UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

MARCOS ALAN COSTA FARIAS

AIUÉ: MÚSICA, DANÇA E POLÍTICAS DE IDENTIDADE NO QUILOMBO JAUARI, TERRITÓRIO QUILOMBOLA EREPECURU (PA)

Manaus - Amazonas
2023

MARCOS ALAN COSTA FARIAS

AIUÉ: MÚSICA, DANÇA E POLÍTICAS DE IDENTIDADE NO QUILOMBO JAUARI, TERRITÓRIO QUILOMBOLA EREPECURU (PA)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – PPGAS da Universidade Federal do Amazonas – UFAM, como requisito para obtenção do título de Doutor em Antropologia Social na área de concentração em Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Wagner Berno de Almeida

Manaus - Amazonas
2023

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Farias, Marcos Alan Costa
F224a Aiué: música, dança e políticas de identidade no Quilombo Jauari, Território Quilombola Erepecuru (PA) / Marcos Alan Costa Farias . 2023
229 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Alfredo Wagner Berno de Almeida
Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Quilombolas. 2. Território. 3. Antropologia da música. 4. Antropologia da dança. I. Almeida, Alfredo Wagner Berno de. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

MARCOS ALAN COSTA FARIAS

AIUÉ: MÚSICA, DANÇA E POLÍTICAS DE IDENTIDADE NO QUILOMBO JAUARI, TERRITÓRIO QUILOMBOLA EREPECURU (PA)

Aprovada em 20 de outubro de 2023.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Alfredo Wagner Berno de Almeida - Orientador-Presidente
(PPGAS/UFAM)

Profa. Dra. Ana Carla dos Santos Bruno – Examinadora Interna
(INPA/COSAS - PPGAS/UFAM)

Maria Helena Ortolan – Examinadora Interna
(PPGAS/UFAM)

Prof. Dr. Emmanuel de Almeida Farias Júnior - Examinador Externo
(PPGCSPA/UEMA)

Prof. Dr. Daniel Bitter - Examinador Externo
(PPCULT/UFF)

Dedico esta tese aos quilombolas do Jauari que se mantêm firmes na luta por seus direitos.

AGRADECIMENTOS

Exponho meus sinceros agradecimentos a todos que contribuíram de alguma maneira para a elaboração e conclusão desta tese. A escrita em si por vezes pode parecer um processo solitário, mas que é antecedido por momentos de escuta, diálogos e compartilhamentos de informações, os quais permitem também a ação coletiva.

Diante disso, agradeço inicialmente à minha família. Aos meus pais, Maria de Lourdes e Manoel, por todo apoio e incentivo em toda minha vida escolar, acadêmica e profissional. Aos meus irmãos, Marcelo, Magsson e Manuele pela companhia e suporte em Manaus primeiramente durante o mestrado e, posteriormente, no doutorado. Aos amigos de vida pelo apoio e amizade de sempre.

Ao PNCSA pelo suporte em Manaus e na pesquisa de campo. Aos amigos e colegas de PNCSA, Joelma que sempre esteve tão solicita às dúvidas e demandas que envolveram todo esse processo. À Murana, Pedro, Felipe Jucá e Juliene Pereira pelas experiências e trocas. À Mônica pela disponibilidade e competência na elaboração dos mapas. Aos meus colegas do PPGAS, Eriki, Fernanda, Larissa e Paula pela parceria e trocas, se tornaram ouvidos atentos as dúvidas e dicas, sempre muitos generosos e atentos a tudo.

Aos professores do PPGAS pelas aulas ministradas e conhecimentos promovidos. À banda de qualificação e defesa, professores Ana Carla Bruna, Maria Helena Ortolan, Emmanuel de Almeida Farias Júnior, Daniel Bitter, Raimundo Nonato Pereira da Silva e Maria Magela Mafra de Andrade Ranciaro. Ao professor Alfredo Wagner, pelo estímulo intelectual, pelas orientações, discussões, paciência e generosidade de sempre. Agradeço a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas - FAPEAM pela conceção de bolsa de estudo durante o período de abril de 2020 a maio de 2022.

Agradeço aos colegas professores da Coordenadoria Distrital de Educação 01, Instituto de Educação do Amazonas e Escola Estadual Farias Britto pela compreensão durante a trajetória neste curso de doutorado. Pela compreensão para me ajudarem a ministrar o tempo tão precioso para se dividir entre a ministração de aulas, a direção escolar e a vida acadêmica.

E por fim, mas não menos importantes, aos quilombolas do Jauari e do Erepecuru, sobretudo a Wildison Melo e Regisane Pinheiro, Hugo Melo e Lucineia Oliveira, Francisco Hugo e Nilza Nira, Daniel de Souza e Marina Figueiredo, pela confiança, convivência e atenção emitida a mim. Pela recepção tão generosa de sempre, pelos conhecimentos e experiências compartilhadas.

RESUMO

Esta tese apresenta reflexão etnográfica sobre o ritual do *Aiué* que é cantado, tocado e dançado por agentes socias que se autodefinem como *quilombolas* da Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari, Território Quilombola Erepecuru, no estado do Pará. O *Aiué* se constitui por meio de musicalidades, movimentos e religiosidades que se aglutinam ao processo de mobilização étnica pela garantia de direitos, como o território. Desta forma, o *Aiué* se firma como instrumento de identidade étnica mediante *quilombolas* e não quilombolas. As narrativas, bem como as práticas rituais objetivam afirmar e reafirmar a reinvenção de saberes que intercruzam a vida social quilombola dentro da sua dinamicidade. O *Aiué*, que está intimamente relacionado às chamadas *Festas Culturais*, funciona para além de mera prática romantizada, é na verdade instrumento estratégico que reforça as fronteiras sociais e consolida as antigas e as novas reivindicações étnicas. Esta tese também se preocupa em refletir novas formas teóricas e metodológicas para os campos da antropologia da música e da dança, de modo a garantir minimamente que a música e a dança praticadas no *Aiué* possam ser refletidas no intuito de repensar as formas de análise e interpretação nesses campos de estudo, a partir da própria percepção dos quilombolas.

Palavras-chave: Quilombolas; Território; Antropologia da música; Antropologia da dança.

ABSTRACT

This thesis presentes na ethnographic on the Aiué ritual that is sung, played and danced by social agentes who define themselves as quilombolas from the Remanescent Community of Quilombo Jauari, Erepecuru Quilombola Territory, in the state of Pará. Aiué is constituted through musicalities, movements and religiosities that Join the process of ethnic mobilization to guarantee rights, such as territory. In this way, Aiué establishes itself as an instrument of ethnic identity through quilombolas and non-quilombolas. The narratives, as well as the ritual practices aim to affirm na reaffirm the reinvention of knowledge that intersects quilombola social life within its dynamics. Aiué, which is closely related to the so-callled Culturas Festivals, works beyond amere romanticized practice, it is in fact a strategic instrument that reinforces social borders and consolidates old and new ethnic claims. This thesis is also concerned with reflecting new theoretical and methodological forms for the Fields of anthropology of music and dance, in order to minimally guarantee that the music and dance practiced in Aiué can be reflected in order to rethink the forms of analysis and interpretation in these fields of study, based on the quilombolas' own perception.

Keywords: Quilombolas; Territory; Anthropology of music: Dance anthropology.

RESUMEN

Esta tesis presenta uma reflexión etnográfica sobre el ritual Aiué que es cantado, tocado y danzado por agentes Sociales que se autodefinen como quilombolas de la Comunidad Remanescente del Quilombo Jauari, Territorio Quilombola Erepecuru, en el estado de Pará. El Aiué se constituye a través de musicalidades, movimentos y religiosidades que se suman al processo de movilización étnica para garantizar derechos, como el territorio. De esta manera, Aiué se erige como instrumento de identitad étnica a través de quilombolas y no quilombolas. Las narrativas, así como las práctivas rituales, apuntan a afirmar y reafirmar la reinvención de conocimientos que cruzan la vida social quilombola dentro de sus dinâmicas. Aiué, que está estrechamente relacionado com los llamados Festivales Culturales, funciona más allá de uma mera práctica idealizada, es de hecho um instrumento estratégico que refuerza las fronteras sociales y consolida viejas y nuevas reinvindicaciones étnicas. Esta tesis También se preocupa por reflejar nuevas formas teóricas y metodológicas para los campos de la antropologia de la música y la danza, com el fin de garantizar minimamente que la música y la danza practicadas em Aiué puedan ser reflejadas para repensar las formas de análisis e interpretación em estos campos de estudio, basados em la propia percepción de los quilombolas.

Palabras clave: Quilombolas; Territorio; Antropología de la música; Antropología de la danza.

RÉSUMÉ

Cette thèse presente une réflexion ethnographique sur le rituel Aiué qui est chanté, joué et dansé par des agents sociaux qui se définissent comme quilombolas de la Communauté Rémanescente de Quilombola Jauari, Territoire Quilombola d'Erepecuru, dans l'État du Pará. Aiué est constitué à travers des musicalit;es, des mouvements et les religiosités qui se joignet au processus de mobilisation ethnique pour garantir des droits, comme celui du territoire. Ainsi, l'Aiué s'impose comme um instrument d'identité ethnique à travers les quilombolas et les non-quilombolas. Les récits, ainsi que les pratiques rituelles visent à affirmer et réaffirmer la réinvention des savoirs qui croisent l avie sociale quilombola au sein de as Dynamique. L'Aiué, étroitement liée aux soi-disant Festivals culturels, fonctionne au-delà d'une simple pratique romancée, c'est em fait um instrument stratégique qui renforce les fronteires Sociales et consolide les revendications ethniques anciennes et nouvelles. Cette thèse síntéresse également à réfléchir de nouvelles formes théoriques et méthodologiques pour les domaines de l'anthropologie de la musique et de la danse, afin de garantir au minimum que la musique et la danse pratiquées et d'interprétaion dans ces domaines d'études, bases sur la propre perception des quilombolas.

Mots-clés: Quilombolas; Territoire: Anthropologie de la musique; Anthropologie de la danse.

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 – Localização da Comunidade Quilombola Jauari.....166
Mapa 2 – Território Quilombola Erepecuru.....166

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Festividade de São Benedito 2023/Divulgação.....167
Imagem 2 – Programação Cultural de 2023.....168
Imagem 3 – *Alvorada* em março de 2017.....169
Imagem 4 – *Alvorada* em março de 2017.....169
Imagem 5 – *Alvorada* em janeiro de 2018.....170
Imagem 6 - *Alvorada* saindo da Igreja em janeiro 2023.....170
Imagem 7 – *Alvorada* em janeiro de 2023.....171
Imagem 8 - Imagem de São Benedito após a *Alvorada* em janeiro de 2023.....171
Imagem 9 - Reunião para alinhamento no dia da *Festa Cultural* em janeiro de 2023.....172
Imagem 10 - Ensaio para a *Folia* de São Benedito em janeiro de 2022.....172
Imagem 11 - Preparação do *Mastro* em março de 2017.....173
Imagem 12 - Preparação do *Mastro* em janeiro de 2018.....174
Imagem 13 - Preparação do *Mastro* em janeiro de 2023.....175
Imagem 14 - Trançado de palha usado no *Mastro* em janeiro de 2022.....175
Imagem 15 - Preparação do *Mastro* em janeiro de 2022.....176
Imagem 16 - Preparação do *Mastro* em janeiro de 2022.....176
Imagem 17 - Preparação do *Mastro* em janeiro de 2022.....177
Imagem 18 - Preparação do *Mastro* em janeiro de 2023.....177
Imagem 19 - Preparação do *Mastro* em janeiro de 2023.....178
Imagem 20 - Preparação e erguendo *Mastros* em janeiro de 2023.....178
Imagem 21 - *Mastro* para as crianças em janeiro de 2023.....179
Imagem 22- Erguendo o *Mastro* em março de 2017.....180
Imagem 23- Erguendo o segundo *Mastro* em março de 2017.....181
Imagem 24 - Erguendo o *Mastro* em janeiro de 2028.....182
Imagem 25 - *Mastro* da *Festa Cultural* em março de 2017.....183
Imagem 26 – *Mastros* da *Festa Cultural* em janeiro de 2018.....184
Imagem 27 - *Mastros* da *Festa Cultural* em janeiro de 2022.....185
Imagem 28 - *Mastros* da *Festa Cultural* em janeiro de 2023.....185
Imagem 29 - Ensaio *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* em janeiro de 2022.....186
Imagem 30 - *Folia* de São Benedito em janeiro de 2017.....186
Imagem 31 - Personagens do *Aiué* à espera da *Folia* de São Benedito em março de 2017.....187

Imagem 32 - Encontro dos Personagens do *Aiué* com a *Folia* de São de Benedito em março de 2017.....187
Imagem 33 – Caminhada da *Folia* de São Bendito pela comunidade em março de 2017.....188
Imagem 34 - Caminho feito com balões de folha de seda para a *Folia* em Terra em janeiro de 2023.....188
Imagem 35 – Saída da *Folia* em Terra em janeiro de 2023.....189
Imagem 36 - *Folia* em Terra em janeiro de 2023.....189
Imagem 37 - *Folia* em Terra em janeiro de 2023.....190
Imagem 38 – *Ladainha* na Igreja em janeiro de 2023.....190
Imagem 39 – *Ladainha* na Igreja em janeiro de 2023.....191
Imagem 40 - *Aiué* de São Benedito em março de 2017.....191
Imagem 41 - *Rei do Congo* e *Rainha do Congo* em março de 2017.....192
Imagem 42 - *Canoeiro* e *Maria Cabeça de Cuia* em março de 2017.....192
Imagem 43 - *Teolindo* e *Teolinda* em março de 2017.....193
Imagem 44 - *Aiué Mirim* em janeiro de 2018.....194
Imagem 45 – *Aiué* em janeiro de 2023.....195
Imagem 46 – *Rei do Congo* e *Rainha do Congo* em janeiro de 2023.....195
Imagem 47 - *Canoeiro* e *Maria Cabeça de Cuia* em janeiro de 2023.....196
Imagem 48 - *Teolindo* e *Teolinda* em janeiro de 2023.....196
Imagem 49 - Despedida *Aiué* em janeiro de 2023.....197
Imagem 50 - *Derriba do Mastro* em março de 2017.....197
Imagem 51 - *Derriba do Mastro* em março de 2017.....198
Imagem 52 - *Derriba do Mastro* em janeiro de 2023.....198
Imagem 53 - *Derriba do Mastro* para as crianças em janeiro de 2023.....199
Imagem 54 - *Derriba do Mastro* em janeiro de 2023.....199
Imagem 55 – *Invade* no *Mastro* em março de 2017.....200
Imagem 56 – *Invade* no *Mastro* em março de 2023.....200
Imagem 57 - Distribuição das frutas do *Mastro* em março de 2023.....201
Imagem 58 - Distribuição das frutas do *Mastro* em março de 2017.....201
Imagem 59 - Distribuição das frutas do *Mastro* em janeiro de 2018.....202
Imagem 60 - *Aiué Mirim*/Cordão do *Aiué* em março de 2017.....202
Imagem 61 – Apresentação do *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* na *Noite Cultural* em janeiro de 2018.....203

Imagem 62 – Apresentação do grupo *Os Moleques do Samba* na *Noite Cultural* em janeiro de 2023.....203
Imagem 63 – Apresentação do *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* na *Noite Cultural* de janeiro de 2023.....204
Imagem 64 – Convite para o Torneio 2023.....205
Imagem 65 - Torneio de Futebol Masculino em janeiro de 2023.....206
Imagem 66 - Torneio de Futebol Masculino em janeiro de 2023.....206
Imagem 67 - Desempate de partida do Torneio de Futebol Masculino em janeiro de 2023.....207
Imagem 68 - Torneio de pênalti em janeiro de 2023.....207
Imagem 69 - Torneio e pênalti em janeiro de 2023.....208
Imagem 70 - Torneio e pênalti em janeiro de 2023.....208
Imagem 71 – Festa dançante em janeiro de 2023.....209
Imagem 72 – Festa dançante em janeiro de 2023.....209
Imagem 73 – Festa dançante em janeiro de 2023.....210
Imagem 74 – Redes para crianças durante a Festa dançante em janeiro de 2023.....210
Imagem 75 - Comunidade Jauari, canoeiro ao fundo em dezembro de 2017.....211
Imagem 76 - Barracão de Pedra em fevereiro de 2017.....211
Imagem 77 – Vôlei no final de tarde em fevereiro de 2017.....212
Imagem 78 – Vôlei no final de tarde em fevereiro de 2017.....212
Imagem 79 - Futebol de final de tarde em fevereiro de 2017.....213
Imagem 80 - Futebol de final de tarde em janeiro de 2022.....213

LISTA DE ESQUEMAS

Esquema 1 – *Aiué*.....146
Esquema 2 – *Grupo Cultural Encanto do Quilombo*.....148

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACORQE - Associação das Comunidades Remanescentes de Quilombo do Erepecuru

ADCT - Ato das Disposições Constitucionais Transitórias

AM – Amazonas

ARQMO - Associação das Comunidades Remanescentes de Quilombos do Município de Oriximiná

CCS - Centro de Ciências e Saberes

Centur – Fundação Cultural Tancredo Neves

CF – Constituição Federal

COSAS – Coordenação de Sociedade, Ambiente e Saúde

FAPEAM – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas

FCP – Fundação Cultural do Pará

GTs – Grupos de Trabalho

IAP – Instituto de Artes do Pará

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

INPA – Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia

MG – Minas Gerais

PA – Pará

PNCSA - Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia

PPCULT – Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades

PPGAS – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

PPGCSPA – Programa de Pós-Graduação em Cartografia Social e Política da Amazônia

PPGICH - Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas

STRs - Sindicatos dos Trabalhadores Rurais

UCL - University College of London

UEA – Universidade do Estado do Amazonas

UEMA – Universidade Estadual do Maranhão

UFAM – Universidade Federal do Amazonas

UFF – Universidade Federal Fluminense

UFPA - Universidade Federal do Pará

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....18
CAPÍTULO 1 – REFLEXÕES CRÍTICAS SOBRE A HISTÓRIA SOCIAL DO CONCEITO ETNOMUSICOLÓGICO E SEUS DESDOBRAMENTOS PARA A ANTROPOLOGIA DA DANÇA.....32
1.1. Percursos reflexivos: música e antropologia.....32
1.2. Percursos reflexivos: dança e antropologia.....41
1.3. Uma leitura sobre algumas formas de interpretação e análise.....44
1.4. A capacidade gerativa da música e dança.....53
CAPÍTULO 2 – A *FESTA CULTURAL*.....61
2.1. A organização da *Festa Cultural*.....62
2.2. A *Festa Cultural*.....68
2.3. A *Folia* e o *Aiué*.....73
2.4. O *Aiué* em torno dos mastros.....76
2.5. O Cordão do *Aiué*.....85
2.6. A *Festa Cultural* também é a *Festa Social*.....94
2.7. Quando a *Festa Cultural* encerra.....96
2.8. A *Festa* na pandemia.....97
2.9. O *Aiué* enquanto música-dança.....99
CAPÍTULO 3 – A MÚSICA E A DANÇA COMO UM MODO DE SE TERRITORIALIZAR.....104
3.1. O território quilombola como um espaço social.....105
3.2. A reinvenção de saberes: música, dança e o *Auié*.....115
3.2.1 A reinvenção de saberes a partir do *Grupo Cultural Encanto do Quilombo*.....116
3.2.2 A reinvenção de saberes através do *Aiué*.....117
3.2.3. A reinvenção do *Auié* durante o reconhecimento.....128
3.2.4. Entendendo os estudos sobre retomadas.....131
3.3. A reinvenção como uma simulação da repetição e da tradição.....134
CAPÍTULO 4 – ETNICIDADE E MARCADORES DE IDENTIDADES: ELEMENTOS DA VIDA SOCIAL EVIDENCIADOS NA *FESTA CULTURAL*.....140
4.1. Compreendendo o pertencimento por meio de saberes.....144
4.2. Os torneios como dimensão dos pertencimentos identitários.....149
4.3. Os casamentos e a reorganização do pertencimento à *comunidade*.....153

4.4. O pertencimento para além dos aspectos geográficos.....159
4.5. Relações de reciprocidade entre as comunidades.....161
4.6. Marcadores de identidade com organicidade política e autonomia organizativa.....163
CAPÍTULO 5 - CADERNO CARTOGRÁFICO E VISUAL: O OLHAR IMAGÉTICO.....165
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....214
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....220
BIBLIOGRAFIA CITADA.....220
ENTREVISTAS.....229

INTRODUÇÃO

Uma das questões mais discutidas atualmente no campo da produção antropológica, concerne ao trânsito teórico entre etnomusicologia e antropologia da dança, visando a possibilidade de estabelecer relações entre a música, a gestualidade, as práticas corporais e a sociedade que as produzem. Essa "via de acesso ou zona de interlocução" da etnomusicologia para com a antropologia da dança, como ponderaram Guilhon e Ascelrad (2019, p. 135), consiste num repertório de temas e problemas significativos para lidar com o que aqui será proposto enquanto objeto de estudo. Refletir sobre as especificidades de determinadas práticas musicais e corporais tem sido o propósito de etnomusicólogos e etnocoreólogos que buscam não apenas registrar e classificar gêneros musicais e relativos as danças, mas, além disso, compreender como os agentes sociais as produzem sem se afastarem das relações estabelecidas nos "espaços sociais" (BOURDIEU, 2008) em que estão inseridos.

Esta tese é resultado de minhas experiências de pesquisas acadêmicas desenvolvidas a partir de minha dissertação[1] de mestrado. Por meio disso, o interesse surgiu em manter estudos na mesma unidade social após ter realizado trabalhos de campo em 2017 e 2018. Durante esse período, obtive informações para além do que eu propus a investigar para fins da dissertação de mestrado, porquanto, vislumbrei novas instigações que me ajudaram a desenvolver a presente tese e as quais passo a descrever a seguir.

O objeto de reflexão, ora analisado, consiste no estudo de relações subjacentes às práticas relativas ao *Aiué*[2], manifestação em homenagem a São Benedito, que traz música e dança em suas cerimônias ritualísticas. Essas práticas foram empiricamente observadas na Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari, às margens do Rio Erepecuru, localizada no Território Quilombola Erepecuru, no município de Oriximiná[3] na região do Baixo Amazonas

[1] Defendida em 2018 no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH/UEA.

[2] Para compreensão mais acurada deste texto, convencionei usar o itálico para categorias de autodefinição utilizados pelos agentes sociais como, por exemplo, *quilombo* e *quilombola*. O itálico também será utilizado para práticas, expressões e termos usados pelos quilombolas como *Aiué*, *grupo cultural*, *Festa Cultural*, *comunidade*. Expressões ou frases em outra língua também se utilizarão do itálico. "Comunidade" e "quilombo" no que diz respeito aos conceitos analíticos de autores, aparecerão entre aspas.

[3] Sito no oeste do estado, na mesorregião do Baixo Amazonas, situa-se à margem esquerda do rio Trombetas, afluente do Amazonas. Com base no Censo Demográfico de 2022 divulgado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE sua população é de 68.294 habitantes. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/>. Acessado em: 14 de agosto de 2023.
A população quilombola em Oriximiná corresponde a um total de 9.424 indivíduos que se autodefinem como quilombolas, o que corresponde a 13,80% da população de Oriximiná. 4.830 quilombolas vivem nos territórios quilombolas, correspondendo a 85,58%, ainda 814 não quilombolas vivem nos territórios quilombolas, perfazendo 14,42%. Se atentarmos para os quilombolas em domicílio, 4.830 (51,25%) estão domiciliados nos territórios

paraense. O Território Quilombola Erepecuru possui população de 1.291, sendo 935 quilombolas, o que representa 72,42%[4]. O Território Quilombola Erepecuru foi titulado pelo Instituo Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra) e pelo Instituto de Terras do Pará (ITERPA) nos anos de 1998 e 2000, respectivamente, totalizando a dimensão de 218.044,2577 hectares (Ver Mapas 01 e 02, p. 164, referente a Localização da Comunidade Quilombola Jauari e ao Território Quilombola Erepecuru, respectivamente).

Segundo os relatos dos agentes sociais entrevistados no Jauari, essa *comunidade* foi constituída décadas depois da ocupação e conquista das cachoeiras ainda no período colonial. Após a abolição da escravidão em final do século XIX, os *quilombolas* começaram a descer o rio Erepecuru e a ocupa-lo, assim como o rio Cuminá. Isso resultou em fixação de núcleos familiares, que mais tarde resultariam em unidades sociais designadas como *comunidades quilombolas* (FARIAS, 2018).

O Jauari possui esse nome, consequentemente, segundo os próprios quilombolas, por conta do lago que próximo a *comunidade* possui o mesmo nome e/ou por conta da palmeira que é bastante comum na área e que também possui esse nome. Atualmente o Jauari é habitado por *quilombolas* que se dispõem nos dois lados do rio Erepecuru no que concerne a área comum de moradia da *comunidade*. No lado esquerdo do rio fica a sede composta por igreja, escola, campos de futebol, barracões de *festas* e reuniões, cozinha coletiva e posto de saúde que não funciona. Residem atualmente no Jauari aproximadamente 45 famílias, o que representa um total aproximado de 200 *quilombolas*. Entretanto, esse número é bem maior se considerado as famílias que residem na área urbana de Oriximiná e que mantêm vínculo com a unidade social, o número fica em torno de 90 a 100 famílias, o que totaliza em média 400 *quilombolas*.

No Jauari há uma coordenação própria que é responsável pela gestão da *comunidade*. Essa coordenação é eleita de forma democrática pelos *quilombolas* do lugar e está dentro de um ciclo de renovação quando o exercício do mandato se encerra. A *comunidade* está vinculada e representada pela Associação das Comunidades Remanescentes de Quilombo do Erepecuru (ACORQE) e pela Associação das Comunidades Remanescentes de Quilombos do Município de Oriximiná (ARQMO).

O termo *Aiué*, segundo os próprios quilombolas ao serem indagados, significa festa. Algo bastante indicativo diante do que se observa na *comunidade* Jauari. Segundo Funes (2022)

quilombolas e 4.594 (48,75%) estão domiciliados fora dos territórios quilombolas. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/indicadores.html?localidade=BR>. Acessado em 14 de agosto de 2023.

[4] Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/indicadores.html?localidade=BR>. Acessado em: 14 de agosto de 2023.

ao tratar da ocupação de escravizados no Baixo Amazonas, grande parte dos "negros africanos" transportados para essa região foi embarcada na Costa Ocidental da África, sendo predominante os procedentes da "região Congo-Angolana, de etnias Bantofônica". Segundo o autor, essa origem atualmente é presente nas "manifestações culturais das comunidades negras, em especial naquelas dos rios Curuá e Trombetas, como a corte dos Reis de Congo, o lundum no 'Cordão do Marambiré', também chamado de Aiuê". Ainda para Funes (2022), "Aiuê" em quimbundo, significa festa, e "em termos usais entre os moradores destas comunidades" (2022, p. 91). Funes (2022) também cita os "negros" do Erepecuru e Trombetas como praticantes da manifestação.

Evidentemente, Funes refere-se ao Aiuê ou Aiué sem fazer referência mais detalhada ao rio Erepecuru, local em que nas margens se situa a *comunidade* Jauari na qual ocorre a prática. Cita os rios Curuá, Trombetas e Erepecuru de forma homogênea. É necessário deixar evidente que as unidades sociais que estão situadas às margens desses rios possuem práticas diferenciadas, como o caso do *Aiué* em homenagem a São Benedito.

Neste contexto, para a reflexão deste objeto de estudo, busquei compreender a dinâmica de relações referentes às práticas intrínsecas ao *Aiué* na Comunidade Jauari em Oriximiná (PA), tendo como problema central o caráter musical e corporal e suas respectivas implicações. Para isso foi necessário: a) analisar a relação música e dança nessa prática através da interlocução entre essas duas linguagens por meio dos campos da etnomusicologia e antropologia da dança, bem como os aspectos sociais envolvidos; b) descrever e analisar através de observações e narrativas os aspectos histórico e social das práticas correspondentes ao *Aiué*; c) compreender como o *Aiué* desempenha funções dentro dos movimentos sociais quilombolas, principalmente no que concerne ao processo de titulação; e d) refletir elementos presentes na vida social e evidenciados nas *festas* como marcadores de etnicidade e identidade.

Há alguns anos me debrucei no esforço investigativo de compreender as práticas musicais do *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* nessa mesma *comunidade*. Empenhei-me inicialmente numa pesquisa de mestrado. Nesse período foi possível refletir sobre as práticas musicais, bem como começar a problematizar questões sobre novas possibilidades de pesquisas. Ao empreender trabalho de campo nessa comunidade, pude acompanhar nos anos de 2017 e 2018 a chamada *Festa Cultural*. É nos meandros desta prática cultural que acontece o *Aiué* de São Benedito.

No final do primeiro dia dos dois que compõem a *Festa Cultural* ocorre o *Aiué*. Verificado empiricamente, trata-se de um cortejo seguido de apresentação em homenagem ao

padroeiro da comunidade. Tal prática envolve, sobretudo, uma profunda relação entre a música e a dança. Possui personagens com funções determinadas (*Rei do Congo* e *Rainha do Congo*, *Teolindo* e *Teolinda*, *Maria Cabeça de Cuia* e *Canoeiro*, *Juíza*, *Mordomos*, *Mantenedora*, *Mantenedor* e *Porta-Bandeiras*) e objetos (bandeiras, mastro e a imagem do Santo) que articulam a sequência cerimonial sacralizada e intrínseca às práticas, possuindo múltiplos significados. Todos esses elementos se mesclam com músicas e danças específicas no decorrer das diferentes etapas do evento.

Segundo as narrativas dos *quilombolas* do Jauari, trata-se de uma prática recorrente entre eles desde o momento considerado historicamente como o "período de fugas". Alguns deles defendem que essa prática era realizada em alguns lugares do território, notadamente nos castanhais, e que foi sendo sucessivamente transmitida entre eles. Conforme me foi relatado, o senhor Deunilo foi quem ensinou os versos das músicas do referido ritual[5] para dona Maria Roberta, fundadora da *comunidade* Jauari, e somente a partir do processo de titulação do território é que essa prática, que até então estava paralisada, foi reinventada, passando a estar presente todos os anos durante a *Festa Cultural* e eventos diversos que demonstram sua identidade social. Limitei-me, entretanto, a apurar num procedimento de *survey*, ainda no mestrado, alguns relatos que posteriormente foram aprofundados, até mesmo porque não se pretendeu realizar essa pesquisa de forma historicista, elencando tão somente uma cronologia em tempo linear que focalizasse aspectos do passado. O estudo focalizou em compreender o que significam esses rituais, suas sequências cerimoniais e respectivas práticas no presente, ressaltando o quão relevante se mostram no que concerne a aspectos identitários e de afirmação étnica.

Vários elementos constituem essas práticas, como músicas e danças que ocorrem de forma indissociável, porém não aderindo à ideia de que a prática se encerra em aspectos restritamente sonoros ou corporais. A compreensão sobre música e dança vai muito além dos elementos estruturais destes, embora estes possuam significados imprescindíveis para a compreensão antropológica. Penso essa prática enquanto ação social e cultural, como "processo" do fazer musical e do fazer corporal, e não enquanto "produto" (OLIVEIRA PINTO, 2001). Assim, para compreensão desse objeto foi necessário costurar relações com o universo em que essa prática está inserida, ou seja, a vida social desses *quilombolas*.

Os dados hoje disponíveis sobre o que se pode compreender como práticas musicológicas/coreológicas quilombolas, embora muitos esforços estejam sendo realizados,

[5] Ritual está sendo refletido de acordo com as análises de Gennep (2011) e Turner (1974).

estão longe de representar o universo musical diversificado produzido nos mais diversos quilombos da Amazônia. Tanto que está tese possui certo pioneirismo no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas (PPGAS/UFAM) ao tratar sobre etnomusicologia, antropologia da dança e quilombos. Foi também nesse propósito de descrição etnográfica que vi a relevância de enquadrar este estudo, bem como contribuir para que essa pesquisa seja um instrumento de reconhecimento, reforço da afirmação étnica e de documentação para fins de compreensão sociológica e utilização no âmbito da própria *comunidade quilombola* Jauari.

A realização da prática do *Aiué* foi analisada e problematizada. Observa-se ainda, que o objeto analisado se encontra diluído nas entrelinhas de outros trabalhos de pesquisa no campo da etnomusicologia. Assim, os resultados obtidos implicam de forma significativa no entendimento da formação cultural do entorno dessas práticas, desta forma, o objeto de estudo é expressivo para os agentes sociais que participam das diferentes etapas do ritual, haja visto a relevância da questão aqui discutida.

Ao observar essas práticas algumas perguntas emergiram problematizando a questão e propiciaram esta tese. Diante dos relatos dos *quilombolas* sobre a incidência do *Aiué*, de que forma essa prática se difundiu entre eles conjugada com a atividades cotidianas, seguida de paralisação e reinvenção na *comunidade*? Que relação essas práticas musicais e gestuais intrínsecas ao ritual estabelecem com os movimentos de reivindicações territoriais? Como ocorre a transmissão do repertório musical e de movimentos corporais, ou seja, ambas realmente ocorrem de forma indissociável? Neste sentido, qual a função da música e da dança do *Aiué* na vida social desses *quilombolas*? Tais indagações propiciaram condições para elencar as questões abordadas neste trabalho de pesquisa.

Apresentação do quadro teórico-metodológico e indicação do material empírico

Esta pesquisa, como já mencionado, nasceu durante meus trabalhos de campo no mestrado. Neste período, em 2017 e 2018, busquei realizar um *survey* referente ao *Auié*. O *survey* consiste numa "visão exploratória" a partir de observação direta em que numa técnica de "levantamento de dados" se busca definir elementos preliminares à compreensão sociológica (MALINOWSKI, 1978). Para tanto, foi necessário proceder a um ato reflexivo em relação às tarefas de pesquisa, de acordo com Bourdieu (2008, p. 694), estabelecendo uma "relação de pesquisa" que pode ser marcada como uma "relação social". Posso afirmar que já existia uma

relação de pesquisa com os *quilombolas* do Jauari, no entanto, foi necessário aguçar essa relação, bem como estabelecer contato com outros agentes sociais que puderam representar destacados informantes à pesquisa.

Apoio-me nas análises de uma sociologia reflexiva de Bourdieu (1989) em relação à prática de pesquisa: a "exposição sobre uma pesquisa é, com efeito, o contrário de um *show*, de uma exibição [...]. É um discurso em que *a gente se expõe*, no qual se correm riscos [...]. Quanto mais a gente se expõe, mais possibilidades existem de tirar proveito da discussão [...]" (BOURDIEU, 1989, p. 18).

Segundo Bachelard (1996) é preciso conhecer para "confirmar cientificamente a verdade, é preciso confrontá-la com vários e diferentes pontos de vista. Pensar uma experiência é, assim, mostrar a coerência de um pluralismo inicial" (p. 14). Em suma, não se parte do zero na atividade científica.

Esta pesquisa consiste em duas etapas. A primeira incidiu em levantamentos de fontes, reunindo estudos bibliográficos sobre os quilombolas da região, com base nas crônicas dos viajantes, exploradores, assim como de pesquisadores que se empenharam em analisar "quilombos" e suas manifestações, possibilitando em seguida problematizar através da segunda etapa, que versou sobre o trabalho de campo em Oriximiná. Descrições etnográficas, a partir da pesquisa de campo, foram pertinentes para apreender aspectos peculiares ao objeto e aos agentes sociais envolvidos, agregando entrevistas, técnica de observações direta e registros fotográficos.

Em relação às entrevistas, busquei estabelecer segundo Bourdieu (2008) uma "relação de entrevista" que se configura em o pesquisado aceitar participar de uma troca, porém foi necessário que a entrevista não ocorresse de "maneira unilateral e sem negociação prévia" evitando ocasionar uma "dissimetria social todas as vezes que o pesquisador ocupa uma posição superior ao pesquisado na hierarquia das diferentes espécies de capital, especialmente do capital cultural" (p. 695). Dessa maneira, estabeleci uma "relação de *escuta ativa e metódica*, tão afastada da pura não-intervenção da entrevista não dirigida, quanto do dirigismo do questionário" (p. 695).

A forma de relação de pesquisa estabelecida com os *quilombolas* do Jauari permitiu e se tornou uma forma permanente de obtenção de informações. Vale ressaltar, que apesar de haver *quilombolas* que forneceram informações por meio entrevistas, houve ainda aqueles que por meios de conversas formais e informais disponibilizaram informações sobre o objeto de pesquisa, bem como sobre a vida social como um todo.

