UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós-Graduação em Educação
Mestrado em Educação

Dissertação

É pela arte toda, pela história de vida: As representações da música nas Vivências Griô, da Mestra Sirley Amaro.

Felipe da Silva Martins

Pelotas, 2018.

Felipe da Silva Martins

É pela arte toda, pela história de vida: As representações da música nas Vivências Griô, da Mestra Sirley Amaro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Denise Marcos Bussoletti

Pelotas, 2018.

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

M379e Martins, Felipe da Silva

É pela arte toda, pela história de vida : as representações da música nas vivências Griô da mestra Sirley Amaro / Felipe da Silva Martins ; Denise Marcos Bussoletti, orientadora. — Pelotas, 2018.

107 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

1. Mestre Griô. 2. Narrativas populares. 3. Educação. 4. Etnopedagogia musical. I. Bussoletti, Denise Marcos, orient. II. Título.

CDD : 370.7

Elaborada por Simone Godinho Maisonave CRB: 10/1733

Data da Defesa: 06/02/2018.

BANCA EXAMINADORA

_____
Prof.ª Dr.ª Denise Marcos Bussoletti
(Orientadora)
Universidade Federal de Pelotas – PPGE – UFPel.

_____
Prof. Dr.ª Louise Prado Alfonso
Universidade Federal de Pelotas – PPGAnt – UFPel.

_____
Prof. Dr.ª Madalena Klein
Universidade Federal de Pelotas – PPGE – UFPel.

Dedico aos meus antepassados, que, mesmo com a certeza de já serem vencidos, lutaram dia a dia para que eu aqui chegasse.

Agradecimentos

Antes de qualquer coisa, agradeço a Mestra Griô Sirley Amaro, minha Mestra, minha parceira, minha eterna [ins]piração de vida, de educação, de musicalidade e de resistência.

Agradeço a minha orientadora Drª Denise Marcos Bussoletti, que, desde meu primeiro semestre na graduação, se faz presente ao meu lado, incentivando e permitindo que eu me perca nos descaminhos de uma educação ética, sensível e estética.

Agradeço, também, aos amigos do GIPNALS, muito mais que um grupo de pesquisa, encontrei aqui abraços ternos, sorrisos reconfortantes, palavras sinceras e forças para continuar a me perder na caminhada da pesquisa acadêmica. Singularmente, agradeço aos amigos Angelita Ribeiro, Eduardo Fonseca, Eliana Braz e Leandro Haerter, cada um à sua maneira se fez presente nesta caminhada, as linhas e entrelinhas desta pesquisa estão carregadas do carinho e da atenção que vocês me concederam nestes últimos dois anos.

Agradeço aos amigos que compreenderam e vibraram com todos os sabores e dissabores desta vida de mestrando, em especial às amigas Luana Krüger e Tatiani Müller, companheiras na função de Griô-Aprendiz, amigas confidentes e parceiras nas escritas e nos descaminhos da jornada acadêmica.

Agradeço a toda equipe da Escola de Belas Artes Heitor de Lemos, mais que o meu local de trabalho, uma nova família aqui no sul do Sul que têm me apoiado e entusiasmado a querer mais e mais lutar para que os espaços de ensino das artes sejam valorizados.

Agradeço também à minha família que, mesmo muito distante fisicamente, se fez presente pelos rastros da minha memória na escrita dessa pesquisa. De maneira especial, agradeço ao meu companheiro Ewerton Mello que, à sua maneira, não mede esforços para caminhar ao meu lado e tornar todas minhas jornadas, senão mais leves, muito mais intensas.

Muito obrigado a todos!

{UM MURMURINHO}

Sirley Amaro

RESUMO

MARTINS, Felipe S. **É pela arte toda, pela história de vida: As representações da música nas Vivências Griô, da Mestra Sirley Amaro**. 2018. 107 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

A dissertação **"É pela arte toda, pela história de vida: As representações da música nas Vivências Griô, da Mestra Sirley Amaro"** possui como objetivo apreender as representações da música da Mestra Griô Sirley Amaro. Para tanto, procede por meio de uma abordagem qualitativa de pesquisa através da proposta da etnografia surrealista. Na perspectiva de recordar os fatos ocorridos na construção da vida individual e social, este trabalho propõe o encontro entre a educação, o rememorar, a música e a performance nas práticas da Mestra, que ela denomina como "Vivências Griô". As reflexões se inspiram nas contribuições de Walter Benjamin em diálogo com outros autores nos campos da Educação, Sociologia, Etnomusicologia, Antropologia e Psicologia Social, respectivamente, Miguel Arroyo, Boaventura de Souza Santos, Alan Merriam, Jonh Blacking, James Clifford, Mary Jane Spink e Serge Moscovici. Observa-se que as representações da música da Mestra ancoram e objetivam sentimentos e signos identitários da cultura africana que fundamentam a resistência de suas narrativas e colocam a oralidade, a performance e a música, como fatores chaves na construção de uma Outra Pedagogia. O que possibilita concluir que as representações da música nas práticas da Mestra Sirley Amaro podem ser apreendidas como uma performance de resistência no campo da educação, contrapostas a toda e qualquer forma de invisibilização dos saberes e da tradição oral histórica e culturalmente edificadas.

Palavras-chave: Mestre Griô; Narrativas Populares; Educação; Etnopedagogia Musical.

ABSTRACT

MARTINS, Felipe S. **It is for the whole art, for the history of life: The representations of the music in Vivências Griô of the Master Sirley Amaro**. 2018. 107 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

The research " **It is for the whole art, for the history of life: The representations of the music in Vivências Griô of the Master Sirley Amaro"** aim to understand the representations of the music of Mister Griô Sirley Amaro. For this, it proceeds through a qualitative approach to research through the proposal of surrealist ethnography. In the perspective of remembering the facts that occurred in the construction of individual and social life, they propose the meetings between education, the reminiscing, music and performance in master's practices, which she calls "Vivências Griô". The reflections are inspired by the contributions of Walter Benjamin in dialogue with authors in the fields of Education, Sociology, Ethnomusicology, Anthropology and Social Psychology respectively, Miguel Arroyo, Boaventura de Souza Santos, Alan Merriam, John Blacking, James Clifford, Mary Jane Spink and Serge Moscovici. It is observed that the representations of Mestra's music anchor and objectify the feelings and the identity signs of the African culture that base the resistance of their narratives and put orality, performance and music as key factors in the construction of an Other Pedagogy. This makes it possible to conclude that the representations of music understood a performance of resistance and that, in the field of education, can be contrasted with any and all forms of invisibility of knowledge and the oral tradition historically and culturally built up.

Key-words: Mestre Griô; Popular Narratives; Education; Musical Ethnopedagogy.

LISTA DE MÚSICAS

Um murmurinho; CD faixa 01..... 05
É com esse que eu vou; CD faixa 02..... 42
Negra do balaio grande; CD faixa 03..... 44
Preta Velha; CD faixa 04..... 44
Festa de São Jorge; CD faixa 05..... 45
Girafa da cerquinha; CD faixa 06..... 52
O pé de jatobá; CD faixa 07..... 55
Ciribiribin; CD faixa 08..... 58
Caminito; CD faixa 09..... 60
João pouca roupa; CD faixa 10..... 61
Touradas em Madri; CD faixa 11..... 62
Malmequer; CD faixa 12..... 63
O que é que a baiana tem; CD faixa 13..... 64
Negra das Missanga; CD faixa 14..... 66
A costura e cultura; CD faixa 15..... 67
João e o peru; CD faixa 16.....69
A voz do morro; CD faixa 17.....74
Linha e o linho; CD faixa 18.....91

LISTA DE SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
BDTD	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
BR	Brasil
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CETRES	Centro de Extensão em Atenção à Terceira Idade
CNS	Conselho Nacional de Saúde
EN	Entrevista Narrativa
GIPNALS	Grupo Interdisciplinar de Pesquisa: Narrativa, Arte, Linguagem e Subjetividade
IBICT	Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
MinC	Ministério da Cultura
NALS	Núcleo de Arte, Linguagem e Subjetividade
OCIP	Organização da Sociedade Cível de Interesse Público
ONG	Organização não governamental
RS	Rio Grande do Sul
SeCult	Secretaria Municipal de Cultura
SPPC	Secretaria de Programas e Projetos Culturais
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
UCPel	Universidade Católica de Pelotas
UFPel	Universidade Federal de Pelotas

SUMÁRIO

1. Com agulha, linha e pano 12

2. Vou cantando e contando histórias 18

3. Amigos de caminhada 26

4. Tô contando porque duma pergunta eu vou emendando na outra 34

5. Nhä-Frau 38

6. Não é pela costura! É pela arte toda, pela história de vida! 42

7. Botando os joelhos pra sambar 76

8. Não faço show, eu faço é vivência! 89

Referências 92

Referências Músicas 100

Referências Fotográficas 101

Apêndices 102

Anexos 104

1. COM AGULHA, LINHA E PANO

Este trabalho de pesquisa possui como objetivo apreender as representações da música nas Vivências Griô, da Mestra Sirley Amaro, através da seguinte questão norteadora**: Qual o papel das representações da música nas práticas da Mestra Griô Sirley Amaro?**

Sirley Amaro, Dona Sirley ou Mestre Griô Sirley Amaro, são as diferentes formas pelas quais é identificada Sirley da Silva Amaro, uma mulher negra, de 82 anos de idade, costureira aposentada, que reside na periferia da cidade de Pelotas, onde exerce seu papel de ativista cultural como Mestra Griô[1].

E é por/com e para Dona Sirley que essa pesquisa se origina, gesta e se destina, e é por/com e para a Mestra Griô que retornarei em vários momentos deste texto nas três formas referenciando-a pela escrita e assim tentando mais dizer acerca da singularidade que lhe é própria.

No entanto, espero que esta tentativa de escrita não seja somente lida, espero que ela seja escutada. Gostaria que as "agulhas do real" pudessem deixar evidenciar "os sentimentos loucos" e "as cores da alegria" que estão por entre as linhas e as entrelinhas de cada uma das próximas páginas.

Alerto, ainda e assim, que as músicas nessa dissertação pedem para ser reconhecidas como rastros, ou aquilo que pode ser dito como sendo uma presença de uma ausência (BENJAMIM, 2006), pois acredito que, em muitos momentos, as palavras só terão sentido e significado como o eco destes rastros.

Sei bem que existem muitas maneiras que poderiam introduzir o texto que segue, mas nenhuma delas me parece que seria tão fiel à proposta teórico-metodológica escolhida do que aquelas que as interlocuções musicais possibilitam. Nenhuma delas, na minha convicção, me permitiria expressar o encontro entre uma costureira e um músico, entre uma Mestra da cultura popular e um professor de música, entre as memórias de um passado e as perspectivas de um futuro incerto, entre a música vivida pela Mestra e a busca do viver pela música de um pesquisador. Sigo (seguimos?) assim, pelas indicações musicais.

[1] No Brasil o conceito/título "Mestre Griô" advém de uma ação qualificadora de um grupo social, que se transformou em uma política pública por meio do Projeto Ação Griô, vinculado à Política Nacional de Cultura Viva, criada em 2014 pelo Ministério da Cultura do Brasil com o objetivo de, segundo seu texto, "garantir a ampliação do acesso da população aos meios de produção, circulação e fruição cultura" (BRASIL, 2014).

Quero dizer com isso que ao longo desta escrita de pesquisa a trama narrativa se orienta pelo princípio da "renúncia ao percurso ininterrupto da intenção" (BENJAMIN, 2016, p. 16). Desde suas primeiras linhas, os rastros, evidenciados aqui pela memória e pela música, buscam marcar o [re]encontro de alguns mundos musicais (FINNEGAN, 1989), que mesmo com convenções sociais, práticas compartilhadas, modos de produção e organização sonora diferentes, se interpenetrarão e evidenciarão os entre-lugares que a educação e a experiência podem proporcionar.

Cabe salientar que a música aqui é compreendida como um fenômeno humano, feita por, para e com a interação social e, portanto, um comportamento aprendido (MERRIAN, 1964). A música, neste trabalho, é defendida não como o pano de fundo da vida, mas como a própria vida. A música, nesse trabalho, é aspirada como arte, propulsora de uma reflexão estética onde o "pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas constituem enquanto coisas do pensamento" (RANCIÈRE, 2009), ou, ainda, as músicas neste trabalho também podem ser vistas como um caminho de reflexão, articulações de como se engendra a vida humana pela escrita.

Considero, ainda, que as memórias de um passado escutadas pela música tomam forma a partir das representações sociais[2], como um processo de re-apresentação, portanto, por um lado cópia e, por outro como criação, interpretação da realidade (SPINK, 2004). O que, por sua vez, pode permitir, assim, uma análise do passado como um processo dinâmico. As representações musicais, neste sentido, se mostram como um caminho importante na perspectiva de evidenciar as experiências vividas pela Mestra, através das Vivências Griô[3].

Pelas metáforas da escrita o ato de tecer uma trama se coloca como possibilidade de transformação, *"El acto de tejer es también entretejido social. En tal sentido, este movimiento de circularidad sin fin, en que el principio se encuentra con el final, hilar es el acto de regresar al avanzar o de avanzar regresando"* (CANAL, 2011, p. 19) . Neste texto, este movimento de tessitura irá se constituindo através dos fios da memória evidenciados nas narrativas da Mestra com os fios de uma seleção de músicas, considerada por ela significativas a ponto de constituírem, como ela mesma diz: "a trilha sonora de sua vida".

[2] O conceito de Representações Sociais é abordado no capitulo 03.
[3] "Vivências Griô" categoria que a Mestra Sirley Amaro utiliza para definir suas atividades pedagógicas que serão retomadas ao longo desse trabalho. Reflexões mais aprofundadas serão discutidas em outra pesquisa que objetiva compreender especificamente tal categoria.

Dizendo isto, reafirmo que o que pretendo é articular estas lembranças como uma trama onde os fragmentos, as descontinuidades e as interrupções têm uma singular força propulsora. Tal trama buscará transitar por entre a linguagem poética que "pode suscitar as coisas, e traduzindo-as no espaço, torná-las manifestas por seu distanciamento e vazio" (BLANCHOT, 2005, p. 82), e a linguagem alegórica que "ao invés da função comunicativa, é a mera ilusão, elemento dêitico do gesto escritural/linguístico [...] que privilegia-se à negatividade sublime do enigma em detrimento da imediatiz do signo" (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 33), na tentativa de provocar cesuras nos modos de pensar e fazer educação na contemporaneidade.

Julgo importante salientar, ainda, que o conjunto da proposta que segue, ou sua "filosofia de apresentação" (justificada pela abordagem teórica e metodológica que partilha), se dá através de uma narrativa inspirada nas contribuições de Walter Benjamin, uma concepção que refuta dualidades como história individual e história coletiva e objetiva, em seu movimento, entrecruzar o presente com o passado, o "já-sido" com a trama do atual – o tempo que o recorda (MATOS, 2001).

Nesta concepção "o passado traz consigo um *index* secreto que o remete para a redenção [...] a ser assim, existe um acordo secreto entre as gerações passadas e a nossa" (BENJAMIN, 2016, p. 10). Este acordo, em minha perspectiva, é expresso pela tentativa de encontrar as representações da música nas vivências da Mestra como fragmentos de um tempo que motivam a escrita no sentido daquilo que Benjamin denominou como "escrita da história a contrapelo" (BENJAMIN, 2016).

Entendo que isto exige do leitor uma generosidade cúmplice de acompanhar, por exemplo, as metáforas, que podem até ser julgadas como exagero, mas que são a minha tentativa e o meu mais profundo desejo, de que este texto possa ser compreendido como "modalidades de narração disruptivas do fluir abstrato do tempo, as mais próximas do ato de pensar, de julgar e imaginar, isto é, da ampliação do conhecimento, transformação da sensibilidade e da consciência – um outro nome de nossa liberdade" (MATOS, 2001, p. 21). Ao longo deste trabalho de pesquisa, fui percebendo, aos poucos, que a escrita não é, e não poderia ser, uma escrita acadêmica formal. A escolha por um outro estilo de escrita se embasa na direção do que BUSSOLETTI (2007) apresenta como sendo uma proposta de "surrealização da escrita de pesquisa", uma estratégia de confronto da reflexividade etnográfica e onde a necessidade é de "surrealizar a escrita para mais uma vez reafirmar a pesquisa e a educação como um inquieto ofício e um imenso risco" (BUSSOLETTI, 2007, p.8).

Neste trabalho a escrita de pesquisa (AMORIM, 2004) compreendida como uma prática onde "a escrita e o conhecimento acontecem no diálogo vivido em campo e na relação como Outro do pesquisador" (BUSSOLETTI e GUARESCHI, 2013) busca acontecer como "um abandono permissivo, traçados pelos contornos que possibilitem aos poucos deixar as pesadas estabilidades acadêmicas" (BUSSOLETTI, 2007, p. 30), e talvez isto seja melhor dito, mais uma vez através de uma das tantas passagens benjaminianas que se atreve a acatar a interrogação que me interpela, dizendo através de uma mesma interrogação coisas como: "Não passa por nós um sopro daquele ar que envolveu os que vieram antes de nós?" (BENJAMIN, 2016, p. 10).

Diante deste sopro, me proponho ao desafio de buscar uma escrita polifônica "onde o objeto que está sendo tratado em um texto de pesquisa é ao mesmo tempo objeto já falado, objeto a ser falado e objeto falante. Verdadeira polifonia que o pesquisador deve poder transmitir ao mesmo tempo em que dela participa" (AMORIM, 2004, p. 19).

Essa mesma polifonia pode ser entendida na música como "duas ou mais linhas melódicas entretecidas ao mesmo tempo" (BENNEDT, 1986, p. 12) e na antropologia "como um espaço textual utópico no qual a complexidade discursiva, a interação dialógica das vozes, pode ser acomodada" (CLIFFORD, 2012, p. 47).

Polifonia, também, que na presente dissertação é uma tentativa de ser exercitada e apresentada ao leitor através de diferentes formas, entre estas quando, por exemplo, nas falas da Mestra Griô Sirley Amaro o texto aparece com outra fonte e tabulação, em negrito e em destaque, e não como citações com recuo à direita conforme indicam as atuais normas de escrita acadêmica da ABNT. Tentando ilustrar:

Optei para que as falas da Mestra assim possam ser mostradas.

Esta escolha foi especialmente embasada na necessidade de que as falas da Mestra Griô possam ser lidas através de outro lugar, um lugar onde a norma não toca e que tentando ser fiel ao seu perfil narrativo, estas falas possam acontecer no texto de pesquisa como a Mestra o é, ou como a mim se mostra, uma pessoa que não pede licença para ser anunciada, e com a ordem e a norma que lhe é peculiar, rompe e revela a força de suas palavras.

Já as imagens ao longo do texto são também outra linha melódica que construirá esta polifonia, não são meras ilustrações, mas rasgos na escrita nos quais a memória se

faz visual e objetivam permitir que o leitor talvez melhor encontre com a necessidade que o trabalho com a memória prescinde.

Esta compreensão da imagem como rasgo *(déchirure*) advém das leituras de Didi-Huberman que sugere que para que a imagem fotográfica alcance sua capacidade aurática ela deva ser vista como uma "imagem rasgo". Mesmo não sendo objetivo deste texto aprofundar esta questão, saliento que esta concepção norteará o princípio polifônico entre texto e imagem, fundamentalmente através da compreensão de que esta perspectiva é uma das que melhor permite entrar na "complexidade material que o trabalho da memória opera" (SILVA, 2014).

Em síntese, o objetivo no trabalho com as imagens não é privilegiar ou ressaltar a qualidade técnica da fotografia, nem mesmo interpretações possíveis acerca da mesma, muito menos que estas sirvam como meras ilustrações, mas sim proporcionar ao leitor a possibilidade de um encontro com a memória a partir dos rasgos que a Mestra nos solicita através destas imagens. Nesta perspectiva, algumas imagens serão dispostas em página separada, como a imagem que rasga o começo deste capítulo, e outras junto do texto. Considerando estas observações, as legendas e as fontes serão apresentadas somente nas referências finais.

E por fim, em momentos oportunos, apresentarei entre chaves e em caixa alta o título e o hiperlink da música que, junto da narrativa escrita, pretende constituir a trama das representações da música da Mestra Griô Sirley Amaro. Desta forma,

{ASSIM APARECERÃO AS MÚSICAS}

As músicas na montagem desta escrita, como já dito anteriormente, se colocam como rastros da memória da Mestra, uma presença de uma ausência (BENJAMIM, 2006). Desta forma, a opção de apresentação das músicas através dos *hiperlinks* se verifica como uma tentativa de aproximação e de valorização ainda maior dos registros da memória através da oralidade. Além dos *hiperlinks,* informo em nota de rodapé alguns dados acerca das composições, como autoria e ano. Acrescento também as letras das músicas com o objetivo de proporcionar ao leitor também o contato com este elemento de registro.

Tomo como princípio de apresentação a forma como a própria Mestra Sirley utiliza essas canções, pela audição, e solicito que o leitor pare e se dedique a ouvi-las, a apropriar-se de todos os desvios possíveis que tais músicas possam oferecer.

Ressalto que estes recursos de apresentação, textual e sonora, fazem parte da busca por meu estilo de pesquisador em construção e são, portanto, um conjunto de

escolhas que fui encontrando ao longo da minha trajetória e particularmente no processo de elaboração desta pesquisa.

Tendo em vista estas considerações, saliento que o texto possui também uma dinâmica específica de organização distribuída sob a forma de capítulos que são intitulados tomando como referência os versos da composição da Mestra Griô Sirley Amaro "A cultura e a costura" e com algumas de suas narrativas. Assim, neste primeiro capítulo nomeado "Com agulha, linha e pano", apresentei alguns elementos que podem ajudar a leitura desta dissertação.

No segundo capítulo intitulado "Vou contando e cantando histórias", abordo os pressupostos metodológicos que me ajudaram a cantar e contar (seguindo os passos da Mestra) essa pesquisa.

No terceiro capítulo, apresento os aportes teóricos que sustentam minhas reflexões sob o título "Amigos de caminhada".

