Eu a gravei e perguntar se ela queria parar por um tempo e ela disse que não, que se emocionava, mas era bom falar. Houve momentos que eu também me emocionei com seu relato. Todos os outros fragmentos de entrevistas com ela foram colhidos nesse mesmo dia.

mim. O rapaz não está preso e a família dele mora em frente a minha casa. Se eu não tivesse entrado para o grupo talvez eu tivesse morrido”.

A seguir, apresento as simpáticas Ephigênia e Rosária:



Figura 4: Foto das *Meninas* Ephigênia e Rosária

Ephigênia, a compositora, descreve sua vida, desde criança, como mostra este relato²⁰:

“A gente era amiga, eu e a Valdete, desde criança. A mulher que criava ela morava na rua Bernardo Monteiro. Era uma costureira muito conhecida. A minha avó que me criava. Eu morava na rua Timbiras. Aí ficando mocinha, com 9, 10 anos, a gente pegou contato lá no catecismo, no Colégio Arnaldo, a gente encontrava e brincava de roda! Com 15 anos eu aprendi corte e costura e “chuleava”. Eu ficava chuleando na casa dela. Eu pegava 8 horas e ficava até 5 horas. Foi na casa dela que eu conheci meu marido. Casamos, ele morreu com 20 anos de casada. Tive seis mulheres. Aí ela casou também. Ela morava no Cruzeiro. Ela trabalhava em casa de família mesmo e eu continuei morando na Timbiras. Depois nós saímos de lá e fomos para o São Gabriel. Aí nós começamos a penar em lugar mais ruim, né? De lá nós fomos para o Sagrada Família, para o Vera Cruz. Depois que fui para o Vera Cruz ela foi muito boa para mim. Eu passava cada aperto... Nossa Senhora! Depois nós fomos para o Esplanada e lá ele morreu. Estou em casa de parente. Estou lá, mas eu não gosto não. Eu queria entrar pro grupo, queria participar e aparecer também. Eu

²⁰ Entrevistei Ephigênia em minha própria casa. Ela demonstrou em alguns encontros que tinha interesse em aprender a tocar piano. Combinamos uma data e ela foi no dia 15 de novembro, feriado, para minha casa. Ela treinava persistentemente o piano e o teclado. Repetimos isso por quase um mês, nas terças e quintas. Eu a buscava no Alto Vera Cruz pela manhã, ela passava o dia na minha casa, treinando no piano. Algumas vezes eu tinha de sair e ela ficava lá, insistentemente treinando. Após um mês, emprestei o meu teclado para ela e o levei para o Alto Vera Cruz. Nesses encontros a gente conversava muito sobre sua experiência com o grupo, sobre as composições. Eu gravava as composições, tirava no piano junto com ela, cifrava as músicas (ela no violão e eu no piano). Como ela toca violão, escrevia as músicas em papéis soltos e eu os organizei (por pedido dela) em uma pasta. Depois digitei as músicas com as cifras e dei uma pasta para ela. Essa entrevista acima foi realizada na primeira visita de Ephigênia à minha casa. Eu gravei seu depoimento e como as demais, os fragmentos de suas falas, apresentados ao longo do trabalho também se referem a essa entrevista.

vivia visitando elas, mas só entrei mesmo depois que aposentei. Isso foi antes de gravar o CD. Hoje faço músicas pro grupo e para as Netinhas de Sinhá”.

Rosária mostra, neste trecho, o significado do grupo para ela²¹:

“Olha, eu sou de Itabira, tenho 61 anos, sou casada e tive quatro filhos. Esse negócio do meu marido beber e tudo, a gente fica mais brigando que tudo. Então tinha hora que eu ficava deprimida de ficar dentro de casa. Eu sabia que na hora que ele ia chegar já chegava naquele estado. Então pra mim agüentar essas coisas, eu teria de procurar uma coisa boa pra mim, né? Eu tinha uma filha. Ela morreu de orverdose. Eu entrei pro grupo antes disso. Ela me incentivava mais, me acompanhava no show. Os outros me incentivam mas não tem aquela coisa de ir. Eu fiz de tudo pra ela largar as drogas, mas não teve jeito. Ali em Meninas de Sinhá eu chorava, contava minhas mágoas, falava tudo o que sentia. Cada uma me dava um conselho, cada uma falava uma coisa maravilhosa pra mim, era tudo carinhosa pra mim e tudo isso eu superei. Lembro dela com saudade”.

Seninha e Isabel²² são irmãs, são mineiras e moram no Alto Vera Cruz. Valorizam a alegria do grupo mais do que seu sucesso:



Figura 5: Foto das irmãs Seninha e Isabel

Estão presentes no grupo há muitos anos. Seninha começou a participar dos encontros e, dois anos depois, Isabel entrou quando ainda se chamava *Lar Feliz* (primeiro nome do grupo *Meninas de Sinhá*). A mãe delas, atualmente, não frequenta mais o grupo, mas houve uma época que as três (mãe e filhas) saiam de casa em direção aos ensaios para *“cantar e lavar a alma. Tenho saudade dessa época. Era muito bom. A*

²¹ A entrevista com Rosária foi realizada no dia 11 de fevereiro de 2008, na casa da Ephigênia. Como sempre, após um ensaio. Os fragmentos ao longo do trabalho também se referem a esse dia.

²² Foram entrevistadas juntas, no dia 13 de fevereiro de 2008, após um ensaio na casa da Seninha. Combinamos previamente esse encontro e após o ensaio Seninha me perguntou se podíamos ir à sua casa. Os fragmentos de suas falas também se referem a essa entrevista.

gente vinha só para cantar mesmo, brincava. Ia embora leve!” diz Seninha. Quando Isabel diz para cantar mesmo ela se refere ao fato de que hoje o grupo possui também o desejo de realizar apresentações o que, muitas vezes, demanda esforço nos ensaios. Quando os encontros eram apenas encontros por si só “Era muito bom”, diz Seninha.

Eis o que nos diz Seninha:

“Nasci em Pedra do Anta, tenho o segundo grau completo, mas morei na roça mesmo quando era criança. Se a gente olhava da janela parecia que não tinha saída. Meus pais eram muito rígidos e nos criaram assim: muito honestos, cumpridores dos nossos deveres e obrigações. Eu moro aqui no Alto nem sei quanto tempo tem. Casei e criei meus filhos aqui (...). Eu trabalha no CIAME²³ 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 saber 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. Os problemas não acabaram, mas eu consegui passar por cima deles com dignidade. Meu pai está doente e eu saio correndo da casa dele e vou para a minha. Se não tivesse o grupo acho que eu estava no fundo do poço da depressão, sabe? Triste, deprimida, chateada, mas eu ia para o grupo. As lágrimas escorriam mas eu estava cantando e até viajava assim mesmo. Eu separei e perdi a auto estima, perdi minha valorização humana. Descobri que fui traída a vida inteira. Eu agradeço ao grupo por me emprestarem os ouvidos porque eu fiquei chata, insuportável. Eu falava! Meu Deus como eu falava!

Por fim, assim, se manifesta Isabel:

“Eu nasci em Pedra do Anta. É em Minas mesmo. Mudei pra cá em 1961 e desde 62 estou aqui no Alto. Gosto daqui, mas no início eu não gostava não. Aqui não tinha boa imagem. Eu gosto de fazer poesias. Acho que sou compositora também, fico inventando coisa, mas nunca estudei. Eu até que gostaria, mas é difícil porque se eu

²³ Centro de Integração e Atendimento ao Menor (antiga Febem). Ele atende crianças nos horários em que elas não estão na escola. Tem oficina de capoeira, percussão, artes. É um órgão do Estado e possui financiamento também da Prefeitura, graças à articulação dos pais.

fosse pra escola tinha de ser de noite e tenho medo. Bom, que mais? Eu casei, eu estava com dezesseis anos e o João tinha vinte e um anos. Eu tive oito filhos, 5 rapazes e 3 moças. Eu tive uma vida pobre na roça, mais foi boa. Eu sou a mais velha de sete filhos (...) Entrei para o grupo por causa da minha irmã Seninha que trabalhava no CIAME na época que elas começaram com a expressão corporal. Olha minha filha, entrar para esse grupo foi a melhor coisa da minha vida. Eu não queria sair de casa e hoje não paro nela. Já andei até de avião. Fomos para São Paulo e foi tudo uma maravilha. O grupo me deixou independente. Antes eu tinha de dar notícia até de onde estavam as meias do meu marido. Hoje saio de casa e eles fazem até comida (...).Eu tive um problema de saúde, eu dei derrame,mas não atrapalhou de eu estar junto aqui. Tô meio assim, meio assada, mas tô inteira”.

Algumas dessas mulheres testemunham um histórico marcado pela exclusão da vida pública, pela depressão psíquica. Será que correram o risco de deixarem de mobilizar o sentir e ficarem anestesiadas para a vida? Percebi alguns elementos que me remeteram a pensar nesse risco nas seguintes passagens:

Isabel: “*eu não QUERIA sair de casa*”;

Seninha: “*se não tivesse o grupo acho que eu estava no fundo do poço da depressão (...) era triste, deprimida, chateada*”;

Romancina: “*eu ficava sozinha dentro de casa*”;

Rosária: “*eu ficava deprimida de ficar dentro de casa*”;

Ephigênia: “*estou em casa de parente. Estou lá, mas eu não gosto não*”.

Mas, o que acontece quando as pessoas que se sentem excluídas tornam-se invisíveis? O que acontece quando um sujeito deixa de conquistar a vida pública? Eles perdem a humanidade já que é a cultura que humaniza o homem? Perdem o direito de conquista submetendo-se à cultura hegemônica? Há como produzir um movimento inverso para que aqueles seres que estão em situação de exclusão tenham alguma chance de inclusão?

O processo de produção dessa dissertação levou-me a concluir que foi a música, como discurso e comunicação que articulou as integrantes do grupo de forma tal que elas se relacionaram com outros grupos e encontraram uma alternativa que produziu a identidade coletiva Meninas de Sinhá, fortalecendo a auto-estima de seus membros e promovendo participações sociais mais ricas. A partir da fusão entre diferentes tradições culturais, foram produzidas novas experiências.

Essa temática lança um olhar para a importância da prática musical na socialização de grupos populares, pois a música estimula emoções, comunica com a subjetividade, ultrapassa os limites do racional e amplia as possibilidades. A experiência das Meninas de Sinhá é um caso prático em que a prática musical fez com que aquelas senhoras se tornassem visíveis para a vida pública.

A Reinvenção da Vida

Compreender as Meninas de Sinhá, seus sujeitos, encontros e transformações por que passaram, exigiu-me analisar os contatos que tive com o grupo e, ainda, focalizar alguns momentos de sua formação que permitiu a reinvenção da vida nas tramas do discurso musical.

O primeiro contato com o grupo foi realizado por meio de telefone e percebi uma música muito alta que tocava ao fundo. Também ouvi, no decorrer da conversa, alguém cantando muito alto. Eu, então, disse-lhe: Vocês gostam mesmo de música, né? Ela me respondeu: “*minha flor, você não viu nada!*”. Eu me enchi de esperança nesse momento e pensei: estou no caminho certo.

Quando me organizei para ir a campo pesquisar deparei-me com um problema inesperado: ir sozinha à favela! Questionei se isso seria um preconceito ou se se tratava de uma realidade social (medo da violência que tanto se vê nesses meios). A propósito, segundo Araújo (2006), o discurso hegemônico dá às favelas alguns adjetivos que são agregados como verdadeiros. Transmitem uma ideologia, ainda, pouco questionada. Aliás, isso se vê nos registros feitos pelos espaços públicos: a imagem da favela coincide com lugar do tráfico de drogas e da violência. Mas, associado ao meu medo havia a minha intuição de que eu deveria ir, pois *algo* muito rico me esperava ali. Eu ainda não sabia da *mina de ouro* que realmente encontraria!

Senti que era importante levar para ambientes acadêmicos experiências que nos mostram as riquezas *esquecidas* presentes nesses espaços. Essas experiências nos mostram suas particularidades e nos fazem conhecer o *desconhecido*, tornando-nos assim mais flexíveis a novas descobertas. Essa é uma forma de inclusão real. Trabalhar a comunidade para que a diferença enriqueça ao invés de causar estranhamento.

Ao chegar ao local de ensaio do grupo, encontrei Valdete sentada assistindo ao aquecimento²⁴ das Meninas²⁵. Estranhei a cena: porque ela não participava do aquecimento? Será que ela era apenas uma líder e não participava dos encontros cantando e dançando junto com as Meninas? Depois, soube que ela trabalhava naquele horário e por isso não participava dos ensaios. Ela ia ao início e logo saía para

²⁴ O aquecimento faz parte dos exercícios feitos para preparar a voz.

²⁵ Essa é a forma com que cada componente do grupo se refere às colegas. Vale lembrar que a idade delas é entre 50 e 90, sendo a maioria de 70 anos de idade.

trabalhar²⁶. Entretanto, está presente em quase todos os shows e é quem realiza palestras para falar da experiência do grupo.

Nessa primeira visita ao grupo, encontrei com uma antropóloga que fazia observações sobre o grupo. Me vi fazendo perguntas a ela e logo senti que não deveria ter feito isso. Afinal, suas respostas não seriam as do grupo. Isso, na verdade, não me interessava. A minha idéia era falar do discurso do próprio grupo e eu teria de descobri-lo sozinha.

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 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 do grupo 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 auxiliar 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.

Essa experiência foi decisiva para o andamento da pesquisa. Eu pensei: por mais armada que a gente esteja, a arte, a música, a expressão, o sensível nos atinge! Nesse momento, tive certeza de que as Meninas de Sinhá seriam *os sujeitos* da minha pesquisa. Desde então eu uso a expressão: as Meninas de Sinhá me *en-cantaram*.

Mas, voltando ao local de ensaio do grupo, o grupo se reúne sempre lá para fazer expressão corporal e para os encontros com pessoas que realizam algum diálogo com o grupo (esses diálogos referem-se a pesquisas realizadas com o grupo, entrevistas e até

²⁶ Atualmente, ela é a presidente da Associação Comunitária do Alto Vera Cruz.

mesmo ajudas que o grupo pede a alguns profissionais como percussionistas e professores). Trata-se de um espaço cedido pela Associação da comunidade. Ele fica em um ponto central da vila, próximo às casas das integrantes. É um lugar de fácil acesso para quem vai de carro ou ônibus. É um galpão de 360m² onde antigamente foi um Centro de Saúde. Possui 200 cadeiras de plástico, que ficam empilhadas no canto do galpão e são usadas pelo grupo quando fazem reuniões ou quando têm aulas. É também nesse espaço que o grupo recebe visitantes, pesquisadores e a imprensa. O espaço possui um banheiro e uma cozinha, mas elas só a usam para tomar água. Geralmente levam lanches prontos de casa para os intervalos dos ensaios e aulas. Lá possui também um computador que o grupo pode usar, possui fogão, geladeira e duas salas:



Figura 6: Foto das Meninas de Sinhá no ensaio, da esquerda para direita: Geraldinha, Diva, Isabel e Seninha.

Quando se reúnem, elas fazem um intervalo para tomar um café. Nos dias de encontros, elas revezam entre elas (combinando na última hora) quem levará o café no próximo encontro. Geralmente, levam uma garrafa de café e copos descartáveis. Algumas vezes, levam biscoitos. As paredes do galpão são usadas para colar avisos e lembretes escritos por Célia, sobrinha de Valdete (é ela quem marca os shows, quando não passam por uma agência de produção cultural). Segundo Célia²⁷, além dos telefonemas para cada uma das *Meninas* do grupo, usar o cartaz na Associação é a

²⁷ Dado relatado em entrevista semi-estruturada. Após os ensaios, eu ia sempre para a casa da Valdete. A Célia mora lá. Ela é considerada a coordenadora do grupo, mas ela mesma acha isso engraçado devido à informalidade da situação. Célia foi praticamente criada por Valdete e a tem como mãe. É ela quem organiza a casa enquanto os outros moradores saem para trabalhar. Lava, passa, arruma, cozinha, cuida das crianças e sendo o único adulto em casa, atende aos telefonemas para contrato dos shows. Sendo assim, foi eleita a coordenadora do grupo. Ressalto, aqui, que não é minha intenção nesta pesquisa abordar questões relacionadas a pagamentos, a valores que o grupo recebe, repassa, etc, mas a Célia atualmente recebe uma porcentagem do que contrata para o grupo. Nessas visitas à casa da Valdete, eu sentava-me à mesa da sala com a Célia e conversávamos sobre a rotina do grupo, sobre a história e sobre as alternativas que ela usava para comunicar com o grupo, sendo a maioria analfabetas.

melhor forma de lembrar os compromissos. As *Meninas* que não sabem ler recebem ajuda das outras e isso não é um problema para elas nesse espaço.

Para aprofundar o meu problema de pesquisa, repito: como as componentes do grupo Meninas de Sinhá reinventaram um novo modo de vida nas tramas do discurso musical?, precisei entender a trajetória do grupo na construção desse novo sujeito coletivo.

Falar de um grupo é falar sobre sua identidade e cultura? Sim. Só que a cultura, assim como a identidade não são fixas. Trata-se de um processo sempre em construção e em transformação. Os encontros fazem com que “as identidades se tornam múltiplas” (HALL, 2006, p.27). Dessa forma, não pretendo caracterizar o grupo Meninas de Sinhá. Ele não é homogêneo. Está em movimento. Já houve momento que existiram 50 componentes. Hoje há 34.

A formação de um grupo é um processo inconcluso, pois pessoas novas passam a fazer parte dele e antigos integrantes o deixam. Além disso, suas próprias integrantes se transformam, mudam seu modo de ser, mudam seu modo até de falar de si próprias. Assim, algumas *Meninas* falavam de si como pessoas tristes e caladas e, depois do ingresso no grupo como alegres, faladeiras. Na verdade, elas reinventaram novas formas de viver. Também surgiram novas músicas no grupo (além de cantigas e versos, hoje elas estão compondo) e outras cantigas se transformaram também ao longo do tempo. Tudo isso me lembra Rushdie (1990), quando se refere ao hibridismo, à mistura, à impureza, à transformação por meio dos encontros. Segundo ele, as combinações inusitadas entre as pessoas, idéias, culturas, canções constituem a melhor forma de uma novidade penetrar no mundo. E foi assim que as Meninas de Sinhá entraram no mundo, reinventando-se por meio dos encontros e transformando não apenas as vidas de suas companheiras, mas também a vida de suas famílias e até mesmo a minha própria, como pesquisadora²⁸.

Entretanto, refletir sobre o discurso do grupo quanto à sua origem e composição, é de fundamental importância. “Os sujeitos sociais não são causas, não são origem do discurso, mas são efeitos discursivos” (PINTO, 1989, p.25). As práticas discursivas do grupo influenciam diretamente as identidades de suas integrantes, mesmo que elas não sejam fixas. Elas cantam sobre o grupo e contam sua história por meio do discurso musical. Quando estão em grupo, aparecem unidades em seus discursos. Quando estão

²⁸ Este dado será analisado nas considerações finais.

sós, aparecem algumas dispersões quando falam do coletivo do grupo. Não somente em suas falas observei isso, mas também nas músicas. Algumas de suas músicas possuem um discurso diferente daquele que é cantado para falar do grupo. Entretanto, existem regularidades que unem esses dois discursos. Mesmo não havendo fixidez em suas identidades, o grupo Meninas de Sinhá possui elementos comuns que aparecem refletidos em suas músicas e estão relacionados com as histórias de vida de cada componente.

Posto isso, apresentarei primeiramente a leitura do grupo feita pelo próprio grupo e depois a leitura do discurso musical incluindo a melodia, o timbre, a harmonia, o ritmo, o estilo, a letra, o contexto, o aspecto social, focalizando sua origem e composição atual. Depois mostrarei as unidades, dispersões e regularidades que aparecem. Para isso, analisei algumas músicas cantadas pelo grupo para identificar, como propõe Foucault (1986), as *unidades, dispersões e regularidades* cantadas pelas Meninas de Sinhá que dizem sobre sua origem e composição. Considerarei a origem do grupo os fatos iniciais que permitiram seus encontros. Quanto à sua formação, houve um processo de sistematização desses encontros que deu origem ao grupo musical. Vale lembrar que a formação é um processo constante, em movimento, inconcluso.

Assim sendo, fiquei atenta a todos os movimentos do grupo: sempre que havia alguma apresentação, o grupo falava sobre sua experiência e eu procurava fazer a minha própria leitura, como pesquisadora. Elas falavam como um sujeito coletivo, em nome do grupo como um todo. Geralmente a Valdete tomava voz e contava a história do grupo que se resume na seguinte frase:

“Eu vi essas mulheres saírem de um posto de saúde com remédios antidepressivos e pensei: ‘tenho de fazer algo por elas’. Daí fizemos reuniões para podermos conversar e o grupo foi surgindo. Deu no que deu. Se vocês me perguntarem como chegamos até aqui eu não sei”.

Esse discurso foi colhido em entrevista, em palestras, em vários encontros que participei e ouvi o relato sobre o grupo. Está também presente no CD e será mais explorado a seguir. Por ora, quero destacar que está posto no discurso do grupo que as Meninas de Sinhá eram mulheres deprimidas e que foram salvas pela música. Também, curiosamente, esse discurso era repetido sempre com as mesmas palavras.

Entretanto, eu pensava: será que todas elas eram deprimidas? Todas? Será que o processo de se tornar um grupo musical realmente foi algo que fluiu, sem problemas,

pela coincidência, até chegar ao que é hoje? Diante desses questionamentos decidi ouvir o grupo. Para tal, eu perguntava sobre a vida de suas integrantes, sobre a formação do grupo e a influência dele em suas vivências.

Atenta sempre às atuações do grupo, perguntei às presentes em um ensaio²⁹ sobre a experiência no grupo e como ela afetara suas vidas. O diálogo foi livre, mas elas mesmas criaram uma ordem. Uma falava, todas aplaudiam; daí a palavra era passada para a outra e assim foi feita uma roda de depoimentos. Diante do discurso que eu já conhecia da Valdete, eu esperava histórias muito tristes e grandes transformações após o ingresso para o grupo. Claro que esses depoimentos apareceram. Alguns mais surpreendentes do que eu imaginava, mas para minha surpresa, apareceram também histórias contrárias, de busca do grupo para compartilhar suas alegrias.

Nos relatos, percebi que algumas das integrantes do grupo se sentiam anestesiadas para a vida antes de entrarem para o grupo e atribuíam a ele a volta de um viver sensível. Atribuem a ele até o fato de estarem vivas, como é o caso da

Romancina:

“Eu já melhorei bastante depois que meu menino morreu, mas a gente não esquece (emocionada). Vai fazer dois anos agora. A Dona Maria, mora perto lá de casa. Ela é do grupo. Ela falou que ia falar com a Valdete. A Valdete disse: ‘vamos, a senhora acompanha a gente para onde a gente for, olha os instrumentos da gente tudo’. Eu comecei a andar aí falei assim: ah! Vou participar. Ela me deu a roupa. 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”.

Isabel e Doralice também contaram como o grupo transformara a vida delas, fazendo-as reagir à timidez e à falta de vontade de sair de casa passando a cuidar de si. Comentam também sobre as músicas.

A propósito, vejamos o relato de Isabel que venceu a dificuldade de sair de casa:

“Eu tinha dificuldade de sair da minha casa. Eu não saía. Era só por necessidade. Eu nem ligava para a minha saúde. 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

²⁹ Este ensaio foi realizado no dia 14 de novembro, quarta-feira. Já havia combinado com o grupo que eu iria todas as segundas, quartas e sextas-feiras para assistir a seus encontros. Eu havia combinado anteriormente com elas que nesse dia eu conversaria com elas após o intervalo. Primeiramente perguntei à Célia se haveria essa possibilidade. Não houve discordância. Dessa forma, neste dia, coloquei as cadeiras em roda e pedi a cada componente que me falasse sobre a experiência no grupo e como ela havia afetado sua vida pessoal. Filmei esses relatos com o consentimento do grupo e os transcrevi. Ressalto que esse filme será entregue ao grupo após esse trabalho, pois ele tem a intenção de registrar sua história em um ambiente próprio que pretendem futuramente comprar.

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 memória mais infantil dá um equilíbrio na gente”.

Já Doralice comentou sobre sua transformação. Não gostava de conversar com as pessoas e hoje é cheia de amigas no grupo:

“Eu gosto demais de tá nesse grupo. Ele mudou muito a minha vida. Hoje sou alegre, mas eu era muito triste, nem saía de casa, vivia aborrecida, chorava à toa, ficava pelos cantos sem conversar com ninguém. Depois que entrei para o grupo a ser uma pessoa assim mais alegre, pelo menos quando estou lá no grupo, junto com elas. Eu entrava pra dentro de casa para não conversar com as pessoas que iam lá. 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”.

Com efeito, o grupo possibilitou um viver público para essas senhoras cuja vida era limitada a espaços familiares. Tirou-as de um viver limitado ao espaço familiar. Além disso mobilizou suas formas de ser, trouxe lembranças infantis que tocam o sentir. 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 (*ainaisthésia*). 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.

Por outro lado, os relatos de Geraldinha e Mercês me apontaram a existência de senhoras que buscaram o grupo porque eram muito alegres e queriam compartilhar essa alegria de viver com o grupo. Geraldinha é uma delas:

“A Valdete não sabe, mas eu toda vida fui doida para entrar pra esse grupo. E não tinha como fazer para entrar. Um dia as meninas estavam apresentando e eu peguei e entrei no meio delas assim mesmo. Elas não acharam muito bom não, mas eu fiquei lá (o grupo caiu na gargalhada ou ouvir esse relato). Eu chego em casa e quero voltar para cá. Eu acho que nunca saio daqui. Só saio quando eu morrer. Eu sempre fui muito alegre, sabe! As meninas falam que sou assanhada, mas gosto muito de cantar, de brincar, de viajar e eu via elas assim e pensava: ‘tenho de dar um jeito de participar disso daí’”.

Também Mercês fez questão de falar de sua alegria:

“Eu sou uma pessoa muito alegre, sorridente, feliz. Eu não mudaria nada na minha vida. Sabe, as cantiga das Meninas de Sinhá me dão saudade de quando eu era menina. A Valdete um dia me convidou para conhecer o grupo e eu queria, mas eu pensava: será que elas vão gostar de mim, me aceitar? Falei pro meu marido e ele achou bom. Numa segunda feira eu fui. Fui bem recebida e estou lá até hoje. Considero nós uma família mesmo. Para mim o grupo foi muito importante porque se não fosse o grupo eu não ia nem conhecer minhas amigas. Eu passeio muito agora. Meu marido fala que sou artista. É tudo muito alegre. E também tem as cantigas que dá uma saudade danada! Os meninos de hoje nem conhecem as brincadeiras de roda, nem sabem brincar né?”.

Com esses relatos, eu percebi que o grupo possuía unidades e dispersões em seus discursos. Ele não era somente composto por mulheres com perfil de depressão, embora haja também mulheres que viveram a depressão. Ele era composto sim, de mulheres com ânimo para os encontros em busca de mudanças de vida, que gostam da alegria de viver e, principalmente, gostam de partilhar essa alegria com seus públicos (veremos isso a seguir).

Nos primeiros encontros que tive com o grupo, fiquei curiosa por saber como aquelas trinta e quatro mulheres resolveram ajuntar-se e começar a cantar? Quem tinha dado a idéia das cantigas de roda? Quais músicas eram cantadas no início e por que aquelas músicas? Assim, fui assistir aos ensaios procurando familiarizar-me com o espaço. Mas tinha um forte desejo de entrevistar aquelas mulheres tão alegres. Assim, comecei a dialogar com elas fazendo essas perguntas. Certa feita, quando fui assistir a uma palestra da Valdete supreendi-me com o uso das mesmas palavras no seu relato sobre a formação do grupo. Transcrevi então minhas conversas ditas anteriormente e transcrevi também a palestra. Havia frases idênticas. Pensei então que elas devem repetir tanto essa história que já a decoraram. Quando o CD foi lançado, observei novamente que as mesmas palavras e frases eram repetidas por Valdete. Um texto que sintetiza essas falas está transcrito a seguir:

*“Meninas de Sinhá começou há 12 anos atrás. Eu passava em frente do Centro de saúde e via as mulheres saírem de lá com sacolas de plástico de remédio anti-depressivo. Elas não eram doentes. Elas precisavam de alguma ocupação. Aí eu resolvi: “eu é que vou chamar as mulheres para bater papo”. Aí eu ia para a porta do Centro de Saúde e ia convidando. Eu ia insistindo, insistindo com elas até que eu consegui quatro. E dessas 4 uma foi passando para a outra e foi aumentando. Eu resolvi fazer com essas mulheres **trabalhos manuais**. Então a gente fazia fuxico,*

*tapete. Elas chegaram até a ganhar um dinheirinho. Teve uma festa aqui no Alto Vera Cruz. Tinha uma sala com uma mulher que faz **expressão corporal**. Eu disse: “É isso que eu quero para o meu grupo”. E com a expressão corporal foi chamando mais mulheres porque uma ia passando para a outra e elas vieram e foi aumentando o grupo. Então a gente encontrava 2^a, 4^a e 6^a. Na 6^a feira eu comecei a tirar para brincar com elas. Era dia de brincadeira. Então o quê que a gente fazia? A gente brincava de chicotinho queimado, de barra-manteiga, de passa anel. Terminava a brincadeira uma falava: “vamos brincar de roda?”. E a gente **brincava de roda**. Eu comecei a notar que a roda estava muito presente na vida dessas mulheres. Teve uma festa aqui no Alto que se chamava Tambor Alto. Nós fomos convidada para apresentar nesse dia. Quando nós chegamos era festa para 2000 pessoas. A maioria jovem. Dentro de mim eu mesma estava com medo. Eu só não podia mostrar para elas que eu estava com receio para elas também não ficarem decepcionadas. Quando nós subimos que eu dei a musicazinha para o rapaz colocar, foi um silêncio. Sabe aquele silêncio? Eu só escutava o barulho dos carros passando. Eu pensei: “Ó meu Deus do céu! Depois desse silêncio, o que virá?”. Quando nós terminamos nós fomos aplaudidas mesmo. Tinha gente chorando, o pessoal assoviava, foram nos dar os parabéns! Aí uma das meninas pôs a mão na cintura e falou comigo assim: “Viu? Nós somos artista!”. E daí nós fomos convidada diversas vezes pra conferências, pra loas, conferência da criança e do adolescente. Sempre apresentando a expressão corporal. E se você me perguntar como que nós chegamos até agora com essa **fama** que nós estamos de artistas. E com essa gravação do cd eu não sei te explicar como nós chegamos lá. Só sei que nós chegamos. E agora estamos fazendo cidade de interior. Descobrimos um grupo que tinha antigamente de dança de maculelê e que chamava Meninos de Sinhá. E nós pegamos o nome pra nós. Então ficou Meninas de Sinhá”.*

Observei, nesse relato, que o grupo passou por vários momentos em sua formação, como atesta o uso das expressões: “*remédio anti-depressivo; trabalhos manuais; expressão corporal; brincadeira; roda; fama; CD*”. Desse modo, para apresentar a formação do grupo eu o dividi em quatro momentos, usando essas palavras da Valdete: primeiro momento caracterizado pelos trabalhos manuais; segundo momento, pela expressão corporal; terceiro momento o da brincadeira de roda (cantigas e versos); e o quarto momento é o da fama. Claro que não houve nenhuma ruptura da etapa anterior para a seguinte, mas percebi que esses momentos são importantes e estão presentes no discurso do grupo.

Voltando à sua formação, resalto que o grupo Meninas de Sinhá surgiu da mobilização de uma das senhoras do grupo (Valdete) cuja intenção era reunir as

mulheres do bairro que se queixavam de depressão e usavam medicamentos. Ela morava perto do antigo Centro de Saúde, que hoje é o local de ensaio do grupo. Afinal, dizia Valdete³⁰:

“Eu passava todos os dias pelo Centro de Saúde e via as mulheres, principalmente as de idade, com sacolas de remédio anti depressivos. De uns anos pra cá eles estão controlando, parece que os médicos controlam o medicamento que você tem de tomar por mês. Antigamente não, enchia a sacola: diazepam... esses remédios que as mulheres levavam para casa”

Esse é um dado muito presente no discurso das integrantes do grupo. Discurso esse que estou chamando de discurso de unidade, ou seja, o discurso comum relatado pelo grupo. É interessante observar que hoje o grupo é composto por mulheres que nunca foram medicadas, mas se incluem nesse discurso.

Em síntese, em shows; em palestras (realizados em congressos, em eventos estaduais, em faculdades); em entrevistas na televisão (programa do Saulo Laranjeira, Brasil das Gerais, MG TV, Globo Horizonte); em entrevistas concedidas a grupos de pesquisadores (de nível médio, graduação e pós-graduação), o grupo possui um discurso unânime sobre sua formação e identidade. Durante as entrevistas, revelaram-me que as integrantes do grupo eram mulheres deprimidas e, por meio da música, deixaram de usar antidepressivos tornando-se mulheres ativas e alegres. Esse discurso está presente também no CD³¹ que o grupo lançou em 2007. O fato é que esse é um ponto forte do discurso do grupo: mulheres que estavam deprimidas antes de entrar para o grupo e passaram para o *outro lado*, pois hoje levam alegria a todos.

Esse discurso está também presente em uma composição em que a compositora Ephigênia fala em nome do grupo. Ephigênia também é uma Menina de Sinhá que nunca esteve deprimida. A música *Xô Tristeza* é o discurso musical que o grupo usa quando fala de sua história³².

³⁰ Esses dados foram gravados em uma entrevista semi-estruturada em que pedi à Valdete que me contasse a história da formação do grupo. A entrevista foi realizada em sua casa e gravada. Aconteceu pós o ensaio do grupo, em um dia em que a Valdete não iria trabalhar na Associação. Dessa forma, ela reservou um tempo para a entrevista que se deu na presença da compositora. Ephigênia, amiga da Valdete desde a infância.

³¹ Mais adiante falarei detalhadamente do CD.

³² Já que se trata de uma pesquisa sobre discurso musical, todas as músicas referidas ao longo do trabalho serão apresentadas em forma de partitura, com a letra abaixo, e quando houver harmonia, ela será representada pelo uso de acordes cifrados (os acordes fazem parte da harmonia da música. As cifras representam essa harmonia e referem-se a letras que representam as notas musicais: A(la), B(si), C(do), D(re), E(mi), F(fa), G(sol). Os detalhes, assim como as análises das músicas serão apresentados a seguir). Por eu considerar a letra dessa música *Xô tristeza* importante para o entendimento o que o grupo fala de si, usarei somente a letra e, depois, apresentarei a partitura, no capítulo seguinte, quando, então abordarei o discurso musical do grupo.

XÔ TRISTEZA

Ephigênia Romualda Lopes Teixeira

*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
Vem 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
Ciranda cirandinha
Vamos todos cirandar
Vamos dar a meia volta
Volta e meia vamos dar
Ciranda cirandinha
Vamos todos cirandar
Vamos dar a meia volta
Volta e meia vamos dar”*

Essa música diz muito sobre a origem do grupo: mulheres marcadas pela depressão psíquica (*xô tristeza/... /vem o doutor, nada resolvia. Só dava remédio e a gente dormia*) e pela exclusão social (*a gente chorava, a gente sofria, triste e calada e nada podia*). Tiveram a vida transformada (*bem vinda alegria*) pela articulação da Valdete (*até que um dia apareceu a boa Valdete /.../ Juntou uma a uma/.../nos deu carinho, nos deu a mão. Somos gratas a ela de todo coração*) e pela música (*agora vivemos para cantar, levando a alegria das Meninas de Sinhá*). Hoje celebram a vida em seus encontros (*Ciranda, cirandinha, vamos todos cirandar...*).

Um caso de uma Menina de Sinhá, que se inclui no discurso unânime do grupo e, no entanto, possui uma vida oposta a ele, é o de Mercês. Ela é considerada a mais alegre do grupo. Ela vive muito feliz com o marido. É uma pessoa que está sempre sorrindo. Sua gargalhada contagia todos. Nunca esteve deprimida e, conseqüentemente, nunca foi medicada, sempre levou uma vida simples, mas feliz, tranqüila, dentro de suas

condições. Quando soube que o grupo havia se formado, quis logo participar e levar sua alegria. O marido apoiou sua participação, incentiva-a, ela é uma das que está presente em todos os shows, remunerados ou não. Essa Menina de Sinhá, em uma palestra³³ sobre a formação do grupo se incluiu entre as integrantes e falou: “*esse grupo é formado por mulheres que eram muito deprimidas. Hoje a gente leva a alegria das Meninas de Sinhá. Esse grupo é muito importante para a gente*”. Ela não disse que ela era uma das mulheres que viveu a depressão, mas se incluiu nesse coletivo.

Alguns anos após a existência do grupo, a compositora Ephigênia fez uma música para Mercês. Essa música hoje em dia é cantada em shows. A música fala sobre a alegria dessa Menina de Sinhá e usei o mesmo critério da música acima para sua apresentação:

MENINA DO SORRISO LINDO³⁴

Ephigênia Romualda Lopes Teixeira

*“Menina do sorriso lindo
Do sorriso lindo, do sorriso lindo
Menina do sorriso lindo
Do sorriso lindo, do sorriso lindo*

*Você vive de bem com a vida
E ela com você também
Me passa essa energia
Ela vai me fazer bem*

*Você vive de bem com a vida
E ela com você também
Me passa essa energia, essa alegria
Ela vai me fazer bem*

*Oh vem pra roda
Menina de Sinhá
O teu sorriso
Vai nos contagiar*

*Vem, vem, vem
Nos contagiar
Vem, vem, vem*

³³ Essa palestra foi realizada em uma empresa que grava *Digital Video Disc* (DVD) pedagógico. As Meninas de Sinhá foram convidadas para realizar um show e falar de suas experiências. Em troca, ganhariam um DVD, que ainda se encontra em fase de produção. Esse contato foi realizado por nós, pois o grupo sempre falava de seu desejo de gravar um DVD e, conhecendo um empresário do ramo, fizemos a ponte entre ele e as Meninas de Sinhá.

³⁴ Partitura em anexo (Anexo B). Todas as partituras que aparecem nesse trabalho foram elaboradas por mim.

Menina de Sinhá

Não pretendo me ater a um fato isolado e o contrapor ao discurso do grupo. A letra acima é apenas um exemplo que ilustra que aquela unidade no discurso - mulheres, negras, idosas, de classe popular, afetadas pela exclusão social e pela depressão psíquica - não é coerente com a vida de todas as Meninas de Sinhá (*você vive de bem com a vida e ela com você também/ me passa essa energia, essa alegria/ o teu sorriso vai nos contagiar*). Isto é, a unidade do discurso do grupo representa uma *aparente realidade*. Ephigênia também é uma Menina de Sinhá, que nunca sofreu depressão psíquica, como mostra esta passagem:

“Eu vim de uma família de músico, quando eu era pequena eu ficava olhando o meu pai tocar violão. Ele não me ensinava. Eu sempre participei de rodas de samba. Aprendi a tocar uma musiquinha aqui, outra ali e fiz aula no Sesc. Quando eu era criança eu morava no bairro Funcionários. Aí eu casei, tive filhos, fiquei viúva ainda jovem. Sempre tive emprego. Eu trabalhava em casa de família também. Aposentei e estou aguardando a liberação de um apartamento. Eu entrei para o grupo ele já existia há muito tempo. Eu sou amiga da Valdete desde a infância. Estudamos na mesma escola. Eu nunca tive depressão não. Gosto do grupo para conviver com as amigas, cantar. Gosto muito de cantar. Antes de entrar para o grupo eu não gostava de assumir a minha idade, o meu cabelo. Eu era muito tímida. Eu era problemática. Eu melhorei muito depois que entrei para o Meninas de Sinhá”.

Foi ela, Ephigênia, quem compôs a música *Xô Tristeza* e como se vê, ela usou os verbos na primeira pessoa do plural. Ela, ao escrever sobre a história do grupo, incluiu-se em fatos que nunca vivenciara como mostra estes versos: *“a gente chorava, a gente sofria triste e calada e nada podia/.../só dava remédio e a gente dormia”*. Questionada sobre esse fato, ela respondeu-me: *“é que eu imaginei o grupo contando a história. Eu quis colocar em música o que a Valdete conta ao falar sobre o grupo”*, diz Ephigênia.

Os exemplos de Ephigênia, Mercês e Geraldinha revelam que o grupo considera apenas a sua origem (o momento inicial de formação do grupo) quando fala de si. A composição atual (incluindo todas as suas integrantes), que inclui mulheres *alegres*, não está presente na unidade desse discurso, embora exista uma música que fala de uma dessas mulheres.

A música *Xô Tristeza*, quando cantada pelo grupo, dá a impressão de que a alegria vem depois que se entra para o grupo. Nos shows, a experiência do grupo é

sempre relatada como na música: *“A gente chorava, a gente sofria/triste e calada e nada podia/.../ Agora vivemos para cantar/Levando a alegria das Meninas de Sinhá.*

Até esse ponto, posso dizer que o grupo possui uma unidade em seu discurso qual seja: suas integrantes são vítimas de depressão psíquica. Isto é dito quando se referem ao grupo como um todo (incluindo aí a origem e composição atual, que não são separadas no discurso do grupo, isto é, falam do grupo usando apenas os elementos que estavam presentes no momento de sua origem). Entretanto, existe também uma dispersão nesse discurso, pois muitas mulheres, nunca estiveram deprimidas nem se sentiram excluídas da vida social, ao contrário, algumas eram até muito felizes. Isso mostra que, diferentemente da origem do grupo, a composição atual é de mulheres que não possuem um perfil de depressão, mas, mesmo assim, se incluem nesse perfil quando representam como sujeito coletivo, o grupo.