Fases da pesquisa de campo

Toda a pesquisa de campo, inclusive a ocorrida durante o mestrado, ocorreu em períodos intervalados. Inicialmente de 24 a 26 de janeiro de 2017, quando então se iniciou o processo de "relação de pesquisa" no Jauari, tendo em vista que meu contato estava restrito ao Wildison Melo, conhecido como Tote, que era o coordenador da *comunidade* naquele período e que havia conhecido na área urbana da cidade na instituição de ensino onde fui seu professor de Arte. Além de Wildison, tinha contato com seu irmão Hugo Melo, conhecido como Lerio, que era membro do Conselho Municipal de Políticas Culturais de Oriximiná juntamente a mim. O contato com Hugo no Conselho permitia uma visão política-administrativa em torno dos temas voltados ao Jauari e as demais comunidades quilombolas, diferentemente deste período mencionado acima, quando a pesquisa havia iniciado e o meu olhar modificou para o de pesquisador acadêmico. Nesta primeira ocasião de trabalho de campo, estabeleci as primeiras relações de pesquisa como os *quilombolas* do lugar.

No mês seguinte retornei ao Jauari no período entre 07 a 16 de fevereiro de 2017. Na ocasião iniciei o processo de entrevista e pude conhecer mais sete comunidades quilombolas do Território Quilombola Erepecucu, sendo elas: Varre Vento, Monte dos Oliveiras, São Joaquim, Pancada, Espírito Santo, Santa Rita e Boa Vista Cuminá. O Jauari foi a base de apoio e destino final durante os três dias em que percorremos essas *comunidades* citadas. Me acompanhavam nessa viagem Hugo Melo que estava repassando comunicados aos *quilombolas* das *comunidades*, no terceiro dia de viagem Wildison Melo o substituiu por motivos de saúde. Também estava na viagem o historiador João Felipe Lobato que realizava levantamento referente a prática da Ladainha. Nos momentos em que estava no Jauari iniciei as entrevistas, além de observar as práticas cotidianas.

Pouco tempo depois, no mês seguinte, retornei novamente ao Jauari, no período de 11 a 19 de março de 2017. Esta foi a primeira vez que pude acompanhar o processo de organização da *Festa Cultural* e a programação de realização da mesma que ocorreu em dois dias, sendo eles 17 e 18 de março. Dentro da agenda da *festa* ocorreu o *Aiué* e todas as outras etapas que correspondem a programação: *Alvorada*, *derriba* dos mastros, noite cultural e torneios esportivos.

Entre os dias 07 e 13 de julho de 2017, estive novamente no Jauari para dar continuidade a pesquisa de campo e observar a comunidade em um período que não correspondia a época de

festa. Na ocasião tive a oportunidade de conhecer a Comunidade Quilombola Jarauacá do Território Quilombola Trombetas.

Retornei à comunidade quilombola Jauari entre os dias 12 a 20 de dezembro de 2017. Na ocasião eles já estavam organizando a *Festa Cultural* do ano seguinte. Nesse período acompanhei alguns *quilombolas* do Jauari na *festa* da Comunidade Quilombola Serrinha do Território Quilombola Trombetas.

No período entre os dias 10 e 23 de janeiro de 2018 acompanhei mais uma realização da *Festa Cultural* que ocorreu nos dias 12 e 13 de janeiro. Na ocasião foi realizada toda a programação citada durante o trabalho de campo em março de 2017. Ainda durante esses dias, retornei novamente a Comunidade Quilombola Pancada.

De 06 a 15 de abril de 2018, assessorei a comunidade quilombola Jauari por meio do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia (PNCSA) no processo de constituição do Centro de Ciências e Saberes (CCS)[6] que estava sendo instalado na *comunidade*. Acompanhei ainda alguns *quilombolas* do Jauari na *Festa da Ramada* da Comunidade Quilombola Boa Vista Cuminá.

Em 27 e 28 de setembro de 2018, retornei ao Jauari para fazer a devolutiva da pesquisa realizada na unidade social com o *Grupo Cultural Encanto do Quilombo*, na ocasião realizei a entrega da versão final da dissertação de mestrado. A ida ao Jauari também foi direcionada para realizar a entrega do quadro com a foto do sr. Francisco Melo, conhecido sacaca do Jauari e demais *comunidades*. O quadro foi destinado ao Centro de Ciências e Saberes que estava sendo implementado na *comunidade* e foi solicitado pelos próprios *quilombolas*.

Em janeiro de 2020, entre os dias 10 e 14 retornei ao Jauari, desta vez acompanhado dos professores Alfredo Wagner, Emmanuel Farias Junior e Patrícia Portela. Nossa ida ao Jauari estava vinculada ao Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia (PNCSA) e na oportunidade fomos participar da inauguração do Centro de Ciências e Saberes. Nos dias 10 e 11 foi realizado a *Festa Cultural*, aproveitei o ensejo para realizar pesquisa de campo já direcionada ao objeto de pesquisa do doutorado. Neste período já havia realizado a seleção para o curso de doutorado do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas (PPGAS/UFAM) e havia sido aprovado. Desta forma, foi uma oportunidade propícia para dar continuidade a pesquisa e desta vez diretamente relaciona ao processo de doutoramento. A partir de então, voltei-me principalmente as *Festas Culturais* e suas correlações.

[6] O Centro de Ciências e Saberes é um projeto desenvolvido pelo Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia (PNCSA) em parceria com Povos e Comunidades Tradicionais. O projeto tem propiciado em diferentes regiões formas de consolidar as experiências preexistentes como Centros de Ciências e Saberes.

Pouco tempo depois foi declarada a pandemia da Covid 19 e só pude retornar ao Jauari praticamente dois anos depois. De 13 a 18 janeiro de 2022 estive na comunidade Jauari para acompanhar a realização da *Festa Cultural* em formato diferenciado que ocorreu em 15 de janeiro por conta da pandemia. A minha ida ao Jauari estava respaldada pelos *quilombolas* que convidaram algumas pessoas para participarem da programação organizada por eles diante da situação pandêmica.

De 12 a 15 janeiro de 2023 acompanhei a *Festa Cultural*, desta vez a *festa* retornou a ser realizada em dois dias como antes da pandemia, foi realizada em 13 e 14 de janeiro. Foi mais uma oportunidade de acompanhar a realização da *festa* e observar o que havia mudado diante desse período pandêmico, bem como observar situações que precisavam ser analisadas para fins de produção da escrita tese de doutoramento.

Diante dos períodos elencados, se pode notar que as informações que aqui foram analisadas foram registradas em diferentes momentos da pesquisa na comunidade Jauari, assim como em Oriximiná. Os períodos citados sempre foram permeados de preparação e organização na área urbana de Oriximiná. As análises dispostas nesta tese são produtos de técnicas de observação direta, entrevistas abertas, bem como conversas formais e informais que se deram durante o percurso acadêmico. Vale ressaltar ainda, as conversas por meio de redes socias as quais permitiram estabelecer proximidade com os *quilombolas* e obter informações sobre o Jauari quando não podia estar em Oriximiná.

Ainda, um tema dessa natureza, requer estudos antropológicos e esforços historiográficos para sua compreensão. Neste sentido, é possível fugir do que Alberto Ikeda (1998) chama de musicografia, ou seja, a mera descrição dos objetos musicais, que aqui inclui, também, das práticas corporais. É possível ainda compreender o estudo de música como muito mais do que o estudo puramente do som musical. O grande desafio talvez tenha sido o de relacionar música, um subsistema, com os outros subsistemas da cultura, neste caso a dança, na busca de um entendimento do que ela possa representar para o ser humano que a produz.

A propósito dessa discussão sobre o *Aiué*, busquei problematizar teoricamente. Alguns autores relacionam ao *Aiué* ao lundu. Salles (2016) aponta que o lundu está presente em várias manifestações "folclóricas", "festas" e "folguedos" no Pará e Amapá. Na literatura antropológica há registros de ritos religiosos realizados em homenagem à São Benedito, inclusive no Baixo Amazonas. Wagley ([1953] 1957), descreve as festas que se realizavam na Comunidade de Itá, nome fictício dado a Gurupá. Os instrumentos utilizados nessas festas citados por Wagley são descritos por Galvão (1955), que apresenta alguns detalhes referentes

aos instrumentos e seu uso. Outro estudo importante nesse contexto é referente ao Marambiré em Alenquer (PA) em que Figueiredo (1995) destacou o significado que a manifestação ocupa na memória social dos moradores e os aspectos embutidos na prática os quais revelam a saga do negro na Amazônia.

Relatos e crônicas de viajantes, exploradores e missionários que percorreram a região a citar Rodrigues (1875), Coudreau (1901, 1903a, 1903b), Derby (1898) e Souza (1946) são necessários para discutir a formação dos "quilombos" nessa região. Mesmo com o discurso etnocêntrico e racista em alguns casos, apresentam descrições importantes, inclusive sobre a música e a dança realizadas naquele período após as fugas. Para analisar o discurso elaborado pelos viajantes em relação aos "quilombolas" de Oriximiná em torno da ideia do "Outro" foi necessário recorrer a Eagleton (2011), Elias (2011), Spivak (2010), Said (2007) e Foucault (1999). Vale ressaltar, que não me aprofundei nos textos dos viajantes, exploradores e missionários, os textos servem neste estudo para situar, mencionar, exemplificar ou contextualizar acontecimentos e/ou práticas historicamente relacionadas aos *quilombolas* estudados.

Os textos de Acevedo e Castro (1998), O'Dwyer (2002) e Salles (1971) foram importantes também para ampliar a discussão em torno do processo de formação dos "quilombos" nessa região e os elementos de construção histórica, como o "mito de origem" e a "história dos princípios".

No que concerne às discussões em torno das práticas musicais e corporais, coube uma discussão etnomusicológica/coreológica. Para tanto, foi necessário recorrer aos clássicos das disciplinas. Alan Merriam, seguidor da tradição antropológica de Boas, em sua difundida obra *The Anthropology of Music* (1964) posiciona a disciplina entre as ciências humanas e as humanidades, subentendido na conceituação de etnomusicologia como "o estudo da música na cultura"[7] (p. 7) que anos mais tarde foi reformulada por ele mesmo para o "estudo da música como cultura". O etnomusicólogo John Blacking, contemporâneo de Merriam, no primeiro capítulo de *How musical is a man*, afirma: "Música é o produto do comportamento de grupos humanos, seja informal ou formal: é *som humanamente organizado*"[8] (1973, p. 10). Para ele o enfoque está no contexto cultural como base fundante dos aspectos musicais.

Coube recorrer a Oliveira (2015) que compreende que existem músicas que não foram feitas para serem apenas ouvidas ou apreciadas, mas para serem transformadas em movimento

[7] No original: the study of music in culture.
[8] No original: Music is a product of the behavior of human groups, whether formal or informal: it is humanly organized sound.

através do corpo. Em *The Dance*, Evans-Pritchard ([1928] 2010) ao analisar a dança *gbere buda* (a dança da cerveja) da nação Azande, na África, observou que a mesma é composta de música, canto e movimento muscular, além de enfatizar que a dança é uma atividade coletiva e que deve ser abordada pela sua função social. Incumbi de refletir sobre as "técnicas do corpo", segundo Mauss (2017) as técnicas são formas tradicionais onde os homens sabem se servir de seus corpos. Ainda coube uma análise da coletânea Antropologia da Dança I (2013), II (2015), III (2015) e IV (2018) organizada por Giselle Guilhon. A coletânea reúne clássicos da disciplina, bem como novas pesquisas desse campo.

Recorri ainda a Pollak (1992) que traz à tona o debate que trata da memória coletiva. Ele mostra que a memória é herdada e está relacionada ao sentimento de identidade. Todavia, é importante destacar que memória não está sendo tratada como história. Nora (1993) enfatiza que ambas estão longe de se constituírem como sinônimos, sendo até mesmo opostas. Para o autor a "memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado" (p. 09). Perceber a memória como um elemento da cultura é significativo. Barth (2005) enfatiza que a cultura não deve ser pensada de forma delimitada e homogênea, mas sim como relação entre pessoas e como resultado de suas experiências. Para o autor "a cultura está em um estado de fluxo constante", de forma que não pode ser pensada como tradições fixas no tempo (p. 17).

Não reflito o *Aiué* com algo frigorificado no tempo, mas sim como algo do presente. Nesse sentido, elaborei uma discussão a respeito de tradição. O termo "tradicional" não se exaure em uma linearidade histórica ou como um resíduo do passado, ele aparece como reivindicação contemporânea e expectativa de direito, o tradicional perpassa um processo de construção, portanto, além de ser do tempo presente, é social e politicamente construído. Desta forma, então, me aproximo das análises de Eric Hobsbawm (2002) em relação à noção de "tradição", especificamente, "tradições inventadas". Além disso, Almeida (2006) enfatiza que as comunidades são dinâmicas e a "tradição" não se exaure em práticas de permanência e sim em processos reais em transformação.

Ainda, algumas categorias são pertinentes nessa proposta e, com isso, fez-se necessário problematizar tanto os termos analíticos quanto os empíricos que correspondem a "comunidade" a partir de Gusfield (1975); "grupos étnicos" apoiado em Barth (2000), além de analisar a identidade étnica enquanto "remanescente de quilombo" através das discussões a

partir da promulgação da Constituição Federal de outubro de 1988, em Almeida (2011)[9], Acevedo e Castro (1998), O'Dwyer (2002, 2008) e Leite (2000).

A estrutura da tese

Com base no apresentado até aqui, passo a descrever brevemente a estrutura dos capítulos. A tese está dividida em cinco capítulos, sendo: quatro verbais de forma descritiva, analítica, teórica e metodológica; e um visual de forma cartográfica e imagética. A ordem de exposição se justifica pelo exercício acadêmico de organizar os dados em eixos lógicos. A escrita do texto não segue uma ordem de continuidade histórica, o leitor poderá encontrar informações e fragmentos narrados pelos *quilombolas* de maneira soltas e que foram organizadas pelo autor de acordo com o rigor acadêmico, mas que não descaracterizam as narrativas.

O capítulo 1 busca através de uma breve história social do conceito no que diz respeito a etnomusicologia/antropologia da música com vistas a incluir também a antropologia da dança situar o leitor sobre os estudos da música e da dança em âmbito antropológico. A proposta consiste em refletir sobre o campo intelectual referido a tais domínios de conhecimento e como eles têm se estabelecido nas respectivas áreas. Busquei também realizar uma leitura crítica de formas de interpretação e análise nesses campos. E, ainda, como a música e a dança possuem capacidade gerativa, além de observadas criticamente como mero reflexo do contexto social.

Para ajudar a compreender essas noções tornou-se oportuno para leitura crítica de diversos autores como Bourdieu (1968), Blacking (2007, 2020), Feed (2012, 2018), Seeger (2015), Merriam (1964, 1964), Beaudet (2018), Guilhon e Acselrad (2019), Eco (1976), Spivak (2010), Luhning (2014) e Oliveira Pinto (2001).

O capítulo 2 dedica-se a descrever através de observações e narrativas dos *quilombolas* como a *Festa Cultural* e o *Aiué*[10] se desenvolvem desde sua organização. Assim, transcorro desde o antes e o depois, perpassando os momentos de toda a sequência cerimonial: *Esmolação*, *Alvorada*, *Aiué*, *Mastro*, *Ladainha*, as músicas e as danças dos personagens, a noite cultural e o segundo dia que se direcionada a torneios esportivos e a apresentações musicais. Também descrevo como a *Festa Cultural* tem sido ressignificada e adaptada em tempos de pandemia.

[9] Textos produzidos a partir de 1989 no contexto da promulgação da Constituição Federal de 1988. Em 2011 esses textos são organizados para compor o livro citado.
[10] Designa o ritual como um todo e consiste em uma etapa significativa da denominada *Festa Cultural*.

Além dos dados do trabalho de campo me apoiei em reflexões de Mauss (2017), Beaudet (2016, 2017), Farias Júnior (2019), Gennep (2011), Turner (1974) e Leach (1996). Este capítulo foca mais nos relatos referentes às descrições etnográficas, para tanto optou-se por citar os autores que embasam a discussão em notas de rodapé.

O capítulo 3 foi reservado para defender a premissa de que música e dança ou as formas como as duas dialogam são um modo de territorializar. O territorializar pela música e dança está atrelado a uma atividade capaz de se configurar enquanto grupo étnico; de acionar identidades; de gerar formas de mobilização; de reivindicar um território; de promover situações festivas afim de manter, criar e recriar tradições; como maneira de criar representação seja por pertencer ao mesmo grupo que faz a música e a dança, ou seja, apenas por apreciar já que compõem também como uma forma de se identificar; de criar um espaço de performance; enfim, territorializar condiz com uma realidade equiparada com a vida social, são modos de estar no mundo, construir lugares, e, mais que isso, construir espaços sociais que se interligam proficuamente com a identidade.

Coube pensar nas diferentes formas como os quilombolas se mobilizam por meio dessas práticas. É possível observar como um evento como o *Aiué* pode ser descrito como uma reinvenção de saberes no intuito de elencar ações de retomada de ritos tradicionais. Para responder tais questionamentos me reportei criticamente a leituras que contribuíram na contextualização e na reflexão da proposta, trabalhos como os de Benites (2014, 2012) e Alarcon (2013) para dialogar com a proposta de retomada e recuperação de terras, porém entendendo aqui como conexões da prática do *Aiué* com o território quilombola. Isso acarretou em discussão sobre o tradicional pautado em Almeida (2006), Hobsbawm (2002) e Grünewald (2012). Foi possível recorrer ainda a Bourdieu (2008) para pensar a dinâmica do território como um "espaço social", bem como a maneira que os elementos étnicos em sua dinâmica ajudam a descrever as "territorialidade especificas" (ALMEIDA, 2006, 2008).

O capítulo 4 aborda e reflete sobre a organização interna desse grupo étnico, em especifico da unidade social designada Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari. Com as noções de Barth (1998) fica claro como estes grupos são compreendidos como tipos organizacional. Porém, assinalo uma interpretação pautada em observações empíricas para tentar entender como os quilombolas se organizam a partir da organização interna das unidades sociais.

Para tal compreensão utilizei exemplos empíricos observados a partir da Comunidade Quilombola Jauari referentes a: relações de parentesco e afinidade, estratégias matrimoniais,

cerimônias de casamentos entre membros de comunidades diferentes e a escolha de onde residir. Passar a residir em outra comunidade implica na inclusão em atividades da nova comunidade e na exclusão das atividades realizadas na comunidade anterior, tais como participação no time de futebol, em grupos de dança, em grupos musicais, além da participação na organização da *Festa Cultural*. A participação nessas atividades contribui para a reflexão do pertencimento. O que reflito nesse capítulo é a noção de pertencimento como algo que posso chamar de pertencimento à comunidade que leva ao reconhecimento.

No capítulo 5 apresento o caderno cartográfico e visual. Escolhi nesta tese deixar em um único lugar mapas e imagens que ajudam a descrever as reflexões e as narrativas. Desse modo, o leitor poderá ler os textos de maneira extensiva e ao final realizar a leitura imagética da vida cultural e das paisagens culturais. Ao longo do texto indico os mapas e algumas imagens para que o leitor possa se situar.

CAPÍTULO 1 – REFLEXÕES CRÍTICAS SOBRE A HISTÓRIA SOCIAL DO CONCEITO ETNOMUSICOLÓGICO E SEUS DESDOBRAMENTOS PARA A ANTROPOLOGIA DA DANÇA

> "[...] nós tínhamos que mostrar para o Brasil que tinha alguma cultura que não foi ensinada por professor, mas que a gente aprendeu com nossos ancestrais, com nossos antepassados".
>
> Francisco Hugo de Souza

1.1. Percursos reflexivos: música e antropologia

Aqui se pretende realizar uma abordagem que poderia ser compreendida em um primeiro momento como uma história social do conceito no que diz respeito à etnomusicologia expressa pela antropologia da música[11], com vistas a incluir, também, a antropologia da dança. Gostaria de refletir, contudo, sobre alguns temas referentes à etnomusicologia e à antropologia da dança, sem que isso possa parecer uma historiografia destes domínios de conhecimento. Adianto que não pretendo fazer uma arqueologia, elencando aspectos constitutivos, de desenvolvimento e de conceituação. Vale ressaltar que outros pesquisadores[12] já a fizeram e, diga-se de passagem, de forma significativa e essencial para os estudos dessas disciplinas. Talvez em alguns momentos seja necessário fazer uma busca a conceitos e abordagens defendidas afim de dar entendimento mais direto ao texto, mas reafirmo que a proposta aqui é discutir de forma reflexiva e crítica elementos que há algum tempo tenho me debruçado a ler e a pensar. Também, não pretendo apontar o certo, o errado ou o caminho a seguir, mas sim aquilo que tem orientado minhas discussões referentes a música e a dança.

Caberia pensar na verdade na estruturação de um campo de produção existente na música e na dança. Refletir sobre o campo intelectual perpassa em compreender como o sistema de relações sociais afetam a criação intelectual e artística. Bourdieu (1968) anota que a história da vida intelectual e artística no Ocidente permite observar como o campo intelectual se estabeleceu. O processo de legitimidade se deu na medida que os artistas iam se libertando "econômica e politicamente, da tutela da aristocracia e da Igreja, de seus valôres éticos e

[11] Usarei com maior frequência ao longo do texto etnomusicologia ou antropologia da música, bem como etnocoreologia ou antropologia da dança. Quando necessário usarei nomenclaturas utilizadas por outros autores. Esclareço que essas escolhas não resumem escolhas teóricas a qual me identifico, mas buscam apenas utilizar termos mais usuais e que podem colaborar com uma leitura mais compreensiva.

[12] Na etnomusicologia, antropologia da música Menezes Bastos (1995), Oliveira Pinto (2001). Na antropologia da dança Guilhon (2013, 2015, 2015, 2018), Guilhon e Acselrad (2019).

estéticos" (p. 106), bem como através das instâncias de seleção e consagração intelectual, dentro de um processo de concorrência pela legitimidade cultural.

As instâncias de consagração, como as editoras, teatros, associações culturais e científicas são responsáveis pela constituição do campo intelectual como um sistema, instituído relativamente de autonomia. Bourdieu destaca que a "estrutura da dinâmica do campo intelectual" é um sistema de interações entre "instâncias, agentes isolados, como o criador intelectual, ou o sistema de agentes, como o sistema de ensino, as academias ou círculos literários" (p. 106) que exercem aspectos de consagração e legitimidade intelectuais.

Muitos elementos se correlacionam, estes correspondem as noções que englobam a discussão sobre o campo da etnomusicologia e, por conseguinte, da antropologia da dança. Noções estas que podem ajudar a compreender e encaminhar uma abordagem sobre esses campos da musicologia e da coreologia em relação com a antropologia. Por um lado, diante de etnomusicologias e etnocoreologias, no plural mesmo, levando em consideração o número variado de abordagens e conceituações sobre essas disciplinas, que levam a provocar diferentes nomenclaturas: etnomusicologia, antropologia da música, antropologia musical, antropologia do som, antropologia sonora, etnocoreologia, antropologia da dança; e essas diferentes formas de denominar a disciplina podem estar relacionadas ao lugar onde se discute e se legitima esses campos de estudos.

Esse lugar pode ser acadêmico e, também, político levando em conta que cidades fora dos grandes centros de produção acadêmica tem cursos e corpos docentes limitados quantitativamente, o que dificulta a expansão do tema e, por vezes, limita a um curso ou a nenhum. Em alguns casos a etnomusicologia/coreologia atua como área própria, em outras depende da presença de um ou outro etnomusicólogo/coreólogo ou antropólogo[13].

Por assim, compete observar incialmente a etnomusicologia. Os estudos realizados sobre a música atrelada à conceituação cultural estão sempre atrelados a departamentos/cursos de música ou em departamentos/cursos de humanas e sociais, pelo menos em sua grande maioria. Inclusive, essa foi uma questão levantada por Charles Seeger ao criar o Departamento de Musicologia da Universidade da Califórnia em 1913, indagando onde se deveria estudar a etnomusicologia (SEEGER, 2008). Desde então, tem se observado que a etnomusicologia se

[13] Se pensarmos nas duas maiores universidades do Norte do Brasil, Universidade Federal do Pará (UFPA) e Universidade Federal do Amazonas (UFAM), notaremos que na primeira não possui pós-graduação strito sensu na área de música/etnomusicologia e dança/etnocoreologia, a UFPA conta com um curso de Mestrado e Doutorado em Artes com professoras e linhas de pesquisas que se direcionam ao tema. O mesmo fato ocorre na segunda, a UFAM possui apenas uma professora no Mestrado e Doutorado em Antropologia Social com interesse direto pelos temas.

tornou frequente tanto nos departamentos/cursos de música, quanto nos departamentos/cursos de humanas e sociais, porém é notório que o encaminhar teórico permeie por um lado em discussões mais musicológicas e, por outro lado, mais antropológicas a depender do lugar de estudo e discussão. Porém, isso não vem a ser uma via de regra, são apenas observações que podem ser analisadas caso a caso.

De certo modo, discussões no campo da etnomusicologia não deixam de possuir certa relação com o lugar em que se discute, levando em consideração que as esferas de legitimidade são responsáveis pelo processo de constituição e legitimação do campo intelectual, como diria Bourdieu (1968). Dependendo desse lugar de legitimidade o enfoque de compreensão poderá ser de forma mais musicológica ou antropológica. O dilema etnomusicológico proposto por Merriam (1969, p. 213) não condiz especificamente aos domínios desta disciplina. A abordagem do dilema se situa no âmbito dos sons e do comportamento/cultura. O que carece de um desempenho musicológico e antropológico, haja visto que a etnomusicologia teria surgido entre esses dois polos. Na discussão sobre a música Kamayurá, Menezes Bastos (1995) com base nesse dilema denominou de "paradoxo musicológico". Menezes Bastos (1995, p. 29) mostra ainda em seu texto que a etnomusicologia é um "campo sociologicamente ambíguo". Nessa dualidade, possui um lado artístico-musical e outro social que se pauta antropologicamente.

Contudo, vale ressaltar que a antropologia em muito influenciou a etnomusicologia, tanto teoricamente quanto metodologicamente. E não é novidade para nenhum etnomusicólogo que a etnomusicologia sempre se colocou entre os polos da musicologia e da antropologia, cabendo ao etnomusicólogo definir sua abordagem principal. Não é nada estranho afirmar, também, que há pesquisadores dessa área que se autoproclamam enquanto antropólogos, enquanto outros preferem ser chamados de etnomusicólogos ou apenas musicólogos. O mesmo pode ser visto na antropologia da dança: antropólogo, etnocoreólogo ou somente coreólogo.

De fato, isso se estabelece através da relação com o lugar de formação, existem muitas pesquisas sob o viés etnomusicológico sendo realizadas em programas de pós-graduação em música, em antropologia, e em alguns casos fora desses dois campos. É importante observar ainda que não se possui, no caso do Brasil, cursos de graduação em etnomusicologia, mas existem disciplinas que abordam o tema ou que são exclusivas sobre o componente. O mesmo se aplica aos cursos de pós-graduação que como já apontei estão inseridas nos cursos de música que possuem área de concentração em etnomusicologia ou similar, programas de artes e programas de antropologia. Adianto ainda, a mesma situação no que se refere a antropologia da

dança. A etnomusicologia se situa como campo de produção musical disciplinar no Brasil em 1990 na UFBA, inicialmente na pós-graduação, sem esquecer daqueles que obtiveram formação antes disso fora do Brasil ou ainda no Brasil discutiam temas etnomusicológicos em outras áreas acadêmicas, como na antropologia (LUHNING, 2014). Por assim, posso afirmar que essa aceitabilidade em diferentes áreas, lugares e departamentos contribui fortemente para a compreensão de que o lugar da etnomusicologia e antropologia da dança se expande por diferentes lugares, não apenas no Brasil, como também em outros países. E são justamente essas instâncias que promovem o processo de legitimação do campo de produção intelectual musical.

Isso leva também a entender que têm existido diferentes espaços para essas disciplinas, talvez muito pelo caráter inter/transdisciplinar e transversal que estes estudos possuem. Porém, não se deve esquecer que em alguns casos estas ficam subalternizadas. Menezes Bastos (1995, p. 30) destaca que enquanto "disciplina antropológica, por outro lado, a Etnomusicologia vai se caracterizar como área subordinada". Em muitos casos a disciplina é mantida em alguns cursos pela presença de um único pesquisador/docente que garante a permanência de pesquisas e aulas sobre o tema.

No livro *Etnomusicologia no Brasil* organizado por Angela Luhning e Ronsângela Tugny (2016) é apresentado um panorama geral do campo intelectual no país. Bem como, um dos capítulos mostra através de alguns quadros os lugares de formação e de atuação daqueles que representam os principais nomes desta área no Brasil. Como é possível notar ainda, observa-se que os lugares de formação e atuação se dividem novamente entre cursos de música/etnomusicologia e antropologia, sem deixar de citar casos como os cursos de arte, assim como os pesquisadores que se desdobram entre aqueles formados no Brasil e no exterior.

Aqui se pode observar como esse processo se estabelece entre aquilo que é a vida musical e como isso se desdobra para o que pode ser chamado como o campo de produção musical, a partir do que já apresentei através de Bourdieu (1968). Afinal, o procedimento de legitimidade se deu e dá através das instituições, dos críticos e das instâncias que os interessados na área buscavam e buscam como forma de se situar dentro de um campo intelectual de produção artística.

Noleto (2020) destaca que nos cursos de música existe uma dualidade entre a prática artística e a pesquisa. O autor enfatiza que é preciso que nos currículos dos cursos certas disciplinas como as de "caráter mais etno/musicológico, por exemplo, deixem de parecer componentes curriculares 'exóticos' ou meramente 'optativos'" (p. 12), bem como que a carga horária destas disciplinas seja questionada.

Noleto (2020), inclusive, destaca que é preciso analisar as "armadilhas da interdisciplinaridade" nas ciências musicais haja visto que o campo absorve a produção de outros campos, por outro lado tem tido "pouca força" na produção de um legado epistemológico (p. 5). Ao analisar esse contexto, o autor coloca como exemplo os congressos de antropologia em que os pesquisadores de música reúnem suas comunicações orais em grupos de trabalho que estabelecem de forma mais explícita que abordam o tema música, como o caso dos Grupos de Trabalho (GTs) que trazem em seus títulos a palavra música. A questão colocada por Noleto viabiliza a ideia da música está também em outros debates que não sejam específicos para música e, desta forma, colaborando com debates mais abrangentes. E, por outro lado, se observa como os pesquisadores estão atentos aos lugares sociais que podem legitimar suas produções.

Cabe aqui uma nota de caráter pessoal e acadêmico, contudo, levando em consideração as análises de Bourdieu (1996), compreendendo que a história de vida é uma noção do senso comum e que não deve se delimitar em uma "ilusão retórica" (BOURDIEU, 1996, p. 185), bem como não se tratando de uma autobiografia (BOURDIEU, 2005) exigindo, desse modo, um processo de reflexividade. Confesso que após a minha formação na graduação em música em Oriximiná – Pará, comecei a vislumbrar a possibilidade de continuar minha formação acadêmica no mestrado e doutorado. Mas a primeira barreira era que em meu estado não havia pós-graduação em música, somente em Artes na Universidade Federal do Pará (UFPA). Com apenas uma possibilidade, comecei a ampliar meu interesse para outros programas que não fossem específicos em música ou arte. Comecei a pesquisar programas em antropologia ou interdisciplinares no meu estado e fora dele, de preferência na região Norte. Vale ressaltar que as opções não são muitas em relação a outras regiões do país, sem citar ainda as distâncias geográficas tanto no Norte quanto do Norte para outras regiões. Contudo, a minha atenção se redobrava para encontrar nas linhas de pesquisas e nos interesses dos docentes a palavra música, dança, etnomusicologia e, em sentido mais amplo, cultura, para que de certa forma houvesse aceitação e interesse pelo projeto de pesquisa. As oportunidades se mostravam poucas assim como os GTs que trazem música em seu título em congressos de outras áreas.

Por outro lado, outra questão cabe pensar: a etnomusicologia é um subcampo da antropologia ou da musicologia? Não pretendo aqui responder tal questão, mas sim levantar novamente essa discussão, haja vista que vislumbrei como esse campo de produção intelectual tem se situado. Bruno Nettl (2008) afirmou se sentir mais confortável no campo da musicologia, embora qualificasse seu trabalho como etnomusicologia e mesmo esperando que resultasse em algo útil para a antropologia, se encaixava no campo da musicologia. Seeger (2015) ao

pesquisar os Kisêdjê, estabeleceu uma diferença entre a antropologia da música e a antropologia musical, a primeira tem enfoque na música enquanto parte da cultura e da vida social, de acordo com as análises de Alan Merriam, a segunda direciona a uma compreensão em que os aspectos da cultura e da vida social são criados por meio das performances musicais. Tanto a abordagem de Seeger, quanto a de Merriam direcionam-se para um viés antropológico. Voltarei novamente a esses autores mais adiante.

É notório que ao longo do desenvolvimento da etnomusicologia muitos estudiosos da área buscaram conceituar a disciplina. Alguns buscaram elementos antropológicos, outros musicológicos para orientar suas conceituações, de forma que temos um apanhado de noções. Com isso temos aquele que compreende como uma noção de música que está fora da dita civilização "ocidental", como também aquela que está além da cultura do pesquisador (NETTL, 1956, 1964). Outra noção observava o viés antropológico em que centra na questão do comportamento humano (MERRIAM, 1960). Alguns outros direcionavam para a ideia de compreensão a partir do contexto cultural (MYERS, 1992; HOOD, 1963; BLACKING, 1973) e do extramusical (BLACKING, 1973) os vendo como influenciadores do processo e produto musical. Havia ainda, também, quem buscasse direcionar o foco não exclusivamente à música, mas as pessoas que a fazem (TITON, 2015).

Tais conceituações desempenhavam também relações com as tradições antropológicas as quais os autores costumavam seguir ou eram influenciados. Merriam (1964b), por sinal, foi considerado por muitos como um dos "primeiros" clássicos a entender a música antropologicamente. *The Anthropology of Music* coloca a etnomusicologia entre as ciências humanas e as humanidades, por entender que a estrutura da música não tem existência separada do comportamento do homem. Merriam por meio de sua abordagem pautada na tradição antropológica culturalista de Franz Boas via a música como o estudo da música na cultura, o que fez com que houvesse críticas substanciadas na ideia de que a música não poderia ser compreendida apenas como um aspecto ou parte da cultura, tanto que anos depois o próprio Merriam reclassificou sua definição passando para o estudo da música como cultura. A etnomusicologia para Merriam estava marcada, como já mencionado aqui, na dualidade da musicologia e da antropologia (g.m.).

Talvez por ser um dos "primeiros" clássicos a produção de Merriam recebe até hoje críticas. E a partir dela levou outros nomes da disciplina a conceituarem a etnomusicologia a partir de suas experiências de campo com alguns grupos. Blacking que também identificou seus estudos como antropologia da música, realizou trabalho de campo entre os Venda na África,

entre 1956 e 1958. Aprendeu a língua *tshivenda*, estudou organização social e política, iniciação feminina, também sobre os cultos de possessão e das igrejas cristãs separatistas. Contudo, sua tese de doutoramento em antropologia social foi sobre as canções infantis dos Venda (TRAVASSOS, 2007). Com certa inclinação funcionalista e estruturalista da antropologia britânica, principalmente em seus primeiros trabalhos, deixou evidente a noção de estrutura social, visando romper a dicotomia música e cultura buscando assim dar ênfase ao contexto cultural como elemento fundamental na música. Blacking também deu importância significativa a teoria musical nativa, buscando não utilizar elementos de análise etnocêntricos, buscou enfatizar categorias nativas. Ele via que a música não era apenas reflexiva, mas também era gerativa, seja tanto como sistema cultural quanto capacidade humana, a considerou como um "sistema modelar primário" (BLACKING, 2007, p. 201).

Ao ver a música e, também, a dança como um "sistema modelar primário", Blacking inclinava seu trabalho para um certo biologismo, entendia a música como herdada geneticamente, uma capacidade inata do ser humano. Opondo-se a dicotomia natureza e cultura, via que as habilidades humanas eram ao mesmo tempo inatas e adquiridas, sendo desta forma tanto corpóreas quanto sociais. Em *Por uma antropologia do corpo* (2020) essas questões ficam evidentes, ao estudar o corpo destaca que "uma faculdade humana biologicamente baseada requer interação social, nós podemos dizer que as condições sociais são também biologicamente determinadas" (2020, p. 313).