E na sequência, apresento o quarto capítulo "Estou contando porque duma pergunta eu vou emendando na outra" e buscarei destacar o estado da arte que tangencia esta pesquisa.

O quinto capítulo "Näh-Frau", terá uma dinâmica de escrita específica, onde proponho uma escrita conjunta com um fragmento de Walter Benjamin (A caixa de costura), na direção de evidenciar um pouco de minha relação com a Mestra.

Em "Não é pela costura! É pela arte toda, pela história de vida!", título do sexto capítulo, as narrativas da Mestra são "costuradas" com as músicas que ela elencou como parte da trilha sonora de sua vida.

No sétimo capítulo, "Botando os joelhos pra sambar", proponho a análise da trama das representações da música da Mestra.

E, no último capítulo, "Não faço show, eu faço é Vivência!", esboço minhas conclusões nestes dois anos de reflexões sobre as representações da música da Mestra Griô Sirley Amaro.

2. **VOU CANTANDO E CONTANDO HISTÓRIAS**

Como sintetizar em uma única metodologia os dilemas que abarcam o efêmero da pesquisa acadêmica e o rigor da arte? Como ter vivo o respeito ético com seres humanos que não são somente objetos de nossos trabalhos de pesquisa, mas, sim, sujeitos que, por muitas vezes, caminham conosco lado a lado na árdua jornada da pesquisa acadêmica? Como compreender uma outra possibilidade de ação docente que envolva os saberes populares e os saberes acadêmicos, desafiando a dicotomia entre a prática e a teoria, sem que uma esteja em desmerecimento da outra?

Estas são algumas das indagações que surgiram quando me coloquei na direção de buscar qual metodologia contribuiria para a compreensão das representações da música nas Vivências Griô da Mestra Sirley Amaro. Parece importante ressaltar minha posição, um pesquisador que pertence institucionalmente ao contexto acadêmico e, ao mesmo tempo, tem uma trajetória de experiências com as culturas populares. Experiências que me aproximam da Mestra Griô, um espaço que acredito ser de subjetivação e encontro na direção da ressignificação destes diferentes contextos. Um entre-lugar da cultura, tal como sugere BHABHA:

> O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originarias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses "entre-lugares" fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (BHABHA, 1998, p. 20).

Compreendo que o Entre-lugar, ou os entre-lugares, produzidos na articulação entre o pesquisador e o sujeito de pesquisa, [re]configura, a cada encontro, os signos e significados desta relação, entre a academia e os saberes populares de tradição oral, um professor e uma Mestra Griô, um jovem e uma velha, não como antíteses, mas sim como novas formulações constituintes da reflexividade necessária e rica entre os sujeitos no processo de pesquisa,

> A reflexividade refere-se à espiral da interpretação e aos efeitos da presença do pesquisador nos resultados da pesquisa. Na pesquisa direcionada pelas epistemologias realistas, o horror metodológico, aqui potencializado, levou a inúmeras considerações sobre a neutralidade do pesquisador. [...] A pesquisa informada por epistemologias construcionistas, numa abordagem qualitativa, transforma a subjetividade num recurso a mais (SPINK e MENGON, 2004).

Deste entre-lugar busco uma perspectiva metodológica que corrobore com a desfamiliarização da educação musical pois, "[...] dificilmente "desconstruímos" o que

foi construído. Criamos espaço, sim, para novas construções, mas as anteriores ficam impregnadas nos artefatos da cultura, constituindo o acervo de repertórios interpretativos disponíveis para dar sentido ao mundo" (SPINK e MENGON, 2004, p. 27). Assim, acredito que este trabalho possa corroborar para um pensamento crítico da educação musical, considerando a complexa fragmentação cultural dos sujeitos históricos que à constituem.

> [...] criar acessos a essa desfamiliarização de forma a pensar criticamente os processos educativos, considerando a complexidade da fragmentação cultural da experiência educativa dos sujeitos históricos. Relativizar "verdades absolutas" instituídas nos processos de ensino-aprendizagem [...] pressupõe a abertura de novos caminhos que possam ir de encontro destes Outros Sujeitos e destas Outras Pedagogias (DUARTE, 2017, p. 42).

Como já explicitado nessa dissertação, sua "filosofia de apresentação" constitui parte de seu referencial teórico-metodológico, pois toma como base as contribuições de Walter Benjamin onde, Jeanne Marie Gagnebin, uma das principais comentadoras deste autor, salienta que:

> A questão do estilo e da escrita não é, portanto, nenhuma questão secundária, superficial ou gratuita, ou perfumaria: ela nasce dessa reflexão [...] sobre a linguagem como fator constitutivo e incontornável do pensamento [...] Contra a ideia de uma totalidade sistemática de um pensamento que se desenrola a partir de si mesmo e chega, por uma série contínua de deduções à realização e completude, Benjamin insiste nos momentos de descontinuidade, de salto, de interrupção, nas lacunas e nos rasgos do real e do pensar, momentos que na linguagem poética, a cesura configura (GAGNEBIN, 1999, p. 86).

Assim, proponho este estilo de escrita como parte desta metodologia, onde busco, também como já anunciado anteriormente, a surrealização da escrita de pesquisa (BUSSOLETTI, 2007) que pelas lacunas do campo de pesquisa impelem a busca pela reflexividade durante o processo investigativo. A possibilidade de fazer o familiar se tornar estranho, a valorização da estética do fragmento e da montagem, das coleções e suas curiosidades, e do inesperado revelam assim, minha opção pelos pressupostos metodológicos da etnografia surrealista (CLIFFORD, 2012).

A etnografia surrealista se coloca como uma possibilidade de, a partir do rótulo etnográfico, sugerir "[...] uma característica atitude de observação participante entre os artefatos de uma realidade cultural tornada estranha" (CLIFFORD, 2012, p. 136). Pautando assim, pelo fragmento de cada narrativa, enquanto objeto histórico que pode conter a imagem do mundo como estrutura monadológica (BENJAMIM, 2006), e pela montagem como elemento estético, a partir das músicas que compõe esta escrita, a busca

de desfamiliarizar as sínteses interpretativas postas como verdades absolutas e valorizar a alteridade (DUARTE, 2017).

A pesquisa pela etnografia surrealista apresenta o re-encantamento do mundo como um "protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha, o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista industrial, e a aspiração utópica e revolucionária de 'mudar a vida'" (LÖWY, 2002, p. 9). Tal protesto se materializa na prática da etnografia em si, que se ancora no estabelecimento de relações entre o sujeito de pesquisa e o pesquisador, na seleção dos informantes no campo, na transcrição e até tradução dos textos etnográficos, além das reflexões que emergem do diário de campo, "mas não são essas coisas, as técnicas e os processos determinados, que definem o empreendimento. O que define é o tipo de esforço intelectual que ele representa [...]" (GEERTZ, 1989, p. 15).

Este esforço, na abordagem surrealista, se converge em "[...] superar as oposições estáticas, cuja confrontação nutre há longo tempo o teatro de sombras da cultura: matéria e espírito, exterioridade e interioridade, racionalidade e irracionalidade, vigília e sonho, passado e futuro, sagrado e profano, arte e natureza" (LÖWY, 2002, p. 12). Nesta perspectiva esta abordagem metodológica me possibilitou investigar os rastros presença de uma ausência e ausência de uma presença (BENJAMIM, 2006) e as possíveis reflexões entre diferentes linguagens literais e estéticas, pois,

> No surrealismo etnográfico [...] não há distanciamento, neutralidade, diagnóstico ou avaliação de aspectos estranho a si quando se está imerso no processo investigativo. O surrealismo etnográfico [...] se entrega a uma análise que não necessita seguir normas e princípios positivistas de observação da realidade [...] permite que se reflita sobre o assunto de interesse sob pontos de vista que não necessitam estar arraigados dentro das dogmatizações de realidade instituídas como únicas possibilidades [...] além disso, ele permite também que outras linguagens e hibridizações de análises possam dialogar com o intuito de fomentar as discussões e reflexões que estão sendo investigadas (VARGAS e BUSSOLETTI, 2015, p. 314).

Acredito que as potencialidades que emergiram das representações da música nas Vivências Griô da Mestra Sirley Amaro foram contempladas pelas observações em campo e entrecruzadas com suas narrativas, provendo assim uma análise que ao invés do registro lógico, cronológico e linear, gerou em uma exposição textual fragmentária, com uma temporalidade pontual, vinculada ao registro do visual da experiência vivida (SELIGMANN-SILVA, 1999).

É por meio da escrita fragmentária que solicito uma leitura mais permissiva aos desvios pois, nesta dissertação, tomo como orientação uma escrita que pretende arrastar

o leitor ou o entusiasme, pois, "ela só está segura de si quando obriga o leitor a deter-se em estações para refletir" (BENJAMIN, 2016, p. 17). Nestas "estações" ecoam os rastros das músicas que compõe a trama das representações das músicas da Mestra Griô.

Assim o ato de narrar se coloca na perspectiva da pesquisa em educação como um espaço para corporificar o pensamento e de explicitar a experiência em movimento, compreendida como interação, continuidade e situação (CLANDININ e CONNELLY, 2011) e aportados nas reflexões sobre a experiência e educação de (DEWEY, 2010), o que em minha leitura, corrobora com a perspectiva surrealista de justaposição.

Similarmente, uma das principais ações da Mestra Griô, a contação de histórias, se aproxima da narrativa enquanto pesquisa acadêmica: "Por meio da narrativa, as pessoas recordam de fatos ocorridos, selecionam, os escalonam em uma sequência e vislumbram os relacionamentos de toda a ordem de acontecimentos que constroem a vida individual e social" (ABRAHÃO, 2009, p. 14).

Entretanto, a Entrevista Narrativa, enquanto método, pressupõe que "um esquema estruture um processo semiautônomo, ativado por uma situação pré-determinada" (JOVCHELOVITCH e BAUER, 2002, p. 94). Isto difere de minha abordagem metodológica, pois não elegi nenhuma situação pré-determinada para que as narrativas acontecessem. Elas, as situações, foram coletadas durante a preparação das Vivências Griô que eu participei como Griô Aprendiz.[4]

Diante de minha relação com mais de sete anos de parceria com Dona Sirley, os materiais que constituem a análise dessa dissertação, que me são tão familiares, se tornaram a cada transcrição, a cada [re]leitura, realidades completamente estranhas. Aproximando ainda mais essa pesquisa do que James Clifford (2012) definiu com um dos eixos de uma etnografia surrealista.

Assim sendo, considerando os limites objetivos e cronológicos deste trabalho, optei por selecionar e utilizar a gravação em áudio de 03 (três) reuniões de preparação das Vivências Griô do ano de 2017 que comemoraram os dez anos da caminhada Griô da Mestra Sirley Amaro. As gravações foram feitas na sala do GIPNALS/UFPel, situada na

[4] O Griô-Aprendiz "É uma pessoa da comunidade que vem de diversas áreas, da antropologia, da educação, da própria militância cultural, das artes. São pessoas de diversas áreas e linguagens que estão nessa caminhada de aprender com os griôs e mestres e ao mesmo tempo de levar isso para as escolas, de fazer essa ponte entre a tradição oral e a educação formal [...]. Isso faz a sala de aula crescer, se ampliar e ir para a comunidade, para as festas, para a casa de farinha, até o cantador. O griô aprendiz vai construir essa didática de diálogo entre um saber e o outro". Disponível em: <http://www.blogacesso.com.br/?p=5209>. Acesso: 14/05/2017.

Faculdade de Educação da UFPel, durante as reuniões de preparação da Vivências Griô somente estiveram presentes a Mestra e eu. Depois de transcritas, as gravações foram lidas pela Mestra que autorizou o seu uso nessa pesquisa, tanto quanto o uso dos outros materiais[5] audiovisuais e textuais, como fotos, vídeos, entrevistas de domínio público e entrevistas arquivadas no banco de dados do GIPNALS/UFPel[6] que contribuíram para a reflexão que proponho nessa dissertação.

Ao refletir sobre as pesquisas em educação, é preciso ter claro que "A ética não existe num vácuo, antes é profundamente afetada pelos fatores identidade e contexto, que enformam nossas epistemologias e as diversas aplicações dos métodos que utilizamos" (MAMA, 2010, p. 608). Cabe ressaltar que no Brasil, a ética em pesquisas envolvendo seres humanos é regulamentada pela Resolução nº 466, de 12 de dezembro de 2012, do Conselho Nacional de Saúde (CNS). Esta normativa tem por objetivo proteger os indivíduos e as coletividades de qualquer violação de seus direitos frente à pesquisa científica, imbuídos da eticidade da pesquisa com seres humanos, que implica no:

> Respeito ao participante da pesquisa em sua dignidade e autonomia, reconhecendo sua vulnerabilidade, assegurando sua vontade de contribuir e permanecer, ou não, na pesquisa, por intermédio de manifestação expressa, livre e esclarecida; Ponderação entre riscos e benefícios, tanto conhecidos como potenciais, individuais ou coletivos, comprometendo-se com o máximo de benefícios e o mínimo de danos e riscos; Garantia de que danos previsíveis serão evitados; E relevância social da pesquisa, o que garante a igual consideração dos interesses envolvidos, não perdendo o sentido de sua destinação sócio humanitária (MINISTÉRIO DA SAÚDE (BR). CONSELHO NACIONAL DE SAÚDE, 2012, p. 03).

Esta resolução define os direitos e deveres, tanto dos pesquisadores, quanto dos sujeitos pesquisados. Assim, sobre os riscos nesta pesquisa tomei a responsabilidade sob quaisquer danos à dimensão física, psíquica, moral, intelectual, social, cultural ou espiritual do ser humano.

Desta forma, pelo respeito aos princípios éticos e pelo rigor e atenção na observação do fazer científico, essa dissertação, também teve seu projeto submetido através da Plataforma Brasil para a avaliação de um comitê de ética. Os dados desta pesquisa serão tratados com sigilo, confidencialidade e responsabilidade, sendo utilizados apenas para publicações científicas e mantidos guardados, durante o período de cinco

---

[5] Depoimento de Sirley da Silva Amaro para o Museu da Pessoa <http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/a-menina-de-pelotas-44610>; Acervo de fotografias <https://www.flickr.com/photos/144349063@N04/>

[6] PINHEIRO, C. G. Narrativas de educação e resistência: a prática popular griô de Dona Sirley. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, p. 130 fls. 2013.

anos, no acervo do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa: Narrativas de Arte, Linguagem e Subjetividade (GIPNALS/UFPel), localizado na Faculdade de Educação, rua Alberto Rosa, nº 154, 2º andar, sala 258, Várzea do Porto, Pelotas/RS.

A Resolução nº 466/2012 entre outros direitos do pesquisado, determina que os pesquisadores obtenham o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) dos indivíduos participantes da pesquisa:

> Documento no qual é explicitado o consentimento livre e esclarecido do participante e/ou de seu responsável legal, de forma escrita, devendo conter todas as informações necessárias, em linguagem clara e objetiva, de fácil entendimento, para o mais completo esclarecimento sobre a pesquisa a qual se propõe participar (MINISTÉRIO DA SAÚDE (BR). CONSELHO NACIONAL DE SAÚDE, 2012, p. 03).

Entretanto, pela singularidade desta pesquisa, atender aos preceitos legais e éticos da pesquisa acadêmica vigentes no Brasil hoje, foi muito mais que cumprir um ritual da academia e garantir a assinatura de um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido,

> [...] a questão ética passa fundamentalmente pela atitude do pesquisador 'em campo' [...] o que está em jogo, posto que se trata de uma nova relação que se estabelece, [...] na lógica da reciprocidade – há algo que o pesquisador deseja saber, há espaços que deseja conhecer, assim, reciprocamente, há algo que aquela coletividade espera do pesquisador (BONIN e BERGAMASCHI, 2017, p. 254).

Assim, durante o processo de pesquisa e a escrita desta dissertação, minha tentativa foi fundamentalmente contribuir com aquilo que penso que deva ser o parâmetro de toda produção de conhecimento em educação – a valorização do ser humano e a garantia de seus direitos inalienáveis.

Muito mais que garantir os esclarecimentos sobre como os dados estariam sendo tratados durante a pesquisa, busquei garantir que a Mestra Griô participasse ativamente deste processo.

Ressalto que a escrita polifônica que proponho não é um mero recurso estilístico, mas sim uma forma de evidenciar a alteridade e a resistência da fala e do papel ativo da Mestra Griô Sirley Amaro.

O destaque para suas falas, que como já mencionei, não pedem licença para se mostrar, como, entre outros, o uso textual do título "Mestra Griô", foram tomadas nessa dissertação como formas discursivas de evidenciar a resistência que emana das práticas da Mestra Griô Sirley Amaro, tentando contribuir para a desconstrução da invisibilização velada do papel ativo dos sujeitos de pesquisa, gerada pelo anonimato, que por vezes é exigido pelos comitês de ética em pesquisa no Brasil, pois temos que garantir,

> [...] formas de proteção das pessoas e dos coletivos com os quais se desenvolvem estudos, mas ao mesmo tempo é relevante reconhecer a autoria daqueles que participam de nossas pesquisas, emprestando-nos sua voz, sua memória, sua interpretação dos acontecimentos. Enfim defendemos a necessidade de um diálogo que tenha como ponto de partida o reconhecimento da alteridade" (BONIN e BERGAMASCHI, 2017, p. 253).

Dizendo isto, afirmo que busquei, assim, com a etnografia surrealista esta possibilidade de alteridade em estabelecer uma série de relações entre o campo e aquele que o observa a fim de construir mais reflexões do que simplesmente transcrever um caderno de campo[7] (LAPLANTINE, 2004), orientando meu olhar para o estranhamento do que já me era familiar, o que por sua vez, penso eu, me permitiu então uma outra reverberação articulada na escrita.

Considerando tais reflexões, neste processo de pesquisa como parte de todo o processo em sua dinâmica, eu, em um primeiro momento, me debrucei na construção do "estado da arte" sobre os Mestres Griôs nos Brasil. Delimitei o descritor "Griô" na base eletrônica do Banco de Dissertações e Teses do IBICT que apresentou quatorze trabalhos; dentre os quais sete corroboram com essa pesquisa e suas contribuições estão no decorrer do texto, e sete que não tangenciam minha abordagem sobre o tema. Com o descritor "Mestr* Griô" e "Pedagogia Griô" na mesma base de dados, foram apresentados respectivamente, cinco e seis trabalhos já descritos na busca anterior.

O banco de dissertações e teses da CAPES sob o descritor "*Griot*" apresenta dezoito trabalhos, oito já descritos como parte do BDTD do IBICT, quatro que não corroboram com a abordagem desta pesquisa e outros cinco que contribuem para minhas reflexões ao longo do texto. Ainda na busca de contribuições bibliográficas para esta pesquisa, destaco algumas teses e dissertações do Repositório de Dissertações e Teses da Universidade Federal da Bahia, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da Universidade Federal de Pelotas, no Brasil, e da Universidade do Minho, em Portugal, das quais foram apresentadas contribuições sob os descritores "Educação Musical", "Etnomusicologia" e "Etnopedagogia".

O olhar para as reflexões que tangenciam os mestres da tradição oral, especificamente os Mestres Griôs, mostrou o quanto a academia segmenta os fazeres

[7] Reconheço que outras áreas do conhecimento, como a Antropologia, possuem discussões e posições diferenciadas sobre esta questão, compreendendo os dados do caderno de campo como uma possibilidade de expansão do texto etnográfico (MAGNANI, 1997); (WEBER, 2009). Entretanto na perspectiva da escrita de pesquisa à que esta dissertação se vincula, a reflexividade do texto etnográfico não está na transcrição *ipsis litteris* do caderno de campo, mas sim nas reflexões que este pode proporcionar.

desses mestres, distanciando as reflexões sobre eles de sua prática, que preza pela organicidade de seus fazeres e saberes.

Em um segundo momento neste processo, busquei traduzir na escrita do texto de pesquisa a organicidade e a dinâmica das práticas da Mestra Griô Sirley Amaro. O referencial teórico que sustenta essa dissertação foi se consolidando e demarcando que a permanência no campo, auxiliando a Mestra em todas as suas atividades Griô, seria talvez a melhor forma de conseguir compreender suas representações da música.

Como já dito anteriormente, minha relação com a Mestra extrapola os prazos institucionais que regulamentam o curso de Mestrado ao qual essa dissertação se vincula. As imagens e músicas utilizadas na construção deste texto, a partir da montagem como pressuposto estético, foram coletadas ao longo de sete anos de parceria.

Como um terceiro momento do processo de pesquisa no Mestrado, durante esses últimos dois anos, a escolha desse material e sua organização passou pelo crivo da Mestra, que em nossos encontros reafirmava a importância de cada elemento que, por sua vez, constituíram aos poucos a trama de pesquisa.

As transcrições das narrativas gravadas durante as reuniões de preparação das Vivências Griô do ano de 2017 e a análise dos textos do caderno de campo que construí nestes dois anos de pesquisa, que se inserem nesta trama de forma indireta, se constituiu como um outro momento dessa metodologia.

Tal metodologia só teve seu ciclo completo com a finalização da escrita desse texto, buscando por meio de sua filosofia de apresentação, como já dito no capítulo de introdução, a escrita de "uma história a contrapelo", que evidencie, na dinâmica do cotidiano, os saberes que resistem através das representações da música da Mestra Griô Sirley Amaro.

Nesta perspectiva de escrita, enquanto um pressuposto estético, metodológico e teórico, me aproximo de Benjamin (2006), ao dizer que,

> [...] não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os (BENJAMIM, 2006, p. 502).