Tanto no relato da Valdete quanto no da música cantada pelo grupo, pude observar o movimento de uma vida triste, calada, deprimida para uma vida alegre, cheia de música e de encontros. No entanto, perguntaria: será que a Valdete foi para a porta do centro de saúde e convidou as mulheres para cantarem e elas, aceitando o convite, resolveram cantar, conviver com a alegria e melhorar sua auto-estima? Compreender esse processo era meu desejo. Abaixo, nos próximos tópicos, apresentarei uma descrição detalhada sobre a origem do grupo de acordo com os quatro momentos: trabalhos manuais, expressão corporal, brincadeiras, fama.

Por ora, digo que o grupo começou sua mobilização em 1995. *“Meninas de Sinhá começou há 12 anos atrás”,* época da prefeitura do Patrus Ananias. Segundo Valdete, esse prefeito a *“ajudou demais!”*. Por ela ser muito engajada na associação comunitária, conhecia o prefeito e também tinham um bom relacionamento. Foi a época em que o orçamento participativo ganhou muita força. Nas palavras da líder do grupo: *“antigamente quem decidia a vida nossa, da comunidade, eram os vereadores e o prefeito. Eles levavam pra comunidade aquilo que era do interesse deles aonde saía mais voto. Eles atingiam aquele líder comunitário e trabalhavam para eles ganharem voto. Com a gestão do Patrus isso mudou porque ele veio com o orçamento participativo”* (Valdete). Nesse contexto, ela encontrou campo para se articular na vida social, para sensibilizar as pessoas para a importância da participação (características muito presentes na história de vida de Valdete³⁵). Afinal: *“eu queria melhorar a nossa*

³⁵ Relatados detalhados em Araújo (2006).

comunidade e com esse trabalho, nesses anos todos, eu não me preocupo só com a água, com o esgoto, né? Eu me preocupo também com a vida das pessoas”.

Trabalhos manuais: primeiro momento de constituição do grupo

Valdete foi a idealizadora do grupo Meninas de Sinhá. Claro que o resultado do grupo hoje é referente a um trabalho coletivo em que todas as integrantes contribuíram para a formação. Entretanto, a origem do grupo teve a articulação de Valdete e é por essa razão que uso seus depoimentos para relatar esse momento. Conforme minha classificação, já aludida anteriormente, o discurso de Valdete deixa claro quatro momentos de formação do grupo. Dentre nossas entrevistadas, Rosária chegou ao grupo no primeiro momento; Isabel e Seninha passaram a participar dele no seu segundo momento; Ephigênia e Mercês, no terceiro momento. Além dos relatos das entrevistadas e de alguns depoimentos pincelados de outras integrantes, também dialoguei com pessoas externas ao grupo com o intuito de compreender o panorama dessas fases e assim entender a trama tecida no discurso musical do grupo.

Soube, pois, que à época de surgimento do grupo, Valdete morava próximo ao Centro de Saúde. Reparando que muitas mulheres saíam de lá com sacolas de antidepressivos, procurou saber o que ocorria como mostra este trecho: *“eu comecei a me preocupar com aquilo porque como que as mulheres podiam tomar tanto comprimido? Conversando com elas eu procurei saber, né! Porque que elas tomavam tanto remédio?”.*

Nessas conversas, ela inteirou-se das queixas da vida. Queixas reais, de vidas reais, como mostra esta passagem, da própria Valdete:

“É porque elas tinham angústia, elas não dormiam à noite, às vezes era o filho que usava droga e ela não dava conta! Então tomava o comprimido e ia dormir e o tempo passava. Aí eu achei o seguinte: essas mulheres, elas não são doentes. Elas precisam de uma auto-estima, porque... o filho casa, vai embora ou a filha, o filho têm namorada e à noite tá saindo, o marido tem o barzinho, tem o baralho, tem o futebol e a mulher tem o que? O tanque, o fogão, a vassoura, né? E a preocupação de quem está lá fora. Ela não se preocupa com ela própria”.

Então, Valdete resolveu fazer plantão na porta do Centro de Saúde e convencer essas mulheres de se reunirem para um bate-papo. Conseguiu, com muita insistência, a

aderência de quatro (que, posteriormente, se tornaram Meninas de Sinhá). Dessas quatro, duas já faleceram. Eram elas: Efigênia e Isolina (já falecidas), Maria Gomes e Maria Sinhá (ainda presentes no grupo). Elas resistiam participar alegando ter que se dedicar aos afazeres domésticos. Nesse sentido, pela voz de Valdete assim se justificavam: *“eu sentar para bater papo com tanto serviço que eu tenho na minha casa para fazer? Eu tenho roupa para lavar, não tenho tempo para bater papo”*. E completa: *“eu sou muito insistente e comecei a insistir com elas: é só uma horazinha, na parte da tarde! Porque eu pensava assim: uma conta a vida para a outra né? Ela vê que a vida da outra é pior que a minha, né?”*.

É curioso observar que essas mulheres não eram desocupadas, o que poderia levá-las à depressão. No entanto, no depoimento do CD aparece o relato: *“elas precisavam de alguma ocupação”*. Contrapondo esses dados à Valdete ela me explicou: *“elas precisavam de ocupações para elas, de pensar na vida delas e não na da casa, do marido, do filho”*.

Os encontros eram realizados no CIAME. *“No começo nós não tínhamos lugar para encontrarmos então, fomos para o CIAME”* (Valdete). Esses encontros eram para conversas e trabalhos manuais. O grupo foi crescendo com a aderência, ainda resistente de algumas senhoras. Elas faziam tapetes, fuxico, bichinhos, boneca. Uma passava para a outra o que sabia, mas continuavam tomando remédios, como relata Rosária:

“Entrei para o grupo Meninas de Sinhá que época que eram feitos trabalhos manuais. A gente conversava e batia muito papo, né? Era um companheirismo muito bom. Fazia os trabalhos manuais, fazia fuxico. Era tudo de bom. Era uma distração, né? A gente conversava muito e tudo, trocava idéia. A gente ficava trabalhando e conversando. Eu contava o que acontecia dentro de casa comigo e elas falavam: ‘liga não Rosária, deixa pra lá, nós tivemos esse problema’. Aquilo ali para mi era um bálsamo, um remédio, né? Só que não era aquilo que as Meninas precisavam. Era muito bom, mas poderia ser melhor. Tinha muita energia, né? Podia ser melhor”.

Entretanto, como explica Valdete, o problema ainda persistia:

“O encontros não estavam resolvendo o problema. Elas continuavam tomando o remédio, se preocupavam com o horário de ir embora porque tinham que tomar o remédio, continuavam não dormindo e muitas continuavam usando medicamentos. Eu pedi a elas para parar de tomar o remédio pra ver se elas conseguiam dormir. Não conseguia: ‘olha, eu não tomei o remédio essa noite e não consegui dormir’. Aí me veio uma idéia, né? Eu falei com elas: “eu ouvi dizer que se puser uma folhinha de alface debaixo do travesseiro a pessoa dorme. É bom para dormir”. E no

outro dia, elas dormiram com a folhinha de alface. Podia ser de couve, de qualquer uma, na hora me veio alface. E no outro dia elas falavam: “nossa Valdete! Que folhinha ótima, eu dormi”.

Esse foi o passo para a formação concreta do grupo. Realmente elas pararam com o remédio. Hoje, algumas dizem que usaram a folha de alface por muito tempo, até que resolveram abandoná-la. As outras mulheres da vila, quando souberam que suas colegas haviam parado de tomar remédio, procuraram o grupo que, até então, se reunia apenas para fazer trabalhos manuais, conversar, trocar experiências. Uma ajudava a outra a se convencer de parar com o remédio.

Expressão corporal: segundo momento de constituição do grupo

Valdete não estava satisfeita ainda, com os resultados até então obtidos, como mostra este trecho:

“Essas mulheres, eu estou tirando elas de casa, trazendo elas para trabalhar de novo. Elas vendiam um tapetinho, ganhavam um dinheirinho, mas não era aquilo que eu queria para elas”.

Pensando nisso, Valdete buscava alguma idéia que pudesse ser útil para o grupo até que, inspirando-se em uma ação global, promovida pela Prefeitura, descobriu o caminho que procurava:

“Lá no Alto teve uma ação global na Escola Municipal Israel Pinheiro e tinha diversas coisas: dentista, cabeleireiro e tal. Tinha uma mulher³⁶ fazendo expressão corporal pra idoso e pra gestante. Aí eu entrei na sala e fiz a expressão com ela e falei: “é isso que eu quero para o meu grupo”. E procurei saber dela como que eu conseguia levar ela para fazer esse trabalho e expressão corporal com o meu grupo. Ela era contratada da prefeitura, que hoje fala terceirizado, né? Ela me falou: ‘se eles me cederem para você eu vou com muito prazer’. Eu fui na prefeitura, conversei com o Departamento de Cultura e eles me concederam ela por três meses e acabou ficando seis. Eu fiquei ali aprendendo com ela porque ela ia embora e alguém tinha de ficar. No fim de seis ela me falou: ‘não precisa me chamar mais porque você está apta para dar conta do seu grupo’. Aí eu continuei fazendo com elas a expressão corporal”.

³⁶ Dedé Miuher. Nenhuma Menina de Sinhá sabe onde localizá-la e somente com o apelido não consegui contactá-la.

Começou assim, uma nova fase para o grupo. Faziam ginásticas às segundas, quartas e sextas-feiras. Isabel e Seninha me contou sobre essa época, como mostra esse comentário de Isabel:

“Foi aí que eu entrei para o grupo. Fiz até radiografia de coluna! A Dedé era professora de Educação física e dava muita ginástica para nós. Eu gostava muito de mexer com o corpo. Quem não queria ginástica fazia os trabalhos manuais. Ela brincava de cantar de roda também. Ela falava pra gente levar roupa: ‘aproveita uma roupa, uma saia, coloca flor no cabelo”.

E este de Seninha:

“Quando a Dedé foi lá para dar aula de ginástica, a gente formou um grupo. Entramos eu, minha irmã Isabel, minha mãe. Depois de seis meses ela foi embora e nós resolvemos manter o grupo por nossa conta mesmo. A Valdete resolveu assumir a liderança”.

O grupo, agora, não se limitava apenas aos encontros para conversas e trabalhos manuais. Segundo Valdete a maioria das mulheres, antes deprimidas, sem vontade e sem vaidade, passou a fazer a unha, a cortar o cabelo, como mostra essa foto de Geralda, cheia de tranças:



Figura 7: Foto do penteado de Geralda.

Valdete diz, neste trecho como era antes:

“Muitas mulheres enrolavam o cabelo, apenas. Depois que começaram a olhar para o corpo e a conviver com outras mulheres, daí cortaram o cabelo. Muitas mulheres achavam seus corpos feios.

Foi nessa época que ela teve a idéia 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. Assim,

“Eu comecei a trabalhar com elas a beleza da idade: criança, você tem uma beleza, na adolescência você tem outra, na mocidade tem uma e na nossa idade nós temos uma outra beleza que é a beleza do troféu dos anos que passaram”.

Mercês lembra dessa época do grupo:

“Eu entrei para o grupo na época da expressão corporal. Foi um momento muito bom. Eu alembro que eu rolava no chão. Lá é muito limpinho. A gente ficava igual porquinha rolando. Era muito gostoso. Agora a gente não rola mais, tá todo mundo com dor no joelho, mas a gente dança e canta. Na época da expressão a gente brincava também. Igual criança, de passar anel e tudo!”.

Em uma sexta-feira, Valdete deu a idéia de retomar as brincadeiras da infância (chicotinho queimado, peteca, bola, barra-manteiga, passa-anel, cinco-marias). De acordo com ela, era uma forma de se soltarem fazendo coisas que gostavam quando eram crianças. Para fechar essas brincadeiras, elas brincavam de roda e cantavam cantigas da infância. *“Eu comecei a notar que a roda estava muito presente na vida dessas mulheres”* comentou Valdete. Ela também disse acreditar que isso se deve ao fato de muitas mulheres serem do interior. Nessa época, além da expressão corporal, o grupo já brincava de roda também.

Dentre as cantigas comuns de roda, elas cantavam *Penerei Fubá*, presente no CD como a faixa 16. Sobre isso comenta Mercês:

“Essa música (Peneirei Fubá), foi levada pela Dedé e o grupo ensaiou para trabalhar a música e o corpo. Foi muito bom!”

E Seninha completou:

“Nessa época a gente teve a idéia de usar uma peneira, dessas bem grandes! Colocamos milho nela para fazer um som bacana. Menina o trem ficou bonito demais!”.

Antes de apresentar a partitura dessa música, gostaria de destacar que todas as músicas cantadas pelo grupo, que são de domínio público, aparecem no CD com a seguinte observação: *“Domínio público/ adaptação Meninas de Sinhá”*. Analisando

algumas músicas, procurei saber com o grupo em que ponto elas haviam adaptado essas músicas. Ephigênia, por exemplo me respondeu: “Ah! acho que é porque a gente canta do nosso jeito, né?”. Perguntei o mesmo a Gil Amâncio (produtor do CD) e ele me deu a seguinte informação: por serem músicas de domínio público, não existem registros como uma música que tem um direito autoral. Sendo assim, qualquer forma de se cantar é uma adaptação.

Apresento aqui as músicas que fizeram parte desses momentos e encontram-se no CD (serão apresentadas na forma como aparecem no CD) e faço comentários sobre algumas características da interpretação do grupo. Geralmente, essas características estão relacionadas à forma de cantar, à expressão e à inclusão da percussão e isso não influencia a escrita na partitura. A música *Penerei Fubá* faz parte do folclore mineiro. É de domínio público. Foi uma música levada para o grupo por Dedé, mas o grupo se apropriou dela, re-significou-a e hoje elas dizem que gostaram tanto da música que por isso ela se encontra também no CD.

A seguir, destaco a partitura de *Penerei Fubá*, música que o grupo canta em uníssono (em uma só voz, em coro):

16-Penerei Fubá

(Domínio público / adaptação Meninas de Sinhá)

$\text{♩} = 80$ REFRÃO



Pe - nei - rei fu - bá, fu - bá ca - iu,
5 eu tor - nei pe - nei - rar, fu - bá su - miu.
9 Ai, ai, ai, foi e - la que me dei - xou.
13 Ai, ai, a - ai, por - quê não me tens a - mor? Lá'em
17 ci - ma da - que - la ser - ra tem um ve - lho gai - o - leiro, quan - do
21 vê mo - ça bo - ni - ta faz gai - o - la sem pu - leiro
25 Ai, ai, ai, foi e - la que me dei - xou.
29 Ai, ai, a - ai, por - quê não me tens a - mor?

REFRÃO

Mandei fazer duas tesouras de ouro
Uma pra cortar ciúme, outro pra cortar namoro
Ai, ai, ai, foi ela quem me deixou
Ai, ai, ai, porque não me tens amor

REFRÃO

Elas cantavam a frase: *penerei fubá* e jogavam os milhos para cima. Nessa época, faziam isso apenas para mexer com o corpo. Hoje, elas possuem duas peneiras e quando fazem shows apresentam essa frase e jogam os milhos para cima. Na seqüência, vem a frase: *fubá caiu*. Nesse momento, os milhos caem de volta à peneira. O efeito hoje, no palco, é muito bonito. Elas jogam os milhos juntas e eles retornam às peneiras ao mesmo tempo. Eis uma foto das peneiras:



Figura 8 : Aparecida e Geralda com as peneiras.

Isabel conta como era o grupo nessa época da expressão corporal:

“Na época da expressão o grupo chamava Lar Feliz. O grupo estava dividido: metade trabalhava com trabalhos manuais, que era emendar retalhos, fazer tapetes de tiras amarradas, fizemos até exposição para vender e a outra metade fazia ginástica. Toco mundo queria mais a ginástica. Ficou cheinho. Depois esvaziou porque as pessoas arrumavam emprego, né? Não dava pra ficar fazendo ginástica de dia”.

Havia também uma ginástica de flexão de braço para a qual era usado um bastão (cabo de vassoura). Elas faziam o exercício de uma forma sincronizada.

Comenta Seninha:

“A gente fazia várias apresentações com a ginástica, tinha exercícios com o bastão, tinha vários exercícios com o bastão, ficava tão bonito!”.

A partir desses encontros para a expressão corporal, o grupo foi crescendo e chamando a atenção da comunidade.

Vale lembrar que, no Alto Vera Cruz sempre houve a presença de muitas atividades da Prefeitura. A Secretaria de Cultura estava promovendo uma festa na comunidade e entrou em contato com vários grupos culturais que a representasse. Dessa forma, as Meninas de Sinhá foram reconhecidas como um grupo de expressão local que pudesse representar o Alto Vera Cruz juntamente com outros grupos. Sobre essa festa, Isabel conta: “*era uma festa muito grande: Tambor Alto. Eu me senti uma artista lá!*” Assim, o grupo foi convidado para uma apresentação pública de ginástica, como relata Valdete:

“Então nós enfeitamos o pau de vassoura de verde e amarelo. Foi na época da copa e vestimos uma bermudinha, arrumamos uma blusinha amarela (foi até o pessoal da capoeira que emprestou para a gente). Então nós fomos apresentar. Quando nós chegamos deveria ter umas duas mil pessoas, mas a maioria jovem, né?”.

Na festa, houve apresentações diversas como: dança afro, capoeira, banda de rock e hip hop. Nesse contexto subiram ao palco algumas idosas para fazerem ginástica. Com a presença de tantos jovens elas ficaram com medo, como esclarece Valdete neste trecho:

“Algumas falavam comigo: ‘É Valdete! eu não vou, nós não vamos subir naquele palco não, porque nós vamos ser vaiada’”. E eu falava com elas: ‘de jeito nenhum, que nós não vamos ser vaiada, vai ser bonito, o pessoal vai nos aplaudir muito’, mas dentro de mim eu também estava com medo porque era a primeira vez que um grupo de idoso subia num palco, né? Mas toda hora que uma falava ‘eu não vou porque eu estou com medo’ eu encorajava ela, mas dentro de mim também eu estava com medo. Na hora que nós subimos no palco que eu dei para o rapaz do som a fita que era a nossa música, que ele colocou e a gente já estava em posição, foi aquele silêncio tão grande, olhava assim e sumia de vista as pessoas. Eu escutava só o barulho de carro passando lá do outro lado da avenida. Aí dentro de mim eu falei ‘meu Deus! Se nós formos vaiada agora tudo o que eu trabalhei com essas mulheres vai de água a baixo’”.

Mas, quando elas começaram a fazer o exercício, colocando a mão esquerda no pé direito, a direita no pé esquerdo, o pessoal se assustou, como ilustra este comentário de Valdete:

“Quando nós terminamos de apresentar foi aplauso, o pessoal assobiava, tinha gente chorando, jovem chorando porque disse que nunca viram aquilo e foi todo mundo nos cumprimentar. Aí uma delas virou para mim, pôs a mão na cintura e falou assim: ‘viu

como nós somos artistas?’. E daí, acho que começou a auto-estima delas e nós ficamos sempre sendo convidadas para apresentar”.

Os aplausos as encantaram, o reconhecimento dos outros foi uma ponte para a comunicação com o social, isto é, a partir da relação com o público elas se mobilizaram e tiveram o desejo de um novo encontro com o público, não se sentiram invisíveis naquele momento.

Cantigas e versos: terceiro momento de constituição do grupo

O canto e o verso contribuíram significativamente para a formação do grupo Meninas de Sinhá. Às sextas-feiras as *meninas* se reuniam para fazer ginástica e esses encontros terminavam numa grande roda quando, então, cantavam cantigas de roda. Nessa época, haveria a inauguração do Centro Cultural³⁷ do Alto Vera Cruz. Seria no dia 8 de dezembro de 1997 e a prefeitura convidou grupo de expressões culturais que haviam lá para participarem dessa inauguração com alguma apresentação. Dessa forma, o grupo foi convidado para a apresentação dessa roda em um espaço público.

Inseguras quanto à preparação para essa apresentação, elas procuraram ajuda. Valdete, além de líder comunitária, tem uma participação política muito grande. Conhece todas as pessoas da prefeitura que fazem algum serviço no Alto Vera Cruz. Nessa época, havia um rapaz (Roquinho³⁸) da Secretaria de Cultura que convivia muito com Valdete. Recém-chegado a Belo Horizonte, vindo do Vale do Jequitinhonha, onde desenvolvia, por conta própria, uma pesquisa de resgate de brinquedos, brincadeiras e canções do passado. Sobre isso ele comentou: “*eu trabalhava com cultura da criança, sempre acabo brincando de roda*”. Era ele quem iria desenvolver algumas atividades culturais no Centro Cultural. Vendo que o grupo (à época, com o nome de Lar Feliz e composto por 25 integrantes) se encaixava exatamente no perfil de suas pesquisas, sentiu afinidade e passou a conviver com ele. Trabalhava no Alto Vera Cruz, como

³⁷ O Centro Cultura foi uma conquista da comunidade no orçamento participativo. Um desejo de 25 anos da comunidade e teve sua inauguração em 1996.

³⁸ Roque Antônio Soares Júnior. Realizei uma entrevista semi-estruturada após uma apresentação das Meninas de Sinhá juntamente com as Netinhas de Sinhá. Ele prepara esse grupo para apresentações. Marquei uma entrevista com ele na praça da vila no dia 13 de fevereiro de 2008. Gravei a conversa em fita K7. A emoção do Roquinho ao falar desse momento do grupo não é possível de ser transcrita, o que é uma pena, pois entre várias informações, houve momentos de nó na garganta, momento em que ele chorou. Após a entrevista ele me convidou para ir à sua casa (Bairro Santa Tereza) e me deu todos os materiais que ele possuía do grupo. Pedi-me que eu usasse o que precisasse e depois eu devolveria tudo ao grupo. Eram várias fotos das primeiras apresentações do grupo.

funcionário da Prefeitura. Vendo a aflição do grupo diante da referida apresentação, ofereceu ajuda porque era amigo da Valdete e ela comentava sobre o grupo com ele.

Mas, voltando ao encontros do grupo, cada integrante do grupo passou a ter a tarefa, durante a semana, de lembrar de um canto. Sobre isso Rosária assim se manifestou:

“Eu gostava muito de cantar. Toda vida eu queria ser cantora. Foi uma coisa que eu não consegui realizar na minha vida mas que agora eu consegui realizar. Quando a Valdete falou comigo pra eu levar cantigas de roda, foi uma coisa maravilhosa. Eu lembrei da minha terra que é Itabira e lá nas noites lindas de luar a gente sentava no terreiro com as senhoras casadas e cantava. Era muito bom. O Roquinho foi muito importante para a gente. Ele trazia uma energia muito boa. Ele tinha paciência. Eu pensava como que um rapaz jovem ia ter paciência com a gente, já de idade? E ele tinha, viu? Ele é muito maravilhoso. A gente tem de reconhecer as coisas e ele ajudou demais o grupo a subir”.

Uma das músicas que elas dizem ter cantado muito nessa época é Maninha. Foi trazida pela memória de Georgina (já falecida). Essa música está presente no CD (faixa 5³⁹) e representa esse momento de encontro do grupo para simplesmente brincar de roda e cantar (partitura p. 60).

Essa música está representada na partitura como se encontra no CD e está exatamente como elas cantavam antes, observando as notas, os intervalos, o ritmo. A diferença dessa época (gravado em fita K7 e recuperada pela presente pesquisa⁴⁰) para a gravação do CD está na forma como elas cantam. Ouvidas as gravações, percebi que a música ao ser cantada somente uma voz aparecia. O grupo ensaiou e no CD gravaram em um uníssono de 35 vozes (inclui aí a Raimunda, já falecida).

Nos encontros com Roquinho, às sextas-feiras eram dedicadas às gravações das vozes. Ele levava um gravador e gravava as músicas. Assim, ele montou uma apostila com as canções. Lembra Isabel: *“ele trazia um gravador e gravava a gente. Nós fomos gostando disso”.*


³⁹ Essa música será analisada juntamente com outras músicas do CD. Refere-se às músicas cantadas que representam a relação das componentes do grupo entre si. São músicas cantadas em capela (somente voz), com versos e refrão.

⁴⁰ O grupo não sabia com quem estavam essas fitas K7. Nas entrevistas que realizei com os sujeitos que já tiveram algum encontro com o grupo, descobri que tinham sido gravadas por Roquinho, mas se encontravam com Gil Amâncio e ele nem se lembrava disso. Algum tempo depois ele me encontrou e me entregou as fitas. Com a aprovação de Valdete, ficarei com as fitas até o término desse trabalho. A fita contém a gravação das primeiras canções.

5-Maninha

(Domínio público / adaptação Meninas de Sinhá)

♩=180



Vo - cê gos - ta de mim, oh, ma - ni - nha, eu tam - bém de vo - cê, oh, ma - ni - nha.

9



Vou pe - dir a seus pais, oh ma - ni - nha, pa - ra ca - sar com vo - cê, oh ma - ni - nha.

Se eles disserem que sim, oh maninha
Tratarei dos papeis, oh maninha
Se eles disserem que não, oh maninha
Morrerei de paixão, oh maninha

Palma, palma, palma, oh maninha
Pé, pé, pé, oh maninha
Roda, roda, roda, oh maninha
Abraça quem quiser, oh maninha

Conversando com Roquinho a esse respeito, ele comentou o seguinte:

“Elas queriam montar um coral porque elas 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 preoquepei com a memória, sabe! A gente tem muita coisa boa pra se 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”.

Informou-me também que se sentava em roda com o grupo para pensarem sobre a referida apresentação, que inauguraria o Centro Cultural. Nessas reuniões, elas também resolveram mudar o nome do grupo. *“Nós temos que mudar o nome do grupo porque ele já não se parece mais com a gente. A gente está muito assanhada para esse nome!”*, frase me dita por Valdete se referindo às integrantes do grupo, mas ela mesma não se lembra mais quem disse. As mulheres haviam transformado suas vidas

completamente. No CD, há o depoimento de uma filha reclamando que, depois do grupo a mãe era mais difícil que o presidente, que futuramente teriam de marcar hora para falar com ela. Esse depoimento traz a imagem da mãe (Geralda) com um largo sorriso ao fundo.

Não poderia deixar de apresentar, ainda, sobre isso, este comentário de Valdete:

“Alguns maridos queriam me matar, uns queriam passar o trator em cima de mim, porque as mulheres deixaram de ser Amélia para cuidar delas. ‘A comida está aí no fogão. Estou saindo. Quem quiser esquentar’. Antigamente ela dava o pratinho na mão”.

Dessa forma, elas combinaram que fariam uma pesquisa e iriam sugerir nomes. Nessa pesquisa, elas descobriram que antigamente havia um grupo de rapazes que dançavam Maculelê com Capoeira lá no Alto Vera Cruz. O grupo se chamava Meninos de Sinhá. Gostaram do nome e como o grupo não existia mais, elas se apropriaram do nome.

Entretanto, elas também precisavam definir as músicas. Roquinho ajudou o grupo a lembrar algumas músicas que elas queriam cantar e muitas vezes não lembravam. Segundo Roquinho:

“Tudo surgiu na conversa com elas. A memória delas é que foi definindo tudo”.

Mercês também lembrou que:

“Ele ensaiava e cantava com a gente. A gente queria lembrar alguma música e ele ajudava. Ele vinha para ensaiar. Uma vez ele fez uma pasta com músicas antigas para a gente”.

Já Domingas comentou:

“O grupo começou a brincar de roda e isso fez a gente sair daquela paradeza. Antes a gente fazia tapetes, crochê, mas a gente não ficava mais alegre por causa disso. Ficava muito parada ainda. Com a roda a gente mexia mais. A roda e a cantiga de roda prá mim é uma ótima coisa. Lembro de quando eu era criança, a gente brincava lá na roça”.

Quanto à seleção das músicas para a referida apresentação, houve sugestões de algumas músicas, mas nada convencia o grupo. *Atirei o Pau no Gato* era uma música comum, *Fui à Fonte do Tororó* também, *Cirandinha* era comum, mas foi uma das músicas aceitas. No entanto, elas ainda não se sentiam convencidas. Queriam uma música com algum diferencial, que fosse bonita e marcante. Em um desses encontros

em que o grupo estava reunido para conversar sobre as músicas, houve um momento de muita emoção. Valdete se levantou e começou a cantar um verso: “*Oh que noite tão bonita/Oh que céu tão estrelado/Quem me dera eu ter agora/O meu lindo namorado*”. Nesse momento ela se emocionou. Ela se lembrou de sua infância e continuou, emocionada: “*Se eu soubesse com certeza/ Que você me tem amor/ Cairia nos seus braços/Como sereno na flor*”. O grupo ficou mudo e a emoção dela contagiou todos. Na visão de Roquinho, as Meninas de Sinhá surgiu ali, naquele momento. Valdete diz que nesse momento ela sentiu que tudo estava engrenado. E, assim, a apresentação para a inauguração do Centro Cultural, ficou definido que seria de cantigas e versos. Para a primeira apresentação do grupo como um grupo musical, ficaram sistematizadas as seguintes canções: *Oh Que Noite, Maninha, Sereia, Cirandinha, Penerei Fubá* (todas essas músicas estão presentes no CD que o grupo lançou em 2007. Apenas *Cirandinha* não).

A música *Sereia* é sempre cantada pelo grupo em todos os shows que fazem até hoje. É uma das músicas também cantadas pelas Netinhas de Sinhá. A seqüência de versos nunca é a mesma. O grupo intercala livremente, poesias com o refrão. Também não há uma seqüência para as pessoas entrarem com os versos. Acontece, às vezes, de duas entrarem no mesmo momento com versos diferentes nos ensaios. Quando há shows, elas ensaiam e combinam quem apresentará qual verso. Geralmente determinadas pessoas cantam determinados versos. Na gravação do CD, eu estranhei ao ouvir o segundo verso da música *Sereia*: “*lá de trás daquela serra, tem dois bancos de areia, onde senta as faladeiras pra falar da vida alheia*”. Inicialmente, esse verso pertencia à música *Oh Que Noite Tão Bonita*, que Valdete cantou e se emocionou no grupo.

Eis o comentário de Valdete sobre esse verso. Ela não soube me explicar por que esse verso foi parar na música *Sereia* se ela o cantava, inicialmente, em outra.

“Esse verso eu cantava na minha infância para uma moça muito chata que era minha vizinha. Ela ficava o dia inteiro sentada reparando tudo que a gente fazia e depois ia contar para minha tia. Aí toda vez que eu passava perto dela eu cantava isso. A gente morria de rir”.

Achei curioso esse fato, pois elas trocam os versos de música e os cantam no ritmo, independente se a música é de três tempos (compasso ternário) ou quatro tempos (compasso quaternário). Esse verso, por exemplo, era cantado em um compasso de três

tempos e depois foi transposto para um de quatro tempos. Isso não é um processo tão simples, pois altera o acento nas palavras e elas não me pareceram ter nenhum problema com isso. Por exemplo, em um compasso de três tempos o acento (em negrito) seria: “Lá de **trás** daquela serra, tem dois **bancos de** areia, onde **senta** as faladeiras pra falar da vida **alheia**”. Fato esse representado abaixo:

Lá de **trás** da que la ser ra tem dois **ban** cós de a rei a

On de **sem** ta as fa la **dei** ras prá fa **lar** da vi daa **lhei** a

Já em um compasso de quatro tempo seria: “lá de **trás** daquela serra, tem dois **bancos de** areia, onde **senta** as faladeiras pra falar da vida **alheia**”, representado a seguir:

Lá de **trás**daqueela serra temdois**bancos**de a reia onde **senta** as fala **dei** ras

Prafa **lar**davida **alheia**


Mas, eis a partitura de *Sereia* (faixa 6 do CD):

6-Sereia

(Domínio público / adaptação Meninas de Sinhá)

$\text{♩} = 60$

Refrão (todas)



Eu mo- ra - va na'a- reia, se - reia, eu mu-dei pro ser- tão, se - reia, a-pren-di a na-mo- rar, se - reia, com a-per - to de mão, oh, se - rei - a. Eu mo- ra - va na'a- reia, se - reia, eu mu-dei pro ser- tão, se - reia, a-pren-di a na-mo- rar, se - reia, com a-per- to de mão, oh, se - rei - a. Lá de trás da-que-la ser- ra, se - reia, tem dois ban - cos de'a- rei - a, se - reia, on - de sen- ta'as fa - la - dei - ras, se - reia, pra fa - lar da vi - da'a- lheia, oh se - rei - a.

Solo
Limoeiro baixa a galha, Sereia
Que eu quero apanhar limão, Sereia
Pra limpar uma nódia, Sereia
Que tem no meu coração, oh Sereia

REFRÃO

Solo
O meu pai se chama Caco, Sereia
Minha mãe Caca Maria, Sereia
Aliás, com tanto caco, Sereia
Eu sou filho da cacaria, oh Sereia

REFRÃO

Solo
Ajoelhada eu caí n'água, Sereia
Ajoelhada eu fui ao fundo, Sereia
Ajoelhada eu fui buscar, Sereia
Meu amor no fim do mundo, oh Sereia

REFRÃO

Solo
Se essa rua fosse minha, Sereia
Eu mandava ladrilhar, Sereia
Com pedrinhas de brilhante, Sereia
Para o meu amor passar, oh Sereia

A seguir, apresento a partitura de *Oh Que Noite Tão Bonita* (faixa 13 do CD), também adaptada pelo grupo:

13-Oh Que Noite Tão Bonita

Domínio Público (adaptação Meninas de Sinhá)

$\text{♩} = 160$

Am E⁷ Am

Oh, que noi - te tão bo - ni - ta, oh, que céu tão es - tre - la - do.

Violino

8 A⁷ Dm Am E⁷ Am

Quem me de - ra'eu ver a - go - ra o meu lin - do na - mo - ra - do

Se eu soubesse com certeza
Que você me tem amor
Cairia nos teus braços
Como o sereno na flor

Lá de trás daquela serra
Tem um poço de água fria
Onde meu bem lava o rosto
Fica claro como dia

REFRÃO

REFRÃO

Escrevi essa segunda partitura usando um sistema de duas *Claves de Sol* porque no CD essa música é apresentada com um violino fazendo a harmonia ao fundo. Dessa forma, representei, na partitura, tanto as vozes, como os acordes, quanto os sons produzidos pelo violino.

Voltando aos encontros do grupo, após essas reuniões para a seleção de músicas para a referida apresentação, elas sentiram, então, desejo de se tornarem um *grupo de verdade*. Para isso, precisariam se apresentar de forma mais sistematizada. Além do nome, agora definido como Meninas de Sinhá, elas queriam uma roupa para as apresentações. Mais uma vez, como líder do grupo, Valdete perguntou: “*como que nós vamos conseguir? Não tem grana pra comprar roupa*”. Foi então que Roquinho conseguiu articular a Secretaria da Cultura para financiar o tecido para o grupo. Ele conseguiu o tecido e um figurinista (Tião Vieira) para fazer o figurino. As integrantes

do grupo que sabiam costurar fizeram a roupa: uma saia longa e rodada, florida. Camisa de malha, lenço na cabeça com o mesmo tecido da saia. Para incrementar elas colocavam colares, brincos, anéis, pulseiras. A partir daí o grupo, sempre que conseguia a doação de algum tecido, fazia novos uniformes, mantendo esse figurino, mudando apenas as cores dos estampados, como mostram essas fotos do grupo em várias épocas diferentes⁴¹:



Figura 9⁴²: Foto de um uniforme antigo do grupo.



Figura 10: Foto de três uniformes do grupo.

Acerca da colaboração de Tião, Dona Ana Maria, irmã da Valdete, contou que:

“Foi Tião que ensinou a elegância da roda, deixar a cabeça em pé, não fazer buraco entre uma e outra”.

E Ephigênia disse:

⁴¹ Essas fotos são algumas das que o grupo havia perdido. Possuem algumas *Meninas* já falecidas e eu consegui recuperá-las nesta pesquisa, com Roquinho.

⁴² Foto 9 e 10 de autoria de Izabel Baldone.

“Eu não era dessa época, mas sei foi o Tião que ensinou apresentar em público, a cantar com a cabeça para cima, a ocupar o palco todo. Foi muito tempo que ele ajudou o grupo”.

Seninha completou:

“A gente continuou assim, fazer exercícios de expressão corporal, até que, chegou o Roque ele tinha viajado e trouxe as cantigas de roda e a sugestão das roupas. Teve também o Tião Vieira né? Ele ensinou muita coisa prá nós viu? Apresentar em público, ocupação do espaço”.

Além de ajudar o grupo a decidir o estilo para a apresentação, Roquinho se preocupava muito em ajudá-las a perceberem a riqueza do grupo. Nessa época a cidade de Belo Horizonte estava movimentada. A cidade faria 100 anos e havia o desejo de sistematização da história da cidade.

Antes da inauguração, tanto o Roquinho quanto a Valdete, tentaram atrair a imprensa. À apresentação, alguns integrantes do Festival Internacional de Teatro⁴³ (FIT) assistiram e convidaram o grupo para uma apresentação na Praça Sete em agosto de 1997. O evento fazia parte das comemorações do centenário da cidade e o grupo (que já se chamava Meninas de Sinhá) foi apresentado como *um Grupo de Terceira Idade do Alto Vera Cruz – cantigas e versos*. Tudo o que as Meninas de Sinhá queriam: representar o Alto Vera Cruz, mostrando a alegria que existe lá em contraponto com o que sempre foi mostrado pela mídia. Elas cantaram e fizeram o público participar (daí, a expressão dita por Valdete: fazemos *participações* e não apresentações).

Seninha lembrando dessa época, diz: *“Foi uma maravilha. Foi uma roda tão grande. Foi lá na Praça Sete!”.*

Afinal, antes de desligar-se da Prefeitura, Roquinho deixou, no Centro Cultural uma fita de vídeo que possuía filmagens riquíssimas, como a de uma integrante do grupo que participou da pesquisa dele, mas que estava muito doente. Ele foi à casa dela, dias antes de seu falecimento e ela cantou algumas músicas. As apostilas e as fitas K7, ele as deu para Gil Amâncio, que também promoveu uma intervenção com o grupo. Dessa forma, entrei em contato com o Gil⁴⁴ e recuperei parte desse material. A fita de

⁴³ É considerado o evento de maior aceitação popular e no ano de 1997 participou das comemorações do centenário da cidade. Houve a participação de sete grupos internacionais, seis nacionais e uma produção Brasil/Índia. Reuniu também 19 grupos de Belo Horizonte e 700 atores que se apresentaram a Praça Sete. O evento mobilizou 105.176 pessoas em suas 80 apresentações.

⁴⁴ Essa entrevista foi marcada com antecedência por telefone, ocasião que comentei sobre as fitas K7. Gil me informou que elas realmente estavam com ele e que as levaria em nosso encontro. Encontrei com Gil no Palácio das Artes no dia 03 de junho de 2008. Sua prontidão para me atender e seu afeto com o grupo me surpreendeu. Foi uma entrevista muito enriquecedora porque ele me entregou as fitas K7, deu-me informações

vídeo está no Centro Cultural e encontrei muitas dificuldades para conseguir acesso a esse material⁴⁵.

Esse foi o terceiro momento do grupo. Já não eram apenas encontros para bate-papos, trocas de experiências, trabalhos manuais, reflexões sobre a vida e expressões corporais. Tudo isso era então somado à expectativa de apresentações em espaços públicos e havia mudanças tanto no âmbito pessoal quanto no familiar.

Dessa forma, o grupo, com um repertório de cantigas, com um nome, com uma roupa nova, com maior domínio do palco, com maior confiança e auto-estima, não parou mais e não sabem como se tornaram *famosas*.

Fama: quarto momento de constituição do grupo

Como as próprias *Meninas* afirmam, após a inauguração do Centro Cultural começou uma nova trajetória. Vislumbraram novos horizontes, viram novas possibilidades para suas vidas, a saúde melhorou, passaram a sentir alegres e motivadas, enfim, como assinala Doralice, “*Essa mexida toda trouxe muita alegria para mim*”.

E, segundo Seninha,

“As viagens, os passeios, as festas, os pagodes, eu gosto muito. Gosto de ficar integrada, a convivência faz bem. E com o grupo ficando conhecido a gente conhece muita gente nova”.

Hoje, esse grupo apresenta em escolas, teatros, centros culturais, viaja para fazer shows e palestras. A líder do grupo (Valdete) participou de três filmes: *Uma Onda no ar*⁴⁶, *Vida de Menina*⁴⁷ e *Fronteira*⁴⁸. Realiza palestras em congressos, universidades,

que não estão no encarte no CD e que foram fundamentais para a confecção do CD, além de me contar como foi a sua intervenção no grupo.

⁴⁵ Tentei seis vezes marcar entrevista no Centro Cultural. A diretora se mostrou interessada no início e me informou que havia sim uma fita lá. Depois do lançamento do CD, ela não quis marcar entrevista, ou mesmo aceitar uma visita minha. Ela me encaminhava para pessoas que poderiam me dar informações sobre o grupo e recusou a me emprestar a fita.