Vale ressaltar, que Blacking (2007) ao perceber a música com ação social se colocava de modo intermediário na compreensão da música como processo de definição das relações sociais. Ao recorrer a Clifford Geertz como um dos autores que procura estabelecer a prática artística dentro de um contexto social, Blacking anota que o processo analítico não é somente "ajustar a música dentro de um sistema social, mas iniciar com um sistema musical e seus símbolos, com estilos e grupos sonoros, e então ver como e onde a sociedade se ajusta no interior da música" (p. 210). Feld e Seeger, por outro lado, aprofundaram a discussão entre música e sociedade como algo correlato e necessário.

Steven Feld, também em caráter crítico a Merriam, mesmo tendo sido seu aluno, propôs outra forma de pensar o campo de produção. Feld realizou um longo trabalho de campo entre os Kaluli, grupo de Bosavi, Papua Nova Guiné. Essa longa estada entre os Kaluli o levou a acustemologia. Contudo, inicialmente, propôs uma antropologia do som que se contrapunha à antropologia da música de Merriam. Para ele o termo música era construído pela história do Ocidente, música era restrita se fosse pensar na diversidade de sons pelo mundo, já a

antropologia do som poderia englobar música, linguagem e som ambiente. Esse estudo do som era visto enquanto um sistema simbólico, um sistema cultural. Feld estava inspirado no estruturalismo de Claude Lévi-Strauss, assim como nas perspectivas interpretativas de Clifford Geertz. Viu também o termo etnomusicologia como um conceito colonial, onde o Ocidente tem musicologia e o não-Ocidente etnomusicologia. Porém, pensando na escuta procurou um termo que desse conta disso, chegando assim à acustemologia, referindo ao mesmo tempo à acústica e à epistemologia, seria um método de conhecer o mundo, o som como um *habitus*, no sentido de Bourdieu. Feld refere-se as músicas que são expressas nas linguagens metafóricas dos Kaluli, relacionando a isso o som, a floresta e as emoções (FELD, 2012; 2018).

Retomo ao trabalho de Seeger (2015) que opôs sua definição a de Merriam. O autor realizou trabalho de campo no Brasil Central, no Parque Indígena do Xingu entre o início da década de 1970 e finalizado em 1974. Ao pesquisar na época os então conhecidos como Suyá, hoje denominados Kisêdjê, estabeleceu uma diferença entre a "antropologia da música" e a "antropologia musical". A primeira tem enfoque na música enquanto parte da cultura e da vida social, de acordo com as análises de Alan Merriam. A segunda direciona a uma compreensão em que os aspectos da cultura e da vida social são criados por meio das performances musicais. Estuda a vida social como performance. Aqui vemos uma maneira pela qual Seeger se diferencia daquilo que Merriam denominou anos antes.

Quero aqui voltar ao trabalho de Merriam, pois num primeiro momento definiu música na cultura e estabeleceu suas teorias para dar conta de sua antropologia, o que gerou as críticas de Feld e Seeger, como mostrei. Porém, o próprio Merriam ao desenvolver sua definição já entendia a música como produto e produtora da cultura. Merriam (1964b, p. 6) afirma que "O comportamento humano produz música, mas o processo é de continuidade; o próprio comportamento é moldado para produzir som musical e, assim, o estudo de um flui para o outro"[14] [tradução minha].

Essas construções teóricas pautadas no trabalho de campo dos autores, bem como nas escolas teóricas com as quais eles se relacionavam revelam uma aproximação forte da música e da dança, em alguns casos, com a antropologia. Haja visto a forte relação destes autores com a área. Nota-se nessas breves abordagens que o trabalho de campo foi essencial para delimitar uma nova conceituação da etnomusicologia para cada pesquisador. Cada autor procurou

[14] No original: "Human behavior produces music, but the process is one of continuity; the behavior itself is shaped to produce music sound, and thus the study of one flows into the other".

entender o grupo estudado a partir daquilo que observou em campo, mas também levando em consideração as escolas clássicas que os influenciavam naquele momento.

Vale lembrar ainda, que esses autores considerados "clássicos" para a etnomusicologia/antropologia da música, apesar de alguns deles as denominarem de outra forma, são músicos e possuem formação e docência, principalmente, na antropologia. Merriam foi aluno de Melville Jean Herkovits, seguindo assim a chamada tendência culturalista de Franz Boas na antropologia. Nota-se que os culturalistas contribuem para a estruturação do campo nesse primeiro momento. Merriam vislumbrou uma linha mais antropológica, e, por sinal, um dos primeiros a estabelecer essa relação, colocou a etnomusicologia entre as ciências humanas e as humanidades, por entender que a estrutura da música não tem existência separada do comportamento do homem.

Jonh Blacking, pianista, iniciou na música no coro da Catedral de Salisbury. Mas foi ao fim da Segunda Guerra, no serviço militar na Malásia, que se interessou pela língua e cultura dos "nativos", o que o levou de volta a Cambridge para estudar antropologia social. Viu a vontade de estabelecer pesquisa de campo referente a música balinesa, em Sumatra, se frustrar no retorno à Malásia como conselheiro civil do Exército sobre assuntos aborígenes. Reginald Byron destaca que Blacking foi contra os planos de deslocamento dos nativos e assim deixou o serviço, encontrando em Cingapura trabalho de professor. Através de Meyer Fortes, Blacking estabeleceu contatos, como no caso do musicólogo Hugh Tracey que dirigia a International Library of African Music, em Roodeport, na África do Sul. Contratado por ele, Blacking estabeleceu a pesquisa de campo de acordo como indicada pelos antropólogos ingleses a partir de Malinowski, rompendo, desta forma, com a prática de expedições curtas para gravação (TRAVASSOS, 2007).

Steven Feld também é músico, além de professor de antropologia e música. Como já destacado foi aluno de etnomusicologia de Merriam. A experiência e conhecimento musical de Feld parece ser fundamental em sua abordagem sobre a escuta e a abordagem antropológica sobre a música. Tanto é que seu trabalho de 1982, *Sound and Sentiment*, representa um importante estudo etnográfico para a antropologia do som, da música e dos sentidos. Feld participou ainda da gravação de CDs entre e com os Kaluli.

Anthony Seeger antes de se tornar antropólogo e etnomusicólogo, já tocava banjo e cantava. Vale lembrar da família musical de Seeger, a citar o seu avô, o compositor Charles Seeger, seus tios Pete Seeger e Mike Seeger, além de sua esposa Judith Seeger que canta e toca violão. Seeger estudou antropologia e folclore em Harvard, mas optou por Relações Sociais

algo próximo das Ciências Sociais. É professor emérito do departamento de etnomusicologia da Universidade da Califórnia em Los Angeles e entre 1975 e 1982 foi professor adjunto no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Seeger, também, tem atuado como diretor de arquivos audiovisuais.

Refletindo sobre esses autores citados, bem como outros, mesmo sendo músicos, desenvolveram suas teorias pautadas nas teorias antropológicas, mesclando assim música e antropologia. Isso revela mais uma vez a compreensão do campo de produção intelectual da etnomusicologia, que parece ter encontrado fortes ligações na antropologia ainda no século passado, mas o que não indica surpresa. A etnomusicologia se alinhou a outras disciplinas através de um estranhamento que viabilizava descontruir ou mostrar novas formas de compreensão em relação a autoridade musicológica que se tinha até então e que de certa forma permanece. Assim se constituiu a crítica da conceituação de um campo.

1.2. Percursos reflexivos: dança e antropologia

Ampliando um pouco mais esse espaço de reflexão e incluindo ainda mais a antropologia da dança na discussão, quando se analisa a natureza híbrida desta com a etnomusicologia, sempre buscam nomear o conteúdo pertencente à musicologia e à coreologia e os métodos de pesquisa ficam direcionados à antropologia. Entretanto, essa divisão não demonstra que o estudo etnomusicológico/coreológico pode abarcar um conteúdo mais abrangente do que tão somente restrito a música e a dança, ou ao som e ao corpo estudados por métodos antropológicos. Mas, de ir além e compreender que o estudo dessas disciplinas vai de encontro com a produção musical, corporal, coreográfica indissociável do comportamento humano e de seus modos estar e de se identificar no mundo.

De certa forma, a etnomusicologia e a antropologia da dança estabelecem relação e afinidades conceituais e têm caminhado conceitualmente em abordagens próximas dessas apresentadas até aqui. No caso da dança vale lembrar que nos anos 1930, Curt Sachs[15] apresentava sua publicação *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, em 1933, traduzida para o inglês como *World History of Dance*, em 1937, vistos por alguns como um estudo antropológico da dança. Porém, atualmente, este trabalho não desempenha real importância sob uma perspectiva antropológica, tendo em vista seu caráter evolucionista. Boas, por outro lado, desenvolveu

[15] Youngerman ([1974] 2018).

estudos, mesmo que não aprofundados referentes a dança e dentro de uma perspectiva antropológica, viabilizou a possibilidade de compreender a dança como cultura.

Desde então, importantes estudos foram sendo desenvolvidos, estudos como o de Gertrude Prokosch Kurath, na década de 1960, que a colocavam como "fundadora" da etnologia da dança. A proposta coreológica de Kurath também tem sido alvo de críticas, assim como ocorre com Sachs ao defenderem argumentos etnocêntricos. Ao lado de Kurath, pode-se citar Kealinohomoku que demonstra em suas produções a influência de Boas, através de Herkovits e Merriam. Evans-Pritchard em *The Dance* ([1928] 2010) ao analisar a dança *gbere buda* (a dança da cerveja) da nação Azande, na África, observou que a mesma é composta de música, canto e movimento muscular, além de enfatizar que a dança é uma atividade coletiva e que deve ser abordada pela sua função social, deixando em evidência suas análises da escola estrutural-funcionalista britânica.

A bailarina e antropóloga Katherine Dunham realizou trabalhos sobre antropologia da dança no Caribe, pesquisando sobre cultura, danças e rituais da Jamaica, Martinica, Haiti e Trinidad Tobago. Katherine Dunham revolucionou Hollywood através de suas coreografias afro-caribenhas, principalmente no Haiti, tida como um dos principais nomes da dança moderna afro-americana. Criou conexões com a cultura brasileira desde os anos 30 quando pesquisou as influências africanas no contexto brasileiro. Foi aluna de Melville Herkovits, antropólogo que estabeleceu estudos das culturas negras nas Américas nos anos 1930 e 1940. O antropólogo auxiliou Katherine Dunham a desenvolver-se como antropóloga.

Katherine Dunham pensou o ritual em seu sentido verdadeiro, em seu significado para o coletivo. Foi pioneira em propor uma técnica sistematizada e fundamentada nos movimentos da diáspora negra. Ideal pensar na proposta de Katherine Dunham como além dos parâmetros eurocêntricos. Uma interessante maneira de como devemos refletir a dança não somente como movimento, mas como algo sociológico.

A etnomusicologia, institucionalizada nas universidades e nos cursos, foi um espaço de inserção, acesso e cada vez mais promissor para a antropologia da dança. Beaudet (2018), inclusive, faz em um de seus textos uma interligação entre etnomusicologia e antropologia da dança retomando definições da primeira em direção à segunda como se fosse uma tradução, mesmo que ele diga que se trata de uma diversão. É notório essa afinidade entre os campos de produção, que as leva a possuir forte relação. A etnomusicologia tem sido para muitos pesquisadores da antropologia da dança uma "via de acesso ou zona de interlocução" (GUILHON; ACSELRAD, 2019, p. 135).

Cabe ainda ressaltar que em muitos conceitos e definições etnomusicológicos a dança é incluída, no entanto, sendo colocada como elemento secundário à música, como aquela que contribui para tal, que se envolve, que faz parte de práticas, porém sem dar o mesmo esforço dado a música. Montardo (2009) ao estudar os Guarani destacou que a dança acompanha a música, porém seu objeto foi "preferencialmente" a música, o que não impediu de descrever algumas das coreografias ao perceber a importância das mesmas. A autora anotou que o "corpo que escuta, dança; o corpo que dança se torna leve; o leve é alegre e o alegre é saudável" (p. 256).

Na concepção de música e dança, Oliveira (2015, p. 4) mostra que muitos gêneros musicais associados a ideia do "termo 'música popular' surgiram e se popularizaram profundamente relacionados à dança". Com isso o autor entende que vários gêneros se firmaram e ganharam reconhecimento tendo a dança como fundamental elemento. Por isso ele propõem, através de seu ensaio, convidar o leitor a "pensar a escuta da música popular a partir da dança" e, assim, "para além de um 'ouvido pensante' ele convida o leitor a pensar na necessidade de um 'ouvido dançante'". Neste sentido, observa-se que "alguns gêneros exigem, para uma compreensão de seus significados mais amplos, sobretudo para seus agentes diretos, a consideração do fato de serem dançados" (idem).

Porém, vale ressaltar que aqui a música e a dança não estão sendo refletidas por um viés popular, ou tratados como um produto da sociedade industrial com observou Oliveira (2015) a respeito da música popular. Ou mesmo atribuídas a elas a ideia de folclore. Aqui o foco está enquanto música e dança étnica, observando as questões nas quais estas se relacionam com elementos da vida social de seus praticantes.

Vale frisar, que há casos em que música e dança são elementos indissociáveis, revelando a não separação das duas para o seu entendimento profícuo total. Mas é claro que existem práticas em que apenas a música ou apenas a dança estão presentes sem a participação de uma ou de outra. No mais a realidade de parceria entre as duas, nos casos em que estão juntas, se faz singular, as tornando uma só e, consequentemente, corroborando para uma análise e reflexão sólida que se pauta no entendimento mútuo da música e da dança como um só elemento. A proposta aqui é essa, não me cabe entender uma em detrimento da outra, apenas citando uma enquanto elemento da outra, mas sim como um universo inter-relacionado e recíproco.

Faz-se necessário refletir sobre a etnomusicologia e a antropologia da dança como processos de produção do indivíduo por meio de suas relações sociais, musicais e dançantes, interligadas com o espaço social (BOURDIEU, 2008) em que vivem. Porém, vale salientar, que

não se deve confundir espaço social com ideia de espaço físico, mas sim refleti-lo como espaço relacional. Assim, música, dança e comportamento social não ocorrem como partes da cultura, como reflexos da cultura, ou como frutos de um contexto, mas sim como processos gerativos de forma interrelacionada, assim não podendo ser compreendidos separadamente ou como resíduos da cultura. A música, a dança e as relações sociais são a cultura.

1.3. Uma leitura crítica sobre algumas formas de interpretação e análise

Essa analogia da música, da dança e de demais artes com a antropologia possui intensa relação. Merriam (1964a) em "Las Artes y la Antropología" estabelece uma abordagem a respeito da relação entre artes e antropologia. Merriam observa que o estudo do produto artístico é um campo de pesquisa consideravelmente restrito e técnico, por isso não foram objetos da antropologia. Por outro lado, afirma que se a análise sobre a arte passar pelo sistema de comportamento pode interessar ao antropólogo. O autor observou ainda que o estudo da arte sempre esteve relacionado ao produto final e as descrições estavam sobre o domínio de análises sistemáticas, estruturais ou sincrônicas, com pouco direcionamento para o comportamento artístico o que estabeleceria uma relação com o campo humano. Assim ele percebeu que "em épocas passadas a antropologia estudava arte especialmente do ponto de vista da obra terminada, ou seja, um nível descritivo que é fixo em sua estrutura interna"[16]. Com isso, Merriam propõe que "essas obras artísticas não podem ser produzidas sem a intervenção de seres humanos que as fabricam seguindo um padrão peculiar de comportamento"[17] [tradução minha] (1964a, p. 278). A discussão de Merriam é pertinente ao mostrar como várias formas de artes podem ser compreendidas por um viés de compreensão mais humano e social ao invés de técnico e encerrado em discussões em si mesmas. Humberto Eco (1976) propõe, também, uma discussão que se liberta de interpretações que se fecham em si mesmas, propõe que uma obra mesmo que fechada e acabada, é, também, aberta, suscetível de várias outras interpretações.

Noleto (2020, p. 3) traz à tona um debate importante que visa investigar de como a música como conhecimento artístico pode "contribuir para a reinvenção do conhecimento científico na produção de conceitos e epistemologias extraídos do próprio saber musical". Para o autor a música estaria situada em dois planos: o artístico que carrega consigo os elementos

[16] No original: "en épocas pasadas la antropologia estudió el arte sobre todo desde el punto de vista de obra terminada, es decir, em um nível descriptivo que se fija em su estrutura interna".
[17] No original: "dichas obras artísticas no pueden producirse sin intervención de seres humanos que las fabrican siguiendo uma pauta de comportamiento peculiar".

estéticos e o científico que se estabelece como uma logia e carrega o status de ciência. A música tem sido muito mais um objeto de reflexão do que um campo de produção de epistemologias para o campo científico mais geral. Disciplinas como antropologia, filosofia, sociologia e história parecem preencher uma lacuna epistemológica na pesquisa em música. Enquanto a música parece apenas fornecer metáforas musicais para outros campos, quando poderia ser produtora de epistemologias. Nesse contexto, Merriam (1964a) tem razão ao afirmar que o caráter técnico tem sido o principal foco nas artes.

De fato, a música, a dança e outras artes não deixarão de ser artísticas e técnicas, porém é necessário saber em qual momento elas devem ser somente isso e, para além disso, mostrar que o artístico e o técnico não deve se resumir em análises e interpretações que partem das abordagens ocidentais. E se por um lado Noleto (2020) afirma que a comunidade musical precisa explicar alguns conceitos técnicos as outras comunidades científicas, afim de demonstrar o quanto são essenciais na produção epistemológica das Ciências Musicais, e assim viabilizar a "passagem da **música como técnica** para a **música como epistemologia**" (p. 18) (g. a.) no intuito de convidar outros campos para o diálogo e para que utilizem suas epistemologias para repensar os seus campos; vejo por outro lado como algo além a se fazer. É importante que a música seja produtora de novas epistemologias, mas é necessário que essas epistemologias estejam abertas para a compreensão da musicalidade e da corporalidade de outros grupos que fazem uso da "música" e da "dança", cada um ao seu modo e a sua denominação e conceituação, mas sem carregar na sua compreensão o universo padrão da arte Ocidental, eurocêntrica e colonialista. Pois vale lembrar que várias análises estão pautadas de certo modo nas epistemologias e cultura que o pesquisador traz consigo, viabilizadas pelo colonialismo.

O simples fato de conduzir determinadas pesquisas etnomusicológicas e etnocoreológicas por um viés estritamente técnico, pautadas em elementos teóricos limitados a teoria musical e a teoria da dança, como por exemplo as pesquisas que se encerram em descrições da notação musical e da dança ocidental, seriam formas um tanto quanto restritas e fechadas de interpretação, sendo passível de entendimento apenas para aqueles que dominam tais tipos de notação e teorias. Quando me refiro a teoria musical estou me balizando ao sistema de notação musical desenvolvido pelo Ocidente. Mas quero aqui deixar claro que não sou contra a utilização de notação musical e de dança em pesquisas. No entanto, acredito ser necessário observar que em alguns casos estas tornam muitos estudos encerrados em um único tipo de análise e que não condizem com as práticas dos grupos estudados.

As práticas musicais e dançantes que tenho me debruçado a refletir nos últimos anos não carregam em sua história passada e tão pouco do presente, elementos atrelados a uma teoria que reflita a notação musical ou de notação da dança ocidental. Os quilombolas envolvidos praticam e transmitem suas músicas e danças por meio de suas oralidades, memórias e identidades que estão envolvidas em seus saberes e fazeres. Eles possuem formas próprias de denominar e conceituar diversos elementos em suas práticas. Sempre acreditei que envolver suas práticas a noções da perspectiva da grafia musical/dançante ocidental, tornaria a prática encerrada em uma discussão de signos musicais e/ou sistemas de escritas do movimento que não fazem parte da memória e não são usuais na vida social destes que praticam e, com isso, estaria levando suas práticas para uma reflexão do simples reducionismo.

Pensar sobre as formas técnicas de análise em música, por exemplo, é um tanto quanto explorar noções que não compõem o repertório de classificações musicais de determinadas sociedades. Quando me dediquei a compreender a prática musical do *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* do Jauari (FARIAS, 2018), observei que eles utilizam o sistema tonal para compor e para tocar suas músicas. Esse poderia ser, inicialmente, um motivo para que eu adotasse em minhas reflexões formas de compreensão pautadas nas análises da música ocidental. Não obstante, isso não significou um fator relevante para tal compreensão. Apesar do uso do sistema tonal, as formas de compreensão não poderiam ser dadas e encerradas nesse fator. Mesmo que suas músicas possuam letra, melodia e harmonia, observei que as formas como eles se relacionam com o sistema tonal é totalmente particular e diferente dos padrões dados como usuais na música ocidental. Eles não utilizam classificações de acordo com nomenclaturas ocidentais. Ao assistir seus ensaios, ou quando me falavam do processo criativo, eles não falavam em tom ou tonalidade da música, mas em *nota*, *que nota é?* ou *qual é a nota?* Em uma anotação que obtive acesso referente ao repertório de uma de suas apresentações, haviam os nomes das músicas e ao lado as *notas* (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si) que representavam as tonalidades. Junto disso havia o sinal de subtração (-) ou adição (+) que indicava se a tonalidade era maior ou menor. Outro fato anotado observou que quando eles queriam se referir e determinar o andamento, eles se comunicavam mencionando *velocidade*. Naquele estudo defini essa forma como um saber verbal-musical, atentando para o fato dos músicos não utilizarem de determinações pré-estabelecidas por outras sociedades, mas sim de darem verdade as suas conceituações.

Quando tocam, eles não estão preocupados em emitir frases melódicas e harmônicas fechadas em elementos estruturais da música. O mesmo acontece nas danças, não existe

preocupação e tão pouco uma forma padrão de conceituação sobre seus movimentos corporais pautado em definições ocidentais, existem movimentos do corpo que são determinados pela relação entre os quilombolas e a vida social.

Oliveira Pinto (2001) elencou alguns problemas fundamentais da transcrição musical, que também os considero como necessários se observados a partir da escrita da dança. O autor logo destaca que a "escrita musical européia é intrínseca à história musical do ocidente" e, por isso, torna-se conflitante com vários outros sistemas musicais de fora do ocidente. Apontou que a transcrição musical passa por uma análise daquele que faz a transcrição, dessa forma não representando um documento da cultura em estudo. Oliveira Pinto deixa claro que a "representação gráfica mais adequada deveria fazer jus àquilo que se pretende demonstrar com a transcrição". Destaca que o uso desse tipo de análise deve observar a necessidade de um conhecimento mais adiantado sobre a cultura musical, pois pretende obter resultados da análise e não o início da mesma. Por fim, o autor deixa evidente que o repertório registrado como documento para fins de análise não excede o material de áudio ou audiovisual (2001, p. 258). Assim, vejo que em algumas pesquisas de fato seja necessário vislumbrar outros esquemas de análises, o que também não pode ser visto como uma via de regra. Bem como, vale levar em consideração que várias sociedades possuem uma maneira própria de produzir, praticar e transmitir sua música e/ou dança.

A transcrição musical e da dança se torna problemática em vários casos. É evidente que essas formas de análise são capazes levantar questões importantes, contribuem para os efeitos de análise através da descrição que elas proporcionam. Contudo, não são capazes de dar respostas tais quais as conceituações e compreensões do grupo em estudo.

Deve-se levar em consideração nas pesquisas etnomusicológicas/coreológicas que as reflexões devem se pautar, não somente naquilo que a formação intelectual e científica do pesquisador considera como música e dança. É necessário que haja uma abertura para a compreensão de formas pelas quais não são usuais em outras sociedades, mas que na sociedade em estudo há real importância para os agentes sociais. A própria ideia de música, som, dança e movimento possui caráter subjetivo e isso perpassa pelas formas de análise e interpretação adotadas.

A proposta elencada e firmada neste estudo busca utilizar uma análise pautada na descrição elaborada a partir das próprias narrativas dos quilombolas envolvidos nas práticas, sejam elas diretamente relacionadas ao *Aiué*, bem como sobre a vida social como um todo. Para tanto, a proposta que se pauta na narrativa dos quilombolas se faz necessária como uma forma

de substituir a elaboração de transcrição e notação da música e da dança. Com isso é possível se aproximar de forma mais real às referidas práticas, assim como estabelecer um certo distanciamento do colonialismo musical e corporal, sobretudo, interrompendo uma tradição que evidencia o senso comum da música e da dança erudita. Não estou em busca de noções e formas de escrita que vislumbrem uma grafia ou teoria complexa sobre a música e a dança, embora não esteja afirmando que as músicas e as danças com as quais estudo sejam simples, mas sim revelando que é necessário estabelecer um contraponto com análises tidas como universais, cabendo dar ênfase as conceituações dos grupos estudados afim de não as classificar enquanto pouco desenvolvidas.

Alguns estudos etnomusicológicos, a citar a seguir, apresentam exemplos de áudio e audiovisual acompanhando o trabalho escrito. Porém, estes não deixaram de utilizar a transcrição para notação musical europeia. Montardo (2009) em *Através do Mbaraka: Música, Dança e Xamanismo Guarani* incluiu um CD com músicas dos Guarani, além de transcrições de músicas e esquemas das danças. Prass (2013) em *Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil* se questionou sobre uso de partituras: "de que a notação serviria para os *maçambiqueiros* de Osório?" (p. 217) (g.a); porém o interesse de um dos pesquisados em um "registro físico, em papel" (p. 219) levou a autora ao uso da partitura tradicional. Contudo, todos as transcrições e exemplos musicais citados no livro estão registrados, também, em áudio e disponíveis de forma on-line. Seeger (2015) em *Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico* foi publicado originalmente em 1987 e distribuído com o acompanhamento de uma fita cassete. Em 2004 foi reeditado com um CD. A edição de 2015, traduzida para o português, conta com um DVD que substitui a fita cassete e o CD das edições anteriores. O DVD apresenta a Festa do Rato e trechos de áudio e vídeo. O livro conta, também, com uma "transcrição parcial de um canto da estação chuvosa" (p. 182-184).

Aqui trago as perguntas e a reposta de Noleto (2020, p. 10): "Devemos abandonar os paradigmas anteriores? Banir a análise musical por completo? Falar apenas em linguagem extramusical? Certamente não." Noleto destaca que algumas análises representam um lugar notável e importante para a continuidade de outros estudos. Porém, penso que é necessário que essas análises não sejam tomadas como únicas, dadas e encerradas, muito menos como superiores desencadeando em qualquer ideia real de negação do relativismo, assim levando a um padrão e, consequentemente, a imposição de culturas. Mesmo que a análise musical permita reconhecer as estruturas formais, ainda sim estaremos viabilizando um padrão primário a ser

seguido, como se a música ocidental fosse o modelo ideal e central para todo e qualquer tipo de análise. Reafirmando uma subalternização do outro (SPIVAK, 2010) que não pode falar e muito menos se expressar e buscar ser compreendido pelo seu próprio discurso.

Classificar a música e distinguir as diferentes formas de prática artística também são outras maneiras de enquadrar a música em determinadas categorias. Turino (2008) baseou-se na ideia de campo social de Bourdieu, e subdividiu as categorias de performance em diferentes domínios ou campos da prática artística. Turino apresenta uma nova forma de classificar a música que vai além das classificações baseadas em produtos sonoros, tais quais as classificações de música erudita, clássica, popular ou folclórica que se encaixam dentro de padrões hierárquicos. O autor descreve quatro tipos de performances musicais que demonstram o processo de produção musical, tanto por meio de performances quanto por gravações. As duas primeiras estão relacionadas a de criação de "música em tempo real", quando estão em evidência a "performance participativa" (*participatory performance*) e a "performance presentacional" (*presentacional performance*). A participativa consiste em um tipo de prática artística e que não se privilegia diferenças entre artistas e público, nesse tipo busca-se estabelecer o envolvimento máximo de pessoas de alguma forma na performance, assim a participação visa cooperar para o som ou movimento através da dança, palmas e até mesmo cantando e tocando instrumentos. Por outro lado, a presentacional evidencia a proporcionar música para outro grupo que não se envolve na música ou na dança. O que está em evidência é o fato da primeira não separar músicos e público ao invés da segunda que promove essa distinção.

As outras duas performances estão relacionadas a prática de "música gravada" que correspondem a "alta fidelidade" (*high fidelity*) e a "arte de áudio em estúdio" (*studio audio art*). As gravações em "alta fidelidade" buscam reportar uma veracidade das performances ao vivo e necessitam de técnicas e formas de gravação para ocorrer. A "arte de áudio em estúdio", por outro lado, evidencia gravações que buscam criar e manipular sons a partir de computadores, porém sem a intenção de obter uma cópia real das performances praticadas em tempo real.

Essas categorias de performance além de apresentar a classificação que estabelece relações entre músicos, dançarinos, artistas e público, também dispõem sobre as formas de interação entre música, indivíduos e tecnologias. Isso promove uma forma de classificação sobre as formas as quais a música se dispõe ao ser produzida, o que gera de certo modo uma

forma de compreensão daquilo que pode ser em tempo real ou daquilo que pode ser gravado, manipulado e documentado e, consequentemente, viabilizam formas de análises destas.

Estes elementos atendem a duas necessidades as quais acrescento e destaco: i) aquilo que é gravado nas diversas formas de áudio, audiovisual, em estúdio e fora de estúdio pretendem compor um material que não se preocupa, em certo ponto, com a proximidade da realidade, possui um viés externo e com isso possui caráter subjetivo do pesquisador; e ii) aquilo que é gravado também nas formas de áudio e audiovisual, mas que pretende ser uma cópia fiel ou pelo menos mais próxima do real, afim de representar e servir de escopo para uma análise pautada em uma noção interna e objetiva.

No caso do item i) cabe citar a pesquisa de Lucas (2014) sobre o Congado mineiro dos Arturos e Jatobá, ela utilizou a técnica de gravação em *playback* proposta por Simha Arom. A técnica foi utilizada para auxiliar nas transcrições e análises de cada parte, seja ela vocal ou instrumental de forma separada, assim cada parte que compõem a "peça" é gravada separadamente, utilizando a "peça completa" como referência. Lucas optou ainda em suas gravações por utilizar as músicas que haviam sido gravadas durantes as festas, o que facilitou de certa forma a não precisar de vários participantes, assim precisa de poucos participantes, sendo eles cantores ou caixeiros especialistas no Congado por dominar a prática vocal ou instrumental. Lucas, porém, apontou que essa técnica de Simha Arom foi reconhecida por ele mesmo que fora do contexto em que é praticada não beneficia uma prática plena.

Por vezes, a própria falta de um método específico para o fim de análise e classificação faz com que apareçam diversas abordagens analíticas que se delineiam de acordo com diversas teorias nas quais a etnomusicologia e a antropologia da dança estão relacionadas. Várias situações e abordagens podem categorizar as análises sobre a dança e a música e, assim, classifica-las, bem como assinaladas por Borges (2005) e Foucault (1999) como arbitrárias e conjecturais.

Descrever ou expressar a dança e a música fora dos padrões frigorificados da cultura ocidental configura-se uma tarefa difícil. Artes não verbais, não em sua totalidade, mas que transmitem o seu apreciar através do ver e ouvir, ao invés de ler através de estruturas fechadas. Porém, descrever seguindo definições e classificações étnicas dessas artes significa, também, refletir a magnitude que essas práticas ocupam na vida social de seus praticantes. A notação musical e da dança poderia ser um caminho descritivo, no entanto, seriam limitantes e nada realistas em relação a música e a dança praticadas por determinados grupos.

Mas afinal, o que deve determinar uma análise musical e do movimento? Confesso que não possuo uma resposta dada e encerrada, como via de regra, até mesmo pelo fato de não ser a minha intenção neste estudo. Entretanto, vejo a necessidade de apontar aqui, aquilo que tem orientado e ajudado a desempenhar minhas análises e reflexões afastadas de um negacionismo étnico, assim pautando-se nas próprias interpretações daqueles que fazem da música e da dança sua identidade.

Rose Satiko Hikiji (2006) faz uma crítica à tradição imagética que acaba por se sobrepor nas ciências sociais e na antropologia em relação a audição, a escuta. Ficando o visual e o verbal como formas predominantes de análises. Oliveira Pinto (2001, p. 222) na mesma abordagem enfatiza que a "sensação de ouvir foi, durante séculos, dominada pela percepção visual" e mesmo com pesquisas recentes a visualidade ainda é predominante em relação à discussão sobre o som que tem recebido poucas análises em relação ao imagético. Hikiji (2006) corrobora que junto à etnografia e ao texto, vídeo, fotografia seriam opções de criar materiais sonoros ou visuais. Mas quero lembrar, que aqui não me refiro somente a música que merece um trabalho de escuta para a compreensão de diversos aspectos que compõem o universo sonoro. Aqui estou falando de música e dança, portanto, não se restringe falar somente da escuta, afinal, esta não daria conta da análise que se refere ao corpo. Seja o corpo que toca e canta como também o corpo que dança. Aqui é necessário estabelecer um elo que busca compreender a escuta e o visual, como possibilidade de dar conta das abordagens da música e da dança em confluência com a vida social.

Desta forma, a crítica à visualidade se dirige aos aspectos estéticos dos sistemas musicais e coreográficos, das análises musicais que se resumem a esfera estreita e resumida das partituras e dos esquemas coreográficos pautados nas tradições ocidentais. Bem como, as acepções que se afastam de uma interpretação e compreensão etnográfica e socialmente atrelada à vida dos agentes sociais que produzem e consumem música e dança.

Talvez a escuta atrelada à apreciação sejam formas primárias de análise, tanto para uma interpretação carregada de signos e elementos da tradição ocidental, quanto nas reflexões que buscam descolonizar essas análises. Ver e ouvir não está atrelado apenas em buscar dados no campo e levar para uma análise individual, de gabinete. O ver e ouvir deve ir além disso, e, centrar, também, em um ver e ouvir coletivo. Os agentes sociais têm muito a dizer sobre suas práticas, eles sabem como classifica-las e conceitua-las. Além de que, refletir sobre a música e a dança de forma correlata revela compreender elementos que antes eram negligenciados em detrimento de outros.

No caso do *Aiué*, e que notadamente se aplica a tantas outras práticas híbridas, vale a necessidade de pôr em reflexão elementos colocados antes como secundários. Como analisar apenas a música do *Aiué* e pouco explorar a dança? Possivelmente, se obteria resultados parciais e insuficientes, pois é necessário realizar uma escuta e uma apreciação musical interligada com o corpo e às vessas. Ao apreciar o *Aiué* logo se nota que se canta e toca para dançar e se dança para cantar e tocar, as duas práticas não se separam, ao invés disso, elas se acoplam em um só sentido. Daí a necessidade de um estudo profundo e pensado para refletir música e dança como se fossem uma só.

Como anotei, descrever e analisar de forma fechada a música e a dança, pautada tão somente em elementos encerrados nelas mesmas, significa o reducionismo das diversas práticas dos grupos. Vale anotar aqui também, que músicas e danças representam discursos de lutas sociais, emanam reconhecimento, constituem mobilizações sociais e, sobretudo, afirmam e reafirmam identidades e culturas. Se assim funciona, não há como distanciar tais elementos de uma discussão do que possa ser a música e a dança.

Por assim, como encerrar as reflexões sobre a música e a dança em signos que tão pouco ou nada dizem em alguns casos sobre a cultura de determinadas sociedades? Por isso a necessidade de apresentar aqui uma análise ampliada e pautada naquilo que é representativo para quem produz a música e a dança. Afinal, diversos estudos em muito podem contribuir como ferramenta de luta e reivindicação para garantir direitos. Então é relevante que os apontamentos e interpretações sejam relativos ao que de fato possa ser representativo para aqueles que foram estudados.

É importante destacar, da mesma forma, o quanto músicas e danças podem ser capazes de afetar indivíduos, mas não me refiro somente aos que estão envolvidos diretamente com a prática de fazer, mas também daqueles que consomem as práticas, aqueles que não se envolvem diretamente, mas que assistem, que ouvem, que se interessam e de alguma forma estão estabelecendo relação e participação. Para Small (1998) a noção do termo *musicking*, que no Brasil tem sido traduzido como "musicar", permite tomar a música em várias potencialidades e práticas no contexto em que há música, e isso perpassa por aqueles que praticam, ouvem, ensaiam, dançam, bem como por aqueles que viabilizam as possibilidades para que a música aconteça em determinado espaço, como os que checam o som ou os que limpam o espaço.