O que apresentarei nas próximas páginas será minha forma de mostrar buscando "fazer justiça aos farrapos e resíduos", tramando por entre memórias, fotografias e músicas sem perder o objetivo de **apreender as representações da música nas Vivências Griô da Mestra Sirley.**

3. **AMIGOS DE CAMINHADA**

Para que as questões que perpassaram esta pesquisa possam ser melhor apreciadas é importante dizer das bases de sustentação desta dissertação. Um dos pilares de sustentação teórica e conceitual se dá através da etnomusicologia. Considerando que "*los etnomusicólogos les ha atraído especialmente el estudio de la música em la tradición oral y sus diversos sistemas de organización* [...]" (MYERS, 2001, p. 19). Desta forma, procuro olhar para as representações da música nas práticas da Mestra Sirley Amaro da forma mais ampla possível, me afastando desta,

> [...] ideia de música, em geral, objetificada, que tende a colocar o foco de um processo educacional mais sobre o conteúdo, ou melhor, sobre o resultado final relativamente a um modelo pré-estabelecido a ser reproduzido com fidelidade, do que sobre as pessoas e o desenvolvimento significativo de sua musicalidade, suas habilidades e sua capacidade expressiva, com atenção especial às suas referências identitárias (LUCAS, QUEIROZ, *et al.*, 2016, p. 250).

Contemplo os fazeres da Mestra como práticas sociais em que a organização do material sonoro está intrinsecamente ligada a outras demandas do cotidiano, pois acredito que "a prática musical de um determinado grupo corresponde ao conjunto de ações, pensamentos e sentidos expressos musicalmente, sendo assim, constituída uma prática social" (CARVALHO, COHEN, *et al.*, 2016, p. 212).

John Blacking diz que a "*ethnomusicology has the power to create a revolution in the word of music and music education*" [8] (BLACKING, 1967, p. 4). Compreendo que essa revolução na educação musical proposta por Blacking há cinquenta anos, ainda se faz necessária. Assim como, também necessária se faz enfatizar a concepção de que as práticas musicais de nossa cultura, especialmente as de tradição oral, sugerem outras possibilidades de educação calcadas na resistência (QUEIROZ, 2005).

Ainda na direção do respeito às culturas de tradição oral, se faz necessário a compreensão de que " a oralidade é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade" (VANSINA, 1982, p. 157) e o olhar atento das pesquisas em educação para as práticas dos mestres de culturas de tradição oral, pode ser apreendido como uma possibilidade de práxis, "[...] um lugar de resistência[...] Sim, uma práxis, pois há o entendimento de que só o discurso é insuficiente para a mudança e a transformação social" (PINHEIRO, 2013, p. 51).

[8] A Etnomusicologia tem o poder para criar uma revolução no conceito de música e na Educação Musical (Tradução própria).

No campo da educação musical, iniciei essa discussão (MARTINS, 2014), ao evidenciar que o olhar para as práticas da Mestra Griô Sirley Amaro permite uma proposição do trabalho pedagógico-musical amplo que perpassa os repertórios, suas escolhas metodológicas e seus objetivos e avaliações. Concordando com Queiroz (2005) pois,

> Precisamos evidenciar na educação musical que, de fato, o que importa não é o transplante musical de estruturas desprovidas de significados, mas sim uma verdadeira contextualização das propostas de ensino com músicas diversificadas, em que sejam considerados os valores e as relações mais amplas de cada manifestação, inserindo a prática educativo-musical no universo global das diferentes realidades. (QUEIROZ, 2005, p. 61).

Desde o começo do meu trabalho, ao olhar para as Vivências da Mestra Griô Sirley Amaro como espaços de práticas educativo-musicais, percebi que os processos de aprendizagem musical não se efetivavam de maneira formal e direta. É a relação interativa com a Mestra que possibilitava a aprendizagem de forma ativa, o que me fez reafirmar que "[...] a experiência fala mais alto do que a mera racionalização do saber musical" (CARVALHO, COHEN, *et al.*, 2016, p. 216).

Defendo que a compreensão de um ensino de música sensível se configura a partir das identidades dos atores sociais que o praticam, pois, os processos de educação são formas de experiência.

> Para os cientistas sociais, e consequentemente para nós [educadores e pesquisadores em educação] experiência é uma palavra-chave. Educação e estudos em Educação são formas de experiência. Para nós, a narrativa é o melhor modo de representar e entender a experiência (CLANDININ e CONNELLY, 2011, p. 48).

Nesta perspectiva de uma educação como "formas de experiência" decorre a consciência de que uma experiência advém de outra, e que este *continuum* gera o futuro. Assim, é o passado que reconfigura o presente provendo direções do futuro, pois, "onde quer que alguém se posicione nesse *continuum* – o imaginado agora, algo imaginado no passado, ou um imaginado futuro – cada ponto tem uma experiência passada como base e cada ponto leva a uma experiência futura" (CLANDININ e CONNELLY, 2011, p. 30).

O *continuum* desta compreensão de experiência, logo de educação, será aqui abordado sob a perspectiva africana, como a construção da própria vida em comunidade, tendo em vista que a,

> [...] educação refere-se ao processo de construir a própria vida, que se desenvolve em relações entre gerações, gêneros, grupos raciais e sociais, com a intenção de transmitir uma visão de mundo, repassar conhecimentos, comunicar experiências. Na perspectiva africana, a construção da vida própria

> tem sentido no seio de uma comunidade, e visa não apenas o avançar de cada um individualmente. O crescimento das pessoas tem sentido quando representa fortalecimento para a comunidade a que pertencem (GONÇALVES e SILVA, 2004, p. 180).

Por partilhar da compreensão do âmbito da intersubjetividade e da interobjetividade como contextualizadores das experiências dos indivíduos (JOVCHELOVITCH, 2008), acredito que os esforços dessa dissertação não estão ancorados na perspectiva de definir e apontar para um único e estanque perfil de educação sensível a partir das práticas da Mestra Griô Sirley Amaro, mas sim ampara-se na compreensão das suas representações musicais como processo de produção de novos saberes.

Estes novos saberes podem ser compreendidos também como Outras Pedagogias, com letra maiúscula como postula Miguel Arroyo, onde "todas suas vivências narradas se entrelaçam às práticas coletivas de resistências [e tais pedagogias] não falam de saberes em abstrato, mas de pedagogias, de saberes, de aprendizados de reações e resistências concretas" (ARROYO, 2012, p. 14). Na apreensão das representações da música nas Vivências Griô da Mestra Sirley Amaro, serão de papel fundamental as suas performances, aqui concebidas como espaços de ensino-aprendizagem informal, onde o conhecimento se constitui no e sobre o cotidiano.

Para tal tarefa, tomo como aporte a teoria das representações sociais cujas contribuições advém do campo da psicossociologia. O termo "representações sociais" refere-se a um conjunto de fenômenos que constitui a prática social tanto quanto o conceito e a teoria que busca compreendê-los. O conceito foi cunhado pelo psicólogo Serge Moscovici na busca de uma psicologia do conhecimento mais socialmente orientada (SÁ, 2004). Tal perspectiva considera a construção de realidades no cotidiano, tendo como foco os saberes espontâneos, também denominado de senso comum, como possibilidade de verdadeiras teorias que apresentam e [re]apresentam conceitos, explicações, interpretações e reinterpretações da prática social,

> Tanto re-apresentação e, portanto, cópia fiel da realidade – como interpretação. É, pois, um misto de pré-ciência, ainda nos estágios de descrição do real, e de teatro, em que atores criam um mundo imaginário, reflexo também do mundo em que vivemos – um exemplo como queria Wittgenstein, do poder da linguagem de criar o mundo (SPINK, 2004, p. 7).

Assim, a teoria das representações sociais como uma forma de conhecimento socialmente elaborado e partilhado, que re-apresentam e implicam a possibilidade de

interpretações do real, ampara minha busca pelas representações da música nas práticas da Mestra Griô Sirley Amaro no campo das culturas de tradição oral.

> A representação como processo dinâmico centrado não apenas no sujeito, nem só no objeto, mas exatamente nos espaços que jazem no entre das relações intersubjetivas e interobjetivas [...] a tarefa da representação nos campos sociais está relacionada à construção de visões de mundo, como estabelecimento de sistemas de conhecimento cotidiano [que] também expressam de forma efetiva os projetos e as identidades de atores sociais e as inter-relações que constroem (JOVCHELOVITCH, 2008, p. 35,36,41).

As representações sociais constituem parte das construções simbólicas dos sujeitos e se tornam também parte dos sistemas classificatórios que reiteram nossos signos identitários, direcionando nossa percepção do mundo social (BUSSOLETTI, 2010).

Parto da compreensão de que as representações não são estáticas "[...], mas um sistema construído [...] uma forma triangular cuja arquitetura básica é construída pelas inter-relações sujeito-outro-objeto. Esses elementos estão na base de toda formação de conhecimento" (JOVCHELOVITCH, 2008, p. 41). Essa arquitetura apresentada por Sandra Jovchelovitch (2008), que toma como base de toda formação de conhecimento a relação sujeito-outro-objeto se coloca como eixo para refletirmos possibilidades de conhecimento no cotidiano.

Como "Outro" compreendo aqueles que, de alguma forma, são próximos de nós e não os "sujeitos exóticos" e enquanto parte de uma mesma sociedade. O olhar para as representações sociais deste "Outro" me permitiria reconhecê-lo como um indivíduo pensante ativo, que produz e comunica suas representações e não apenas se comporta como simples reprodutor das ideologias dominantes (SÁ, 2004).

A atenção às representações da música nas Vivências Griô da Mestra Sirley Amaro se apresenta, para mim, como uma possibilidade de reconhecimento e valorização da resistência que os processos de aprendizagem, envolvidos em práticas da Mestra, efetivam. Compreendo que a reflexão sobre a música nas Vivências Griô permite uma aproximação dos sentidos e significados desta resistência e da manutenção da cultura Africana[9] nas práticas da Mestra, pois,

> Representar uma coisa [...] não é com efeito simplesmente duplica-la, repeti-la ou reproduzi-la; é reconstituí-la, retoca-la, modificar lhe o texto. A comunicação que se estabelece entre o conceito e a percepção, um penetrando no outro, transformando a substância concreta comum, cria a impressão de 'realismo' (MOSCOVICI, 2012, p. 57).

[9] "O termo "Africana" usa a forma plural em latim para indicar dois aspectos de suas polivalências: a múltipla abrangência do campo, que estuda os povos africanos e afrodescendentes em todo o mundo, e a sua metodologia multidisciplinar, interdisciplinar e transdisciplinar" (NASCIMENTO, 2009, p. 29).

Esta comunicação entre conceito e percepção, a partir da análise das representações sociais, quando se comporta como a duplicação de um sentido por uma figura, na materialização de um objeto abstrato, é definida como um processo de objetivação. Em contraponto do processo de ancoragem, onde se duplica uma figura por um sentido, na perspectiva de interpretar um objeto, de lhe conferir um contexto inteligível.

> A ancoragem, um dos dois sistemas formadores das representações sociais, consiste na integração cognitiva do objeto representado [...] a um sistema de pensamento social preexistente[...] de um modo geral, o processo é responsável pelo enraizamento – ou como o próprio nome indica, ancoragem – social da representação e de seu objeto [...] A objetivação[...] consiste em uma operação imaginante e estruturante, pela qual se dá uma forma ou figura específica ao conhecimento acerca do objeto, tornando concreto, quase tangível [...] materializando a palavra (SÁ, 2004, p. 37-39).

Nesta perspectiva da criação de realidades e na quebra das barreiras que solidificam as pesquisas em educação, as representações sociais configuram-se como eixos que possibilitam uma oxigenação das estruturas dominantes no que se refere a construção do conhecimento.

Diante da dinâmica e do efêmero que constitui o ser humano não é possível compreender suas representações sem considerá-lo como sujeito inserido "numa sociedade, numa cultura, num momento histórico e em dadas condições políticas e econômicas" (LANE, 2004, p. 61) e a memória se coloca então como um fio condutor para a elucidação destas representações.

Se a memória pode ser compreendida como o meio e não somente um instrumento para o estudo (prospecção) do passado, busco em minha memória a relação com a música e os saberes da cultura popular, pois concordo que,

> [...] uma verdadeira recordação deve, portanto, fornece uma imagem daquele que se recorda, da mesma forma que um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originaram seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram penetradas anteriormente (BENJAMIN, 2012, p. 246).

Desde criança, me recordo de estar sempre envolvido com práticas das culturas populares de minha região, as Folias de Reis[10], as Quermesses de Santos[11], que dentre outras, sempre perpassaram as vivências de minha família.

Num fragmento na lembrança, recordo que era domingo e sempre acordávamos muito cedo em minha casa, e eu, ainda na cama, contemplava um mundo de histórias. Na parede... Lá estava ela, pendurada com muitas fitas coloridas, muitas fotos, rostos que eu não conhecia, mas que já sabia que tinham "histórias de milagres". Uma história de milagres, era assim que minha avó a descrevia e que ano após ano, filtrava minha contemplação aquela bandeira. Porém, nesta vez recordada, tudo se deu de forma diferente, afinal ela, a história, estava na minha casa, no meu quarto e os milagres estavam ali, todos bem coloridos, bem perto, e eu curioso, sempre curioso...

Neste domingo a casa já estava movimentada, todo ano minha família participava dos festejos da Folia-de-Reis, dentro dos festejos, a bandeira era guardada pelas famílias que tinham alguma ligação com a comitiva da Folia e desta vez a bandeira tinha ficado em nossa casa.

Como em todos os anos, eu percebia de longe a massa sonora de terças, quintas e sétimas sobrepostas que identificam os cantos na Folia-de-Reis, o som da viola caipira, dos pandeiros e pandeiretas, e estes são os elementos que se reconstituem sempre que me permito rememorar minha infância.

> Assistir ao espetáculo daquele grupo era uma tarefa ativa, todos participavam do ato de experimentar, de contribuir, de estar em movimento. Os mais velhos acompanhavam cantando, nós crianças, acompanhávamos com palmas e claves o pulso das canções, e ano a ano éramos mergulhados nesta cultura. (MARTINS e AMARO, 2017, p. 152).

Escrevendo, percebo que essa paisagem sonora em minha memória pode ser compreendida como "eventos ouvidos e não em objetos vistos" (SCHAFER, 2001, p. 24). Porém percebo mais, percebo que isto se constitui em mim como um dos pilares que me levaram à paixão pela música e pela cultura popular.

---

[10] Variante dos ranchos de reis da tradição do Sudeste brasileiro. Seu traço mais marcante africano é a presença do palhaço que, vestido à moda do diablito da tradição cubana executa pantomimas e canta-declama versos cômicos e picarescos" (LOPES, 2004, p. 280).

[11] "Nas quermesses são também apresentadas manifestações culturais, vendas de quitutes, bebidas e outros. Esse tipo de festividade está ligado a festas populares e também a festas juninas que são bem tradicionais no interior do Paraná e interior de São Paulo no mês de junho. Durante as quermesses, o local é bem aproveitado com presença de várias pessoas adultas e crianças, são dispostos brinquedos e outros atrativos para que o público possa festejar e assim os organizadores conseguirem sucesso com esse programa cultural". Disponível em <https://www.meusdicionarios.com.br/quermesse Acesso em 14/05/2017 17:05>.

O ato de rememorar, de buscar nos fragmentos de minhas memórias espaços-tempos que me conectam as práticas da Mestra Griô Sirley Amaro, também se configura como possibilidade da restauração do passado recente, um passado que se faz presente,

> A rememoração também significa uma atenção precisa no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente (GAGNEBIN, 2009, p. 55).

Essa transformação do presente, com vistas ao rememorar de um passado recente, nos possibilita uma outra escrita da história, uma compreensão da história como objeto de uma construção de um lugar de resistência, pois, "Articular o passado não significa reconhece-lo 'tal como ele foi'. Significa apoderamo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo" (BENJAMIN, 2016, p. 11).

Walter Benjamin, também destaca que "a tradição dos oprimidos nos ensina que o 'estado de exceção' em que vivemos é a regra. Temos de chegar a um conceito de história que corresponda a essa ideia" (BENJAMIN, 2016, p. 13). Esse conceito de história só pode emergir daqueles que vivem cotidianamente neste "estado de exceção", e essa necessidade de recontar a história se consolida antes como uma fuga da percepção linear e cronológica dos fatos, que só vangloria os vencedores, para a valorização de uma fragmentação das experiências que busque o devido respeito aos muitos vencidos e esquecidos dentro da história universal,

> O que é essencial é que o paradigma positivista elimina a historicidade mesma do discurso histórico: a saber, o presente do historiador e a relação específica que esse presente mantém com um tal momento do passado. "A história", acrescenta Benjamin "é objeto de uma construção cujo o lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas aquele preenchido pelo tempo-agora[*Jerztzeit*] (GAGNEBIN, 2009, p. 41).

Esse lugar preenchido pelo tempo-agora é onde um olhar de restauração e [re]produção de um passado, pode ser evidenciado pela rememoração, pois,

> Não existem, portanto, reencontros imediatos com o passado, como se este pudesse voltar ao seu frescor primeiro, como se a lembrança pudesse agarrar uma substancia, mas há um processo meditativo e reflexivo [...] só é restaurado o que foi destruído [...] a restauração indica, portanto, de maneira inelutável, o reconhecimento da perda , a recordação de uma ordem anterior e a fragilidade dessa ordem (GAGNEBIN, 1999, p. 14).

Enfim, pelos fragmentos de minha memória, identifico algumas relações com as Vivências da Mestra onde a oralidade, os saberes passados de geração em geração,

valores, ritos e costumes fundamentados pela tradição das culturas populares contribuem e dialogam na relação que se efetiva entre o pesquisador em formação e a Mestra Griô.

Sigo pelo texto na busca pelas interlocuções que mais me auxiliem apreender as representações da música nas Vivências Griô da Mestra Sirley Amaro através da questão**: Qual o papel das representações da música nas práticas da Mestra Griô Sirley Amaro?**

4. TÔ CONTANDO PORQUE DUMA PERGUNTA EU VOU EMENDANDO NA OUTRA

Diz a canção que "um garimpeiro lá no sertão/ Procura estrelas raras, pelo chão/ E um boiadeiro que tangendo os bois/ Trabalha muito, pra sonhar depois!". Na busca dos devaneios que agora transcrevo nesta trama, a procura de estrelas raras se iniciou com um olhar atento a algumas reflexões específicas.

Abarcar todo o universo das culturas de tradição oral no Brasil e seus processos de educação musical não seria factível, então, optei por buscar, em meio à comunidade da qual pertenço hoje, ações que corroboram nessa direção. Considero que evidenciar os saberes e fazeres envoltos nas culturas de tradição oral opera uma possibilidade de resistência e manutenção de outros discursos gerados a partir de encontros dialógicos (JOVCHELOVITCH, 2008).

Defendo que problematizar a relação Sujeito/Conhecimento/Linguagem na contemporaneidade contribui e forja entre-lugares de visibilidade das denominadas "estéticas periféricas" ou "estéticas marginais". Estas, aqui, são compreendidas como alegorias representativas da diversidade e da diferença cultural, construindo assim uma possibilidade do aprendizado destes modelos de "subjetividades insubmissas pautadas por uma estética que sobrevive e insiste pelas margens" (BUSSOLETTI, 2011, p. 194).

A visibilidade das estéticas periféricas também é abordada por Messias (2008) que reflete sobre as práticas educacionais do movimento *hip-hop* em Salvador, destacando os esforços dos grupos culturais para a inserção da população negra na vida pública. Segundo Messias, a educação não-formal denota quão diferentes são os modos de reunir pessoas em torno da arte como movimento social de educação e, assim, percebemos o *hip-hop* como em movimento que concatena poesia, música e informação.

Na perspectiva de minhas reflexões sobre identidade e resistência encontrei questões inerentes a todas as culturas de tradição oral. Como as contribuições das proposições de Abib (2006); (2007), que analisa as formas de transmissão dos saberes na Capoeira-de-Angola – importante manifestação da cultura afro-brasileira – onde ele buscou compreender a articulação a partir da memória, oralidade, ancestralidade, ritualidade e temporalidade na transmissão de saberes desta manifestação popular. Scaldaferri (2009) complementa as reflexões de Pedro Abib, ao discutir o posicionamento dos mestres de capoeira no processo educativo, compreendendo a Capoeira-de-Angola

como formadora de sujeitos participativos e conhecedores da contribuição da matriz africana em suas práticas.

Ainda na direção da problematização das narrativas populares enquanto um processo de educação e resistência, destaco a contribuição, dentre outros trabalhos no grupo de pesquisa GIPNALS/UFPel, de Pinheiro (2013); Bussoletti (2011); Bussoletti; Vargas (2013); (2014); Martins; Kohls, *et al.* (2016); E eu, neste momento, enquanto integrante do grupo de pesquisa, busquei o seguimento desta discussão com a compreensão das representações da música na direção de uma etnopedagogia da Mestra Griô Sirley Amaro, perpassando sua prática narrativa, com a especificidade de me dedicar às questões estéticas e sensíveis que tangenciam o ensino da arte e a performance em si.

As discussões em torno da Pedagogia Griô interseccionam a memória e a cultura de uma comunidade. A valorização e a problematização destes elementos são abordadas por Santos (2014), que, a partir de uma análise das narrativas da comunidade quilombola de Helvética, na Bahia, problematizou a função sociocultural da memória de propagar os saberes daquela comunidade, carregada de simbologias e experiências que sustentam o seu imaginário. Tal problematização contribuiu para minha pesquisa na compreensão de que os saberes advindos das culturas de tradição oral vão muito além que a narrativa exposta de maneira primaria na fala, pois está arraigada a uma teia de costumes, modos de fazer e viver em comunidade, o que por sua vez, suscitam uma investigação mais atenta.