⁴⁶ Esse filme foi uma produção de Elvécio Raton. Ele é diretor de alguns filmes de destaque no Brasil e foi convidado para fazer esse que falava sobre a história da Rádio Favela em Belo Horizonte. O Gil Amâncio foi convidado para ser o produtor da trilha sonora e convidou algumas Meninas de Sinhá para fazer parte de algumas trilhas. Dessa forma, cinco delas (Dorvalina, Mercês, Valdete, Isabel, Rosária) estiveram também presentes em uma cena do filme. Nessa cena, elas eram cantoras que iriam se apresentar na Rádio Favela. Nesse momento, a polícia chega e elas se assustam. A cena é apenas essa, mas segundo Valdete, o Raton as elogiou muito, pois a interpretação do susto ao ver a polícia foi perfeita. Uma segurou apavorada na mão da outra. Valdete me disse também que uma vizinha sua, ao ver ao filme perguntou-lhe se ela não teve medo naquela hora que a polícia chegara. Ela morreu de rir da situação e disse à vizinha: “*era apenas um filme, não era polícia de verdade!*”. Esse fato me levou a pensar sobre o papel da polícia nos espaços da favela. Ela não é a proteção, pois quando chega assusta.

⁴⁷ Trata-se de um filme produzido em 2004, que mostra o Brasil pouco após a Proclamação da República. Uma jovem (Helena Morley) escreve em seu diário seus sentimentos e o modo como vê o mundo à sua volta.

eventos culturais. Muitos são os convites para apresentações do grupo. Valdete afirma que o grupo não faz apresentações e sim participações, como já disse anteriormente, porque elas não apenas cantam, elas falam de si, de suas experiências, elas emocionam o público, buscam a participação de todos e não se sentem mais invisíveis, como retrata a foto a seguir:



Figura 11: Foto das Meninas de Sinhá brincando com alunos de uma escola pública em Belo Horizonte⁴⁹.

Em um primeiro momento da pesquisa, eu pretendia descrever todas as apresentações do grupo. Já às casas de algumas *Meninas* depois dos ensaios e comecei a juntar recortes de jornal, fotos, panfletos de propagandas, relatos, etc. Entretanto, à época, já fazia 12 anos de shows, de palestras e achei que esse material deveria servir a outra pesquisa, pois são muitas apresentações e isso demandaria um tempo que eu não tinha.

Após a inauguração do Centro Cultural, a Prefeitura convidou o grupo para muitas apresentações em escolas públicas. Elas tinham a agenda marcada para o semestre inteiro. Se houvesse algum cachê, ele era dividido entre as Meninas que foram às apresentações. Elas afirmam que isso não era o importante. Segundo Isabel, “*O que era bom era ter o compromisso, ir ao local, conviver com as outras pessoas, levar a alegria, contar as histórias e ver que todo mundo gostava*”.

Seninha, por sua vez conta:

Valdete era uma ex-escrava que acompanhava a avó da jovem. Em um momento do filme a música “Tá Caindo Fulô” é cantada por seus personagens e dançada da mesma forma que o grupo apresenta. Falaremos dessa música e da sua relação com o filme no capítulo seguinte.

⁴⁸ Fronteira ainda será lançado em 2008. Segundo me informou Valdete, trata-se de “*uma história sobre o profano e a religião. Uma menina era vista como santa, mas ela tinha relações sexuais com um viajante. Tinham três escravas que sabiam de tudo. Eu era uma delas, mas tinha de ficar calada. A gente sabia de tudo que acontecia na casa. Em uma cena eu canto um lamento um pouco antes da morte dela*”.

⁴⁹ Foto do arquivo das Meninas de Sinhá.

“Eu sentia que a gente era uma grande família! Era muito bom tudo aquilo. Eu ia a todos os shows com a minha irmã e minha mãe que também eram Meninas de Sinhá”.

Este relato mostra que o grupo passou a envolver as famílias. Confirma isso a idéia de Dorvalina:

“A minha família achou bom demais né? Antes chorava muito, vivia brigando, só trancada dentro de casa, passava até mal porque brigava muito com eles. Hoje deixo a casa aberta, com o som ligado. Eles gostam muito e tem dias que me incentivam: vai com Deus! Quando eu digo que não vou, eles dizem: não a senhora vai se divertir, a senhora vai sim e vai ficar bem feliz”.

Em 2000, o grupo deu 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 Amâncio⁵⁰ 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 que 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 NUC⁵¹. 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.

Por uns seis meses, Gil Amâncio experimentou colocar ritmos eletrônicos para acompanhar as vozes das Meninas de Sinhá e o resultado foi muito bem aceito na comunidade. *“Esse trabalho foi interessante porque potencializou o movimento e agora está dando força para cada um ter sua individualidade”*, ressalta Gil Amâncio ao reunir no CD próprio do NUC, as Meninas de Sinhá. Cada um carregando elementos musicais

⁵⁰ Gil é professor de teatro e de música no Centro de Formação Artística (Cefar), criador do Centro de Referência Cultural da Criança e do Adolescente, da Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, dirigiu o disco de rap do NUC e também o das Meninas de Sinhá. Para obter as informações sobre o NUC e sobre o CD, realizei entrevistas semi-estruturadas com ele.

⁵¹ CD *Manifesto Primeiro Passo*. Produção de Gil Amâncio em 2000.

do outro. Esse trabalho com o NUC possibilitou ao grupo trocas de experiências com profissionais da música. O NUC passou a ter um gingado e as Meninas de Sinhá, toques de rap.

Eis alguns depoimentos das Meninas de Sinhá a esse respeito:

Isabel: *“A gente gravou junto uma música no CD deles e isso foi muito chique. É bom a gente ser reconhecido”*.

Bárbara: *“Foi daí que a gente conseguiu gravar o CD. Eu acho que era o sonho de todas nós, né? Esse encontro da gente com o NUC foi muito bom! A gente aprendeu mesmo a cantar foi aí. O Gil ensinava pra gente”*.

Segundo Gil era impossível trabalhar com o grupo todo. Por isso, ele escolheu 12 integrantes e ensaiou apenas com elas. Foi uma atitude difícil, mas necessária, como ressaltou: *“O CD era do NUC. Não podíamos levar 35 mulheres para gravar. Era complicado”*. Completando essa informação, Mercês apontou os nomes das senhoras selecionadas: *“O Gil pediu para a Valdete que levasse só Geralda, eu, Valdete, Maria Gomes, Bárbara, Rosaria, Dorvalina, Seninha, Socorro, GeorGININHA que já faleceu e GeorGINA que não participa mais do grupo”*.

Dessa forma, essas *Meninas* gravaram uma faixa no CD do NUC, viajaram e levaram novos conhecimentos para o grupo como um todo que continuava seus ensaios e expressão corporal normalmente. Assim, a trama do discurso musical ia se tornando cada vez mais consistente, com movimentos dentro e fora do grupo.

Em 2006, a Telemig Celular patrocinou o grupo para que ele pudesse difundir o seu trabalho e trocar experiências com outros grupos mineiros. Esse projeto envolveu um grande número de artistas. Segundo me relatou Célia, eu grande objetivo era valorizar a produção musical em sua diversidade e divulgá-la em todo o país e no exterior, além de promover a integração de artistas locais com figuras consagradas de outras regiões do país. Nesse momento o grupo passou a ter uma produtora cultural que ampliou os contatos do grupo com outras empresas, entre elas, a Avon, além de inscrever o grupo em prêmios.

Um dos prêmios que o grupo ganhou foi do Banco Real que as premiou pelo do concurso Talentos da Maturidade. Valdete, foi a Patos de Minas fazer uma palestra para os formandos da Polícia Militar. Os shows e viagens continuavam e o grupo já com experiências de trocas com o NUC, teve seus espaços públicos cada vez mais ampliados.

Ao saber das viagens que Valdete fazia para representar o grupo, ao assistir alguns de seus depoimentos em palestras e ver a sua postura dentro do grupo no início dessa pesquisa, percebi que ela possuía dentro do grupo uma posição realmente de representante. Todos os assuntos eram resolvidos com ela. Mesmo a produtora cultural consultava Valdete para tomar as decisões. O grupo também, raramente tomava alguma atitude sem o aval dela. Percebi que o grupo possuía uma dependência em relação a ela. Sempre que aparecia algum conflito era ela quem tinha de marcar uma reunião para resolver o assunto. Se por um lado ela representava e decidia algumas coisas pelo grupo, por outro, ele necessitava que sua postura fosse assim. Não percebi nenhuma postura independente do grupo que fosse capaz de tomar atitudes sem consultar Valdete. Entretanto, neste ano de 2008 eu percebi uma mudança nesse sentido: Valdete estimula que algumas *Meninas* falem mais do grupo e represente o mesmo em seu lugar. Algumas gostam, mas a maioria prefere ser representada por Valdete.

Algumas vezes assisti a entrevistas de estudantes que iam aos ensaios. Elas sentavam em roda e cada uma falava de si. Todas, sem exceção, falavam da importância de Valdete para a origem do grupo. Eu sempre soube que ela foi atrás daquelas que estavam deprimidas para que largassem os remédios. Entretanto, eu estranhava o fato de a articulação dessas mulheres não ser referida. Afinal, mesmo deprimidas, tiveram força para se reunirem. Elas também são responsáveis pela origem do grupo e isso não aparece no discurso de nenhuma das Meninas de Sinhá que em síntese diz: *Valdete foi a salvadora*.

Voltando à trajetória do grupo, Valdete conta que a partir dessa época ninguém se contentava mais em voltar apenas às atividades manuais, às expressões corporais e às canções e versos. O grupo queria sim, manter tudo isso, mas queria muito mais: queria aprender a tocar percussão e queria gravar um CD. Destaco aqui duas coisas. Primeiro, durante o *Manifesto Primeiro Passo* algumas *Meninas* tocaram zabumba e isso as encantou. Agora elas queriam dar mais uma *laçada* na trama de seu discurso musical. Queriam aprender a tocar com um professor e isso seria levado a todas as integrantes do grupo. Segundo, o contato com uma gravação de CD fez nascer nelas o desejo de possuírem seu próprio CD.

Quanto a tocar um instrumento, o grupo decidiu procurar um professor. Havia uma moça (Gal du Valle) que tocava percussão no grupo de dança Afro que a filha da Valdete dançava. Valdete, manifestou a ela a vontade do grupo de aprender a tocar instrumentos de percussão e como ela dava aula, pensaram em uma forma de

remuneração. Enviou ao CIAME um pedido de verba para que fossem realizadas oficinas de percussão para as *Meninas de Sinhá*. Este aceitou financiar a oficina e ela se encarregou de ensinar percussão ao grupo. Com esse financiamento e com o dinheiro que havia ganhado⁵² como prêmio do concurso da maioria do Banco Real, Valdete comprou cinco zabumbas e cinco pandeirolas.

Valdete fala dessa época: “*A gente não podia ficar parada, né? Tinha de crescer e aprender tocar um instrumento é importante para a apresentação ficar até mais bonita*”. Assim, Gal du Valle ficou seis meses com o grupo.

Mas o grupo continuou se encontrando às segundas-feiras para fazer expressão corporal. A Dedé não mais participava dos encontros. Segundo Valdete, ela se retirou do grupo dizendo: “*Vocês não precisam mais de mim. Já conseguem sozinhas o que precisavam. Confio em vocês*”. Assim, sempre uma ou outra integrante do grupo assumia a frente dessa atividade e passava os movimentos, ensinava a expressão corporal às demais. Às quartas-feiras elas se encontravam com a Gal du Valle para aulas de percussão. Às sextas, elas se encontravam para ensaiar as músicas, sozinhas. E, de quinze em quinze dias, reuniam-se e ainda se reúnem para *lavar roupa suja*, termo usado quando há algum desacordo no grupo. Elas sentam-se e conversam, brigam, choram, sorriem, mas não vão embora sem resolver os problemas. Valdete exerce uma condição de liderança no grupo e se encarrega de administrar os conflitos que surgem.

Segundo Gal du Valle⁵³, quando ela chegou ao grupo, algumas Meninas de Sinhá estavam ansiosas para tocar percussão. Após algumas conversas com o grupo, resolveram aprender a tocar zabumba. De acordo com Valdete, o desejo de tocar zabumba partira delas mesmas, mas para Célia houve influência da Gal, que sugeriu a zabumba. Mas afirma Gal que o grupo queria aprender esse instrumento. Esse é um dado que percebi em muitos relatos: o grupo atribuía os resultados obtidos, muitas vezes, às pessoas externas ao grupo embora elas recusassem que o influenciava em tal nível. Na verdade, o que percebi ao longo da pesquisa é que essas pessoas que o grupo diz ter exercido forte influência, na verdade, afluíam desejos e anseio presentes no grupo mas encobertos por razões várias. Aliás, são palavras de Gal du Valle usadas na entrevista: “*eu puxei o que já estava lá*”.

O certo é que o grupo decidiu comprar os instrumentos: cinco zabumbas e cinco pandeirolas. Gal queria trabalhar timbres agudos e metálicos também e, para isso,

⁵² O grupo ganhou R\$ 7.000,00 (sete mil reais).

⁵³ Dado obtido por meio de entrevista semi-estruturada, realizada na casa da Valdete, um dia após um ensaio.

levava aos ensaios dois triângulos. Assinalou Gal: “*o timbre mais agudo e metálico combina com a voz. Elas compraram zabumba e pandeirolas, mas como é o triângulo que acompanha a zabumba no forró, eu levava os meus*”.

Apresento, abaixo, dois instrumentos que o grupo aprendeu nessa época. O grupo não tem triângulo.



Figura 12: Foto dos instrumentos que o grupo já possuía nessa época – pandeírola tocada por Graça, zabumbas tocadas por Mariinha e Ephigênia.

Sua primeira intenção foi que as Meninas de Sinhá aprendessem a tirar o som dos instrumentos. Queria também misturar os timbres para que o grupo ouvisse e se acostumasse a cantar, tocar e ouvir (ora tocavam apenas um instrumento, ora tocavam dois e aprendiam a ouvir misturado, inclusive com a voz). Segundo Gal, ela teve muita dificuldade para organizar o ritmo. Marcava o ritmo, mas elas não acompanhavam no tempo certo. Perdiam-se, atravessavam, isto é, o ritmo, que é contado 1,2,3 era para ser tocado apenas no 1, mas elas tocavam no 3, por exemplo. Com o passar do tempo, elas se acostumaram com o instrumento e o ritmo “*que estava dentro delas pôde ser colocado para fora*” (Gal du Valle). Não foram todas as integrantes do grupo que participaram das oficinas. Apenas algumas que queriam aprender.

Mariinha me informou em um ensaio que gostou tanto da zabumba que comprou uma. Assim, ela não precisava esperar sua vez de tocar. Ela leva sua zabumba em todas as apresentações e me disse: “*Ah! Menina! Esse trem é bonito demais! Eu gosto muito. Fico feliz quando toco isso*”.

Quanto à gravação do CD⁵⁴, elas convidaram o Gil Amâncio para dirigir o processo⁵⁵. Para conseguir a gravação do CD, o grupo obteve financiamento da Telemig Celular e ampliou seu contato com outros meios (produtora cultura, empresa de

⁵⁴ Falarei sobre a gravação do CD no capítulo seguinte.

⁵⁵ Esses dados serão relatados a seguir quando apresentaremos o CD.

produção do CD). Esses contatos se deram por intermédio de Gil Amâncio, que já havia feito isso para os CDs que dirigira.

Dessa união com outros meios, surgiu a idéia de incluir as Meninas de Sinhá em um outro projeto com o qual a empresa que produzia o CD estava envolvida: *Programa de Desenvolvimento Sociocultural no Vale do Jequitinhonha*⁵⁶. Como a empresa Avon era uma das mentoras do programa, as Meninas de Sinhá foram convidadas para uma apresentação⁵⁷ no Parque Ibirapuera, em São Paulo, no Dia das Mães, em 2006. Era um show denominado *Avon Women in Concert*, promovido pela Avon com o tema *vozes femininas pela vida*. O show contava com a participação da Orquestra Filarmônica de mulheres, regida pela maestrina Cláudia Feres e a cantora Daniela Mercury. Financiadas pela Avon, as Meninas de Sinhá (dessa vez todas as 35 integrantes do grupo participaram) foram, de avião, para São Paulo, ficaram em um hotel cinco estrelas, visitaram a empresa Avon e realizaram um show no Parque do Ibirapuera com uma orquestra sinfônica e com a Daniela Mercury.

Muitas nunca tinham viajado de avião, nem para fora de Minas. Essa experiência foi uma das mais marcantes para muitas do grupo.

De acordo com 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 de 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. Num 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, sem se fala, ficou nossa fã!”.

A respeito dessa viagem, também comentou Rosária:

“Para mim gravar com Daniela Mercury foi um sonho. A gente chegou para cantar também com a orquestra sinfônica. Eu nunca pensei na vida de cantar com uma orquestra sinfônica. E teve um episódio lá: a gente estava cantando, nós a Daniela e a orquestra.

⁵⁶ Trata-se de uma junção com a ação cultural planejada e continuada da Avon, empresa multinacional do ramo de cosméticos. Essa ação é voltada inicialmente para o Vale do Jequitinhonha, região de Minas Gerais, mas rica em produção cultural. O programa visava difundir e valorizar tais riquezas e promover trocas entre grupos de outras regiões.

⁵⁷ A Avon, ao conhecer o grupo, convidou-o para essa participação, mas esse evento é totalmente desvinculado do programa do Vale do Jequitinhonha, o que, para as Meninas de Sinhá, foi um grande reconhecimento.

E ela chamou a atenção da orquestra perto da gente. Ela disse assim: ‘Meninas de Sinhá está indo mais no ritmo do que vocês’. Eu pensei: meu Deus! Chamando a atenção assim da ORQUESTRA SINFÔNICA DE MULHERES?. Foi muito ótimo, muito bom, maravilhoso. Aquilo eu me senti uma artista, né?’.

Gil Amâncio foi com elas nessa viagem e havia também uma empresa⁵⁸ responsável pela organização. As integrantes do grupo tomaram conhecimento da organização do evento por meio de folhetos contendo o cronograma de todas as atividades da viagem: horário para acordar, horário e local para se encontrarem para tomar café, para pegar o ônibus fretado que as levariam a visitar a Avon; horário para pegar o ônibus que as levariam ao Ibirapuera. Enfim, cada uma recebeu um folheto com todos os dados da viagem. Lembra Isabel:

“Nós passamos um aperto danado, mas nós ia procurar a outra que sabia ler e a gente guardava tudo na cabeça. Uma ajuda a outra, sabe!”.

A agenda nesta viagem foi muito cheia: elas foram visitar o parque. Andaram pelo parque com a nítida sensação de serem valorizadas, como ressalta Seninha, neste trecho:

“Quando eu estava em São Paulo, no Ibirapuera, eu me senti muito importante. Eu estava ali pela Avon. A gente estava tudo junto e cantamos com um sanfoneiro. Senti que a gente mexeu com São Paulo”.

O grupo teve também um momento de ensaio. Além da orquestra e da presença da Daniela Mercury, alguns representantes da Avon também estavam presentes no ensaio. Na opinião de Gil Amâncio, “*esse ensaio foi também uma folia. Elas aprontaram. Elas são muito cheia de alegria e tudo vira festa*”.

No outro dia - no dia do show -, elas visitaram a empresa da Avon. Sobre essa visita, Valdete comentou o seguinte:

“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”.

Depois de conhecer a produção, seguiram (as 35 Meninas, Gil e Célia) com uma guia para o prédio onde fica a parte administrativa da empresa. Foram ao gabinete do

⁵⁸ A mesma empresa que produzia o CD.

presidente. Ao passarem pela ante-sala do presidente, Valdete assustou-se, pois, como ela ressaltou,

“Todo mundo levantou, um por um. Eles seguravam uma rosa. Aquilo foi o momento mais feliz da minha vida. A gente estava sendo reconhecida dentro da Avon. Tinha muita gente, viu!. Todo mundo queria ver a gente. Aí eu comecei a cantar e as outras vieram atrás. Entramos na sala do gringo e ele disse que era um PRAZER conhecer a gente. Imagina só! O prazer era da gente de estar ali”.

O fato é que havia uma demanda inesperada dos empregados para conhecer o grupo. Então, a produtora da Avon pediu que elas vestissem a roupa das Meninas de Sinhá e fossem cantando em todos os andares. Daí elas foram trocar de roupa.

Ephigênia descreve a cena:

“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”.

Rosária completa:

“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, mavavilhoso”.

E Mercês prosseguiu:

“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 velho ter uma coisa assim que a gente participa e se sente artista”.

Elas seguiram cantando de andar em andar. Em cada lugar que elas passavam as pessoas ficavam em pé e aplaudiam. Fizeram um grande corredor. Segundo Valdete,

“Foi a maior homenagem na nossa vida. Todo mundo chorava. Você via aquelas meninas novinhas, de uns vinte anos, chorando...”.

No entanto Gil confessou: *“até eu chorei. Foi uma das coisas mais emocionantes que já vi”*.

Após passarem por todo os andares elas seguiram para o Parque do Ibirapuera para a apresentação.

O show contou com as Meninas de Sinhá, a orquestra filarmônica de mulheres e Daniela Mercury ao mesmo tempo no palco. Elas cantaram músicas populares juntas. Eis uma foto desse momento.



Figura 13: show no Ibirapuera, com Daniela Mercury e a Orquestra Sinfônica de Mulheres⁵⁹.

O projeto com o Vale do Jequitinhonha favoreceu ao grupo manter o tão desejado contato com as Lavadeiras de Almenara. Ao lavar roupas em um espaço comunitário, as lavadeiras, em Almenara, passaram a cantar em grupo, reunindo mais de cinquenta mulheres. Comentou Valdete a respeito:

“Elas contaram para a gente que quando elas reuniram para cantar juntas isso transformou as vidas delas. Aumenta a sensação de participação na vida social”.

As Meninas de Sinhá desejavam encontrar-se com essas lavadeiras, pois adoravam as músicas cantadas por elas e consideravam suas experiências parecidas: mulheres idosas que tinham, então, uma vida mais ativa na sociedade, que cantavam, dançavam e eram alegres.

A propósito, eis o comentário de Rosária:

“As lavadeiras são gente igual a gente, gente simples. A gente foi tão bem recebida! Foi outras irmãs que a gente conheceu”.

⁵⁹ Foto disponível em < <http://www.vivaovale.com.br/fotos/sinha01/>> , acesso em 11/11/2007.

Tendo conseguido o encontro, dele surgiu outra composição. Esse encontro também foi um momento relevante para o grupo. Elas realizaram novamente, trocas de experiências com outro grupo. De acordo com Ephigênia:

“Embora a gente seja apaixonada por elas reparamos que elas dependem do líder para tudo. Elas têm menos liberdade que a gente, mas elas não têm vergonha de nada. A gente é mais acanhada que elas. Elas falam com o coração”.

O contato com esse grupo inspirou uma composição das Meninas de Sinhá que revela a importância que elas atribuem ao encontro. Ei lá:

HOMENAGEM ÀS LAVADEIRAS DE ALMENARA

Ephigênia Romualda Lopes Teixeira

Vimos de muito longe
Ansiosas pra chegá
Aqui em Jequitinhonha
Terra boa pra daná
Venha cá um abraço
Dessas lindas lavadeiras
Cantando e lavando roupa
Debaixo das cachoeiras
Venha misturar
Com as Meninas de Sinhá
Eu lavo a sua roupa
De roda cê vem brincá
Lavadeira de Jequitinhonha
Meninas de Sinhá
Fazendo essa mistura
Vamos ver o que vai dá
Vamos misturar, hei
Vamos misturá
As lavadeiras
Com as Meninas de Sinhá
Vamos misturar, hei
Vamos misturá
As lavadeiras
Com as Meninas de Sinhá

O desejo desse encontro, da troca de experiência esteve presente na vida do grupo. Desde o início ele se formou com o fim de reunir, de conviver. E, então, já mais experiente, o desejo dessa troca se intensificou. Só que as Meninas de Sinhá ultrapassaram seus horizontes e foram até aonde nem imaginavam ir, como assinalou Mercês: *“depois de velha, viver isso tudo”.*

Com efeito, em 2007 o grupo ganhou o Prêmio *Cultura Viva*⁶⁰ idealizado pelo Ministério da Cultura na categoria Grupo Informal. Ficaram em primeiro lugar.

Curiosas são as palavras de Mercês:

“A gente ficou mais conhecida depois desse prêmio. Nós já somos, mas todo lugar que ia gente vai todo mundo dava parabéns. Até meu marido ia nos lugares e as pessoas davam parabéns para ele”.

Em 2008 o grupo venceu o primeiro lugar do *Prêmio Atitude* do Teatro Rival-
BR, que o premiou pelo melhor encarte de CD. Eis sua foto.



Figura 14: Prêmio Atitude

O prêmio que mais divulgou o grupo no cenário nacional e, segundo suas integrantes, foi o prêmio mais importante da história do grupo: *Prêmio Tim*⁶¹.

O grupo Meninas de sinhá, que tinha uma produtora cultural desde a época da gravação do CD (DUO), possui uma nova produtora: a Jardim Produções. Não se trata de ter um empresário. A Jardim é uma produtora cultural e está com o grupo desde 2007. Ela vende shows, inscreve o grupo em prêmios e editais. Também escreve os

⁶⁰ Conta com patrocínio da Petrobrás, apoio do Canal Futura e coordenação técnica do Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária. O intento da premiação foi valorizar a prática sociocultural no Brasil. Procuram, assim, incentivar a pluralidade das manifestações culturais presentes em cada canto do País como forma de reconhecimento e incentivando a divulgação. Na primeira edição do Prêmio, em 2006, houve 1.559 inscrições, atingindo mais de 500 municípios brasileiros. Na 2ª edição, com a participação das Meninas de Sinhá, o prêmio foi dirigido a práticas educativas e culturais desenvolvidas nas comunidades para grupos ainda não organizados sob a forma de pessoa jurídica. Houve 2.683 inscrições, atingindo 874 municípios brasileiros. Segundo o Ministro Gilberto Gil⁶⁰, o nome Cultura Viva foi escolhido porque a cultura é viva e multiplica as chances de cada indivíduo. Aumenta as oportunidades de voz, comunicação e vida.

⁶¹ Trata-se do mais importante prêmio da música popular brasileira. Esse prêmio, em 2007, foi uma homenagem a Dominginhos. Buscava valorizar a música brasileira.

projetos para elas. Executa e escreve esses projetos da forma que elas querem⁶². A Valdete é muito presente e participa das reuniões opinando.

Foi a Jardim que inscreveu o grupo para concorrer ao Prêmio Tim. As Meninas de Sinhá ganharam o primeiro lugar do prêmio na categoria de melhor grupo regional. Segundo Valdete, Dominginhos se apresentou ao grupo dizendo que ficou apaixonado por ele.

Depois que ganharam o prêmio, elas foram para o Rio de Janeiro participar do evento. Foram onze Meninas de Sinhá. Elas foram em uma Van e hospedaram-se em hotel. No dia de receber o prêmio, elas chegaram ao Teatro Municipal junto com vários artistas. Foi um alvoroço, o encontro com os artistas. Eufórica, comentou Célia: “*A Letícia Sabatela me disse que se emocionou com o grupo*”.

Quando elas chegaram do Rio, a Célia me ligou muito empolgada contando como foi a experiência, como mostra essa passagem:

“Você nem acredita o tanto de artista que a gente encontrou. A Valdete dançou com o Emílio Santiago, a Vera Fisher ficou sentada na mesma mesa que ela, a Letícia Sabatela também. A Ivete Sangalo disse que faz questão de gravar um CD com o grupo”.

Quando a Célia me contou esse fato, eu também achei rico o encontro e pensei o quanto o grupo Meninas Sinhá mudara a vida de suas integrantes. Assim, elas se viram em um cenário onde estavam presentes diversos artistas, antes conhecidos apenas pela televisão. No entanto, vi, nesse fato, um risco também. Risco da entrada da indústria cultural nessa trama do discurso musical do grupo. Essa é uma linha da trama que tanto pode ser enfeitada quanto pode ser cruel, pois da mesma forma que o sucesso é desejado ele pode alterar o sentido que a música tem para o grupo. Será que se Rosária hoje cantasse chorando, como aconteceu quando sua filha morreu, todas a abraçariam e acolheriam ou será que ela esconderia essa tristeza, afinal, as Meninas de Sinhá são conhecidas pela alegria que levam e por terem vencido a depressão!

⁶² Vale lembrar um evento: eu fui à Moçambique (África) e a Valdete deu a idéia de eu levar alguns CDs. A Célia entrou em contato com essa produção que organizou o material com fotos, recortes de jornal. Trata-se de um *currículo*. Levei esse material e os CDs que foram distribuídos para pequenos empresários que trabalham com Responsabilidade Social. O objetivo foi divulgar o grupo para que ele possa ser convidado para futuras viagens internacionais, sonho de Valdete.

O Alto Vera Cruz

Parece-me oportuno o depoimento sobre seu *bairro*⁶³ de uma moradora apresentando o Alto Vera Cruz, concedido a um jornal⁶⁴. Usarei o relato na íntegra porque ele possui elementos ricos para a análise. Ela explica, detalhadamente, como chegar lá, suas belezas, obras sociais e também cita as Meninas de Sinhá:

“...Existe um lugar muito especial. Quer saber qual? É o bairro Alto Vera Cruz. Sabe por quê? Porque lá existe muita coisa boa. Quer saber que coisas são essas? Então, vem comigo! Se você vier a Belo Horizonte de trem ou metrô, assim que chegar à cidade verá uma linda praça. É a Praça da Estação. Nela, há duas lindas fontes e uma bela estátua. Logo que descer, você estará diante do ponto do ônibus 9407. É ele que vai te levar àquele lugar tão bacana. Depois de pegar o ônibus e seguir rumo ao bairro, você terá de aguardar uns 30 minutinhos. Quando passar esse tempo e você avistar uma igreja, pode dar o sinal para descer. Ela é a Igreja Católica Nossa Senhora Aparecida, que fica na rua Leopoldo Gomes. É a partir daí que você irá descobrir as belezas do Alto Vera Cruz. Na igreja, acontecem vários eventos que contam com a participação de moradores. Geralmente são feitas festas nas quais arrecada-se dinheiro para a compra de cestas básicas que, depois, são doadas a famílias que passam por dificuldades financeiras. Não muito longe dali, fica a Escola Municipal Israel Pinheiro. Lá, os moradores do bairro podem participar de cursos de informática, artesanato, culinária e muitos outros. Nossa! Se eu continuar falando do meu bairro, vou escrever um caderno inteiro, porque ainda tem muita coisa legal. O Centro Cultural disponibiliza cursos e uma biblioteca à população. O Núcleo de Apoio à Família (NAF) encaminha jovens para o mercado de trabalho (inclusive adolescentes que apresentam alguma deficiência física). E as Meninas de Sinhá fazem apresentações pelo bairro, resgatando cantigas antigas. O grupo é formado por senhoras que se livraram da depressão através de atividades como ioga e canto. É tanta coisa! Só vindo conhecer para entender o que eu estou falando. Agora, diz pra mim: é ou não é um lugar especial para se viver?”

Esse depoimento, cheio de detalhes, mostra o caminho para o Alto Vera Cruz, lança um olhar sensível para as qualidades do espaço, dá uma noção de que esse espaço é rico quanto à articulação social da comunidade: Além disso, a “*participação de*

⁶³ Essa moradora se refere ao Alto Vera Cruz como bairro. Foi um dos itens que me chamou atenção, pois, em pesquisa na Prefeitura, descobri que bairro se refere a locais onde as casas possuem escrituras. Essa não é uma realidade no Alto Vera Cruz. Entrarei detalhadamente nesse assunto posteriormente.

⁶⁴ Jornal on-line: disponível em: <<http://www.aic.org.br/rede/jornal/jornal7.pdf>> acesso em 27/04/07.

moradores... arrecada-se dinheiro para a compra de cestas básicas... disponibiliza cursos e uma biblioteca à população... Núcleo de Apoio à Família (NAF) encaminha jovens para o mercado de trabalho”. E dentre tantas coisas ricas apresentadas, elas estão lá. As Meninas de Sinhá: “as Meninas de Sinhá fazem apresentações pelo bairro, resgatando cantigas antigas”.



Figura 15 : Foto das meninas de Sinhá cantando pelas ruas do Alto Vera Cruz.

Eu queria entender as diversas concepções para compreender os significados que as Meninas de Sinhá atribuem ao termo. Aparentemente, não existe um consenso sobre o que o Alto Vera Cruz seja. Para alguns, trata-se de uma vila. Outros a consideram uma favela, outros, ainda, apenas uma comunidade, sem diferenciar o termo.

Após a coleta de dados⁶⁵, observei o seguinte: os líderes comunitários, de forma unânime, consideram o local uma vila. Justificam afirmando que existe uma separação entre esses termos da seguinte forma: bairro se refere a um local que possui toda uma infra-estrutura urbana (ruas, esgoto, luz, água canalizada, telefones) e onde os proprietários possuem a escritura de seus imóveis; vila é um lugar que possui a infra-

⁶⁵ Dados obtidos no segundo semestre de 2007, por meio de entrevistas semi-estruturadas marcadas, com antecedência, de acordo com a disponibilidade dos entrevistados e em seus locais. Perguntei se a pessoa considera o Alto Vera Cruz uma favela, uma vila ou um bairro e por que pensa assim. Essas entrevistas foram realizadas com o coletivo do grupo em dois ensaios (antes de ensaiar o grupo senta em roda e coloca algumas pendências em dia, como data de shows, quem poderá ir, qual será a vestimenta. Suas componentes recebem visitas de pesquisadores nesses momentos e essas duas entrevistas foram realizadas nesses momentos, com o acordo do grupo); com a líder comunitária desde 1991 e também líder das Meninas de Sinhá Valdete, em seu local de trabalho (Associação Comunitária); com os grupos que se destacam na região por expressões culturais, cada grupo em sua sede; com representantes da Associação Comunitária e do Centro Cultural, também em suas sedes. Dados obtidos também por meio de conversas informais com moradores (de forma aleatória, escolhemos, na rua, seis moradores: três homens e três mulheres). Perguntei se eles(as) consideram o local onde moram vila, favela ou bairro. Realizei também uma pesquisa documental na Urbel (Companhia Urbanizadora de Belo Horizonte) e entrevista semi-estruturada com Cléber Fontes (Supervisor de Informações Técnicas da Urbel).

estrutura urbana, mas os proprietários não possuem escrituras (são áreas que foram invadidas); favela se caracteriza por ser uma área também invadida, sem escritura e sem infra-estrutura.

Quanto aos moradores, alguns disseram que se trata de vila, outros de comunidade. Ninguém disse ser favela. Justificam que a favela é lugar onde não há rua: *“Aqui é vila porque tem ruas, tá vendo? Favela não tem rua! Aqui passa ônibus e nessa praça aí já teve até brinquedos que a prefeitura pôs para os meninos, mas ninguém cuida, aí fica como está”*, diz uma moradora do Alto Vera Cruz.

Disseram também que bairro é mais chique que vila: *“aqui não é bairro não! Fica em morro. A gente anda até! Para chegar aqui. Bairro é mais chique, as casas são mais bonitas, as lojas! Tem sinal de trânsito. Também não é favela, aqui tem rua, poste de luz. Acho que aqui é comunidade mesmo. A gente se junta quando quer uma coisa”*, disse um morador do Alto Vera Cruz.

Observei primeiramente que a moradora em seu depoimento ao jornal, teve o cuidado de inserir tanto Belo Horizonte como o Alto Vera Cruz em uma comunidade maior. Ela diz: *“se você vier a Belo Horizonte...você irá descobrir as belezas do Alto Vera Cruz”*. Percebi a concepção dessa moradora da seguinte maneira: existe um lugar que leva a Belo Horizonte. Dentro de Belo Horizonte, existe outro lugar: o Alto Vera Cruz, isto é, dentro de algo maior existe o local. Entretanto, percebi que esse local só é reconhecido e valorizado por seus próprios moradores (que o conhece em seus detalhes). Por isso mostrarei esse local pelos olhos das Meninas de Sinhá, pessoas que tanto sofreram influência desse espaço quanto o influenciam.

Observei, também, que existe um significado implícito no termo vila: um lugar com infra-estrutura urbana, de forma organizada (com ruas asfaltadas, redes de esgoto, escolas, praças, associações comunitárias, centro cultural, lojas, mercados, locadoras). Embora não seja o que os documentos da Prefeitura registram, esse termo será o meu eleito, juntamente com o termo comunidade. Quanto ao significado do termo comunidade, observei que também se refere a ambientes onde há articulação entre os moradores, como mostra Valdete nesse trecho:

“Pra gente entrar no orçamento participativo a gente faz reunião com a comunidade pra saber o quê que a comunidade quer, qual rua que a comunidade quer que abra, né? Porque com o orçamento participativo mudou um pouco da atitude do governo, né? É a comunidade que decide suas obras, ela sabe quanto vai custar e fiscaliza suas obras. Esse que é o trabalho da comunidade

e pra nós foi muito bom porque somos nós que decidimos as nossas obras porque nós é que sabemos o que nós queremos, não é isso?”.

Fica claro nesse depoimento que Comunidade também possui significado quando se refere a lugares onde as pessoas conviverem juntas. Foi o caso das Meninas de Sinhá: tudo começou com essa concepção: as mulheres se reuniam para bater um papo! Compartilhando seus problemas em um primeiro momento e pensando alternativas para melhorá-los em outro, descobriram na música uma forma feliz e saudável de contemplar a vida. O importante é a compreensão de que o termo comunidade é carregado de significado para as Meninas de Sinhá.

Araújo (2006)⁶⁶ relata a chegada de Valdete no Alto Vera Cruz em 1968. Ela conta que morou de aluguel por um ano até ser despejada por falta de pagamento. Sua irmã (de criação) ofereceu-lhe uma parte do lote que possuía para ela construir seu lar. Assim, foi construída a casa de Valdete pelo próprio marido com a ajuda de um vizinho. O material de construção foi conseguido com grande dificuldade. Valdete e sua sobrinha pegavam pedras no alto do morro. Os tijolos vieram de uma casa que estava sendo demolida pelo patrão de sua sogra (engenheiro). Eles eram recolhidos pela própria Valdete, que ajudou, inclusive, a derrubar as paredes da construção. Nessa época, ela trabalhava de empregada doméstica na casa de um amigo de infância que também era engenheiro e doou-lhe o cimento.

O relato de Araújo (2006) mostra dois pontos importantes na experiência das Meninas de Sinhá. Em primeiro lugar, o Alto Vera Cruz possui uma característica que aparece constantemente nas conversas informais que tive com seus moradores. Trata-se de um ambiente de solidariedade⁶⁷. Nessa medida, a irmã cede uma parte do lote e o marido constrói a casa com a ajuda do vizinho; a sobrinha ajuda a carregar pedras. Em segundo lugar, Valdete não espera as coisas acontecerem. Ela faz acontecer: ajuda a derrubar paredes, garantindo ali seu tijolo intacto; comunica a um engenheiro a necessidade de cimento. Isto é, ela se articula.

Ressalto, aqui, uma música de Geraldo Vandré, já exaustivamente cantada pelo Brasil afora, mas que retrata (em outro contexto) a participação de Valdete consigo e com os seus: “Vem vamos embora que esperar não é saber/ quem sabe faz a hora, não

⁶⁶ Resultado de uma dissertação de mestrado apresentada na Psicologia/UFMG que teve como objetivo o registro histórico da História de Vida de Valdete Cordeiro (líder do grupo Meninas de Sinhá).

⁶⁷ Não cabe, aqui, uma reflexão (seria exaustivo demais) sobre a existência de solidariedade em outros ambientes com características semelhantes ao Alto Vera Cruz. Apenas realçamos que esse é um aspecto forte no local e que teve influência na formação do grupo ao qual esse trabalho se refere.

espera acontecer”. E ela não espera mesmo. Ainda com Araújo (2006), verifiquei essa participação: Valdete tinha consciência de que as coisas poderiam melhorar, mas não sabia como. Acreditava que reunindo as pessoas seria possível fazer algo. Aliás, ela estava presente em todas as lutas por melhorias da comunidade.

Uma dessas lutas, que teve Valdete como protagonista, é uma experiência semelhante a das Meninas de Sinhá: ela reuniu algumas mulheres para discutirem seus problemas e demandas (na experiência das Meninas de Sinhá ela reúne as mulheres para discutirem sobre a necessidade de largar os anti depressivos). A partir daí, uma dessas mulheres escreveu uma peça de teatro que representava esses problemas e demandas (na experiência das Meninas de Sinhá, a música aparece como uma forma de comunicação e expressão). Conseguiram um caminhão emprestado, saíram pela região para fazer a apresentação da proposta e sensibilizaram muitas pessoas (na experiência das Meninas de Sinhá, a apresentação com o intuito de sensibilizar o público é recorrente). Dessa forma, nas palavras de Valdete, “*nós começamos a juntar a mulherada pra gente começar a melhoria do bairro*” (ARAÚJO, 2006, p.165).

Embora a localidade seja conhecida pela sua capacidade de organização e mobilização comunitária, ainda é uma região de exclusão social, pois ocupa a terceira posição entre os piores lugares para se morar, ficando atrás dos assentamentos Barragem Santa Lúcia e Jardim Felicidade⁶⁸. A população se expandiu na década de 90, passando de 22.611 habitantes em 1991, para 30.186 habitantes em 1999. Com tantos habitantes, a liderança comunitária, muitas vezes passa despercebida.

No documento relativo à região, assim como Araújo (2006) destacou em seu trabalho, observei também que apenas dois nomes foram citados com maior frequência. Valdete (citada 22 vezes) e o vereador Paulão⁶⁹ (78 vezes). A maioria não cita ninguém e desconhece qualquer liderança do bairro. Entretanto, segundo Araújo (2006), na narrativa de Valdete ela afirma que o Alto Vera Cruz é a comunidade mais organizada entre as favelas de Belo Horizonte.

Embora seja um local de exclusão social, verifiquei durante minhas visitas, uma grande organização, principalmente em termos culturais. Existem muitos focos de expressões culturais ali. Entre eles o grupo musical Meninas de Sinhá que já deu origem

⁶⁸ Dado obtido do relatório da URBEL.