No caso do *Aiué*, observa-se que a comunidade toda não está envolvida diretamente no momento do ato, ou seja, enquanto alguns cantam, tocam e dançam, no caso dos músicos e personagens; outros assistem e se sentem representados, o sentimento de identidade está

intrínseco, existe representatividade tanto para quem está na prática quanto para quem a assiste. De toda forma, igualmente, há representatividade em quem colabora, ajuda a preparar o local para que alguns quilombolas cantem, toquem e dançam, indicando também participação e identificação. Ser da *comunidade* que promove o evento é suficiente par compor também representatividade e pertencimento. Aqueles que não são da *comunidade* desempenham papel significativo, pois o apreciar compõem um sistema de significados da prática capaz de estabelecer um processo interativo e de contato com a música e com a dança.

Porquanto, não se trata apenas de produzir música e dança, mas também de perceber e sentir essas manifestações, pois elas são capazes de constituir identidades. O *Aiué* está mais interligado a uma prática de apreciação ao invés de incentivar a dançar, como acontece com outras práticas como a desenvolvida pelo *Grupo Cultural Encanto do Quilombo*, em que a prática musical é realizada para motivar a dança, tornando a relação música e dança uma constante. De certo modo, todos que compõem o espaço social no momento em que ocorre a apresentação, bem como aqueles que possuem parcela de contribuição para realização do evento são indivíduos de interesse para o desempenho expressivo.

1.4. A capacidade gerativa da música e dança

A dualidade música e contexto, muito presente na etnomusicologia e, também, dança e contexto frequente na antropologia dança, haja visto a proximidade entre as disciplinas, faz-me refletir sobre o caráter constitutivo de análise desses campos. Caberia pensar a música e a dança como reflexo do contexto? Pensar a música e a dança como elementos gerativos do contexto? Em um primeiro momento pode-se apontar que existe uma conexão entre música, dança e contexto, porém é necessário que essa relação seja colocada em questão ao ponto de não correr o risco de tornar tanto a música quanto a dança apêndices do contexto e da cultura.

Aqui deve ser analisado que a música não é só a música, está é constituída de ações humanas que carregam em si comportamentos, saberes, identidades, conflitos e reivindicações. Além de que, a música em várias sociedades acompanha outras práticas como a dança. E, por isso, seria um motivo para afirmar que a música junto da dança e de tantos outros elementos estão presentes nos contextos culturais, no entanto, se deve ter o cuidado de não tornar a música e a dança apenas como um elemento minimalista em relação à cultura.

Não quero aqui afirmar, nem tampouco mostrar evidências de que o contexto é insignificante, muito pelo contrário o contexto e a música/dança estão inteiramente ligados,

porém não pode haver nessa relação uma ideia de hierarquização, quando a música ou dança seriam apenas reflexo da cultura ou parte desta, quando na verdade música e dança representam caráter gerativo na cultura sendo capaz de fazer da cultura o que ela é por meio de suas práticas.

Essa discussão sobre a música como parte da cultura não é um tema novo. Vem sendo discutido há muito tempo. Aqui mesmo neste texto já citei Merriam que em um primeiro momento dessa forma entendeu, passando a ser alvo de críticas. O próprio Merriam percebeu essa questão e reformulou sua interpretação, ainda assim Seeger e Feld o criticaram anos mais tarde em seus trabalhos.

Diversas questões precisam ser refletidas e relativizadas na etnomusicologia, que por sinal contribuem para questões conceituais da antropologia da dança. A disciplina sempre carregou consigo questões teóricas que abarcam a música como elemento relacionado ao contexto em que ela está inserida, compreendendo como uma música contextual e extramusical. Porém, é necessário ir além dessa premissa e buscar entender a música não somente como algo contextual e extramusical, mas partir do que ela representa para a sociedade que a produz, bem como por aquilo que a música é de fato para aqueles que a promovem.

A ideia de compreensão da música por meio do contexto musical, por vezes remete a uma ideia de que existe um contexto intrínseco a música e que cabe quase que exclusivamente a ela. Isso pode levar a um afastamento e, por consequência, um negacionismo de outros elementos que podem ser significativos para a compreensão de determinada música. Algumas pesquisas etnomusicológicas, por exemplo, se detêm tão somente a descrições e análises de elementos melódicos, harmônicos, rítmicos, estudos organológicos e os eventos musicais que compõem a prática. Porém, por vezes, elementos políticos e conflitos sociais são afastados das discussões como se eles não fossem capazes de responder às várias questões referentes ao tema e que interferem diretamente na música e na dança. E, assim, acabam tornando a discussão próxima de um senso comum.

Pensar a música e a dança apenas como expressões, formas comunicativas e performances as tornam um tanto restritas, pois cabe pensar a música e a dança, também, enquanto instrumento político. É claro que essa análise por vezes se faz presente nas análises expressivas, comunicacionais e performáticas, no entanto, ficam alocadas nas entrelinhas. Cabe dar visibilidade ao discurso político da música e da dança.

Prass (2013) ao se deparar com as musicalidades de Casca, no Rio Grande do Sul, e, também, com as questões referentes à titulação das terras, percebeu que seu estudo etnomusicológico não poderia se desenvolver “sem falar” da mobilização direcionada à

titulação. Prass considerou aquilo como um "deslocamento epistemológico" (p. 40). Porém, tratar dessas questões referentes à mobilização, reivindicações dos territórios como um elemento a parte da discussão etnomusicológica/coreológica não deveria representar um deslocamento, mas sim uma demanda que merece atenção e que é importante para o entendimento do que é a música e a dança praticadas dentro dessas realidades. É evidente que alguns etnomusicólogos e etnocoreólogos não trazem em suas linhas de pesquisas e aprofundamentos teóricos questões relacionadas aos temas da mobilização étnica, dos conceitos sobre os usos dos territórios. Contudo, é necessário levar em consideração o quanto esses elementos são reveladores para a reflexão da música e da dança de determinados grupos.

O que é necessário destacar é que as formas de compreensão não estão situadas e delimitadas somente ao que corresponde a interpretação dos sons, dos movimentos e do comportamento. Há a necessidade de incluir a posição dos pesquisadores da música e da dança, sejam eles etnomusicólogos, etnocoreólogos ou antropólogos face às demandas sociais. Não há como etnografar música e dança e não reconhecer e buscar entender de que forma as pressões sociais atingem a vida social, bem como a música e a dança estão sendo afetadas e como estas podem representar ferramentas de combate às estruturas de poder.

Se em muitos casos a própria música se relaciona com outras formas de artes, sejam elas a dança, o teatro, o cinema, também é possível e necessário perceber uma inseparável relação com outras formas de se situar e se apresentar na sociedade. A música e a dança são incumbidas de política e, por isso, relacionadas a fatores de mobilização étnica, formas de organização política, representatividades e identidades. Então, caberia pensar em uma modalidade de engajamento social viabilizado musicalmente e corporalmente. O modo como as pessoas organizam, articulam, constroem, promovem, consomem e vivenciam sons e movimentos revelam elementos participativos e constitutivos tanto para a música quanto para a dança, como destas para a vida social, constituindo a prática de todos esses elementos de forma indissociável para o grupo.

Luhning (2014) corrobora que no Brasil atualmente em contraposição a trajetória histórica da pesquisa em música brasileira que focava nas práticas folclóricas, a etnomusicologia enfatiza hoje uma necessária discussão "de seu contexto e seus objetivos com aqueles sujeitos, diretamente envolvidos naquela pesquisa", isso estaria diretamente envolvido com "questões como responsabilidade social, ética e outros temas e fomentar efetivamente propostas colaborativas" (p. 16). A autora mostra ainda algo que também tenho refletido recentemente, para Luhning é necessário que o tema de pesquisa seja relevante para um grupo

maior, bem como defende que as relevâncias não sejam definidas somente pelo fator acadêmico, mas, além disso, pelas pessoas que estão envolvidas na pesquisa, assim resultando em benefícios para as pessoas através do estudo.

As atuações devem dialogar com temas e desafios novos. Isso viabiliza um outro rumo a seguir e desmitificar a ideia de produção acadêmica que pesquisa fora da universidade e traz o resultado para o mundo acadêmico e se encerra nas paredes da universidade. Assim de fato teríamos pesquisas de viés político e com compromisso social capaz de emergir resultados fora dos parâmetros universitários. A busca não deve se resumir a créditos, notas, Qualis e publicações, mas em resultados significativos e satisfatórios para os grupos estudados.

Penso nos grupos que recebem o material das pesquisas através das dissertações e teses e quando as folheiam se deparam como textos e linguagens pouco acessíveis, bem como com seus sons e movimentos transformados em signos que para eles com nada se associam a sua cultura e vida social. Parece que a cultura do grupo é delimitada em uma cultura nacional única que não existe e é demarcada nos símbolos da cultura eurocêntrica. A ideia é diminuir as incompreensões socias e as discrepâncias culturais que tentam ainda estabelecer uma cultura sobre a outra.

Por um lado, esse engajamento tem se revelado na etnomusicologia a partir de algumas conceituações e práticas de pesquisa. No Brasil, pesquisas nesse âmbito têm sido denominadas de etnomusicologia aplicada, participativa, colaborativa, dialógica. No Rio de Janeiro há o exemplo do Musicultura sob a coordenação do Professor Samuel Araújo, do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Esse grupo de pesquisa viabiliza uma abordagem sobre música e violência ou conflito. O grupo possui uma abordagem metodológica pautada nos métodos da pesquisa-ação participativa, nos moldes da proposta de Paulo Freire. Assim o Musicultura tem proposto a produção de conhecimento partilhada com o Complexo da Maré.

Na Etnomusicologia para esses estudos como o caso do Musicultura tem se denominado de pesquisa aplicada, participativa, como já mencionei acima. Por outro lado, na antropologia o entendimento do que possa ser antropologia aplicada toma uma outra discussão, diferente do que parece representar na etnomusicologia.

Vale ressaltar que questionamentos referentes ao papel do antropólogo surgiram novamente durante a II Guerra Mundial, direcionando críticas à chamada antropologia aplicada. Sublinho ser novamente tendo em vista o episódio de 1919 quando Boas envia ao jornal *The Nation* uma carta intitulada “Os cientistas como espiões”, que acusava o governo dos Estados

Unidos de utilizar quatro antropólogos como espiões na América Central. No mesmo ano da carta Boas foi punido, assim sendo afastado da *American Anthropological Association* (ALMEIDA, 2018). Voltando ao fato da II Guerra Mundial quando as críticas à antropologia aplicada surgiram novamente, vale destacar que ao final da Guerra essas críticas ganham mais elementos através de Sol Tax, quando então ele enfatiza e denomina a *action antropology* ou antropologia da ação.

Esta antropologia estaria preocupada, em um primeiro ponto, em reproduzir o ponto de vista dos grupos estudados. O segundo ponto presume uma antropologia autônoma que visa defender interesses e direitos dos povos e comunidades estudados. Está a serviço deste grupo e não dos governos. Já afirmava Tax (2020 [1875], p. 118) "Por um lado, o antropólogo da ação não tem nenhum patrão". O autor corrobora ainda que o trabalho desse antropólogo "exige que ele não use pessoas para fins não voltados para o bem-estar deles", evitando não causar danos a essas pessoas, bem como não as usar para obter benefícios próprios.

A Antropologia em ação ou *applied anthropology* demanda uma outra leitura. Com o fim da II Guerra Mundial o trabalho antropológico ganha uma delineada classificação que recupera as práticas antropológicas de uso militar e a serviço do Estado. Esta classificação encontra-se no livro *Um espelho para o homem* de Clyde Kluckhohn em que seu capítulo oitavo se intitula "antropólogos em ação". É também neste capítulo que se recupera a antropologia aplicada e as atividades dos antropólogos que atendiam as demandas oficiais. Foster ao compreender essa discussão referida a antropologia aplicada, verifica sobre a aplicação dos conhecimentos antropológicos em povos e comunidades (2020 [1962]).

Almeida (2018, p. 14) enfatiza que o exercício do ofício de antropólogo preconizado pela "antropologia da ação" de Sol Tax, que visa a autonomia, "distingue-se qualitativamente e tem sentido oposto" à expressão "antropologia em ação" e da relativa "antropologia aplicada" anotada por Kluckhohn que se vislumbram sob a tutela do Estado.

Os usos dos termos aplicada, colaborativa, engajada em relação a etnomusicologia podem não ter, de certo modo, as mesmas funções que as apresentadas brevemente aqui, porém acredito ser necessário acompanhar essas distinções no intuito de não cometer confusões conceituais.

Em um sentido amplo, música e dança não são objetos estáticos que completam um contexto como partes de um todo, eles são elementos capazes de gerar outros elementos, capazes de fazer acontecer outras práticas. Então, um primeiro elemento a ser levado em consideração é o que a música representa para aqueles que a produzem. Assim o conceito de

música não estaria tão somente relacionado aos conjuntos de sons, mas para além disso, em compreensão social, instrumento político, como forma de mobilização social e como forma de afirmação de pertencimento social e étnico. A música e a dança podem possuir funções distintas e para compreende-las é necessário que quem as produzem, quem as tocam, quem as dançam e quem as transmitem digam o que de fato elas são. É necessário estabelecer um caráter êmico na pesquisa. Cabe refletir sobre as categorias, conceitos e mesmo em teorias dos próprios grupos. Oliveira Pinto (2001, p. 244) fala em "teorias e conceitos nativos", porém é necessário repensar em termos como nativos, primitivos que são carregados de estereótipos.

Nessa abordagem ainda, cabe pensar também se na compreensão sociocultural do grupo estudado cabe denominar as práticas como música (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 222, 244) e dança, pois para determinadas sociedades, aquilo que chamamos de música, dança e arte pode ser percebida, conhecida e denominada por outros termos, denominações, compreensões e significados. Em muitos casos terminologias de teorias ocidentais são empregadas em diversas práticas musicais e coreográficas. Oliveira Pinto (2001, p. 248) ao comentar sobre a música destaca que esses casos "não representam mais que empréstimos lexicais, cuja semântica original foi completamente resignificada".

Oliveira Pinto (2001, p. 248) corrobora ainda que as "sonoridades locais" atreladas aos "sons, ruídos, falas" reverberam nas chamadas "paisagens sonoras". As paisagens sonoras das chamadas *Festas Culturais* nos quilombos mostram um ambiente sonoro intrínseco que faz parte da identidade, este componente sonoro é eficaz na construção social da identidade.

Nas sociedades e grupos a música e a dança não são eventos isolados da vida social, mas sim experiências geradoras e transformadoras de sua cultura. Assim, não seriam apenas manifestações artísticas, ou apenas música, dança e arte, mas a própria cultura engendrada das sociabilidades inerentes ao grupo. É necessário sempre determinar, porém não pelo pesquisador, mas sim através dos pesquisados se há distinções entre noções a respeito do que seja música, som, ruído, dança, movimento e arte. Estas categorias podem existir nas distintas sociedades dentro de suas peculiaridades, porém é necessário relativizar e, sobretudo, observar o campo de distinção entre a cultura do pesquisador e do pesquisado.

Nesse ínterim, a música, a dança, ou a prática que nos remetem a essas, não serão compreendidas apenas como apêndices da vida dos que as praticam, pois a música, a dança não são parte da cultura, elas são a cultura. Elas são gerativas, possuem dimensão constitutiva, dessa forma, a música e a dança são elementos que produzem os indivíduos, produzem suas identidades, assim não cabendo em toma-las como um reflexo da vida social e cultural das

pessoas. A performance em música e dança está atrelada aos indivíduos, esses indivíduos se tornam quilombolas de um contexto específico, de um território específico na medida em que eles fazem música, fazem dança e praticam esses saberes e fazeres. É ao construir e ao tocar os instrumentos, é ao compor e cantar as músicas, é ao ouvir a música e ao dançar que eles se constituem como quilombolas. Com isso não se trata de apenas um reflexo ou de um contexto que se imprime na música ou na dança com base em uma identidade anterior. É necessário buscar o entendimento disso por meio de uma compreensão da identidade processual, assim como a cultura e a tradição em fluxo. O caráter que a música e a dança imprimem nos indivíduos que a praticam possui uma relação significativa na constituição de identidades e pertencimentos.

Assim é necessário refletir que há questões que não são simplesmente contextuais, elas vêm das práticas musicais que são referidas. Então não é o contexto que permite a prática, elas são a prática. Neste sentido, a música e a dança não são produtos do contexto, não são reflexo, elas estão dentro do contexto e da sua dinâmica, na sua dialética. Então pensar a música e a dança enquanto contexto seria um tanto reducionista.

Vale aqui refletir que a música e a dança que tocam, cantam, dançam e movimentam nas *Festas Culturais* que tenho acompanhado são essenciais para gerar tais *festas*, muito possivelmente, sem essas práticas musicais e dançantes, não haveriam as *festas*. Ou seja, são práticas gerativas, constitutivas de identidades, pertencimentos e eventos sociais. Práticas festivas que demarcam fronteiras étnicas, sociais e comunitárias, inclusive descrevo isso com mais evidencia no Capítulo 4.

A música e a dança por meio do assistir, ouvir, tocar, cantar e dançar promovem interação social, assim essas práticas musicais e dançantes instituem sociabilidades. Com isso, caberia refletir sobre espaços dançantes-musicais que nada mais são que espaços de sociabilidades.

É importante observar que criar esse distanciamento entre conceito musical e teoria musical não se deve a um fator de acreditar que apenas sociedades ocidentais, eurocêntricas são capazes de estabelecer teorias musicais. A proposta não é essa. Aqui se vislumbra a ideia de construir reflexões a partir do universo da autoconceituação, assim não cabe ao pesquisador nomear e classificar as noções e as práticas musicais e de danças dos grupos pesquisados, mas sim de evidenciar e dar notoriedade as classificações ditas tradicionais. Compete ao pesquisado orientar suas práticas e a partir delas conceitua-las, tendo em vista que muitas de suas noções possuem conceituações próprias e que devem ser respeitadas. Essa noção de autoconceituação

parte do princípio da autodefinição étnica, pois dar ênfase aos seus conceitos tradicionais significa também dar relevância identitária as lutas sociais e políticas que circundam cada grupo étnico. Então, se há teoria musical e/ou teoria do movimento que seja então a teoria dada e classificada pela sociedade que a produz. Caso contrário, estaremos mais uma vez não compreendendo a música como processo, mas sim como um produto dado e encerrado em aspectos sistemáticos e estruturantes daquilo que nós entendemos como música e dança. Se assim for, estaremos apenas replicando teorias prontas da nossa cultura na cultura do outro.

CAPÍTULO 2 – A *FESTA CULTURAL*

"Que quando eu dei estava todo mundo dançando".
Maria Roberta de Souza Oliveira

Desde março de 2016 tenho me deslocado à Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari. Na primeira visita estive ali com outra função que não era de pesquisador. Na ocasião estive presente na função de representante do Conselho Municipal de Políticas Culturais de Oriximiná, do qual era membro, estávamos acompanhando a *Festa Cultural*. Entretanto, vale ressaltar que já possuía o interesse em estabelecer pesquisas no Jauari referente ao *Grupo Cultural Encanto do Quilombo*. Recordo que na oportunidade desta visita conheci o sr. Daniel de Souza, importante liderança quilombola do Jauari e região. Além do sr. Daniel, já conhecia Hugo Melo, sobrinho do sr. Daniel, que também era membro do Conselho de Políticas Culturais, e Wildison Melo, irmão de Hugo. Wildison havia sido meu aluno em Oriximiná, e neste dia de *Festa Cultural* no Jauari o reencontrei.

Minha visita foi rápida, havia chegado à noite e com isso parte da programação que compõe a *festa* já havia ocorrido como o *Aiué* e a *derriba* do *mastro*, que consiste na denominação utilizada pelos *quilombolas* para se referir ao momento em que se derruba os *mastros*. Bastava agora acompanhar as apresentações no *barracão comunitário*. Naquele momento pude assistir várias apresentações musicais e de dança, sendo apresentações oriundas do Jauari e de outras *comunidades*, isso permitiu conhecer uma rede sociocultural. Porém, tive que retornar no dia seguinte, não podendo acompanhar os torneios esportivos que se dariam no decorrer do dia, bem como a festa com o cantor Wanderlei Andrade que ocorreria à noite. Os quilombolas relatam que aquela *festa* foi uma das maiores já realizadas tendo em vista o quantitativo de pessoas, entre *quilombolas* e não quilombolas que participaram da programação. Em outra ocasião o sr. Francisco Hugo relatou que contabilizaram mais de 100 embarcações atracadas na frente da *comunidade* durante a realização daquela Festividade de São Benedito.

Esse primeiro encontro no Jauari, mesmo que rápido, me fez refletir algumas questões. Como eles organizam uma *Festa Cultural* que acontece em dois dias? Como eles conseguem estabelecer uma rede sociocultural de apresentações musicais e de dança entre *comunidades*? E como os *quilombolas* do Jauari efetuam o *Auié* de São Benedito, o momento, pressuponho eu, central na *festa*?

Entre essa visita ao Jauari e a minha próxima ida até eles, ingressei no mestrado, e então iniciaram de fato as minhas pesquisas de campo no âmbito acadêmico. Admito que diante de tantas formas de tocar, cantar e dançar me fizeram refletir sobre muitas questões que não seriam possíveis de descrever e analisar apenas em uma dissertação. No entanto, desde a primeira ida para realizar o trabalho de campo comecei a observar e a descrever refletindo não apenas na pesquisa de mestrado, mas também em pesquisas futuras.

Esse retorno ao Jauari ocorreu em janeiro de 2017, depois retornei em fevereiro e novamente em março deste mesmo ano para acompanhar o processo de preparação da *Festa Cultural* e a realização da mesma. Faço a partir da sessão a seguir descrições etnográficas que analisam todo o processo que antecede à *festa*, bem como a *festa* em si com ênfase para a prática do *Aiué* e observando também o depois da *festa*. Para isso, apresento diferentes períodos da pesquisa de campo, porém não estabelecendo uma ordem cronológica de minhas idas a campo e das realizações das *festas* acompanhadas nesse período. Ressalto ainda, que privilegiei, em especial neste capítulo, adotar em nota de rodapé referências e conceitos de autores sobre determinadas categorias analíticas. Essa escolha se dá pelo motivo de tentar ao máximo valorizar a descrição, a narrativa e a discussão do que foi empiricamente observado. É evidente que teoria e empiria não se separam, e a ideia neste capítulo não perpassa por causar essa separação, mas de evidenciar o caráter gerativo que as práticas observadas porventura possam revelar.

2.1. A organização da *Festa Cultural*

Dezembro de 2017

Era 18 de dezembro de 2017. Amanheceu o dia após uma noite de descanso, posteriormente ao retorno da *festa* da Comunidade Quilombola Serrinha, localizada no Território Quilombola Trombetas. Era dia de *mutirão* ou *puxirum*[18] no Jauari, tendo em vista que estava se aproximando a *Festa Cultural* em devoção a São Benedito que ocorrerá no início do ano seguinte. Participar do puxirum é participar da divisão da dádiva. Os *quilombolas* do Jauari já se articulam há algum tempo, eles têm comentado isso comigo. Há menos de um mês para o início da *festa* eles começam a limpar a área da *comunidade*. Hoje o dia foi destinado à

[18] Os dois termos são observados empiricamente no Jauari. Para Galvão (1955) "O trabalho cooperativo nas roças, través dos puxirões, em que um *roceiro* convida as famílias vizinhas para ajuda-lo, é um outro traço que induz maior solidariedade" (p. 37) [g.a.]. A noção de "dádiva" (MAUSS, 2017) é necessário para refletir as formas de cooperação.

limpeza do campo de futebol feminino, porém outras atividades precisam ser adiantadas também, dessa forma, outro grupo se deslocou para cortar paxiúba para tecerem o ubim[19]. Esse material visa ser utilizado na cobertura do barracão menor que precisa de reparos. Alguns outros *quilombolas* estavam preparando a comemoração do aniversário de Vitória, filha de Hugo (Lerio) e Lucineia (Neia) que será realizado a noite. Essas atividades se estenderam por todo o dia, além da inclusão da limpeza em torno do barracão menor e dentro dele. Ao terminarem, já ao entardecer, os homens se organizavam para jogar futebol, ao mesmo tempo Rodrigo treinava futebol com as crianças no campo das mulheres, já visando o torneio que fará parte da programação da *Festa Cultural*. Vale também enfatizar, que o trabalho não se separa da diversão, a todo tempo o *puxirum* é permeado de muita conversa descontraída e histórias sendo contadas. Ao final do dia de trabalho, mesmo com o cansaço que se acumula pelos afazeres realizados, eles ainda jogam futebol.

No início da noite conversei com Dona Marina, sobres as suas experimentações ao compor música, os temas de suas músicas e a sua relação com o *Grupo Cultural Encanto do Quilombo*. Pouco tempo depois houve a comemoração do aniversário de Vitória no *barracão comunitário*. Muitos estavam presentes. Essas comemorações também funcionam como formas de coesão social promovendo relações de solidariedade entre si, tanto no que diz respeito à organização desta comemoração de aniversário, haja visto que grupos de pessoas se dedicam a ajudar, como também nas atividades que visam organizar a *Festa Cultural* que estar por vir. Comemoração encerrada, então pouco antes do motor gerador de luz ser desligado, voltamos para casa de Wildison (Tote) e Regisane (Zane).

Ao amanhecer um grupo de homens se organizava para sair para buscar ubim, assim dando continuidade ao *puxirum* e as atividades em prol da organização da *Festa Cultural*. Fiquei na *comunidade* observando o dia-a-dia dos demais *quilombolas* que ficaram para outras demandas. Fui com Rodrigo até a casa de Marcelo, eu o ajudava a descascar castanha para a preparação do almoço. Após terminarmos voltamos a casa dele onde almoçamos. Observo que a organização para a *festa* é gradual, bem como as atividades organizativas que se desdobram e constituem a *festa*, assim enquanto determinados grupos promovem atividades para fins da *festa*, outros *quilombolas* permanecem em seus afazeres diários. Todavia, vale ressaltar, que a disposição desses grupos que trabalham em virtude da organização da *festa* ocorre de forma coletiva e combinada. Dias, horários e a disponibilidade dos *quilombolas* são levadas em consideração para preparar um cronograma que atenda às necessidades da organização da *festa*.

[19] Palmeira utilizada na cobertura de casas e barracões.

No decorrer da tarde fiquei visitando algumas casas e ao final da tarde jogamos dominó na casa do sr. Hugo e dona Nilsa, a convite de Julia Sauma[20], que fazia visita à *comunidade*. Jogamos até anoitecer, nesse meio tempo na casa de Tote e Zane, eles e mais algumas pessoas brincavam de adedonha[21], e eu, ao retornar, entrei na brincadeira com eles. Estes são momentos de bastante descontração e ocorrem quando eles concluem seus afazeres, como citei anteriormente.

Março de 2017

No dia 11 de março de 2017, mais uma vez me desloquei para o Jauari, para mais uma etapa da pesquisa de campo. Fui acompanhar os dias que antecedem à *Festa Cultural* e a *festa* em si. Sempre que me desloco ao Jauari, vou junto de alguém da *comunidade* que está na cidade, dessa vez saímos de Oriximiná ao final da tarde juntamente com Wildison Melo, que tem por apelido Tote, e sua esposa Regisane, porém mais conhecida por Zane. Durante toda a viagem fomos nos distraindo a base de muita conversa, nessa descontração foi anoitecendo, era possível observar o pôr-do-sol e o entrar da noite. O clarão da lua permitia uma boa visibilidade no rio, além é claro do saber que eles possuem para navegar sobre os rios que ligam a cidade ao Jauari e vice e versa. Assim chegamos no Jauari às 23h40min, só tivemos tempo para jantar e em seguida dormimos.

Amanheceu! Após acordarmos, nos preparamos e fomos em direção ao *barracão comunitário*, lá ocorreu uma Celebração Religiosa, eles sempre a fazem aos domingos pela manhã. Em seguida, iniciou uma reunião[22] referente à *Festa Cultural* que seria no próximo final de semana. Acompanhei toda a reunião. Aquele momento consistiu em discutir os últimos detalhes, organizar o que faltava, distribuir atividades entre os *quilombolas* da *comunidade*, isso tudo se estendeu até o final da manhã, quando então retornamos à casa de Tote. Vale ressaltar que a *festa* não começa a ser organizada uma semana antes, a primeira reunião ocorre no ano anterior, e desde então, se inicia um grande processo de organização, quando algumas questões são resolvidas na própria *comunidade*, enquanto outras são alcançadas somente em Oriximiná,

[20] Julia Sauma é doutora em Antropologia pela University College of London (UCL) e realizou pesquisas nos rios Erepecuru e Cuminá.

[21] Jogo de conhecimentos gerais em que os participantes devem responder, a partir de uma letra sorteada, um conjunto de categorias definidas pelos participantes como nomes, cidades, países, frutas e objetos.

[22] Segundo Comerford (2002, p. 149) as reuniões funcionam como uma forma de "tomar decisões ou discutir assuntos de interesse dos membros das organizações, elas podem ser vistas como um elemento importante na construção desse universo social". São espaços de sociabilidade e "possuem uma dimensão de construção ritualizada de símbolos coletivos".

o que demanda várias idas a cidade no intuito de organizar, buscar apoiadores, fazer compras e assim articular tudo para que ocorra em dois dias de *festa* tudo aquilo que se planejou.

Uma das atividades organizadas nessas reuniões que antecedem a *festa* corresponde aos *puxiruns*. Eles podem ser realizados para limpeza da área da *comunidade*, para cobertura de barracões ou limpeza dos campos de futebol. Tanto, que no dia seguinte dessa reunião iniciaria a limpeza do campo de futebol feminino.

Ao iniciar o dia vários grupos se deslocam de suas casas para a área central da *comunidade*, onde fica Igreja, escola, barracões, campos de futebol e cozinha, para que se possa iniciar o *puxirum* do campo feminino. Isso se estendeu pela manhã e tarde, que mesmo com chuva durante parte da tarde, não os impediu de concluir, eles se mostravam comprometidos em finalizar a atividade, já que o campo seria usado nos próximos dias. Em alguns momentos me inseria entre eles para tentar ajudar de alguma forma.

Nessas atividades coletivas é possível observar um ambiente de sociabilidades e cooperação que reforçam os laços de solidariedade e de compadrio. É possível afirmar ainda, que os *puxiruns* são formas organizativas que buscam através do empenho coletivo mobilizar a *comunidade* para a realização de determinada atividade que contempla a todos. Além disso, os *puxiruns* não são apenas realizados em momentos que antecedem as *festas*, eles podem ocorrer em outros momentos e atividades no decorrer do ano, como na construção da casa de alguém, na manutenção de roças e para qualquer outra atividade que possa necessitar do trabalho coletivo. Nesses momentos de *puxirum* ocorrem lanches e almoços coletivos, bem como se compartilha a garrafa de café, líquido que não pode faltar durante um *puxirum*. Trata-se uma atividade que promove espaços de conversas, inclusive sobre temas de interesse geral, bem como também se divertem contando piadas e lembrando de momentos engraçados que eles vivenciaram.

Após o *puxirum* vem a diversão e alguns vão jogar futebol, assim a pausa é obrigatória, já que o futebol e o vôlei são esportes praticados diariamente por eles ao final das tardes, principalmente o futebol. Após a prática esportiva, retornam para suas casas para o descanso, pois no próximo dia haverá mais atividades.

O dia seguinte amanheceu com chuva! Estamos na Amazônia e nesse período é comum a intensificação das chuvas. Após a chuva amenizar nos dirigimos ao barracão, lá foi feito uma nova reunião com a presença de alguns *quilombolas* com o intuito de repassar informes e decidir mais algumas questões que precisavam ser discutidas e decididas de forma coletiva. É necessário destacar que as demandas e decisões são decididas em conjunto, partindo do

princípio da coletividade. Após a reunião, os presentes voltaram a realizar atividades direcionadas a *festa*. Nos dias que antecedem a *festa*, eles se dedicam quase que integralmente as atividades relacionadas à *Festa Cultural*, como limpeza da área, dos campos de futebol, iluminação, cobertura de barracão, pintura, entre outros, assim colocando em prioridade as questões gerais da *comunidade*. Neste dia, durante a tarde, um grupo se reservou ao conserto da cobertura do barracão menor que fica ao lado do barracão maior. Esse barracão menor possui a cobertura de palha e precisa ser reformado em alguns períodos. Sempre que possível me disponibilizava a ajuda-los e assim fiz neste dia também. A *comunidade* já estava dividida em diferentes grupos afim de dar conta das distintas tarefas que ainda estavam por serem realizadas.

A *festa* se aproxima e ainda se tinha muitas tarefas a serem concluídas. E o dia que amanhece é mais um dia de *puxirum*! Logo no início da manhã alguns *quilombolas* começaram a capinar a área da *comunidade*, porém começou a chover e a atividade foi paralisada, assim esse grupo se dividiu em dois, um foi limpar o barracão maior e o outro limpar o barracão menor, fiquei dando apoio no barracão maior. Foi feito a pausa para o almoço e foi o tempo que a chuva cessou e assim puderam voltar a capinar a área. Observei que existe uma preocupação em apresentar a comunidade limpa e organizada ao máximo para receber os visitantes durante a *festa*, eles querem proporcionar uma boa estadia a quem os visitam.

Mais um dia amanhecia, era véspera da *Festa Cultural*! Algumas atividades ainda precisavam ser finalizadas, como a limpeza da área da *comunidade*. Durante a manhã foi dado continuidade a essa atividade. Após o almoço foi realizado a limpeza do barracão maior e da cozinha. Mesmo com muitas atividades sendo realizadas, eles sempre arranjavam tempo para a diversão, ao término das atividades deste dia, jogamos vôlei. Ainda ao final da tarde, houve ensaio do *Aiué Mirim*, que se apresentará durante a programação da *Noite Cultural*, que faz parte da programação. À noite, enquanto a chuva que cai, assistíamos televisão, logo em seguida dormiríamos, pois ainda na madrugada haveria alvorada, marcando o início da *festa*.

ESMOLAÇÃO

A prática da *esmolação* é outro momento que perpassa pela organização e preparação da *Festa Cultural*, haja vista que ela ocorre antes da *festa* e é realizada justamente para garantir parte da alimentação que será oferecida e consumida durante a realização do evento. Contudo, nos últimos anos sua realização não tem ocorrido de forma assídua e anual. A *esmolação* é mais

uma prática que demostra o caráter coletivo nas práticas *quilombolas*. O sr. Francisco Hugo Souza descreve o sentido dessa atividade:

> A esmolação ela faz parte das festividades cultural. Ela é uma tradição quilombola mesmo, essa é uma tradição quilombola. Por exemplo, aqui no Jauari tem a festa do São Benedito, no Jaraucá tinha do São Francisco de Canindé, ali na Terra Preta tinha do [...] São Sebastião. E antes, tipo assim, aqui a festa é em janeiro, dia 5, em dezembro saia um grupo nas comunidades, visitando os povoados, porque naquela época era povoado. Saia um grupo daqui de canoa, levava o santo, levava os tambores e ia visitando as casas, vinha da Pancada para baixo. Aí chegava na casa rezava, batia tambor, abanava bandeira e dizia que estava tirando esmola para a festividade do santo. E aquelas famílias que já sabiam que eles vinham, eles doavam. Doavam farinha, eles doavam galinha, eles doavam pato, eles davam jeito em pirarucu, beiju. Se eles não tivessem na hora, mas eles davam aquilo que eles tinham e no dia que vinham, eles chegavam e traziam. Então a esmola, ela faz parte da manifestação cultural. Porque era doado o alimento para o santo, para a festividade dele, então era por isso que... E não tinha esse negócio de comprar as coisas. Porque envolviam todas as famílias que moravam nas margens do rio e doavam. Eles doavam aquele alimento para a festividade (Francisco Hugo de Souza, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

A *esmolação* consiste em visitas de *quilombolas* em casas, localidades e *comunidades* vizinhas na intenção de arrecadar doações para a *festa*. Aquilo que é arrecadado é totalmente destinado para uso na *festa*. Além disso, nota-se que na *esmolação* constitui mais um momento em que a musicalidade quilombola se faz presente, como descreveu o sr. Hugo. Dona Nilza Nira Melo de Souza também me narrou sobre a *esmolação*, ainda quando ela morava na Comunidade Quilombola Jarauacá.