O ensino de música muitas vezes opera em espaços não-formais de ensino, como ONG e OCIP, dentre outros, que objetivam "aprendizagens construídas em processos sociais coletivos e participativos. Nestes lugares a aprendizagem não é gerada nas estruturas formais de ensino escolar" (GOHN, 2006, p. 35) e as práticas griôs têm mais abertura para se efetivar. Relembrando que a própria concepção da Ação Griô Nacional[12] teve seu início em uma ONG (PACHECO, 2016). Atento a estas particularidades, encontrei contribuições no trabalho de Almeida (2005), que analisa as dimensões presentes nas práticas educativo-musicais e identifica os profissionais que ensinam

[12]"A Ação Griô Nacional nasceu em 2006 como projeto criado e proposto pelo Ponto de Cultura Grãos de Luz e Griô, da Bahia, ao programa Cultura Viva da Secretaria de Cidadania Cultural do Ministério da Cultura. A Ação Griô é uma rede que envolveu 130 projetos pedagógicos de diálogo entre a tradição oral e a educação formal, mais de 750 griôs e mestres bolsistas de tradição oral do Brasil, 600 escolas, universidades e outras entidades de educação e cultura e 100 mil estudantes de escolas públicas". Disponível em: < http://www.acaogrio.org.br/acao-grio-nacional/historico-acao-grio-nacional/>. Acesso em: 26/05/2016.

música em oficinas na cidade de Porto Alegre/RS. Entretanto, no campo de pesquisa de Almeida, ela não se refere as práticas dos Griôs de Porto Alegre, mas evidencia espaços onde o ensino de música se concretiza de maneira mais holística, assemelhando com as propostas da Pedagogia Griô e se distanciando do modelo de ensino de música "herdado dos moldes escola/conservatório" (LUCAS e ET. AL, 2001).

Na direção de reflexões sobre a identidade, resistência ligados à processos de educação não-formal, Barzano (2008) problematizou a forma como o Ponto de Cultura Grãos de Luz e Griô opera discursos capazes de construir "verdades" e reafirmar determinadas identidades e padrões culturais ligados às práticas griôs difundidas por este ponto de cultura. O que corrobora com as contribuições de Conrado (2013), que em sua tese discute a articulação da linguagem, do imaginário e do contexto, contribuindo para a construção de sistemas culturais em um processo contínuo de aprendizagem. Tal autor, neste trabalho, destaca a dança como constituinte de várias manifestações das culturas de tradição oral. Ressalta o corpo calungueiro do maracatu, como uma "Escola de Vida" e comunidade que opera conhecimentos e revigora, no cortejo, a luta de significados.

Adensando a problematização do saber oral e o saber escrito, na perspectiva de discutir o lugar político desta dualidade e a amplitude nas formas de ensino-aprendizagem, o trabalho de Dutra (2015) busca discutir, a partir da observação das práticas do Ponto de Cultura Grãos de Luz e Griô, idealizador da Ação Griô Nacional, tais desdobramentos, contribuindo para minha discussão no sentido de relacionar com as práticas griô da Mestra Sirley Amaro em Pelotas/RS.

A compreensão da Pedagogia Griô, inicialmente concebida fora do contexto de ensino formal (PACHECO, 2016), tem se alterado no decorrer dos anos após o projeto Ação Griô Nacional. Encontramos hoje em vários trabalhos (SILVA, 2009); (PACHECO, 2013); (CARVALHO, 2013); (SILVA, 2013); (FARIA, 2014) proposições que buscam discutir a interação, repercussão e a compreensão das práticas griô no contexto de ensino formal que produzem espaços que permitem o [re]descobrir de Outras Pedagogias (ARROYO, 2012) capazes de alcançar sentidos e significados que contribuem com a elaboração de uma educação voltada para as questões da vida.

Como um processo de manutenção da cultura, a produção de novos griôs é discutida por Pereira (2015), que investigou os modos de ser griô e suas influências nos discursos e relações entre crianças e adultos de um ponto de cultura de Porto Alegre/RS onde a Pedagogia Griô é considerada um dos pilares das práticas pedagógicas desenvolvidas. As reflexões de Pereira (2015) subsidiaram, também, minhas indagações

sobre a relação que a Mestra Griô Sirley Amaro forja com a figura do "Griô Aprendiz" que ela elenca de tempos em tempos em suas ações.

A compreensão da Pedagogia Griô como uma Etnopedagogia Musical encontra respaldo nas discussões de Margarete Arroyo (1999), que em sua tese discute as representações sociais sobre as práticas de ensino-aprendizagem musical entre os congadeiros de Uberlândia/MG, refletindo sobre a concepção de mundos musicais (ARROYO, 2002) onde a aprendizagem musical não implica apenas a compreensão técnico-musical, mas também a interiorização das representações sociais que constituem o sentido da prática musical em si, [entre]tramada na cultura.

A performance como um lugar de resistência e manutenção da cultura afro-brasileira, abordada por Sorrentino (2012) e Sorrentino e Borges (2013) na compreensão das articulações pedagógicas no Coro da Ganhadeiras de Itapuã contribuíram no campo dos estudos etnomusicológicos que refletem possibilidades de etnopedagogias musicais alinhavadas na cultura de tradição oral.

Foi diante destas reflexões que relacionam a educação e os mestres de tradição oral que pude perceber que ainda se faz necessário um olhar mais específico para a singularidade das práticas destes Mestres e seus saberes como processos de educação. Foi considerando isto que reforcei meu objetivo de apreender as representações da música nas Vivências Griô da Mestra Sirley Amaro na direção de compreender o papel das representações da música nas práticas da Mestra Sirley Amaro e assim contribuir para o adensamento do corpus das reflexões em educação sobre os saberes populares. Na expectativa de que isto se cumpra, seguimos.

5. **NHÄ-FRAU**

Walter Benjamin escreve que: “as citações são no meu trabalho como salteadores à beira da estrada, que irrompem armados e retiram ao ocioso caminhante a sua convicção” (BENJAMIN, 2013, p. 57). Assim, proponho agora um entremez no fluxo desta escrita para em conjunto com o autor, permitir que o leitor seja tomado como um “caminhante ocioso”.

Em itálico, apresento os excertos do fragmento benjaminiano “A Caixa de Costura” do livro “Infância berlinense: 1900”, e minhas reflexões, na fonte corrente do texto (destaco que as outras contribuições benjaminianas permanecerão com a formatação usual para citações de acordo com as normas da ABNT). Assumo, então, a escrita de um texto em risco (KRAMER, 2016), onde, a partir deste fragmento, destaco um dos muitos nós que compõe esta trama; são esses nós que unem mundos musicais tão semelhantes e paradoxalmente, ao mesmo tempo, tão distantes.

Como um entremez, a trama que construí neste capítulo insere uma pausa na trama atual e tenta representar um pouco de minha relação com a Mestra Sirley Amaro, assim o tom burlesco que jaz nas entrelinhas não é um recurso poético, mas uma tentativa de tradução do real, de como se confabula dia a dia nossa relação, da Mestra Griô Sirley Amaro e seu griô aprendiz.

Não seria possível inventar um título que me revelasse de forma mais evidente todo o poder de minha mãe. O título que Walter Benjamin em seu fragmento – A Caixa de Costura – confere a sua mãe, se aproxima da minha compreensão da Mestra Griô Sirley Amaro. Neste fragmento, Benjamin apresenta a caixa de costura de sua mãe, alguns de seus artefatos e seus usos a partir de sua memória.

Em Walter Benjamin a “alegoria petrifica a linguagem e faz dela um *perpetum mobile*, no qual não há mais lugar para a praia do significado último esperado (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 31-33). Assim, de maneia alegórica, a caixa de costura talvez seja um dos nossos entre-lugares (BHABHA, 1998, p. 20).

Também a nossa mãe se sentava à janela com as coisas da costura, e só não caíam três pingos de sangue porque ela usava um dedal quando costurava. A Mestra também se senta à janela, não com as coisas da costura, como no fragmento de Benjamin, mas com seus saberes, e dela não caem “*pingos de sangue*”, não porque ela se protege com um dedal de costura, mas porque ela se veste das memórias que lhe outorgam o seu papel de Mestra. Permito-me dizer que as práticas da Mestra Griô Sirley Amaro se apresentam

a partir da sua janela, seus saberes invadem e suas práticas são como a luz que por esta janela transpassa. A Mestra se coloca nesta janela e de lá trama sua costura e sua história (e também minha).

Em compensação, a cabeça do dedal era de um vermelho pálido, como pequenas cavidades, como marcas de picadas antigas. A memória da Mestra, que por vezes é multicor é o dedal que protege não os seus dedos, mas o seu fazer. E é nesse movimento de lembrança em lembrança, de história em história que a Mestra, vez ou outra, nos permite entrar em contato com suas "*marcas de picadas antigas"*.

Pela figura do narrador em Benjamin (1987), a memória gera um lapso onde o passado é forjado como presente, não no sentido figurado e individual, pois a Mestra em suas vivências forja um presente coletivo, pautado na ancestralidade da sua memória e de seus saberes.

Se o olhássemos contra a luz, o fundo da sua caverna escura, que o nosso dedo indicador conhecia tão bem, ficava cor de fogo. Hoje na busca de refletir a partir práticas da Mestra, como já referido, não posso simplificar nossa relação como um simples encontro de pesquisa, ou somente descrito através de uma relação entre um pesquisador com um sujeito/objeto de pesquisa. Tenho com a Mestra uma relação muito próxima, que me faz compreender minha pesquisa na mesma direção que Clifford (2012), a partir da etnografia surrealista como sendo uma busca onde o familiar tende a se colocar como estranho. Assim, meu indicador, por vezes, acha que conhece tão bem o fundo do dedal da Mestra, que a *priori*, mesmo sendo multicor, aos meus olhos, muitas vezes se apresenta como o próprio fogo, que me indica a possibilidade de redenção de um passado a cada narrativa da Mestra.

Como todos os soberanos, também ela exercia a sua influência a partir de um trono, neste caso a mesa de costura. A mesa de costura da Mestra é o espaço onde acontecem suas Vivências Griô. Seja uma escola, uma praça, uma biblioteca, ali a Mestra tem domínio de todas as variáveis que podem acontecer. Nessa mesa de costura, a Mestra contempla o lugar das linhas, das agulhas, das tesouras, sabe o tecido que tem de se usar em cada corte, consegue perceber não somente a necessidade latente, mas o detalhe que somente um olho treinado, forjado em um dedal, como a memória, pode perceber.

E lá estava ela com a manga da minha camisa de marinheiro na mão, já depois de eu ter a vestida, para coser a virola azul e branca, ou então, com uns pontos rápidos, dava um jeito no nó de marinheiro em seda. Na primeira vivência que fizemos juntos, havíamos feito um planejamento todo balizado pelos saberes técnicos de um licenciando,

neste caso, eu. No entanto, quando chegamos na escola em que faríamos a vivência, a diretora nos interpelou dizendo que, por motivos maiores, precisaríamos atender mais crianças durante nossa prática. Claro que eu no auge da *"minha camisa de marinheiro*" entrei em colapso pois percebi a falta da "*virola azul"*. Como poderíamos alterar todo um planejamento em instantes, onde o único profissional era eu e que contava ali com a ajuda de uma Mestra, velha, mulher, negra, e sem conhecimento acadêmico algum? Essas categorias muitas vezes intrínsecas em nossos pensamentos e práticas, forjadas em uma sociedade patriarcal, colonizadora, racista e tão discriminatória, me perpassaram mesmo que de maneira velada naquele momento antes da vivência e, como um instante de morte e ressureição, o fogo que dilacera e reconstrói ao mesmo tempo, corporificado nas palavras da Mestra me cristalizaram, quando ela me diz:

Felipe, te acalma! Eu sou professora também! Vai dar tudo certo!

Naquele momento, percebi que a *Näh-Frau* já estava como a manga da minha camisa de marinheiro, e durante a vivência daquele dia contemplei ela, que com uns pontos rápidos, deu um jeito no meu nó de marinheiro em seda.

E, como nesse episódio, assim segue a relação entre a Mestra Griô e seu Griô-aprendiz. Hoje, minhas reflexões e gritos de medo estão menos carregados dos padrões pejorativos da sociedade em que pertencemos, mas não menos demarcados. *Nesses momentos, quando os utensílios de costura se impunham com mais severidade, a rebeldia e a irritação começavam a dar sinal em mim[...].* Em vários momentos percebo o quanto o papel que me outorga professor forja situações onde o embate entre a Mestra e eu se configuram em estranhamentos; os utensílios de costura da Mestra não estão ao meu alcance, eles pertencem somente a *Näh-Frau*.

Vinham-me dúvidas sobre aquela caixa, se ela se destinaria mesmo à costura. Da mesma maneira que Benjamin duvidava das funções da caixa de costura de sua mãe, eu me pergunto, a cada encontro com a Mestra sobre sua costura. Não me parece plausível reduzir a caixa de costura da Mestra a um segmento, por exemplo ela só faz "alta-costura" ou ela só faz "consertos em roupas".

Penso que a caixa da costura da Mestra dialoga com a alta-costura das praças e centros de educação não-formal, tanto quanto com os consertos de roupas que se é possível fazer nas salas de aula das universidades onde a Mestra faz suas vivências.

Essas tentações partiam do buraco por onde antes tinha passado o eixo destinado a enrolar o fio nos carrinhos. Agora, esse buraco estava tapado de ambos os lados pela etiqueta, que era preta e tinha o nome da firma e o número de referência impressos em dourado. Este buraco aqui pode ser entendido como o papel que me outorga Licenciado em Música, de onde muitas vezes partem as tentações para invadir a mesa de costura da Mestra, para me aproximar dos fios que podem se enrolar no carrinho que tramam esse seu Outro fazer pedagógico.

Para além da região superior da caixa, onde os carrinhos se alinhavam ao lado uns dos outros, [...] se os carrinhos podem ser compreendidos como os papéis que nos outorgam, na caixa de costura da Mestra, há vários certificados que a resguardam enquanto Mestra Griô e conferem às suas práticas o grato valor da sociedade pelotense. [...] *as carteiras de pretas das agulhas cintilavam e as tesouras descansavam nos seus estojos de couro, [...],* suas agulhas e tesouras se configuram aqui de maneira metafórica como as alternativas pedagógicas agregadas com os anos de prática griô, pois a Mestra em vários momentos faz referência aos cursos e aprendizados que obteve durante seus dez anos como Mestra Griô. [...] *havia o fundo escuro, o caos onde reinava o novelo desfeito misturado com restos de fita elástica, colchetes, presilhas e restos de seda [...]* Esse fundo escuro se coloca como sua história de vida, que em cada situação particular forjou a educadora que hoje se apresenta como Mestra Griô Sirley Amaro *[...] E havia também botões no meio desse refugo, alguns deles com formas nunca vistas em vestido algum,* estes botões nunca vistos em nenhum vestido pertencem ao fundo da caixa de costura e permeiam os espaços entre a consciência e a memória (GONZALES, 1984) que sustentam as práticas da Mestra.

Foram precisos todos aqueles anos para uma pequena ilustração sumida confirmar minha suspeita de que toda aquela caixa se destinava a qualquer coisa de diferente dos trabalhos de costura. Caminho com a Mestra, como já disse outras muitas vezes, aproximadamente sete anos, e o tempo talvez seja o grande propulsor das reflexões que se engendram a partir daqui. Inspirado por Benjamin, precisei de uma distância temporal para começar a ver que não estou falando de uma costureira somente, mas sim de algo muito além do trabalho de costura.

6. NÃO É PELA COSTURA! É PELA ARTE TODA, PELA HISTÓRIA DE VIDA!

Em muitas das vezes que perguntei diretamente para a Mestra sobre o papel da música em suas vivências, ela sempre respondeu de forma genérica que a música fazia parte de tudo em sua vida.

Hoje concluo que muito mais que o fio condutor ou o dispositivo para acionar as memórias compartilhadas em suas contações de histórias, o repertório que a Mestra suscita em suas ações possui uma estética singular, dado que existe um rigor técnico na sua execução. Mas que estética é essa? Quais seriam as representações da música através desta? Por quais caminhos elas se [re]apresentam? Seguindo as pistas não é somente pela costura, e sim pela arte toda, como já diz a canção "é com esse que eu vou/ Sambar até cair no chão".

{É COM ESSE QUE EU VOU}[13]

É com esse que eu vou
Sambar até cair no chão
É com esse que eu vou
Desabafar na multidão
E se ninguém se animar
Eu vou quebrar meu tamborim
Mas se a turma gostar, ah!
Vai ser pra mim

Eu quero ver
No ronco da cuíca
Gente pobre, gente rica
Deputado, senador
Quebra, quebra
Quero ver uma cabrocha boa
No piano da patroa
Batucando

[13] CAETANO, P. **É com esse que eu vou**. [S.l.]: [s.n.], 1948.

Não é pela costura! É pela arte toda, pela história de vida!

Porque eu não sei se você já viu nas entrevistas que o Griô é de tradição oral, que é aquela pessoa que conta várias coisas né, de vários tempos... eu sempre gostei de contar, como eu tô contando pra você, mas se eu fosse contar desde minha infância, carnaval, tudo... nós íamos levar a vida inteira né!

Tenho na memória essas cantigas que foram as primeiras que aprendi muito antes de ter rádio, minha mãe cantava enquanto fazia as lidas da casa, por exemplo enquanto passava roupa à ferro de carvão.

{NEGA DO BALAIO GRANDE}[14]

Aí vem a Negra do Balaio Grande
A do balaio, a do balaio grande
A do balaio, a do balaio grande (bis)
Chegou a Nega Fulô
Chegou a Nega Fulô
Ela é faceira
Ela é dengosa (bis)
Roda a saia de renda
No samba de roda (bis)

{PRETA VELHA}[15]

A Preta Velha você não me engana
Amarre a saia com palha da cana (bis)
O cigarro que ela fuma
É de palha de Aruanda (bis)

[14] AUTOR DESCONHECIDO. **Negra do Balaio Grande**. Pelotas: [s.n.].
[15] AUTOR DESCONHECIDO. **Preta Velha**. Pelotas: [s.n.].

{FESTA DE SÃO JORGE[16]}

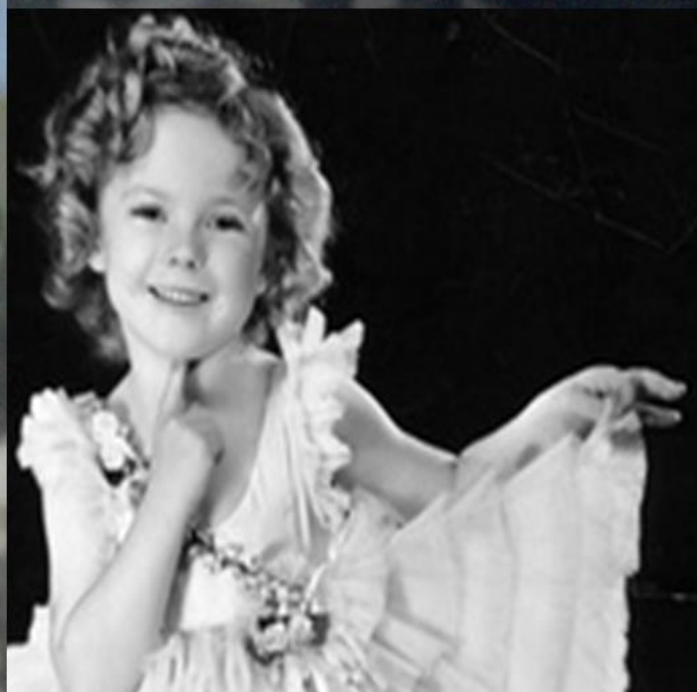
São Jorge é dia de festa
De festa na sua igreja
Tem rosas caídas no chão
Vai ter romaria, vai ter procissão (bis)
Festa de São Jorge na igreja e no terreiro
De rico e pobre São Jorge é o padroeiro
Todos são gratos pela sua proteção
Festa de São Jorge é festa no coração.

A dinâmica de associação dos fragmentos da lembrança produz um encantamento em seus ouvintes. Parte desse processo de sedução pela Mestra pode ser assim descrito:

E eu tô contando porque duma pergunta eu vou emendando na outra

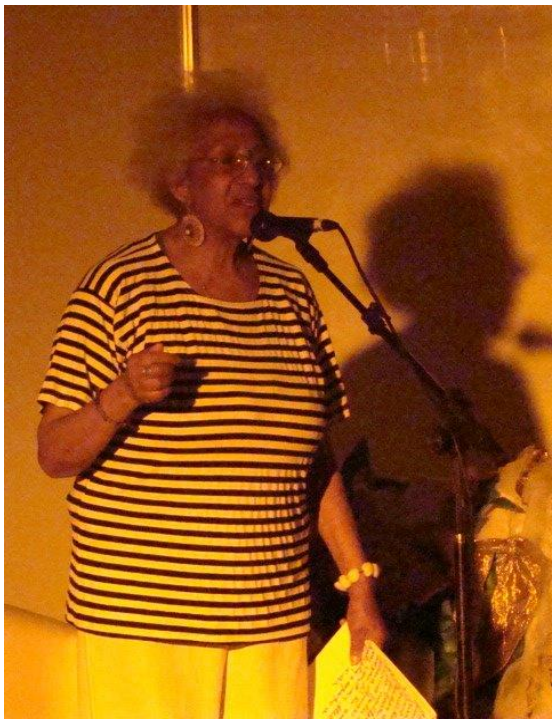
[16] AUTOR DESCONHECIDO. **Festa de São Jorge**. Pelotas: [s.n.].

Aí o meu nome foi escolhido e naquela época tinha uma artista que tava na moda que era Shirley Temple, era um tipo de, como é que eu vou dizer, não era uma, tipo de madame, cantava, mas era um outro tipo de fama naquela época, mas ela era um tipo de fama Madonna hoje[...]



Interessante observar pelas imagens a riqueza de aproximações e distâncias entre estes dois universos que unem e separam Shirley Temple de Sirley Amaro.

Nem preciso dizer que Dona Sirley adora Música,



mas diz que adora, na sequência da conversa, também a praia e o mar,

E a Estrada. Acredito que mais uma vez as imagens parecem disso algo mais revelar...

Mar e estrada. Estrada e mar. Mar como estrada. Estrada como mar. Conhecendo-a compreendemos mais disto. A fala de Dona Sirley é serena e forte, como um mar em dia calmo. Seus movimentos, de lembrança em lembrança, são como ondas, vão e voltam. Mas toda esta calmaria não esconde que a Mestra navega por uma agenda sempre repleta de atividades na cidade e também fora dela. E está sempre pronta e ou preparando a próxima atividade. Pensando no figurino, no repertório, nas parceiras e é claro, na música.