⁶⁹ Paulão foi eleito com 6.716 votos.

a dois outros grupos: Netinhas de Sinhá e Batuque⁷⁰. Um cantor de Funk, Rafael, fez uma música para as Meninas de Sinhá. É curioso ver um grupo de senhoras ser retratado em uma música da juventude como o funk. A música, *Matando a Desilusão* será apresentada no capítulo seguinte.

Assinala Romancina que morar no Alto Vera Cruz era um sofrimento em 1975:

“Compramos um lote aqui no Alto. Aqui não tinha nada. Ô sofrimento! Não tinha luz. Era um sofrimento. Eu fazia as compras lá na venda perto da rodoviária e baixava aquele saco nas costas, pegava ônibus, descia no Vera Cruz e subia esse morro todinho com um saco nas costas. Era sofrimento. Eu lavava roupa lá na área. Estou aqui desde 75”.

Ela afirmou também que na atualidade se sente muito feliz de morar ali, pois foi por morar ali que ela entrou para o grupo e que não sabe o que seria dela se não fosse o grupo, pois *“se eu não tivesse entrado para o grupo talvez eu tivesse morrido. Eu já melhorei bastante, mas a gente não esquece um drama que passou com a morte de um filho. A Valdete me chamou para o grupo”*. Romancina considera o Alto muito perigoso e me aconselhou pegar outro caminho para chegar até lá: *“na parte perto da Andradas é muito perigoso. É melhor você vim aqui pela Niquelina”*.

Já Isabel relatou o seguinte:

“Eu não queria mudar para cá. Tem má fama. Mas cheguei acostumei e hoje eu gosto e acho que todo lugar que a gente for não vai ser melhor que aqui”.

Respondendo sobre esse espaço após a entrada para o grupo ela diz:

“Se eu não morasse aqui ia ser muito difícil ir para os ensaios, já pensou? tá me soltando, sabe, de muitas amarras. No início eu achava que estava sendo palhaça para os outros, mas como é um grupo eu acho que passando de meia dúzia ninguém me enxerga. Vê o grupo, né? Eu ganhei independência também de ter de ficar em casa e eles gostam de mim no grupo. A música que a gente canta significa uma volta à coisa boa. A gente que é avançado na idade, lembra da infância”..

Com esses relatos percebi que as Meninas de Sinhá não se importam com o fato do local ser bairro, vila, centro ou periferia. Elas possuem um sentimento de

⁷⁰ Inicialmente, esse grupo seria um grupo de percussão dos Netinhos de Sinhá. Como existiam as netinhas, os meninos também quiseram montar um grupo. Como o grupo era de percussão, eles mesmo colocaram o nome de batuque e não se nomeiam *Netinhos*. Entretanto, Valdete e Ephigênia só se referem a esse grupo como os Netinhos de Sinhá.

pertencimento e é ali que o grupo se encontra, é ali que as coisas acontecem e é ali que elas querem estar hoje em dia. Quem saiu da comunidade teve uma indicação médica de que retornasse, pois somente assim participaria do grupo e ele era fundamental para sua saúde.

Mariinha me contou:

“O meu genro vive me chamando para ir para Portugal. Sabe que não tenho coragem de ir por causa do grupo? Sair daqui! Sei não! Não quero morar longe e perder isso tudo. A Valdete até fala comigo: ‘vai, ficar uns meses lá, depois volta’”.

Finalizo assim a descrição do grupo e seus cenários. Como em uma música, é impossível usar apenas uma nota para compor uma melodia. Para a construção de uma trama é também impossível usarmos apenas uma laçada de linha e agulha. Considero também impossível usar apenas um tipo de relato para falar sobre a composição de um grupo. Dessa forma, optei pela escolha de muitas notas e agulhas, de muitos sujeitos dentro e fora do grupo. Eles trazem fatos, linhas diferentes, para compor essa trama. Assim, fiz a opção não apenas por notas diversas (sujeitos diferentes) como também por apresentar o trabalho como uma trama colorida, com fotos e partituras, seguidas de polifonia (o uso de vozes diferentes, de pontos de vista diferentes) para que eu não corresse o risco de ter em mãos um trabalho que vibrasse em uníssono (apenas uma voz).

Tentei traçar, enfim, como o grupo é importante para suas integrantes e como a produção de uma identidade coletiva transformou significativamente as identidades individuais por meio do fortalecimento da auto-estima e da visibilidade para a vida pública. O grupo passou por fases diferentes, de trabalhos manuais, expressão corporal, cantigas e versos, e fama. Essa trama foi tecida no contexto do Alto Vera Cruz, espaço da história e dos encontros do grupo Meninas de Sinhá que estão imersas na sociabilidade, nas relações que se estabelecem entre os sujeitos. Interações essas que não exigem uma finalidade última. Como afirma Simmel (1983), na sociabilidade o falar é o fim. O assunto é apenas um meio para o falar revelar seu encanto. O encontro, a relação torna-se um *oferecer* o máximo de si para *receber* o máximo do outro. No caso das Meninas de Sinhá, a regularidade de seu discurso: levar alegria ao público e receber a alegria do público.

3- O DISCURSO MUSICAL DAS MENINAS DE SINHÁ

“Não perguntamos nunca para que serve uma obra: ela serve apenas para ser fruída, desfrutada, serve para despertar em nós a consciência e a vivência de aspectos do nosso sentir com relação ao mundo [...] a experiência face a determinados objetos que percebemos e sentimos como belos” (DUARTE JR.,1991, p.9)

Como pesquisadora, estudante e professora de música, adoto a seguinte concepção: na abordagem do discurso musical tanto a dimensão musical, como a dimensão humana devem estar presentes em uníssono, isto é, é impossível separar os aspectos musicais e humanos que se fazem presente nesse discurso. Quanto aos aspectos musicais, por exemplo, as Meninas de Sinhá cantam determinadas músicas, dentro de um estilo, usando alguns encadeamentos de acordes, que são comuns à canção popular. Entretanto, elas não fazem isso por acaso. Existe uma vivência que abrange o aspecto de formação humana que influenciou, por exemplo, a escolha do estilo, da forma de cantar e até da estrutura musical (muitas vezes, a escolha da estrutura ocorreu, como me disse Ephigênia, sem ter consciência do fato, mas usando-se acordes em tons maiores para canções alegres e acordes em tons menores para canções melancólicas). Por esse motivo, elegi para análise uma dupla articulação: a música (a estrutura musical) e a letra. Quanto à letra, considero tanto a letra da música propriamente dita como o que as Meninas de Sinhá dizem sobre ela.

Concordo com Napolitano (2005) quando defende essa dupla articulação da canção no sentido de existirem elementos musicais e verbais. Nesse sentido, a experiência estética forma uma unidade, mas para que a análise sobre a experiência não seja reducionista, tornam-se necessários algumas características⁷¹: “1) as características verbo-poéticas: os motivos, as categorias simbólicas, as figuras de linguagem, os procedimentos poéticos e; 2) as características musicais de criação (harmonia, melodia, ritmo) e interpretação (arranjo, coloração timbrística, vocalização, etc)” (NAPOLITANO, 2005, p.79).

Assim, analisei o discurso musical das Meninas de sinhá considerando a articulação dos elementos: verbais, musicais, de interpretação, de produção e circulação desse discurso.

⁷¹ Ressalto que essa divisão é para facilitar a análise, pois a experiência musical é percebida em seu conjunto, no todo.

Na verdade, comecei este capítulo com alguns dilemas: usaria teorias musicais para falar da dimensão musical e preocuparia com o conceito de música de ordem acadêmica, ou abordaria a concepção de música de ordem prática e leiga, sem termos específicos? Entraria em questões sobre teoria musical (desconhecidas pelas pessoas que não estudaram música)? Por outro lado, como falar do discurso musical sem usar termos específicos? Após realizar pesquisas bibliográficas, fazer algumas disciplinas no mestrado da Escola de Música/ UFMG, conversar com muitos pesquisadores, decidi que não há como escolher uma linha sem considerar a outra. Dessa forma, falarei sobre a música, sobre o discurso das Meninas de Sinhá, abordando a teoria de forma sucinta, para efeito didático, mas explicando o processo pelo qual o discurso se desenvolveu.

Assim, na tentativa de escrever este capítulo, separei os aspectos musicais dos aspectos verbais. Apresentei as músicas (partituras), as letras. Depois concluí que essa fragmentação era impossível, pois a letra é também música e não há como separar uma coisa da outra.

Por um lado, como estudante de música (piano), sempre li, em livros específicos de teoria musical e aprendi, durante toda a minha vida dentro de um conservatório, o conceito básico, elementar e reducionista de música qual seja: a união entre *melodia*, *harmonia e ritmo*. Por outro lado, sempre procurei pesquisar como a música afeta nossas emoções. Por isso, considero que este conceito básico é válido apenas para a compreensão didática da música (o que não é nosso caso aqui). Se a música afeta nossas emoções, a letra, muitas vezes, reforça esse movimento em diálogo com a frase musical⁷². Da mesma forma que não podemos separar melodia de harmonia e de ritmo⁷³, não podemos separar a estrutura musical da estrutura verbal. Essas estruturas mobilizam juntamente e literalmente *tocam* o ser humano com seu discurso musical.

Discurso Musical

“A linguagem musical é também uma forma de nos relacionarmos com o mundo” (ZAMPRONHA, 2002, p.33).

“Bach é um músico do código. Beethoven, da mensagem e Wagner, do mito. O código explicita e comenta suas mensagens e regras, a mensagem narra e o mito codifica suas mensagens a partir de elementos da ordem narrativa” (WISNIK, 1993, p.157).

⁷²“Assim como a linguagem falada em sua estrutura fonética é composta por sílabas, vocábulos e frases, também a linguagem musical, estruturalmente, é constituída de notas, motivos ou incisos e frases” (ALVARENGA, 1992, p.117).

⁷³ Um elemento depende do outro e é portador do outro: “ritmo é gesto, melodia é palavra, temas são personagens, harmonia é campo de ação” (ZAMPRONHA, 2002, p.47).

Não existe um consenso sobre o que seja um discurso musical. Algumas linhas que estudam a música, como a performance, afirmam que discurso é a música em si. Entretanto, outras linhas de pesquisa como a Etnomusicologia⁷⁴ afirmam que o discurso musical é mais amplo do que a sua estrutura musical. Consideram os significados e as sensações que a música causa em uma pessoa ou em um grupo, isto é, considera toda a manifestação cultural.

Posto isso, adoto nesta pesquisa a concepção de que é necessário unir os dois sentidos: o sentido de valorizar a estrutura musical e sua notação e valorizar a manifestação cultural como um todo que se faz presente na formação humana e nela, por sua vez, a transformação, a emancipação a reinvenção de um novo modo de ser. Dessa forma, analiso a estrutura musical e a influência da música e seus significados no grupo musical Meninas de Sinhá levando em conta a dimensão musical e a dimensão humana.

Com efeito, logo após os primeiros encontros, como relatado no capítulo anterior, perguntei às integrantes do grupo o que era música para elas. É curioso como 90% do grupo respondeu em um primeiro momento: “*música é tudo!*”. Então, eu perguntei: tudo o quê? E vinham respostas variadas, como:

“Música é saúde” (Valdete); “música é vida. Ela tem energia, lava a alma” (Ephigênia); “música é alegria. Quando cantamos somos todos iguais” (Isabel); “a música enche a vida da gente” (Bárbara).

Percebi, então, que seria um reducionismo colocar um conceito de música que considera a *vida*, a *energia*, a *alegria* limitado a palavras. Observei isso no relato de Rosária, ao dizer:

“Música pra mim é vida, alegria, amor. É o que eu sinto. Quando eu estou em casa triste eu ligo o som na maior altura e eu cantando junto com o som. A música tira a tristeza. Quem não gosta de musica acho que não gosta de nada. Música é tudo, tudo na vida pra gente. Quando meu marido chega naquela e começa a falar eu começo a cantar. O canto meu sobrepõe e eu acalmo. Quando eu canto eu penso em outra coisa. Como eu não quero brigar eu

⁷⁴ É uma linha de pesquisa que aborda a música e toda sua diversidade na formação de identidades. Por ser uma linha de pesquisa da música, que dialoga com outras áreas das Ciências Sociais e Naturais, possibilita um olhar plural sobre como identidades culturais emergem na produção de música, poesia e dança em diferentes regiões. A Etnomusicologia levanta questões sobre a articulação de identidades nacionais ou étnicas em domínios de cultura, o papel da cultura na expressão de identidades das populações, a ação de governos, “a criação de um espaço de mediação entre populações locais e poder central” (CASTELO-BRANCO, 2004, p.31), a cultura expressiva como meio significativo para a expressão de identidades polarizadas pelo gênero, idade e raça.

canto. Ele pára de falar e às vezes começa até a cantar comigo junto. Aí eu já sei que é isso, então quando eu não quero que aconteça aquelas coisas da gente brigar, eu canto. É emocionante, é tudo de bom”.

Durante os ensaios, descobri que o grupo tinha algumas composições. Procurei saber com a Ephigênia (compositora do grupo) se havia alguma música que falava sobre a música. Ela se surpreendeu com a pergunta, dizendo: “*olha menina! Sabe que você me deu uma boa idéia? Vou fazer uma música para falar da música*”.

Esse fato me fez refletir no papel do pesquisador: será que estou influenciando o grupo para os dados de que preciso? Afinal, seria muito enriquecedor usar as palavras do próprio grupo, de preferência, em uma música para falar sobre a música. Fiquei com esse incômodo e me libertei alguns meses depois quando a Ephigênia me procurou e disse: “*adorei a idéia do grupo falar da música. Fiquei pensando sobre o que seria a música. Sabe que gostei disso? O grupo precisava mesmo ter uma música que falasse da música. Ela é a coisa mais importante pra ele, não é?*”.

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 pra 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.

Essa música *Cantar é Viver* é tocada e cantada com um gingado típico das composições de Ephigênia, que nos remetem a elementos musicais presentes no folclore, na canção popular brasileira como a *síncope* e o *contratempo*.

Na partitura apresenta abaixo, observa-se: a *síncope* sempre há a presença de uma ligadura entre a nota forte do compasso seguinte e a última nota do compasso anterior; *contratempo* sempre que há uma pausa após a barra que separa os compassos. Esses elementos favorecem a quebra na batida de tempo. Na *síncope*, por exemplo, toca-se o tempo 1, mas no tempo 2 a nota não é tocada porque seu som permanece ligado ao tempo 1. Já no *contratempo* a nota é silenciada no tempo 2 porque existe uma pausa. Em ambos os casos existe uma sensação de gingado. Eis a partitura de *Cantar é Viver*:

4-Cantar é Viver

♩=90

Ephigênia Romualda Lopes Teixeira

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of nine staves of music, each with a line of lyrics underneath. Chord symbols (A, E7, D) are placed above the notes to indicate the harmonic structure. The lyrics describe a scene of people singing and dancing in a circle on a street.

quem são a - aue-las mu-lhe-res a - la-gres quebrin-cam de ro-da pe-las ru-as a can - tar Len-ço de

10 se-da'a-mar - ra-do no ca - be-lo, de sa - ia ro - da-da de bran -co'e ver - me-lho Len-ço de se-da'a-mar

19 ra-do no ca - be-lo, de sa-ia ro - da-da de bra-co'e ver - me-lho. quem são a - que-las, meu bem, que vi vem'a can

28 ta-ro-lar can-ti-gas de ro-da? É as Me - ni-nas de Si - nhá. quem são a - que-las, meu bem, que vi vem'a can

36 ta-ro-lar can-ti-gas de ro-da? É as Me - ni-nas de Si - nhá. a mú-si-ca pra elas é'a ra - zão de vi-ver é

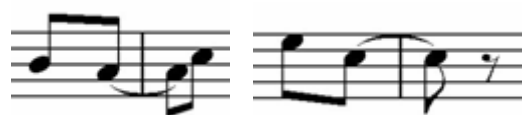
45 vi-da, é sa - ú-de, faz o co-ra-ção ba - ter, a mú-si-ca pra elas é'a ra - zão de vi-ver é vi-da, é sa

54 ú-de, faz o co-ra-ção ba - ter, Can - ta, can - ta, com a-la gri - a, la - va'a al - ma e pas - sa e - ner - gi - a

65 Can - ta, can - ta, re - ju - ve - nes - cer can - ta, can - ta, can - tar é vi - ver vi - ver,

73 vi - ver, vi - ver, vi - ver, vi - ver, vi - ver, can - tar é vi - ver

A síncopa e o contratempo estão presentes sempre que aparecem essas figuras:



Síncope



Contratempo

Associando essas figuras rítmicas à letra, arrisco a dizer, que a compositora destaca a letra nos momentos do gingado, ressaltando o que é música para elas. A *síncope* destaca algumas palavras da seguinte forma: “A *música pra elas é a razão de viveeeer; canta, canta, com alegriiiiia; lava a alma, passa energiiiiiia; canta, canta, rejuvenesceeeer*. Já o *contratempo* destaca, de forma ritmada e pausada, a palavra *viver*. Ela é cantada rapidamente entre uma batida e outra do compasso. Farei algumas considerações sobre essas palavras destacadas a seguir, mas antes quero deixar esclarecer a minha concepção sobre o conceito de música.

Como comunicação, a música é uma linguagem que comunica, ao mesmo tempo, com o “físico, emocional, sensorial, estético e intelectual, traz consigo elementos que escapam do domínio do racional” (ZAMPRONHA, 2002, p.23). Entretanto, além de comunicar com a subjetividade e mobilizar emoções, ela é também arte de expressão e discurso. Para abranger essa noção de música parece-me necessário reunir as concepções de Bach, Beethoven e Wagner, pois ela é discurso de produção de sentido, com possibilidade de interpretação das mais plurais, isto é, a música é mediadora entre o singular e o plural. Nesse sentido, abordarei, aqui, a visão de que a música pode ser vista como um discurso que possui elementos de comunicação, de articulação social e de formação, conforme descritos a seguir.

A música é também uma forma de representar um mundo diverso. Segundo Dayrell, ela “veicula molduras de representação da realidade, de arquétipos culturais, de modelos de interação entre indivíduo e sociedade, e entre indivíduo e indivíduo [...]”. Oferece um caminho de busca existencial com os signos de uma pertença coletiva” (DAYRELL, 2005, p.37).

Finalmente, ao dizer que o discurso musical é um elemento de *formação*, quero destacar que a música, além de comunicar com o interior do sujeito, facilita sua mobilização. “A música oferece sempre um grande número de experiências sensoriais, emocionais, intelectuais e sociais” (ZAMPRONHA, 2002, p.23), o que amplia as possibilidades de um sujeito.

Com referência à arte como um todo, concordo com Jardim (2005), ao considerar que a música não é apenas uma arte no mesmo nível das outras artes. Ela é a musa das artes. Ela está presente na arte quando o poético é percebido: ela é a sonoridade e o ritmo na poesia; a palavra na literatura; o volume e o material na escultura; a dinâmica de espaço e movimento na dança; a cor na pintura; o espaço na arquitetura; a fala e a expressão corporal no teatro.

Após considerar tantos elementos (dizíveis e indizíveis) presentes na música, conceituar música não se tornou um de meus objetivos. Eles passam pela tarefa de problematizar a sua importância .

Elementos verbais, musicais e de interpretação

Início a abordagem desse tópico ressaltando a impossibilidade de separar os elementos verbais dos musicais, como apresentei anteriormente na música *Cantar é Viver*. Dessa forma, a música se apresenta esteticamente e também socialmente. Palavras ditas possuem um significado. Como afirma Napolitano (2005), quando cantadas, as palavras ganham outra dimensão. Isso se deve ao fato de a música se fazer presente na palavra: ela ganha altura, duração, timbre, contraponto, ornamentos, ritmo, pulso, entre outros elementos.

Considero que não apenas os elementos culturais presentes nas letras e na música bastam para a análise do discurso musical. A experiência musical é mecânica se não houver a interpretação. Sendo assim, analiso o discurso musical das Meninas de Sinhá usando as letras de algumas composições do grupo, juntamente com suas partituras; relato como elas se expressam ao cantar essas músicas e o que elas dizem sobre isso.

Dessa forma, optei por usar reflexões a respeito da música que me ajudasse a compreender a concepção de música do grupo, considerando e destacando a concepção sobre música que o próprio grupo possui. Volto, então às palavras do próprio grupo.

Assim sendo, de posse da música feita pela compositora do grupo que falava da música, fui assistir ao ensaio do grupo e mostraram-me a tal música. Havia umas 15 Meninas de Sinhá nesse dia e todas cantaram a canção. Foi muito emocionante esse momento, pois vi, ali, a articulação não apenas entre letra e música, mas também de interpretação. Quando o grupo canta “*a música pra elas é a razão de viveeeer*”, todas

levantam os braços com as palmas das mãos abertas. Isso me deu a impressão de saudação, de saudação à vida. Essa música, muito alegre, está em acorde chamado *maior*.

Segundo uma pesquisa realizada por Tillmann (2000) sobre a leitura implícita do sistema tonal, as pessoas sem formação musical em conservatório possuem conhecimentos musicais e reconhecem acordes, melodias tão bem quanto músicos profissionais. Concordo com essa concepção de que a escuta e a vivência em ambientes estimuladores fazem parte da formação em música porque a escuta é capaz de tornar uma pessoa musicalmente experiente, como lembra a própria Ephigênia neste trecho:

“Meu pai tocava muito bem violão, mas ele não estudou também não. Tocava Seresta. Eu tenho um irmão que toca muito bem violão. Eu pego o básico. Eu fico olhando ele fazer. Tem uma colega do grupo que quis aprender, mas eu não gostei de ensinar. Olha, quando eu era pequena eu gostava mesmo era de música clássica! Eu achava muito bonito. Ligava o rádio e gostava de ouvir ópera. Meu pai não gostava que eu fazia isso. Eu queria aprender piano e ele falava que piano era coisa de gente rica. Aí um dia eu fui trabalhar em casa de família e lá tinha um piano. Quando todo mundo saiu eu fui lá, precisava ver, igual criança, e toquei uma notinha, morrendo de medo de alguém ouvir”.

Ephigênia, me disse várias vezes que não percebia que aprendia música com seu pai. O ouvinte também dialoga com a música. Cada pessoa possui uma habilidade para ouvir música, para perceber a música. Entretanto isso não se deve a uma questão apenas subjetiva. Está também relacionado ao ambiente sociocultural dessa pessoa.

Todas as integrantes das Meninas de Sinhá estão inseridas em um contexto de música tonal (contexto ocidental) e a grande maioria mora no Alto Vera Cruz, local que, por si só já é um ambiente estimulador. Como foi relatado no capítulo anterior, a comunidade é rica em expressões culturais. Mesmo sem ter consciência de que se sabe, todos nós sabemos muito mais sobre música do que acreditamos saber e as Meninas de Sinhá cantam, em tons maiores, músicas que para elas representam alegria. Representam alegria com o som, mas também com as letras e com o ritmo.

O que seria razão de viver? Poderia associar razão de viver a sentido? Pensando em uma seta, certamente poderia imagina-la voltada em uma direção. Essa direção representaria um caminho a seguir, por exemplo. No caso desse grupo, a seta indicaria um sentido. O sentido, então, poderia ser a *razão* de viver? Ao perguntar à Ephigênia o que seria essa *razão de viver*, ela respondeu-me: *“é viver com dignidade”*. Perguntei e

ela, então, se viver com dignidade estaria relacionado à vida delas por meio da música e ela respondeu-me com um caloroso *siiiiim!* e acrescentou:

“Todas as Meninas de Sinhá diz que a vida mudou muito depois que entraram para o grupo. Tem gente que saiu do grupo e voltou a ficar doente. Com depressão mesmo. Aí o médico disse pra ela voltar pro grupo. Essa Menina (que saiu e voltou) mudou daqui e tem de vim de longe. Ela vem uma vez por semana só, mas ela vem. Ainda não sarou, mas ficar sem fazer nada é muito pior. Ela não quer viajar, mas tenho fé em Deus que daqui uns dias ela volta de vez”.

Mas, por que a tristeza volta quando nos sentimos sozinhos? E por que essa Menina de Sinhá voltou à depressão, depois que saiu do grupo? Claro que existem muitos aspectos complexos nesse caso em particular, mas todos nós, seres humanos, nos sentimos mergulhados no vazio, sem respostas em algum momento de nossa vida. Isso nos faz um ser de angústia. Segundo Brasil (2003), o ser humano é um ser de angústia e mistério, inquieto diante dos azares da natureza. Está sempre em busca de respostas e de verdades que nunca encontra. Para suprir a angústia, o ser humano precisa se engajar no mundo, que é social. Isto é, o homem é portador de uma fragilidade que o faz depender do outro para sobreviver. Para se engajar no mundo, ele produz movimentos que tenham sentido para si. Segundo Charlot (2000), uma atividade só é significativa quando vemos nela relações entre o que é pessoal e o que é social, pois relacionar-se com o mundo implica viver, comunicar e partilhar.

Voltando à metáfora da seta, é a atividade que ajuda um sujeito a seguir na direção de sua *seta* interior. Dessa forma, podemos dizer que uma atividade é significativa, o movimento possui um sentido e a atividade tem um significado.

Na epígrafe que antecede este capítulo, escrevi: *não perguntamos nunca para que serve uma obra*. Entretanto, agora estou analisando o que é a música (a razão de viver) para as Meninas de Sinhá. Não se pergunta para que serve uma obra porque não existe uma resposta. A música pode representar algo para uma das Meninas de Sinhá e algo completamente diferente para outra. Entretanto, existem elementos que são comuns ao grupo e nessas circunstâncias, buscarei *respostas* para clarificar a importância da música para o grupo, que ela afeta a concepção comum do grupo sobre o que a música representa para elas. Isto é, a concepção comum do grupo poderia influenciar suas integrantes a acreditarem, por exemplo, que a música é a razão de viver (afinal, elas criaram uma nova forma de viver por meio da música).

A busca por *respostas* a questões que não possuem respostas, remeteu-me à literatura. Clarisse Lispector⁷⁵, por exemplo, faz uma referência à angústia humana em seu livro *Água Viva*: “a verdade está em alguma parte: mas inútil pensar. Não a descobrirei e, no entanto vivo dela [...]. É por essa ausência de resposta que fico tão atrapalhada” (LISPECTOR, 1980, p.33). É por essa ausência de resposta que queremos conhecer o mundo e explicá-lo de alguma forma. Usando uma metáfora com os termos musicais, eu diria que o homem está sempre em busca de um acorde perdido. Só que ele nunca encontra as notas perfeitas para organizá-lo dentro de sua harmonia perfeita. Então, são colocadas novas notas musicais, que se encaixam dentro de uma harmonia ideal, existindo assim, várias formas de montar um acorde, várias formas de pensarmos o conhecimento. Destaco, aqui, que essa análise é o meu ponto de vista, existindo várias outras formas de se interpretar esse fenômeno, que é a música na vida das Meninas de Sinhá.

Complementando o epígrafe a que já me referi, uma obra serve apenas para ser fruída, desfrutada, serve para despertar a consciência e a vivência de aspectos do nosso sentir com relação ao mundo. Assim, ao analisar a música considerando-a a razão de viver do grupo, procurei destacar a sua importância tanto em termos pessoais quanto em termos sociais. O que desperta a consciência e a vivência do sentir em relação ao mundo. Existem elementos presentes na música que mobilizam um sujeito tanto internamente quanto externamente. Comungo com Zampronha (2002) quando afirma que “a música não serve a nada, servindo a tudo ao mesmo tempo. Permite que o ouvinte se revele na escuta sem que mesmo ele se dê conta [...] ouvimos a nós mesmos [...] possibilitando-nos tomar a palavra” (ZAMPRONHA, 2002, p.28).

Dessa forma, fazer a análise dos sentidos e significados da música para o grupo, buscar a palavra tomada pelo grupo é traduzir, em uma língua (havendo várias outras possibilidades) a forma como o grupo se revela por meio da música.

Considerando esses aspectos, a frase *é razão de viver* pode ser traduzida, com o consentimento de sua autora, da seguinte forma: a música é uma atividade, podemos dizer, extremamente significativa para o grupo. Faz com que suas integrantes caminhem no sentido de uma vida digna, pois a música amplia suas perspectivas (sempre existe um novo projeto a ser realizado) e contribui para movimentos na vida social e pessoal. Assim, a música propiciou ao grupo além da convivência com outras pessoas (dentro e

⁷⁵ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

fora do grupo), uma mudança na dinâmica pessoal (ter de se arrumar, ter de organizar a casa para se ausentar e outros aspectos particulares de cada uma) quando se tem um compromisso. Dessa forma, a música é uma atividade significativa que as mobilizam tanto na vida social como na vida pessoal. Possibilita uma relação entre o pessoal e o social e isso é razão de viver no entendimento das Meninas de Sinhá.

A letra da música *Cantar é Viver* também diz que música “é vida, é saúde, faz o coração bater”. Ter saúde é estar vivo. Para os seres humanos, estar vivo é ter o coração batendo. Então poderia afirmar: se a música é vida, saúde e faz o coração bater, ela representa pulso, ritmo, cadência (um coração que bate) e representa também: força, energia (saúde) que por si, necessitam de pulso, de vida.

Concordo com Bellemin-Noel (1978) quando ele diz que a música possibilita ao indivíduo se sentir muito mais intensamente porque *mexe* com os tempos, espaços e movimento psíquicos. Por ser uma arte verbal, mas também não-verbal, ela induz movimentos que associam estados psíquicos nos quais o espaço e o tempo tomam outras dimensões. Ela ultrapassa os limites do racional e movimenta sensações. Entretanto, ela também se relaciona com a razão, pois “necessitamos de uma organização lógica e de um aprendizado consciente para sua feitura, leitura e escuta” (ZAMPRONHA, 2002, p. 22). Desse modo, a música dialoga com o indizível, com o racional, com a sensibilidade, com a subjetividade. Ela estimula emoções que se manifestam a partir das diferentes necessidades do indivíduo e pode estimular um bem viver, um viver mais integrado.

Segundo Skinner (1985), viver bem a vida não é uma tarefa fácil. Isso vale para qualquer idade, se houver algum problema de saúde. Dessa forma, a saúde e a energia, contribuem para o *desejo de viver* (SKINNER, 1985, p.34).

Pois bem, a música, para as Meninas de Sinhá foi um fator importante que possibilitou a convivência de seus componentes com um grande número de pessoas. Essa mobilização foi fundamental para que elas se sentissem mais seguras de si e ampliassem seu contato com o mundo. Skinner (1985) afirma que muitas das imperfeições da velhice são resolvidas por meio do uso de aparelhos, óculos, um ambiente planejado, etc. No caso de algumas Meninas de Sinhá, elas compensaram a depressão por meio da música. Por meio dela, ampliaram o contato do grupo com o mundo e, como dizem: lavou a alma, fez o coração bater.

Exemplo disso foi o relato emocionado de Rosária quando perdeu sua filha e participava do Manifesto Primeiro Passo com o NUC (capítulo anterior). Ela fazia um

solo em uma das músicas. Nessa época, o grupo viajava para fazer shows com os meninos do NUC. Ei la:

“Tem uma voz minha no cd do NUC, no Manifesto Primeiro Passo. A voz que aparece lá no fundo é a minha. Foi até na época que eu tinha perdido a minha filha e eu subia no palco para cantar com eles e eu chorava. Ela (a música) fala de um filho que foi pro mundo do crime e o presente que ele deu para a mãe foi um caixão: ‘um filho, uma mãe, quanto sofrimento ...’. Eu tentei tirar a minha filha das drogas e não consegui. Essa música era quase a minha história. Eu subia no palco e chorava. Todo mundo segurava na minha mão, a Valdete ficava do meu lado e eu cantava o solo chorando né? A música falava assim: ‘E agora sua mãe morreu e ele se perdeu/Entrando para a malandragem de tudo ele esqueceu/Ela queria ter orgulho de um filho se, e, eu’. As lágrimas escorriam, as colegas me davam as mãos e eu cantava”.

Quando Rosária me contou essa história da sua relação com a música, perguntei a ela como ela se sentia após esses shows que mexiam tanto com a emoção dela e ela respondeu-me:

“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”.

Rosária conta também, em termos musicais, como ela cantava. Enquanto o NUC cantava o rap, que falava da violência, das drogas, do filho que deu um caixão para a mãe porque ela morreu de tanto desgosto, ela, Rosária, cantava, no fundo, um lamento. O lamento é como um choro que é cantado. Eu não consegui esconder as minhas próprias lágrimas quando ela cantou. Vendo-me emocionada, ela também chorou e disse:

“Olha só. Já tem tanto tempo que isso tudo aconteceu e falar disso faz a gente emocionar, mesmo estando muito tempo depois, né? Olha, a música tem poder, viu!”.

De fato, a música cantada por Rosária e apresentada a seguir é um lamento. Não tem nome. Ela fazia um fundo enquanto os meninos cantavam a história do rapaz que se envolveu com a droga e deu um caixão para sua mãe. Uma história semelhante à da sua filha, que deu um caixão a si própria. Eis o lamento:

Lamento

♩=75

La lá - ia...

9

13

O lamento é como um choro e Rosária cantava isso com a alma. Quando ela lembrou que se sentia aliviada após cantar e chorar muito, Ephigênia, que estava presente nessa entrevista com Rosária, reforçou: *ta vendo? Lava ou não lava a alma?*

O número 75 posto à esquerda, no início da partitura, indica que a música é lenta, é a expressão de um sofrimento. Sem uma letra, é um chorar: “*la, la, ia, ia, ia*”, dando a impressão de um lamúrio, um lamento.

Ainda me referindo à letra da música *Cantar é Viver*, quando ouvi o grupo cantar a palavra *rejuvenescer* me surpreendi. A música para elas é também um *rejuvenescer*. Minha surpresa se deve a minha concepção particular de velhice, que é, de certa forma, oposta ao que vivemos em nosso mundo atual, que tende a valorizar apenas a juventude, o moderno. Como Monteiro (2005), penso que o envelhecimento faz parte do processo da vida: “envelhecer e viver são processos indissociáveis” (MONTEIRO, 2005, p.14). Envelhecer é sinônimo de viver. Entretanto, compreendo o desejo de sentir mais jovem, que está enraizado em nosso imaginário de vida feliz.

Lendo a letra da música, refleti sobre as seguintes questões: por que o desejo de rejuvenescer se a vida é um processo? Por que não vemos assim? Que imaginário é esse sobre a velhice que sempre fez o homem não querer ser seu protagonista? Essa última questão quem colocou foi Cícero (103-43 A.C.), quando escreveu sobre a velhice: “todos os homens desejam alcançá-la, mas, ao ficarem velhos, se lamentam” (CÍCERO, 2002, p.09). Segundo esse filósofo, o caráter de cada um, e não a velhice propriamente dita é que devemos lamentar. Velhos divertidos, inteligentes e agradáveis são ótimos, ao passo que o temperamento triste e a rabugice são terríveis em qualquer idade. Já Skinner

(1985) afirma que “quando expostos às mesmas circunstâncias, os jovens apresentam os mesmos traços que os velhos” (SKINNER, 1985, p.120). Então, sempre concordei com a idéia de que o problema não é da velhice e sim das pessoas que a interpretam. Por que então negar a velhice?

Cícero (2002) tem razão ao afirmar que os adolescentes não lamentam terem perdido a infância nem o adulto chora pela adolescência passada. A vida segue um curso e cada idade possui qualidades próprias. “Por isso a fraqueza das crianças, o ímpeto dos jovens, a seriedade dos adultos, a maturidade da velhice são coisas naturais que devemos apreciar cada uma em seu tempo” (CÍCERO, 2002, p.29).

Mas, se na sociedade existe uma tendência em negar a velhice, existe também uma tendência de que as pessoas se tornem cada vez mais velhas. Segundo Schirmacher (2005), “a sociedade mais bem-sucedida no futuro será aquela cujas convicções culturais conseguirem conceber a velhice de maneira criativa” (SCHIRRMACHER, 2005, p. 3). Assim, estudos e experiências que valorizem o bem-estar e a qualidade de vida do idoso se tornarão cada vez mais valiosos. Foi uma experiência dessa natureza que analisei no presente trabalho. Além de senhoras idosas, são negras, são de classes populares. Esse tema demanda muitas outras pesquisas, inclusive com o próprio grupo. Sugeriria em uma nova pesquisa a questão: como é a formação de identidade desse sujeito coletivo Meninas de Sinhá? Que práticas discursivas estão inseridas nessa formação de identidade do grupo que busca o rejuvenescimento e, ao invés de negar a velhice, amplia as possibilidades de uma vida mais íntegra e integrada na velhice?

Existe uma tendência da nossa sociedade em negar a velhice. Monteiro (2005) pergunta o que é um velho? E responde: dentro do imaginário da sociedade é o desuso, o obsoleto, o que está colocado nos fundos. Podemos pensar então que o velho está nos fundos da sociedade? Fora da vida pública? Esse autor destaca em seu livro a vida de três mulheres idosas que se sentiam excluídas da vida social e re-significaram seu existir. Esse movimento é o que assistimos com a experiência das Meninas de Sinhá.

Por um lado observo que a vida da mulher idosa, ainda⁷⁶ se limita a ambientes familiares. O contrário acontece com a juventude. Segundo Britto da Motta (1999), o dinamismo dos idosos em movimentos extrafamiliares é pouco referido. Entretanto, as

⁷⁶ Na atualidade, são conhecidos muitos programas culturais, educacionais, turísticos, de entretenimento, que buscam a participação de idosas, mas isso atinge uma minoria da população (SCHIRRMACHER, 2005).

poucas referências são importantes para uma nova imagem social que influencie as concepções sobre um idoso ativo, autônomo (PEIXOTO, 1998).

Por outro lado, existem exemplos de ações coletivas, socioculturais que realçam participações de jovens na sociedade, de forma ativa e por meio da cultura. Dentre os vários trabalhos que exploram esses temas, destaco dois. Um de Santos (2003), realizado com jovens entre 15 e 25 anos, do bloco Oficina Tambolelê (grupo de percussão que se apresenta para a sociedade como alternativa de lazer, cultura e espaço de socialização¹⁴). Essa pesquisa buscou compreender esse universo como uma importante via para entender as relações entre a escola, sociedade e jovens, mediados por suas articulações socioculturais. O outro, de Dayrell (2005) que investigou a socialização da juventude por meio do rap e do funk. Ele lança um olhar para as ações afirmativas que afetam a construção de identidades na juventude. Esses dois trabalhos são relevantes porque eles mostram as alternativas que os jovens inventam para transformare suas vidas. Em suma, se por um lado fala-se pouco sobre ações coletivas de idosos, por outro, essas ações estão cada vez mais presentes nos debates sociais sobre a juventude. Será que ressaltar tais movimentos não seria um dos fatores que estimularia a participação? A natureza jovem é responsável pelo dinamismo, mas existem muitos movimentos dinâmicos também relacionados aos idosos que precisam ser ressaltados.

Embora o discurso musical do grupo use a palavra *rejuvenescer* e tenha me levado a pensar que isso expressava um desejo de rejuvenescimento, no sentido de negar a velhice, a prática do grupo não diz isso. Como já disse, penso que o grupo não nega a velhice e sim, a re-significa por meio da música. Entretanto, é também um rejuvenescimento reviver momentos da memória do passado e manter viva essa memória, inclusive a novas gerações. Nessa direção, encontrei em Bosi (1994) essa forma diferenciada de ver o rejuvenescimento: “o passado concentrado no presente” (BOSI, 1994, p.75) cria nos sujeitos um processo de rejuvenescimento. Nessa perspectiva essa palavra estaria mais associada ao sentido de reavivamento do que à negação da velhice. É esse movimento que percebi nas Meninas de Sinhá. Não acho que elas negam a velhice, pois elas sempre dizem ser “*um grupo de idosas que cantam cantigas de roda*”.

¹⁴ Trata-se de “processos em que os sujeitos se apropriam do social, valores, normas e papéis, a partir de uma determinada posição e de uma representação das próprias necessidades e interesses” (DAYRELL, 2001, p.235).

Voltando às músicas das Meninas de Sinhá, logo que iniciei minhas primeiras visitas aos ensaios do grupo, chamaram-me a atenção cantigas de roda que também remetia-me à minha infância. Eram músicas da cultura infantil do tipo: Samba Lelê, Cirandinha, Pai Francisco, Alecrim. Nessa época, o CD ainda não tinha sido lançado, embora já tivesse sido gravado. Também não havia ensaio das cantigas próprias.

Era impossível ficar apenas observando-as, pois como já relatei no capítulo anterior, o grupo me levava para a roda. Algumas dessas canções, eu acompanhava, outras eu estranhava devido à mudanças na letra e também na melodia. Por exemplo, a música *Alecrim* era cantada de uma forma muito diferente do que eu conhecia. Isso acontecia tanto no aspecto verbal quanto no musical. Com autorização do grupo, gravei suas vozes em um ensaio. Depois transcrevi para partitura. Ei la:

ALECRIM
(domínio público)

$\text{♩} = 75$

A - le crim,a le crindou - ra-do que nas-ceu no cam-po sem ser se me - a - do A - le crim,a le crindou

ra-do que nas-ceu no cam-po sem ser se me - a - do Oh, meu a - mor, quem te dis - se'as - sim que'a fror do

cam-po é'o a-le crim. Oh, meu a - mor, quem te dis - se'as - sim que'a fror do cam-po é'o a-le crim.