> Eu morava na época quando eu comecei ver assim a tiração de esmola com a minha mãe no Jarauacá. E aí as vezes a gente estava em casa e quando a gente ouvia longe aquele motorzinho funcionando, a gente ouvia aquele baque do tambor. Aí quando a gente ouvia, aí a mamãe dizia "Olha, já vem o baventurão tirar esmola, então nós não vamos sair, vamos ficar". Aí a gente vinha, eles vinham batendo tambor, cantando, aí vinha e encostava. Aí a mamãe descia e pegava a corda da canoa e amarrava. Aí ela amarrava, eles botavam o santo no braço dela, aí saltavam. Aí chegava em casa eles faziam uma oraçãozinha, aquela cerimônia, a bandeira abanava. Aí já não precisava dizer o que estavam fazendo. Aí a mamãe já ia por lá, olhava, se não tivesse nada aí no momento. Aí ela chamava as galinhas, patos, aí pegava um casal de galinha, um casal de pato, aí entregava. Aí levava o santo de volta até a canoa, desmanchava a canoa, aí empurrava para fora. Aí eles saiam e iam para outra casa (Nilza Nira Melo de Souza, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

A dinâmica dessa prática se constitui no compromisso com o coletivo, com a *comunidade* e com a *Festa Cultural*. Nos dias atuais não tem sido uma atividade corriqueira, contudo se faz presente na memória e no interesse coletivo de reviver e fazer presente como um momento significativo para as relações e dinamicidade da *festa*. Ainda em anos anteriores, a

iniciativa de reativar a *esmolação* se deu a partir de dona Marina e dona Joana. Dona Nilza Nira descreveu brevemente este momento:

> E olha agora já esse tempo a Marina saiu, não é, Hugo, uma vez para fazer, ela e a Joana. E o pessoal deram. O pessoal lembraram e ela conseguiu muita coisa que deram. Aí deu frutas, deu para a gente fazer o mastro, a gente fez só da esmola. Porque o que a gente coleta na esmola é para partilhar com o povo. Porque é uma doação doado pelo povo para partilhar com os povos que vem homenagear o santo. E elas conseguiram. Aí para não ficar com aquelas frutas, a gente fez um mastro. Até o professor João Felipe estava com nós aqui. E fez aquele mastro para mostrar para o povo. E que eu acho que ainda vale a pena a gente fazer essa esmola. Sair de comunidade em comunidade. Acho que se a gente fizesse isso, talvez até quando a gente fosse fazer a festa grande a gente não se preocupasse com alimento, como a gente se preocupa agora (Nilza Nira Melo de Souza, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

Em 2023 não houve relatos de realização da *esmolação* no período que antecedeu a realização da *festa*. A não realização desta prática demonstra alguns aspectos. Antigamente, a *festa* não contava com apoios e patrocínios que são buscados na cidade, tudo era resolvido entre eles e com o apoio da *esmolação*. Nos dias atuais, as demandas parecem serem maiores o que demanda de mais tempo para o deslocamento para a realização da *esmolação*. Entretanto, quando ela não é realizada, os apoios e os patrocínios, bem como as doações dos *quilombolas* do Jauari suprem a necessidade para a realização da *festa*. Vale destacar, que as doações dos *quilombolas* do Jauari são contínuas durante o ano, seja para o combustível que é usado no motor gerador de energia, bem como nas ações e *festas* que realizam.

A *esmolação* funciona como um sistema econômico baseado na dádiva. Sair para recolher as doações e doar para a *festa* permite a compreensão do papel do *quilombola* enquanto devoto e do resultado do contrato com uma entidade, a saber São Benedito. O devoto deve possuir uma reserva que pode ser um animal como galinha e porco, assim como mantimentos não perecíveis como arroz, macarrão, açúcar, feijão e farinha. Toda essa arrecadação pode ser observada como uma forma de reciprocidade generalizada.

2.2. A *Festa Cultural*

Se observar a *Festa Cultural* no âmbito da dualidade do Sagrado e Profano, constata-se que a mesma não se delimita como uma *festa* puramente religiosa e que não são atividades estritamente católicas. A *festa* é um espaço diverso que cabe o Sagrado para cultuar o Santo Padroeiro por meio de ações próprias dos *quilombolas*, bem como um espaço Profano para beber, dançar e festejar tudo o que acontece.

Acompanhei entre os anos de 2016 a 2023 diferentes realizações da *Festa Cultural*, poderia escolher um ano específico para descrever, porém, por mais que as *festas* no Jauari apresentem determinada programação que se repete a cada ano, não posso considerar essas *festas* de maneira homogênea. A cada ano é possível observar algo novo, visitantes novos, pequenas alterações que de certa forma não mudam a dinâmica geral da *festa*, no entanto, alteram pequenos momentos nos quais não deixam de serem significativos para os *quilombolas*. Desta forma, buscarei descrever momentos da *festa* em diferentes anos, afim de mostrar a dinamicidade que se dá a cada realização da *festa* (Ver imagens 01 e 02 referentes a Festividade de São Benedito 2023/Divulgação e Programação Cultural de 2023, respectivamente).

ALVORADA

A Alvorada é marco inicial da Festividade de São Benedito da Comunidade Quilombola Jauari. É o momento que o Santo começa a ficar público, deixando a Igreja ou a casa de um devoto. São comuns alvoradas na cidade de Oriximiná, como a Alvorada na Festividade de Santo Antônio, Padroeiro de Oriximiná. A Alvorada em questão circula variadas ruas da cidade ainda na madrugada e encerra ao amanhecer, frequentam moradores e visitantes que se descolocam em carros e motocicletas. Evidentemente, a Alvorada que se realiza no Jauari é em moldes diferentes, como descreverei a seguir.

Março de 2017

04h30min de 17 de março de 2017! Soou os primeiros fogos de artifício! Era o aviso que a programação estava começando. Algumas pessoas começam a se dirigir ainda pela madrugada à Igreja, entre eles, Zane, seu filho Francisco e eu. Íamos para a Alvorada. Ao chegarmos, foi feito um momento de oração e saímos em caminhada, dona Nilza Nira, *Mantenedora* no *Auié*, carregava em seus braços a imagem de São Benedito. Os demais seguiam a luz de velas, cantos acompanhavam esse momento juntamente com instrumentos como violão, mini atabaque e xeque-xeque que contribuíam para a musicalidade apresentada naquele momento. O percurso passou pelas passagens que existem entre as casas até retornar à igreja quando já amanhecia, quando então se fez um momento de oração finalizando a Alvorada. Após a Alvorada houve o café da manhã servido para todos os presentes. É comum no primeiro dia de *festa* ser servido de forma gratuita café, almoço e jantar para a toda a *comunidade* e para os visitantes.

Janeiro de 2023

Era por volta de 5h quando soou os primeiros fogos, marcando o início da *festa*! Também era o convite para a Alvorada. Primeira atividade da programação organizada para a Festividade de São Benedito. Eu e Zane fomos em direção a Igreja, lá os demais *quilombolas* começavam a se reunir. Ali eles ainda relembravam os cantos escolhidos na noite anterior para serem executados durante a caminhada.

A imagem de São Benedito estava em um andor todo enfeitado. A caixa de som e microfones foram ligados, assim como o violão. Sempre que possível eles utilizam equipamentos de amplificação de som nas atividades. Ainda não havia amanhecido quando saíram em procissão pela *comunidade*. No Jauari não há ruas, no entanto existem caminhos que se formam entre as casas e que ligam a todos os espaços da *comunidade*. São por esses caminhos que a procissão percorre e aqueles que ainda não acordaram começam a acordam e passam a acompanhar a Alvorada. Vale destacar que nem todos os *quilombolas* da *comunidade* acompanham este momento, participam principalmente aqueles que costumam cantar e tocar nessas atividades religiosas, além de outros *quilombolas* que acompanham a prática.

Durante a caminhada os cantos são executados até se chegar no local combinado para deixar a imagem de São Benedito. Neste ano a imagem ficou na casa de dona Nilza e do sr. Francisco Hugo. Quando a Alvorada se encerra o dia já amanheceu e alguns dos *quilombolas* já estão se dirigindo para as atividades do dia, bem como também ao final da Alvorada se combina algo com o grupo que está ali presente. Na ocasião, se convocou todos para uma reunião no barracão de ubim para deliberar de forma coletiva sobre os últimos detalhes da *festa*.

PREPARAÇÃO DOS *MASTROS*

Março de 2017

Após o café da manhã começava também a preparação do *mastro*, inclusive ajudei a colocar algumas frutas. Vale destacar que a preparação do *mastro* ocorre da seguinte maneira: primeiramente deve se saber que o *mastro* é responsabilidade da pessoa, família ou *comunidade* que pegou a bandeira branca que fica no topo do *mastro* durante a *derriba* do mesmo na *festa* do ano anterior, porém nada impede que a *comunidade* erga mais de um *mastro*. Esse primeiro *mastro* que acompanhei não era o *mastro* no qual corresponde as pessoas que ficaram com a bandeira no ano anterior, porém o processo de enfeite e levantamento do mesmo não muda. Assim, após a preparação que consiste em: cortar na mata próxima o tronco de uma árvore que

receberá as frutas, cortar palhas para tecer o tronco e organizar as frutas no tronco; o mesmo foi erguido.

Ainda durante a manhã, alguns grupos se mobilizavam para concluir as últimas atividades, como ornamentação do barracão maior, preparação de alimentos na cozinha e montagem de trave para o torneio de pênalti. Eles organizam todo o espaço para os dois dias de *festa*, ou seja, para o primeiro dia que corresponde a parte que eles denominam de *cultural* e para o segundo dia que é denominado de *social*. Entre levantamento de *mastro* e acertos de últimos detalhes foi servido o almoço coletivo aos presentes, os *quilombolas* do Jauari vem de suas casas buscar o almoço, alguns almoçam por ali mesmo na cozinha da *comunidade*, aqueles que vieram visitar e que estão em barcos ou em casas de conhecidos ou parentes também se deslocam para buscar o seu almoço.

Durante a tarde um segundo *mastro* foi enfeitado e erguido, esse último *mastro* era responsabilidade da pessoa que no ano anterior pegou a bandeira que estava no topo do *mastro*. Nesse momento, começavam a chegar as embarcações vindas de outras comunidades e da cidade. O fluxo de visitantes se dá desde da manhã até o encerramento da *festa*.

Janeiro de 2023

Em 2023 foram erguidos três *mastros*. O primeiro deles foi enfeitado e erguido logo no início da tarde. Este *mastro* era responsabilidade de Regiane Pinheiro que havia pegado a bandeira no ano anterior, porém a mesma não estava presente no Jauari, então sua mãe Regina Pinheiro assumiu a responsabilidade em nome de sua filha.

Logo depois Rosana e Bena, juntamente com a mãe de Rosana, por nome de Lucivete, chegaram de suas casas que ficam próximas da comunidade Boa Vista Cuminá. Eles trouxeram o *mastro* enrolado com palha. Ao perguntar sobre o tipo de madeira e palha utilizada, disseram que usam para fazer o *mastro* a árvore denominada tatapiririca e a palha da palmeira chamada inajá. Além disso, trouxeram recipientes com frutas, verduras, garrafa com tucupi e tudo isso seria alocado no *mastro*. Eles juntos de dona Marina enfeitaram o *mastro*, no processo de enfeite eles colocaram pregos ao longo do *mastro* e nesses pregos foram amarrando e/ou pendurando as frutas e as verduras. Esse processo é comum a todos os *mastros* que são erguidos. Após eles concluírem o processo de enfeite, ergueram o mesmo.

Ao mesmo tempo que erguiam o *mastro*, Marcelo chegava com o terceiro *mastro* pronto. Esse é totalmente destinado para as crianças. Esse *mastro* é diferenciado, pois no lugar das frutas é utilizado doçuras e outros tipos de alimentos que chamam a atenção das crianças.

Marcelo dá seguimento a uma promessa que era feita por seu pai durante as *festas*. O seu pai chamado Esmerino, popularmente conhecido como Sassá, fazia essa prática e seu filho Marcelo tem dado continuidade a essa atividade. Este terceiro *mastro* foi alocado ao lado dos dois outros *mastros* que ali já estavam.

O *MASTRO*

O *mastro* possui significados essenciais para o contexto das *Festas Culturais*. Envolve indivíduos, comunidades e reciprocidades. Existe todo um cerimonial que conduz a compreensão desde quem ficará responsável por confecciona-lo e ergue-lo até a sua *derriba*. O primeiro aspecto importante para a sua compreensão é em relação as pessoas que ficam responsáveis pelos *mastros* da *festa*. Na composição do *Aiué* existe uma personagem chamada de *Juíza*. A *Juíza do Mastro* é a pessoa responsável pelo *mastro*. Ela fará todo o processo de confecção do mesmo. Dona Nilza Nira e o sr. Francisco Hugo me explicaram que a *Juíza* é a pessoa responsável de colocar todo ano o *mastro*, contudo a dinamicidade da *festa* promove por vezes um certo rodízio, desta forma, podendo ter mais de uma *Juíza do Mastro*. Em 2022, por exemplo, foram erguidos dois *mastros*. O primeiro foi confeccionado por Dona Joaquina, quilombola do Jauari, ela fez promessa e por isso se tornou naquele ano *Juíza do Mastro*. O segundo *mastro* foi erguido pela Comunidade Quilombola da Pancada que no ano anterior pegou a bandeira que estava no topo do *mastro*. É necessário destacar que quando alguém solicita ou pega a bandeira durante a *derriba* do *mastro*, isso indica que na próxima *festa* essa pessoa estará responsável por enfeitar e erguer o *mastro*.

As promessas funcionam em caráter de reciprocidade tanto em relação ao *mastro* quanto em outros momentos da *festa*. O sr. Francisco Hugo explica:

> A promessa, isso nós se entendemos já tinha. Que a promessa era uma coisa que as pessoas curavam uma doença fazendo promessa com o santo. Então eles faziam. Por exemplo, tinha muita promessa eu vi quando eu era menino de 12, 13 anos que o filho estava doente e aí a família dizia "Meu São Benedito, se o senhor fizer o meu filho bom eu vou rezar três ladainhas no dia da sua festa". Então acontecia de naquela festa como a ladainha agora está um pedaço pequeno, ela era o dobro de tamanho, então rezava sete vezes aquela uma. As vezes terminava 1 hora da madrugada. Porque cada um tinha uma promessa. O senhor fez uma promessa, eu fiz uma, ela fez outra. Então nós íamos pagar. Cada um, duas promessas de cada um, então nós íamos ter que pagar as promessas todinhas, rezando a ladainha para o santo. Ou pagando com vela. Ou fita. Ou alguma coisa. Então essa questão da promessa ela mantém até hoje, porque as pessoas acreditam muito e se curam. "Vamos fazer uma promessa com São Benedito para a festa dele ser boa, não ter briga. Se a festa for boa nós vamos soltar duas caixas de foguetes naquela festa". Então é

> uma tradição que ela tem muito valor, que as pessoas acreditam (Francisco Hugo de Souza, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

O processo de confecção se dá a partir da busca de madeira para a confecção do *mastro* que é realizada pelas pessoas que são as responsáveis por ergue-lo. A madeira utilizada para ser o *mastro* é retirada na área da *comunidade* ou retirada na área das outras *comunidades* que ficam responsáveis por ele. Se utiliza o tronco da árvore tatapiririca, além disso, palha de bacaba ou inajá são utilizadas para cobrir a madeira. A palha é toda tecida na madeira formando uma espécie de forro que receberá as frutas. Após reunirem as frutas e demais tipos de alimentação e bebida (cachaça) é iniciado o processo de alocação de pregos para pendurar ou amarrar as frutas no *mastro*. Frutas como cacau, cana-de-açúcar, limão, abacate, abacaxi, castanha e bananas variadas são algumas das frutas utilizadas.

Para deixá-los erguidos são cavados buracos no chão da área escolhida e assim é possível erguer os *mastros*. Vale destacar, que é nessa área escolhida que ocorrerá parte do *Aiué*. Para a devida compreensão da segunda parte que envolve os *mastros* é necessário compreender o *Aiué* em torno destes. Para tanto, passo a descrever essa parte na sessão a seguir.

2.3. A *Folia* e o *Aiué*

Março de 2017

No final da tarde começou o *Aiué*[23]! A prática em si inicia com a *Folia* da Comunidade Remanescente de Quilombo Boa Vista Cuminá que faz um percurso no rio em frente da *comunidade*. Em uma embarcação se organizam *foliões*, *Porta-bandeiras* e músicos. Eles trazem a imagem de São Benedito. Enquanto fazem a procissão fluvial eles tocam e cantam até se dirigirem ao porto da *comunidade* onde saem da embarcação e encontram com os

[23] Alguns autores analisaram manifestações na Amazônia e pelo Brasil, como o Marambiré no quilombo do Pacoval em Alenquer (PA), Saunier (2019) denominou "congada afro-amazônica"; Congados na cidade de Campanha (MG), Reily (2016) denominou de "manifestação afro-católica"; Entre os quilombolas do Rio Grande do Sul, Prass (2013) propõe a existência de uma rede de congadas ao analisar Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa.
Em algumas manifestações como no Congado, Lucas (2014) apresenta a "fundamentação mítica" que gira em torno da aparição de Nossa Senhora do Rosário. A "lenda", segundo a autora é "reelaborada e transmitida de geração em geração, da África para o Brasil, assume hoje várias versões regionais, tendo, entretanto, como ponto convergente, a identificação de Nossa Senhora do Rosário com o sofrimento dos negros, com quem ela opta por ficar" (p. 58). Lucas, ainda, afirma que "Os congadeiros buscam no texto mítico, enfim, as causas, o princípio, a base de formação e estruturação da festa, da natureza da fé, do sentimento e atitude diante dos objetos sacralizados, da música, do canto e da dança. A lenda mantém viva na memória a história da escravidão, o sofrimento dos antepassados no cativeiro e os procedimentos de resistência" (p. 64).

personagens do *Aiué*: *Porta-bandeiras*[24], *Mantenedora*, *Rainha do Congo* e *Rei do Congo*, *Mãe Maria Cabeça de Cuia* e *Remador*, *Teolinda* e *Teolindo* e músicos. Observei nesta ocasião que em algumas situações o personagem pode ser também o músico, neste caso Wildison Melo que estava representando o personagem *Teolindo*, estava também enquanto músico, carregava consigo um tambor que iria tocar durante a procissão. A *Mantenedora* então, recebe a imagem de São Benedito e assim realizam uma caminhada, como se fosse uma procissão, por ali mesmo próximo aos barracões.

É interessante observar que a *Folia* envolve duas comunidades quilombolas: Jauari e Boa Vista Cuminá. Funciona como uma pareceria coletiva entres essas duas comunidades. Quando se realiza a *festa* do *Aiué* no Jauari a Comunidade Boa Vista Cuminá vem para fazer a *folia*, quando é a *festa* da *Ramada* no Boa Vista Cuminá a Comunidade Jauari se desloca até lá para fazer o *Aiué*.

Essa organização possui relação com a participação ativa das famílias nessas práticas, além de que o parentesco entre as duas comunidades reverbera nessas atividades, como explica o sr. Francisco Hugo:

> A família dessas duas culturas elas estão um pouco de gente aqui e um pouco de gente lá. Então eles de lá realizavam o evento aqui, então eles vinham para fazer aqui. Como eles vinham para fazer no Jauari, aí aquele grupo de pessoas que eram dessa família Aiué e ladainha vinham. Então como foi criado, por exemplo, que na época não tinha comunidade [...]. Era o pessoal do Repartimento, lá os moradores, e os moradores vinham embarcando e vinham para cá, não tinha comunidade, só tinha aqui. E como a ladainha era daqui e aí também fazia a folia aqui. Aí como teve a organização do Boa Vista de criar a história da Ramada que é uma cultura também de quilombola. Foi aí que começou então a Boa Vista valorizou essa questão da folia e aí uniu folia e ladainha. Então nós vamos juntos, nós vamos fazer na data, nós vamos fazer as duas comunidades vão fazer juntas (Francisco Hugo de Souza, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

Nesse contexto de coesão social se realiza essa rotatividade, é como se houvesse um compromisso em torno da reciprocidade. Retribuir a visita e participação na *festa* do outro. Quando por algum motivo não é possível a realização da *folia* feita pela Comunidade Boa Visa Cuminá, então a Comunidade Jauari realiza a sua *folia*, porém ao seu modo. Nos anos de pandemia isso ocorreu e descreverei mais adiante.

Dona Nilza Nira destaca que a *folia* realizada atualmente se difere daquelas realizadas no passado, ela narra:

[24] Bitter (2008, p. 104) ao descrever e analisar as bandeiras nas Folias de Reis esclarece que "O costume de se usar *bandeiras* ou estandartes em cortejos e procissões rituais no Brasil é uma herança portuguesa das corporações de ofícios medievais, irmandades religiosas e companhias militares" [g.a.].

> Só que é muito diferente a folia de agora. Eu gostava muito daquela de antigamente e ainda sonho um dia antes de morrer fazer aqui. Porque aquela de antigamente que a gente fazia aqui, ela era uma folia que a modo chamava atenção da gente, aquilo entrava, sabe, na gente. Eu lembro muito bem, é folia é. A gente botava o santo na canoa, numa canoa assim de barquinho pelado e aquilo ia, aí era quatro bandeiras, dois em cada canoa na proa, outros na outra, aquelas bandeiras, iam e rezava, sabe, aquilo era muito, muito bom. É coisa que a gente não consegue esquecer, mas consegue resgatar. E aí hoje já é um pouco diferente. A gente vê a Boa Vista vem de lá com a folia, eles se vestem, só eles saem no barquinho. Aí na época não, saia aquele barquinho pelado, aí ia sair os outros todinhos. E aí ia rodando e fazia aquela meia lua e vai e vem, aquilo muito, muito bonito. E hoje é muito diferente, ela sai parece que não quer (Nilza Nira Melo de Souza, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

Durante a *folia* pelo menos duas músicas são cantadas e tocadas pelos *foliões*. Apresento a seguir as letras dessas músicas. Primeiramente o Hino do Divino:

Hino do Divino

Vamos cantar ao Divino, que agora nos alegrou
Louvado seja a Senhora
Mãe de nosso Redentor
Mãe de nosso Salvador
Salvai a todos devotos quando deste mundo for
Na Bandeira branca eu vejo uma Pombinha sentada
Na bandeira estandarte, Espírito Santo retratado
A Pomba desceu do céu, não trouxe a pena da guia
Glorioso São Benedito encerre a vossa folia

A segunda música executada é o Hino de São Benedito:

Hino de São Benedito

A canoa das esmolas é um botão de generá leva vinte quatros remos, seus Anjinhos a remar.
Por aqui vamos andando, dentro dessa montaria os Anjinhos vão rezando, Pai Nosso, Ave Maria.
Por aqui vamos andando, dando uns pulinhos de leve, entregando as nossas almas; Ao bom Jesus que nos leve.
Folião abanhe a Bandeira, no baque que a caixa dar, leve o truque da Bandeira, pra maior Glória lhe dá.
Folião abanhe a Bandeira, pra tomar artura da lua, o senhor mestre piloto, encoste sua meia lua.

Janeiro de 2023

Ao entardecer, os três mastros estavam erguidos, e então começaram a organizar balões com velas pelo percurso por onde passaria a *folia* deste ano. O percurso em questão iniciaria na casa de onde saíra a imagem de São Benedito e termina na Igreja da *comunidade*. Neste ano a *folia* foi em terra, por conta de problemas na embarcação da Comunidade Boa Vista Cuminá. Os membros da *folia* estavam presentes e juntos dos personagens do *Aiué* fizeram a *folia* de forma terrestre, diferentemente de outros anos quando é feita de forma fluvial.

A *folia* saiu da casa de dona Socorro e seu Deoclídes (Dedê) e foi em direção a Igreja. Neste ano, a imagem de São Benedito que seria levada no andor foi levada por uma senhora que pagava promessa. Durante a caminha em procissão os cantos executados pelos músicos do Jauari e do Boa Vista Cuminá foram executados durante toda a procissão. Ao chegarem na Igreja foi feita a Ladainha, na parte interna do prédio. Vale ressaltar que durante a Ladainha outra promessa foi paga por uma pessoa. A mesma ficou segurando a imagem de São Benedito durante toda a execução da Ladainha. Ao final as duas promesseiras relataram suas experiências para os presentes. Ao término todos foram direcionados para a área onde estavam os *mastros*.

2.4. O *Aiué* em torno dos mastros

Março de 2017

Após a *folia* o *Auié* se apresenta em torno do *mastro*. O *Aiué* em torno dos mastros possui, por vezes, diferenças em relação ao que é apresentado na *noite cultural* ou em apresentações na cidade. Em torno do *mastro* participam as vezes apenas *Porta-Bandeiras*, *Mantenedora*, *Rainha do Congo* e *Rei do Congo*, *Mãe Maria Cabeça de Cuia* e *Remador*, *Teolinda* e *Teolindo*, *Juíza*, *Mordomos*, *Mantenedor* e músicos. Algumas vezes o cordão que é composto de dançarinos que ficam em filas, não participam deste momento, pelo menos desde que comecei a acompanha-los não os tenho visto nesse momento.

Ao concluírem a caminhada ao qual me referi a pouco, estes, juntamente com a *folia* da Comunidade Boa Vista Cuminá, se organizam em um círculo em volta dos mastros, ali iniciará toda a prática do *Aiué*.

Os músicos, entre cantores e instrumentistas que usam violão e tambores[25], se põe quase sempre fora do círculo ou ajudam a formar o círculo. Estes executam as músicas e ao mesmo

[25] No Congado mineiro dos Arturos e Jatobá, Lucas (2014) mostra que os instrumentos são sagrados. "O Tambor é sagrado não somente porque Nossa Senhora sentou-se nele, e os demais instrumentos também o são não só porque juntos traíram a imagem através de seus sons, mas também porque os instrumentos já eram revestidos de

tempo os personagens dançam. A primeira música-dança executada é o *Canto de Entrada*. Neste momento *Rainha do Congo* e *Rei do Congo* se dirigem ao centro onde estão os *mastros* e em volta destes dançam. A dança funciona como um cortejo entre o casal, eles mantêm os corpos um tanto abaixados, sempre que pode a *Rainha do Congo* segura nas pontas da saia e o *Rei do Congo* segura nas pontas da capa que tem nas costas. Executam giros e se acompanham durante todo o dançar.

No segundo momento é executado a música-dança *Mãe Maria, Cabeça de Cuia*. Aqui se destacam *Mãe Maria Cabeça de Cuia* e o *Remador*. Estes dançam assim como a *Rainha do Congo* e o *Rei do Congo*, porém trazem em suas mãos um remo que é manuseado por *Mãe Maria Cabeça de Cuia* e uma canoa que é manipulada pelo *Remador*. Sempre que pode *Mãe Maria Cabeça de Cuia* segura também nas pontas de sua saia para auxiliar nos giros durante a dança.

No terceiro momento destinado a música-dança *Teolinda*, dançam *Teolinda* e *Teolindo*. Estes também parecem executar os mesmos tipos de movimento realizados pelos casais anteriores. Uma dança em casal, porém sem aproximação corpo a corpo, sem se tocarem, por isso parecem se cortejarem. Todos os casais de personagens que dançam em torno do *mastro* parecem estabelecer uma mesma forma de dançar, mas é claro que cada *quilombola* possui o seu estilo, inclusive em outras danças. Entretanto, quando digo que parecem ter uma mesma forma de dançar me refiro a uma espécie de movimento padrão ou movimento de base. Assim a marcação com os pés, a inclinação do corpo, as mãos nas saias e na capa, bem como os giros, parecem serem os movimentos de base, ou seja, a base da dança desses casais, o que não impede que cada dançarino imponha seu estilo sem descaracterizar a ideia central em torno do que se pretende apresentar durante o ritual em volta dos *mastros*.

Quando há o cordão completo, dona Nilza Nira me relatou que é possível colocar 20 pessoas em cada fila.

> Olha, é mais ou menos vinte pessoas. Quando a gente faz vontade dá até mais de vinte só num lado. Só que a gente já tenta apertar, porque teve uma época que tinha só um grupinho, mas depois todo mundo a gente observava que queria, então se é a nossa única identificação na comunidade, entra todo mundo. Então tem vezes que a gente consegue colocar vinte de um lado, vinte de outro, aí dá quarenta, cinquenta pessoas. Mas aí agora já está dando

significado mágico para os negros africanos, quando associados a cultos que, por exemplo, funcionavam como meios de comunicação e contato com os antepassados" (p. 65). Esses instrumentos construídos nas comunidades e os industrializados quando incorporados aos rituais "passam a pertencer ao Congado, sendo, pois, sagrados, não podendo ser tocados em outra circunstância" (p. 65). No Jauari, os instrumentos são compartilhados nas diversas possibilidades musicais aos quais se faz necessário o uso de instrumentos, inclusive, os instrumentos construídos para o *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* são utilizados tanto nas práticas do *grupo* quanto no *Aiué* e demais práticas.

> dificuldade por causa da roupa que já não dá. Aí já os mais maduros já não podem entrar, porque a roupa não dá mais, só já dá nos bem fininhos. Mas não tem limite de pessoas que dançam na fila, é muito (Nilza Nira Melo de Souza, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

O cordão permite que uma quantidade maior de *quilombolas* participe da prática do *Aiué*. Evidentemente, são resguardadas as funções dos personagens àqueles que personificam estes, as formações durante os movimentos e todo sequencial ritualístico é mantido, contudo com o quantitativo maior de participantes.

Janeiro de 2023

Na área reservada havia um cercado que foi preparado para demarcar o espaço para a execução do ritual. Nesta ocasião estavam presentes alguns dos personagens, como *Rei do Congo* e *Rainha do Congo* que foram representados por Hueuler e Neia, *Teolindo* e *Teolinda* que foram personificados por Tote e Zane, além de *Maria Cabeça de Cuia* e *Remador* que foram representados por dona Maria e Jadernaldo. Está foi a primeira vez que assisti dona Maria personificando *Maria Cabeça de Cuia*, ela representa essa personagem há anos, contudo desde que frequento as *festas* no Jauari, sempre vi o personagem sendo representado por outras *quilombolas*.

Próximo dos personagens citados estavam os demais membros da *folia*. Foram executadas quatro músicas, somente a música *Porta Bandeira* não foi executada. Desta forma, dançaram inicialmente o *Rei do Congo* e a *Rainha do Congo* durante a execução da música-dança *Canto de Entrada*. Em seguida *Maria Cabeça de Cuia* e o *Remador* dançaram a música-dança *Mãe Maria, Cabeça de Cuia*, e para finalizar as danças em casal dançaram a *Teolinda* e o *Teolindo* durante a execução da música-dança *Teolinda*. Durante a execução dessas músicas-danças os movimentos representados são os mesmos já evidenciados anteriormente. Vale ressaltar os movimentos de base que parecem ser comuns entre os *quilombolas* que participam do ritual.

Por último foi executado a música-dança *Canto de Saída* e nesse momento todos os personagens dançaram movimentos pré-determinados que eles sempre executam durante essa música-dança. Neste momento em específico não se dança em casal, mas sim em grupo, com todos os personagens que estavam presentes.

A *DERRIBA* DOS *MASTROS*

Após esse momento musical-dançante ocorre a *derriba* dos *mastros*. As pessoas que derrubam os *mastros* são chamadas de *mordomos*. O sr. Francisco Hugo explica que antigamente os mordomos eram fixos, contudo, com o passar do tempo eles foram realizando alterações no intuito de envolver mais pessoas. Segue sua narrativa:

> Porque essa questão do mordomo, eu lembro que cada santo na época eles já tinham os mordomos certos. Então vamos supor São Benedito. São Benedito tinha mordomo do Jauari, tinha mordomo do Cuminá, tinha mordomo daqui da Pancada, tinha mordomo do Jarauacá. Então tinha tipo assim são uns 30 aqueles que iam cortar. Então, por exemplo, essa adaptação que a gente faz para envolver as pessoas, isso já é uma coisa que a gente criou, mas não podia cortar que não fosse mordomo na época. Então já tinham. Ah, levantou o mastro, aí por exemplo o mastro do Jarauacá, um exemplo, ele já tinha a Juíza do mastro do Jarauacá. O mastro do Jauari ele já tinha a Juíza do Jauari. Então quem põem o mastro já é chamada de Juíza do Mastro (Francisco Hugo de Souza, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

A ideia dos *modormos* envolve uma questão que perpassa pelo pertencimento, a responsabilidade que carrega com aquela prática sociocultural. Os *mordomos* mesmo não sendo daquela comunidade que realiza a *festa* se sentem parte do contexto criado e construído socialmente. O sr. Francisco Hugo afirma que:

> a história dos mordomos que não são do Jauari, mas que são mordomos de São Benedito. Você tem gente abaixo de Oriximiná, você tem gente em Oriximiná, você tem no Trombetas, você tem no Cachoeri, você tem no Sapucuá. Então tudo por aí tem as pessoas que o pai dele envolvido com essa questão da tradição do santo e ele se tornou mordomo por causa que o pai dele era. Então é uma coisa assim muito interessante para nós (Francisco Hugo de Souza, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

E mais uma vez a participação dos *mordomos* pode configurar em alguns casos a realização de promessas como destaca o sr. Francisco Hugo: “Ele vem. Ele diz assim ‘Eu vou, porque eu fiz uma promessa com o São Benedito, que se eu estivesse bom, se eu ficasse bom daquela doença, eu ia’. E vem pagar a promessa” (Francisco Hugo de Souza, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

Atualmente, os *mordomos* são escolhidos no momento da *festa* seja por convites, indicação e/ou autoindicação para a devida participação naquela etapa do ritual. Inicia a chamada nominal de alguns dos presentes para dar uma machadada em um dos *mastros*, a derrubada é feita de um *mastro* de cada vez. Cada pessoa efetua uma machadada e assim se estende até que os *mastros* possam ser derrubados. Após as derrubadas, o *mastro* maior foi dividido entre as crianças e o menor foi para o *invade*. O *invade* consiste em permitir que as

pessoas presentes corram até o *mastro* e busquem pegar as frutas que estão enfeitadas no *mastro*. O momento é de descontração, estabelecendo uma disputa saudável.

Janeiro de 2023

Após todo o complexo dramatúrgico, iniciou a *derriba* dos *mastros*. A tradição de chamada nominal de pessoas para darem a machadada foi realizada igualmente aos anos anteriores. As pessoas chamadas, sendo elas *quilombolas* ou não, são convocadas pelo seu nome juntamente com a denominação do lugar onde reside habitualmente, podendo ser *comunidades* e cidades.

A derrubada foi feita inicialmente pelo *mastro* que estava à direita. Esse *mastro* foi reservado para a divisão das frutas entre os presentes. O segundo *mastro*, erguido especialmente para as crianças e que estava à esquerda, foi o próximo a ser derrubado. Para este foi chamado as crianças presentes para efetuarem a machadada. Após a sua derrubada foi feito o *invade* somente pelas crianças. Por último foi feito a *derriba* do *mastro* do meio. Para este foi feito uma nova chamada nominal, inclusive eu fui chamado. Este também foi reservado para a divisão entre os presentes.

Os dois *mastros* reservados para a divisão coletiva foram levados para o barracão maior, um foi dividido entre os homens e o outro dentre as mulheres. Filas foram organizadas de forma a estabelecer a divisão e a distribuição. Vale ressaltar, que tudo é minimamente organizado e anunciado antes do início de cada momento para que durante a execução não ocorra nada fora do planejado.

Ainda, o momento de *derriba* se torna um momento de descontração, pois são observados a forma em que cada convidado executa a machadada durante o corte, gerando motivo de risos quando alguém erra a machadada. O *invade* também é outra ocasião de diversão, funcionando como uma competição. As pessoas correm em direção ao *mastro* e tentam pegar o máximo que conseguem, tentam ser velozes ao máximo para chegar antes das outras pessoas.

A LADAINHA

Tenho observado durante os trabalhos de campo que a reza e canto da Ladainha podem ser feitos após a *folia* ou após a *derriba* dos mastros. A sua execução pode ser ainda dentro da

Igreja ou na área próxima aos *mastros*. Ressalto que a reza e canto da Ladainha é um momento que faz parte da programação e a sua execução é um pouco longa.

A Ladainha inicia em andamento mais lento, de forma como se fosse uma reza cantada. Isso se estende por várias estrofes. A reza cantada possui acompanhamento do violão. A Ladainha se dá pela maioria do tempo dessa forma, em alguns momentos o andamento altera para mais rápido. Nesse momento a reza cantada é bastante rápida, tanto que os versos executados ficam mais difíceis de serem pronunciados e entendidos. Nota-se ainda que nesta determinada ocasião nem todos os rezadores cantores executam, pois se faz necessário conhecer a pronúncia e a melodia das palavras e estrofes.

Pelo que observei, nem todos os presentes sabem rezar e cantar todas as estrofes, talvez pelo fato da extensão da mesma ou ainda pelo fato de se observar trechos em outra língua. Durante toda a Ladainha são utilizadas palavras da língua portuguesa e do latim. É possível que durante o processo de recuperação da prática da Ladainha, estrofes ou palavras tenham se perdido, ou até mesmo tenham sido adaptadas.