Dona Sirley diz que é teimosa, diz que é Vaca e Coruja, porque ouve, guarda, rumina e joga fora e fica com o que lhe achar bem. Coruja porque embora não pareça é observadora, capta tudo em sua volta e sabe muito de bastante de muitas coisas.[17]

{GIRAFA DA CERQUINHA}[18]

Girafa, Girafa, Girafa
Essa girafa da cerquinha tá maluca
Ainda não é hora do batente
Ela fica impertinente
Acordando toda a gente
Girafa, Girafa, Girafa
Essa girafa da cerquinha tá maluca
Ainda não é hora do batente
Ela fica impertinente
Acordando toda a gente
Bota o relógio pra chamar
As cinco e é uma correria
Pra tomar banho e café
E quando saio ela tá
Chegando da folia
Cantando e sambando
Girafa
E só sossega porque vai dormir

Eis que, além de vaca e coruja, pela música, a Girafa (cantando e sambando) aparece como um outro animal que a auxilia na definição de sua autoimagem, não pelas palavras, mas pela música.

[17] Em algumas narrativas a Mestra fala de si mesma em terceira pessoa, o que será mantido nas transcrições deste texto.
[18] AUTOR DESCONHECIDO. **Girafa da Cerquinha**. Pelotas: [s.n.]

Tem grandes amigos que a ajudam em sua caminhada. Dos amigos de vida, devido à idade, as famílias continuam amigas, mas um pouco distanciadas. Os parentes mais chegados já se foram muitos.[19]

[19] Idem p.53.

De seus dois filhos tem 5 netos, 3 adultos e a Vitória e o Alef Prince que lhe dá muitas alegrias, pois gostam de cantar e dançar.[20]

{O PÉ DE JATOBÁ}[21]

Um dia nós se namorou
Um dia nós se casou
A festa foi no terreiro
Até a padre sambou
Ai ai ai o meu pé de jatobá
Ai ai ai o meu pé de jatobá
E a gente deitou na rede
Se balançava pra lá e pra cá
E a gente deitou na rede
Se balançava pra lá e pra cá
Ai ai ai lá no pé de jatobá
Ai ai ai lá no pé de jatobá

[20] Idem p.53.
[21] AUTOR DESCONHECIDO. **O pé de jatobá**. Pelotas: [s.n.]

D. Sirley é assim e muitas coisitas mais que não deu tempo de escrever, é também chata de galocha, diz que faz e faz diferente, diz que não vai e vai, só não vai quando não dá mesmo.

A Sirley hoje com 82 anos foi uma guria nascida em 1936 na rua Major Cícero 307.[22]

[22] Idem p.53.

tive uma infância com poucos brinquedos, mas muitas bonecas de pano e muitas histórias das bonecas. E muitas brincadeiras de rua com as amiguinhas da Major Cícero.

A Mestra rememora as brincadeiras de festivas em sua infância onde interpretava Carmem Miranda, grande intérprete de samba do início do século XX, sua vizinha Iná interpretava as canções da cantora alemã Erna Sack, uma famosa soprano coloratura que teve bastante destaque em filmes exibidos no período entre guerras no Brasil. E Marli, outra vizinha, interpretava os tangos de Libertad Lamarque, atriz e cantora argentina que atuou em 60 filmes e gravou mais de 200 discos.

e tinha uma artista naquela época que era cantora lírica, a gente ouvia muito rádio, e naquele tempo a gente brincava de produzir festivais artísticos e a Iná gostava de imitar a Erna Sack, que era uma cantora alemã, que o mentor daquela guerra nazista levava pra cantar pros soldados, a Iná cantava Ciribiribin, que era uma valsa pra soprano, você já ouviu falar em Ciribiribin né? Daquela época das Valsas Vienenses...

{CIRIBIRIBIM}[23]

Su finiscila coi baci
Bel moruccio biricchin
Ma non vedi tu la luna
Che dal ciel fa capolin?
Lascia pur la luna spii
Noi las ciamola spiar
Anzi, il pallido suo raggio
Ci consiglia a seguitar!
Ma poi chissà? Cosa dirà?
E via dirà quelche vorrà
A - ha, A - ha

Ciribiribin, Ciribiribin,
Ciribiribin
Ciribiribin, Ciribiribin,
Ciribiribin
Ciribiribin che bel faccin
Che sguardo dolce assassin
Ciribiribin, che bel nassin
Che bel dentin, che bel bocchin!
Ciribiribin che bel faccin
Che squardo dolce assassin
Ciribiribin, Ciribiribin
Ciribiribin, Ciribiribin

[23] PESTALOZZA, A. **Ciribiribin**. [S.l.]: [s.n.], 1898.

a gente gostava de fazer festivais, as escolas faziam os festivais da primavera e a gente cantava, dançava como tem hoje, mas era diferente, a gente se identificava também muito pelo jeito, pela cor.

Quando a Dona Judith [uma vizinha] ia lá em casa se lamentar, nós chamava ela de Libertad Lamarque. A Libertad Lamarque era uma cantora de tango, então a gente adorava ver os filmes com a Libertad Lamarque pra sofrer, porque as histórias eram sempre filmes dramáticos e ele cantava com é... [fica tentando se lembrar] Tem um tango que ela cantava que eu não me lembro, vou cantar meio 'embromeichon', porque os filmes dela eram sempre [cantarola] "Carmelito lindo porque se foi larari riri" a gente ia no cinema e a gente chorava, a gente adorava sair chorando do cinema... a gente achava que a Dona Judith se espelhava muito na Libertad Lamarque.

{CAMINITO}[24]

Caminito que el tiempo ha borrado
que juntos un día nos viste pasar,
he venido por última vez,
he venido a contarte mi mal.
Caminito que entonces estabas
bordeado de trébol ahí juncos en flor,
una sombra ya pronto serás,
una sombra lo mismo que yo.
Desde que se fue,
triste vivo yo;
caminito amigo,
yo también me voy.
Desde que se fue
nunca más volvió.
Seguiré sus pasos,
caminito, adiós.
Caminito que todas las tardes
feliz…

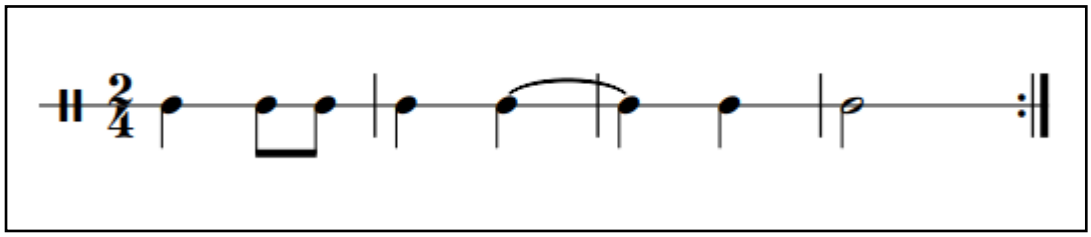
E nos festivais tinha a Marli que era a Libertad Lamarque, porque a Dona Conceição [mãe de Marli] não queria que ela namorasse o Nei e a Marli sofria com aquele namoro e então ela gostava de cantar os tangos da Libertad Lamarque.

[24] FILIBERTO, J. D. D.; PEÑALOZA, G. C. **Caminito**. [S.l.]: [s.n.], 1926.

{JOÃO POUCA ROUPA}[25]

Opa! Opa! Salve o João Pouca Roupa
Opa! Opa! Salve o João Pouca Roupa
Quem não conhece o João
Pensa que é um bobalhão
Mas ele tem, ele tem
Dinheiro no banco meu bem!
Ooooooo
Opa! Opa! Salve o João Pouca Roupa
Opa! Opa! Salve o João Pouca Roupa
Quem não conhece o João
Pensa que é um bobalhão
Mas ele tem, ele tem
Dinheiro no banco meu bem!

Eu me criei vendo sempre manifestação carnavalesca dentro de casa...o meu pai chegava em casa e ele não batia na porta, ele batia um tanto pra dizer que tava chegando.



Quadro 1 – Partitura da percussão do pai da Mestra

meu pai vinha de morcego nos blocos carnavalescos, os blocos eram pequenos... naquela época não tinha escola de samba...era uma fantasia preta a fantasia de morcego... ele vinha dançando assim... ele puxava os blocos

[25] AUTOR DESCONHECIDO. **João Pouca Roupa**. [S.l.]: [s.n.], 1941.

Por suas memórias a Mestra nos apresenta um outro carnaval, em suas palavras uma "manifestação carnavalesca" que envolvia não só os dias da folia, mas sim o cotidiano de sua família.

{TOURADAS DE MADRI}[26]

Eu fui às touradas em Madri
E quase não volto mais aqui
Pra ver Peri beijar Ceci.
Eu conheci uma espanhola
Natural da Catalunha;
Queria que eu tocasse castanhola
E pegasse touro à unha.
Caramba! Caracoles! Sou do samba,
Não me amoles.
Pro Brasil eu vou fugir!
Isto é conversa mole para boi dormir!

Nas memórias maternas, são muitos os fragmentos que surgem, entre estes, um especificamente ela conta que:

> **... a minha mãe gostava muito de reunir as gurias em casa para fazer bloquinhos... e antes do carnaval era o mês dos assaltos...era assaltos carnavalescos, a gente combinava de dar um assalto lá na Dona Antônia, só que na verdade a Dona Antônia já sabia, porque quando chegava lá ela nos recebia com bolachinhas e licorzinhos. Então se reunião uma gurizada lá em casa e saia tocando e cantado pelas ruas as marchas daquela época...**

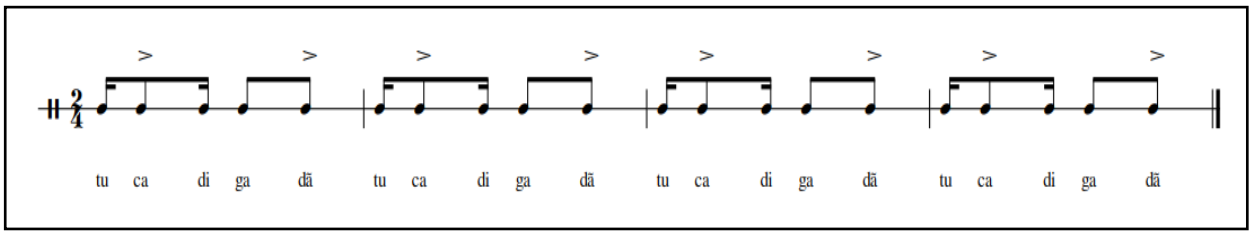
[26] BRAGUINHA; RIBEIRO, A. **Touradas em Madri**. [S.l.]: [s.n.], 1933.

{MALMEQUER}[27]

Eu perguntei a um malmequer
Se meu bem ainda me quer
Ela então me respondeu
Que não!
Chorei, mas depois
Eu me lembrei
Que a flor também é uma mulher
Que nunca teve coração flor mulher iludiu meu coração
Mas, meu amor
É uma flor ainda em botão
O seu olhar
Diz que ela me quer bem
O seu amor
É só me
De mais ninguém...

Sobre os lugares do carnaval e suas práticas ela faz referências como ao fato de que:

lá na esquina perto da casa da Dona Antônia todo mundo ficava em silêncio e a gente chegava bem devagarzinho e quando chegava na porta "tucadigadã, tucadigadã", isso era o assalto!



Quadro 2 – Partitura da percussão do Assalto Carnavalesco

Porque pra mim sempre o principal era o samba.

[27] TEIXEIRA, N.; ALENCAR, C. **Malmequer**. [S.l.]: [s.n.], 1940.

Enquanto ela canta eu me pergunto: O que é a Dona Sirley tem? Qual é a "graça" que suas histórias contam e mostram como ninguém. Melhor expresso por ela:

{O QUE É QUE A BAIANA TEM}[28]

O que é que a baiana tem?
Que é que a baiana tem?
Tem torço de seda, tem! Tem brincos de ouro, tem!
Corrente de ouro, tem! Tem pano-da-Costa, tem!
Tem bata rendada, tem! Pulseira de ouro, tem!
Tem saia engomada, tem! Sandália enfeitada, tem!
Tem graça como ninguém
Como ela requebra bem!
Quando você se requebrar Caia por cima de mim
Caia por cima de mim
Caia por cima de mim
O que é que a baiana tem?
Que é que a baiana tem?
Tem torço de seda, tem! Tem brincos de ouro, tem!
Corrente de ouro, tem! Tem pano-da-Costa, tem!
Tem bata rendada, tem! Pulseira de ouro, tem!
Tem saia engomada, tem! Sandália enfeitada, tem!
Só vai no Bonfim quem tem
O que é que a baiana tem?
Só vai no Bonfim quem tem
Um rosário de ouro, uma bolota assim
Quem não tem balangandãs não vai no Bonfim
Um rosário de ouro, uma bolota assim
Quem não tem balangandãs não vai no Bonfim
Oi, não vai no Bonfim
Oi, não vai no Bonfim
Um rosário de ouro, uma bolota assim
Quem não tem balangandãs não vai no Bonfim
Oi, não vai no Bonfim Oi, não vai no Bonfim.

[28] CAYMMI, D. **O que é que a baiana tem**. Rio de Janeiro: Odeon, 1939.

Em seus projetos e sonhos de criança, aparece o desejo de ser artista e a imagem da Carmem Miranda.

Na verdade eu acho que eu sempre quis ser artista, é aquela coisa, porque na infância por exemplo toda vida eu me apresentei, cantei, porque bem no auge da minha infância tinha a Carmem Miranda, eu por exemplo queria ser sempre a Carmem Miranda, porque acho que eu já tinha essa coisa de carnaval, eu não tinha dinheiro pra comprar colar então eu enfiava uns botão, tudo que era coisa de enfiar eu botava e fazia assim...Botava uns panos na cabeça, uma flor de papel crepom, pena que nada disso eu tenho fotografia!

Se o seu nome foi escolhido em homenagem a uma artista, o de sua mãe revela uma outra singularidade. Pelo seu nome e pelo nome de sua mãe, Dona Sirley segue nos apresentando outros tantos nomes por onde se reconhece. E uma outra música é acionada neste momento. E eis que surge a Nega das Missanga. Por ela:

{NEGA DAS MISSANGA}[29]

Ela é nega das Missanga Sinhá
Ela é nega da Missanga Sinhá
Samba aqui samba acolá
Mas se ela é fia de Deus o mizifiu,
zininguem pode zitombá
a ninguém pode lhe tombá (bis)

Enquanto ela canta e conta, eu sigo em pergunta: Quem é essa negra? Como e porque ela samba? Quem quer e pode lhe derrubar?

[...] a minha mãe conta quando ela veio de fora trabalhar naquela casa que eu nasci treze anos depois, que as pessoas diziam, claro não tinha mais escravatura, mas era assim, o povo que tinha dinheiro, trazia os empregados de Canguçu. Hoje [...] chamam de quilombo eu não sei quando começou essa palavra ser mais conhecida pra nós, eu não sei se tá no vocabulário a gente não falava muito[...]Então ela veio pra cidade como muitas outras pessoas vieram trabalhar, né e ai a pessoa já não era mais escravatura, mas uma coisa que houve sempre com negro foi a separação da família, porque já pra vim, da África, como em outras histórias, traziam, inclusive tinha aquela história da árvore do baobá...que vocês conhece essa história da África que eles recrutavam os negros depois faziam dar, uns dizem que seriam trinta e duas voltas, né ao redor daquela arvore, tem um tronco enorme, até cair, cansar né, porque ai já botavam no navio, mas ficou um povo sem identidade, mas mesmo depois da escravatura eu comecei, eu comecei notar isso agora. Continuava assim ainda sendo separadas, que minha mãe contava assim que ela veio, ela custou muito depois a voltar a ver os parentes, até em

[29] AUTOR DESCONHECIDO. **Negra das Missanga**. Pelotas: [s.n.].

uma irmã de criação que ela se perdeu [...] então minha a mãe conta que quando ela chegou na casa da família. Primeira coisa quando ela chegou o nome da minha mãe era Ambrosina, e [...] a dona da casa era Ambrosina também. e aí não podia ter empregada com nome do patrão. Daí foi quando começaram a chamar a minha mãe de Ambrósia, e daí, e a minha mãe veio a ser conhecida por Ambrósia quase toda a vida

Se eu sigo em pergunta, ela segue me mostrando mais e mais suas fontes, seus instrumentos, com agulha, linho e pano segue contando e cantando histórias.

{A costura e a cultura}[30]

Com agulha, linha e pano vou contando e cantando histórias
Com agulha, linha e pano vou contando e cantando histórias

A costura abriu caminhos pras grandes festas e muitos carnavais
Com Ambrosina ditando seus bloquinhos
Festas juninas, roupas brancas pra o terreiro
Com Ambrosina ditando seus bloquinhos
Festas juninas, roupas brancas pra o terreiro

Com agulha, linha e pano vou contando e cantando histórias
Com agulha, linha e pano vou contando e cantando histórias

A costura e a cultura com a gurizada na escola
Vai pelos ares, pelas águas e estradas
Redescobrindo o Brasil à fora
Com os Griôs na grande caminhada
Vai pelos ares, pelas águas e estradas
Redescobrindo o Brasil à fora
Com os Griôs na grande caminhada
Com agulha, linha e pano vou contando e cantando histórias

[30] AMARO, S. **A costura e a cultura.** Pelotas: [s.n.], 2013.

Suas composições além de homenagear sua ancestralidade, se colocam como rastros que desvelam a resistência do povo negro contra os apagamentos de sua história.

{João e o Peru}[31]

Os pés do negro João
Foi os primeiros que eu vi sambar
Os pés do negro João
Foi os primeiros que eu vi sambar

Dizia o João cozinheiro
A me ensinar a sambar
Dizia o João cozinheiro
A me ensinar a sambar

Bate o pé no chão
1,2,3,1,23 pra sambar requebrar
Bate o pé no chão
1,2,3,1,23 pra sambar requebrar

Mas João não era só sambar
Batucava na panela
Era bom de tempero
Fazia ricos banquetes
Embebedava o peru, temperava pra assar e depois fatiar
Embebedava o peru, temperava pra assar e depois fatiar

E aí para pro patrão saborear
Mas cadê João?
Foi pro redondo sambar
Mas cadê João?
Foi pro redondo sambar
Mas cadê João?
Foi pro redondo sambar...

[31] AMARO, S. **João e o Peru**. Pelotas: [s.n.].

A Sirley fala muito, gosta de encenar e explicar muito suas histórias, é uma pessoa do meio da alegria e sem alegria acha-se doente. É sincera, foi muito prestativa, hoje já está mais contida, mas continua fazendo amigos com suas contações de histórias de sua vida compartilhada com muitas e muitas pessoas, amigos e parentes.[32]

[32] Idem p.53.

nos dias de hoje às vezes há alguns meios de escolas ou grupos que acham que a contação de histórias é perda de tempo [...] tem gente que pensa que as crianças não param para ouvir e é o contrário [...] eu digo pra pessoas que é importante contar histórias, que as crianças ouvem, porque é como eu me lembro de coisas da minha infância...

Nas primeiras Vivências Griô que participei, ainda como ouvinte, pude perceber que a Mestra, ao compartilhar suas "histórias de verdade e fundamento", como ela assim as define, permitia ao público um encontro com vários segmentos da arte, pois ela além de contar, encenava, cantava, dançava e fazia com que todos ali, estivessem de alguma forma, participando ativamente de sua Vivência Griô.

No ano de 2016, assim que chegamos no local onde ocorreu uma de suas performances, ela pediu para que eu reorganizasse o espaço. O cenário das Vivências Griô da Mestra Sirley Amaro é muito importante em sua obra – ela pede para eu dispor as bonecas já prontas em um balcão, de maneira que tais bonecas ficassem de pé, que eu ajeite o estandarte da memória e coloque para tocar uma seleção de sambas do Candeia.

Essa relação com o espaço onde acontecem suas Vivências, que também pode ser entendido como um cenário, pois toda a organização do lugar é marcada pela Mestra, coloca o participante da Vivência em um jogo de alteridade espacial, pois, "isso implica alguma ruptura com o "real" ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade" (ZUMTHOR, 2014, p. 44). Nas Vivências Griô, tanto o tempo quanto o espaço que a Mestra cria são constituidores da interação e da troca de experiências, formando um coletivo que não só ouve as histórias, mas também as sente, compartilha, toma para si e fazem que o passado da Mestra se torne o presente dos que participam da Vivência.

Em cima da mesa, uma peneira de palha com letras das canções compostas pela Mestra, muitos retalhos de tecido colorido e algumas tiras de tecido preto, que se tornariam as roupas e bonecas de pano, tesouras, linhas, agulhas e o "Livro da Pedagogia Griô", que a Mestra sempre traz em todas suas Vivências e por onde justifica seus fazeres como uma Pedagogia.

{A VOZ DO MORRO}[33]

Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou o rei do terreiro
Eu sou o samba
Sou natural daqui do Rio de Janeiro
Sou eu quem levo a alegria
Para milhões de corações brasileiros
Salve o samba, queremos samba
Quem está pedindo é a voz do povo de um país
Salve o samba, queremos samba
Essa melodia de um Brasil feliz

Sirley viveu momentos preciosos como carnavalesca, costureira e desfilante, ainda desfila, se bem que seus joelhos já preencheram os papeis para aposentadoria, mas ela os acaricia, cuida deles com carinho e ainda não assinou os papeis, e ainda leva os joelhos para sambar.[34]

Seguiria contando e contando, mas uma pausa se faz necessária para tentar fazer um outro movimento, um movimento que pela escrita me possibilite ir mais ao encontro da Mestra e de sua música através de suas histórias.

[33] KETI, Z. **A voz do morro**. [S.l.]: [s.n.], 1962
[34] Idem p.53.

7. **BOTANDO OS JOELHOS PRA SAMBAR**

O tempo da trama acadêmica não me permite continuar e continuar ouvindo as histórias da Mestra, por mais que esse desejo seja latente em mim. Entretanto, são esses fragmentos de sua vida que me permitem tentar me aproximar daqueles elementos que sustentam sua experiência griô. Quais seriam esses elementos?