*Alecrim, alecrim aos molhos
Por causa de ti chora os meus olhos
Alecrim, alecrim aos molhos
Por causa de ti chora os meus olhos
Oh meu amor, quem te disse assim
Que a flor do campo é o alecrim
Oh meu amor, quem te disse assim
Que a flor do campo é o alecrim
Alecrim, alecrim miúdo
Que nasceu no campo perfumando tudo
Alecrim, alecrim miúdo
Que nasceu no campo perfumando tudo
Oh meu amor, quem te disse assim
Que a flor do campo é o alecrim
Oh meu amor, quem te disse assim*

Achei que eu não conhecia a letra, pois eu conhecia apenas a primeira e a segunda estrofes, mas quanto ao aspecto musical, eu tinha certeza de que havia mudanças. Perguntei ao grupo sobre o aspecto verbal e Valdete me disse o seguinte: “*nas reuniões que fazíamos logo que o grupo começou, elas iam lembrando as frases. Cada uma lembrava de um trequinho e a gente foi colocando*”. Perguntei se alguma frase fora criada por elas e ela respondeu-me não. Após o lançamento do CD, eu mostrei essa música a várias pessoas e ninguém reconheceu a letra.

Em outubro de 2007 fiz uma viagem à África. Fui a Moçambique, um país colonizado por Portugal. Eu distribuía alguns CDs para divulgar o grupo e contava sua história, dizendo que eram idosas, cantoras de cantigas de roda. Um dia, eu disse a uma moça que havia cantigas de roda e cantei Alecrim (o trecho que eu sempre conheci). Para meu espanto, ela continuou com a seguinte estrofe: “*Alecrim, alecrim miúdo/Que nasceu no monte perfumando tudo*”. Era exatamente um dos trechos que, até então, eu não havia descoberto ninguém que o conhecia, com uma diferença: em Moçambique ela cantou “*nasceu no monte*” e aqui no Brasil cantamos “*nasceu no campo*”.

Intrigada com esse fato, procurei essa música em partituras de cantigas de roda⁷⁷. Realmente encontrei somente frases que se referiam às duas estrofes iniciais. Fica aí uma questão interessante e sem resposta: de onde veio essa influência? Teriam sido encontros com pessoas da África? Teria algum africano vindo ao Brasil e conhecido algum português, que sabia a música tal qual a portuguesa cantou para mim e uma das Meninas de Sinhá teria tido contato com essa pessoa? Não saberemos nunca, mesmo porque quem deu a idéia desse verso foi Georgina, que já morreu. O que quero frisar, com essas especulações, é a força do encontro. Não importa de onde vem a frase musical. Ela está aí. Está aqui no Brasil, em Belo Horizonte, no Alto Vera Cruz e está em Moçambique e em Portugal.

Outro fato da música *Alecrim* (faixa 4 do CD) é que ela possui uma segunda voz. A música de 3:12 (3 minutos e 12 segundos) é cantada em seus primeiros 2:40 em uníssono. A seguir, há uma segunda voz que repete a frase cantada dando uma sensação de eco. Além de repetir a frase, essa segunda voz o grupo canta passando a impressão de

⁷⁷ Disponível em <<http://www.ciadoriso.org/html/musicas.html#alecrim>, <http://letras.terra.com.br/temas-diversos/390703>> acesso em 02/02/2008.

Disponível em <<http://www.lyricstime.com/temas-diversos-alecrim-dourado-lyrics.html>> acesso em 02/02/2008.

que a música está acabando. No final, as notas *caminham* juntas (da segunda e da primeira voz) para o mesmo encerramento (a mesma nota).

Tive dúvida sobre essa elaboração e perguntei à Valdete que me afirmou que foi Gil quem *incrementou* a música. Esse relato não está de acordo com a fala de Gil: “*foi tudo criação delas mesmas*”. Valdete dizia que Gil parava os ensaios e dizia para colocar uma frase aqui ou ali; já Gil insiste na frase: “*eu potencializo o que já está lá*”. No capítulo seguinte, ao relatar detalhadamente um ensaio, explicarei como obtive a seguinte resposta: - nem Gil ensina, nem elas inventam. A criação do novo surge a partir do encontro de ambos, nas tramas do discurso musical. Outro aspecto interessante dessa música é que dela possui a célula rítmica do *semba*⁷⁸ quando cantada pelo grupo, o que não observei em outras partituras que encontrei. A seguir analisarei duas músicas *Xô Tristeza e Homenagem às Lavadeiras de Almenara* cujas letras apresentei no capítulo anterior, ambas compostas por Ephigênia e cantadas pelo grupo.

Quanto à música *Xô Tristeza*, observei que as integrantes do grupo possuem um discurso unânime para falar de sua origem: “*A gente chorava, a gente sofria/Triste e calada e nada podia*”. A frase está no passado e refere-se às suas vidas, antes da formação do grupo. Algumas viviam isoladas em seus mundos, sentindo-se excluídas: “*nada podia*” e sem voz: “*triste e calada*”, invisíveis. Muitas possuem histórias de tragédias como: não ter onde morar e ficar de casa em casa; ver o filho ser assassinado em sua frente; ser despejada de onde mora e não ter para onde ir e, ainda por cima, ser idosa e não conseguir emprego. A questão é: o grupo é formado por mulheres, negras, de classes populares, algumas com problemas psiquiátricos⁷⁹ “*Vem o doutor, nada resolvia/Só dava remédio e a gente dormia*” e idosas. Sentindo-se excluídas, inventaram uma nova forma de viver, reinventaram a vida: “*Xô tristeza/ Bem vinda alegria*”. Observei também que os verbos no presente se referem à alegria e ao encontro: “*Agora vivemos para cantar/Levando a alegria das Meninas de Sinhá*”.

Quanto ao aspecto musical, observei que a primeira palavra: “*Xô*” é cantada com uma figura pontuada. Ao invés da palavra ser cantada em *um tempo*, ela é prolongada por *um tempo e meio*: “*Xôoooooooooooo tristeza*”. Isso prolonga o tempo dando a impressão de que elas estão espantando a tristeza. Percebi que elas reforçam essa mensagem também com o gesto: fazem um movimento com as mãos, arrancando

⁷⁸ Trata-se de uma característica rítmica e será explicada a seguir.

⁷⁹ A grande maioria do grupo (29 de suas componentes) possui um histórico de depressão. Eram medicadas antes da formação do grupo.

a tristeza de dentro delas e a jogando fora, o contrário é feito quando cantam “*benvida alegria*” quando elas fazem o gesto de chamá-la. Essa música é uma música alegre e também cantada em acorde maior (partitura p.109).

Em três momentos a música se torna muito aguda, realçando a letra. São eles: “*até que um dia apareceu a boa Valdete; agora vivemos para cantar; volta e meia vamos dar*”. Essas palavras realmente possuem um lugar especial nas tramas do discurso musical do grupo.

Relatei no capítulo anterior que o grupo diz que surgiu a partir da articulação de Valdete. Logo, seu aparecimento na vida das *Meninas* é um fato que merece destaque. A partir daí elas vivem para cantar, palavra que também merece destaque. “*Meia volta vamos dar*” me dá uma impressão de roda, de comunhão, de encontro, palavra que também é muito forte nessa trama.

Quanto à música *Homenagem às Lavadeiras de Almenara* (partitura p. 110), observei o seguinte: o grupo Meninas de Sinhá se articulou na vida pública por meio de apresentações e trocas de experiências com outros grupos semelhantes, dentre eles, o grupo musical das Lavadeiras de Almenara, formado também por mulheres idosas. Desse encontro saiu uma nova composição do grupo.

Os tempos verbais dessa música, usados no passado, remetem a uma época em que o grupo já havia sido formado. Houve uma transformação no significado da música⁸⁰: “*viemos de muito longe/ ansiosas prá chegar*”. Antes o discurso musical no passado se referia à tristeza, depressão. Agora se refere a desejo “*ansiosas prá chegar*”, a ação, movimento “*viemos de muito longe*”.

Os verbos no presente se referem ao encontro e ao desejo da mistura: “*venha cá um abraço/venha misturar*”. A música é uma chamada para a troca, para a relação: (*eu lavo a sua roupa/de roda cê vem brinca*). Segundo Charlot (2000), não há sujeito sem relação com o mundo e com os mundos particulares. O homem é um ser que necessita de relações para viver. E relacionar implica comunicar e partilhar.

⁸⁰ Segundo Charlot (2000), uma atividade só é significativa quando vemos nela relações entre o que é pessoal e o que é social.

1-Xô, Tristeza

♩=90

Ephigênia Romualda Lopes Teixeira

Xô, tris - te - za, bem vin - da a - le - gri - a, brin - ca - mos de ro - da de noi - te, noi - te'e dia.

Xô, tris - te - za, bem vin - da a - le - gri - a, brin - ca - mos de ro - da de noi - te, noi - te'e dia. A

den - te cho - ra - va, a gen - te so - fria Tris - te'e ca - la - da, e na - da po - dia

Vem o do - tô, na - da re - sol - via, só da - va re - mé - dio e'a gen - te dor - mia.

A - té que um dia a - pa - re - ceu a bo - a Val - de - te que'em seu pei - to do - eu Jun

tou u - ma'a u - ma com'a - ju - da de Deus, e foi de - re - pen - te que a - con - te - ceu.

Nos deu ca - ri - nho, nos deu a mão, So - mos gra - to'a e - la de to - do co - ra - ção

Nos deu ca - ri - nho, nos deu a mão, So - mos gra - to'a e - la de to - do co - ra - ção. A -

go - ra vi vemos pa - ra can - tar, le - van - do'a a - le - gri - a das Me - ni - nas de Si - nhá A -

go - ra vi vemos pa - ra can - tar, le - van - do'a a - le - gri - a das Me - ni - nas de Si - nhá Ci -

ran - da, ci ran - di - ha, va - mos to - dos ci ran - dar, va - mos dar a mei - a vol - ta, vol - ta'e mei - a va - mos dar. Ci

ran - da, ci - ran - di - ha, va - mos to - dos ci - ran - dar, va - mos dar a mei - a vol - ta, vol - ta'e mei - a va - mos dar.

3-Homenagem às Lavadeiras de Almenara

♩=80

Ephigênia Romualda Lopes Teixeira

D Em A⁷ D Em A⁷

Vi - e - mos de mui - to lon - ge, an - si - o - sas pra che - gar a - qui em Je - qui - ti - nho - nha, ter - ra bo - a pra da

9 D Em A⁷ D Em A⁷

nar. Vi - e - mos de mui - to lon - ge, an - si - o - sas pra che - gar a - qui em Je - qui - ti - nho - nha, ter - ra bo - a pra da

17 D D Em A⁷ D Em A⁷

nar. ve - nha cá uma - bra - ço des - sas lin - das la - va - dei - ras can - tan - do e la - van - do rou - pa de - bai - xo das ca - cho

25 D Em A⁷ D Em A⁷

ei - ras ve - nha cá uma - bra - ço des - sas lin - das la - va - dei - ras can - tan - do e la - van - do rou - pa de - bai - xo das ca - cho

33 D Em A⁷ D Em A⁷ D

ei - ras Ve - nhamis - tu - rar com 'as Me - ni - nas de Si - nhá Eu la - vo 'a su - a rou - pa, de ro - da cê vem brin - car,

42 Em A⁷ D Em A⁷ D

Ve - nhamis - tu - rar com 'as Me - ni - nas de Si - nhá Eu la - vo 'a su - a rou - pa, de ro - da cê vem brin - car, La - va

50 Em A⁷ D Em A⁷ D

dei - ra do Je - qui - ti - nho - nha, Me - ni - na de si - nhá, fá - zen - do 'es - tamis - tu - ra va - mos ver o que vai dar La - va

58 Em A⁷ D Em A⁷ D

dei - ra do Je - qui - ti - nho - nha, Me - ni - na de si - nhá, fá - zen - do 'es - tamis - tu - ra va - mos ver o que vai dar va - mos is - tu

67 Em A⁷ D Em A⁷ D

rar co 'as Me - ni - nas de Si - nhá, eu la - vo a sua rou - pa, de ro - da cê vem brin - car va - mos is - tu

75 Em A⁷ D Em A⁷ D

rar co 'as Me - ni - nas de Si - nhá, eu la - vo a sua rou - pa, de ro - da cê vem brin - car

Em termos musicais, me chamou a atenção uma célula rítmica chamada *semba*⁸¹. É chamada pelos percussionista de *pontuada* e é também um ritmo de gingado. Sua primeira nota é pontuada e tem seu tempo prolongado.

Para compensar esse prolongamento de tempo a segunda nota é mais rápida e as outras duas normais. Seria algo como: um segundo e meio para a primeira nota, meio segundo para a segunda nota e um segundo para a terceira e quarta notas. Pode ser representado da seguinte forma:



Embora seja um ritmo, o *semba* representa o encontro, pois se refere à *umbigada* entre duas pessoas. É curioso esse fato, pois o *semba* aparece exatamente nesse trecho:



Apresentei acima dois compassos. O primeiro compasso é uma variação do *semba*. O segundo é sua a própria figura rítmica. Esse fato destaca a seguinte frase: “*venha cá um abraço dessas lindas lavadeiras*”. É novamente o desejo do encontro, agora, representado por uma célula rítmica que indica também o encontro.

Falar do discurso musical das Meninas de Sinhá engloba falar também de seu CD. Apresentarei o CD logo a seguir, quando abordarei os elementos de circulação. Entretanto apresentarei anteriormente suas músicas. Para compreender os motivos de determinadas músicas terem sido selecionadas para o CD, julguei fundamental uma entrevista com Gil Amâncio, produtor do CD. Ele me informou que não houve um motivo especial para a escolha das músicas e sim o desejo do grupo. Entretanto, conhecendo o grupo, ele colocou alguns instrumentos (no estúdio) para acompanhar as

⁸¹ A palavra *semba* originou a palavra samba. Vem do oeste da África tendo já sofrido mistura com os árabes. Significa reza, invocar espíritos, representado pela *umbigada*, mas significa também choro ou queixa. “Um batuque num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou uma preta, que, depois de executar vários passos, vai dar uma *umbigada* (a que chama *semba*) na pessoa que escolhe entre as da roda, a qual vai para o meio do círculo substituí-lo” (CASCUDO, 1944, p.114).

vozes de acordo com elementos que ele havia percebido em conversas com o grupo e que estavam muito presentes na memória de suas integrantes, como por exemplo: lembranças de bandas tocando em coretos nas cidades de interior quando eram crianças; desejo de troca de experiências com outros grupos. Algumas músicas do CD possuem somente as vozes e representam o momento inicial do grupo, a relação com o próprio grupo. Duas músicas possuem sons de zabumba. Elas são tocadas pelo próprio grupo e representam o momento em que o grupo quis aprender a tocar um instrumento. Outras possuem instrumentos diversos e representam a memória do grupo (possuem sons que lembram capoeira, seresta, bandas). Uma música é acompanhada por instrumentos de orquestra que representam a relação do grupo com o público e uma é cantada com o Renegado (membro do NUC), que canta rap e representa a relação com o urbano e com outros grupos. Dessa forma, separei as faixas do CD para análise, considerando as seguintes características: relação com o próprio grupo (1,2,3,5,6,7); relação com a memória (4,8,9,10,11,12,14,15,16,17,18); relação com o público (13) e relação com o urbano e outros grupos musicais (19). Essa classificação não foi feita pelo grupo e sim pelo produtor musical.

Optei por considerar essa classificação para falar sobre o CD, embora ela não seja uma opção do grupo. Considero isso importante porque é também uma forma de fazer uma leitura do discurso musical, principalmente para entender a trama, o entrelaçar desse discurso que só surgiu a partir da leitura de Gil sobre o desejo das integrantes do grupo. No CD existem cantigas de roda que fazem parte do folclore brasileiro e é de conhecimento da maior parte da população. Existem elementos que são eruditos (instrumentos de orquestra que acompanham algumas músicas). Existem também elementos que remetem à memória de um tempo provinciano (com sons de seresta e bandas de coreto) e existem também elementos que remetem à vida urbana (rap).

Relação com o grupo

No CD, as músicas 1 (partituras abaixo), 3 (Anexo C), 5 e 6 (partituras no capítulo anterior), são músicas classificadas como músicas capela⁸². Representam o momento em que o grupo cantava cantigas e versos (melodia simples com um refrão repetido por todas as vozes e intercalado com versos cantados ora por uma ora por

⁸² Somente vozes, sem nenhum instrumento acompanhando.

outra). As músicas 2 e 7 (partituras abaixo) representam o momento do desejo do grupo de aprender a tocar zabumba. Na produção do CD Gil quis iniciar o grupo com algo regional, simples.

Essas músicas não estão cifradas na partitura porque nelas não há nenhum instrumento fazendo harmonia. Trata-se do “canto que não é canto e a palavra que não é palavra” (HERR, 2002, p.15). Ela canta e fala. Sabemos que o canto possui uma modulação de frequência muito maior do que somente a fala normal. A palavra cantada é um gesto musical e expressivo e, como tal, ela comunica para além da comunicação cotidiana por meio da palavra falada. Ela toca o sentir muito mais pela expressão do que pela letra em si.

Em relação à letra, é curioso observar que o CD começa com a frase “*onde vai menina, tão formosa assim?*” e, depois, vem a resposta: “*eu vou colher as flores lá no seu jardim*”. Isto é, o CD foi iniciado com uma música que pergunta ao grupo: Meninas! Onde vocês vão? Interpreto esse fato como uma pergunta mais objetiva: - Meninas de Sinhá, vocês estão cantando, lançando um CD e apresentando-se em espaços diversos. O que querem? E então viria a resposta delas: - Queremos colher flores, queremos enfeitar nossas vidas e vamos buscá-las na troca com os outros, quem sabe, com você? E é isso mesmo que o grupo faz. Elas desejam o encontro. Embora se sintam as próprias flores, como mostram as palavras de Mercês (relatada no capítulo anterior): “*conhecidas nós já somos*”, elas querem, sobretudo, cada vez mais, não apenas o sucesso, mas o encontro.

A seguir, apresento as Músicas 1 e 3:

1- Onde Vai Menina


(Domínio público / adaptação Meninas de Sinhá)

Refrão (todos) **Solo**



On-de vai me - ni-na, tão for - mo-sa's - sim? Eu vou co lher as flo-res lá no seu jar - dim. Me ni - no quem te con


10



tou que eu não te que ri - a bem? Fui a - que - la in - ve - jo - sa que te que - ri - a tam - bém.

Refrão (na última vez)

18



On-de vai me - ni-na, tão for - mo-sa's - sim? Eu vou co-lher as flo-res lá no seu jar - dim.

Menino quem te contou
Que essa noite serenou
Eu deitada no seu colo
Serenou não me molhou

Eu trepei no pé de lima
Chuípe lima sem querer
Abraçei com tanto espinho
Pensando que era você

Eu plantei José na horta
Joaquim no seu jardim
Quando for colher José
Deixa o Joaquim pra mim

Ainda com relação à música 1, digo que ela está em *Sol maior*. Não há finalização, no tom de *Sol* com a nota *Do*. É isso que acontece ao final da frase “*onde vai menina, tão formosa assim?*” A sílaba *sim* da palavra *assim* é uma nota *Do*. Isso é chamado de suspensão, isto é, o final de uma pergunta exige uma resposta assim como o final da frase musical também exige uma resolução. No final há a resposta: “*eu vou colher as flores lá no seu jardim*”. A sílaba *dim* da palavra *jardim* é uma nota *Sol*. Ela finaliza a suspensão, dando a sensação de uma resposta.

A música 2 *Eu quero ir pra roda* representa o momento do desejo de aprender percussão. Para tal representação, foi usada uma música que a professora de percussão Gal du Valle fez para o grupo e que elas próprias tocam zabumba. Embora essa música

não seja uma composição das Meninas de Sinhá, foi feita para elas e como tal, faz parte também, da trama do discurso musical do grupo. As Meninas de Sinhá geralmente a cantam, tocando apenas seus instrumentos de percussão. Entretanto, no CD, há uma viola acompanhando o grupo. Dessa forma, ao escrever a partitura, preoquei-me em colocar também os acordes, representado a harmonia:

2-Eu Quero Ir Pra Roda

Gal Duvalle

Eu - que-ro'ir pra ro-da'o-íá-íá, eu - que-ro'ir pra ro-da Eu - que-ro'ir pra ro-da'o-íá-íá,

eu - que-ro'ir pra ro-da. Ê ô íá, ê ô íá, ô íá-íá. Ê ô íá,

ê ô íá, ô íá-íá. íá ô íá-íá. Eu vim lá da Ba-hí- a, vim brin- car, eu

ho-je vou pra ro-da com'as Me - ni-nas de Si-nhá. Eu vim lá da Ba-hí- a, vim brin- car, eu

ho-je vou pra ro-da com'as Me - ni-nas de Si-nhá. Che-guei, la-vei, pas - sei,cos-tu-rei, Can - sei, mas fui dan

çar. Che-guei, la-vei, pas - sei, cos-tu-rei, Can - sei, mas fui dan - çar. Ê ô

íá, ê ô íá, ô íá-íá. Ê ô íá, ê ô íá, ô íá, ô íá-íá.

O trecho na partitura, onde aparecem duas notas, uma encima da outra, representa o momento da música em que ela é cantada com duas vozes:



Enquanto algumas *Meninas* cantam uma nota, outras cantam na terça acima. Isso é muito usado em músicas folclóricas, populares e sertanejas. Rosária geralmente puxa para essa terça intuitivamente e ela canta forte, sua voz sobressai. Valdete, Ephigênia e Mercês cantam a tônica e suas vozes também são fortes e sobressaem. Observei que o grupo afina fácil. A Valdete sempre diz que elas são afinadíssimas. Eu, particularmente, acredito que esse não seja um resultado tão fácil, pois já fiz coral e sei como é a dificuldade de afinar as vozes. Quando se canta na terça, a pessoa que não está atenta corre o risco de ir para a tônica do acorde ou acompanhar a voz que mais se sobressai. Nesse caso, arrisco dizer que uma se apóia na voz da outra e ambas seguem aquelas que mantêm as vozes fortes. Não há, no grupo, definições do tipo: você faz isso, você faz aquilo. Suas integrantes se sentem livres para cantar da forma que quiser. Às vezes quando há algum show elas combinam antes, nos ensaios quem fará a terceira, como serão as entradas nas músicas, como ressalta Ephigênia:

“Na maioria das vezes a gente combina ali mesmo, na horinha do show. A gente conversa antes, vê o quê que vai tocar, faz as combinações de quem entra primeiro. É bom isso né? Senão entra todo mundo junto, cada um de um jeito e vira uma confusão!”



Figura 16: Meninas de Sinhá montando um repertório antes de uma apresentação

A música começa em capela e uníssono e a frase musical diz: *“Eu quero ir pra roda, oi, ia, ia”*. Vejo aí um desejo de encontro. Na segunda frase, a presença de duas vozes pode simbolizar este encontro: *“Ê, ô, ia”*. Na terceira frase, quando as zabumbas

tocam, a sensação é de festa, de comunhão, onde aparece o verso: “*Eu hoje vou pra roda com as Meninas de Sinhá*”. Embora essa música represente, no CD, o momento que o grupo quis aprender a tocar um instrumento, eu vejo nessa música três momentos do grupo: a primeira frase, o desejo do encontro; a segunda o encontro e a terceira a comunhão (o momento que o grupo sai para tocar em espaços públicos).

Esse momento é também representado na música *7 Roda, roda rodei* (música de domínio público⁸³, com presença da zabumba tocada por elas e por uma letra adaptada que fala das Meninas de Sinhá). Eis sua partitura:

7-Roda, Roda, Rodei

(Domínio público / adaptação Meninas de Sinhá)

$\text{♩} = 80$

Ro - da, ro - da, ro - dei, ro - da, dei - xa gi - rar. É bom brin - car de ro - da no ter - rei - ro de si - nhá, é

9 **Fine**
bom brin - car de ro - da no ter - rei - ro de si - nhá. Gen - te que vem de lá, a - bre'a ro - da e vem, ___

17
tra - ga seu cor - po quen te'um sor - ri - so'ar - den - te pra me bei - jar,

21 **D.C. al Fine**
ho - je a fes - ta'é nos - sa, va - mos pra ro - da, va - mos brin - car.

Nessa música somente as vozes aparecem. Por esse motivo não coloquei na partitura os acordes. Nela, há novamente a presença de síncope.

Gen - te que vem de lá, a - bre'a ro - da e vem, ___

⁸³ Embora seja de domínio público não consegui identificar ninguém que conhecesse essa música.

Neste caso, quando a frase diz “*gente que vem de lá*”, o lá é prolongado dando a impressão de que as pessoas vêm de longe: “*gente que vem de laaaaaaá*”. Na outra frase, “*abre a roda e vem*” acontece a mesma coisa: “*abre a roda e veeeeeeem*”. Trata-se de uma chamada com energia. Reforço, aqui, o que já venho destacando ao longo do texto, que é o desejo de encontro do grupo com outras pessoas e outros grupos. Venha de laaaaaaá, mas veeeeeeenha!

Todas essas músicas podem ser consideradas as músicas do CD que representam o grupo nas relações com o próprio grupo. As primeiras, por serem capela, referem-se ao momento em que o grupo estava buscando as músicas. Suas integrantes se reuniam para cantar, experimentando cantar sozinhas (versos) e em conjunto (refrão). As duas últimas referem-se ao momento em que o grupo aprendeu a tocar zabumba e já arriscava fazer algumas apresentações públicas, como mostram os versos: “*gente que vem de lá, abre a roda e vem (...) hoje a festa é nossa, vamos pra roda, vamos brincar*”, *cheguei, lavei, passei, costurei, cansei, mas fui dançar*”.

Relação com a memória

As músicas 4, *Alecrim* e 16, *Penerei fubá* (partituras já apresentadas anteriormente); 8, *Zabelê*; 9, *Abóbora*; 10, *Rosa amarela*; 11, *Fui ao mar*; 12, *Cacau*; 14, *Sambalelê*; 15, *Seu marido é ruim*; 17, *Maria é pedra*; 18, *Pião* (Anexo D)⁸⁴, são músicas que foram usadas para representar a memória do grupo. Nessas músicas, Gil Amâncio convidou alguns músicos da Escola de Música da UFMG e pediu que eles fizessem arranjos com instrumentos que remetessem à memória da infância em cidades do interior, caso das *Meninas de Sinhá*. Poucas são as *Meninas* que tiveram uma infância em cidade grande. Gil queria sons de seresta, banda de coreto, capoeira, fazenda (sons da natureza), sons de brincadeiras. Para isso, foram usados instrumentos como: violão, violão de 7 cordas (som do interior, da roça), cavaquinho, tuba, clarinete, flauta, violoncelo, violino, viola, clarinete, clarone, rabeca, berimbau, pandeiro, efeitos produzidos no estúdio, bateria e percussão. Essas músicas podem ser classificadas como as músicas do CD que representam o grupo relacionando-se com suas memórias.

⁸⁴ Não coloquei essas músicas no corpo do texto porque faço aqui uma análise voltada mais aos significados dos instrumentos que fazem a harmonia do que à estrutura musical.

Na música *zabelê*, há presença de um violão de 7 cordas acompanhando, inclusive, quando há versos fora do refrão cantado por Mercês, Maria das Graças, Seninha e Diva. Como já relatei, as vozes foram gravadas e somente depois os instrumentos foram inseridos. Dessa forma, o grupo apresenta essa música no mesmo formato das primeiras músicas que analisei aqui: a capela. No entanto, Gil achou adequado reforçar elementos presentes na memória do grupo e para essa música ele convidou um músico⁸⁵ que toca viola, dando uma sensação de roça, de *música sertaneja*, de fazenda. Existem também elementos na letra que remetem a essa memória: sabiá, galho da laranjeira, água corrente.

Segundo a empresa que lançou o CD, conseguir o registro dessa música foi muito trabalhoso porque Gilberto Gil já a havia gravado e ela estava registrada em seu nome, mas como se trata de uma música de domínio público não foi necessário pagar direitos autorais.

A música *Abóbora*, cantada em coro, possui um violão 7 cordas e um cavaquinho⁸⁶ 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 flauta⁸⁷ 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 flauta⁸⁸, mas o que mais destaca essa música são os efeitos⁸⁹. 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 *Cacau* está a capela. Não há nenhum instrumento fazendo a harmonia. Entretanto, há a presença de efeitos (pássaros, colheita) entre o refrão e os versos cantados por Georgina, Maria Gonçalves, Geralda e Maria das Graças. A letra da música representa, em alguns versos, a dureza da vida, como: “*amanhã eu vou me embora, porque já falei que vou, eu aqui não sou querida, mas na minha terra eu sou*”. Além do encontro com a memória de uma vida na roça, vejo aí, o desejo do

⁸⁵ Pereira da Viola.

⁸⁶ Tocados por Geraldo Magela.

⁸⁷ Juliana Perdigão, Gladson Leone Rosa e Mauro Rodrigues.

⁸⁸ Cláudio Urgel P. Cardoso e Mauro Rodrigues.

⁸⁹ Feitos por Murilo Corrêa.

sentimento de pertencimento, que traduzo no desejo do encontro. Encontro com quem lhe quer bem, encontro com aqueles que tornam os invizíveis, vizíveis.

A música *Seu Marido é Ruim*, cantada em coro, possui berimbau⁹⁰ 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 bateria⁹¹ 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, violoncelo⁹². 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.

Arrisco a dizer que essas memórias do grupo, destacadas por meio do uso de instrumentos - que remetem a lembranças do discurso musical presente no passado das integrantes do grupo – também fazem parte da trama do discurso musical que está presente na reinvenção da vida das Meninas de Sinhá.

Dessa forma, concordo com Bosi (1994) que a vontade de reviver arranca do passado o caráter transitório, fazendo com que ele entre no presente de modo construtivo.

Relação com o público

A música 13, *Oh, Que Noite Tão Bonita*, remete à sensação de um sarau. Ela possui a mesma orquestra de *Maria é Pedra* acompanhando as vozes do grupo. Entre um refrão e outro há a presença de versos nas vozes de Valdete, Ephigênia, Georgina e Rosária. Gil comenta sobre o uso da orquestra:

⁹⁰ Raquel Maria da Silva e Léo Braga.

⁹¹ Edson Fernando da Silva.

⁹² Ângelo Vasconcelos e Edson Andrade, Sofia Atzingen, Cláudio Cardoso.

“isso é para dar a sensação de sarau mesmo! No sarau tem sempre alguém de fora que fica escutando. E é isso que o grupo agora faz quando apresenta. Elas são escutadas por outros”.

E foi essa música que o grupo levou para o público em condição de Menina de Sinhá, quando inauguraram o Centro Cultural do Alto Vera Cruz. Essa música pode ser classificada como a música do CD que representa o grupo nas relações com o público.

Essa música, assim como a música *Sereia* (capítulo anterior), possui um refrão, que é intercalado por versos. A *Sereia* foi representada somente pela melodia porque no CD ela é tocada somente pelas vozes das Meninas de Sinhá. Quando elas fazem shows, cantam *Sereia* capela também. Entretanto, essa outra música, a música 13, é uma valsa e possui, além da harmonia, como já relatei, um violino acompanhando, fazendo um desenho melódico na harmonia. É interessante ressaltar que o violino acompanha as vozes, mas quando a Dona Raimunda (já falecida) canta com uma voz muito fraca, o violino a acompanha em pizzicato⁹³.

Relação com o urbano

A última música, 19: *Tá Caindo Fulo*, representa o grupo em seu momento de trocas de experiências com outros grupos, com a cidade, com o público. A música foi gravada com Renegado (cantor de rap) e vocalista no CD do NUC. Assinala Gil Amâncio:

“as Meninas de Sinhá são do interior sim, mas elas são completamente urbanas. Elas estão entranhadas de elementos urbanos. As músicas que compõem não são completamente originais. Carregam elementos de outras músicas. Além disso, elas adoram cantar com outros grupos e o NUC foi importante na vida delas”.

A seguir, apresento a partitura com a letra do rap:

⁹³ Trata-se de um modo de tocar instrumentos (geralmente de arco). Ao invés de tocar com o arco, toca-se pinçando as cordas com os dedos.

19-Tá Caindo Fulô

$\text{♩} = 90$

Tá ca - indo fu - lô, ôh, tá ca - indo fu - lô.

Tá ca - indo fu - lô, ôh, tá ca - indo fu - lô. Lá no

6
céu, cá na terra, ôh, - tá ca - indo fu - lô. Lá no

10
céu, cá na terra, ôh, - tá ca - indo fu - lô.

Me diga! O que seria da vida sem obstáculos para se superar
 Me diga! O que seria a estrada se não fosse o caminhar
 Me diga! O que seria a canção se não houvesse o cantor
 Me diga! O que seria a batalha se não fosse o vencedor

Zambi Apongo, Ogum, Jorge Guerreiro
 Abra as estradas na corrida, eu sou o primeiro
 Peço aos santos, peço aos Orixás (Kaooó)
 Peço a Jesus Cristo, também peço a Oxalá para que
 Me abençoa na caminhada que agora eu vou trilhar porque
 O perigo é constante e eu não posso me abalar
 Aprendi que na vida o homem só é forte quando é capaz de amar
 Que faça chuva ou temporal, a primavera sempre chegará
 No meu peito não há espaço para semear a dor
 Ela logo é cortada pelo machado do meu santo protetor
 Pois tudo que acredito e creio, nesta vida me mantém de pé
 Venha! Pois não há mal maior que a minha fé

(REFRÃO)

Homem de verdade vive a vida sem humilhar a ninguém
 Valoriza o ser humano pelo o que é, nunca pelo que tem
 Todo mundo sabe que dinheiro ajuda e trás tranqüilidade
 Mas ele nunca será a base para felicidade
 No futebol, na roda de samba e no terreiro
 Lugares simples, momentos felizes com os meus parceiros
 Com ajuda daquele que regi o mundo, vou escrevendo o meu caminho
 Não me abandona, nunca me deixe sozinho
 Já comi o pão que o diabo amassou
 Não me entrego, sei que sou vencedor
 Escola! A maior delas é a vida
 Ditado antigo dito com sabedoria
 Na vida obtive amores, amigos, parceiros
 Tudo isso, acredite, não tem preço
 Perco nota de cem, mas não deixo a minha fé se acabar
 Ando com ela, pois a fé não costuma faiá

(REFRÃO)

Como disse, essa música é classificada como a música do CD, que representa o grupo nas relações com o urbano. Entretanto, a música urbana do Rap foi misturada com uma música que teve sua origem no congado.

Valdete diz que sempre gostou dessa música e vive cantando-a por todos os lugares. Ela me explicou:

“Essa é a música que eu estava cantando no cantinho do ensaio de Vida de Menina e a diretora ouviu. Ela gostou da música e me chamou para ensaiar com as outras meninas do filme naquele dia mesmo. Na cena que seria filmada ia ter um casamento e ela queria que fosse com essa música”.

A letra de que Valdete tanto gosta e vive a cantar não está completa na frase cantada no CD. Também o grupo Meninas de Sinhá, quando faz shows, canta a música completa. Entretanto, Gil Amâncio diz que fez questão de retirar a segunda parte cantada com a mesma melodia: *“Glória a Deus, glória ao pai, glória do espírito santo”*. Elas repetem essa frase duas ou três vezes.

Sobre essa música, comentou Mercês:

“Um dia a gente pediu para o padre Elias para a gente participar de uma missa afro. Sabe aquela missa que não tem a ver com macumba, com umbanda, mas que tem os negros, as coisas dos negros. Foi muito bonito! A gente entrou cantando, vestida com nossas roupas mesmo, foi muito gostoso! Nós cantamos balainho de fulo, é essa música que ta no CD “Ta Caindo Fulô”. E foi bom menina! Ficou bonito demais! A gente entrou carregando pipoca, cana, cocada, amendoim, flor, essas coisas que lembram os escravos. Até o padre estava com uma bata estampada. E tava cheinho de beata lá. Precisava ver os ‘zóião arregalado’ delas, mas no final tava tudo batendo o pezinho no chão”.

Essa igreja, a que se referiu Mercês, a Nossa Senhora Aparecida, fica próxima ao local de ensaio do grupo. Completa esse comentário Valdete:

“Lá na igreja tem um padre que é nordestino, negro, de cultura afro mesmo. Ele convida o congado para participar da igreja e as meninas da dança afro para fazer apresentação lá no altar da igreja. Você imagina: apresentação de dança afro dentro de uma igreja e no altar. Um dia ele me falou baixinha assim: quando essa missa terminar eu vou para o tronco! Ele veste de africano para celebrar a missa, dança, canta e todo mundo canta”.

Por fim, Carlinhos Ferreira critica:

“Essa música que elas cantam possui elementos da religiosidade afro-brasileira. É um cântico do ofertório da missa conga. Uma coroação do rei e rainha congo. Não é profano, é extremamente religioso. Na verdade esse momento é como um teatro. É a hora que algumas senhoras saem jogando pétalas de flores nas pessoas. Olha, eu não gosto muito desses cânticos serem usados assim, a torto e a direita por grupos musicais. Tem um sentido religioso. Minas Gerais usa a cultura religiosa como um espetáculo”.

Como mostram esses relatos, a mistura de crenças, de estilos, se faz presente novamente. Um elemento do congado, religioso, com algumas frases retiradas servindo de coro, cantado em uníssono por 35 senhoras (na gravação do CD eram 35) em uma música de Rap, em cuja letra também aparecem as misturas: orixás, Jesus Cristo, terreiro, roda de samba, futebol, fé e a pergunta o que seria a canção se não houvesse o cantor.

O Alto Vera Cruz é uma região de muita expressão cultural. Rafael, cantor de Funk, compõe músicas cujo tema é a violência. Entretanto, suas letras são educativas e procuram mostrar como é importante dizer não à violência. Ele fez uma música para as Meninas de Sinhá e apresentou ao grupo. Como relata Rafael (M.C Fael), *“eu pago um mico danado agora, pois sempre que encontro com uma Menina de Sinhá na rua tenho de cantar a música e nem sempre estou a fim de cantar. Tem de ter disposição! O Funk é dançante e cantar isso no meio da rua, sem acompanhamento?”*. O fato é que elas amaram a letra que fala que o grupo *matou* a desilusão, que agora vai *botá pra quebrar*, que estão *sempre prontas pro combate* e fizeram da favela um lugar de *só lazer*. Eis sua letra:

MATANDO A DESILUSÃO

M.C Fael

*Olê, olê, olê, olê, olê, olá
É M.C Fael e as Meninas de Sinhá
Olê, olê, olê, olê, olê, lea
Estamos juntos nesta festa
Vamos botá pra quebrá*

*Amor à comunidade
Esse é o gesto das Meninas
Que vive lado a lado
Junto da periferia*

*Sempre prontas para o combate
Com muita disposição
Prestando solidariedade
A todos que é sofrido, irmão*

*Resgatando as esperanças
Matando a desilusão
Acabando com a tristeza
Oh! Diga não à depressão*

*Auto estima que não falta
Lá no alto da favela
Pois se ela falta
Eu digo logo o nome delas*

REFRÃO

*Neste ritmo dançante
O clima é de harmonia
Dou glórias ao Senhor
Por ter nos dado essas Meninas*

*Que fizeram as diferenças
Demonstrando o seu valor
Mostrando pra sociedade
Que a escravidão acabou*

*Guerreiras que perseveraram
Demorou para dizer
Que a liberdade agora é nossa
E na favela é só lazer*

Abaixo, uma foto desse encontro entre o funk e as Meninas de Sinhá em um presídio em Belo Horizonte:



Figura 17: Foto de uma apresentação em um presídio⁹⁴.

Elementos de circulação

Quanto à circulação do discurso do grupo, vou considerar a circulação do CD, embora o grupo apresente canções que não são apenas do CD. Essa escolha se deve ao

⁹⁴ Arquivo das Meninas de Sinhá

fato de o CD ser o responsável por alguns prêmios que o grupo ganhou e esse fato ter levado o grupo a um reconhecimento nacional.

O CD do grupo foi produzido pelo diretor musical Gil Amâncio, produzido na *Cria Cultura* e distribuído pela + *Brasil*⁹⁵. O CD possui 19 músicas com características bem diferenciadas e um vídeo que conta a história do filme. O vídeo só é acionado quando ligado em um computador. Tanto as músicas quanto o vídeo, o encarte (com foto de todas as Meninas de Sinhá) e a aparência de trabalho manual, foram minuciosamente elaborados, pensados, em conjunto, com o grupo e visavam representar o grupo em todos os seus espaços.

O produtor e diretor musical Gil Amâncio foi procurado por Valdete, que lhe pediu para ajudar ao grupo gravar um CD. Em um primeiro momento, ele reuniu o grupo e gravou as vozes em um ensaio. Ele combinou com as integrantes que elas não deveriam faltar ao ensaio e realizou as gravações, “*capturando as vozes da forma mais natural possível, para que elas ficassem à vontade*”, disse Gil Amâncio. Depois, ele digitalizou essas vozes em seu próprio computador, em sua casa, e gravou por cima, sons de bateria (para definir os ritmos e marcar as cadências) e sons de violão, também por meio de computador. A partir daí, ele fez um *Play-Back*⁹⁶. Voltando ao grupo, ele mostrou o *Play-Back* e elas cantavam ouvindo o som já gravado, com a marcação de ritmo. O *Play-Back*, a partir daí, passou a ser usado, como um guia, nos ensaios do grupo. Foram então selecionadas vinte músicas. Mesmo havendo o guia do *Play-Back*, Gil⁹⁷ me contou que ele fazia mudanças nas vozes o tempo inteiro. Havia mulheres que cantavam muito forte⁹⁸ e ele as alertava para ouvir a colega, para que as vozes soassem em maior harmonia, como um coro.