Outro fator que pode implicar nesse pouco domínio é o período de paralisação em que a mesma ficou sem execução. Assim, apenas um grupo reza e canta, enquanto os demais assistem de forma atenta e obedecendo a tudo que for necessário, como por exemplo, o momento específico em que todos se põe de joelhos ao chão, tantos os músicos quanto aqueles que assistem. Vale ressaltar, que a tecnologia tem sido aliada nesse processo de recuperação. Há ocasião em que a letra da Ladainha é projetada para que todos possam acompanhar.

Atualmente, parte da Ladainha foi recuperada e aprendida pelos *quilombolas* do Jauari. Segundo dona Nilza Nira e sr. Francisco Hugo eles sempre rezaram e cantaram a Ladainha juntos dos mais antigos. Contudo, foi necessário fazer um trabalho de recuperação junto de dona Maria Roberta, mãe do sr. Francisco Hugo. Dona Nilza Nira descreve que ela e o seu esposo Francisco Hugo participavam das atividades e prestavam atenção e acrescenta ainda:

> Aí através disso a gente já sabia a toada e a gente não sabia encaixar os versos um no outro. Aí teve um dia que o Hugo disse "Nilza, sabe o quê que a gente vamos fazer? A gente vai lá com a mamãe e ela vai cantando e a gente vai gravando". Tá, aí fomos. Começamos a fazer a primeira não dava certo. "Vamos mandar os meninos". Aí foram os meninos. Gravaram. Aí chega em casa. "Está aqui". "Agora tu vai colocar para tocar e tu vai copiando com os meninos". Tote e Lerio. Aí assim a gente fez. Aí a gente conseguiu esse pouco, mas que não é tudo, porque a ladainha eu acho que dava, acho que umas três ou quatro vezes esse tanto que a gente reza. Aí o resto ela já não conseguiu lembrar e a gente também não lembra (Nilza Nira Melo de Souza, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

Antigamente a Ladainha possuía divisões por vozes, sendo primeira, segunda e terceira voz. Nos dias atuais os *quilombolas* do Jauari mantêm essa tradição, mesmo que o texto não esteja completo, mas isso não impede que eles reproduzam a mesma ao modo como podem, revelando assim seu compromisso com as práticas que eles consideram como identitárias e tradicionais.

Ladainha de São Benedito

Pai nosso que está no céu, santificado seja o vosso nome, venha nós de vosso reino, seja feito a vossa vontade assim na terra como no céu. O Pão nosso de cada dia, nos daí hoje perdoa-nos os nossos, devedores não nos deixe cair em tentação, mas livrai nós senhor é de todo mal, amém Jesus.

Ave Maria cheia de graça, senhora convosco bendita cevos, entre as mulheres bendito é o fruto de vosso ventre, entre Jesus.

Santa Maria Mãe de Deus, rogai por nós pecadores, agora e na hora de nossa morte, amém Jesus.

Glória padre é dos filhos, é do Espírito Santo.
Secundério é o princípio de nunca sempre, é de seco em seclório amém.

Kiristé la nas onde nos, kirié la nas onde nos, kiristé la onde nos, kiristé la nos onde nos.
Domino jutório é meu entender, é de Giovandro meu, é de Geovandro meu, é fostiriné.

Glória padre, Padre é dos fihos, é do Espírito Santo.
Secundério é princípio de nunca sempre, é de seco em seclório amém.

Santa Maria, Santa da engeni triz, Santa vergom virgem nos, ora pro nobre.
Estrela Matutina, ora pro nobre.

Doominozarié, Frederizarca já nos acebili, ora pro nobre.
Espéculo em justicia, ora pro nobre.
É de sapiência casa nossa estrela tissíma, vos espirituais, ora pro nobre.
Regino Angilório, (bis), ora pro nobre, Regino Patriacário, Regina Confessorio, ora pro nobre, Regino Sacratíssimo Rosário, ora pro nobre.

A que nos deu, que torne os pecados das mãos de Deus, (bis), Misaré nobre.

Sobre tal preside nos confunde-nos, Santa da engeni triz, nós somos de percaciões, com dês compites, necessitar termom, discon discon ô ô piti.
Liberai-nos sempre vergões, glorioso Santo é, de Benedito si ta.

Ora pro nobre, Santa da engeni triz, nos digno facianos o Cristo, Antônio Canacionte de morte, perante o Carmo, perante um Cristo, Dominostro amém.

Esta sarva que rezamos, São Benedito oferecemos, que nos livre dos demônios e da sua mal companhia.

Outra vez Ave Maria, Concebida sem pecado (bis), original para sempre amém.
Acordei de madrugada, pois me aconsiderá (bis), que me remédio eu faria para Deus no salvar, meu anjo da guarda, mandou-me uma guia (bis), que eu fosse devoto da virgem Maria (bis), a Virgem Maria mandou-me um recado (bis), que sempre rezasse o Bendito louvado.

Louvado seja o Santíssimo Sacramento do altar da puríssima Conceição, Virgem Maria senhora nossa, concebida sem pecado original para sempre amém.

A NOITE CULTURAL

Março de 2017

Somente após a *derriba* dos *mastros*, canto e reza da Ladainha que o jantar é servido aos presentes. Ressalto que sempre no primeiro dia de *festa* o café da manhã, o almoço e a janta são servidos aos presentes de forma gratuita. Isso é possível através dos apoios que são buscados na cidade, bem como pela contribuição dos próprios *quilombolas* do Jauari e das doações que são recebidas através da *esmolação* quando realizada.

Pouco tempo depois iniciou as apresentações de grupos de música e de dança. Essas apresentações são da própria *comunidade* somadas a apresentações vindas das *comunidades* que estão visitando a *festa*. Observei que a *Festa Cultural* é um espaço de sociabilidade e de reciprocidades entre os participantes que são de distintas *comunidades*, o que gera um espaço de trocas. Desta forma, a *comunidade* organiza e promove a *festa*, disponibiliza apresentações e abre espaço para que seus visitantes também tragam suas práticas para serem compartilhadas.

A primeira apresentação foi do *Aiué Mirim*, era a primeira vez que este grupo se apresentava na *comunidade*. O *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* foi a última apresentação, tocou músicas autorais e músicas de outros compositores. Entre a primeira e a última apresentação houve um quantitativo significativo de apresentações do Jauari e das demais comunidades visitantes. Ao final desta primeira noite houve seresta com a banda vinda da cidade, essa programação se estendeu pela madrugada. Após a seresta, o som mecânico permaneceu até amanhecer.

Esse momento parece funcionar como um elo de passagem da parte religiosa e cultural para a parte social. Com o término das apresentações inicia-se a seresta, o forró, o brega, mostrando que a segunda parte da *festa* é dedicada ao esporte e a festa dançante. Com isso, percebe-se que o espaço musical e dançante formado não se expressa exclusivamente através das músicas vinculadas ao *Aiué*, mas, também, em outras formas de expressar-se, que inclui

músicas e danças do circuito da cultura de massa nacional e regional. Desta maneira, o Calypso, o brega, o forró e demais estilos soam pelo Jauari em seus salões e espaços por onde a música ecoa e a dança se manifesta.

Janeiro de 2020

Faço aqui uma pequena pausa para descrever o *Aiué* de 2020 justamente para mostrar pequenas alterações, porém como já mencionado, essas alterações não modificam a dinâmica da *festa*. Em 2018 iniciou uma alternância, com a participação ativa do *Aiué Mirim* nas *festas*, comecei a observar que a partir de então não apenas o *Aiué* adulto protagonizava nas apresentações, mas também o *Aiué Mirim*, tanto é fato que em 2018 quem se apresentou em torno do mastro foi o *Aiué Mirim* e repetindo-se em 2020.

Janeiro de 2020. O cortejo inicia com a saída da *Folia* da Comunidade Boa Vista Cuminá. Estes se organizam em cima de um barco e em seguida saem para circular pelas águas do Rio Erepecuru em frente à *comunidade*. Os *Porta-Bandeiras* carregam as bandeiras sendo uma vermelha e outra branca, estas parecem dançarem em sincronia na frente do barco. Na parte de trás estão os músicos com violão e tambores acompanhando o canto. Entres os músicos e os *Porta-Bandeiras* estão outras pessoas que compõem a *Folia*, trazem consigo a imagem de São Benedito.

Ao término da procissão fluvial a imagem de São Benedito é recebida pelos *quilombolas* da comunidade que seguem até os *mastros*. Ali um círculo é formado e começam as músicas-danças do *Aiué*. As músicas são cantadas por Dona Marina e Dona Regina, que são as responsáveis por cantarem as músicas do *Aiué*, tanto em volta dos *mastros* quanto no Cordão do *Aiué* em apresentações para além desse momento. Observando a preparação das crianças para dançarem, notei que nos últimos anos tem ocorrido um revezamento entre o *Aiué* Adulto e o *Aiué* das crianças. Nesse momento apenas os personagens estão presentes, *Rainha do Congo* e *Rei do Congo*, *Teolinda* e *Teolindo* e *Maria Cabeça de Cuia* e *Remador*. Nesse momento são executadas apenas três das cinco músicas-danças que compõem o repertório de músicas-danças do *Aiué*. Uma dupla de cada vez se dirige ao centro do círculo e dançam como se estivessem cortejando um ao outro.

Após a música-dança ocorre a *derriba* dos *mastros*. Este ano houve dois *mastros*, sendo um destinado a divisão entre todos e outro para divisão entre as crianças, neste ano não houve o *invade*. As pessoas que representam os *mordomos* foram convidadas a darem uma machadada

até que o *mastro* fosse derrubado. A Comunidade Boa Vista Cuminá pegou a bandeira e se responsabilizou em enfeitar e erguer o *mastro* na próxima *Festa Cultural*. Seguindo a programação houve a Ladainha. E pouco tempo depois iniciou as apresentações culturais. Ali pude observar o Cordão do *Aiué*.

2.5. O Cordão do *Aiué*

Janeiro de 2020

O que os *quilombolas* do Jauari convencionam a chamar de Cordão do *Aiué* constitui em um momento em que os personagens: *Rainha do Congo* e *Rei do Congo*, *Teolinda* e *Teolindo*, *Maria Cabeça de Cuia* e *Remador*, *Mantenedora* e *Mantenedor*, *Juíza*, *Mordomos* e *Porta-Bandeiras*, juntamente com as filas de *foliões*, se reúnem e realizam a prática em conjunto, seguindo uma sequência cerimonial que se dá por meio das execuções das músicas-danças. Esses personagens fixos possuem participantes que são responsáveis por darem vida ao personagem na prática, poderia aqui analisar e destacar cada quilombola que integra e permite a personificação no *Aiué*, contudo notei que existe uma rotatividade entre os quilombolas que participam. Isso é motivado pelas muitas responsabilidades que os *quilombolas* acumulam durante a *festa*. Mesmo havendo *quilombolas* que detêm o domínio sobre o personagem, é possível que a sua execução seja feita por outros *quilombolas*.

Rainha do Congo e *Rei do Congo*, *Teolinda* e *Teolinda*, *Maria Cabeça de Cuia* e *Remador*, juntamente com os *foliões* ficam dispostos em duas filas, de um lado estão os homens e de outro lado estão as mulheres, deixando ao centro um espaço destinado para as danças em casal dos personagens. Na frente estão organizados em linha a *Mantenedora* que traz consigo a imagem de São Benedito, ao seu lado está o *Mantenedor* e aos lados estão os *Porta-Bandeiras*[26]. De um lado a bandeira vermelha que representa o padroeiro, São Benedito; de outro lado está a bandeira branca representando os *foliões*, o *Aiué*. Na frente destes, no lado oposto e em linha também, estão a *Juíza* juntamente com os *Mordomos*: três homens e três mulheres.

A dança e a música ocorrem simultaneamente, não digo nem que a dança acompanha a música ou que a música acompanha a dança, prefiro afirmar que ambas se acompanham e se completam de forma indissociável. Existe música e dança específicas para cada momento da

[26] Bitter (2008, p.110) ao discutir a ideia da bandeira como algo representa o irrepresentável na Folia de Reis, anota que "a *bandeira*, assim como outros objetos que assumem características similares, tende a ser percebida como sendo capaz de mediar, de forma orgânica, o plano dos homens no tempo presente com o plano supramundano num tempo-espaço de outra qualidade. Nesta perspectiva a *bandeira* vem representar o irrepresentável, tornar conhecido o desconhecido, acessível o inacessível ou ainda tornar 'visível' o 'invisível'" [g.a.].

apresentação, estas são executadas com instrumentos como violão e tambores, bem como a voz. Os músicos ficam no palco quando se trata de apresentações na *comunidade*. O canto é estrófico, dessa forma, cada sequência de estrofe possui uma letra, no entanto, o motivo rítmico-melódico se mantém, apenas se diferenciando no refrão. As músicas como mencionado são executadas pelos músicos que ficam no palco, porém os dançarinos cantam os refrãos em uníssono juntamente com as responsáveis pelo canto. Os movimentos de dança são executados de acordo com a música que está sendo executada, assim a prática acontece dividida em cinco momentos, que podem ser notados e distinguidos pelas cinco músicas executadas e pela variação de dança realizada em cada, esses momentos seguem uma ordem de execução. Nestes cinco momentos, há destaque para determinados personagens, como apresento a seguir na descrição.

Primeiro momento

A primeira música-dança a ser executada é o *Canto de Entrada*[27]. Neste momento os *foliões* estão dispostos em duas filas, a cada estrofe uma sequência de movimentos é realizada. São feitos movimentos laterais para a direita e para a esquerda, para cada lado é direcionado dois passos marcados de cada vez, sendo primeiramente dois passos para a direita, seguidos de dois passos para a esquerda. Ao ser cantado o refrão que se repete entre todas as estrofes, eles efetuam um giro no lugar, se o giro for para a esquerda, o braço direito fica apontado para o alto formando uma diagonal com braço esquerdo que está direcionado para baixo, os braços não ficam totalmente esticados. Os pés ficam sendo: um de apoio em marcação no lugar; e, outro em movimento de marcação direcionando o giro. Ao entrar na nova estrofe o movimento permanece, no entanto se faz tudo ao inverso, aquilo que era feito para a direita passa a ser movimentado para a esquerda e vice e versa. No refrão o giro será executado para o outro lado, bem como o braço que estava no alto vai para baixo e mutuamente, assim se altera também o pé de apoio em marcação e o pé de giro em marcação.

Ao mesmo tempo a *Juíza* juntamente com os Mordomos permanecem em linha, um ao lado do outro, movimentam-se para a esquerda e direita, na marcação de dois passos para cada lado. A frente destes, em oposto e em linha, estão a *Mantenedora*, *Mantenedor* e *Porta-Bandeiras*, os únicos que se movimentam são os *Porta-Bandeiras* que agitam as bandeiras,

[27] Lucas (2014) apresenta um trecho de uma música quando o Congo saúda ao chegarem aos templos. A parte da letra apresentada no livro é similar a esta apresentada no Jauari.

efetuando uma dança que vai além de seus corpos, criando assim uma dança do corpo e do objeto.

Ao centro de todo este espaço que se forma, estão a *Rainha do Congo* e o *Rei do Congo*. Estes dançam em uma espécie de cortejo, com o tronco do corpo um tanto abaixado e com as mãos nas pontas da saia, no caso da *Rainha do Congo*, e com as mãos nas pontas da capa que desce do ombro do *Rei do Congo*, estes se seguem por todo o espaço destinado para a dança. Ao efetuarem os giros, que parecem não serem combinados, estes esticam ao máximo a saia e a capa. Após todas as estrofes e refrão segue-se para a próxima música-dança.

Canto de Entrada

Deus te salve casa santa
Onde Deus fez a morada
Aiué! Inguirissá
Viva o nosso general
Onde mora o Cálix Bento
E a hóstia consagrada
Aiué! Inguirissá
Viva o nosso general
Senhora dona da casa
De licença deu entrar
Aiué! Inguirissá
Viva o nosso general
Não podemos dançar fora
Que o sereno nos faz mal
Aiué! Inguirissá
Viva o nosso general
Glorioso Benedito
Que está posto em seu altar
Aiué! Inguirissá
Viva o nosso general
E a rainha do castelo
Que governa Portugal
Aiué! Inguirissá
Viva o nosso general
É a Rainha do Congo
Do Congo real
Aiué! Inguirissá
Viva o nosso general

Segundo momento

No segundo momento temos a segunda música-dança denominada *Porta-Bandeira*. Nesta prática não se observa protagonismo por meio da dança como ocorre no primeiro momento em que a *Rainha do Congo* e *Rei do Congo* vão ao centro exibir toda sua destreza com a dança. Na primeira estrofe da música as filas começam a se movimentar, permanecem a fazer movimentos para esquerda e direita, porém nesse momento seguem com apenas um passo para a direita e outro para a esquerda. Parecem dançar uma valsa, porém não quero aqui classificar, nem tão pouco definir suas danças como qualquer estilo de dança, acredito que as definições de suas danças devem ser classificadas e conceituadas por eles mesmo. Mas uso aqui o exemplo da valsa apenas para tentar nortear o leitor a respeito do movimento.

Os *Porta-Bandeiras* mantêm as bandeiras em constante movimento. Dos demais personagens que estão nas extremidades centrais em oposição um ao outro, apenas a *Juíza* e os *Mordomos* seguem a dança feita pelas filas, os *Mantenedores* permanecem sem dançar em seus lugares. Ao executarem o refrão, os *Mantenedores* andam em direção a *Juíza* e aos *Mordomos*, ao chegarem à frente deles, dão meia volta e retornam para seu lugar inicial. Os *Porta-Bandeiras* saem também, porém não pelo centro, lugar onde estão caminhando os *Mantenedores*, eles seguem pela lateral, fazendo com que as filas de *foliões* os sigam, indo até a lateral da *Juíza* e dos *Mordomos* e retornando ao lado dos *Mantenedores*. Ao chegarem ao lugar de origem, *Mantenedores* e *Porta-Bandeiras* dão meia volta, assim retornando a ficar de frente com a *Juíza* e os *Mordomos*, porém estabelecendo sempre o espaço central livre. Todos de volta aos seus lugares, inicia a segunda estrofe da música, então eles retornam para os movimentos laterais já citados. Quando o refrão for executado novamente, eles saem novamente efetuando a movimentação mencionada anteriormente. Isso irá se repetir de acordo com a forma da música-dança.

Porta-bandeira

Porta Bandeira vamos embora
Seguir a nossa jornada
Forma, forma para marchar
Andamos depressa queremos chegar
Vamos dar meia volta
Volta e meia vamos dá
Forma, forma para marchar
Andamos depressa queremos chegar
Glorioso São Benedito
Vai sair pra passear

Forma, forma para marchar
Andamos depressa queremos chegar
É na Festa Cultural
Que viemos apresentar
Forma, forma para marchar
Andamos de pressa queremos chegar

Terceiro momento

Novamente temos uma mudança de música e de movimentos. A música-dança *Mãe Maria, Cabeça de Cuia* permite um outro modo de dançar. Neste momento teremos a seguinte mudança. Os *foliões* que até então dançavam em filas, se pondo um atrás do outro, fazem uma pequena mudança, agora estes passam a dançar lado a lado, em linha, porém se postam de frente para o espaço central. Eles começam fazendo o movimento de dois passos laterais para cada lado, porém conduzindo o corpo como se fosse virar totalmente para o lado em que se direciona. As mulheres começam para a direita e os homens para a esquerda. Como estes estão de frente um para outro o movimento fica sincronizado, colocando-os a se movimentarem para o mesmo sentido, como se fosse um reflexo. Agora o movimento exige uma maior ritmicidade do corpo. Os braços desenvolvem certo movimento durante esse momento, os homens se põem com os braços levantados próximo da altura do ombro, porém com o antebraço curvado, quando se direcionam para a esquerda levam o braço direito um pouco mais alto, quando se dirigem para a direita é o braço esquerdo que levanta mais alto. As mulheres fazem movimento semelhante, porém só levantam os braços também em altura próxima aos ombros no refrão da música. No entanto, vale ressaltar que o movimento de braço não é idêntico ao dos homens. Elas parecem estar segurando ou equilibrando uma canoa, fazendo com que ela não vire, perpetrando referência cênica ao que é cantado na letra da música, tendo em vista que elas não carregam objeto algum nas mãos. Neste momento a letra da música faz referência ao gestual dos dançarinos, ou os gestos fazem referência a letra música, dessa maneira, letra, música e dança se autorreferenciam.

Os *Porta-Bandeiras* mantêm a dança das bandeiras, os *Mantenedores* seguem em seu lugar. Do lado oposto, a *Juíza* e os *Mordomos* acompanham os movimentos de dois passos para cada lado. Toda essa dança persiste até o final desta música-dança.

De forma a protagonizar, estão ao meio a *Maria Cabeça de Cuia* e o *Remador*. Estes trazem nas mãos objetos relacionados ao contexto que apresentam. *Maria Cabeça de Cuia* trás o remo e o *Remador* a canoa. Eles iniciam a dança que se expande por todo o espaço central, com o tronco do corpo um pouco inclinado para baixo, principalmente o *Remador*, as pernas

um tanto flexionadas e o quadril um pouco baixo e não fixo. Efetuam uma espécie de cortejo. *Maria Cabeça de Cuia* executa giros em sentido horário e anti-horário, bem como segura em sua saia durante a dança, durante outros momentos usa o remo para fazer movimentos de como se estivesse a remar em uma canoa. O *Remador* permanece acompanhando *Maria Cabeça de Cuia*, sempre com a canoa sendo segurada por suas mãos nas duas extremidades do objeto. Ao final da música, em sua última estrofe, a música faz referência a *Juíza*, fazendo com que a *Maria Cabeça de Cuia* e o *Remador* se dirijam até ela. E assim conclui este momento com o refrão sendo cantado com uma letra diferente dos demais anteriores desta música.

Mãe Maria, Cabeça de Cuia

Oh! Mãe Maria você minha tia
A canoa virou lá na maresia
Não deixa virá,
Não deixa virá,
Porque Mãe Maria não sabe anadar
Oh! Mãe Maria Paissandu
A canoa virou, mas não se alagou
Não deixa virá,
Não deixa virá,
Porque Mãe Maria não sabe anadar
Mãe Maria cabeça de cuia
Caiu no pocinho ou ficou de bubuia
Não deixa virá,
Não deixa virá,
Porque Mãe Maria não sabe anadar
Ra rema Maria Fragata
Reminho de Ouro
Ai colete de prata
Não deixa virá,
Não deixa virá,
Porque Mãe Maria não sabe anadar
Senhora Juíza está aqui seu cordão
Queremos dinheiro em nossa razão
Queremos dinheiro
Queremos dinheiro
Queremos dinheiro em nossa razão

Quarto momento

O quarto momento parece ser uma continuação do terceiro, no entanto, há diferenças. Saem do protagonismo *Maria Cabeça de Cuia* e *Remador* e entram *Teolinda* e *Teolindo* que dançam a música-dança *Teolinda*. Eles executam também uma espécie de cortejo, apesar de

não dançarem juntos ou colados como em outras danças[28] que não fazem parte no *Aiué*. Eles se acompanham e percorrem todo o espaço, efetuam giros, *Teolinda* com as mãos em sua saia e *Teolindo* com os braços livres. Quando ouvem a palavra horta eles se abaixam fazendo referência a semear ou plantar na horta.

As linhas permanecem como na música anterior, porém agora as mulheres não levantam o braço próximo da altura do ombro como no refrão da música anterior. As mulheres agora seguram na saia. *Mantenedores*, *Porta-Bandeiras*, *Juíza* e *Mordomos* se mantêm como na música anterior.

Teolinda

Nós já fomos e já viemos, Teolinda
Lá torre de Belém, Teolinda
Aí Teolinda, aí Teolinda, aí Teolinda
Semente de melancia horta linda
Aí vem vorto branco, Teolinda
E a geleira que já vem, Teolinda
Aí Teolinda, aí Teolinda, aí Teolinda
Semente de melancia, Teolinda
Eu plantei na minha horta, horta linda
Semente de melancia, Teolinda
Aí Teolinda, aí Teolinda, aí Teolinda
Semente de melancia, Teolinda

Quinto Momento

O quinto momento é a despedida executada na música-dança *Canto de Saída*. Os *foliões* retornam a ficarem em filas um após o outro. Na primeira estrofe homens e mulheres começam a se movimentar para a direita e em seguida para a esquerda, direcionando dois passos para cada lado, entretanto elevando a direção do corpo para o lado em que se movimentam, eles também dão ênfase maior ao movimento como se estivessem saltitando. Os personagens *Juíza* e *Mordomos* acompanham os movimentos. Em contraste, *Mantenedores* continuam fixos no lugar sem dançar. Por outro lado, a dança das bandeiras segue.

No momento do refrão ocorre novamente algo parecido com o que foi feito no segundo momento. *Mantenedores* seguem até a frente da *Juíza* e dos *Mordomos* e retornam. Os *Porta-Bandeiras* puxam as filas de *foliões* pelas laterais, levam até ao lado da *Juíza* e dos *Mordomos* e retornam, como já citado no segundo momento. O diferencial está na movimentação dos

[28] As danças como forró, brega e calypso realizadas no fim do primeiro dia e no decorrer do segundo e último dia de *festa* são dançadas corpo a corpo.

foliões, eles vão com os braços erguidos dando adeus. Após o refrão todos voltam a realizar a movimentação da primeira estrofe, quando o refrão retorna se repete a movimentação feita na primeira vez, e assim segue até o final da música-dança, assim encerrando o *Aiué* no último refrão quando todos saem do espaço de apresentação.

Canto de Saída

Se o meu partir é certo
Se eu morrer certo será
Minha vida ninguém sente
Minha morte sentirá
Adeus, adeus, adeus
Minha querida senhora
Deus a leve o salvamento
Já está chegando a hora
Por aqui vamos andando
Dando um pulinho de leve
Entregando as nossas almas
Ao bom Jesus que nos leve
Adeus, adeus, adeus
Minha querida senhora
Deus a leve o salvamento
Já está chegando a hora
Por aqui vamos andando
Neste campo tão sereno
Vamos ver São Benedito
Bom Jesus de Nazareno
Adeus, adeus, adeus
Minha querida senhora
Deus a leve o salvamento
Já está chegando a hora
Lá vai sol sentando
Deixando o mundo sem luz
Peço a Deus que não nos deixe
Pelas chagas de Jesus
Adeus, adeus, adeus
Minha querida senhora
Deus a leve o salvamento
Já está chegando a hora
Se essa rua fosse minha
Mandaria ela brilhar
Com uma pedra de diamantes
Para o cordão passear
Adeus, adeus, adeus
Minha querida senhora
Deus a leve o salvamento
Já está chegando a hora

Oh, que rua tão cumprida
Onde não vejo ninguém
Ali vejo um vorto branco
É a geleira que já vem
Adeus, adeus, adeus
Minha querida senhora
Deus a leve o salvamento
Já está chegando a hora
Oh, que rua tão comprida
Toda cheia de curvão
Cada curva é uma rosa
Cada rosa é um curvão
Adeus, adeus, adeus
Minha querida senhora
Deus a leve o salvamento
Já está chegando a hora

Nota-se que durante o ritual do *Aiué* muitos elementos da vida social estão sendo citados nas músicas e reproduzidos nas danças. Como por exemplo o uso da canoa como meio de transporte, utilizado para se deslocar entre as casas de moradores da *comunidade*, bem como para ir para outras *comunidades*, irem pescar e caçar e, em tempos passados, se deslocarem para irem à cidade. Outro exemplo, faz referência ao semear e plantar na horta, uma menção direta ao cultivo das roças utilizadas pelas famílias como forma de subsistência.

Outro elemento de referência é a coletividade. As músicas-danças que compõem o *Aiué* são coletivas, músicos necessitam de dançarinos e dançarinos necessitam de músicos. Não existe a prática sem algum de seus integrantes. Isso faz uma relação direta com vida social em *comunidade* que é praticada por meio da coletividade. O saber música-dança que corresponde ao *Aiué* e a toda a *Festa Cultural* é um fazer social e correspondente a vida em *comunidade* e para aqueles que visitam a *comunidade*. Não se canta, toca e dança o *Aiué* por um viés individual, essa prática reverbera diretamente em relações de coletividade.

Outro elemento significativo perpassa em refletir os corpos na música-dança. Não se pode separar os corpos que participam do *Aiué* de outras atividades exercidas na comunidade. Esses corpos que esbanjam musicalidade e movimentação são os mesmos corpos quilombolas que praticam outras atividades. Caberia refletir. São corpos preparados tecnicamente para a dança? Necessitam de um padrão de corpo, força muscular, caráter atlético? Precisam de uma estética de dança? Entretanto, isso não parece fazer sentido entre os *quilombolas* do Jauari, não se cobra técnicas específicas de dança, corpos em padrão específico, nem tampouco de uma estética diretamente à dança. Vale ressaltar que o mesmo corpo que dança é o corpo que joga futebol, que pesca, que caça, que coleta castanha, que faz a roça, que constroem casas. O mesmo

corpo que canta e dança é criança, é jovem, é adulto, é pai, é mãe. Com isso, quero mostrar que para ser músico e dançarino *quilombola* não precisa obedecer a padrões, regras e conhecimentos especializados dos tipos ocidentais. Um exemplo autobiográfico refere-se à quando aprendi a tocar trompete, necessitava estudar métodos e técnicas específicas que são necessárias para ser um exímio *performer*, apesar de acreditar que isto nunca tenha sido um objetivo primário. Quando dançava em minha cidade em grupos de dança, sempre houve uma preocupação em executar as coreografias com definição, acabamento, obedecendo os padrões técnicos da dança. Quando vejo os músicos e dançarinos do Jauari em suas práticas, observo que eles detêm um saber contido em si, que parece acompanha-los na vivência coletiva. Assim como aprendem na coletividade a serem extrativistas e pescadores aprendem também a serem músicos e dançarinos. A vida social molda os corpos[29] a partir das necessidades preexistentes de se relacionar com o território, orientar o uso dos recursos naturais, bem como de estabelecer relação com os *quilombolas* que vivem no espaço.

Voltando as descrições da *festa*, após o término do Cordão do *Aiué* houveram outras apresentações tanto do Jauari quanto de outras comunidades que estavam visitando e participando da *festa*. Após as apresentações houve muita música e dança no barracão, os presentes amanheceram ali.

2.6. A *Festa Cultural* também é a *Festa Social*

Janeiro de 2020

Logo cedo meus companheiros de viagem retornaram a Oriximiná[30]. Eu permaneci no Jauari para acompanhar a segunda parte da *Festa Cultural*. O segundo dia de *festa* ou a chamada *Festa Social* é o dia destinado aos torneios esportivos, torneio de futebol masculino e feminino e torneio de pênaltis, porém não só de esporte é reservado essa segunda parte da *festa*, durante o dia todo a música e a dança acompanham as movimentações esportivas. Vale ressaltar que apesar de serem dois dias de *festa*, com atividades relativamente diferentes, posso considerar que os dois dias são um contínuo de música, dança, torneios e diversão por parte de quem participa. Os torneios estão inseridos na ambiguidade que une, mas compete. Trata-se de uma dinâmica de contrariedade e amizade. Os torneios apenas aparentemente rompem com a coesão

[29] Mauss (2017, p. 421) refere-se as 'técnicas do corpo", o autor destaca: "Entendo por essa expressão as maneiras como os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo".
[30] Me refiro aos professores Alfredo Wagner Berno de Almeida, Patrícia Portela e Emmanuel de Almeida Farias Júnior, pesquisadores do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia – PNCSA. Havíamos participado pela manhã do dia anterior da inauguração do Centro de Ciências e Saberes Francisco Melo.

social quando se depara com a disputa de times por *comunidade*. Contudo, é importante observar que na verdade esses torneios funcionam como uma forma de fortalecer a coesão social entre as *comunidades* participantes (Ver imagem 64 referente ao Convite para o Torneio 2023).

Logo cedo os times começam a se preparar, já se posicionam próximo ao campo de futebol da *comunidade*. Cada *comunidade* visitante traz seu time de futebol masculino e feminino, o torneio se estende até o início da noite. Noto que durante toda a *festa* a música e a dança se fazem presente de alguma forma, seja no *Auié*, nas danças como o lundu, na musicalidade do *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* ou através das bandas que são trazidas para animar a *festa*. Durante o torneio havia música ao vivo ou por som mecânico. Na música ao vivo, o *Grupo Swingue do Pagode* da Comunidade Quilombola Boa Vista Cuminã fazia a animação na área que fica abaixo dos altos do Centro de Ciências e Saberes do Jauari. Aqueles que não se envolvem diretamente no torneio, ou seja, jogando, participam torcendo, cantando e/ou dançando, outros trabalham, neste caso são os *quilombolas* do Jauari que preparam e vendem alimentação, vendem ingressos para a festa que ocorrerá a noite, porém eles se revezam entre as atividades organizativas da *festa* e a programação, assim conseguem jogar, dançar, cantar e organizar a *festa*.

Durante a noite, após o término dos torneios, se iniciam as apresentações musicais no barracão com bandas vindas da cidade. O barracão maior fica lotado e ali se cria um grande espaço destinado a música e a dança. Como sempre notei, os *quilombolas* possuem grande interesse e habilidade na dança. Formam-se casais que se revezam na dança, de modo que dançar se torna um ato de sociabilidade. Por outro lado, alguns preferem não entra no barracão, mas não por não saberem dançar, pois do lado de fora também se cria um espaço para a dança, seja no barracão menor onde funciona o bar ou nas áreas próximas dali. O momento é de pura descontração, o momento religioso concluído no dia anterior abre espaço para movimentação esportiva, musicada e dançada ao acompanhamento de bebidas alcoólicas[31]. A festa vai até o dia amanhecer quando alguns barcos de outras *comunidades* e da cidade começam a retornar.

[31] Beaudet (2016, 2017). Ao etnografar as danças do Alto Oiapoque, Beaudet anota sobre a bebida de cauim durante as danças. Segundo Beaudet "a bebida é uma coisa fundamental naqueles encontros. Hoje em dia, naquelas aldeias que conheço, as reuniões associam sempre bebidas locais – cauim ou kasili -, e cachaça ou cerveja comprada nas lojas do médio rio, e isso nas duas circunstâncias de dança (2016, p. 117). Farias Júnior (2019) discorre sobre o uso de bebidas alcoólicas nos festejos de Nossa Senhora de Fátima na Comunidade Quilombola Cachoeira Porteira em Oriximiná (PA). O autor mostra o caso do "rito alcoólico", quando a "'dádiva' de um brinde obriga a 'retribuição', iniciando, assim, um rito que pode levar o castanheiro a gastar parte ou tudo do que obteve com a venda de sua castanha" (p. 211).

2.7. Quando a *Festa Cultural* encerra

Janeiro de 2020

A programação oficial foi concluída, mas quando a *festa* encerra, ela ainda continua. Ao amanhecer a maioria dos visitantes já retornaram para as suas *comunidades* ou para a cidade, porém alguns ainda permanecem na *comunidade*, além também de alguns *quilombolas* do Jauari que amanheceram, tanto realizando tarefas da *festa* ou mesmo se divertindo. As bandas que vieram da cidade haviam concluído suas apresentações e os grupos musicais do Jauari e de *comunidades* vizinhas não se apresentam nesse momento. A opção para não encerrar tudo de uma vez é o som mecânico, assim é possível manter a música e a dança em constância. Aqueles que permanecem na *comunidade*, juntamente com os *quilombolas* do Jauari, entre adultos e crianças, dançam, formam pares para dançar e se revezam no salão do barracão menor.

Além do barracão menor, os que ainda permanecem ali se reúnem ainda pelas casas. A casa de Tote, onde estava hospedado durante a pesquisa de campo, recebe várias pessoas nesse pós *festa* e até mesmo durante a *festa*, já que eles recebem em suas casas conhecidos ou parentes que vem até a *comunidade* participar da *festa*. Mas nesse domingo, como se repete a cada *festa* no Jauari, um grupo de *quilombolas* da Comunidade Serrinha, se reúne na casa de Tote, ali eles preparam o almoço, bebem e conversam sobre a *festa* e tudo aquilo que os interessar. Tote sempre me falava que após a *festa* havia esse momento de interação, ele e sua esposa Zane recebem eles em sua casa, e quando eles vão até a *festa* da Comunidade Quilombola Serrinha, são recepcionados por este mesmo grupo. Neste ano após o almoço e toda a descontração, ainda houve tempo para jogarmos vôlei, em seguida eles retornaram para o barracão menor.