Em um primeiro momento reafirmo que a Mestra partilha alguns dos valores civilizatórios africanos em suas experiências, entre estes: o comunitarismo, a ludicidade, a memória, a ancestralidade e a musicalidade [35].

Através da aproximação com a Mestra, é possível compreender que os elementos que sustentam suas experiências não foram somente opções metodológicas advindas de um *workshop* de quatro ou cinco dias sobre a cultura negra, mas sim são saberes construídos em seu cotidiano, desde sua infância, como parte de sua cultura.

No entanto, avançando um pouco mais, ouso crer que a musicalidade possui uma centralidade e/ou se manifesta de uma forma transversal por entre os outros elementos. Os valores da sua ancestralidade, associados à forma comunitária e lúdica de expressão de suas práticas, mostra através da memória um pouco disso tudo.

Considero que as experiências, aqui entendidas com práticas, são formas de educação, "aprendemos sobre educação, pensando sobre a vida, e aprendemos sobre a vida pensando em educação" (CLANDININ e CONNELLY, 2011, p. 24). Assim, aprendendo sobre a vida e pensando em educação é que busquei as representações da música nas práticas da Mestra Sirley Amaro, especificamente nas Vivências Griô, evidenciando o olhar, ou melhor, a escuta de uma Outra história, marcada pela resistência do início ao fim.

Pelas palavras da Mestra, seus "muitos anos de vida" tornam difícil a tarefa de encontrar um tema único que a esse processo defina. Concordo e não tenho dúvidas, mas não se trata aqui de definições e sim de encontros, e de reencontros de um poder narrativo que com o advento da sociedade capitalista, a humanidade foi se distanciando. Refiro-me ao fato da capacidade de narrar histórias. Refiro-me à extrema capacidade que Dona Sirley possui de emendar uma história em outra e seguir, contando e cantando.

[35] Para ver mais sobre os valores civilizatórios africanos: O projeto A cor da cultra. **A cor da cultura**, 2004. Disponivel em: <http://www.acordacultura.org.br/oprojeto>. Acesso em: 16 agosto 2017.

São esses “muitos anos de vida” que constituem os materiais que Dona Sirley explora em suas Vivências, pois assim como nos disse Walter Benjamin “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem os narradores” (BENJAMIN, 1987, p. 198).

De acordo com Hartmann, “muitas vezes, o narrador não tem um objetivo predefinido, mas que estes (ou estes) emerge no curso da narrativa, ou seja, nas interações com o tempo, espaço e audiência pertinentes ao ato de narrar” (HARTMANN, 2011, p. 63). Mesmo que não haja um objetivo predefinido no ato de narrar, como aponta Hartmann, pode ser observado nas narrativas da Mestra uma relação de resistência. Que lugar narrativo é esse?

Reitero que as narrativas da Mestra se colocam como um processo educativo e de resistência que valoriza os saberes populares, saberes estes abordados em uma narrativa de modalidade própria que perpassa sua memória, as memórias compartilhadas e as memórias herdadas (PINHEIRO, 2013). Essa resistência se coloca então como uma identidade de fronteira (MCLAREN, 1999), uma compreensão de fronteira para além dos limites geográficos, mas uma identidade de fronteira enquanto luta revolucionária contra o silenciamento e a invisibilidade do negro, identidade de resistência que diz respeito ao engajamento de ideias e suas relações com o conhecimento.

Observo que nas Vivências Griô da Mestre Sirley Amaro, o ato de contar histórias se legitima como um testemunho e não está separado do ato de encená-las, de cantá-las ou de se preocupar com a concepção estética que a Vivência vai ter em relação ao público ouvinte. Hartmann, auxilia na compreensão disto ao afirmar que,

> [...] o que se verifica na literatura especializada é uma defesa das narrativas orais como discurso articulado, estetizado, performatizado [...] como elas referem-se às experiências vividas pelo narrador, no momento em que são transmitidas, elas são ouvidas pela audiência com a legitimidade de um testemunho, já que quem narra viveu, direta ou indiretamente, a situação narrada (HARTMANN, 2011, p. 69).

Assim, observo que as Vivências Griô da Mestra Sirley Amaro podem ser apreendidas como espaços performáticos que perpassam a fruição estética. Ao primeiro olhar, o espectador de uma Vivência Griô pode acreditar que ela, a Mestra, se perde nos assuntos e assim mistura histórias. Mas uma percepção mais apurada de suas narrativas me leva a compreendê-la de outra forma, pois de acordo com Costa (2015),

> Além de ser uma produção coletiva do ponto de vista diacrônico, o texto oral também o é sincronicamente, pois a participação dos ouvintes pode mudar os rumos da narrativa. Além disso todas as modificações que ocorrem na estrutura

> verbal dos textos estão relacionadas diretamente ao seu contexto de produção (COSTA, 2015, p. 63).

A Mestra em suas Vivências Griô tem a necessidade de reorganizar suas histórias, buscando sempre construir um espaço onde sua contação se comunique diretamente com o público. Essa maneira como a Mestra constrói seu texto narrativo é justamente o que muitas vezes encanta o ouvinte justamente por sua diversidade, tal como um método talmúdico, um texto que leva a outro texto e a outro, e assim se confabula sua narrativa

> Texto é uma palavra relacionada com uma outra, têxtil, ou fiar, fabricar tecidos de diferentes fios. Esse é o significado de texto que eu trago comigo. Múltiplos fios são tramados e destramados em diferentes tecidos de ação e significado. Ensinar é um texto-tecer (SCHECHNER, ICLE e ANDRADE, 2010, p. 30).

A maneira como a Mestra ensina é a maneira pela qual aprendeu, o que parece auxiliar a compreender sua preocupação em manter viva a tradição da oralidade por meio da contação de histórias, retomando aqui o elemento da ancestralidade anteriormente referido.

Se Walter Benjamin postula que a figura do narrador já não está entre nós, pois a experiência da arte de narrar está em extinção "São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente" (BENJAMIN, 1987, p. 197). Já Dona Sirley diz, que muitas pessoas pensam que as crianças não param para ouvir, mas ela defende que é ao contrário e mostra o quão importante é contar histórias, pois, como ela mesmo diz "porque é como eu me lembro de coisas da minha infância".

Essa falta das "pessoas que sabem narrar", nas palavras da Mestra, se reafirma quando ela aponta que algumas escolas e grupos entendem "a contação de histórias com perda de tempo". Benjamin ainda destaca,

> "Mas, se "dar conselhos" parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos que responder a uma pergunta que fazer outra sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada [...] O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria (BENJAMIN, 1987, p. 200).

O ato de contar e cantar suas histórias, todas balizadas por suas experiências de vida, nos permite evidenciar a sabedoria proposta pela Mestra como um outro papel da história – não o simples encadeamento cronológico de fatos – mas, como já disse Jeanne Marie Gagnebin,

> A *história* repousa numa prática de coleta de informações, de separação e de exposição dos elementos, prática muito mais aparentada àquela do colecionador [...] o historiador no sentido moderno que tenta estabelecer uma relação causal entre os acontecimentos do passado (GAGNEBIN, 1999, p. 9).

Esta relação causal percebida nas narrativas da Mestra, as quais ela mesmo denomina como “histórias de verdade e fundamento”, pode ser percebida também em Benjamin quando o autor diz que o narrador,

> [...] não está interessado em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retira-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1987, p. 205).

Percebo que a Mestra em suas narrativas toma o gênero musical samba como “música de raiz”, incutindo a esse gênero musical a identidade da cultura negra. Na literatura etnomusicológica, o samba é tomado como um gênero de música popular urbana, que teve em sua constituição ao longo do tempo muitas miscigenações, desde o lundu e a umbigada até mesmo o maxixe e polca, e esta concepção do samba enquanto música de raiz negra tem seu fundo nos ideias nacionalistas que se difundiam no Brasil no início do século XX (SANDRONI, 2013).

A objetivação que a Mestra faz sobre o samba, se fundamenta em suas experiências, pois, a percepção do samba enquanto parte dos signos identitários da cultura negra a partir da Mestra Griô Sirley Amaro se vincula não só aos ideais nacionalistas, como referência a literatura etnomusicológica, mas, também, na compreensão de um fazer musical onde a percussão tem destaque, onde os processos de aprendizagem-musical prezam pela valorização da oralidade, dentre outros valores culturais africanos como a circularidade e a ludicidade.

Diante de um repertório amplo que perpassa desde a música popular até a música erudita, foi por meio de brincadeiras na infância que a mestra iniciou sua prática musical. O acesso a esse repertório diverso faz com que hoje, durante suas Vivências Griô, a Mestra recorra aos saberes que foram vivenciados de maneira informal e intuitiva, como afinação e impostação vocal, para qualificar sua performance. A escolha das canções durante suas brincadeiras na infância mostra que a Mestra e suas amigas ancoravam nas canções suas características objetivas e subjetivas como a cor da pele ou os sentimentos de um amor proibido.

Compreendendo a figura do narrador como este sábio que restaura da própria vida uma história que poderia ter sido esquecida, para que ela lampeje no presente um Outro olhar no futuro, a Mestra Griô Sirley Amaro toma para si esta figura,

> Assim defino, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por

> ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é conta-la inteira (BENJAMIN, 1987, p. 221).

Talvez seja importante relacionar que Pollak (1989), aborda a partir de narrativas sobre o holocausto a ação da memória e da história de vida como um dispositivo para a [re]configuração de uma identidade (individual ou coletiva),

> A despeito de variações importantes, encontra-se um núcleo resistente, um fio condutor, uma espécie de leit-motiva em cada história de vida. Essas características de todas as histórias de vida sugerem que estas últimas devem ser consideradas como instrumentos de reconstrução da identidade, e não apenas como relatos factuais. [...] através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros (POLLAK, 1989, p. 13).

Tendo em vista isto, ressalto que a Mestra compôs uma marchinha de carnaval intitulada por ela como "A costura e a cultura", em homenagem a sua mãe. Esta marcha em seus versos diz "*Com Ambrosina ditando seus bloquinhos/Festas juninas, roupas brancas pra o terreiro*".

Relacionando a marchinha com a afirmação de Pollak (1989), me permito dizer que a Mestra, a partir de sua composição, possibilita observar na música a necessidade de reafirmação de seus traços identitários, a começar pelos laços maternos, que pela narrativa demonstram práticas de opressão racial e de classe. Pois em dado momento, entre outros fatos por ela contados, a construção social racista e desigual que regia a sociedade pelotense fez com que a mãe da Mestra "perdesse" seu próprio nome para a patroa.

Esta perda do nome e esse processo de constante busca por uma identidade que é sua, pode ser observado pelos movimentos da recordação que realiza, quando também revela a escolha do seu nome através do nome da artista americana Shirley Temple, bem como os modelos de feminino assumidos por ela e suas amigas, surgindo como personagens as artistas Carmem Miranda, Erna Sack e Libertad Lamarque.

Nomes e identidades femininas, que não fosse a fala da Mestra em sua dinâmica associativa, permaneceriam como "histórias inocentes de uma menina". Observo que quando a Mestra se apresenta, diz sobre seu nome, mostra ao mesmo tempo a forja cultural que faz com que uma menina negra pelotense deva e tenha que espelhar como ideal de mulher, ideal que lhe é cultural e esteticamente outro.

Creio que, de uma forma ou de outra, a história se repete, são diferentes formas de um processo de silenciamento cultural. Ela, diferente da mãe, não muda de nome, mas assume o nome de outra. Nos dois casos, são atribuições de lugares socialmente esperados para uma menina/mulher em um determinado momento e contexto histórico e social. Nos dois casos, os nomes não lhe são na origem seus, ou incialmente próprios.

Mas ao longo de sua história, Dona Sirley, nos indica também como foi se tornando ela mesma. Mostra o quanto de sua particular forma lutou contra estas práticas de silenciamento que lhes eram de uma forma ou de outra sugeridas.

Reconheço e reafirmo que a sua história nos permite ver que a música foi o seu lugar de luta e de resistência contra o silenciamento e o esquecimento. Pois ainda de acordo com Pollak,

> O longo silencio sobre o passado, longe de conduzir aos esquecimentos, é a resistência de uma sociedade cível impotente que opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite lembranças dissidentes, esperando a hora certa da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas (POLLAK, 1989, p. 5).

Este movimento de luta e de resistência também pode ser observado através de suas composições. Em uma composição da Mestra, agora em homenagem ao seu pai, ela objetiva na canção, a partir de sua poesia, as relações do trabalho do negro na cidade de Pelotas. Compreendo que a Mestra utiliza suas composições para demarcar a resistência dos negros, restaurando, a partir de suas memórias, a história que a historiografia dominante parece que "esqueceu".

Quando a Mestra me interpela com a frase: "**Não faço show, minhas ações, o que eu faço são Vivências!",** e esta frase retumba todas as vezes que estamos juntos fazendo uma Vivência Griô, é que percebo a potência que dela emana. É a própria Mestra que apresenta uma categoria, uma imagem síntese através da qual quer ver reconhecida suas práticas. Não são práticas, nem experiências, são Vivências.

As Vivências Griô, como ela mesmo define, são performances que abarcam várias linguagens artísticas e se colocam como espaços ímpares para troca de experiências e valores vinculados à cultura.

A pluralidade de espaços onde as Vivências Griô acontecem, me permite perceber que, desde sua gênese, os Mestres Griôs de Pelotas apontam outros espaços para troca de saberes que não somente as salas de aula. Esses outros espaços clamam também por outros processos de troca de conhecimento, Outras Pedagogias, que no caso dos Mestres Griôs refletem a maneira como eles constituíram seus saberes.

Boaventura de Souza Santos (2010), aponta a relação de invisibilidade de certas formas de conhecer, como os saberes de tradição oral, indígenas dentre outros, como resultado do pensamento abissal, que consiste no monopólio da distinção entre o verdadeiro e o falso pela ciência moderna ocidental. Esse processo de invisibilidade dos saberes de tradição oral faz com que, por exemplo, a Mestra sempre busque referendar

suas práticas com o “Livro da Pedagogia Griô”. E mesmo após sete anos do término do Projeto Ação Griô, a Mestra continua a promover suas Vivências Griô.

Assim, compreendo e defendo que sua prática se coloca na direção de uma resistência epistemológica (SANTOS, 2010, p. 49), onde dia-a-dia a Mestra reafirma o lugar e a necessidade da oralidade nos processos de educação, na perspectiva de uma justiça global.

A segmentação do conhecimento em disciplinas estanques e momentos limitados pelo tempo no relógio são balizadores que se afastam completamente das práticas da Mestra, tão por isso, os espaços de ensino não formal tenham se configurado como o grande palco de suas Vivências Griôs. Nestes espaços as Vivências se tornam momentos onde os saberes cotidianos, vinculados às suas práticas, podem ser compartilhados, pois não é o momento da aula de música, tão pouco da aula de história, mas sim um momento onde se [re]vive uma história, a partir da música, da dança, do teatro, da narrativa e de tantas outras ações da vida cotidiana que dão força a essa Outra Pedagogia, que faz pensar e produzir identidades e interpretações do mundo e de si mesmo (ARROYO, 2012).

Nas Vivências Griô, enquanto performances, os saberes são sentidos e [re]criam significações, onde a prática educativa é [per]formativa pois há “uma experimentação de um tempo e de um espaço qualitativamente distintos do ordinário” (PEREIRA, 2012, p. 290). Quando colocados neste tempo/espaço de experimentação, onde um sujeito que passava aleatoriamente em um estande da feira de doces se coloca a fazer bonecas negras, ouvir as memórias da Mestra a partir das canções que estão sendo executadas como som ambiente, a performance dela passa da virtualidade para realidade e faz com que suas memórias possam ser revividas no diálogo que se projeta então. A performance da Mestra em suas narrativas se torna real e concreta ao “passante” ao ponto que ele se reconhece e se permite costurar as bonecas e suas próprias memórias com a Mestra.

A performance é ao mesmo tempo cultural e situacional (ZUMTHOR, 2014). Para a Mestra, a ação de fazer bonecas de pano pertence ao seu campo situacional, dado que ela foi costureira profissional por mais de cinquenta anos. Entretanto, ao mesmo tempo, se coloca como um dispositivo cultural, pois através de sua performance, durante a costura das bonecas negras, sua narrativa perpassa desde a cultura escravocrata no Brasil, de onde a Mestra justifica a origem das Abayomis, até os tipos de tecidos, roupas, músicas e públicos que frequentavam os bailes dos clubes de negros da cidade do Pelotas.

A partir de um viés comunicacional amplo, as representações das músicas presentes nas narrativas da Mestra simbolizam, representam, estetizam a realidade, assim

como constroem e constituem a cultura da qual fazem parte. No âmbito da educação musical, a compreensão da música como prática social musical, permite o encontro com outras realidades e experiências de um trabalho acústico, "entendido como um processo abstrato de se trabalhar o tempo acusticamente" (ARAÚJO, 1992, p. 217), onde todas as referências sonoras que envolvem uma prática constituem tal fazer musical. Logo, as cantigas que a Mestra entoa, os sambas que ela faz seus ouvintes dançarem e o cortejo de carnaval que na maioria das vezes finaliza suas Vivências Griô constituem a prática musical da Mestra Griô Sirley Amaro tanto quanto seu figurino, a organização do cenário e tantos outros elementos que juntos compõe a sua Vivência Griô.

O respeito à complexidade de outras formas do fazer musical nos sugere um olhar que compreenda as especificidades epistemológicas, simbólicas e estéticas que se afastam da compreensão eurocentrada e dominante de música como apenas a organização de um material sonoro. Muitas das práticas musicais afrocentradas no Brasil se constituem de maneira onde é indissociável a inter-relação entre música, canto, dança, encenação (LUCAS, QUEIROZ, *et al.*, 2016). Assim como nas Vivências Griô, a maneira como a Mestra lida com a música é de forma tão holística que não há um momento específico para o trabalho musical, mas com um olhar, ou melhor, com um ouvir um pouco mais atento se percebe que a música e a memória constituem o todo de seu fazer.

Em suas Vivências Griô, ao apresentar essas representações de música em suas narrativas, a Mestra aproxima os ouvintes de um repertório muitas vezes distante temporalmente, mas, que também pertence a esse contexto cultural. Os entre-lugares que são forjados nas Vivências Griô, enquanto uma Pedagogia Griô que, a partir das relações entre as dualidades e dicotomias óbvias, evidencia e aponta Outras formas de compreender, Outros saberes (PACHECO, 2016). Evidencia a reflexão e a proposição de uma Outra Pedagogia onde as dualidades popular e erudito, emoção e razão, tradição e contemporaneidade, identidade e ancestralidade não são o foco, mas sim a compreensão do saber como constituição de um sujeito histórico e político.

Refletir e reconhecer outras formas de pensar, não calcadas na escrita, mas balizadas pela oralidade, corrobora com a perspectiva de um pensamento pós-abissal, que busca aprender o Sul através de uma epistemologia do Sul, (SANTOS e MENEZES, 2010). Apreender as representações da música da Mestra Sirley Amaro compreendendo seu modo de compartilhar tais representações, evidencia, assim, sua Outra Pedagogia, sua pedagogia Griô.

A impossibilidade da copresença radical em contexto de ensino formal, faz parte de um paradigma de educação que busca dar manutenção a subalternização dos sujeitos, onde o foco é a produção dos Outros como inexistentes (ARROYO, 2012, p. 49). As Vivências Griô apresentam uma ameaça a este paradigma, uma vez que além de forjar a copresença radical com a Mestra, têm nas narrativas dela, um documento de que tais Outros Sujeitos não estão e nunca estiveram inexistentes.

As Vivências Griô se colocam, então, como este espaço/tempo para a copresença radical, onde os saberes populares não estão em oposição aos saberes acadêmicos, mas sim buscam um diálogo (SANTOS e MENEZES, 2010), onde o passado (as memórias da Mestra) se intersecciona com o presente nas proposições que se evidenciam com o público de sua Vivência e as narrativas da Mestra.

Uma mulher, negra, sem formação acadêmica se coloca como transmissora de saberes, esse papel de detentora de saberes, que são valorizados ao ponto de serem compartilhados e gerarem novos saberes, reforçam a emergência de se reconhecer as contribuições que Mestres da cultura de tradição oral podem trazer para o ensino formal.

A fala da Mestra, que por vezes pode se mostrar rouca e gasta, se transforma em um potente eco que ressoa nas práticas de muitos dos educadores do ensino formal que já fizeram alguma Vivência Griô.

Em minha formação docente, percebo o eco das proposições desta Outra Pedagogia calcada na oralidade, no improviso, na poética e no sensível que busca não a formação de sujeitos com saberes iguais, mas sim a valorização da história que constitui e constrói cada sujeito.

Assim, acredito, também, que as práticas de educação musical presentes nas Vivências Griô contribuem para uma Etnopedagogia Musical, se constituindo com um processo de educação emancipatório que reconhece o valor estético e social da cultura (BRITO, 2013).

O reconhecimento do valor estético e social de determinada cultura [re]afirma a necessidade da inclusão dos "saberes musicais historicamente marginalizados nos contextos formais de educação musical, de tal forma a que esses saberes sejam representados de maneira condizente com os valores e percepções de mundo de seus produtores [...]" (LUCAS, QUEIROZ, *et al.*, 2016, p. 254).

Para a revolução na Educação Musical preconizada por John Blacking (1967) penso que a atenção etnomusicológica sobre as representações da música nas práticas da Mestra Griô reforça o *corpus* de reflexões no Brasil. Isto, por sua vez, poderá possibilitar

o fortalecimento das dimensões teóricas e práticas da abordagem da música enquanto elemento da cultura no âmbito escolar. Acredito, assim, que o conhecimento etnomusicológico, tanto sobre as culturas quanto seus protagonistas, podem se tornar os propulsores da oxigenação do campo da educação musical.

Como já dito, ao longo deste texto, meu objetivo, neste trabalho, foi apreender as representações da música nas Vivências Griô da Mestre Sirley Amaro. Representações estas que foram também entendidas, no decorrer deste trabalho, como novos meios e produções culturais que se desenvolvem nas periferias urbanas e rurais, onde o sujeito social e economicamente excluído se institui como porta-voz de um Outro discurso (ARROYO, 2012).