Após o contato com a empresa que produziu o CD, eles alugaram um estúdio⁹⁹ para as gravações. A idéia do Gil era gravar apenas as vozes e, depois, mixar outros instrumentos por cima. Nas reuniões entre a produção, os representantes do estúdio e

⁹⁵ Distribuidora de CD e DVD que atua em todo o país.

⁹⁶ Gravação com músicas pré-gravadas: toca-se um som e acrescenta outro som por cima do som original. Depois grava-se o conjunto.

⁹⁷ Marquei, por telefone, uma entrevista com Gil Amâncio. Ele me atendeu em seu local de trabalho (Palácio das Artes). A entrevista foi semi-estruturada e tratava-se de questões que me informassem sobre a produção do CD.

⁹⁸ Nos termos musicais, cantar forte significa cantar alto, no senso comum. O termo *alto* significa na teoria musical, o agudo: som fino (voz feminina, por exemplo), que se contrapõe ao som grave: som grosso (voz masculina, por exemplo). Cantar alto significaria cantar agudo. Quando queremos dizer que alguém cantou com muita intensidade, usamos o termo: cantar forte. Dessa forma, um sussurro seria uma um som fraco.

⁹⁹ Estúdio Murilo Corrêa.

Gil, ele relatou sua insegurança em levar 35 mulheres idosas para dentro de um estúdio. Ele acreditava que isso não seria bom para elas. Temia que isso alterasse as vozes. Pensaram em ir para um sítio, deixá-las bem à vontade, mas essa idéia foi descartada devido à dificuldade operacional de transportá-las e assumir as despesas de todo o grupo e da produção. Então, Gil deu a idéia de levar o estúdio para o local de ensaio do grupo. O estúdio então foi montado no galpão onde elas ensaiam e isso mobilizou o Alto Vera Cruz por três dias. Ele me relatou que ficou “*impressionado com a disponibilidade, paciência, tolerância e persistência delas*”. Foram três dias durante as manhãs e as tardes e todas estavam lá, com cara boa, cantando e repetindo as músicas insistentemente.

Elas contam essa repentina mudança em suas vidas, como nesse trecho:

“Eu vinha gravar e meu marido não queria deixar. Ele sempre mandou em mim, mas aí eu disse que ia colocar o lixo na rua e saí correndo. Eu vim mesmo! Ninguém ia me segurar” (essa pessoa não quis se identificar).

Rosária também comentou:

“A gravação do CD foi muito bom! Foi uma graça. Eu chegava com o pique todo. Era um momento de vitória. Eu extravasava e cantava. Foi uma coisa muito linda”.

E na opinião de Mercês,

“Eu achava engraçado porque a gente ficava igual bóia 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”.

Esse era um momento de reconhecimento do trabalho. Não apenas reconhecimento, mas também de possibilidade de participar de uma produção coletiva, que levaria seus nomes. Também havia o momento de *bater as fotos*. Todas tinham de estar presentes.

Para realizar as primeiras gravações, o *Play-Back* foi colocado para tocar bem baixinho de forma a guiar o grupo, mas não seria capturado na gravação. Sobre esse momento, salientou Gil Amâncio:

“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 Play-Back e deixá-las

como elas sempre foram. Aí foi uma maravilha. Deu tudo certo. Fluiu”.

Gravadas as vozes, foram convidados músicos para comporem o CD. Gil queria que o CD representasse a memória do grupo¹⁰⁰.

Quanto à apresentação do CD, ele possui um material gráfico muito original. É de aparência artesanal (para representar o momento de trabalhos manuais do grupo) e possui um encarte com 31 páginas. Em cada página do encarte, há uma foto em preto e branco de cada uma das integrantes do grupo, inclusive da Dona Raimunda (que gravou o CD e faleceu antes que ele ficasse pronto) e uma foto do grupo em uma rua do Alto Vera Cruz. Nessa foto coletiva, o grupo está vestido com a roupa das Meninas de Sinhá, dançando e cantando. Algumas mulheres estão com os braços levantados, dando realmente a sensação de que estão celebrando a vida. Além das fotos, são apresentadas também todas as letras das músicas (uma, em cada página do encarte). A apresentação consta de um depoimento do diretor musical Gil Amâncio e do compositor Renegado, ambos falam sobre *Ser h-um-mano* e sobre a importância do ato coletivo para a celebração da vida. Segundo esse depoimento, as músicas do grupo são uma “*releitura do universo das cantigas de roda re-territORIZANDO essa tradição*”.

O CD do grupo Meninas de Sinhá é elogiado por todos que o vêem. Sua embalagem é extremamente original. É forrada, por dentro, com chita (um tecido com flores, estampado de vermelho e amarelo), como é também a apresentação do próprio CD (florais de chita). Segundo a empresa¹⁰¹ que o produziu, essa foi uma idéia discutida com o grupo. Eram realizadas reuniões coletivas para decidir todos os assuntos referentes à produção do CD. Segundo os representantes dessa empresa¹⁰², o grupo sempre era representado por quatro ou cinco senhoras que eram muito participativas nas discussões. Em uma determinada reunião, elas deram a idéia de usar a chita para representar a formação do grupo (trabalhos manuais). A idéia não foi apenas acolhida pela produção como também enriquecida: usariam não apenas o tecido chita, mas fariam a capa externa do CD com palha, com aparência artesanal e imitando a esteira. Segundo Dona Valdete, “*a palha é muito presente no interior. Tem*

¹⁰⁰ Na entrevista que realizei no Palácio das Artes com Gil Amâncio, perguntei-lhe porque esse dado não está no encarte do CD por se tratar de um dado tão importante e que enriqueceria o trabalho. Ele se demonstrou surpreso. Realmente não pensaram em acrescentar isso ao CD.

¹⁰¹ Trata-se da Cria Cultura.

¹⁰² Realizei uma entrevista semi-estruturada com o representante da empresa. Marquei por telefone e ele me atendeu com muita simpatia. Perguntei sobre a produção do CD, seu processo e distribuição.

palha em esteira, em balaios e a gente queria alguma coisa que lembrasse e interior". O trabalho foi todo realizado manualmente. Todas as 2000 caixas do CD foram produzidas manualmente, em quatro meses e foram também numerados à mão. A empresa contratou uma moça para realizar o trabalho, mas algumas Meninas de Sinhá faziam questão de ir ajudá-la nessa confecção. Houve alguns desentendimentos entre essas Meninas e a moça, então o trabalho ficou parado por algum tempo, voltando depois somente com a moça para terminá-lo. Eis o CD que é vendido com uma embalagem de papel que o reveste:



Figura 18 : CD Meninas de sinhá

Esse trabalho contou com o financiamento da antiga Telemig-Celular. O representante da empresa que produziu o CD disse que eles não lucraram absolutamente nada com essa produção. Segundo ele, a empresa cobraria mais ou menos vinte mil reais por um projeto de tal nível. A produção do CD envolveu gravar as vozes, mixar em estúdio, registrar algumas versões em nome do grupo, produzir as capas, divulgar e distribuir. Dos 2000 CDs, 1.200 foram doados ao grupo, 200 eram de direito da Telemig-Celular e o restante foi enviado a distribuidoras de todo o país¹⁰³.

O CD é muito bonito, agrada todas as faixas etárias. Possui elementos da infância, da juventude e da velhice. Possui elementos que remetem os adultos à memória da infância, sons que remetem à vida urbana, ao popular e ao erudito¹⁰⁴.

Finalizo assim a apresentação do discurso musical das Meninas de Sinhá que

¹⁰³ No decorrer da pesquisa criei um espaço na internet para o grupo.

Disponível em <<http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=36152574>> Em menos de um mês, já havia 88 acessos que às vezes deixava alguma mensagem. Um dia, havia a seguinte mensagem: “*CD Meninas de Sinhá entre os mais vendidos em Recife*”. Fui averiguar e a notícia era mesmo verdadeira. Entrei em contato com o rapaz que enviou a mensagem e ele me mandou pelo correio o jornal, que dei ao grupo.

¹⁰⁴ Tenho consciência de que essas palavras revelam o meu encanto pelo grupo. Se por um lado, como pesquisadora, eu devesse parecer mais imparcial, por outro, defendo a idéia – já colocada na introdução desse trabalho- de que um artista se revela em sua obra e como tal, é minha opção revelar esse encanto. Inclusive, coloco aqui um desafio a quem não conhece o grupo: tente ouvi-lo e não se emocionar. Destaco aqui que esse *encantamento* consciente não me impediu de ter uma visão crítica do grupo.

possui elementos tanto de dimensão musical quanto de dimensão humana que são indissociáveis uns dos outros. A trama é tecida com vários fios e esses fios por sua vez, possuem várias tramas. Nesse sentido, valorizar a memória do passado, não deixando-a se perder em seu caráter transitório, faz com que ela seja re-significada, por meio dos encontros e possua um caráter construtivo.

O discurso musical das Meninas de Sinhá possui elementos verbais, musicais e de interpretação que demonstram a relação do grupo com o próprio grupo, com a memória de suas integrantes, com o público e com o urbano. A circulação do discurso musical se fez por meio do CD produzido pelo grupo. Assim, essa trama, cheia de outras tramas, reinventa o presente e possui uma utilidade. Afinal, de que serve uma rede se não tiver uma utilidade? Ela deve servir para embalar, para aquecer. No caso das Meninas de Sinhá sua trama reinventou um novo viver para suas integrantes, mas um viver que altera seus espaços, que envolve outros seres, que acalenta uns, emociona outros, criando assim, novas tramas.

**4- O DESENVOLVIMENTO DO DISCURSO
MUSICAL DAS MENINAS DE SINHÁ**

O encontro das mulheres que vieram ao longo do tempo a constituir o criação do grupo Meninas de Sinhá, como já foi relatado no início desse trabalho, ocorreu dado o propósito de Valdete de reunir algumas mulheres que tomavam remédios antidepressivos, como é relatado pelo grupo e a meu ver se deu também devido à disposição de suas integrantes de se reunirem. Entretanto, o grupo relata que o objetivo de Valdete era conseguir, por meio das relações entre essas mulheres, que elas “*largassem os remédios. Não é possível uma pessoa tomar tanto remédio assim!*”, relatou-me Valdete. Com muita insistência, conseguiu formar um pequeno grupo *Lar Feliz*, que se reunia às segundas, quartas e sextas-feiras. Elas faziam trabalhos manuais e expressão corporal como um pretexto para se reunirem, discutirem seus problemas, se ajudarem e produzirem alguns trabalhos. Segundo Valdete, “*uma ensinava para a outra o que sabia*”. Elas faziam tapetes, bordados, bonecas de pano e outros trabalhos. Terminavam esses encontros às sextas-feiras realizando brincadeiras da infância. “*Sempre tinha uma que falava: ‘vamos brincar de roda?’*”. Assim, a música de roda se fez presente no grupo. Com a introdução da música na vida do grupo, houve uma re-significação de seus encontros (ao invés de ser um pretexto que facilitava as relações entre as pessoas do grupo, passou a ser um fator que ampliava as possibilidades na vida de cada componente). Agora havia desejo de aprender canções, de aprender a tocar instrumentos, de aperfeiçoar as músicas para apresentações públicas. Para tal, o grupo teve encontros com outras pessoas que exerceram forte influência nele e contribuiu para ele chegar a ser o que é hoje.

Resumindo a trajetória do grupo, eu diria que, embora ele tivesse uma dinâmica própria (não necessita de ninguém externo ao grupo para se encontrar, para aprender o que deseja, para realizar apresentações ou participações em eventos, enfim, para se manter), ele passou por alguns encontros, de caráter educativo que contribuíram para ele ser o que é hoje. Considero que todos os contatos com outros grupos, as viagens, os encontros foram altamente relevantes para seu desenvolvimento. Entretanto, observei que cinco encontros se destacam no discurso de suas integrantes, como encontros importantes. Sendo assim, selecionei, para o estudo do desenvolvimento musical e observando esses o discurso do próprio grupo, cinco encontros que chamei de momentos: Roquinho, NUC, Gal duValle, Gil Amâncio, Carlinhos Ferreira.

Esses ricos momentos, muito contribuíram para que o grupo evoluísse tanto em seus conhecimentos musicais como em seus conhecimentos sobre seus próprios conhecimentos musicais. Ressalto, porém que o grupo possui um movimento entre suas

componentes que facilita que esses aprendizados sejam mantidos às novas integrantes. Observei que as pessoas que ajudaram o grupo se foram, mas seus conhecimentos adquiridos mantiveram-se e são repassados. Como já disse anteriormente, é como uma linha na trama que entra e sai, formando um tecido, deixando para trás suas marcas, importantes para a formação. Essas marcas, somadas a outras somente o grupo possui. Essa é a singularidade do grupo: somente esse grupo reuniu tais marcas em tal contexto, para tais pessoas.

Esses aprendizados estão vivos nas *Meninas*. Isso ficou claro para mim quando assisti à apresentação das Netinhas de Sinhá. Roquinho¹⁰⁵ era encarregado de ensaiar o grupo das Netinhas. Nessa pequena apresentação¹⁰⁶, uma Menina de Sinhá estava presente e observei como o aprendizado sobre a roda, ensinado às Meninas de Sinhá quando da preparação do grupo para a inauguração do Centro Cultural do Alto Vera Cruz, se manteve presente nesse momento. Dona Ana¹⁰⁷ repetiu para as Netinhas as mesmas palavras que o Tião Vieira havia dito ao grupo:

“Meninas, vocês precisam da elegância da roda: cabeça em pé, peito para a frente e preencher todo o espaço. Vocês não podem cantar engolindo a voz, tem de cantar e a voz tem de aparecer”.

Ela falava com as Netinhas que cantavam os versos somente com suas vozes, sem o coro acompanhando. Por estarem sós no momento do verso, suas vozes tinham de aparecer.

Esse ensaio das Netinhas me revelou algumas estratégias usadas pelo grupo para ampliar seus conhecimentos, pois as trocas estão presentes todo o tempo nas relações individuais e sociais com o saber.

Como afirma Charlot (2000), o homem é um sujeito de saber que se relaciona com o mundo. Portanto, não há sujeito de saber sem relação com o mundo e com os mundos particulares, sem relação com o saber em um determinado momento. Querendo ou não repetir as palavras do Tião Vieira, Dona Ana transmitia um saber, isto é, o que foi interiorizado de forma significativa em algum momento, era naquele momento externalizado e re-significado em outro contexto, para outro público.

¹⁰⁵ A experiência com Roquinho foi relatada no capítulo que descrevo o grupo.

¹⁰⁶ Fui convidada por Célia para assistir à uma pequena apresentação na praça da comunidade. Era uma apresentação livre, sem divulgação, apenas para o grupo sentir o ritual de uma apresentação. O grupo fez uma roda e cantou Sereia (música que está presente no CD das Meninas de Sinhá. Há a presença de versos intercalados por um refrão). As Netinhas cantavam o refrão, mas inventavam outros versos usando poesias ou frases de brincadeiras umas com as outras.

¹⁰⁷ Irmã de Valdete, presente no grupo desde a sua formação e com 80 anos. Não participa dos ensaios, mas aparece de vez em quando.

Voltando à questão dos encontros do grupo Meninas de Sinhá com diferentes sujeitos já descritos em capítulos anteriores, um fato muito me chamou a atenção. Refiro-me ao sentido comum dado a algumas frases (tratam-se de frases coletadas em entrevistas) ditas pelas pessoas que participaram dos encontros com o grupo. Essas frases sugerem a finalização dos encontros, isto é, as pessoas que estavam se encontrando com o grupo, se retiraram por acreditarem que as Meninas de Sinhá já eram capazes de seguir sozinhas e produzir muito mais do que se continuasse sob a orientação deles. O afeto pelo grupo estava também presente na fala de todos aqueles que se encontram com ele.

Nesse sentido, cito Roquinho. Ele é uma dessas pessoas que tinha um afeto muito grande pelo grupo, mas queria a independência do mesmo. Ele queria que o grupo não se limitasse à percepção dele apenas. Roquinho me disse que sentiu que o grupo perguntava a ele sobre as músicas que deveriam apresentar e ele não queria essa dependência. Ele afirma que acreditava que sua retirada seria rica para o grupo. Por isso, desejava que elas se libertassem dele: *“eu tentava o tempo todo puxar o que elas já tinham [...] Acredito nelas mais do que tudo e sei que elas são capazes”*, diz Roquinho. De fato, ele não estava mais presente no grupo. Havia deixado-o desde o envolvimento delas no projeto de gravação do CD. Segundo ele havia sido transferido do Alto Vera Cruz, mas isso foi coincidência. Deixou de freqüentar os encontros do o grupo porque desejava mesmo que elas não dependessem dele, pois *“elas têm potencial e isso a gente está vendo aí hoje. Sou orgulhoso delas”*. Valdete, assim, se expressa sobre a importância dos encontros com Roquinho: *“Roquinho foi muito importante para o surgimento do grupo”*.

Realmente, ele conseguiu sistematizar o que até então acontecia no grupo mas nem sempre era percebido como algo concreto. Elas queriam apresentar uma música, mas não sabiam como se organizar. Roquinho, por meio de reuniões com o grupo conseguiu sistematizar as idéias e levá-las a eleger determinadas músicas que fossem significativas para si e ampliar o olhar do grupo para além de apresentações em seus próprios espaços. O grupo faria uma apresentação e representaria a comunidade na comemoração do centenário da cidade. Acrescenta, ainda, Valdete:

“Como todos ou outros que passaram por nossa vida, ele veio e se foi. Ele apareceu de novo para ensaiar com as Netinhas de Sinhá e já se foi de novo”.

Com referência ao NUC, o grupo, ao participar do *Manifesto Primeiro Passo*, não apenas se relacionou com outros grupos como o NUC, Capoeirarte Brasil, Trio Senzala, como também teve contato com Gil Amâncio que foi fundamental para o grupo. O contato com o NUC fez surgir, nas Meninas de Sinhá, o desejo de aprender a tocar instrumentos de percussão, aperfeiçoar o canto e gravar um CD.

Valdete também relatou a influência de Gal du Valle para o grupo:

“A gente sentiu que precisava melhorar, aprender um instrumento, tocar percussão. Tinha algumas mulheres que queriam tocar e a Gal tinha um grupo de dança afro. Aí deu certinho. Ela ensinou para a gente e foi muito bom”.

Gal não apenas teve encontros com o grupo, com a finalidade de lhes ensinar a tocar percussão, como também se envolveu com ele, chegando a compor uma música, como já relatei no capítulo anterior. Na entrevista, comentou: *“o tempo todo que estive com o grupo tentei potencializar o que estava lá. Elas são muito boas e querem aprender [...]. A vontade faz aprender e não precisar mais da gente”*. Questionada sobre sua retirada dos encontros com o grupo, respondeu-me que algumas das Meninas de Sinhá, já sabendo alguns toques de Zabumba, pandeirola e triângulo, poderiam ensinar às outras que se mostrassem interessadas.

Valdete reforça a posição de Gal e a associou à Dedé (a senhora que dava aulas de expressão corporal para o grupo):

“Tanto Gal como Dedé falaram: ‘vocês não precisam mais de mim’. Acho que elas viram que a gente aprendeu e que uma conseguia ensinar para a outra”.

Esse relato demonstra trama que ajudou a formar os encontros do grupo bem como o seu discurso musical, fruto desses primeiros encontros. Como uma *agulha* que entra e sai para formar um tecido que se forma aos poucos, cresce e fortalece, também as pessoas que mantiveram algum encontro mais sistematizado com o grupo possuíram esse mesmo movimento, acreditando no que estava se formando. Achei muito curioso quando percebi que a Gal usou as mesmas palavras já usadas por Gil Amâncio (relatadas no capítulo sobre as Meninas de Sinhá). Ambos usaram a mesma expressão: *“pontencializei o que já estava lá”*. Isso me demonstra que o grupo realmente possui um potencial e deve ampliá-lo, explorá-lo, sem perder a linha da trama que visa um tecido cuja utilidade é o bem viver.

Por outro lado, Gil se considera completamente disponível para o grupo. Ele ensaia sempre que há um novo show e necessitam de uma intervenção mais sistematizada. Isso ocorreu, por exemplo, quando da preparação do grupo para a gravação do CD, mas ele acompanha o grupo ocasionalmente. Gil tem um carinho muito grande pelo grupo. Vai, de forma voluntária, ao Alto Vera Cruz para ensaiá-lo e acredita, que:

“Elas dão conta sozinhas. Tenho segurança de que elas dão conta. Elas são disciplinadíssimas. As Meninas de Sinhá se expressam até melhor quando estão sozinhas entre elas mesmas”.

Acerca de Gil, faz o seguinte comentário:

“Ah! Ele é demais! Ele ensinou a gente tudo! Ele separou a gente pelas vozes, ensinou o que fica bom em um lugar, se tem de ser mais alto ou mais baixo. Ah menina! O Gil é demais!”.

Os encontros com Gil Amâncio, não somente os da época do NUC ou da gravação do CD, mas todos eles, até os que eventualmente acontecem, foram e são realmente fundamentais para o grupo ser o que é hoje. Afirmou Gil em entrevista que nunca ensinara nada a elas; simplesmente elas cantavam e ele fazia alguns ajustes para a música fluir melhor. Assistindo a alguns ensaios em que Gil¹⁰⁸ estava liderando, observei que realmente era isso o que ocorria, mas há aí alguns pontos relevantes.

Vou relatar, nesse sentido, um ensaio para que se compreenda essa relação com Gil. Quando o grupo se preparava para uma apresentação em Itaúna, Gil esteve presente nos ensaios. Estavam ensaiando a música *Tá Caindo Fulo e Pai Francisco*. O ensaio era realizado da seguinte forma: ele se colocou no meio da roda, as Meninas de Sinhá cantavam e ele as regia dançava no centro da roda. Ele dançava, pulava, rodava, caía no chão, como lembra Isabel: *“Ele mata a gente de tanto rir. É muito engraçado! A gente ama o Gil”*. Ele fazia movimentos de capoeira enquanto elas cantavam, sempre atento ao som produzido pelo grupo. Em determinado momento, ele fechou as mãos e elas, automaticamente pararam de cantar. Gil dizia a elas: *“nessa passagem vocês estão atravessando. O tempo está desencontrado”*. Ele contou o tempo, bateu o ritmo, as colocou para contar com ele e combinam de contar, por exemplo: 1,2,3,4. Somente depois dessa contagem, é que entraram as zabumbas e contaram novamente: 1,2,3,4 para, somente depois disso, as vozes entrarem. Nas três primeiras tentativas tudo deu

¹⁰⁸ Sempre que o grupo vai se apresentar de forma mais elaborada (em grandes espaços, com contrato com empresas, na televisão), ele chama Gil Amâncio para uma melhor sistematização e para se sentirem seguras.

errado e na quarta deu certo. A partir daí, elas entraram no tempo certo e se mantiveram nele.

Como professora e estudante de música, destaco aqui que percebo que o grupo consegue tocar qualquer música sozinho. Entretanto, uma ajuda externa ajuda a organizar o ritmo, os timbres. Trata-se de um aperfeiçoamento. Não quero aqui passar uma impressão de que é Gil ou qualquer outra pessoa, externa ao grupo, que ensina ao grupo a música. A música está lá, mas um ouvido externo treinado, sempre ajuda a nós, músicos.

Voltando ao ensaio de Gil, outra ajuda do Gil é quanto à disposição do grupo. Ele coloca as vozes sopranos¹⁰⁹ juntas, separa as contraltos¹¹⁰ e observa os falsetes¹¹¹. Havia três zabumbas, duas pandeirolas e um caxixi e estavam presentes as 35 Meninas de Sinhá. Gil, como sempre, rodava no centro da roda, ora com os pés no chão, ora com os pés voltados para o teto (fazendo movimentos de capoeira). No meio da música, ele fechou as mãos, fazendo, assim, o gesto de interrupção do canto. Fez isso porque observou duas coisas: uma zabumba estava fazendo um toque diferente e uma das percussionistas (Rosária) estava cantando em falsete. Esses fatos chamaram a atenção dele e logo fez com que esses detalhes se tornassem visíveis destacando, assim, um diferencial para as músicas ensaiadas.

Vale lembrar que zabumba é um instrumento de percussão:



Figura 19: Foto de Rosária tocando uma zabumba

¹⁰⁹ Mulheres que cantam em timbres agudos.

¹¹⁰ Mulheres que cantam em timbres que estão entre o som médio e grave.

¹¹¹ Falsete é quanto cantamos com uma voz mais grave ou mais aguda do que a nossa.

Estavam tocando neste dia: Mariinha, Ephigênia e Rosária. As zabumbas tocadas por Mariinha e Ephigênia faziam:

O O X X O X O X
 1 2

Considerarei *O* o toque que se dá na parte da frente, de cima da zabumba e *X* o que se dá na parte de trás, embaixo da zabumba. Para cada tempo, são dados quatro toques assim: tempo 1- dois toques em cima e dois embaixo (ooxx); tempo 2 - um em cima, um embaixo, um em cima e um embaixo (oxox). Um lado é considerado a frente e o outro atrás.

Em uma partitura, esses toques são representados da seguintes forma:



A terceira zabumba tocada por Rosária fazia:

O . O O O . O O X
 1 2

Esses toques podem ser representados da seguinte forma:



A diferença do primeiro para o segundo momento está na forma de tocar o ritmo. O primeiro toque do tempo 1 tem um prolongamento no tempo, que é compensado com uma batida mais rápida a seguir (uma colcheia pontuada acompanhada de uma

semicolcheia). A seguir, há uma nota mais prolongada no tempo 2 (uma semínima), que sozinha equivale a um tempo completo. Além disso, não há repetição do tempo 1 e tempo 2, como era feito anteriormente (o mesmo ritmo era repetido até o final da música). Agora elas tocavam uma primeira forma nos tempos 1,2 e faziam, a seguir, os tempos 1,2 de outra forma, repetindo essa seqüência até o final da música. Tanto o Gil quanto as Meninas de Sinhá contam 4 tempos devido a essa alteração.

Prosseguindo à leitura do ensaio, ele pediu às outras duas zabumbas que reproduzissem o que a terceira fazia e o som ficou mais complexo.

Percebi que esse ritmo contém aquela célula rítmica chamada *Semba* e ela é binária, de 2 tempos. Considerei então 2 tempos para uma primeira forma e 2 tempos para uma segunda forma. O grupo conta 4 tempos.

Quanto à primeira forma, observei o seguinte:



O tempo 1 possui duas batidas na parte de cima da zabumba: uma com o tempo prolongado (devido à presença do pontinho – uma colcheia pontuada) e outro com o tempo mais curto (devido à presença de dois colchetes – uma semicolcheia). O tempo 2 possui apenas uma batida (semínima).

Quanto à segunda forma observei o seguinte:



O tempo 1 é idêntico ao tempo 1 anterior, mas o tempo 2 possui apenas uma batida rápida (semicolcheia), acompanhada de uma pausa no tempo de outra semicolcheia (essa pausa é tocada na parte de trás da zabumba). Essa batida na parte de trás da zabumba é como uma chamada para uma nova seqüência dos tempos 1,2-1,2 produzindo um diferencial quando ouvimos o ritmo, eu diria, um charme especial. Por

parecer uma chamada temos a sensação intuitiva de que aí termina a frase e temos, então, a impressão de que se refere a um compasso de 4 tempos. Como já disse, o próprio grupo conta 4 tempos.

Cabe, aqui, uma questão: como a Rosária, distraidamente, tocou algo tão complexo (uma variação do *Semba*) sem nunca ter tido aula especificamente sobre esse ritmo? Volto, então, à questão colocada no capítulo anterior, ou seja, a imersão em ambientes associados à capacidade de percepção da pessoa muito favorece a escuta. Reforço também aqui que não é necessário estudar música para ser músico.

Voltando, novamente, aos encontros com Gil Amâncio, além da capacidade de perceber um toque rítmico que passaria despercebido a um ouvido pouco treinado, observei, também, sua percepção aguçada em relação aos timbres de voz. Ao ouvir um falsete feito também por Rosária (percussionista), ele parou as vozes. Pediu às outras mulheres que estavam fazendo percussão que cantassem juntas o falsete enquanto o restante do grupo cantava normal. Ficou simplesmente linda essa alteração porque houve o jogo de vozes, deixou de ser um uníssono para haver a segunda voz.

Após esse ensaio, perguntei à Ephigênia se ela achava que as músicas ficaram mais bonitas e mais emocionantes com as alterações. Me afirmando, eu perguntei-lhe de forma direta se ela atribuía isso ao Gil ou ao grupo. Ela respondeu-me que, sem dúvida, era ao Gil, pois, *“ele é que é importante para ficar assim. Ele é que organizou”*.

Novamente, a questioneei: - mas ele não criou nada, ele fez aparecer o que percebeu. E Ephigênia respondeu: - *“mas se não fosse ele nada aparecia! Acho que é ele mesmo. A gente não tem experiência, né?”*. Fiz a mesma pergunta ao Gil ele repetiu o que sempre me diz.

“Tudo está lá, eu tiro para fora, ou melhor, potencializo. Então o mérito não é meu. É delas”.

Esse exemplo é muito bom para retratar o tipo dos encontros com Gil Amâncio. Ele faz aparecer o que está lá, mas talvez não aparecesse se ele não estivesse lá. Não importa se o mérito é delas ou dele. Não quero defender a idéia de que são esses encontros que fazem o grupo crescer. Concordo que eles facilitam e ampliam as possibilidades porque ampliam os diálogos. O que é relevante, para mim, é o fato de que houve um aperfeiçoamento advindo desse encontro. E assim aconteceu durante toda a produção do CD. Gil refinava o que já existia ali.

Eu não entendia, até assistir ao ensaio, por que ninguém assumia a criação de algo tão belo. Somente depois, obtive a solução para esse meu dilema: entendi que realmente não existia *aquela* pessoa responsável por um resultado construído em um coletivo.

Sem dúvida, atribuo a Gil Amâncio a capacidade *sui-generis* de apreciação, de percepção de sons isolados dentro de performances coletivas. Assim, ele deu forma (fez aparecer) o que talvez se perdesse sem sua presença e, por isso, não se considera o criador de tais frases. Por outro lado, como foi ele quem fez aparecer o potencial de algumas mulheres, o grupo também não se considerava o criador. Discutindo esse fato, posteriormente com Gil Amâncio, ele se mostrou satisfeito com essa análise e acrescentou que esse era um tema que merecia ser aprofundado, considerando-se o quanto a mistura é rica.

Dessa forma, ressalto a importância de encontros que promovem, juntamente com o grupo, seu aperfeiçoamento e crescimento. O encontro faz nascer um terceiro elemento que não aparecia com os sujeitos isolados. O encontro enriquece a trama.



Figura 20: Foto de um ensaio com Gil Amâncio.

Falta, ainda, focalizar Calinhos Ferreira. Ele ensinou percussão para as Meninas de Sinhá. Com vários instrumentos de percussão, eram realizadas oficinas e os instrumentos circulavam. Ninguém aprendia apenas um instrumento. Elas experimentavam vários instrumentos. O que valia era o ritmo. Ele as estimulava, também, a escrever, do jeito que quisessem (usando bolinha, cruz, pauzinho, risco) o

que tocavam. O importante era que houvesse o registro. Dessa forma o grupo seguiria um único ritmo.

Com referência às trocas de experiências estabelecidas com outros grupos e também entre as próprias Meninas de Sinhá, considerei, em um primeiro momento, os encontros com pessoas que visitavam o grupo. Ressalto, aqui, que o desenvolvimento musical do grupo faz parte de todo um conjunto de fatores (pessoais, sociais, o contexto do Alto Vera Cruz que propicia a expressão cultural). Entretanto, fiz uma análise sobre esses encontros. Para tal, usei a contribuição da teoria de desenvolvimento musical de Swanwick (1994).

Não se trata de usar um referencial teórico para explicar um fenômeno social, que é a experiência das Meninas de Sinhá. Por outro lado, essa reflexão me ajudou a explicar essa experiência. Isso facilitou-me compreender o processo educativo do grupo em relação à questão dos encontros com outros sujeitos. Dessa forma, dialoguei com um autor, educador na área da música, que escreveu para um outro contexto, para sujeitos diferentes. Entretanto, o diálogo com outras áreas não apenas enriquece a reflexão, mas também amplia suas possibilidades, permitindo, inclusive ampliar a visão da própria teoria que até agora foi aplicada apenas no ensino formal de música. Dessa forma, tentarei articular as idéias da teoria com minhas observações sobre um fenômeno social. Primeiramente, explico a teoria de Swanwick (1994), o contexto em que foi desenvolvida e depois, como pretendo fazer a aplicação dela.

Para Swanwick¹¹²(1994), o contexto é determinante na qualidade de uma composição, por exemplo. O espiral considera que a compreensão musical se dá por meio do domínio cumulativo dos elementos do discurso musical e pela representação mental da música baseada nas modalidades: composição, apreciação e performance.

¹¹² Swanwick desenvolveu, a partir dos dados de uma pesquisa de Tillman, o *Modelo Espiral de Desenvolvimento Musical* (SWANWICK e TILLMAN, 1986) que constituía uma forma de avaliar o desenvolvimento musical. O público dessa pesquisa foi de crianças de diversos grupos étnicos e culturais, entre 3 e 14 anos, alunos das escolas regulares de Londres. Essas crianças foram acompanhadas por quatro anos e faziam pequenas composições. Com um total de 48 estudantes, ele registrou por meio de gravações, 745 composições que realizava com o intuito de estimular a criação desses alunos. A partir desse estudo, foi elaborado o *Modelo de Desenvolvimento Musical*, que descreve os estágios de desenvolvimento musical. Ele associou cada estágio a uma faixa etária: (0-4 anos)- estágio material que abrange os níveis manipulativo e sensorial; (5-9 anos)- estágio da expressão que abrange os níveis pessoal e vernacular; (10-15 anos)- estágio da forma que abrange os níveis especulativo e idiomático; (acima de 15 anos) - estágio do valor que abrange os níveis simbólico e sistemático. Esses estágios são considerados dentro de cada elemento que compõe a evolução musical de um sujeito, como a apreciação, a performance e a composição. A *Teoria Espiral de Swanwick* nasceu dessa análise e foi publicada em 1994. O desenvolvimento do espiral de Swanwick é muito útil para professores da educação musical que por meio de avaliações, identificam em que nível seus alunos estão e promovem a evolução deles para o estágio seguinte.

Concordo com França (2004), ao dizer que essa é a maior contribuição sobre o desenvolvimento cognitivo-musical encontrada na literatura porque abarca tanto o desenvolvimento pessoal do sujeito, quanto sua inserção social, que influencia seu desenvolvimento.

Não há como pensar em composição musical sem se considerar o tipo de música que o sujeito compositor ouve, sem pensar em sua performance. Por outro lado, não há como pensar em performance sem se considerar a expressão e interpretação que abrange também a apreciação. Um aspecto envolve o outro todo o tempo. Trata-se de uma integração entre composição, performance e apreciação. Esse referencial levou-me a algumas questões sobre as Meninas de Sinhá: como se dá a produção do saber no grupo? Sem nunca terem estudado música de forma sistematizada, elas hoje são compositoras. Como elas aprenderam música? Será que somente os encontros com outros sujeitos foram relevantes? Como elas chegaram ao ponto de elaborar composições musicais? Em outras palavras: qual foi o movimento que o grupo fez em sua aprendizagem?

Para Swanwick (1994), a *composição* musical se relaciona à criação, a compor uma música em qualquer nível, isto é, exercer a imaginação, não necessariamente criar uma música complexa. Trata-se da produção de um material sonoro organizado de alguma forma. Podemos, por exemplo, tocar três notas e isso ser considerado uma composição no nível manipulativo¹¹³, desde que essas notas façam algum sentido. Entretanto, para que uma composição obtenha uma maior complexidade, faz-se necessário saber manusear um instrumento (mesmo que seja bater uma baqueta em um tambor), isto é, exercer o domínio sobre um instrumento. A *performance* envolve a execução complexa ou simples expressão sonora (instrumento ou voz), incluindo aí a improvisação. Outra modalidade é a *apreciação*. Ela está relacionada, de certa forma, à imitação. Quando ouvimos uma música, reagimos de alguma forma ativa. Imitamos o movimento da música internamente, ou mesmo externamente, ao dançarmos ou movermos junto com a música (SWANWICK, 1983). A apreciação envolve uma atitude ativa da percepção.

A experiência em uma modalidade – composição, performance ou apreciação (veremos a seguir) enriquece, reforça e ilumina outra. O produto disso é a aquisição de conhecimentos musicais, que seria o entendimento da linguagem musical, sua

¹¹³ Primeiro nível do espiral – será explicado a seguir.

compreensão. É importante ressaltar que conhecimento musical é diferente de conhecimento sobre a música. Segundo França (1997), este último está relacionado a saber teorias e conceitos, conhecer seus aspectos técnicos (que são pilares do treinamento musical) e envolvendo a notação musical, a audição apurada (reconhecer os sons pelo ouvido afinado) e também a performance (prática). O conhecimento musical é o entendimento do funcionamento dos elementos da música como uma linguagem, envolvendo, aí a compreensão da música como discurso simbólico que abrange as idéias musicais. Para Swanwick (1994), é necessário compreender as dimensões dos materiais sonoros, o caráter expressivo, a estrutura, para que a música seja valorizada como discurso simbólico tanto em nível pessoal quanto coletivo. A composição, associada à performance, refina a percepção porque exige o engajamento no discurso musical, exige a apreciação. Entretanto, a apreciação influencia também a criação, ouvir e saber ouvir amplia as possibilidades de aparecimento de idéias musicais. Dessa forma, esse teórico desenvolveu o espiral, que busca integrar os três elementos presentes no desenvolvimento musical: composição, performance e apreciação. Para cada uma dessas modalidades há critérios que avaliam o desenvolvimento dos sujeitos: materiais (manipulativo e sensorial), expressão (pessoal e vernacular), forma (especulativa e idiomática), valor (simbólico e sistemático).

A evolução do conhecimento musical se dá pela interação entre o lado intuitivo e o lado racional. É preciso um diálogo entre o lado intuitivo e o racional, em um movimento de espiral, constante, ambos de igual importância. O intuitivo representa a relação do sujeito consigo mesmo, e o racional a relação dele com o mundo.

Swanwick (1994) escreveu sua teoria ressaltando a importância do professor de educação musical para o desenvolvimento da criança dentro da noção de desenvolvimento seqüencial comum à maioria dos indivíduos. Ele não escreveu sobre o espiral, referindo-se ao desenvolvimento do adulto ou mesmo à intervenção fora do ambiente escolar ou de conservatório. Entretanto, o desenvolvimento humano não se dá apenas na infância nem somente em ambiente escolar. Usarei, então suas reflexões para referir ao desenvolvimento musical de um grupo de idosos em ambientes diversos, por meio de encontros com pessoas externas ao grupo, de trocas com outros grupos e também por meio dos movimentos internos do próprio grupo em busca da ampliação de seus saberes. Dessa forma, arrisco fazer uma tradução da *Teoria Espiral de Swanwick* para um contexto que difere daquele para o qual ela foi elaborada.

Nesse sentido, faço minha síntese ou tradução da *Teoria Espiral de Swanwick*. Ela foi escrita para um contexto britânico, com crianças e professores de música, embora já tenha sido aplicada em vários contextos como, por exemplo, exames de vestibular (FRANÇA, 2004). Entretanto, eu não identifiquei nenhuma pesquisa que a aplicasse em contextos fora do ensino formal. Vejo possibilidades de traduzi-la para um contexto de cultura popular - o das Meninas de Sinhá. Diferentemente daquelas crianças, os sujeitos dessa pesquisa são idosas que tiveram encontros educativos com pessoas de fora do grupo, mas não limitaram seus saberes a esses encontros. Ao contrário, essas mulheres os re-significaram em suas trocas tanto internas como externas ao grupo. Destaco, ainda, que essa síntese ou tradução é apenas uma contribuição que dou com o meu olhar. Não quero colocá-la aqui como uma verdade.

Vejo, portanto, como forma de ampliação de saber, o fato de o grupo também fazer tradução de suas cantigas. Embora cante músicas de domínio público, elas não se limitam à reprodução apenas, à performance propriamente dita. Assim, o grupo altera algumas estruturas conhecidas nessas canções. Ao alterar, ele cria. Isso é composição. Entretanto, ao se apropriar de algumas estruturas musicais já existentes, a apreciação se faz presente, pois a trajetória de vida do grupo está imersa em cenários da cultura popular o que, certamente, propiciou o florescimento dessa experiência que, de certa forma, narra um passado¹¹⁴. Consciente ou não, existe uma gama de estruturas do sistema tonal que estão presentes em todas as músicas.

Dito isso, posso, então, considerar que o grupo, ao compor suas próprias canções ou ao alterar as cantigas de domínio público, o faz, inserido na modalidade de composição (compor suas próprias canções ou criar em cima de outras composições), performance (tocar instrumentos de percussão, violão e cantar) e apreciação (imita estruturas já existentes).

Para explicar as idéias básicas da evolução do desenvolvimento musical, é importante conhecer o espiral e seus níveis. Segundo Swanwick (1994), um nível depende do outro. Por exemplo, você nunca vai entender a forma musical se antes não tiver contato com a música. O processo é cumulativo e cíclico. Envolve um diálogo constante entre o intuitivo e o racional da pessoa, entre sua perspectiva individual e sua dinâmica social. Os estágios são classificados na seguinte ordem: materiais, expressão, forma e valor e são assim representados:

¹¹⁴ Cantiga de roda é uma narração de uma memória passada. Faz parte da cultura infantil das componentes do grupo.