No barracão menor várias pessoas ainda estavam reunidas bebendo e dançando. Algo interessante está nas crianças, essas acompanham seus pais e também dançam ali. Elas demonstram o saber dançar desde muito cedo, conseguem se movimentar com certa rítmica, conseguem dançar como os adultos e as vezes com os adultos, acompanhando a ritmicidade deles. Sempre observei crianças dançando no Jauari de forma espontânea seja nas danças tidas por eles como tradicionais ou nas danças como forró, Calypso e brega. Esse saber dançar é desenvolvido pelas crianças desde muito cedo, assim como o saber tocar e o saber cantar.

Noto que após o encerramento da *festa* é como se houvesse uma extensão da própria *festa*, mesmo que não oficial, mas também é uma maneira de confraternizar a *festa* que encerrou, pois se a *festa* ainda continua é sinal que tudo ocorreu como planejado há meses e intensificado nas semanas que antecedem a programação oficial. Por fim, aqueles que ainda

não retornaram para suas *comunidades* começam a fazer isso, até o início da noite já estão somente os *quilombolas* do Jauari. Pouco tempo depois os que ainda estavam por ali de destinam as suas casas, agora de fato a *festa* encerrou.

2.8. A *Festa* na pandemia

A pandemia do Covid-19 impôs uma série de mudanças na vida social dos *quilombolas*. No que diz respeito as *Festas Culturais*, estas precisaram ser paralisadas ou repensadas e organizadas em formatos diferentes. Em 2021 e 2022 a Comunidade Quilombola Jauari não deixou de realizar a Festividade de São Benedito, contudo a realização se tornou restrita à *comunidade* e convidados específicos. Nos dois anos fui convidado por eles para acompanhar, porém somente em 2022 pude estar presente. Estabeleci comunicação com os *quilombolas* da Comunidade Quilombola Jauari durante todo o período de pandemia via aplicativos de mensagens. Diante disso, eles já haviam me informado sobre o interesse em realizar uma programação que contemplasse a *Festa Cultural* de alguma maneira.

Janeiro de 2022

A programação de 2022 foi realizada em apenas um dia. Foi restrita aos *quilombolas* do Jauari e da Comunidade Quilombola Pancada que foi convidada para compartilhar esse momento. Neste sentido, a paisagem que se cria em relação as *festas* anteriores se modificou. O espaço fica menos lotado e nem todas as atividades que compõem a programação de dois dias são realizadas neste formato de apenas um dia. Passo a descrição do dia 15 de janeiro de 2022.

Era 06h30min quando soou fogos anunciando a Alvorada. Então fomos, eu e Zane, acompanhar a Alvorada. Quando chegamos havia um grupo de pessoas que estava acompanhando a imagem de São Benedito que saiu da Igreja para a casa de seu Dedê (Declives) que fica do outro lado do campo de futebol. A caminhada seguiu o mesmo padrão de outros anos, passando pelos caminhos que se criam entre uma casa e outra. A Alvorada foi acompanhada de cantos que tinham o violão como acompanhamento. Em um carrinho de mão havia uma caixa de som amplificada onde estava plugado o violão e os microfones.

Ao término desse primeiro momento começou o processo de organização dos *mastros* que neste ano eram responsabilidade de dona Joaquina e da Comunidade Quilombola Pancada.

Em seguida houve ensaio das músicas para a *folia*. Ainda pela manhã dona Joaquina me contou que fez promessa a São Benedito, por isso havia ficado responsável por um dos *mastros*. Ela tirou a madeira chamada tatapiririca e folhas de bacabeira que foram tecidas na madeira.

O dia foi bastante corrido. Antes de finalizar a manhã o *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* começou a tocar junto de convidados. A *brincadeira*, como eles chamam, se estendeu pela tarde e início da noite quando iniciou a *folia*. Mas antes disso, os *mastros* foram enfeitados com frutas. Os dois *mastros* já tecidos com palhas foram preparados, pregos eram colocados para que as frutas fossem penduradas. As frutas alocadas são as mais diversas como cacau, cana-de-açúcar, limão, abacate, abacaxi, castanha e bananas diversas. Os dois *mastros* foram erguidos lado a lado na espera da *folia* e do *Aiué*.

No início da noite os personagens do *Aiué* começaram a se arrumar. Ao mesmo tempo começaram a organizar no chão um caminho por onde a *folia* iria passar. Esse caminho foi feito com balões de seda com velas dentro. Em 2021 e 2022 a *folia* da Comunidade Boa Vista Cuminá não foi ao Jauari. Por conta disso, os *quilombolas* adaptaram uma forma de fazer sua própria *folia* e assim manter a realização daquele momento, diferentemente, não em procissão fluvial, mas em procissão terrestre. Dona Nilza Nira explica seu sentimento em relação a alteração por conta da pandemia:

> E aí a gente criou essa ideia também para não deixar fazer em branco, como tudo a gente diz que é pequeno, mas dá o mesmo trabalho de uma grande, mas a pandemia faz ser pequena, aí a gente criou esse ritmo de fazer em terra. Soltar aqui, porque na folia no rio nunca teve barquinha, nós considerava que aqueles balões se usava num círio e aqui nós não faz um círio, nós faz uma folia que é diferente, ela é 5 horas da tarde, ela é de dia para poder a gente enxergar as bandeiras abanando, sem depender de balão no rio. Aí a gente já criou essa uma de botar os balões para clarear, mas ela não tem muito a ver com nós. Mas a gente faz, não pode ficar sem fazer por causa da pandemia que não deixa a gente soltar como era (Nilza Nira Melo de Souza, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

A *folia* iniciou, saiu da casa de seu Declives em direção aos *mastros*, a imagem de São Benedito foi conduzida ao som dos cantos da *folia*. Ao chegar aos *mastros* o Cordão do *Aiué* se posicionou, os músicos se organizaram e assim começou. Quatro músicas-danças foram executadas, a primeira com destaque para a *Rainha do Congo* e o *Rei do Congo*. A forma de se apresentar não sofreu alteração alguma, seguiu o formato que sempre é apresentado. Depois a segunda música-dança deu destaque para *Maria Cabeça de Cuia* e o *Remador*. A terceira música-dança estabeleceu destaque para a *Teolinda* e o *Teolindo*. E, por último, a quarta música-dança foi a despedida, como sempre é realizado.

Ao término do *Aiué* houve a Ladainha. Neste ano eles distribuíram folhas com a letra dos cantos da *folia* e da Ladainha, assim foi possível que mais pessoas pudessem acompanhar, cantar e rezar. Seguindo a programação foi a realizada a *derriba* dos *mastros*. O sr. Francisco Hugo pediu a mim para que eu anotasse os nomes daqueles que seriam os *mordomos*. Eram nomes indicados pela *comunidade*, bem como de pessoas que se autoindicavam. Ao todo foram chamados em torno de 80 *mordomos*, entre *quilombolas*, não quilombolas, adultos e crianças.

Inicialmente, o *mastro* derrubado foi o erguido pela Comunidade Quilombola Pancada e em seguida o erguido pela dona Joaquina. Os *mastros* foram levados para o barracão de ubim onde foi dividido com todos. Ao final da divisão do primeiro *mastro*, foi autorizado o *invade* para esse *mastro*. Seguindo a programação foi servido o jantar aos presentes seguindo o padrão adotado de oferecer de forma gratuita. Mais tarde houve bingo e em seguida música para dançar até a madrugada, por volta de 4 horas da manhã a programação encerrou.

2.9. O *Aiué* enquanto música-dança

As músicas e danças que perfazem o *Aiué* apesar de serem as mesmas durante as práticas possuem um caráter de dinamicidade. A cada ano é como se a música e a dança se renovassem, e ao longo de cada *festa* que se renova a cada ano a música e a dança que constroem o *Aiué* se mantêm como referências de toda a prática ritual[32]. Por algumas vezes indagava os *quilombolas* do Jauari para tentar compreender que ritmos compõem o *Aiué*. Por vezes, alguns *quilombolas* ainda chegaram a dizer que talvez o lundu e a marcha pudessem estar presentes em determinados momentos. Porém, assistindo e ouvindo os seus relatos, notei que o *Aiué* não está demarcado nos limites de ritmos musicais como do lundu, da marcha e/ou de qualquer outro, por mais que apresentem em sua composição características próximas desses ritmos.

Neste sentido, chego à noção de que o *Aiué* possui elementos musicais e de danças que condizem com a vida social e cultural quilombola, elencando e se apropriando de formas de música e dança que são pertencentes a realidade de saberes e fazeres que eles possuem intrinsecamente relacionados a sua identidade. Por isso, o *Aiué* não é o lundu, ou a marcha, ou qualquer outra forma de música e dança, por mais que elementos destes sejam constitutivos

[32] Van Gennep em "Os Ritos de Passagem" (2011 [1909]) analisa e entende que os rituais obedecem a uma distribuição cerimonial. O autor não reduz os rituais ao sentido único da passagem, cada rito tem finalidade e significado específicos ainda que estes estejam atrelados nos ritos de passagem. E cada fase deve ser analisada, pois são relativas umas as outras. Para Turner (1974) pessoas, tempo e espaço estão sob a influência de uma atmosfera simbólica que os ressignifica e transforma seus status e atributos. Para Leach (1996) o ritual é como uma linguagem pela qual se fala sobre o grupo.

dessa manifestação. O *Aiué* pode ser compreendido como uma música-dança praticada através dos saberes que os *quilombolas* do Jauari possuem enquanto domínio de pertencimento identitário, já que esse ritual é praticado por eles e utilizado como forma de afirmação étnica. O *Aiué* pode ser considerado como música, dança e, sobretudo, como um ritmo musical/dançante amazônico praticado e ressignificado em uma comunidade quilombola.

O *Aiué* é gerativo por informar e sustentar o aspecto identitário, e, com isto, constitui os outros elementos da *festa*. Se há *Festa Cultural* haverá *Aiué* e toda a musicalidade e dança. Se há o *Aiué* há *festa*, porquanto o *Aiué* é a *festa* desdobrada em diversas práticas. Mesmo que realizado em um determinado momento dos dois dias daqueles que compõem a *festa*, o *Aiué* não é algo secundário, é a prática central da *festa*. E antes e após ele existe todo um sequencial que só acontece por meio dele. Ele é o fio condutor e o elo de ligação com todas as outras práticas que ocorrem na *festa*. Assim como o *Aiué* se constitui de música e de dança, estes acabam por acompanhar toda a *festa*. Pois sem música e sem dança não há *festa* para eles.

Se há música e dança então isso indica que a comunidade está bem[33], sem problemas sérios, o que permite organizar a *festa* e promove-la. Por outro lado, promover a *festa* significa também estar bem com outras *comunidades* quilombolas e não quilombolas, permitindo recebe-las e fazê-las cantar, tocar, dançar, beber e jogar futebol. Em um sentido amplo, a música e a dança desempenham um papel político de confraternização, sociabilidade e aproximação, consentindo que novos indivíduos possam se relacionar com os *quilombolas* do Jauari diante da *festa*.

A ideia de compreender a produção de conhecimentos e práticas diversas que compõem a *Festa Cultural* como saberes e fazeres é significativa. No entanto, quero tornar essa discussão mais particular, levando em consideração a reflexão sobre saberes específicos relacionados a música e a dança. O saber e o fazer podem significar um apanhado de situações relacionadas aos povos e comunidades tradicionais, porém não compreendendo o tradicional[34] como uma parcela restrita há um tempo passado, mas sim como uma consciência do tempo presente.

Essas práticas são capazes de vislumbrar formas de mobilização das identidades coletivas, possuindo caráter de identificação social, opondo-se a ideia da obrigação da

[33] Beaudet interpretou entre os Wayãpi que as práticas musicais e coreográficas são uma expressão do "bem estar" (1980 *apud* BEAUDET, 2016).

[34] Almeida, Domingues e Martins (2017, p. 24) anotaram que o que "senso-comum acadêmico chama de **tradicional**, não deve ser tomado ao pé-da-letra ou num sentido dicionarizado ou ainda em estrita consonância com um tempo passado. Os seus significados [...] remetem não a uma continuidade ou uma transmissão de saberes de uma geração a outra ou ainda a um tempo linear, mas a rupturas, a invenções e a emergências de identidade coletivas no tempo presente" [g.a.]. Hobsbawm (2002) referente a "invenção da tradição".

repetição, mas atrelando-se, sobretudo, em práticas dinâmicas. O saber e o fazer relacionado a música-dança, vivo na memória coletiva, engloba formas de construir instrumentos, saber cantar, saber tocar, saber dançar, saber cantar e dançar ao mesmo. Esses saberes que estão interligados ao universo musical e ao universo da dança não estão separados, estes saberes são intrínsecos no saber quilombola, criando um repertório de conhecimentos designados como tradicionais.

O fato de um *quilombola* deter o saber musical não o proíbe de possuir o saber dançar, é inerente a eles a constituição de vários saberes em seu conhecimento. Existem vários casos em que o *quilombola* é detentor do conhecimento musical/corporal além de outros, desta maneira, tem-se uma diversidade de conhecimentos. Assim como ele constrói os instrumentos artesanais, ele também os toca, bem como ainda possui o domínio sobre seu corpo para saber tocar o instrumento a partir do uso corporal, além de saber controla-lo na dança, sendo ela individual, em casal ou coletiva. Esse entendimento em relação a diversos saberes contidos nesses *quilombolas* é bastante notório, a própria afirmação do sr. Francisco Hugo de Souza durante a inauguração do Centro de Ciências e Saberes (CCS)[35] da Comunidade Jauari, em janeiro de 2020, é significativa nessa reflexão, ele afirmou sobre os quilombolas que participaram diretamente da construção do CCS: "esses meninos aí são os carpinteiros, marceneiro, arquiteto, mecânico, pintor, extrativista, pescador e pai de família. E engenheiro". Desta forma, é observável a concepção que eles possuem sobre os saberes que detêm, não são apenas *quilombolas* músicos e/ou dançarinos, mas *quilombolas* com o saber sobre o domínio de seu território, dos recursos naturais e de tudo que nele acontece.

O caso do *Aiué*, durante a Festividade de São Benedito no Jauari, é significativo para refletir sobre os saberes. Os *quilombolas* do Jauari estão sempre ocupados com alguma atividade organizativa durante suas *Festas Culturais*, isso leva com que algumas pessoas que possuem função determinada no *Aiué* sejam substituídas no momento da apresentação. Essa substituição situacional, já que ocorre naquele determinado momento, é somente possível pelo fato de uma grande parcela da *comunidade* possuir domínio sob a dança e a música, que são os saberes e fazeres essenciais para a realização do *Aiué*. Isso é possível por conta de o saber dançar, o saber tocar e o saber cantar serem saberes que os *quilombolas* podem possuir ao mesmo tempo, assim como podem praticar a todos. Assim, a substituição imediata e situacional

[35] Trata-se de um projeto desenvolvido pelo Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia (PNCSA) em parceria com Povos e Comunidades Tradicionais que visa instituir um espaço de valorização de saberes. Com isso, as comunidades tradicionais organizam unidades denominadas "museus vivos" ou "Centro de Ciências e Saberes" onde expõem suas formas de classificações e possuem ainda formas de autogestão.

momentos antes ao início do *Aiué* apenas é possível por esse conhecimento disseminado e concretizado a partir dos saberes contidos nesses *quilombolas*. Dançar, cantar, tocar e construir instrumentos é algo comum entre eles, porém esse comum não o torna simples ou supérfluo, mas, ao invés disso, necessário e identitário. Eles dizem que somente em apresentações em outras comunidades é possível realizar o *Aiué* com todos os participantes que possuem função determinada.

Outro fato importante nessa discussão corresponde as crianças. Elas demonstram o saber dançar desde muito cedo, conseguem se movimentar com certa rítmica desde os primeiros anos, conseguem dançar com os adultos acompanhando a ritmicidade. Dançam de forma espontânea seja nas danças tidas por eles como *tradicionais* ou nas danças como forró, calypso e brega. Esse saber dançar é desenvolvido pelas crianças desde muito cedo, assim como o saber tocar e o saber cantar que discuti em outra pesquisa sobre a música no Jauari, mais especificamente referente ao *Grupo Cultural Encanto do Quilombo*[36]. Ressalto agora pelo menos três breves situações envolvendo crianças no Jauari observadas durante o trabalho de campo.

Em março de 2017, durante os ensaios para o *Aiué Mirim*, presenciei uma situação que naquele momento chamou minha atenção. Rafael, filho de Clodoaldo e Leicy, na época acredito eu com 2 anos de idade, estava no barracão maior assistindo o ensaio do *Aiué Mirim*, quando deparamos ele começou a dançar como as outras crianças que tinham mais idade que ele, o momento chamou a atenção pelo fato dele conseguir desenvolver a dança de forma imitativa e, ao mesmo tempo, similar a dança que víamos ser praticada pelas outras crianças.

A segunda situação ocorreu em janeiro de 2018. No início da tarde atravessamos o rio, Roberta, Marquinho e eu. Roberta, *quilombola* e professora no Jauari, estava avisando aos *quilombolas* que moram do outro lado do rio sobre uma reunião que ocorreria no dia seguinte. Ao retornarmos, ouvi crianças tocando e cantando. Fui observar e me deparei com eles tocando em baldes, ao mesmo tempo que tocavam também cantavam músicas diversas. Eles demonstravam bastante musicalidade, mesmo que com instrumentos improvisados, apresentavam pulso métrico e ritmo constante. Não havia ali nenhum adulto os ensinando, tudo ocorria de forma espontânea.

A terceira situação que presenciei envolvendo criança corresponde a janeiro de 2020, no dia seguinte ao término da programação oficial da *Festa Cultural*. Estávamos no barracão menor, como já descrevi em outro momento os presentes formavam duplas e se revezavam na dança. Uma menina que devia ter pouco menos de 2 anos de idade, filha de um sobrinho de

[36] Farias (2018) desenvolveu trabalho etnográfico sobre a musicalidade do *Grupo Cultural Encanto do Quilombo*.

Zane, estava entre nós acompanhada de seu pai. Ela desenvolvia a dança de forma análoga aos adultos, até mesmo quando seguravam em suas mãos como se estivessem convidando-a para a dança, a mesma proporcionava a dança como ritmicidade, desenvolvendo os movimentos dos pés e de todo o corpo com certo domínio.

Observo através das práticas que envolvem dança e música em crianças, além é claro da prática da música-dança no *Aiué* e do *Grupo Cultural Encanto do Quilombo*, que elas todas implicam em saberes tradicionais. Esses saberes, conhecimentos, práticas ou "técnicas corporais"[37] são desenvolvidas por cada sociedade a sua maneira. No caso em específico, adianto que não existe um sistema formal de ensino que instrua a música[38] e a dança, nem mesmo outras práticas como fazer uma roça, pescar, caçar, coletar e cortar castanha[39] ou mesmo saber o caminho nos rios entre o Jauari e Oriximiná conhecendo os atalhos e furos. O processo de transmissão dos saberes e fazeres tradicionais se pautam no contato entre os *quilombolas*[40], na vivência entre crianças e adultos nas *Festas Culturais* diversas e no dia-a-dia que promove a transmissão via tradição oral e imitação[41]. A tríade ver, ouvir e experimentar permeiam as práticas diversas, as crianças crescem acompanhando diversas atividades, então se torna comum o interesse indiscriminado pela imitação. As práticas são transmitidas por meio dos saberes tradicionais[42] que circulam entre esses quilombolas reafirmando sua identidade étnica.

[37] Mauss (2017) faz uma análise sobre as "técnicas corporais".
[38] Merriam (1964) destaca que o processo de aprendizagem é moldado por cada cultura através de seus próprios ideais e valores. Música como som, bem como o comportamento musical possui relação com a transmissão feita por gerações.
[39] Farias Júnior (2019) discorre sobre o "contato geracional" referente a coleta e corte da castanha.
[40] Thompson (1998) corrobora que "Embora a visa social esteja e permanente mudança e a mobilidade seja considerável, essas mudanças ainda não atingiram o ponto em que se admite que cada geração sucessiva terá um horizonte diferente". "Práticas" e "normas" se refletem ao longo das gerações, as "tradições se perpetuam em grande parte mediante a transmissão oral, com seu repertório de anedotas e narrativas exemplares (p. 18).
[41] Mauss (2017) anota sobre a "noção da natureza social do '*habitus*'" (p. 424). "Esses 'hábitos' variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, variam sobretudo com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição". Mauss destaca que há uma imitação prestigiosa. A criança, como o adulto, imita atos bens-sucedidos que ela viu ser efetuados por essas pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela" (p. 425).
[42] Mauss (2017) deixa evidente que "Não há técnica nem transmissão se não houver tradição" (p. 427).

CAPÍTULO 3 – A MÚSICA E A DANÇA COMO ESTRATÉGIA DE TERRITORIALIZAÇÃO

"[...] terra é poder, terra é riqueza [...]"
Daniel de Souza

Neste capítulo proponho a refletir a premissa de que música e dança ou as formas em que as duas se inter-relacionam são modos pelos quais os *quilombolas* utilizam como estratégia de territorialização, bem como forma de resistência, de organização social e de reafirmação étnica. O termo territorialização carrega em si vários significados e situações, capazes de representar o universo de possibilidades que a música e a dança acionam na vida social de diferentes sociedades, envolvendo diferentes aspectos sociais, seja enquanto praticantes ou apreciadores. Se territorializar, pela música e dança, significa uma atividade capaz de se configurar enquanto grupo étnico; de acionar identidades; de estabelecer formas de mobilização; de reivindicar um território; de promover situações festivas afim de manter, produzir e reproduzir a maneira como as tradições podem ser interpretadas; como maneira de produzir representação por pertencer ao mesmo grupo que faz a música e a dança, ou seja, apenas por apreciar já que compõem também como uma forma de se identificar; de criar um espaço de performance; enfim, territorializar condiz com uma realidade equiparada com a vida social, são modos de estar no mundo, construir lugares, e, mais que isso, constituir espaços sociais que se interligam proficuamente com a identidade.

Cabe conjeturar nas diferentes formas pelas quais os quilombolas se mobilizam por meio dessas práticas. É possível observar como um evento como o *Aiué* pode ser descrito como uma reinvenção de saberes no intuito de elencar ações de reinterpretação de ritos e narrativas míticas que são tradicionais. Essa reinvenção se promove após um interregno que está dentro do processo dinâmico da vida social dos *quilombolas*, mostrando que não há uma continuidade, mas na verdade uma descontinuidade. Para responder tais questionamentos, me reportarei criticamente às leituras que podem ajudar a contextualizar e a refletir a proposta, trabalhos como o de Pacheco de Oliveira (2022), os de Benites (2014, 2012) e Alarcon (2013) para dialogar com a proposta de retomada e recuperação de terras. Porém, entendendo aqui como conexões da prática do *Aiué* com o território quilombola estão estabelecidas com conceitos como

reinvenção, retomada e recuperação[43]. Destaco que aqui o termo difere do conceito, no decorrer desta reflexão demonstrarei as diferenças conceituais adotadas e que explicam a preferência pelo termo reinvenção. De certo modo, isso acarretará em discussão sobre o tradicional pautado em Almeida (2006), Hobsbawm (2002) e Grünewald (2012). Será possível recorrer ainda a Bourdieu (2008) para pensar a dinâmica do território como um "espaço social", bem como a maneira que os elementos étnicos em sua dinâmica ajudam a descrever as estratégias que levam à "territorialidade especificas" (ALMEIDA, 2006, 2008).

3.1. O território quilombola como um espaço social

Previamente, antes de qualquer discussão pormenorizada, há de se levar em consideração que a compreensão de território aqui passa a ser refletida como um "espaço social" (BOURDIEU, 2008). Aqui se distingue, segundo Bourdieu (2008), o lugar, que pode ser definido como um ponto do espaço físico, do "espaço social", construído a partir do sistema de relações dos agentes socias.

Neste contexto, aqui se privilegia como elemento de reflexão o caráter relacional que se estabelece entre os quilombolas que ocupam o território quilombola que é compreendido como um espaço social. Rompendo, dessa forma, com meras interpretações que atestam o território como somente sendo um lugar, uma localização ou um espaço físico.

Essa noção de relacional se propõe também na compreensão do termo analítico de comunidade. Consoante à interpretação de Gusfield (1975) o conceito de comunidade é atribuído a dois aspectos diferentes: o geográfico e o relacional. Neste contexto, estando o primeiro relacionado ao território, as fronteiras geográficas e ao espaço físico e o segundo conexo as relações sociais e aos sistemas de coesão social.

Por assim entender, cabe destacar que Gusfield (1975) compreende que a comunidade é caracterizada de relações sociais. Portanto, privilegiando o aspecto relacional, que implica numa compreensão de que as relações sociais do grupo permeiam relações de cooperação e conflito que são essenciais para a sua concepção, afastando assim da mera interpretação como localização. Esse instrumento analítico para Gusfield é básico para a compreensão das mudanças sociais em sociedades ocidentais e nas "novas nações" da Ásia e da África.

[43] Reinvenção trata-se da ação ou efeito de reinventar, está nos meandros de recriar, refazer, renovar e aperfeiçoar algo que já existe. Retomada está ligado a recuperação e reconquista, à ação ou efeito de retomar, de possuir de volta. Recuperação está relacionado ao efeito de recuperar, devolver algo a seu estado normal.

Esse conceito de Gusfield que passa a compor esquemas explicativos de caráter evolucionista, no que concerne compreender no âmbito de teorias da modernização, se afasta e dirige uma releitura crítica das teorias sociológicas consideradas clássicas propostas por Ferdinand Tönnies e Émile Durkheim, no século XIX. Tönnies analisa e distingue comunidade e sociedade (TÖNNIES, 1973). Para o autor "Tudo o que é confiante, íntimo, que vive exclusivamente junto, é compreendido como a vida em *comunidade*", por outro lado, a "*sociedade* é o que é público, é o mundo. Ao contrário, o homem se encontra em comunidade com os seus desde o nascimento, unido a eles tanto no bem como no mal" (TÖNNIES, 1973, p. 97) (g.a.).

Tal distinção de Tönnies alcança a análise de Weber (1994) entre "relação comunitária" e "relação associativa". Para Weber (1994, p. 25) (g.a.) a "relação comunitária" se articula "no *sentimento* subjetivo dos participantes de *pertencer* (afetiva ou tradicionalmente) ao mesmo *grupo*". A "relação associativa" envolve interesses motivados e pode repousar, não exclusivamente, "num *acordo* racional, por declaração recíproca". Apesar das terminologias de Tönnies e Weber se lembrarem, o conteúdo dessa análise entre os autores não é o mesmo.

Vale ressaltar que o estudo de Tönnies é parte da coletânea de Florestan Fernandes, que organizou no final da década de 1960-70, sobre a relação entre comunidade e sociedade. Essa seleção se deu no momento em que os "estudos de comunidade" que tanto consagram o pensamento antropológico sobre a Amazônia com Charles Wagley ([1953] 1957) e Eduardo Galvão (1955) não mais dominavam e tornaram-se objeto de intensas contestações e de rigorosas críticas à chamada "cabloclization" e por expansão ao evolucionismo.

Destarte, comunidade pode ser compreendido como categoria observada empiricamente, seja ela de caráter político ou religioso. E estes elementos ajudam a compreender ainda mais essa analogia com o aspecto relacional em sua dimensão teórica.

A noção de comunidade, observada empiricamente, se promove por meio das formas de organização que antecedem à política de atribuição enquanto remanescentes de quilombo. A organização de núcleos familiares que mais tarde resultaria em unidades sociais é um primeiro aspecto a refletir. No caso em específico da comunidade quilombola Jauari perpassa por diferentes domínios ao estabelecer grupos de moradia que organizavam suas roças.

Como já analisado em minha dissertação de mestrado (FARIAS, 2018), o Jauari se estabeleceu inicialmente do lado esquerdo do rio Erepecuru. Na época ali chamavam o lugar de Fazendinha. Porém, necessitaram atravessar e estabelecer moradia no outro lado do rio, onde se fixaram e estão até hoje. O fato da mudança ao que tudo indica, está relacionado a aspectos

geográficos e naturais, pois na Fazendinha que não mais possui esse nome, mas que hoje é parte da comunidade Jauari recebendo moradores que lá se instalam, é uma área de várzea e na época toda a roça ia para o fundo durante o período de cheia do rio. Dona Maria Roberta, considerada fundadora da *comunidade* decide então atravessar o rio e estabelecer moradia do lado direito do rio, local que designam como de *terra firme*.

Nesse processo, há de se levar em consideração o aspecto religioso para o entendimento da constituição da *comunidade*. Na Fazendinha eles celebravam São Pedro, contudo, segundo as narrativas dos quilombolas, os santos naquela época possuíam donos[44]. O então dono da imagem de São Pedro era Pedro Nonato, porém o mesmo se mudou e levou o santo[45]. O sr. Daniel de Souza narra sobre Pedro Nonato:

> ele já fazia umas grandes festas, ele era uma pessoa muito inteligente e sempre manteve a questão da cultura quilombola, sempre quis manter. E é o que está acontecendo hoje aqui, não é como era na época, mas pelo menos é um reflexo daquilo que passou no passado que a gente tenta mostra hoje. E ele era uma pessoa que fazia as festas tradicionais e depois que morreu que a minha madrinha não perdeu o foco, continuou fazendo. E ele era uma pessoa importante muito para o povo aqui e era uma pessoa assim do coletivo, porque ele era quilombola, trabalhava sempre junto com os primos, sempre ajudando as pessoas e mantendo essa coisa da festa quilombola que era muito importante para que hoje a gente tivesse esse papel de estar dando continuidade a isso (Daniel de Souza, Comunidade Jauari, 14 de janeiro de 2023).

A *festa* realizada naquela época possuía suas particularidades das quais algumas ainda podem ser destacadas como similares as realizadas atualmente, evidentemente respeitando a dinâmica que o tempo produz na vida social dos quilombolas. Contudo, elementos como festejar um determinado Santo, realizar a *Esmolação* nos *mocambos* e doar a alimentação durante a *festa* são alguns parâmetros observados. O sr. Daniel de Souza continua:

> na verdade era festa de São Pedro que hoje não tem mais aqui. Era festa de São Pedro que ele fazia. Mas ao ele ir embora ou morrer, a minha madrinha continuou mantendo essa festa. Para nós como crianças, a gente só ouvia eles falarem e a gente ia para lá, participava de tudo e era uma festa que tudo era doado. Saia de casa em casa pedindo esmola para as famílias, não só aqui na nossa região, mas em outra região. E nessa época não se falava comunidade, na época dele não se falava em comunidade, falava nos pretos do mocambo. Era assim que era tratado, não tratava de questão de comunidade, os pretos do

[44] Regina Prado (2007) em "Todo Ano Tem. As Festas na Estrutura Social Camponesa" realiza um estudo sobre o campesinato na Baixada Maranhense e sobre o bumba meu boi enquanto festa na estrutura social. A autora mostra que as festas se relacionam ao trabalho e sua realização é resultado de um contrato com uma entidade, entre as quais Santo Antônio, São Benedito, São João e o Divino Espírito Santo. Analisa o folguedo do boi como um discurso político e econômico, um rito religioso e uma brincadeira.

[45] Formulado a partir do estudo de uma aldeia de camponeses no México, o "contrato diádico", segundo Foster (1961), envolve obrigações recíprocas e é feito de duas formas, sendo entre pessoas do mesmo status socioeconômico e entre indivíduos de status socioeconômicos diferentes.

> mocambo. E cada um tinha seu padroeiro trazido por eles mesmo. Alguns vindos da África, segundo eles falavam para a gente e isso acontecia aqui, acontecia no Jarauacá, acontecia em vários lugares daqui nosso dos quilombos, porque os quilombos na época ficavam um povo aqui, um povo ali, mas, por exemplo, era difícil ter moradia de uma pessoa distante, sempre era todo mundo junto. E aí eles tentavam manter tudo isso e eu não existia na época dele, como eu digo do Pedro Nonato, mas foi importante para nós, porque a gente trouxe com a gente isso através de outros pessoas que época não eram nem nascidos ainda e que as pessoas também a partir dos nascimentos deles, como nós, passamos a descobrir que isso era importante está mantendo. Isso ninguém vinha ensinar: "oh, tem que fazer isso". Não, nós já tínhamos isso no sangue, como ele que não era da África, mas era descendente dos escravizados que fugiram para cá. E aí ele passou, ele morreu, com a morte dele a minha madrinha continuou (Daniel de Souza, Comunidade Jauari, 14 de janeiro de 2023).

A Festa de São Pedro era realizada na casa de Pedro Nonato, aparentemente possuía caráter particular, contudo era feita com a contribuição do coletivo e para o coletivo. É possível observar na narrativa apresentada a seguir pelo sr. Daniel de Souza, que havia organização, além disso será possível notar que elementos como *Mastro*, *Folia* e Ladainha estão presente no processo narrativo como ele descreve:

> era uma festa lá na casa dele, mas era uma festa do coletivo, porque tinha a Juíza do Mastro, tinha a Juíza que cuidava das damas quando chegavam para dançar, tinha toda uma hierarquia, alguém, o fulano, não é que ele mandasse mais, mas esse cara que cuida do mastro ele que cuida, esse cara que cuida da cozinha ele que cuida, essa cara que cuida da Ladainha ele que cuida, esse cara que cuida da Folia ele que cuida. Tinha todo um coletivo, um aparato coletivo que no final todo mundo se unia para que a festa acontecesse, que era ele o dono da festa, mas tinha todo um coletivo que dava a sua contribuição. Então não era dizer: "Ah, a festa é nossa, eu vou bancar só eu". Não, todo mundo tinha uma ajuda que era uma obrigação de todo mundo fazer (Daniel de Souza, Comunidade Jauari, 14 de janeiro de 2023).

O sr. Daniel de Souza deixa evidente em sua descrição que o dono da imagem de São Pedro era Pedro Nonato. Ele discorre: "na verdade ele era o dono. Ele tinha o Santo dele" (Daniel de Souza, Comunidade Jauari, 14 de janeiro de 2023). As pessoas que frequentavam a *festa* sabiam que Pedro Nonato era o dono do Santo como é destacado pelo sr. Daniel de Souza:

> Todo mundo sabia que ele era o dono, mas os promesseiros sabiam que ele tinha o certo poder, eles faziam as promessas, além do coletivo que eles faziam, tinham os promesseiros que traziam para bancar aquilo também para a festa, não porque ele pedia, mas como obrigação do cara que fazia a promessa. Então o Santo tinha dono, era ele o Pedro Nonato (Daniel de Souza, Comunidade Jauari, 14 de janeiro de 2023).

A narrativa do sr. Daniel de Souza está evidenciada em sua participação nessa *festa* antes dela ser encerrada, além é claro da memória coletiva que permeia toda a vivência

quilombola e articula o processo narrativo entre os quilombolas e para os indivíduos que não pertencem ao grupo étnico. Ele continua:

> Ao morrer ficou para a mulher dele, para a minha madrinha, ela que cuidava. E de repente depois que ela saiu aí festa parou, não continuou mais, mas durante ele estar vivo e depois eu lembro que eu participei de duas ainda como criança, sete anos mais ou menos. Ali por volta de 1965 só para ter uma ideia, é uma das festas, depois 69 ainda aconteceu, eu estava aqui também, já estava maior, já tinha nove anos, quer dizer 69 já tinha onze anos, 68 eu tinha dez anos. Aí também participei da festa. Então a gente ia lá e participava, mas a festa é de quem? É do Pedro Nonato. E de quem é o São Pedro? É do Pedro Nonato. 29 de junho. Era uma coisa, já era uma data que estava marcada na memória não só dos adultos, mas das crianças também (Daniel de Souza, Comunidade Jauari, 14 de janeiro de 2023).

Outros nomes importantes surgem nesse processo de constituição da *Festa* de São Benedito no Jauari. Os nomes citados são de Espírito Santo, Lourenço Melo e Antônio Melo. Espírito Santo realizava a *festa* de São Benedito no Cuminá que depois passou a ser feita no Jauari. Lourenço Melo festejava São Benedito no Lago do Jamarú e deixou a imagem de São Benedito para seu filho Antônio Melo. Eram duas *festas* distintas em homenagem a São Benedito. Notoriamente essas duas práticas voltadas para festejar São Benedito influenciaram a *festa* que se firmou na *comunidade* Jauari.