Observei que esse Outro discurso, que emana das práticas da Mestra, apresenta a música como fio condutor de suas performances onde a Mestra ancora representações como a significação e o pertencimento da cultura popular, sentimentos como o amor a determinados gêneros musicais como tango e o bolero, tão quanto a felicidade a uma manifestação cultural como o carnaval. Suas representações também objetivam na música signos identitários da sociedade brasileira, ao denotar o samba como música de raiz negra, a predileção de sua vizinha Iná, de descendência alemã, em interpretar uma cantora alemã nas brincadeiras da infância.

Reitero que as representações da música nas Vivências Griô sustentam os fundamentos da cultura Africana como formas de resistência desta cultura na sociedade contemporânea brasileira. O olhar, ou melhor, o ouvir mais atento à essas representações e aos repertórios em que elas se vinculam, podem auxiliar na proposição de outras possibilidades metodológicas do fazer musical. Como também, no contexto mais amplo de educação, pode sugerir a quebra de paradigmas que tornam os processos de ensino-aprendizagem tão maquinados e distantes culturalmente dos sujeitos envolvidos nestes processos.

As representações musicais que constituem o amplo repertório das Vivências Griô têm como um de seus eixos o comunitarismo, um dos valores africanos que defende o reconhecimento das práticas do sujeito em sua comunidade e as práticas desta comunidade neste sujeito. Nesta direção, as Vivências Griô se tornam entre-lugares para ir além das narrativas de subjetividades originarias (BHABHA, 1998) que representam somente o samba como música vinculada a cultura negra.

Pelas representações musicais que a Mestra nos apresenta, percebemos que a cultura negra não pode ser resumida a um único gênero musical e que tal cultura não está

sacralizada em uma redoma de vidro, mas sim em constante movimento e influência como qualquer outra cultura.

Mesmo que o samba seja eleito pela Mestra como sua música preferida, ela não deixa de exemplificar em suas práticas musicais, seja em questões técnicas, como impostação vocal, fraseologia e prosódia musical, ou mesmo na escolha dos repertórios utilizados nas Vivências Griô, a influência de clássicos da música erudita, da música latino-americana dentre outros.

As Vivências Griô, como já dito, se tornam espaços onde as histórias contadas muitas vezes foram esquecidas pela historiografia tradicional e, mesmo que essas narrativas estejam carregadas de dor e resistência, nas falas da Mestra elas criam um outro aspecto.

Considerando, como outro valor africano, a ludicidade, percebo que é este um outro eixo das representações musicais das Vivências Griô. A ludicidade é o que permite a Mestra tratar de temas tão sensíveis e profundos como o a troca do nome da mãe e seu protagonismo na cena carnavalesca da época "Com Ambrosina ditando seus bloquinhos", ou mesmo a relação do pai, um cozinheiro que aos olhos do patrão "queria só sambar", apresentados ludicamente a partir de suas representações musicais.

As composições da Mestra, que perpassam quase sempre o carnaval, se apresentam, assim, como forma de, a partir do lúdico, na leveza de suas letras, destacar a imagem do negro na sociedade pelotense em um passado recente. A valorização deste passado recente é mais que um eixo das representações musicais das Vivências Griô, é um objetivo latente, pois a memória evocada por esse passado, além de ser mais um dos valores africanos abordados pela Mestra, é também a essência de todas suas contações de histórias.

Suas histórias de "verdade e fundamento" são representadas pelas músicas que circundam as contações. Não é, pois, uma "aula de história da música" em que digo que tal repertório foi utilizado em tal período histórico. Nas Vivências Griô, a Mestra nos recobra que as crianças brincavam na rua, e brincavam de fazer festivais imitando as cantoras da época, cantoras essas que elas conheciam pelos filmes e que a escolha destas intérpretes estava condicionada ao "jeito de ser".

Por essas memórias, a Mestra apresenta como o racismo velado da sociedade brasileira já estava presente nas brincadeiras, onde a cantora alemã só poderia ser interpretada pela vizinha de origem alemã e a Mestra deveria interpretar a cantora que mais se aproximava do seu "jeito de ser". Suas lembranças nos apresentam também, como

a difusão musical esteve durante certo período do século XX atrelada às salas de cinema, espaços onde ela conheceu as cantoras Erna Sack, Libertad Lamarque e até mesmo Carmem Miranda.

Além disso, suas lembranças nos permitem recordar que é na rua, brincando, que as crianças aprendiam e que foi neste espaço que ela iniciou suas práticas musicais, cantando, brincando de festivais.

Esse modo de aprender brincando e pela ludicidade valorizando a memória evidencia o comunitarismo das práticas do povo negro, especificamente do povo negro de Pelotas. Povo negro ao qual a Mestra se diz representante nos eventos culturais que vai pelo Brasil todo. Isto remete a outro eixo das representações musicais das Vivências Griô: a ancestralidade.

É a própria Mestra quem diz que "ensina assim, porque aprendeu desse jeito", esse aprendizado vem de todos seus ancestrais, personificados na figura de seus pais, Ambrosina e João. O início de todas as Vivências Griô é marcado pela "benção aos ancestrais", onde a Mestra reverencia todos seus antepassados, a valorização da oralidade como forma de transmissão de seus saberes, o ato de fazer com que o público seja ativo em suas performances, além da escolha de um repertório como as canções "Nega das Missanga", "Negra do Balaio Grande" e "Festa de São Jorge", são alguns exemplos dos traços que marcam a ancestralidade como uma das representações musicais da Mestra.

Para a Mestra, a música é tudo. Entretanto, percebo que em suas memórias não há uma segmentação da arte de cantar, de interpretar, de estar com um figurino ou não. Para a Mestra todas estas linguagens da arte coabitam o mesmo espaço, todas essas linguagens artísticas são suas Vivências Griô.

O conceito de performance, enquanto um momento de experimentação mútua, do performer e do público, distinto do tempo-espaço ordinário (PEREIRA, 2012) poderia abarcar as práticas da Mestra, mas ela mais uma vez rompe com a norma onde o analista, neste caso eu, o pesquisador, deveria criar uma categoria para compreendê-la. É a própria Mestra quem define o que são suas práticas e como quer que elas sejam definidas, não são um show, uma aula, uma palestra, segundo a Mestra e repetindo, ela faz Vivências Griô.

A prática musical que envolve as Vivências Griô, enquanto um processo abstrato que trabalha o tempo acusticamente com os participantes deste momento, seja pela oralidade, pelo repertório utilizado, pelo canto coletivo e pelas danças executadas, me faz perceber na musicalidade a centralidade das Vivências Griô.

É pelas músicas que a Mestra constrói todos os outros eixos da Vivência Griô, evidenciando assim uma singularidade fazendo com que as representações musicais expressas no trabalho acústico da Vivência Griô se tornem basilares em sua prática.

Todas as suas narrativas, sejam elas as contações de histórias, ou mesmo alguma de suas fotografias, estão vinculadas a um determinado repertório musical, o que reforça a centralidade das representações musicais nas suas Vivências Griô.

8. **NÃO FAÇO SHOW, EU FAÇO É VIVÊNCIA!**

Concluo, hoje, que refletir sobre as representações da música nas práticas da Mestra Griô Sirley Amaro não foi somente uma inquietação deste momento, o olhar encantado e o ouvido atento para as práticas da cultura popular, como já disse, é algo que foi alimentado como uma fogueira em minha vida desde muito pequeno.

Reconheço, também, como já dito anteriormente, que a ancestralidade, a oralidade e a cultura popular, percebidos nos ensinamentos de minha avó, desde as receitas de doces e pão-de-queijo até o encantamento e devoção pela Folia de Reis e as Quermesses de Santos, sustentam também alguns dos pilares de minha memória quando me coloco a pensar como eu aprendi a aprender as coisas desse mundo.

Na academia encontrei junto às práticas e reflexões do GIPNALS/UFPel com Bussoletti (2007), Pinheiro (2013); Bussoletti e Vargas (2013), (2014); Bussoletti, Vargas e Pinheiro (2014); Costa (2014); Barbosa Júnior (2015); Martino (2015); caminhos que fundamentam um olhar sensível e estético sobre Outras formas de se aprender e ensinar, calcados nos saberes populares.

Reafirmo que esta inquietação para as representações da música nas práticas das culturas populares, especificamente nas representações que tangenciam a educação musical nestes contextos, se consolidou já durante minha graduação quando em meu trabalho de conclusão de curso abordei as Vivências Griô como uma opção singular para o trabalho da história da música na cidade de Pelotas, e como uma abordagem de apreciação musical ativa e a prática vocal em conjunto, conteúdo basilares da educação musical.

Destaco que meus primeiros contatos com a Mestra não estavam imbuídos de um interesse de pesquisa, nossa relação foi se confabulando de uma outra forma, onde a Mestra me seduzia dia a dia com seus fazeres, como os vaga-lumes, ou seja, como um traço de luz intermitente (DIDI-HUBERMAN, 2011), seres luminosos e ao mesmo tempo, intocáveis e resistentes. Dona Sirley, uma velha, mulher e negra, léxicos carregados de valores, que ela subverte sempre e de sua singular maneira, pelas suas práticas, mostra-se como um ser intocável.

Suas práticas me mostraram as inúmeras formas que encontra para subverter a sociedade massacrante em que vivemos e justamente por estas escolhas, que aqui ouso defender como intencionais, elas se tornam carregadas de uma força e de resistência únicas.

Essa resistência, que emana também das práticas subalternizadas no contexto da educação formal, especificamente no campo da educação musical, é um dos pilares de sustentação das representações musicais nas práticas da Mestra Griô Sirley Amaro.

Os saberes afrocentrados, que estão embasados na oralidade e na experiência, que ao mesmo tempo foram invisibilizados pelas epistemologias dominantes e se fortificaram tornando-se mais potentes por resistir a várias formas de apagamentos, também são percebidos como fundantes nas práticas da mestra.

Nesse lugar da matéria sobrevivente, dos fantasmas, seres bizarros, de luz já fraca e às vezes esverdeada (DIDI-HUBERMAN, 2011), a Mestra se coloca na cena cultural de Pelotas/RS em um outro lugar de reconhecimento. Lugar este, onde as representações da música em suas memórias, substrato de suas narrativas, reconfiguram o futuro, como um princípio de esperança, pois no hoje, através de sua musicalidade, ela encontra o ontem e a nós transparece como um clarão, clarão não só de vaga-lume, mas clarão de constelação que nos mostra as incertezas e ao mesmo tempo o fascínio de um tempo que sendo passado, brilha no presente como futuro.

O Outrora das memórias da mestra que se faz Agora em suas Vivências Griô me permitem dizer que a objetivação das representações da música, presentes em suas narrativas, se inter-relacionem com o público da Vivência como esse princípio de esperança e tudo acontece como se seus participantes levassem consigo parte das memórias da narradora.

Nessa direção, evidenciar esta história, como o anunciado nas primeiras linhas deste trabalho, ou seja, como uma história a contrapelo, requer compreender que é como se, a partir das histórias da Mestra Griô, pudéssemos ter um fragmento de uma outra compreensão da história do negro e da mulher, ou, quem sabe, até uma outra história da música, uma outra história até mesmo da cidade de Pelotas.

A forma como se é contada essa Outra história é o que singulariza as Vivências Griô. A musicalidade, entendida como o trabalho acústico (ARAÚJO, 1992), se coloca como a centralidade das Vivências Griô da Mestra Sirley Amaro e as representações musicais nesta Vivências constituem o corpus de uma Outra Pedagogia, que valoriza os saberes cotidianos e que tem, enquanto sua estética, todas as linguagens artísticas coabitando no mesmo espaço.

As representações musicais da Mestra re-apresentam os valores civilizatórios africanos como eixos das suas Vivências Griô. O comunitarismo, evidenciado pelo pertencimento à comunidade negra e a valorização da história do povo negro de Pelotas;

a ludicidade pelo modo como organiza suas performances de maneira brincante; a memória com substrato de suas histórias de verdade e fundamento; a ancestralidade representada pelo valor à oralidade e as formas de transmissão de seus saberes da mesma forma que os aprendeu com seus antepassados; e, a musicalidade como eixo central e integralizador das Vivências Griô. Vale relembrar que a Vivência Griô começa com uma música que anuncia a chegada da Mestra e termina com outra para sua saída, a música está nas Vivências do início ao fim.

Neste trabalho de pesquisa, meu objetivo foi apreender as representações da música nas Vivências Griô da Mestra Sirley Amaro, o que por sua vez me permitiu relacionar quais eram os papeis destas representações musicais em suas práticas. A partir da análise destas representações, acredito e reafirmo que as Vivências Griô se colocam como práticas educativas, como uma Outra pedagogia que tem seu eixo central na musicalidade.

Esta Outra Pedagogia, valoriza o conhecimento passado no cotidiano da vida, focando a educação como uma troca de experiências, uma troca consciente e política, que, mesmo a partir da ludicidade, deixa claro suas relações de resistência e emancipação dos sujeitos. Sua estética não é um mero detalhe, em sua concepção, esta Outra Pedagogia, diz que as linguagens artísticas coabitam o mesmo espaço e, mais uma vez, demonstram que o conhecimento não é segmentado, mas sim perpassa todos os processos sensíveis do indivíduo.

Essa Outra Pedagogia, poderia ter vários outros nomes, mas é força peculiar e resistência dos 82 anos de vida da Mestra Griô Sirley Amaro que a define como Vivências Griô. Vivências que foram apreendidas a partir de suas representações musicais como uma performance de resistência e que no campo da educação pode ser contraposta a toda e qualquer forma de invisibilização dos saberes e da tradição oral histórica e culturalmente edificadas.

Iniciei esta dissertação com a voz da Mestra Sirley interpelando para a possibilidade de começarmos com um murmurinho. Deste murmúrio uma trama de representações se consolidou ao longo destas páginas e perto do que se propõe a ser um final, neste momento, deixo minhas palavras e a escrita em suspensão e busco em uma canção as emoções que talvez melhor pontue esta trama...

{A LINHA E O LINHO}

REFERÊNCIAS

ABIB, P. R. J. Os velhos capoeiras ensinam pegando na mão. **Cadernos cedes**, v. 26, n. 68, p. 86,98, 2006.

ABIB, R. J. Cultura popular e educação: em estudo sobre a capoeira de angola. **Entreideias: educação, cultura e sociedade**, v. 12, n. 11, 2007.

ABRAHÃO, M. H. M. B. O método autobiográfico como produtor de sentidos: a invenção de si. **Actualidades Pedagógicas**, n. 54, p. 13-28, 2009. ISSN 2389-8755. Disponivel em: <https://revistas.lasalle.edu.co/index.php/ap/article/view/947>. Acesso em: 01 junho 2016.

ALMEIDA, C. Educação musical não-formal e atuação profissional: um survey em oficinas de música em Porto Alegre-RS. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2005.

AMARO, S. Acervo de Fotografias. **Flickr**, 2015. Disponivel em: <https://www.flickr.com/photos/144349063@N04/>. Acesso em: 07 novembro 2017.

AMORIM, M. **O pesquisador e seu outro:** Bakhtin nas ciências humanas. 1º. ed. São Paulo: Musa Editora, 2004.

ARAÚJO, S. M. J. Acoustic Labor in the Timing of Everday Life: A Critical Contribution to the History of Samba in Rio De Janeiro. University of Ilinois at Urbana-Champaign. [S.l.], p. 372. 1992.

ARROYO, M. Representações sociais sobre as práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 1999.

ARROYO, M. Mundos musicais locais e educação musical. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 13, n. 20, 2002.

ARROYO, M. **Outros sujeitos, outras pedagogias**. Petrópolis: Vozes, 2012.

BARBOSA JÚNIOR, H. F. **CACIQUES DE UMBANDA EM PELOTAS: Narrativas, Histórias e Outras Pedagogias**. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, p. 101. 2015.

BARZANO, M. A. L. **Grãos de luz e Griô: dobras e avessos de uma ONG- Pedagogia-Ponto de cultura**. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, p. 120 fls. 2008.

BENJAMIM, W. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. 1167 p.

BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política - Ensaios sobre literatura e história da cultura - Obras escolhidas. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3ª. ed. São Paulo: Brasiliense, v. I, 1987.

BENJAMIN, W. **Diário de Moscou**. Tradução de Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BENJAMIN, W. **Rua de mão única:** Infância berlinense: 1900. Tradução de João Barrento. 1º. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. 155 p.

BENJAMIN, W. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de João Barrento. 1º. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BENJAMIN, W. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. 2ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. 261 p.

BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. 2º. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. 333 p.

BENNEDT, R. **Uma breve história da música**. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BHABHA, H. K. **O local da Cultura**. Tradução de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLACKING, J. **Venda children's culture.** Johannisberg: Witswatersrand University Press, 1967.

BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Tradução de Leyla PERRONE-MOISÉS. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BONIN, I. T.; BERGAMASCHI, M. A. Ética e pesquisa com povos indígenas: Vulnerabilidade ou protagonismo? In: SANTOS, L. H. S. D.; KARNOPP, L. B. **Ética e Pesquisa em Educação:** questões e proposições às Ciências Humanas e Sociais. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2017.

BRASIL. **LEI Nº 13.018, DE 22 DE JULHO DE 2014.** Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências. Brasilia: [s.n.]. 2014.

BRITO, H. M. S. D. **Contributos para uma etnopedagogia musical**. Universidade do Minho. Braga. 2013.

BUSSOLETTI, D. M. INFÂNCIAS MONOTÔNICAS - Uma rapsódia da Esperança - Estudo psicossocial crítico sobre as representações do outro na escrita de pesquisa. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 395. 2007.

BUSSOLETTI, D. M. **Margaridas Sem Terra**. Pelotas: UFPel, 2010. ISBN 978-85-7192-660-8.

BUSSOLETTI, D. M. Porque são tantas coisas azuis. In: BUSSOLETTI, D. M.; GILL, L. **Carnavales e carnavais**. [S.l.]: [s.n.], 2011.

BUSSOLETTI, D. M.; GUARESCHI, P. A. A DUPLA FACE DA GÓRGONA: REPRESENTAÇÕES DA ALTERIDADE NA ESCRITA DE PESQUISA DA MEMÓRIA. **Memória em rede**, Pelotas, v. 3, n. 8, Jan/Jun 2013. Disponivel em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria/article/viewFile/9471/6230>. Acesso em: 25 janeiro 2018.

BUSSOLETTI, D. M.; VARGAS, V. D. S. Art and Aesthetics of Ginga: Boundary for the Future in the in-between Places of Diversity. **Global Journal of Human Social Science Arts & Humanites**, 13, 2013.

BUSSOLETTI, D. M.; VARGAS, V. D. S. POR ENTRE FRONTEIRAS DE UMA PEDAGOGIA QUE PAUTA A EDUCAÇÃO PELAS ARTES GINGANDO SABERES E PRÁTICAS POPULARES. **EXTRAPRENSA (USP)**, São Paulo, Junho 2014.

BUSSOLETTI, D. M.; VARGAS, V. D. S.; PINHEIRO, C. G. Narrativas populares: o ghriô e a arte de contar histórias. **Cadernos de pesquisa**, v. 21, n. 1, 2014.

CANAL, Y. El pluralismo de las ciencias sociales: hacia la construcción de una trama de tramas Brasil. In: CANAL, C. Y., et al. **Pluralismo nas ciencias sociais:** da multiplicidade à diferença. Pelotas: Editora UFPel, 2011.

CARVALHO, D. F. A cultura popular para dentro dos muros da escola. Ação Griô Nacional: indicando possibilidades. Universidade Federal da Bahia. Salvador, p. 162 fls. 2013.

CARVALHO, J. J. D. et al. O encontro de saberes como uma contrubuição à etnomusicologia e à educação musical. In: LÜHNING, A.; TUGNY, R. P. D. **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016.

CLANDININ, J. D.; CONNELLY, M. F. **Pesquisa narrativa:** experiencia e história em pesquisa qualitativa. Tradução de GPNEP. Uberlandia: EDUFU, 2011. 250 p.

CLIFFORD, J. A esperiência etnográfica - antropologia e literatura no século XX. [S.l.]: [s.n.], 2012.

CONRADO, M. D. S. **Percursos de resistência e aprendizagem nos cortejos de Maracatu**. Universidade Federal da Bahia. Salvador, p. 273 fls. 2013.

COSTA, C. J. S. D. Seu Paulo - a escrita no barro: um outro sujeito, um sujeito outro, uma pedagogia outra, uma outra pedagogia. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, p. 166 f. 2014.

COSTA, E. S. **Ensaios de malandragem e preguiça**. 1. ed. Curitiba: Appris Editora, 2015.

DEWEY, J. **Experiência e educação**. Tradução de Renata Gaspar. Petrópolis: Vozes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. 1º. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 160 p.

DUARTE, K. S. **Educação Desordeira: poéticas das infâncias em videoarte**. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, p. 149 fls. 2017.

DUTRA, H. L. **Educação e cultura de tradição oral : um encontro com a pedagogia griô**. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, p. 145 fls. 2015.

FARIA, M. D. Valorização dos percursos negros no Brasil: perspectivas de educação nos territórios afro rioclarenses. Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita. Rio Claro, p. 119 fls. 2014.

FINNEGAN, R. **The hidden musician:** making-music in an English town. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO. O projeto A cor da cultra. **A cor da cultura**, 2004. Disponivel em: <http://www.acordacultura.org.br/oprojeto>. Acesso em: 16 agosto 2017.

GAGNEBIN, J. M. Da escrita filosófica em Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, M. **Leituras em Walter Benjamin**. São Paulo: Annablume, 1999. Cap. 4, p. 79-88.

GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Pualo: Editora 34, 2009.

GAGNEBIN, J. M. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, S.; GINZBURG, J. **Walter Benjamin:** rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. Cap. 2, p. 27-39.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOHN, M. D. G. Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. **Ensaio-avaliação e políticas públicas em educação**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 50, p. 11-25, 2006.