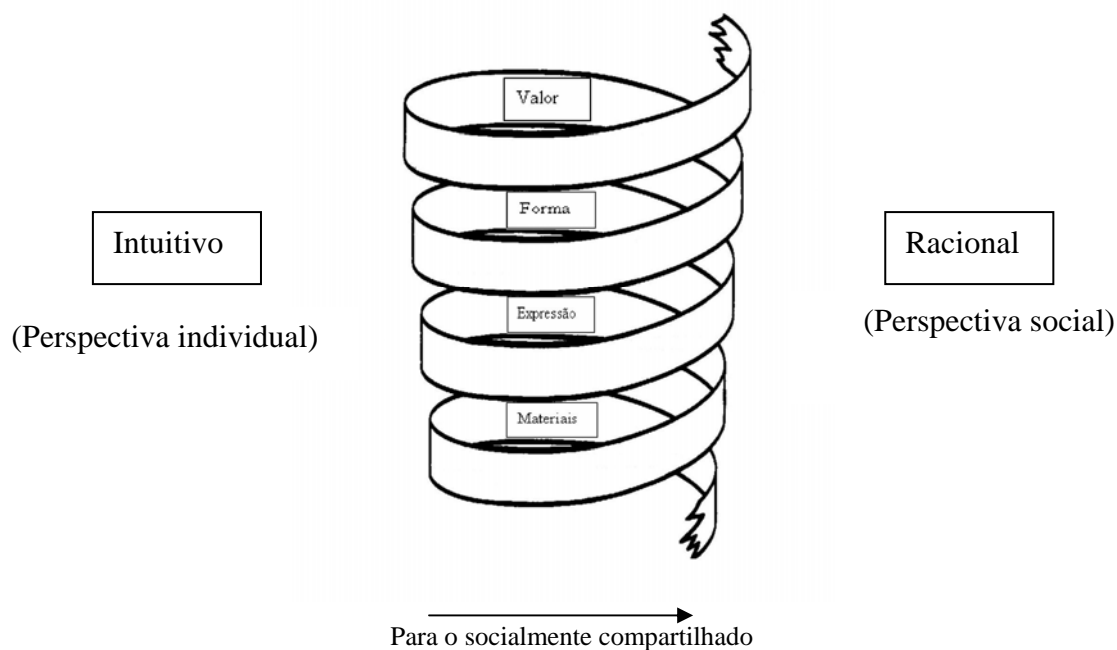


Figura 21: Estágios do desenvolvimento musical, segundo Swanwick (figura adaptada¹¹⁵).

O movimento do espiral é de baixo para cima, mas o movimento dos sujeitos na aprendizagem é de dentro para fora, buscando o interno novamente. Quando uma pessoa entra em contato com a música, ela primeiro a sente. Quando quer tocar um instrumento, por exemplo, ela pega nesse instrumento, sente, ouve seu timbre, arrisca alguns toques de forma espontânea. Este é o primeiro estágio do espiral, dos materiais (o contato com o material sonoro).

Depois que a pessoa experimenta o material sonoro ela irá expressá-lo. É o estágio da expressão, segundo estágio do espiral. Por exemplo, eu vejo um tambor. Nunca toquei um e então eu o pego, o sinto, arrisco tocar, sinto o som, experimento. Já dominando esse primeiro momento, vou agora tocar mais rápido e mais lento, com mais força e menos força, vou tentar imitar o que já ouvi, me expressando assim, pelo instrumento.

Após esse momento, se eu tiver mesmo interesse em aprender a tocá-lo, vou me interessar também em aprender a dinâmica dos toques, isto é, após experimentar e se expressar em um instrumento, a pessoa vai dar uma forma ao que toca. É o estágio da forma, terceiro estágio do espiral. Destaco aqui que não se trata exclusivamente de

¹¹⁵ Figura original disponível em: < <http://musica.rediris.es/imagenes/leeme/n13/image2.jpg> > acesso em 02/02/08.

escrever em uma partitura essa forma. Trata-se de entender os compassos, de compreender as frases melódicas, rítmicas, a estrutura da música.

Finalmente, após esse estágio vem a do valor, quarto estágio do espiral. É difícil de ser alcançado porque exige que a pessoa conheça toda a forma, conheça os padrões e os ultrapasse, criando seu próprio valor, conseguindo expressar sua própria idéia pela música.

No movimento entre o intuitivo e o racional, aparecem dois níveis paralelos em cada estágio. Eles facilitam a passagem para o estágio seguinte e seguem uma determinada ordem: estágio dos materiais (níveis sensorial e manipulativo); estágio da expressão (níveis pessoal e vernacular); estágio da forma (níveis especulativo e idiomático); estágio do valor (níveis simbólico e sistemático).

Eis sua representação:

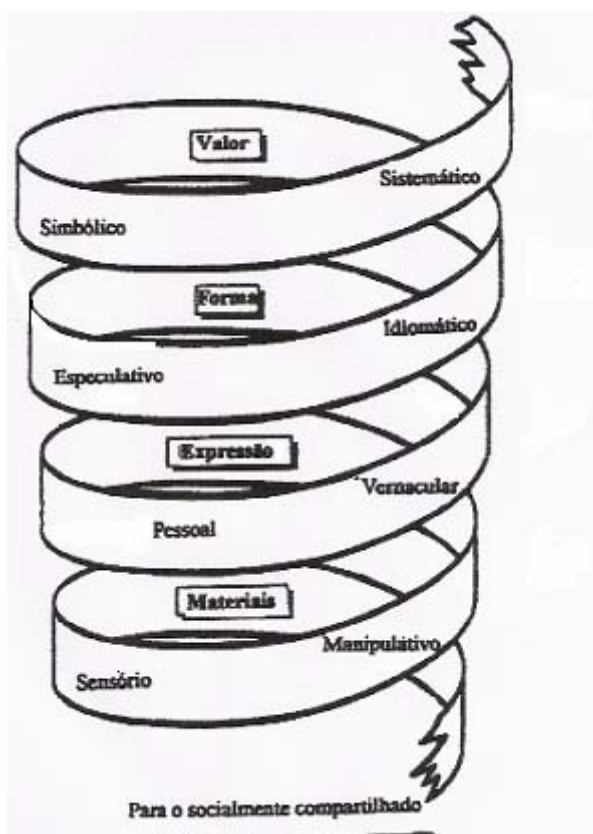


Figura 22¹¹⁶: Espiral de Swanwick

¹¹⁶ Essa imagem está disponível em < <http://musica.rediris.es/imagenes/leeme/n13/image2.jpg> > acesso em 02/02/08.

No nível dos *materiais*, primeiramente sentimos a música em um nível *sensorial*: entramos em contato com o material sonoro, experimentando-o por meio dos sentidos. É o momento do prazer pelo próprio som, existe espontaneidade e não há variações de intensidade. Ao manipularmos (tocar um instrumento, cantar) nos comunicamos com o domínio racional no nível *manipulativo*. O manuseio de instrumentos permite controle, repetições de padrões (glissandos, padrões harmônicos, trinados) e pulso estável. Geralmente são repetições longas devido ao prazer de dominar o instrumento.

Ao sentirmos e manipularmos a música, arriscamos alguma expressão de nível pessoal. Primeiramente de forma intuitiva, no nível *expressivo pessoal*, há mudanças no andamento e na intensidade, mas geralmente com pouco controle estrutural. Posteriormente, de forma racional, o nível *expressivo vernacular* considera os padrões existentes na música - frases melódicas possuem geralmente o padrão 2,4,8 compassos - e abrange algum conhecimento musical. São apreciações, performances e composições estereotipadas, mas que demonstram alguma experiência musical.

Dominando os materiais e arriscando alguma expressão, sentimos necessidade de conhecer a *forma*. Primeiramente na forma intuitiva, que é *especulativa*. A apreciação, performance e composição extrapolam os padrões. Ocorrem surpresas e improvisos com inovações no final. É um momento intuitivo, em que há coragem de arriscar improvisações. Na forma racional *idiomática*, as surpresas são integradas a um estilo, por exemplo. Há variações, geralmente derivadas de tradições populares e controle técnico, expressivo e estrutural e as composições são longas.

Após dominarmos os materiais sonoros, expressões e formas, buscamos um *valor*. No nível intuitivo, o valor *simbólico* é aquele momento em que há originalidade tanto na composição quanto na interpretação, há envolvimento pessoal e domínio técnico. Há relações estruturais, expressivas, coerentes e originais. Observa-se também inversão de frases, progressões harmônicas. Há um forte envolvimento pessoal com a música. O nível racional do valor, *sistemático*, envolve o conhecimento sobre o simbólico. Além das características anteriores, há presença de novas escalas e seqüências, novos sistemas harmônicos. Há maiores possibilidades para o discurso musical.

Quero destacar aqui o seguinte: desde minhas primeiras visitas ao grupo percebo a evolução do mesmo em termos musicais e desde o início vejo a relação dessa evolução com o espiral de Swanwick. Não uso essa teoria com o propósito de engessar

um fenômeno social, que é sempre mais complexo do que o que uma abordagem pode abranger. Mas, o conhecimento adquirido ao estudar este autor em uma disciplina no Mestrado da Música preparou um insight para uma relação que ousou apresentar.

Diante do exposto, considerei que no momento dos encontros com Roquinho, o grupo se encontrava na estágio dos *materiais*. Elas estavam experimentando cantar. Algumas componentes do grupo Meninas de Sinhá nunca haviam cantado em público. Estavam em um momento de sentir a voz. Após alguns encontros, quando, então, as integrantes do próprio grupo davam as mãos e brincavam de roda, elas sentiram a necessidade de sistematização. Isso pode ser traduzido como um momento no estágio dos materiais em que o grupo em seu momento sensorial, intuitivo, (o sentir a voz, o contato com a roda, com o corpo do outro) movimentou-se em direção ao manipulativo, racional. O resultado desse movimento do grupo foi a busca do Roquinho.

A propósito, como Swanwick (1994) indica, o primeiro momento de aprendizagem musical é aquele que o sentir que se movimenta em busca da manipulação consciente desse sentir. Vi esse movimento no grupo quando elas passam de um cantar livre, espontâneo, sem haver preocupação com afinação, por exemplo, para um cantar organizado, com controle da voz. Inicialmente, em seus momentos intuitivos, as *Meninas* cantavam suas lembranças: “*A roda era muito presente na vida dessas mulheres*”, assinala Valdete.

Pelo discurso do grupo, observei que Roquinho facilitou o movimento do intuitivo para o racional ao propor a seleção de determinadas músicas para uma apresentação. Não quero dizer, portanto, que foi Roquinho que fez o grupo *se movimentar no espiral*. Em primeiro lugar, foi Valdete que procurou o Roquinho para ajudá-las. Em segundo lugar, Roquinho apenas sugeriu que elas extraíssem o que já existia dentro delas. Entretanto, foi nesse momento que elas pararam para pensar em seu repertório. Elas foram obrigadas a se organizar, a pesquisar e decidir quais músicas seriam cantadas. A partir daí, ensaiaram as músicas (manipulavam o material sonoro ao cantar, buscando afinar a voz em conjunto, em um coro. Esse é um aspecto que abrange o racional, pois para afinar e cantar em uníssono é necessário esperar a colega cantar um verso para somente depois cantar o refrão). Tudo isso exige que a razão sobreponha a sensibilidade vivida na experiência anterior. Vejo então esse movimento, no estágio dos materiais (porque elas experimentavam suas vozes), do nível sensitivo para o manipulativo (da espontaneidade para a sistematização).

Após esse movimento de busca de sistematização, o grupo ousou se integrar com outro grupo e realizar shows em espaços diversos, participar de concursos. Essa ousadia é um retorno ao momento intuitivo, porque envolve coragem. Embora seja um retorno à intuição, agora ele acontece envolvendo os aspectos do estágio anterior.

No momento do NUC, o grupo já tinha um nome, algumas músicas selecionadas e ensaiadas, uma roupa que o caracterizava, sem falar na participação *emocionada*, como relatou Valdete. Foi um momento de muita alegria por ter sido um encontro tanto de gerações como de estilos diferentes: cantigas de roda, hip hop, jovens, idosas. Considerei esse como um momento no estágio da *expressão* sugerida por Swanwick (1994). Trata-se de um momento em que o grupo, já com determinada identidade coletiva, se expressava em outro espaço, juntamente com outros grupos. Um momento no estágio da *expressão*, no nível *pessoal*, por se tratar de uma expressão livre. Embora direcionada à gravação de um CD (CD do NUC), considerando-se algumas músicas específicas, não havia nenhuma exigência em questões formais da música. As *Meninas* se expressavam como queriam. Elas tinham percepção do andamento e da intensidade das músicas, mas havia pouco controle da estrutura musical¹¹⁷. Esse período possibilitou ao grupo se firmar como um grupo musical devido à sua ousadia. Foi uma época de muitas apresentações públicas, época em que Valdete era chamada para relatar a experiência delas em palestras realizadas em universidades, escolas, empresas e até fazer um filme. Considero que esse momento revelou a *coragem de ser*¹¹⁸ do grupo.

Estou fazendo uma reflexão sobre o momento de trocas de experiência com o NUC, não da influência do NUC como se o grupo não fosse capaz de sozinho alcançar esse momento. A troca facilita a mobilização interna. Trata-se de um momento intuitivo do grupo que em minhas análises se refere ao momento intuitivo da expressão. A expressão exige coragem de ser, um movimento interno. Dessa forma, o sujeito que tem coragem de criar novas possibilidades pode ser visto como múltiplo e inacabado. Esse sujeito que amplia suas chances de uma vida mais feliz e integrada a partir de movimentos e transformações criativas. Sendo assim, a coragem de ser permite

¹¹⁷ Pouco controle sobre o ritmo, pouco controle sobre a voz no coletivo. Gil citou em entrevistas algumas estratégias usadas para trabalhar com o grupo nesse momento. Uma delas era gravar o grupo em seu próprio espaço, devido ao fato de elas se sentirem nervosas e pouco à vontade em outros espaços. Outra estratégia foi adaptar algumas músicas ao *jeito* delas, isto é, quando elas erravam o tempo de um ritmo, outros músicos se adaptavam. Não era cobrado delas conhecimento sobre a estrutura musical. Elas apenas se expressavam.

¹¹⁸ Considero aqui a coragem abordada por Tillich (1976). Segundo este autor, a coragem se refere ao enfrentamento de uma situação que ameaça e causa angústia. Trata-se de uma coragem existencial.

ultrapassar limites, criar possibilidades para novos movimentos e transformações na vida, modificando limites, mudando os cenários, reconstruindo novas experiências.

Pois bem, esse momento intuitivo do grupo foi marcado por essa coragem de ultrapassar seus limites e espaços quando esteve envolvido com outros grupos. Sobre essas participações de outros grupos, Valdete assim se expressou: “*nessa época a gente não parava de apresentar. Eram muitas trocas com outros grupos. A gente passou a ter uma vida cheia e imagina o que era isso para aquelas mulheres que só ficavam em casa cuidando do marido?*”. E completa com outra frase, dando sua opinião sobre o momento do NUC: “*foi nessa época que a gente quis fazer um CD. A gente viu como era a movimentação e quisemos também. A gente queria muito gravar o CD*”.

Considerando a reflexão sobre a coragem de ser e com o discurso da Valdete, arrisco dizer que o momento de encontro com o NUC foi fundamental para o desenvolvimento do grupo porque foi um momento propulsor que o estimulou a ter coragem de arriscar. Isso está presente também em questões musicais quando o grupo se lança em um CD de Hip Hop com suas cantigas no fundo, confiantes em suas vozes e participações.

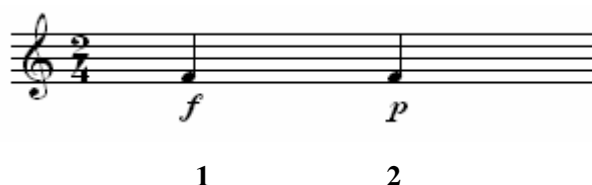
Após esse momento intuitivo, no estágio da expressão e no nível pessoal, de se lançar no mundo, de coragem, de ousadia, houve novamente uma busca racional de sistematização, ainda no estágio da expressão, no nível vernacular, quando, então, quiseram aprender uma linguagem, da percussão. Assim, entra em cena o momento de Gal du Valle.

No momento da Gal o grupo buscava aprender percussão. Buscava novamente uma sistematização, mas agora com algum conhecimento expressivo de música. Em seus encontros, Gal não só preocupava em ajudar o grupo a retirar som do instrumento (pensei, aqui, no nível dos materiais para se aprender um instrumento. A própria Gal usa a seguinte expressão: “*elas precisavam aprender a **manusear** o instrumento*” - momento manipulativo¹¹⁹), mas, acima de tudo, havia a preocupação com o timbre dos instrumentos que não poderiam *ferir* as vozes. Com esses encontros com a Gal, o grupo aprendeu a tocar um instrumento, a expressar-se por meio de andamentos e intensidades e obteve algum conhecimento musical, podendo ser caracterizado como o estágio da

¹¹⁹ Destaco, aqui, que o Espiral não é uma forma de ver o desenvolvimento musical como algo que segue uma linha. Embora haja seqüência entre um estágio e outra não há fixidez. Se uma pessoa se encontra em um nível sistemático, por exemplo e resolve aprender um novo instrumento que nunca lhe foi apresentado anteriormente, ele estará em um nível de materiais para esse instrumento, pois precisará sentir, manusear, aprender a expressá-lo, aprender a sua forma, para, somente depois, dominá-lo, extrapolar a forma e expressar um valor.

expressão em seu nível *vernacular*. 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). De acordo com Valdete: “*Ela falava para a gente seguir o andamento senão vira uma bagunça, né?*”.

Quanto à zabumba, em específico, Gal usou as seguintes estratégias: o som grave refere-se à parte de cima. Esse som simbolizaria uma pergunta. O som agudo refere-se à parte de baixo da zabumba e simbolizaria a resposta. O grave (a pergunta) seria forte e o agudo (a resposta) seria fraco. Para cada pergunta forte, haveria uma resposta fraca. Isso representa um compasso binário (de dois tempos). Nesse compasso abaixo apresento o tempo 1 forte e o tempo 2 fraco (pergunta forte, resposta fraca):



Na zabumba, toca-se o forte com a baqueta na parte de cima e o fraco, também com a baqueta, na parte de baixo.

No caso do triângulo, ela ensinou ao grupo a manuseá-lo da seguinte forma: elas seguravam o instrumento e tocavam com a *baqueta de metal*, conhecida como *ferrinho*. Eram duas batidas para o tempo 1 e duas para o tempo 2. O que diferenciava o som forte (1) do fraco (2) era a forma de segurar o triângulo. Ele deveria ser apoiado entre o polegar e o dedo indicador. Quando os quatro dedos se fecham sobre o triângulo, o som é abafado. É chamado de *fechado*. Quando os dedos se abrem, o som fica livre, chamado de *aberto*. A seqüência pode ser representada da seguinte forma:






Os dois primeiros toques, para o tempo 1 são fortes, isto é, toca-se o ferrinho com a mão aberta no triângulo. Os dois últimos são fracos, toca-se o ferrinho com a mão fechada, abafando o som.

Quanto à pandeiriola, são também 4 toques para 2 tempos, como no triângulo. O que diferencia é a forma de tocar: a pandeiriola é sacudida nos dois primeiros toques do tempo 1, que são fortes. No tempo 2, toque fraco, ela é batida na mão duas vezes.

Todas as Meninas de Sinhá que quiseram aprender percussão participaram dessas oficinas. Os instrumentos eram revezados e todas tocavam todos. Mas tinham aquelas que preferiam alguns e, assim, foi-se definindo quem ficaria com determinados instrumentos.

Havia exercícios para tocar apenas um instrumento. Depois, havia a mistura dos sons ao mesmo tempo. Represento a seguir, essa mistura dos instrumentos:

Zabumba	
Triângulo	
Pandeiriola	

1 2

Assim, o grupo aprendeu a manusear e se expressar por meio de instrumentos de percussão. As músicas cantadas pelo grupo nesse momento não se limitavam apenas a cantigas e versos. Havia a presença de uma composição da Gal, que falava sobre o grupo, além da adaptação feita pelo próprio grupo de *Roda Rodei*, uma cantiga de domínio público. Cantavam essa música tocando zabumba. A presença desse instrumento em uma cantiga de roda mostrou-me que nesse momento elas já dominavam alguns elementos musicais, além da ousadia, fatores presentes no estágio da expressão. Entretanto, me revelou também a presença de criação, uma volta ao intuitivo.

Vale lembrar que, no momento do Gil Amâncio o grupo deu um grande salto porque passaram a ter consciência da forma musical que usavam. O grupo caminhou para o estágio da *forma*, instigada por Gil, mas cujo desejo era presente no grupo, como revela a fala de Ephigênia: “*Ele faz aparecer as coisas e fica muito mais bonito*”. Ele instigou a participação intuitiva delas por um lado, mas, por outro lado, ele potencializou as formas que apareciam e nem sempre elas percebiam. Embora, nesse momento, houvesse uma busca pela forma, esse movimento é intuitivo, pois passa também pela improvisação. Há um cuidado com a afinação, com ritmo, com frases musicais. Por exemplo, nas frases muito longas são colocadas intensidades diferentes

para que não fique cansativo para o ouvinte. Em frases repetitivas, são colocadas segundas vozes, o que dá uma sensação de eco, enriquecendo a interpretação.

Esses encontros com Gil fizeram com que as *Meninas* ficassem atentas quanto a determinadas formas musicais. Percebi, muitas vezes, que elas mesmas colocam segunda voz em uma música, tocam algum toque nos instrumentos de forma diferenciada. Talvez elas fizessem isso antes desses encontros, mas Gil favoreceu a consciência dessas formas, o que facilita seu reconhecimento e uso. Por outro lado, percebi na fala de Gil uma crítica à estrutura musical do grupo: “*as Meninas de Sinhá recuperam uma coisa que a arte perdeu, que é a relação com a vida, mas elas precisam ser mais originais*”. Fica aí, nas palavras de Gil um desafio ao grupo: ser original, em outras palavras, chegar ao estágio do valor, de expressar suas próprias idéias musicais.

É interessante destacar que nessa época houve também outro elemento que facilitou esse movimento especulativo do grupo. Foi nessa época que Ephigênia entrou para o grupo. Ela, como já relatei, tocava violão e gostava de compor. Isso favoreceu muito o grupo que passou a criar novas canções.

Se o encontro com Gil facilitou ao grupo atingir ao estágio da forma em seu nível especulativo, intuitivo, Carlinhos Ferreira tentou indicar caminhos que levasse o grupo ao nível *idiomático*, em que há busca de controle técnico, expressivo e estrutural. Ele ensinava, em oficinas, formas de escrever ritmos (embora estimulasse o grupo a escrever da forma como quisessem); formas de tocar (embora fizessem um ritmo dentro do tempo, ele ensinava variações que enriqueciam os toques). Carlinhos oferecia voluntariamente essas oficinas de percussão ao grupo. Era uma demanda do grupo, mas muitas de suas integrantes me relataram que ainda não se sentiam preparadas para esse momento, como indica esse trecho de Mercês: “*acho que nós 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*”.

Já Ephigênia me relatou o contrário: “*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?*”.

Eu assisti muitas oficinas com Carlinhos¹²⁰. Ele ensinava técnicas para tocar pandeirola, agogô, caxixi, ganzá, xequerê, triângulo e zabumba, instrumentos de

¹²⁰ Por seis meses, todas as manhãs de quarta-feira.

percussão. Quem tocava um instrumento em um dia não poderia tocar o mesmo no outro dia. Ele queria que os instrumentos rodassem. Eis os instrumentos acrescentados:



Figura 23 : Foto do xexerê e caxixi.

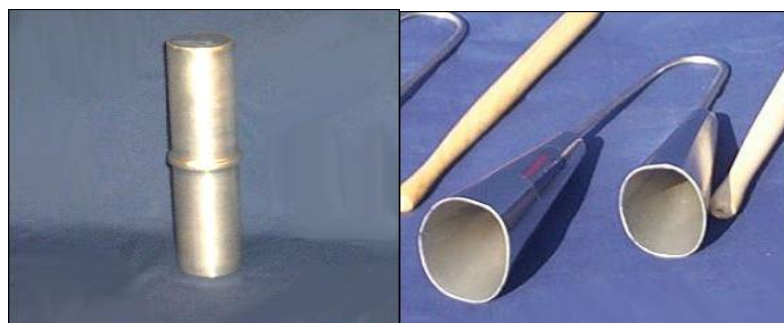


Figura 24: Foto do ganzá¹²¹ e agô¹²².



Figura 25 : Foto de Rosária em uma oficina com Carlinhos




Em uma oficina ele pediu que o grupo sentasse e que ninguém pegasse no instrumento. Queria conversar com elas. Explicou três conceitos: primeiro, ritmo (entender e sentir o ritmo é fundamental para tocar em grupo); segundo, manulação

¹²¹ Foto disponível em < http://www.tdsounds.co.uk/images/th_single_medium_ganza_shaker.JPG> acesso em 11/11/2007.

¹²² Foto disponível em http://www.tdsounds.co.uk/images/samba_double_agogo_bells.JPG> acesso em 11/11/2007.

(forma de pegar e tocar o instrumento, pois cada instrumento tem seu jeito de ser tocado); terceiro, velocidade (a velocidade faz o ritmo, pois como diz Carlinhos, “quando alguém toca baião se tocar mais rápido, vira funk”. Para mostrar que a velocidade de um mesmo ritmo o altera, ele tocou muitos instrumentos. Falou também sobre o *semba*, aquela célula rítmica que deu origem ao samba. No fim, Isabel disse: “Mas precisava falar tanto antes para falar isso? Era só falar que baião é mais ou menos igual funk”.

Em outra oficina, Carlinhos formou pequenos grupos com determinados instrumentos. Neste dia usaram pandeiriola, triângulo, e zabumba. O grupo da zabumba tocava um ritmo de quatro tempos com quatro toques para cada tempo, até que todas suas integrantes não errassem nada. Depois o grupo da pandeiriola tocava o mesmo ritmo, depois o grupo do triângulo. Os instrumentos eram revezados até que todas tocassem. No final, os instrumentos tocavam juntos e o restante do grupo cantava as músicas. Carlinhos escreveu esses toques para o grupo fazendo um traço. Havia notas acima e abaixo desse traço. As notas de cima se referiam a um toque e as de baixo a outro. Representei usando notas musicais, mas destaco que a leitura se refere apenas a *notas de cima* e *notas de baixo*. Cada toque é dado de acordo com o instrumento usado, por exemplo, a zabumba (*nota de cima* – toque em cima, *nota de baixo* – toque em baixo):

Triângulo 1		mão aberta mão fechada
Triângulo 2		
Zabumbas 1 e 2		parte de cima parte de baixo
Zabumbas 3 e 4		
Pandeiriola		sacudida batida na mão
	1 2 3 4	

Carlinhos destacou também que, para escrever, registrar o que queremos não é preciso saber escrever. Para isso ele usou algumas baquetas que representavam as *batidas* do ritmo. Eis a foto desse momento:



Figura 26: Representação de ritmo usada por Carlinhos.

Essa seqüência representa um compasso de quatro tempos. As *batidas* começam na baqueta grande¹²³. Nesse caso, todos os instrumentos tocariam o primeiro tempo, não tocariam o segundo, somente a zabumba tocaria atrás, no terceiro tempo (por isso uma florzinha ao invés da baqueta) e no quarto tempo todos tocariam novamente.

Neste dia ele frisou a importância do registro para se tocar em conjunto e não se perder o compasso, para haver uniformidade e para que elas entendessem o que estavam fazendo. Deu um *para-casa* para que cada uma criasse uma seqüência para se tocar o ritmo. Na outra oficina algumas *Meninas* registraram o que fizeram como apresento abaixo:

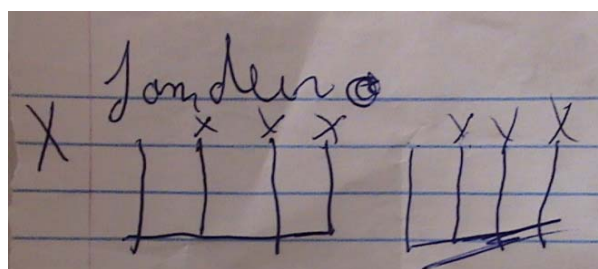


Figura 27 : Registro dos toques de um pandeiro.

¹²³ A foto foi tirada de *cabeça para baixo* devido à posição que eu estava. Eu procurava ficar quieta nas oficinas, não me levantava, para não chamar a atenção do grupo. Essa representação simboliza o seguinte


compasso: , em que todos os instrumentos tocam as notas *de cima*. Somente a zabumba a *de baixo*. A nota do tempo um que está *em cima* seria tocada por todos os instrumentos, a pausa do tempo 2 é o silêncio de todos. A nota do tempo 3, tocada *em baixo*, representa a batida de trás, somente da zabumba e a nota do tempo 4 representa todos novamente.



Figura 28 : Registro dos toques de um triângulo.

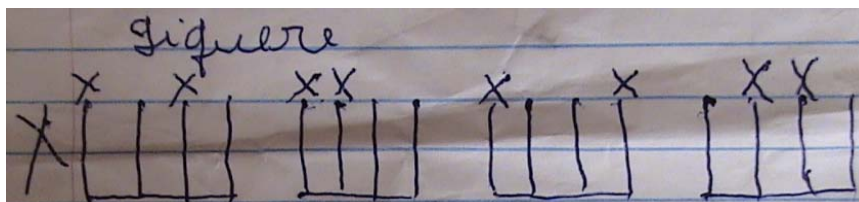


Figura 29: Registro dos toques de um xerú.

Dessa forma, o grupo teve contato com o nível idiomático ao procurar entender a estrutura musical e variar toques com o uso de instrumentos de percussão. Isso implica em domínio consistente dos materiais, maior fluência ao tocar, habilidade de expressão e uma certa compreensão da forma. Carlinhos esteve com o grupo até novembro de 2007 e não retornou após as férias de final de ano. Continua como Gil, disponível para ensaiar com o grupo.

Apresento a seguir um resumo esquemático dessa tradução, síntese ou análise que fiz, ao associar a experiência das Meninas de Sinhá com o Espiral de Swanwick:

ESPIRAL		ENCONTROS	CARACTERÍSTICAS
Estágio dos Materiais	Nível Sensorial	Encontro do grupo	Primeiro contato com material sonoro, momento intuitivo, há experimento de usar a voz para cantar, espontaneidade, prazer do contato com o som pelos sentidos, não há muitas variações. A performance é inconsistente e diz respeito aos momentos que o grupo cantava as cantigas de roda, sem nenhuma preocupação com performance.
	Nível Manipulativo	Roquinho	Presença de domínio sobre o material sonoro, o pulso é estável, há busca de afinação e de um cantar em grupo, em uníssono, busca de repertório (sistematização), momento racional em que aparece o desejo de controle do material sonoro.
Estágio da Expressão	Nível Pessoal	NUC	Momento intuitivo. Há presença de expressão, de ousadia. O grupo aceita gravar e se apresentar com outro grupo e isso envolveu uma maior percepção do andamento e intensidade das músicas, mas ainda com pouco controle estrutural.
	Nível Vernacular	Gal Du Valle	Presença de experiência musical, considerando-se alguns padrões existentes na música. A organização métrica é comum. Envolve o racional, pois o grupo passou 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) e a expressar isso em um instrumento.
Estágio da Forma	Especulativo	Gil Amâncio	Momento intuitivo, o grupo passou a ter maior consciência da forma musical que usavam. A performance passou a ser mais segura e expressiva, com presença de improvisações enriquecendo a interpretação. Existem surpresas musical que foge do padrão, de criação.
	Idiomático	Carlinhos Ferreira	Momento racional o grupo teve um movimento de controle técnico, expressivo e estrutural. As <i>Meninas</i> tocavam elementos musicais de determinados estilos: baião, valsa. Momento esse que houve estudo sobre alguns estilos, sobre ritmos e velocidades.
Estágio do Valor	Nível Simbólico		Momento intuitivo em que há presença de originalidade na apreciação, composição e performance. Há envolvimento pessoal e domínio técnico, relações estruturais expressivas, coerentes e originais. Observa-se também inversão de frases, progressões harmônicas e forte envolvimento pessoal com a música. É um refinamento da expressão e da forma.
	Nível Sistemático		Momento racional que envolve o conhecimento sobre o simbólico. Além das características anteriores, há presença de novas escalas e seqüências, novos sistemas harmônicos. Há maiores possibilidades para o discurso musical.

Figura 30: Estágios e níveis do *Espiral de Swanwick* associada a algumas experiências das Meninas de Sinhá

Usarei algumas músicas para simbolizar esses estágios. Quero destacar que no estágio dos materiais o que move a música é o motivo musical (uma sucessão de notas, a parte de uma melodia). No estágio da expressão há presença de frases musicais (maior que o motivo, a frase geralmente possui um sentido que se completa – uma volta à tônica, por exemplo). Já no estágio da forma há presença de seções (conjuntos de frases). No estágio do valor há originalidade, criação para além de parâmetros estereotipados.

O *estágio dos materiais* (contato com o material sonoro) em seu primeiro nível (*sensorial*), intuitivo, de sentir a música, de arriscar colocar a voz em um conjunto (refrão) ou isoladamente (versos) se deu nos encontros das *Meninas*. Foi um momento sem muita variação musical, o grupo repetia as músicas que lembravam da infância, mas elas não eram ensaiadas. Formavam uma roda e cantavam as cantigas.

A partir daí, houve uma movimentação em direção à busca do segundo nível (*manipulativo*). Dá-se, então, a ligação com o racional. O grupo agora queria montar um repertório. Queria ensaiá-lo e apresentá-lo. Roquinho foi importante nesse momento por promover encontros e reflexões. Esses encontros possibilitaram o passo do grupo entre

o momento intuitivo e o momento racional no estágio dos materiais. Assim, além de um repertório, o grupo passou a ter um nome, um traje específico e um estilo. Tendo atingido um momento racional, o grupo buscou, novamente, um caminho para o intuitivo.

Quanto às músicas, observei que as músicas *Onde Vai Menina* (p.117), *Cessar Areia* (Anexo C), *Oh Maninha* (p.60) e *Sereia* (p.64), citadas no capítulo anterior, que representam o momento do grupo em sua relação com o próprio grupo, possuem elementos que comungam com as características desse estágio de materiais no nível *manipulativo*. Todas as músicas do CD ou que foram já foram apresentadas, incluindo as composições, se encontram, necessariamente, a partir do nível *manipulativo* por se tratarem de músicas que tiveram um ensaio, um controle. As músicas no nível *sensorial* se referem à despreocupação com qualquer formato. Dessa forma, todas as músicas referidas nesse trabalho se encontram a partir do nível *manipulativo*.

As características que observei que podem comungar com esse estágio são: ora o grupo canta em coro um refrão, que é repetido após um verso cantado por apenas uma Menina de Sinhá, ora há um coro cantando uma mesma melodia. O coro é constante, em uníssono (não há polifonia – várias vozes com vários tons). O som do refrão é um só. Existe um pulso estável. Há controle da voz e a repetição de padrões (refrão e melodia dos versos são idênticos). Isso causa uma longa repetição melódica.

Ao fazer essa análise, levantei uma dúvida: essas músicas já existiam antes do grupo. São músicas de domínio público e eram cantadas antes mesmo das Meninas de Sinhá nascerem¹²⁴. Se as músicas já possuem essa estrutura, não estariam as Meninas de Sinhá apenas reproduzindo o que ouviram? Será que, se o grupo estivesse em outro nível quanto aos critérios do espiral, ele cantaria essas músicas de outra forma já que as músicas já existiam? Minha resposta é sim. Observei isso em um ensaio do grupo com o produtor musical Gil Amâncio. Esse ensaio¹²⁵ foi realizado para que o grupo se preparasse para uma apresentação em Itaúna.

Nesse ensaio, ao cantarem uma canção no estilo analisado acima, com um refrão e o jogo de versos, o grupo repetiu o padrão: repetições longas em uma única intensidade. Atualmente o grupo toca zabumba, pandeiro, caxixi e xequê nas músicas que na época da gravação do CD ainda não tinham instrumentação. Mas,

¹²⁴ Não tenho a pretensão de identificar as origens das músicas Cantigas de roda, Portugal-Espanha-África-Árabes ...

¹²⁵ Fui convidada por Valdete para assistir ao ensaio realizado no dia 04/06/2008. Fiz anotações sobre os encontros com Gil Amâncio.

mesmo com a presença de instrumentos de percussão observei uma única intensidade, tanto de vozes quanto de instrumentos. Em um gráfico, o som seria representado em uma constante. Gil, então, sugeriu que tanto o coro quanto os instrumentos se apresentassem fortes nos momentos do refrão, e fracos nos momentos dos versos. Bastou essa dinâmica para que o grupo saltasse para o critério expressivo, em que mudanças na intensidade enriquecem a interpretação das músicas. Sendo assim, mesmo que uma música já exista em um nível, sua interpretação poderá ser enriquecida com conhecimentos musicais, na maioria das vezes, vindos de fora do sujeito por meio do ambiente ou mesmo por meio de um encontro com função educativa, mas que mobiliza seu interior. Quanto ao CD, Gil informou-me que selecionou essas músicas propositalmente porque queria representar o momento inicial do grupo¹²⁶.

Quanto ao *estágio da expressão*, em seu primeiro momento (*peçoal*), intuitivo, em que há contato com andamento e intensidade, mas com pouco controle estrutural, o grupo ousou o contato com outros grupos e ousou apresentações públicas. O contato com o NUC deu-lhe segurança para se engajar nessa ousadia. Como Valdete disse, “*eles iam e a gente ia junto. Fomos parar até em São Paulo com eles*”. Percebendo as possibilidades que se abriam, o grupo quis aprender a tocar um instrumento. Era uma volta à sistematização. Agora, o movimento era da ousadia (intuitivo) à sistematização (racional). Daí procura por Gal para aprenderem percussão.

O *estágio da expressão* em seu segundo momento (*vernacular*), racional, se deu então, quando o grupo buscou ampliar seus conhecimentos musicais, aprendendo a tocar percussão. Após dominar a voz, aprender a expressá-la, o grupo quis melhorar a performance. O contato com Gal du Valle facilitou essa passagem para o momento vernacular do nível da expressão pois ela ensinou ao grupo a controlar o ritmo. Dominando algumas estruturas musicais e um instrumento de percussão, o grupo novamente mobilizou-se de volta ao intuitivo, mas na busca de uma forma, por meio de improvisações.

A música, *Roda Rodei* (p.120), a meu ver, trata-se de uma canção que pode representar o segundo estágio do espiral de Swanwick (1994), da *expressão*. O grupo, já dominando as vozes, e as canções e versos, sentiu necessidade de se aperfeiçoar e

¹²⁶ As Meninas de Sinhá são conhecidas como idosas cantadoras de cantigas de roda. Entretanto, a primeira música do CD é *Onde Vai Menina*. Muitas pessoas, sabendo que realizo uma pesquisa com o grupo, já me perguntaram por que a primeira música é *tão parada*. Perguntei isso ao grupo, elas responderam que não cantam apenas cantigas de roda, mas canções populares. Entretanto, Gil Amâncio me informou que, quando produziu o CD, se preocupou em colocar “*aquelas primeiras músicas que elas cantavam*”.

aprender a tocar instrumentos. Embora nem todas do grupo tenham aprendido a tocar zabumba, todas participavam das oficinas e assistiam à sistematização do ritmo nos encontros com Gal. Nesse sentido, ao invés de aprender canções, de cantar versos apenas, agora havia um ritmo marcado e suas integrantes tinham de segui-lo para que a música não ficasse desencontrada. Isso mobilizou o corpo e a percepção pois, com a sistematização do ritmo, ninguém poderia sair do compasso. Nesse sentido, houve mudanças no andamento e na intensidade das músicas, ainda com pouco controle estrutural, ainda com parâmetros estereotipados como: compasso simples, ritmo simples, melodia simples.

Segundo Gil, na produção do CD, houve também a preocupação de inserir músicas que representassem esse segundo momento da evolução musical do grupo, que é quando elas aprenderam a tocar um instrumento. Essa música representa esse momento: além das vozes em uníssono, há zabumba e pandeirola, mas as frases musicais são destacadas.

O *estágio da forma*, em seu nível *especulativo*, em que alguns conhecimentos musicais já estão estabelecidos e conhecidos, o grupo arriscou a improvisar, aprendeu elementos de técnica e estrutura musical. Gil facilitou a percepção do grupo para a forma que usavam e nem sempre era percebida. Com esse encontro, o grupo, de certa forma, se apropriou desse tipo de percepção e, muitas vezes ele próprio destacava algumas formas que apareciam.

A música *Alecrim* (p.108) representa muito bem esse momento de especulação. Existe nela a preocupação com a forma. A música extrapola os padrões esperados e já cantados na própria música *Alecrim* que é de domínio público. As Meninas de Sinhá adaptaram a canção. Nela ocorrem surpresas e improvisos com inovações no final; aparecem surpresas integradas em um estilo. Há também variações, controle técnico, expressivo e estrutural.

Em termos musicais, considero a música *Eu quero ir prá roda* (p.118) e todas as outras que pretenderam representar a memória do grupo no *estágio da forma* em seu nível *idiomático*. A música *Eu quero ir prá roda*, embora não tenha sido composta pelo grupo, fala do grupo: “*eu quero ir prá roda [...], cheguei, lavei, passei, costurei, cansei, mas fui dançar*”. Eles sugerem que os encontros do grupo é uma comunhão. Não importa a vida lá fora, aqui somos uma roda e vamos dançar.

Além desse aspecto da letra de possuir uma idéia, a música também tem uma passagem interessante: ela começa com um câro, em uníssono, sem instrumentos. Essa

primeira seção dá a sensação de comunhão do grupo. A segunda seção tem a presença de um violão no CD. Quando elas se apresentam sozinhas, tocam caxixi nessa frase. Isso dá sensação de movimento, como se estivessem chamando as pessoas. Na terceira seção, entram as zabumbas. É um momento contagiante da música. Dá uma nítida sensação de movimento, diferenciado em cada seção. Observei o mesmo, nas demais músicas do CD. Dentro de um *idioma* elas tentaram representar a memória do grupo e dizer sobre o grupo.

No espiral, qualquer sujeito é capaz de se desenvolver, com uma ajuda externa, até o *estágio da forma* em seu nível idiomático. A partir daí somente a própria pessoa se desenvolve para o *estágio do valor* (SWANWICK, 1994). Dessa forma, o desenvolvimento em nível musical só depende do próprio sujeito para alcançar seu grau máximo que passa pela criação, pela originalidade, pela coragem de arriscar e de se expressar em uma linguagem musical. Isso demonstra a necessidade de não deixar perder o fio da trama inicial que passa pelo fato de produzir música para *alimentar a alma*.

Em um primeiro momento desse trabalho apresentei o grupo e seu próprio discurso sobre si. Em um segundo momento, apresentei o discurso musical do grupo, suas composições e canções do CD, valorizando o aspecto humano e musical. Agora, nesse terceiro momento destaquei os encontros do grupo que facilitaram seu desenvolvimento musical e a forma pela qual as *Meninas* aperfeiçoaram seu discurso musical. Assim, tentei construir a trama desse discurso que permitiu ao grupo a reinvenção da vida de suas integrantes.

5- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve momentos distintos. Primeiramente, apresentei o grupo Meninas de Sinhá (seu espaço físico, trajetórias, encontros, transformações) e suas relações. A seguir fiz uma reflexão sobre o discurso musical das Meninas de Sinhá. Depois dialoguei com os sujeitos que encontraram-se com o grupo e exerceram alguma influência nele, como foi o processo da evolução musical do mesmo. Assim, usando várias linhas e várias agulhas pude tecer as tramas do discurso musical que transformaram a vida dessas senhoras, levando-as a reinventar um novo modo de viver.

No capítulo de *descrição do grupo*, baseei-me em algumas músicas, alguns relatos de suas integrantes e de pessoas que estiveram com ele envolvidas, bem como nos depoimentos sobre sua formação e seu espaço. Busquei, com isso, tomando emprestados os termos de Foucault (1986), identificar elementos que fundamentassem a análise das *unidades, dispersões e regularidades* cantadas pelas Meninas de Sinhá e que dizem sobre sua origem e formação. Para tal considerei *origem* do grupo os fatos iniciais que permitiram sua composição. Para a análise da composição do grupo tal como é hoje, considerei o processo que inclui as características da sua origem, mas que possui novas características. Considero que a formação do grupo é um processo constante, em movimento, inconcluso.

Quanto à unidade, observei que o discurso do coletivo do grupo possui um eixo comum que se refere tanto à sua origem quanto à sua composição atual: o grupo é constituído por mulheres, negras, idosas, de classes populares, algumas que já tiveram depressão psíquica. Essas mulheres tomavam antidepressivos, sentiam-se inválidas, tendo havido, inclusive, tentativa de suicídio de uma delas. Esse cenário foi completamente transformado pela prática musical. A música as mobilizou internamente e externamente. Além de ser uma forma de expressão deu visibilidade a elas à medida que se tornaram um grupo. Hoje, se dizem mulheres alegres, que levam alegria ao seu público.

A história da origem do grupo é contada e cantada em todos os seus eventos. O grupo fala de si considerando que a sua composição hoje possui as mesmas características da sua origem. Entretanto, pude observar que ele está sempre em transformação. Assim, novas mulheres têm ingressado no grupo. Trata-se de senhoras que procuraram o grupo, após o momento de sua origem. Muitas dessas mulheres nunca ficaram deprimidas nem foram medicadas. Conhecendo o discurso coletivo do grupo, se incluíram nele, apropriando-se desse discurso, dizendo que o grupo é composto por

mulheres que eram deprimidas. Qualquer uma das Meninas de Sinhá, quando fala em nome do grupo, apresenta esse discurso.

O discurso musical, composto na música *Xô Tristeza* (p.45) apresenta uma *unidade* com o discurso coletivo do grupo sobre sua origem: mulheres deprimidas que espantaram a tristeza por meio da música *A dispersão*, o discurso que contrapõe a essa idéia, é observado na música *Menina do Sorriso Lindo* (p.46) e no discurso dos sujeitos individuais. Elas não usam aquelas mesmas palavras que são apresentadas pelo grupo em um espaço público. Apareceram assim, elementos novos que enriqueceram a trama que tentei tecer. Na verdade, algumas Meninas de Sinhá nunca tomaram antidepressivos, não vivenciaram tragédias, nem se sentiram excluídas da vida social. Portanto, mesmo considerando óbvio que o discurso individual seria diferente daquele coletivo, tive de conversar pessoalmente com algumas para identificar, nesse discurso individual, elementos que o grupo poderia levar para seu coletivo e multiplicar seus sujeitos.

Identificando, pois, no discurso do grupo, *unidade* e *dispersão*, procurei descobrir quais eram os pontos comuns nesses discursos e qual era o padrão. Segundo Foucault (1986), precisamos buscar uma *regularidade* nos discursos. Sendo assim, procurei o que havia de regular nos discursos das Meninas de Sinhá.

Quanto à *regularidade*, observei que o discurso do grupo no coletivo, no musical e nos relatos isolados mostrava o desejo do grupo de trocar experiência com a platéia, de produzir emoção. É por isso que elas dizem fazer *participações* e não meras apresentações. Nessa regularidade do discurso, não importa se o grupo é formado por mulheres *tristes e caladas* que tomavam antidepressivos; por idosas; por pessoas que se sentem excluídas da vida social; por mulheres *de bem com a vida*. O que importa é a alegria que elas transmitem. Observei isso na música que o grupo compôs e cantou para as Lavadeiras de Almenara. A frase: “*Vamos misturá com as Meninas de Sinhá, eu lavo a sua roupa, de roda cê vem brincá*” levou-me a refletir na importância da mistura. O desejo de se misturar com outros públicos é presente no grupo como um traço que o lança às possibilidades de uma nova vida. Embora a mistura seja uma regularidade do grupo, destaco que elas também se realizam quando conseguem levar alegria para seu público.

A *unidade* no discurso do grupo está relacionada à sua origem. A *dispersão*, à sua composição tal qual o grupo é hoje (composto por aquelas mulheres que realmente vivenciaram a depressão psíquica e por aquelas que entraram para o grupo para *viver a*

alegria e não para *sarar* a tristeza). Isso é curioso, pois o grupo não se refere a esta composição atual quando fala de si, apenas à sua origem (dizem ou cantam que a alegria de hoje é fruto da articulação para combater a depressão do passado). Entretanto, a *regularidade* no discurso que diz respeito a levar alegria ao público não é somente fruto daquela articulação. Ela é também resultado da composição atual do grupo, que tem como figurantes, mulheres “*de bem com a vida*”, como diz a frase de *Menina do Sorriso Lindo* (p.46).

Identifiquei, enfim, no capítulo referente à apresentação das Meninas de Sinhá, elementos como *unidade*, *dispersão* e *regularidade* presentes no discurso musical do grupo. Qual é a importância disso? Um aparente paradoxo: por um lado identifiquei alguns elementos discursivos importantes na formação da identidade¹²⁷ de suas integrantes. Por outro lado tenho consciência de que caracterizar uma identidade é impossível¹²⁸. Entretanto, para que um grupo exista e tenha uma marca, uma força, ele precisa de uma identidade coletiva. No entanto, essa identidade coletiva pode também se transformar e multiplicar os sujeitos que estão presentes no coletivo.

Se, em sua origem, o grupo tinha aquela finalidade de reunir as mulheres deprimidas para que, por meio de alguma atividade, elas pudessem suspender os antidepressivos, esse significado se alterou ao longo do tempo. O que há de comum na atual fase do grupo é o desejo da troca.

Também nas músicas, encontrei todos os elementos da *unidade*, *dispersão* e *regularidade* do discurso. Assim, com respeito à *unidade* observei que, originalmente, o grupo foi formado por mulheres deprimidas (*A gente chorava, a gente sofria/Triste e calada e nada podia/Vem o doutor, nada resolvia/Só dava remédio e a gente dormia*) que reagiram à depressão graças à articulação de uma das componentes (*Até que um dia apareceu/A boa Valdete*). Por meio da música, expulsaram a depressão e buscaram a alegria: (*Xô tristeza/ Bem vinda alegria/.../agora vivemos para cantar*). Entretanto, quanto à *dispersão*, durante sua formação, o grupo acolheu também mulheres que nunca foram deprimidas e que participavam dele devido à alegria de ambos (*Você vive de bem com a vida/E ela com você também/.../O teu sorriso/Vai nos contagiar*). Quanto à *regularidade*, observei que, independentemente de serem deprimidas ou não, o que as

¹²⁷ Embora seja importante, não abordarei o conceito de identidade em toda a sua sofisticação (por se tratar de um conceito extremamente complexo). Em linhas gerais, considero, aqui, a identidade como aquilo que as mulheres do grupo pensam sobre si, mas que se refere diretamente ao que os outros dizem sobre o que elas são. A identidade é algo que está sempre em transformação e é fruto de práticas discursivas.

¹²⁸ Seria um reducionismo falar de forma objetiva de identidades, que são subjetivas.

meninas de Sinhá queriam era levar e buscar é alegria: (*Menina de Sinhá/O teu sorriso/Vai nos contagiar*) e também viver a troca, a mistura: (*Fazendo essa mistura/vamos ver o que vai dá*), viver a relação, a sociabilidade.

Dessa forma, os sujeitos presentes no discurso das Meninas de Sinhá podem se multiplicar: ao invés do grupo ser de mulheres deprimidas, diria que ele é, em sua origem, o resultado da união de mulheres deprimidas, mas formado também por mulheres alegres que contagiam seu público. Assim, concordo com Fischer (2001) ao afirmar que o discurso é o lugar da multiplicação dos discursos, da multiplicação dos sujeitos que se enlaçam uns aos outros e constroem uma trama, uma rede que por si também multiplica os sujeitos, amplia possibilidades. A relação está na base e é o caminho para o êxito de uma ação coletiva que se constrói por meio de vínculos.

A sociedade atual é cheia de significados que se alteram incessantemente e influenciam seus sujeitos. Neste caso, as senhoras do grupo Meninas de Sinhá não apenas reinventaram um novo modo de viver, mas também alteraram a própria reinvenção. O certo é que tanto o movimento de reunir as pessoas para trocar de experiência, cantar, dançar, apresentar em espaço público quanto o movimento de compor novas cantigas e efetivar novas trocas, misturas com grupos e pessoas afins, revelam que o grupo se tornou um espaço de relações, de ações coletivas, de sociabilidade. Ele propiciou a seus membros uma articulação na vida social. Como diz Melucci (2001), é preciso manter aberto o espaço para a expressão das diferenças e reinventar o presente, sem medo do novo, experimentando uma nova realidade.

No capítulo que diz respeito ao *discurso musical do grupo*, analisei as dimensões musical e humana presentes em um discurso musical. Tive, como parâmetro, não dissociar música de letra e de interpretação e considerar, também, os elementos de circulação desse discurso. A palavra do próprio grupo sobre a música levou-me a refletir na questão da música como rejuvenescimento.

Afinal, existe uma tendência em nossa sociedade em negar a velhice. Monteiro (2005) pergunta o que é um velho? E responde: dentro do imaginário da sociedade é o desuso, o obsoleto, o que está colocado nos fundos. Poder-se-ia, então, pensar que o velho está nos fundos da sociedade? Fora da vida pública? Esse autor destaca, em seu livro, a vida de três mulheres idosas que se sentiam excluídas da vida social e resignificaram seu existir. Vejo exatamente esse movimento com a experiência das Meninas de Sinhá. Embora o discurso musical do grupo expresse seu o desejo do

rejuvenescimento, sua prática diz muito mais que isso: ele não nega a velhice, mas a re-significa por meio da música.

Voltando ao discurso musical, destaquei algumas singularidades presenciadas na experiência do grupo como, por exemplo a música Alecrim. 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 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.

Assim, com o capítulo sobre a *evolução do discurso musical*, observei que o grupo teve muitos diálogos com os sujeitos que se encontraram com o grupo. Ora no papel de linha, ora no papel de agulha, essas pessoas são reconhecidas pelo grupo como partícipes da trama de seu discurso musical, fazem parte da sua história. Em um primeiro momento, o grupo experimentou suas vozes, manipulou instrumentos, criou, realizou trocas com outros grupos, buscou elaboração da forma musical. Os caminhos percorridos para uma aprendizagem musical envolvem o contato com o material sonoro, espontaneidade, prazer que foram se aperfeiçoando pelo domínio desse material sonoro. A partir daí, vem a ousadia da criação, de improvisações, de composição. O encontro com outros sujeitos facilitou esse movimento porque o grupo foi estimulado. Quero ressaltar, aqui, a força do encontro. As integrantes do grupo apontam esses momentos como importantes para a evolução musical do grupo. “A força do encontro é um aspecto essencial para a transformação [...], já que somos seres que vivem em sociedade, dependentes do outro para realizarmos e alcançarmos nossa própria emancipação” (MONTEIRO, 2005, p.24).

Nesse sentido, ressalto a força de vontade de grupo, a garra e assiduidade. Pude perceber como o grupo evoluiu, pois muitos elementos do espiral de Swanwick (1994), foram percebidos nas músicas. Entretanto, considerando o espiral não percebi nenhuma composição ou performance no estágio do valor que se refere à originalidade. Sabendo que esse estágio só é alcançado por uma mobilização interna (já relatado no capítulo anterior), fica aqui uma dica para novas pesquisas, se for interesse do grupo: qual seria o movimento que possibilitaria ao grupo a originalidade? Pode-se realizar uma nova pesquisa fazendo uma leitura do grupo nessa perspectiva educativa. Que linha ou agulha se faz necessária para que o grupo elabore mais essa trama em seu discurso musical?

Até agora, ressaltarei a possibilidade da multiplicação dos sujeitos por meio de suas práticas discursivas, a importância da transformação da realidade por meio da reinvenção de uma nova realidade bem como a força dos encontros para a formação dos sujeitos. Esses pontos levam-me a refletir sobre a importância da socialização de experiências como essa do grupo Meninas de Sinhá - lança a mulher idosa em um mundo de possibilidades. Eis o ponto importante e singular das Meninas de Sinhá: inventaram e reinventam sua história a cada dia, sem medo do novo, construindo novos significados: “*vamos misturá/.../fazendo essa mistura/vamos ver o que vai dá*”. Que essa chamada mobilize a participação e o desejo de muitos seres humanos: homens, mulheres, jovens, idosos, negros, brancos, não importa a característica. O importante é agir no coletivo, pensar no coletivo, ser participativos e ver o que vai dar.

Essa mobilização, associada à experiência estética, é a meu ver uma singularidade do grupo Meninas de Sinhá. Além de se mobilizarem no mundo social, sentiram-se mobilizadas também no mundo pessoal, porque a música estava presente nesse processo por meio das cantigas de roda.

“*Roda, roda, rodei/ roda, deixa rodar, é bom brincar de roda no terreiro de sinhá*”. Mas o que é a roda? Roda é mandala. Mandala é círculo, junção de opostos é a totalidade. Enfim, podemos pensar tanta coisa sobre a roda! O que dizer, então, da cantiga de roda? A roda recheada de experiência estética, a totalidade comungando com o sentimento, ou seria o sentimento comungando com a totalidade? Não é à-toa que as Meninas de Sinhá se dizem tão *alegres* após entrarem para o grupo. Não foi à-toa que *fui pega de surpresa*, sem armas racionais na minha primeira visita ao grupo. Não foi à-toa que Valdete levou todo o grupo aos prantos quando se recordou, com emoção, de uma música da sua infância. Não foi-à toa que o grupo levou toda a empresa AVON aos prantos em um único momento. Houve mobilização do sentir. A linguagem musical, como vimos no discurso musical, comunica, ao mesmo tempo, o físico, o racional e o psicológico.

Lembrando Câmara Cascudo (1988), a marcha descreve o círculo. Ela participa simbolicamente há milênios das expressões populares. Como exemplo, ele cita as procissões religiosas ao redor de praças, as voltas à fogueira de São João, as voltas em torno de berço, de leito de enfermos. “Desde o paleolítico vivem os vestígios das pegadas em círculo em cavernas francesas e espanholas. O movimento seria simples e uniforme, possivelmente com o sacerdote no centro dirigindo o culto e animando o compasso[...]” (CÂMARA CASCUDO, 1988, p.676).

O grupo Meninas de Sinhá brinca em roda, ensaia em roda, conversa em roda. Nunca vi o grupo reunido que não estivesse em roda.

Na brincadeira de roda, além da roda em si que representa a totalidade, as pessoas dão as mãos. Dar as mãos possibilita um contato físico que, certamente, ameniza a solidão. Associado a isso, ainda cantam juntas. Fregtman (1989) assinala que cantar junto favorece a fruição do prazer de uma ação compartilhada por todos, criando-se um clima de alegria.

Sendo a experiência estética de tamanha importância para o grupo, sendo os encontros fundamentais para seu crescimento e sendo esses dois elementos (experiência estética e encontros) tão necessários para a união do grupo, quero finalizar este trabalho colocando para o grupo um desafio: como manter o valor da sociabilidade diante do sucesso repentino que o lançou em um novo cenário nacional? Como diz Simmel (1983), a sociabilidade exige que não se tenha um motivo. Não há finalidade para a sociabilidade. Ela é uma interação. No caso do grupo, uma interação estética. Então coloco ao grupo: como não perder a linha de sua trama inicial, qual seja, a de promover os encontros, a relação, a alegria e a saúde das Meninas de Sinhá por meio da música? Como preservar a experiência estética e não cair nas garras da indústria cultural?

Deixo, aqui, esse desafio porque a possibilidade desse novo tipo de relação traz anseios e medos de se perder o valor da fruição. 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.

As Meninas de Sinhá reinventaram um novo modo de vida. A atitude delas mostrou a liberdade de viver, de achar outras possibilidades de vida, afinal, "temos que criar a nós mesmos como uma obra de arte" (FOUCAULT, 1995, p.262).

A meu ver, as Meninas de Sinhá fizeram de suas vidas uma obra-de-arte e manter essa obra com seu sentido transformador é um desafio. Que continuem com a

coragem de tecer a própria trama. Desafio este que, vencido, fará delas não apenas mulheres *alegres*, como relatam, mas *felizes*, que é a meta do ser humano.

6- REFERÊNCIAS

Referências:

- ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- ARAÚJO, Adriana Dias Gomide. território e trabalho como possibilidade de enraizamento: a história de Valdete do alto vera cruz. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2006. Dissertação de Mestrado.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRASIL, M.A.S. *Da Psicoterapia Analítico-fenomenológico-existencial*. Belo Horizonte: Cepafe, 2003.
- BRITTO DA MOTTA, Alda. “Não tá morto quem pelega”: a pedagogia inesperada nos grupos de idosos. Salvador: Faculdade de Educação da UFBA, 1999. Tese de Doutorado.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro*. Liv. Martins Editora, S.Paulo, 1944.
- CASCUDO, Câmara - *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Editora Itatiaia. Belo Horizonte, MG, 1988.
- CASTELO-BRANCO, S. El-Shawan. Cantar a Terra: Representações de Portugalidade. In: *Anais do II encontro nacional da ABET. Etnomusicologia: lugares, caminhos, fronteiras e diálogos*. Salvador: ABET/CNPq/PPGMUS/Contexto, nov/2004.
- CHARLOT, Bernard. *Da Relação com o Saber: elementos para uma teoria*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.
- CÍCERO¹²⁹, Marco Túlio. *Saber Envelhecer e A Amizade*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- DALCROZE, J. E. *Ritmo, música e educazione*. Milão: Ubrico Hoepli, 1925.
- DAYRELL, Juarez. A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte. São Paulo: Faculdade de Educação da USP, 2001. Tese de Doutorado.
- DAYRELL Juarez. *A música entre em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- DUARTE JR, João Francisco. *O que é beleza (experiência estética)*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- FISCHER, Rosa M.B. Foucault e a análise do discurso em educação In: *Cadernos de Pesquisa*. N. 114, São Paulo, Nov. 2001.
- FOUCAULT, M. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense, 1986.
- FOUCAULT, Michel. Sobre a genealogia da ética. Uma revisão do trabalho. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault. Uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p.253-278.
- FRANÇA, Cecília Cavalieri. A integração de composição, performance e apreciação: uma perspectiva psicológica do desenvolvimento musical. *Música Hoje: Revista de Pesquisa Musical*. n.4. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 1997
- FRANÇA, Cecília Cavalieri. Dizer o indizível? Considerações sobre a avaliação da performance instrumental de vestibulandos e graduandos em música. *Per musí*, Belo Horizonte, v. 10, p. 1-20, 2004.
- FRANÇA, Júnia Lessa et al. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 5ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

¹²⁹ 103-43 A.C.

- FREGTMAN, Carlos D. - *Corpo, Música e Terapia*. Editora Cultrix, São Paulo, SP, 1989.
- GIL, Antonio C. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. São Paulo: Atlas, 1995.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 10.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HERR, Martha. O canto que não é canto – a palavra que não é palavra. In: SEKEFF Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson Sekeff. (Org.). *Arte e cultura - Estudos Transdisciplinares II*. São Paulo: Annablume, 2002, v. 1, p. 15-22.
- JARDIM, Antônio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.
- LENOIR, Remi. L'invention du troisième âge (constitution du champ des agents de gestion de la vieillesse). In: *Actes de la Recherche em Sciences Sociales*. Paris, 1979.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- MELUCCI, A. *A Invenção do Presente: movimentos sociais nas sociedades complexas*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MONTEIRO, Pedro Paulo. *Envelhecer: histórias, encontros, transformações*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NALLI, Marcos A.G. Sobre o conceito foucaultiano de 'discurso'. In: ORLANDI, Luiz B. L. (Org.). *A Diferença*. Campinas: UNICAMP, 2005, p. 151-169.
- NAPOLITANO, Marcos. Para uma história cultural da música popular. In: *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p.77-107.
- PEIXOTO, Clarice. Entre o estigma e a compaixão e os termos classificatórios: velhos, velhote, idoso, terceira idade. In: LINS DE BARROS, Myriam M. (org.). *Velhice ou terceira idade?* Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- PINTO, C. R. J. *Com a palavra o senhor Presidente Sarney: ou como entender os meandros da linguagem do poder*. São Paulo: Hucitec, 1989.
- RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands*. London: Granta Books, 1990.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Democratizar a Democracia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- SANTOS, Cláudio Emanuel dos. *A música percussiva: uma experiência sociocultural dos jovens do bloco Tambolê*. Belo Horizonte: Faculdade de Educação da UFMG, 2003. Dissertação de Mestrado.
- SCHIRRMACHER, Frank. *A revolução dos idosos*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.
- SIMMEL, Georg. Sociabilidade, um exemplo de sociologia pura ou formal. In: MORAIS FILHO, E. (org.). *Simmel*. São Paulo: Ática, 1983. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- SKINNER, Burrhus Frederic. *Viva bem a velhice: aprendendo a programar a sua vida*. Trad. Anita Liberalesso Néri. São Paulo: Summus, 1985.
- SWANWICK, Keith. *A Basis for Music Education*. Londres: Routledge, 1979.
- SWANWICK, Keith. *Music, Mind and Education*. London: Routledge, 1988.
- SWANWICK, Keith. *Musical Knowledge: intuition, analysis and music Education*. London: Routledge, 1994.
- SWANWICK, Keith. *The Arts in Education: Dreaming or Wide Awake?* University of London: Institute of Education, 1983.
- SWANWICK, Keith e TILLMAN, June. The sequence of musical development: a study of children's composition. *British Journal of Music Education*, 3, p.305-339. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- TARDIF, Maurice. *Saberes Docentes e Formação Profissional*. São Paulo: Vozes. 2002. 303p.
- TILLICH, Paul. *A Coragem de ser*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

TILLMANN, B; BHARUCHA, J.J; BIGAND, E. *Implicit Learning of tonality: A Self-Organizing Approach*. Psychological Review Copyright 2000 by the American Psychological Association, 2000, Vol. 107, No. 4, 885-913.

URBEL. *Plano Global Específico* – 4ª etapa do Relatório de Diagnósticos, Diretrizes de Intervenção – fevereiro de 2000. CDM & URBEL.

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorin Gray*. Trad. Clarisse Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

ZAMPRONHA, M. I. S. *Da música: seus usos e recursos*. São Paulo: UNESP, 2002.

7 – ANEXOS

Anexo A

O quadro, a seguir, apresenta cada *menina* do grupo bem como suas participações em ensaios e viagens ¹³⁰:

Nome	Idade	Presente em todos os ensaios	Presente em todas as viagens
1. Ana	80		
2. Aparecida	69	X	X
3. Bárbara	59		
4. Diva	68	X	X
5. Domingas	57		
6. Doralice	63	X	
7. Dorvalina	57	X	X
8. Ephigênia	68	X	X
9. Eva Eloi	58		
10. Geralda	69	X	X
11. Geraldinha	89	X	
12. Isabel	70	X	
13. Joana	46	X	
14. Judite	55		
15. Maria Conceição	66	X	
16. Maria Conceição Ol.	67	X	
17. Maria das Dores	65	X	
18. Maria das Graças	64	X	X
19. Maria das Mercês	69	X	X
20. Maria de Lourdes	60	X	
21. Maria Gomes	69		
22. Maria Socorro	78	X	
23. Maria Gonçalves	68	X	X
24. Maria Sinhá	75		
25. Neide	68	X	X

¹³⁰ Optei por escrever o nome pelos quais elas são conhecidas, incluindo apelidos.

26. Nilva	67	X	
27. Noêmia	67	X	
28. Regina	54	X	
29. Romancina	67	X	
30. Rosária	61	X	X
31. Seninha	63	X	
32. Terezinha	65		
33. Valdete	69	X	X
34. Vanda	65	X	

Nome, idade e presença nos eventos das Meninas de Sinhá.

Anexo B

2-Menina do Sorriso Lindo

♩=70

Ephigênia Romualda Lopes Teixeira

Am E7 Am

Me - ni-na do sor-ri-solin - do, do sor-ri-solin - do, do sor-ri-so lin - do Me - ni-na do sor-ri-solin

7 E7 Am Dm G7 C

do, do sor-ri-solin - do, do sor-ri-so lin - do Vo - cê vi-ve de bem com'a vi - da e e-la com vo-cê tam- bém,

13 Am E7 Am Dm G7

me pas-sa es-sa e-ner-gi - a, e-la vai-me fa-zer bem Vo - cê vi-ve de bem com'a vi - da e

20 C Am E7 Am

e-la com vo-cê tam- bém, me pas-sa es-sa e-ner gi - a, es-sa e-ner gi - a vai-me fa-zer bem.

26 Dm G7 C Am E7 Am A7

Oh, vem pra ro - do, Me - ni-na de Si- nhá, o teusor-ri - so vai nos con-ta-gi- ar.

34 Dm G7 C Am E7 Am

Oh, vem pra ro - da, Me - ni-na de Si- nhá, o teusor-ri - so vai nos con-ta-gi- ar. Vem, vem,

43 E7 Am E7 Am

vem, nos con- ta - gi- ar, vem, vem, vem, Me - ni - na de si- nhá. Vem, vem,

51 E7 Am E7 Am

vem, nos con- ta - gi- ar, vem, vem, vem, Me - ni - na de Si- nhá

Anexo C

3-Cessar Areia

(Domínio público / adaptação Meninas de Sinhá)

$\text{♩} = 70$ **refrão (todas)**

Eu vou ces-sar'a-rei - a, eu vou ces-sar'a-rei - a, eu vou ces-sar'a-rei - a, a-rei-a do mar eu vou ces

6 sar Eu vou ces-sar'a-rei - a, eu vou ces-sar'a-rei - a, eu vou ces-sar'a-rei - a, a-rei-a do mar eu vou ces

11 **solo** sar. Cê de lá e eu de cá, ri - bei - rão pas - sa no mieo. Cê de lá dá um sus -

14 pi - ro, eu de cá sus - pi - ro'e - meio.

Mandei fazer uma casa
De palha ou de telha
Uma coisa tenho certeza
Na parede tem areia

As estrelas do céu correm
Eu também quero correr
Uma corre atrás da outra
Eu atrás do bem querer

Peixe bom de quatro arrobas
Lá em casa também tem
Tem de sete, tem de oito
Mas não vendo pra ninguém

Anexo D

8-Zabelê

(BR-IBM-06-00027)

$\text{♩} = 80$

Refrão (todas)

Mi-nha sa-bi - á, mi-nha za be - lê, to-da ma-dru - ga-da'eu so-nho-com vo - cê. Se vo - cê não'a-cre di

10 G D7 G solo G

tar eu vou so - nhar pra vo - cê ver

15 D7 G D7 G D7 G

solo
Tigelinha pintadinha
Em cima da prateleira
Esperando meu amor
Que chega segunda feira

Refrão (todas)

solo
Laranja da China
Abacaxi do norte
Eu casei três vezes
Com nenhum eu tive sorte

Refrão (todas)

solo
Eu vi o sabiá cantando
No galho da laranjeira
Meu amor tá me deixando
Mas não falta quem me queira

Refrão (todas)

solo
De que vale um pingo d'água
No meio da água corrente
Pra que serve ter amor
Pra viver longe da gente

9-Abóbora

(Domínio Público / adaptação Meninas de Sinhá)

$\text{♩} = 100$

De'a - bó-bora faz me - lão, de me - lão faz me lan - ci - a De'a - bó-bora faz me - lão, de me - lão faz me lan - ci - a. Faz
doce, si nhá, faz doce, si nhá, faz doce, si nhá Ma - ri - a, Faz doce, si nhá, faz doce, si nhá, faz doce de co - ca - di - nha.

Quem quiser aprender dançar
Vai na casa do Juquinha
Quem quiser aprender dançar
Vai na casa do Juquinha

Ele dança, ele pula
Ele faz requebradinha
Ele dança, ele pula
Ele faz requebradinha

Quem quiser dançar miudim
Vai na casa do Joaquim
Quem quiser dançar miudim
Vai na casa do Joaquim

Ele dança, ele pula
Ele faz firifinfin
Ele dança, ele pula
Ele faz firifinfin

10-Rosa Amarela

(Domínio público / adaptação Meninas de Sinhá)

$\text{♩} = 160$

Eu sou a ro - sa'a - ma - re - la, ro - sa'a - ma - re - la eu sou,

eu sou a ro - sa'a - ma - re - la, cra - vo bran - co'é meu a - mor.

Eu sou a rosa amarela, rosa amarela eu sou
Eu sou a rosa amarela, cravo branco é meu amor
Eu sou a rosa amarela, rosa amarela eu sou
Eu sou a rosa amarela, cravo branco é meu amor

Cravo branco na janela, é sinal de casamento
Tira o cravo, põe a rosa, pra casar tem muito tempo
Eu sou a rosa amarela, rosa amarela eu sou
Eu sou a rosa amarela, cravo branco é meu amor

Açucena quando nasce, toma conta do jardim
Eu também to procurando quem toma conta de mim
Eu sou a rosa amarela, rosa amarela eu sou
Eu sou a rosa amarela, cravo branco é meu amor

Eu sou a rosa amarela, rosa amarela eu sou
Eu sou a rosa amarela, cravo branco é meu amor
Eu sou a rosa amarela, rosa amarela eu sou
Eu sou a rosa amarela, cravo branco é meu amor

11-Fui ao Mar

(Domínio público / adaptação das Meninas de Sinhá)

$\text{♩}=180$ C Dm G⁷ C

Fui ao mar a - pa - nhar la - ran - ja, coi - sa que no mar não tem.

8 Dm G⁷ C

Vim de lá to - da mo - lha - da pe - la on - da que vai e vem.

Fui ao mar apanhar laranja, coisa que no mar não tem
Vim de lá toda molhada, pela onde que vai e vem

Quem quiser que a rosa cheira, apanha na segunda feira
Põe no peito de Maria, pra cheirar a semana inteira
Fui ao mar apanhar laranja, coisa que no mar não tem
Vim de lá toda molhada, pela onde que vai e vem

O barco nasceu pro mar, e a onda pro veleiro
Eu nasci pra navegar, na onda dos seus cabelos
Fui ao mar apanhar laranja, coisa que no mar não tem
Vim de lá toda molhada, pela onde que vai e vem

O barco nasceu pro mar, e as flores pro jardim
Eu nasci para você, você nasceu para mim
Fui ao mar apanhar laranja, coisa que no mar não tem
Vim de lá toda molhada, pela onde que vai e vem

12-Cacau

(Domínio público / adaptação Meninas de Sinhá)

Musical score for '12-Cacau' in 4/4 time, key of D major. The tempo is marked as ♩=70. The score consists of two staves of music with lyrics underneath. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo marking '♩=70' is placed above the first measure. The lyrics for the first staff are: 'Ca - cau é bo - a la - vra, eu vou co - lher, na for - ça do ve -'. The second staff starts with a '4' above the first measure, indicating a four-measure rest. The lyrics for the second staff are: 'rão, eu vou ven - der, ca - cau é bo - a la - vra.' The score ends with a double bar line.

Cacau é boa lavra, eu vou colher
Na força do verão, eu vou vender, cacau é boa lavra

Amanhã eu vou-me embora, porque já falei que vou
Eu aqui não sou querida, mas na minha terra eu sou

Cacau é boa lavra, eu vou colher
Na força do verão, eu vou vender, cacau é boa lavra

Plantei um pé de cacau, ele deu só um botão
Se o pé de cacau morrer, eu lhe dou meu coração cacau é boa lavra.

Cacau é boa lavra, eu vou colher
Na força do verão, eu vou vender, cacau é boa lavra

Da Bahia me mandaram um presente original
Adivinha o quê que é: uma mudinha de cacau

Cacau é boa lavra, eu vou colher
Na força do verão, eu vou vender, cacau é boa lavra

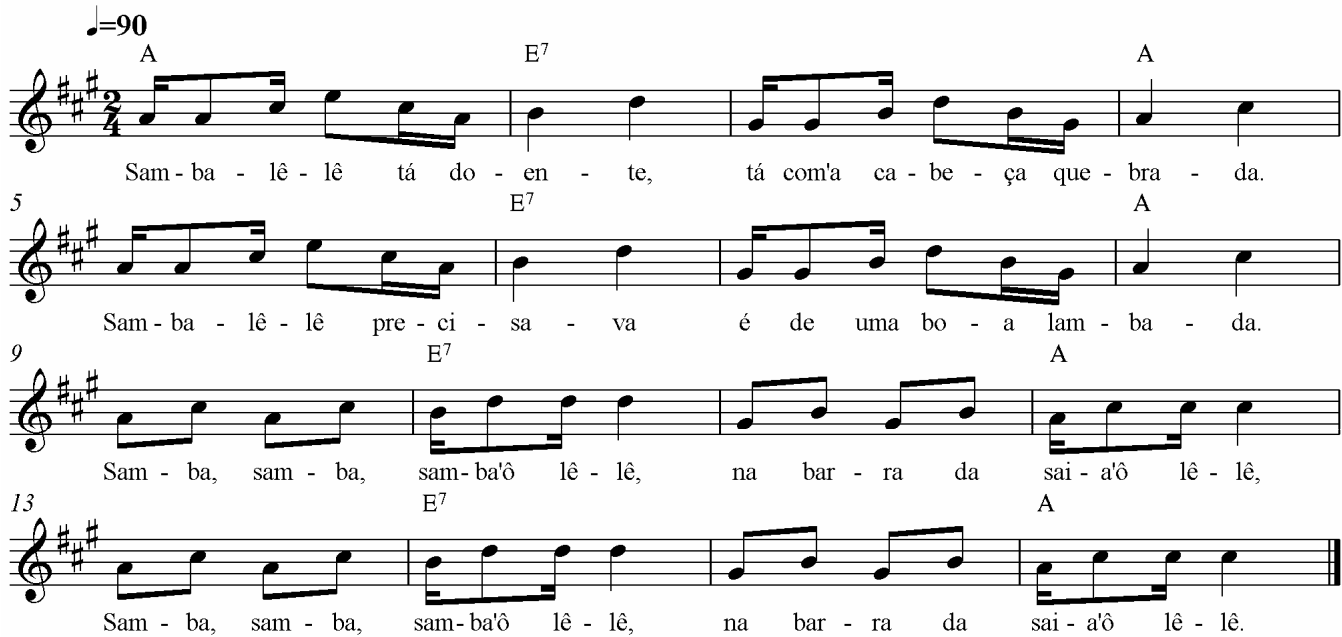
Cacau é boa lavra, cacau é boa lavra, e assim diz os produtor
Foi na colheita do cacau, que eu conheci o meu amor

Cacau é boa lavra, eu vou colher
Na força do verão, eu vou vender, cacau é boa lavra

14-Sambalelê

(Domínio público / adaptação Meninas de Sinhá)

$\text{♩} = 90$



Sam - ba - lê - lê tá do - en - te, tá com'a ca - be - ça que - bra - da.
5 Sam - ba - lê - lê pre - ci - sa - va é de uma bo - a lam - ba - da.
9 Sam - ba, sam - ba, sam - ba'ô lê - lê, na bar - ra da sai - a'ô lê - lê,
13 Sam - ba, sam - ba, sam - ba'ô lê - lê, na bar - ra da sai - a'ô lê - lê.

Sambalelê ta doente, tá com a cabeça quebrada
Sambalelê precisava, é de uma boa lambada
Samba, samba, samba, ô lelê, na barra da saia, ô lelê
Samba, samba, samba, ô lelê, na barra da saia, ô lelê

Oh menina bonita, onde é que tu moras
Moro na praia formosa, mas amanhã vou-me embora
Samba, samba, samba, ô lelê, na barra da saia, ô lelê
Samba, samba, samba, ô lelê, na barra da saia, ô lelê

Oh menina bonita, como é que namora
Ponha o lencinho no bolso, deixa a pontinha pra fora
Samba, samba, samba, ô lelê, na barra da saia, ô lelê
Samba, samba, samba, ô lelê, na barra da saia, ô lelê

15-Seu Marido é Ruim

(Domínio público / adaptação Meninas de Sinhá)

$\text{♩} = 80$

Seu ma - ri - do é ruim, oh, mu - lher, quem é bom sou eu,
5 lar - ga seu ma - ri - do, oh, mu - lher, vem mo - rar mais eu.

Lá de trás daquela serra, oh mulher, corre água sem chover
Passa o tempo que passar, oh mulher, nos seus braços eu vou morrer

REFRÃO

Lá de trás daquela serra, oh mulher, corre água sem chover
Passa o tempo que passar, oh mulher, nos seus braços eu vou morrer

REFRÃO

Lá de trás daquela serra, oh mulher, corre água sem chover
Passa o tempo que passar, oh mulher, nos seus braços eu vou morrer

REFRÃO

Lá de trás daquela serra, oh mulher, corre água sem chover
Passa o tempo que passar, oh mulher, nos seus braços eu vou morrer

REFRÃO

17-Maria é Pedra

(Domínio público / adaptação Meninas de Sinhá)

$\text{♩} = 120$

REFRÃO

Ma - ria é pe - dra, é pe - dra de'a - mo - lar, Ma -
ria é pe - dra, é pe - dra de'a - mo - lar. Coi - ta -
di - nha da Ma - ri - a que não sa - be na - mo - rar Coi - ta -
di - nha da Ma - ri - a que não sa - be na - mo - rar

Maria é pedra, é pedra de amolar
REFRÃO (TODAS): Maria é pedra, é pedra de amolar
Coitadinha da Maria, que não sabe namorar
Coitadinha da Maria, que não sabe namorar

REFRÃO

Namorar eu sei, eu não quero é me casar
SOLO: Namorar eu sei, eu não quero é me casar
Pra que casar, pro marido eu sustentar
Pra que casar, pro marido eu sustentar

REFRÃO

Namorar eu sei, eu não quero é me casar
SOLO: Namorar eu sei, eu não quero é me casar
Pra que serve o casamento, pra trair e abandonar
Pra que serve o casamento, pra trair e abandonar

REFRÃO

Namorar eu sei, eu não quero é me casar
SOLO: Namorar eu sei, eu não quero é me casar
Só quero dançar, assim, assim
Só quero dançar, assim, assim

18-Pião

(Domínio público / adaptação Meninas de Sinhá)

$\text{♩} = 70$

O pi - ão en - trou na ro - da'oh, pi - ão. O pi - ão en - trou na ro - da'oh, pi - ão Ro -
- da, pi - ão, ro - dei - a, pi - ão. Ro - da, pi - ão, ro - dei - a, pi - ão. A Mer -
cês não é ca - paz de jo - gar o pi - ão no chão, A Mer -
cês não é ca - paz de jo - gar o pi - ão no chão, Lá
vai, lá vai, lá vai, lá vai o pi - ão no chão, Lá
vai, lá vai, lá vai, lá vai o pi - ão no chão,

Sapateia no tijolo, oh pião, sapateia no tijolo, oh pião
Roda pião, bambeia, oh pião. Roda pião, bambeia, oh pião

Mostrai a sua figura, oh pião. Mostrai a sua figura, oh pião
Roda pião, bambeia, oh pião. Roda pião, bambeia, oh pião

Lançai o chapéu à outra, oh pião. Lançai o chapéu à outra, oh pião
Roda pião, bambeia, oh pião. Roda pião, bambeia, oh pião