GONÇALVES, L. A. O.; SILVA, P. B. G. **O jogo das diferenças:** o multiculturalismo e seus contextos. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

GONZALES, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Ciências Sociais Hoje**, p. 223-244, 1984.

HARTMANN, L. **Gesto, palavra e memória:** performances narrativas de contadores de causos. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

INFÂNCIA e escrita em Walter Benjamin: Cultura e Educação a contrapelo. Produção: MAR - Museu de Arte do Rio. Intérpretes: Sonia Kramer. [S.l.]: MAR na Academia: Seminário Internacional Biblioteca Walter Benjamin. 2016.

JOVCHELOVITCH, S. **Os contextos do saber:** representações, comunidade e cultura. Tradução de Pedrinho Guareschi. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

JOVCHELOVITCH, S.; BAUER, M. W. Entrevista Narrativa. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som:** um manual prático. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002.

LANE, S. T. M. Usos e abusos do conceito de Representação Social. In: SPINK, M. J. P. **O conhecimento no cotidiano:** as representações sociais na perspectiva da psicologia social. São Paulo: Brasiliense, 2004.

LAPLANTINE, F. **A descrição etnográfica**. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LOPES, N. Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LÖWY, M. **A estrela da manhã:** surrealimo e marxismo. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LUCAS, G. et al. Culturas musicais afro-brasileiras: Perspectivas para concepções e práticas etnoeducativas em música. In: LÜHNING, A.; TUGNY, R. P. D. **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016.

LUCAS, M. E.; ET. AL. Entre congadeiros e sambistas: etnopedagogias musicais em contextos populares de tradição afro-brasileira. **Revista da Funarte**, Montenegro, p. 4-20, 2001.

MAGNANI, J. G. C. O (velho e bom) caderno de campo. **Revista Sexta-feira**, São Paulo, n. 1, maio 1997. Disponivel em: <http://nau.fflch.usp.br/sites/nau.fflch.usp.br/files/upload/paginas/o%20velho%20e%20bom%20caderno_de_campo.pdf>. Acesso em: 28 janeiro 2018.

MAMA, A. Será ético estudar a África? Considerações preliminares sobre a pesquisa academica e liberdade. In: SANTOS, B. D. S.; MENESES, M. P. **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

MARTINO, J. P. Oficinas de Memória Culinária : práticas educativas – entre ler, cozinhar e escrever. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, p. 110 f. 2015.

MARTINS, F. D. S. "Com agulha, linha e pano vou contando e cantando histórias": A Etnopedagogia Musical da Mestra Griô Sirley Amaro. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, p. 57 fls. 2014.

MARTINS, F. D. S. et al. Confrariado Fuxico –As Tramas e os "Nós"junto ao PET FRONTEIRAS: Saberes e Práticas Populares. **RELACult - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, Jaguarão, v. 2, n. 1, p. 39-47, março 2016. Disponivel em: <http://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/145/48>. Acesso em: 30 outubro 2017.

MARTINS, F.; AMARO, S. O canto de uma Sílfede: uma escrita entre Dionísio e a Górgona. In: JÚNIO, H. F. B.; HAERTER, L.; SPEROTTO, R. I. **África-Brasil:** narrativas, saberes e práticas. Porto Alegre: Simplíssimo, 2017. ISBN 978-85-95130-25-8.

MATOS, O. **A Narrativa:** metáfora e liberdade. Conferência apresentada no IV Encontro de História Oral da Regional Centro-Oeste. Brasilia: [s.n.]. 2001. p. 9-24.

MCLAREN, P. **Multuculturalismo Crítico**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1999.

MERRIAN, A. P. **Anthropoligy of Music**. [S.l.]: Northwestern University Press, 1964.

MESSIAS, D. S. **Hip-hop, educação e poder: o rap como instrumento de educação não-formal**. Universidade Federal da Bahia. Salvador, p. 157 fls. 2008.

MINISTÉRIO DA SAÚDE (BR). CONSELHO NACIONAL DE SAÚDE. Resolução Nº 466, DE 12 DE DEZEMBRO DE 2012. Aprova as diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisas envolvendo seres humanos. [S.l.]: [s.n.]. 12 Dezembro 2012.

MOSCOVICI, S. **A Psicanálise, Sua Imagem e Seu Público**. Tradução de Sonia Fuhrmann. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

MUSEU DA PESSOA. A menina de Pelotas. **O museu da pessoa**, 2008. Disponivel em: <http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/a-menina-de-pelotas-44610>. Acesso em: 25 julho 2017.

MYERS, P. Etnomusicología. In: CRUCES, F. **Las culturas musicales:** Lecturas de etnomusicología. Tradução de José Antonio Gómez Rodríguez. Madrid: Editorial Trotta S.A, 2001. Cap. 1, p. 19-40.

NASCIMENTO, E. L. **Afrocentricidade:** uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, v. Sankofa: matrizes africanas na cultura brasileira; 4, 2009.

PACHECO, L. A pedagogia Griô: educação, tradição oral e política da diversidade. **Diversitas**, n. 3, p. 22-29, 2016.

PACHECO, P. Pedagogia Griô, Currículo e Tradição Oral: etnométodos que configuram atos de currículo em escolas dos Quilombos de Rio de Contas. Universidade Federal da Bahia. Salvador, p. 100 fls. 2013.

PEREIRA, M. D. A. Performance e educação: relações, significados e contextos de investigação. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 289-312, 2012. Disponivel em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-46982012000100013.>. Acesso em: 22 agosto 2017.

PEREIRA, P. D. S. Griot-educador : a pedagogia ancestral negro-africana e as infâncias, em um espaço de cultura afro-gaúcha. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2015.

PINHEIRO, C. G. **Narrativas de educação e resistência: a prática popular griô de Dona Sirley**. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, p. 130 fls. 2013.

POLLAK, M. Memória, esquicimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, junho 1989. Disponivel em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>. Acesso em: 26 outubro 2016.

QUEIROZ, L. R. S. A música como fenômeno sociocultural: perspectivas para uma educação musical abrangente. In: QUEIROZ, L. R. S.; MARINHO, M. **Contexturas:** o ensino das artes em diversos espaços. João Pessoa: UFPB, 2005. p. 49-65.

RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. 1º. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

SÁ, C. P. D. Representações Sociais: o conceito e o estado atual da teoria. In: SPINK, M. J. P. **O conhecimento no cotidiano:** as representações sociais na perspectiva da psicologia social. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SANDRONI, C. Feitiço Decente - Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeirto: Jorge Zahar Editor, 2013.

SANTOS, A. L. **ECOS DA MEMÓRIA EM HELVÉCIA-BA: Histórias, griôs e performances**. Universidade Estadual de Santa Cruz - BA. Santa Cruz/BA. 2014.

SANTOS, B. D. S.; MENEZES, M. P. **Epistemologias do sul**. 1º. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SCALDAFERRI, S. B. D. Nas vorta que o mundo deu, nas vorta que o mundo dá. Capoeira de Angola: processos de educação não-escolar na comunidade da Gamboa de baixo. Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2009.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo:** uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.

SCHECHNER, R.; ICLE, G.; ANDRADE, M. O que pode a performance na educação. **Educação e realidade**, Belo Horizonte, v. 35, n. 2, 2010. Acesso em: 22 agosto 2017.

SELIGMANN-SILVA, M. Double BIND: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica. In: SELIGMANN-SILVA, MÁRCIO (ORG.) **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999. Cap. 1, p. 212.

SILVA, D. R. B. D. **Os contos e os pontos: o lugar do saber e os saberes que tem nas rodas da Pedagogia Griô**. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 96 fls. 2013.

SILVA, G. R. F. Diante da fotografia: ética e estética do contato no pensamento de Georges Didi-Huberman. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 115. 2014.

SILVA, J. L. D. Experimentações em Cultura, Educação e Cidadania: O Caso da Associação Grãos de Luz e Griô. Fundação Getulio Vargas. Rio de Janeiro, p. 135 fls. 2009.

SORRENTINO, H. T. Articulações pedagógicas no coro das ganhadeiras de Itapuã: um estudo de caso etnográfico. Universidade Federal da Bahia. Salvador, p. 510 fls. 2012.

SORRENTINO, H. T.; BORGES, E. **Música e sustentabilidade na comunidade Itapuãzeira**. Enabet-encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia. [S.l.]: [s.n.]. 2013.

SPINK, J. P. **O conhecimento no cotidiano:** as representações sociais na perspectiva da psicologia social. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SPINK, M. J.; MENGON, V. M. A pesquisa como prática discursiva: superando horrores metodológicos. In: SPINK, M. J. **Práticas Discursivas e produção de sentidos no cotidiano:** aproximações teóricas e metodológicas. 3ª. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

TUGNY, R. P. A educação musical nas escolas regulares e os mestres das culturas tradicionais negras e indígenas. **Música e Cultura**, v. 9, n. 1, 2014.

VANSINA, J. A Tradição Oral e sua Metodologia. In: _____ **História Geral da África**. São Paulo: Ática, v. 1, 1982. p. 157-179.

VARGAS, V. D. S.; BUSSOLETTI, D. M. Surrealismo Etnográfico: Base epistemológica para a pesquisa em artes cênicas. **Revista Boitatá - GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**, Londrina, n. 20, p. 301-316, Julho 2015. Disponivel em: <https://www.academia.edu/22835922/Surrealismo_etnogr%C3%A1fico_Base_epistemol%C3%B3gica_para_a_pesquisa_em_artes_c%C3%AAnicas>. Acesso em: 30 outubro 2017.

WEBER, F. A entrevista, a pesquisa e o íntimo, ou por que censurar seu diário de campo? **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v. 15, n. 32, p. 157-170, Dezembro 2009. Disponivel em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832009000200007>. Acesso em: 29 Janeiro 2018.

REFERÊNCIAS MÚSICAS

AMARO, S. **A costura e a cultura**. Pelotas: [s.n.], 2013.

AMARO, S. **João e o Peru**. Pelotas: [s.n.].

AUTOR DESCONHECIDO. **João Pouca Roupa**. [S.l.]: [s.n.], 1941.

AUTOR DESCONHECIDO. **Festa de São Jorge**. Pelotas: [s.n.].

AUTOR DESCONHECIDO. **Girafa da Cerquinha**. Pelotas: [s.n.].

AUTOR DESCONHECIDO. **Negra das Missanga**. Pelotas: [s.n.].

AUTOR DESCONHECIDO. **Negra do Balaio Grande**. Pelotas: [s.n.].

AUTOR DESCONHECIDO. **O pé de jatobá**. Pelotas: [s.n.].

AUTOR DESCONHECIDO. **Preta Velha**. Pelotas: [s.n.].

BARROSO, A. **Isto aqui, o que é**. [S.l.]: Odeon, 1941.

BRAGUINHA; RIBEIRO, A. **Touradas em Madri**. [S.l.]: [s.n.], 1933.

BRAGUINHA; VERMELHO, A. P.; RIBEIRO, A. **Onde o céu é mais azul**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1940.

CAETANO, P. **É com esse que eu vou**. [S.l.]: [s.n.], 1948.

CAYMMI, D. **O que é que a baiana tem**. Rio de Janeiro: Odeon, 1939.

FILIBERTO, J. D. D.; PEÑALOZA, G. C. **Caminito**. [S.l.]: [s.n.], 1926.

GIL, G. **A linha e o linho**. São Paulo: Warner Music, 2009.

KETI, Z. **A voz do morro**. [S.l.]: [s.n.], 1962.

PESTALOZZA, A. **Ciribiribin**. [S.l.]: [s.n.], 1898.

TEIXEIRA, N.; ALENCAR, C. **Malmequer**. [S.l.]: [s.n.], 1940.

REFERÊNCIAS FOTOGRAFICAS

Figura 1 – Mestra Griô Sirley Amaro - 1; Acervo GIPNals; 2015..... 11
Figura 2 – Mestra Griô Sirley Amaro - 2; Acervo GIPNals; 2009..... 43
Figura 3 – Sirley Amaro e sua mãe; Acervo Sirley Amaro; 2015..... 44
Figura 4 – Vivência Griô - 1; Acervo GIPNals; 2015..... 45
Figura 5 – Montagem sob fotografias da Mestra Griô Sirley Amaro e Shirley Temple; Acervo pessoal; 2017.....46
Figura 6 – Mestra Griô Sirley Amaro criança; Acervo Sirley Amaro; 1941.....47
Figura 7 – Shirley Temple; TvTropes; 1941.....48
Figura 8 – Mestra Griô Sirley Amaro - 3; Acervo Sirley Amaro; 49
Figura 9 – Mestra Griô Sirley Amaro - 4; Acervo Sirley Amaro; 49
Figura 10 – Mestra Griô Sirley Amaro -5; Acervo Sirley Amaro; 50
Figura 11 – Vivência Griô - 2; Acervo GIPNals; 2016.....51
Figura 12 – Mestra Griô Sirley Amaro - 3; Acervo Sirley Amaro;2017.....52
Figura 13 – Montagem Mestra Griô Sirley Amaro e Mestre Baptista e Mister Pelé; Acervo GIPNals.....54
Figura 14 – Namoro da Mestra Griô Sirley Amaro; Acervo Sirley Amaro.....55
Figura 15 – Casamento da Mestra Griô Sirley Amaro; Acervo Sirley Amaro.....56
Figura 16 -Pés da Mestra Griô Sirley Amaro na rua onde nasceu; Acervo GIPNals; 2015.....57
Figura 17 – Montagem Mestra Griô Sirley Amaro, Libertad Lamarque, Erna Sack e Carmen Miranda; Acervo GIPNals; 2017..... 59
Quadro 1 – Partitura da percussão do pai da Mestra; Acervo GIPNals; 2017..... 61
Quadro 2 – Partitura da percussão do Assalto Carnavalesco; Acervo GIPNals; 2017..... 63
Figura 18 – Mestra Griô Sirley Amaro de Baiana no carnaval pelotense; Acervo Sirley Amaro..... 65
Figura 19 – Ambrosina Soares; Acervo Sirley Amaro..... 68
Figura 20 – João Soares; Acervo Sirley Amaro..... 70
Figura 21 – Cenário da Vivência Griô; Acervo GIPNals; 2016.....71
Figura 22 – Vivências Griô - 3; Acervo GIPNals; 2017.....72
Figura 23 – Mestra Griô Sirley Amaro no Samba de Roda; Acervo Sirley Amaro; 2014.....75

APÊNDICES

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Título da pesquisa: Vivências Griô – As representações da música nas práticas da Mestra Sirley Amaro: Uma composição entre a Pedagogia Griô e a Etnopedagogia Musical.

Pesquisadora responsável: Felipe da Silva Martins
Telefone: (53)99146-9886 **E-mail:** felipedasmartins@hotmail.com
Orientadora: Denise Marcos Bussoletti
Telefone: (53)99125-6801 **E-mail:** denisebussoletti@gmail.com

Instituição: Universidade Federal de Pelotas
Unidade: Faculdade de Educação
Endereço: Rua Alberto Rosa, 154, 2º andar, sala 258, Várzea do Porto, Pelotas/RS.

Através deste Termo de Consentimento Livre Esclarecido (TCLE), convidamos a Senhora Sirley da Silva Amaro para participar da pesquisa: Vivências Griô – As representações da música nas práticas da Mestra Sirley Amaro: Uma composição entre a Pedagogia Griô e a Etnopedagogia Musical.

Sua participação ocorrerá através de entrevistas sobre suas experiências de enquanto Mestra Griô. O número de entrevistas necessárias para a pesquisa será definido de acordo com a dinâmica das mesmas e posteriormente será acordado entre as partes (entrevistada e entrevistador) bem como o local e o horário para realizá-las. Tais entrevistas serão gravadas e após a sua transcrição, estas serão lidas e submetidas à sua aprovação.

Durante, e depois das entrevistas, colocamo-nos a disposição para o esclarecimento e resposta a qualquer pergunta. Asseguramos ainda a liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento caso sinta esta necessidade, como também garantimos a privacidade através do sigilo absoluto e a garantia de que caso haja algum dano, os prejuízos serão assumidos pelos pesquisadores ou pela instituição responsável. Pela singularidade da pesquisa, e de acordo com o seu consentimento, sua identidade será revelada, porém, toda e qualquer informação em qualquer momento da pesquisa poderá ser esclarecida e somente serão utilizados mediante a sua autorização.

Após ter sido devidamente informada de todos os aspectos desta pesquisa, seus objetivos e procedimentos e ter esclarecido minhas dúvidas, eu **Sirley da Silva Amaro, RG 803230141 – SSP-RS**, moradora na **Rua Ernani Osmar Blass, quadra 2, bloco 211, apartamento nº16, Cohab Lindóia, Bairro Três Vendas, em Pelotas, no Rio Grande do Sul**, abaixo assinado, concordo voluntariamente em participar desta pesquisa. Bem como, autorizo toda documentação necessária, a divulgação e a publicação em periódicos, revistas e a apresentação em congressos, workshop e quaisquer eventos de caráter científico, podendo esclarecer qualquer dúvida a qualquer tempo. Declaro também, que recebi uma cópia deste Termo de Consentimento Livre Esclarecido (TCLE).

Pelotas, _____ de janeiro de 2017

_____
Sirley da Silva Amaro – Entrevistada

_____ _____
Felipe da Silva Martins – Autor da Pesquisa Denise Marcos Bussoletti – Orientadora da Pesquisa

ANEXOS

UFPEL - FACULDADE DE ENFERMAGEM E OBSTETRÍCIA DA

PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Vivências Griô - As representações da música nas práticas da Mestra Sirley Amaro: Uma composição entre a Pedagogia Griô e a Etnopedagogia Musical

Pesquisador: FELIPE DA SILVA MARTINS

Área Temática:

Versão: 3

CAAE: 79276817.9.0000.5316

Instituição Proponente: Faculdade de Educação

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 2.456.657

Apresentação do Projeto:

Este trabalho busca compreender as representações da música nas Vivências Griô da Mestra Sirley Amaro,uma ativista cultural da cidade de Pelotas/RS que por meio de suas oficinas canta e conta histórias valorizando a oralidade, os saberes passados de geração em geração, os ritos e costumes fundamentados pelas culturas de tradição oral. Para tanto, procede-se por meio de uma abordagem qualitativa que transita entre a etnografia surrealista, que se coloca como uma possibilidade de fazer o familiar se tornar estranho, e a perspectiva de recordar os fatos ocorridos na construção da vida individual e social por meio da entrevista narrativa. As reflexões se inspiram nas contribuições de Walter Benjamin em um diálogo com autores no campo da Educação, Sociologia, da Etnomusicologia, da Antropologia e da Psicologia Social como Miguel Arroyo, Boaventura de Souza Santos, Alan Merriam, Jonh Blacking, James Clifford e Jane Mary Spink e Sandra Jovchelovitch. Espera-se que a partir da observação e participação etnográfica das Vivências Griô,as representações da música da Mestra Griô evidenciem o papel da música dentro da pedagogia griô, e assim possibilite a compreensão de uma etnopedagogia musical a partir das práticas da Mestra Sirley Amaro.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo primário:

UFPEL - FACULDADE DE ENFERMAGEM E OBSTETRÍCIA DA

Continuação do Parecer: 2.488.057

Compreender as representações da música nas vivências da Mestre Griô Sirley Amaro e as possíveis relações com Pedagogia Griô, a Etnopedagogia e as Outras Pedagogias.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos:

Entendo e assumo como a responsabilidade sob a possibilidade de riscos à dimensão física, psíquica, causados pela narrativa de memórias de um passado que causem algum desconforto, sendo a entrevista interrompida e somente retomada com pleno consentimento da participante, além da responsabilidade pelos danos de dimensão moral, intelectual, social, cultural, causados posteriormente diante da divulgação dos dados autorizados da pesquisa, onde os possíveis prejuízos serão assumidos pelos pesquisadores ou pela instituição responsável. Pela singularidade da pesquisa, e
de acordo com o seu consentimento, sua identidade será revelada, porém, toda e qualquer informação em qualquer momento da pesquisa poderá ser esclarecida e somente serão utilizados mediante a sua autorização.

Benefícios:

Destacamos como um dos benefícios que esta pesquisa tem para a participante, a valorização de seus saberes, na direção de contribuir em seu reconhecimento como figura pública para no âmbito das práticas educativas populares.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Pesquisa relevante dentro de sua área de estudo. Após as adequações sugeridas pelo CEP encontra-se em consonância com a Resolução 466/12.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

- Carta de Anuência: Adequada
- Folha de Rosto: Adequada
- Cronograma: adequado
- Orçamento: Adequado
- TCLE: adequado

Recomendações:

Devolução dos resultados para comunidade científica e participante do estudo.

Endereço: Gomes Carneiro nº 01 - 2º Andar, Sala 212.
Bairro: Centro CEP: 96.010-610
UF: RS Município: PELOTAS
Telefone: (53)3284-3926 E-mail: cepfen@ufpel.edu.br

UFPEL - FACULDADE DE ENFERMAGEM E OBSTETRÍCIA DA

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Nenhuma.

Considerações Finais a critério do CEP:

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1013762.pdf	19/12/2017 12:27:43		Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_Final.pdf	19/12/2017 12:27:01	FELIPE DA SILVA MARTINS	Aceito
Parecer Anterior	PB_PARECER_CONSUBSTANCIADO_CEP_2446523.pdf	19/12/2017 12:26:04	FELIPE DA SILVA MARTINS	Aceito
Cronograma	Cronograma.pdf	19/12/2017 12:23:56	FELIPE DA SILVA MARTINS	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_Felipe_Martins.pdf	19/12/2017 12:23:44	FELIPE DA SILVA MARTINS	Aceito
Orçamento	Orcamento.pdf	28/11/2017 19:11:11	FELIPE DA SILVA MARTINS	Aceito
Outros	Carta_de_Anuencia_da_Pesquisa.pdf	24/10/2017 11:38:02	FELIPE DA SILVA MARTINS	Aceito
Folha de Rosto	Folha_de_Rosto.pdf	16/10/2017 14:46:45	FELIPE DA SILVA MARTINS	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

PELOTAS, 26 de Dezembro de 2017

Assinado por:
Marilu Correa Soares
(Coordenador)