A imagem de São Benedito que tinha por dono Espírito Santo, segundo o sr. Daniel de Souza, não ficou com ninguém. A imagem que tinha como dono Lourenço Melo ficou para seu filho Antônio Melo. É nesse processo de *festas* com Santos que possuíam donos que dona Maria Roberta começa a instituir uma nova *festa* no Jauari. Contudo, vale destacar, que dona Maria Roberta não era dona de nenhuma imagem de Santo, o seu processo de iniciar a *festa* começa a partir de uma reinvenção. Ela reinventa a imagem do Santo a partir de um objeto, atribuindo desta maneira significados a ele.

Quando encerra a *festa* de São Pedro uma nova prática passa a ser evidenciada. A partir dali dona Maria Roberta passa a enfeitar com fitas um vidrinho de tiro seguro. Inicialmente o Santo não era denominado especificamente como São Benedito, somente depois adveio a receber definitivamente a denominação de São Benedito, neste sentido, passando a ser padroeiro daquele lugar. Em relação isso o sr. Daniel de Souza discorre:

> o São Pedro parou, a mamãe disse: "Como parou, agora nós vamos inventar uma festinha aqui". Aí que ela inventou, amarrou umas fitas no vidrinho e chamou nós todos para conversar. "Olha, nós temos muita criação, nós vamos fazer uma festa aqui, porque está acabando". Não deu o nome do Santo. Mas colocou aquilo como uma festividade já ligado ao tio Antônio Melo que o pai dele tinha deixado o São Benedito. E fez aquela festa danada e foi comida tudo, aí quando terminou a festa a mamãe disse: "Nós vamos manter" (Daniel de Souza, Comunidade Jauari, 14 de janeiro de 2023).

A relação com São Benedito torna-se ainda mais pertinente quando a imagem é repassada para dona Maria Roberta. O sr. Daniel de Souza destaca que: "Quando foi 03 de janeiro de 76 nós viemos para cá para esse lado e a mamãe disse: 'E agora?' Antônio Melo disse: 'Está aqui o São Benedito e vamos continuar'" (Daniel de Souza, Comunidade Jauari, 14 de janeiro de 2023).

Nota-se uma passagem de domínios sobre o Santo, sendo em um primeiro momento dentro de uma noção de domínio pela imagem, valendo destacar que este domínio não proibia a manutenção das homenagens de outros *quilombolas* que também cultuavam sua fé pelo Santo. E em um segundo momento a noção de domínio em que o coletivo passa a ser o dono, mas donos que se tornam articuladores da sustentação do Santo como padroeiro de um determinado lugar. E isso se torna possível quando o vidrinho é transformado em Santo.

> Quando a mamãe pega o vidrinho, que acaba a Festa do São Pedro, a minha madrinha vai embora, aí a mamãe diz: "Eu vou manter o vidrinho". Que quando ele se envolve na festa, o titio diz: "Não, agora nós vamos ter o São Benedito, eu vou te dar, Maria, e eu vou atravessar". E veio morar para cá e nós mantemos a festa que você está vendo até agora acontecendo (Daniel de Souza, Comunidade Jauari, 14 de janeiro de 2023).

A ideia do vidrinho é vinculada ao São Benedito, contudo, antes disso, há um processo de passagem da imagem entre membros da família para então torna-se Padroeiro da Comunidade Quilombola Jauari. O caráter organizativo e coletivo ganha ainda mais evidencia na manutenção de homenagens ao Santo que passaria a ser padroeiro daquele lugar. O sr. Daniel de Souza narra:

> Já era ideia do São Benedito, porque ela fazia junto com o Antônio Melo. Antônio Melo passou a ser dono a partir do Lourenço Melo. O Lourenço Melo morre e deixa o São Benedito para ele: "Está aqui, Antônio, esse Santo". Já estava mal, morreu na casa dele, mas o Santo está aqui. Aí o Antônio Melo vem a partir do vidrinho. Quando o velho Lourenço morreu, nós já morávamos desse lado e nós tínhamos feito essa festa com esse vidrinho lá, essa comemoração só entre nós. E aí, ele tinha, e o velho estava com ele, o velho ainda andava, ainda morava por aqui, aí pelo Jamarú. Quando ele foi para lá doente, o velho Antônio Melo estava lá no Cuminá, e ele morreu lá, enterrou ele: "Olha, meu filho, antes de morrer está aqui o São Benedito". Ele veio, aí antes dele morrer, bem muito antes, ainda estava bem, saudável: "Olha, Maria, esse Santo vai ser o Padroeiro da Comunidade Jauari, onde nós estamos. Está aqui, para ti o Santo". E foi assim (Daniel de Souza, Comunidade Jauari, 14 de janeiro de 2023).

Dona Regina Célia Pinheiro destaca também o nome de Espírito Santo e o associa como um dono de imagem de Santo. Segundo ela, o fato de não haver onde fazer a *festa* o levou a pedir aquela unidade social para realizar a *festa*, contribuindo para instituir aquele lugar como uma *comunidade* que festeja São Benedito. Ela narra:

> O São Benedito era do Espírito Santo, de um tio meu, que era primo do meu pai que chamava. Aí ele começou a fazer as festas aqui na comunidade, do Santo. Porque ele não tinha assim um local para fazer a festa, ele ficava com o Santo andando, aí ele pegou, pediu aqui a comunidade para fazer. Começou a fazer as festas, começou fazendo festa, aí virou Comunidade de São Benedito (Regina Célia Pinheiro dos Santos, Comunidade Jauari, 14 de janeiro de 2022).

Todo esse processo de cultuar São Benedito irá influir na prática do *Aiué*. Vale destacar que há associação entre homenagear São Benedito e praticar o *Aiué*. Uma nova narrativa do sr. Daniel de Souza é significativa na compreensão do *Aiué* como uma prática atrelada a *Festa* de São Benedito naquele território.

> Na verdade o ritual, o São Benedito vem do Espírito Santo. O Aiué, ele é um ritual do São Benedito, ele é um ritual que vem daí. Porque ele vem do Cuminá. Eram dois momentos que eram festejados. São Benedito lá com ele na turma do Espírito Santo e o Lourenço Melo festejando ele aqui. O Aiué, o São Benedito do Cuminá faz uma junção com o São Benedito daqui do Lourenço Melo que ficou para a gente. E o Aiué, a mamãe, 87 anos, não viu dançar o Aiué, mas ela resgatou isso para ela, porque ela ouvia as pessoas cantarem. E aí, nesse momento deles ensinarem para a gente, a principal figura do Aiué, o principal personagem é o São Benedito. Entendeu? Mas não o São Benedito daqui. É só um São Benedito dividido em vários, como era a festa do São Benedito daqui do Jamarú também, mas o Espírito Santo trouxe ele para a mamãe, mas ligado também ao Aiué, que aí a mamãe já cantava com ele, o Deunilo ensinava para nós (Daniel de Souza, Comunidade Jauari, 14 de janeiro de 2023).

Observa-se um ambiente de promoção de várias práticas, inclusive do *Aiué*. Essa movimentação a partir dos festejos de São Benedito fazem o *Aiué* se desenvolver e ganhar espaço no Jauari. O sr. Daniel de Souza continua: "E o Aiué vem de lá, o São Benedito, o Espírito Santo trazia ele, mas nós não dançávamos o Aiué, porque a mamãe falava, mas ela não tinha visto" (Daniel de Souza, Comunidade Jauari, 14 de janeiro de 2023).

Diante das narrativas destacadas e analisadas, observo que o exercício de cultuar o Santo, festejar e praticar o *Aiué* são produtos de uma dupla passagem em termos sociológicos, ou seja, do Santo livre de seus donos para o Santo dos *quilombolas* da *comunidade* Jauari que subsidia a instituir aquele lugar como um território quilombola.

Apresento a seguir a narrativa de dona Maria Roberta. Vale destacar que essa narrativa foi apresentada em minha dissertação de mestrado afim de contextualizar o processo de formação da *comunidade*. Aqui a trago de volta no intuito de compreensão dessa noção de *comunidade*, bem como pelo fato dela narrar elementos que compõem todo o processo de constituição de dados que fazem parte da *Festa Cultural* tanto no passado quanto no presente.

> A Comunidade começou com um vidrinho de tiro seguro, daqueles que a gente comprava para dar para a criança para verme. E aí começou a comunidade. Nós não tínhamos nada lá, o padre passava para a Cachoeira nós ficávamos só olhando. Aí eu disse: "vamos fundar uma comunidade aqui". "Mas como mamãe?". Eu disse: "olha, bora preparar umas latinhas para o Irineu bater, para o santo poder sair, para sair a esmola". Aí, (risos) cada arrumação, meu Deus do céu. Aí nós começamos, aí o santinho saía. Eu rasguei umas saias que eu tinha e fiz as fitas para o santo, aí fiz as bandeiras, rasguei duas saias minha, fiz as bandeirinhas e saíram com as bandeiras na frente, cantando e o tamborinho batendo e o pessoal rezando. Aí ia de casa em casa tirar esmola. Tinha um que dava uma castanha, tinha um que dava uma goiaba, tinha um que dava um litro de castanha, assim a gente foi juntando para a gente poder fundar a festa. Começamos a fazer as missas, começamos a rezar. Aí o padre passou lá e eu estava dando aula para o Irineu, Hugo, Daniel, Zezinho. Estavam estudando. Mandei fazer uma mesa comprida. Nós íamos para roça, chegava da roça para a mesa, toma um banho bora para a mesa. Aí veio duas professoras da Cachoeira para eu acho me experimentar. "Dona Maria a senhora está dando aula?". Eu disse: "estou, porque meus filhos não quiseram ficar na cidade para estudar e eu estou dando aula para eles". "Eles sabem cantar o Hino Nacional?" Eu disse: "sabe". "A senhora tem certeza?" Eu disse: "tenho". "Então pode a senhora arrumar eles para eles cantarem". "Tá". Eu disse: "preparam a pose do Hino Nacional que não é para cantar assim atoa". Aí se arrumaram, fizeram as filas, aí foram cantar. Cantaram, terminaram. Ela veio e me abraçou. "Parabéns". Ela disse: "olha dona Roberta, eu não pensava que a senhora sabia isso". Eu disse: "a senhora não pensava? Pois é, eu vim da cidade com 15 anos", eu disse pra ela. "Eu saí da escola porque meu pai adoeceu, e aí eu fui embora para a casa de um curador aí para a banda de Óbidos. E aí quando eu vim o papai morreu, passou já um tempão lá doente, quando eu vim eu não fui mais para a escola. Minha professora Joana bandeira, mãe do Zé Luiz" (Maria Roberta de Souza Oliveira, Oriximiná, 02 de março de 2017).

Como é notório, alguns elementos são pertinentes para a compreensão da noção de comunidade. Constituir uma *comunidade* significava estabelecer laços com a Igreja Católica, bem como promover a *festa*, além de ensinar as crianças educação e religiosidade. A *festa* se promove como fundamento da constituição da *comunidade*. Então se legitima a *comunidade* através das práticas religiosas e da *festa*. Dona Maria Roberta segue:

> E aí começou a comunidade e aí o pessoal começaram a chegar. Eu disse: "vamos fazer uma festa para começar mesmo a comunidade". Aí arrumamos para fazer a festa. Só que a gente não convidou ninguém. Nós fomos fazer farinha, beiju, farinha tapioca. O Antônio Melo disse: "eu vou pescar, o que eu pegar é para a sua festa". Eu disse: "tá". Foi pescar, pegou uma tartaruga, quatro cabeçudos e vinte tracajás. Mas meu Deus do céu. Aí chegou: "está aí a comida". Aí não demorou começaram a chegar, o pessoal começou a chegar. Aí o padre chegou. O padre chegou, veio da Cachoeira e disse assim: "venha aqui dona Roberta, quero falar com a senhora". Aí eu fui lá com ele: "o que é?". "Para fazer umas perguntas aí para os meninos". Eu digo: "faça, se eles saberem responder". Aí ele perguntou: "Quem é Deus?" Os meninos responderam. "Onde está Deus?" Os meninos responderam. E aí foi perguntando todos os Mandamentos, os Sacramentos. Perguntando e os

> meninos só iam respondendo. O padre veio e me abraçou. “Que escola é essa?” O Padre disse: “que os meninos sabem tudo, meu Deus do céu, só eu participando aqui”. Eu disse: “o senhor participando aqui? “É, lá na Cachoeira ninguém me respondeu o que estão respondendo”. Eu só comigo: “vocês estão com a professora errada” (risos). E aí nós começamos a rezar e tirar esmola. E depois inventamos cordão de boi. Esse cordão de boi queriam trazer para cá [Oriximiná]. Eu disse: “não, isso é do interior, não vai pra cidade”. Passou, passou aí no outro ano inventaram já do canário, tornamos a fazer cordão de novo. E assim que a comunidade foi aumentando e até hoje, agora já é os meninos que estão tomando conta, eu estou para cá (Maria Roberta de Souza Oliveira, Oriximiná, 02 de março de 2017).

Esse contexto é importante para entender que o termo *comunidade* para eles carrega antes de qualquer outra noção política, um conhecimento sobre a prática católica. Essa ideia de *comunidade* se relaciona com práticas religiosas da Igreja Católica. Vale ressaltar, que esse termo parece ter sido seguido por influência da chamadas Comunidades Eclesiais de Base, tendo em vista a atuação intensa em Oriximiná.

Elementos citados por dona Maria Roberta aparecem também na narrativa de dona Maria de Nazaré. E a prática religiosa como elemento aglutinador da vida em *comunidade* se apresenta novamente. Dona Maria de Nazaré narra:

> Antigamente, logo que eu cheguei para cá, eu cheguei com 13 anos. Não existia comunidade nesse tempo. Rezavam na casa da avó dele [se refere a Hugo Melo, neto de dona Maria Roberta] e a comunidade que tinha era na Comunidade da Pancada. Aí a gente ia para lá para a Cachoeira. Quando o padre passava a gente ia para lá. Aí depois ela achou que devia fazer aqui a comunidade, tirar daí que entrava no fundo. Aí ela se mudou para lá e começou a comunidade. Aí quando começou a comunidade, os filhos dela foram crescendo, que eles são todos assim, eles são umas pessoas que eles são muito inteligentes. E aí uma coisa, aí vem gente de fora, aí começa a conversar, o padre Patrício deu muito apoio para nós, muito mesmo. A igreja de Oriximiná. E daí a gente foi criando, um foi criando, outro foi resgatando e hoje a gente já criou a Dança da Castanha também. E aí foi, o Aiué já passou dos adultos, agora já tem o mirim também, então é uma coisa boa, que já é o filho do Aiué grande (Maria de Nazaré dos Santos Almeida, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

Observa-se que as *festas* são o componente principal do ritual de passagem. As *festas* atribuem relação direta com os Santos Padroeiros. Cada localidade que mais tarde vem se tornar uma unidade social designada *comunidade* possui seu Santo Padroeiro, outro elemento aglutinador para a relação entre *comunidade* e religiosidade. O sr. José Melo destaca:

> as nossas festas culturais eram nas épocas dos Santos. Lá do Jauari é São Benedito. Lá do Xiriri que é agora aqui na Pancada, só que lá no Xiriri não era Santíssima Trindade, era Nossa Senhora da Conceição, 7 para 8 de dezembro. Na Serrinha São José. No Jarauacá São Francisco de Canindé. Assim ia, cada uma comunidade, era localidade, não era comunidade na época, mas tinha o Santo Padroeiro (José Melo dos Santos, Comunidade Pancada, 16 de janeiro de 2022).

Essa noção de *comunidade* como um espaço de constituição a partir da relação com a Igreja Católica, passa a dar espaço também a compreensão de comunidade como uma atribuição política, nos meandros da categoria de autodefinição. Para tanto, é necessário uma leitura e interpretação sistematizada do conteúdo do artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias da Constituição Federal de 1988.

A década de 1980 é marcada por grupos organizados em torno de consistentes "unidades de mobilização" (ALMEIDA, 2011), não somente na Amazônia, mas, bem como em todo o Brasil. Esses movimentos sociais emergem fora dos marcos tradicionais dos Sindicatos dos Trabalhadores Rurais (STRs). Isso permitiu o reconhecimento da pluralidade e o aparecimento de agentes sociais que estavam abrigados no espaço político dos STRs. Esse lugar de homogeneização em uma única identidade, tratava os problemas de ordem fundiária como se fossem problemas atrelados à política de Reforma Agrária.

Tais formas de mobilização se promovem em decorrência de conflitos localizados, tanto para preservar condições de acesso e de uso dos recursos naturais e da terra quanto para reivindica-los. Analiticamente, essas "unidades de mobilização" (ALMEIDA, 2011) ajudam a explicar o "processo de intensa mobilização pela manutenção e pelo reconhecimento de Direitos" (SHIRAISHI NETO, 2013, p. 122).

É nesse período também que o debate em torno do conceito de quilombo recebe destaque com a promulgação da Constituição Federal de 1988. O artigo 68 do ADCT assegura "Aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecido a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos" (CF/88 – Art. 68. ADCT).

Apesar de quilombo surgir na Constituição Federal de 1988 como algo residual, como sobrevivência por conta do termo remanescente, Almeida (2011) julga necessário considerar o conceito de acordo com o que ele é no presente. O novo conceito de quilombo promove uma ruptura com as classificações censitárias, noções geográficas, históricas e agrárias que estabeleciam classificações dos quilombos como uma população homogênea. Para Almeida (2011, p. 72) é "necessário que nos libertemos da definição arqueológica, da definição histórica estrito senso e das outras definições que estão frigorificadas e funcionam como uma camisa de força".

É importante perceber que o artigo 68 do ADCT não é apenas um mero instrumento de garantia da titulação das terras ocupadas, mas também funciona, segundo Shiraishi Neto (2013, p. 131), como "ferramenta para o processo de reconhecimento dos grupos, que devem se

manifestar com a participação dos interessados no próprio processo de reconhecimento e titulação". Com isso, se pretende não somente a titulação, mas também a "afirmação desses grupos como portadores de identidade coletiva" (Idem, p. 132).

Outro elemento interessante a ser observado e discutido refere-se a ideia de não podermos assumir que a noção de "raça" seja superior as formas de identificações e organizações desses grupos. Como já dito, no debate jurídico há a renúncia de compreensão dos remanescentes dos quilombos como algo daquilo que se foi, se afastando assim de noções frigorificadas.

O conceito de quilombo de que se trata o artigo 68 deve ser lido e refletido a partir de critérios políticos organizativos (BARTH, 2000). Neste contexto, a noção de identidade tem como elemento conceitual a etnia como artifício de interpretação do grupo que é o dado central da discussão. O aspecto político organizativo que rompe com laços de consanguinidade, origem comum, aspectos de parentesco, conteúdo cultural ou aspectos geográficos perpassa todo o debate teórico. Na identidade quilombola é o próprio indivíduo que se define como portador da identidade. Portanto, quilombo passa a ser compreendido como categoria de autodefinição, instigada dentro de uma proposta que implica em uma "ressematização" do conceito de quilombo (ALMEIDA, 2011).

Portanto, se promove a importância de distinguir este grupo social e étnico dos demais grupos que compõem a sociedade, a denominação de remanescente de quilombo, bem como por meio das comunidades de remanescentes de quilombos e suas formas organizativas por meio das associações implicam em afirmar a sua diferença no intuito da garantia do reconhecimento e da titulação do território.

3.2. A reinvenção de saberes: música, dança e o *Auié*

Pensando nas *festas* e na prática do *Aiué* em diferentes tempos e espaços, revela-se a dinamicidade em que essas questões ocorrem na vida dos *quilombolas* do Jauari. O que se nota nesse contexto é verdadeira situacionalidade das práticas nas quais eles estão envolvidos. Como já tenho demostrado as práticas ocorrem em tempos distintos e espaços diversos de acordo com a situação de cada momento. E, atualmente, são acionadas pela gestão da memória coletiva dos *quilombolas*.

O *Aiué* de São Benedito atualmente realizado pela *comunidade* Jauari, segundo os relatos dos próprios quilombolas, traz paralisações em seu processo de prática. Ao que se

compreende, antigamente, o *Aiué* não era uma prática específica da *comunidade* Jauari, mas sim praticada por outros quilombolas daquela região. Contudo, a partir do processo de constituição da *comunidade* Jauari, práticas musicais e dançantes se acentuam entre os quilombolas, incluindo o *Aiúe*. Como prática relativamente efetiva entre os *quilombolas* do Jauari, o *Auié* foi reinventado por essa unidade social, perpassando por paralisações e retomadas, e, desde então, passou a ser considerado como uma prática deste lugar.

As reinvenções estão implicadas na experiência quilombola de vivenciar, criar e recriar coisas. Dona Maria de Nazaré destaca:

> Nós nunca parámos de criar as coisas aqui. Quando já está que todo mundo sabe, a gente para e já inventa uma outra coisa. Aí assim vai vivendo. Então, isso é bom, porque as nossas crianças estão crescendo, elas estão dentro desse jeito de convivência e isso é muito bom (Maria de Nazaré dos Santos Almeida, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

Essa convivência pode ser compreendida pela cultura que é induzida por meio da experiência, como diria Barth (2005). O autor afirma que a "cultura deve ser constantemente gerada pelas experiências por meio das quais se dá o aprendizado" (2005, p. 16).

Esse processo, que aqui passo a denominar de reinvenção de saberes, se faz presente na *comunidade* Jauari como um ato deliberado que funciona estrategicamente, não só através do *Aiué*, mas também em outras práticas, como o caso do *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* que passo a analisar brevemente.

3.2.1 A reinvenção de saberes a partir do *Grupo Cultural Encanto do Quilombo*

Me debrucei a refletir sobre o caso do *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* em minha dissertação de mestrado (FARIAS, 2018). Nesse estudo observei que através do *Encanto do Quilombo* os *quilombolas* puderam reinventar alguns saberes como a construção de instrumentos musicais, o que incidiu na prática de tocar tais instrumentos artesanais, promovendo neste sentido a criação do grupo citado que constrói e toca instrumentos, bem como compõem e executam suas composições musicais.

Na *comunidade* esses saberes estavam paralisados, contudo a partir da articulação do líder quilombola Daniel de Souza ao fazer o pedido de uma oficina de construção de instrumentos musicais à Fundação Curro Velho[46], foi possível retomar e reinventar a prática. O

[46] Fundação Curro Velho oferece oficinas de artes e ofícios. A partir de 2015 a Fundação Curro Velho, Instituto de Artes do Pará (IAP) e Fundação Cultural Tancredo Neves (Centur) foram fundidos criando a Fundação Cultural do Pará (FCP), através de reforma administrativa.

pedido do sr. Daniel de Souza foi atendido e foi enviado ao Jauari um profissional para a realização da oficina. Vale destacar, que segundo os relatos dos *quilombolas* em relação a oficina, a mesma se direcionou a somente orientar os *quilombolas*, tendo em vista que eles sabiam o que fazer, apenas precisavam de um incentivo para reativar a prática.

Durante a oficina, os quilombolas por meio do conhecimento sobre o território e os recursos naturais selecionaram madeiras, sementes e couros e construíram instrumentos musicais. Ao final da oficina estavam com um grupo musical constituído, que desde então se apresenta no Jauari e *comunidades* quilombolas vizinhas, bem como na área urbana de Oriximiná e demais municípios, como Belém no Pará e Manaus no Amazonas.

A intenção da oficina não consistia em criar um grupo musical quilombola, contudo aquela atividade de julho de 2010 propiciou aos quilombolas retomar e reinventar práticas que estavam paralisadas. Atualmente, o *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* reafirma sua identidade étnica através de seus instrumentos e de sua musicalidade. Além disso, utiliza a composição de músicas autorais dos próprios quilombolas como parte de seu repertório musical.

É importante destacar ainda que vários saberes estão imbricados neste processo do *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* como a confecção de instrumentos musicais, a musicalidade, a composição musical e as práticas corporais, afinal, a música que o grupo agencia promove a dança dos corpos dos músicos ao tocarem os instrumentos, bem como daqueles que assistem ao grupo.

3.2.2 A reinvenção de saberes através do *Aiué*

O *Aiué* passa a ser compreendido aqui também como um processo de reinvenção de saberes. Como vimos no início deste capítulo, as *festas* fizeram parte do processo de constituição da *comunidade* Jauari. As *Folias* eram realizadas como um modo de situar elementos da cultura quilombola naquele espaço social.

Notoriamente, as *Festas Culturais* praticadas nos arredores e no Jauari possuem caráter dinâmico, obviamente condizente com a dinamicidade da cultura. É possível apresentar um panorama daquilo que era feito antes e aquilo que é feito atualmente. Evidentemente, não pretendo estabelecer uma linha do tempo ou mesmo uma historiografia da *festa*. Contudo, considero relevante delinear algumas situações que ajudam a compreender como as *festas* e o *Aiué* se estabeleceram ao longo do tempo, demonstrando que ambos possuem participação e

interferência significativa no processo de estabelecimento no território, bem como de criação das unidades sociais designadas *comunidades* e da afirmação da identidade étnica.

Gostaria inicialmente de destacar que as *festas* em âmbito amplo funcionam não somente no Jauari, mas também em outras unidades sociais. Para tanto, trago a narrativa do sr. José Melo da Comunidade Quilombola Pancada. Sua experiência é significativa, trata-se de uma liderança quilombola reconhecida e que participa das *festas* realizadas na região. Ele narra elementos importantes sobre as *festas*, bem como mudanças que ocorreram ao longo do tempo. O sr. José Melo descreve:

> E nós tínhamos uma tradição dos antigos, do meu bisavô que eles faziam as festas. A festa naquele tempo ela não era uma festa religiosa como a gente faz agora, mas era uma festa cultural, que eles só faziam a música com mordomos, que o Tote chamava ali no Jauari na hora de cortar o mastro. Era mordomo e juíza. Então a juíza juntava fruta, juntava comida, farinha, beiju. Cada um dava nas festas 12, 15 quilos de beiju com castanha, pistola, porco. Não tinha comida, não tinha gado, era porco, tartaruga, jabuti, tracajá. Era a comida que tinha para o tempo, era feito uma mesa grande de 6 metros, colocava os pratos e as panelas, a farinha era vazada em cima da toalha da mesa para cada um se servir. Cozinhava no tacho 12 latas. A bebida só bebia se tivesse 25 anos. Era numa talha de barro. Aí chegava, a nossa turma aqui se tivesse de 20 anos para baixo ninguém entrava lá não. Aí nós íamos tomar garapa, a bebida dos de menor era garapa e dos adultos era, eles chamavam tinha caipirinha, tinha mangaratiba, tinha aluá, tinha o caissumo, tinha a manicuera, só que a manicuera já era uma bebida para alimentação, não era bebida alcoólica. Então quando via um que já estava querendo ficar meio bebo, amarrava uma rede para ele embaixo das árvores e colocava ele lá. Lá não tinha briga, não tinha, não existia agente de polícia, porque não tinha confusão. Todo mundo chegava, agasalhavam os seus bagulhos e dançavam até de manhã. Era 3, 4 dias, 4 noites de festa (José Melo dos Santos, Comunidade Pancada, 16 de janeiro de 2022).

As *festas*, ao que tudo indica, estavam pautadas nos modelos que eram realizados pelos antepassados. Aqui se nota primordialmente o processo de compreensão da memória coletiva. Os conhecimentos festivos estão compreendidos na promoção dos saberes quilombolas que se presentifica e acompanha a dinamicidade da cultura identitária daqueles agentes sociais envolvidos.

Nota-se, que naquela época existiam regras que regiam o desenvolvimento das *festas* para que elas ocorressem dentro da normalidade esperada. Contudo, em determinado período, mudanças passam a ocorrer, de modo a integrar novas programações em relação ao formato anterior. O sr. José Melo também explica sobre essas alterações ocorridas:

> Bom, quando foi em 78, nós começamos a modificar. A gente começou a criar a noite cultural nas comunidades. Porque a gente só fazia ela, rezava a ladainha como era o costume, as vezes tinha o mastro que nós viemos com esse mastro do Xiriri. Derribava, pronto. Aí já era mesmo a festa do arrocha. Aí nós como criamos a comunidade através da Paróquia, a gente começou a

> mudar essa criação de festa cultural. Para resgatar o que os antepassados contavam para nós. Porque tinham coisas que nos falavam, eles falavam para nós. E nós já passamos através da música, por exemplo, aqui tem a Cachoeira da Pancada, aí tem a Cachoeira do Chuvisco, tem a Cachoeira do Ventilado, aí dentro disso aí eu já fiz uma música. Eu conto ela lá para o senhor, aquela música que eu estava: "Cachoeira da Pancada aqui do Erepecuru". Quer dizer, que eu já passo ela cantado. E essa tradição para nós ela valeu muito. E as duas comunidades que se dedicou a fazer é a Pancada e o Jauari. As outras fazem, mas eles dão início e aí mete o som mecânico, mete a banda. Então para nós a banda ela é específico sábado, sexta-feira nós fazemos só a cultural. Que não tinha esse som deles, não tinha, através já de um projeto que ele fez com o irmão dele lá [se refere a Hugo Melo, irmão de Wildison Melo], foi conseguido. Quer dizer acompanha com aquele instrumento, mas os instrumentos manuais, é só mesmo o som para poder dar mais altura na música. E nós ficamos com esse costume de a gente trabalhar tudo em união, tudo na partilha e de um certo tempo pra cá, professor, ela começou a desmantelar. Com a criação da nossa associação, ela passou para o lado financeiro, aí o pessoal, a maioria, só quer saber da grana. "Ah, se não tiver a grana eu não vou". E nosso tempo não, não tinha, não tinha motor, nós remávamos daqui para a Serrinha para votar. Lá nós votávamos, aí de lá nós vínhamos subindo com as seções até aqui naquela escola polo, ele [Hugo Melo] vai lhe mostrar na baixada. E assim para as festas nós íamos. Atrás das fêmeas para lá, queria saber de dançar e a gente ia no remo (José Melo dos Santos, Comunidade Pancada, 16 de janeiro de 2022).

Ao narrar sobre esses acontecimentos das *festas* do passado e do presente, o sr. José Melo destaca sobre outras "tradições", como ele mesmo chama, que foram também alteradas e ressignificadas nas comunidades ao longo do tempo. Nessas narrativas é possível observar como o processo de constituição da cultura quilombola se promove de forma ampla, acompanhando as *festas* e demais elementos da vida social. Ele continua sua narrativa:

> Para findar a viagem do remo, eu não cheguei a alcançar, mas a mamãe conta que os pais dela iam daqui, daqui não, lá do Poraqué acima do Jauari, em Óbidos comprar mercadoria. O pano era medido na vara, tinha o balcão aí media aquela vara duas braçadas e comprava. Comprava o pano para fazer a rede que era o americano de listra. Comprava o morim para fazer o mosquiteiro. Comprava o linho, um pano branco que era para fazer as calças, fazia a calça, passava, a bicha ficava bem. E agora não elas já vêm prontas, só é caro, mas você já compra tudo feito. E essa tradição para nós, nós começamos a deixar um pouco ela de lado. Hoje as mulheres nas comunidades, elas fazem rede, fazem os artesanatos, então ao invés de comprar lá, está certo, compra o pano lá, compra a linha, mas vem fazer com os materiais das obras tudo daqui, nas comunidades. E sobre a cachoeira, essa cachoeira nós começamos fazendo um curso para trabalhar dentro dela. Igualmente como o senhor fez um curso para hoje o senhor está formado um professor, assim nós fazíamos. O nosso mestre ele embarcava dois sobrinhos ou afilhados, colocava no meio, um na proa e outro na poupa. E pegava uma vara e dizia assim: "Se tu deixares bater da proa até aqui no meio, esse vão, tu vais pegar uma cacetada. E se for o poupeiro ele pega uma cacetada". Durante nós estivesse batendo a canoa ainda não estava bom, quando nós, ele mandava "Vamos meter a canoa bem aqui, para varar ali, para passar ali". Quando passasse sem esbarrar, ele dizia "Vocês estão no jeito". Mas ele olhava aqui

> na água, para nós passar a canoa. Ele dizia "Olha, não vão ainda agora, deixar a água baixar mais um pouco". Durante ele não autorizasse não adiantava nós ir. E assim nós fomos aprendendo. Cortar castanha foram eles que ensinaram para nós, a gente cortava castanha no chão. Depois com essa nova geração, hoje você não ver mais ninguém, alguns que quebram castanha no chão, eu só na mão. Eu pego pá, pá, pá e enche o paneiro rápido (José Melo dos Santos, Comunidade Pancada, 16 de janeiro de 2022).

A reinvenção desses saberes se insere na lógica da cultura quilombola como uma forma de afirmação da identidade étnica e de renovação da dinâmica cultural quilombola. A reinvenção do *Aiué* como um pioneirismo entre as comunidades quilombolas de Oriximiná é citado pelo sr. José Melo, além dele situar as *comunidades* Jauari e Pancada como incentivadoras da cultura quilombola. Ele assegura:

> Então essa cultura para nós, hoje nós estamos resgatando com os nossos filhos, os nossos netos que eles vejam a gente contar, mas não veem a gente fazer para eles verem. Então hoje a gente está vendo. Olha lá no Jauari a dança do Aiué foi a primeira aqui da comunidade que criou essa dança que ela já existia, a mãe dele já sabia dos antepassados. O pessoal do Pacoval dançava. Lá eles criaram o Aiué e nós aqui criamos a Mulher Rendeira. Aí as outras foram vendo e foram começando a criar também. Mas a mais velha é do Jauari que ela já foi apresentada até... "Em Belém que vocês foram, não foi?". Pois é, então, professor, são coisas que a nossa comunidade, nós estamos fazendo agora voltando. Essa reunião que nós tivemos lá no Jauari não foi para falar de entidade, de coisa não. É para nós falar das nossas organizações que as comunidades criaram e estava sendo esquecido. Hoje no Jauari, se o senhor ir numa festa dessas outras aí na comunidade, o senhor não ver essa organização. A comida só quem dá gratuito de sexta feira é Pancada e Jauari, as outras não, o senhor vai lá o pratinho 10,00, 15,00, 20,00 reais conforme o tipo da comida. Então, quando se canta três músicas nessas outras comunidades, eles já estão reclamando "Mas tira esse negócio, não adianta isso está aí, é botar o som mecânico". Porque eles são acostumados, lá tem o mesmo quilombo que tem na nossa, mas eles não têm essa tradição, eles não usam. Então o negro quilombola, ele tem que ter esse amor com ele, porque se ele não tiver o amor, ele pode ser um quilombola, mas ele não usa, ele acha até ruim de se apresentar como quilombola. "Eu não sou". Se ele não está numa associação, ele quer dizer "Não, é só aqueles que estão lá dentro". E aí vai se perdendo das coisas. Quando chega uma pessoa dessa na comunidade que quer fazer uma entrevista, quem vai lhe dizer? Se o senhor passar lá no Jarauacá para procurar saber coisas dos quilombolas, se não tiver algum velho lá no meio, eles não vão contar, vão contar tudo de agora para frente, porque eles não sabem, eles não usam essa cultura. E o Jauari com a Pancada, eles não são profissionais, mas já dá pra eles darem uma aula sobre a cultura (José Melo dos Santos, Comunidade Pancada, 16 de janeiro de 2022).

Sobre os locais das *festas* de antigamente, alguns lugares eram centrais e o sr. José Melo cita diferentes lugares dos territórios quilombolas e distantes um do outro e de Oriximiná. De certo modo, isso indica o processo de territorialização quilombola em Oriximiná por meio das narrativas sobre as *festas*, ou seja, se ocorriam *festas* haviam unidades sociais instaladas em

lugares distintos da região. Além disso, os instrumentos utilizados anteriormente são citados por ele pela importância que possuíam no decorrer das *festas*. Segue a narrativa:

> Lá no Xiriri tinha um barracão grande na casa da minha avó. Aí na Serrinha tinha lá no velho Balduíno. Lá no Trombetas tinha na Tapagem. Tinha no Mãe Cué. Tinha no Abuí. Nesse tempo a mamãe conta que era quinze dias de festa. Tinha tocador, entrava essa turma hoje, vinha chegando esse pessoal, iam dançar a noite todinha, quando de manhã esses tocadores entregavam para outra turma e essa turma que estavam dançando iam dormir para no fim da festa estarem juntos. Depois ela veio diminuindo para semana, depois da semana foi para três dias, aí hoje a gente faz sábado e domingo. Aí quando é a festa mesmo, a segunda feira já é só a turma de casa que fica fazendo o final. E ela era assim, tudo era gratuito, não tinha venda não. O instrumento era espanta cão, o senhor já ouviu falar no violino, então na língua do negro, do quilombola era espanta cão. E é o violino conhecido. O reque reque era um coisa de bambu assim todo cortado para dar aquela passada nele. O pandeiro é comum, não tinha outro nome. Zabumba é essa marimba de hoje. Naquele tempo dos negros era zabumba. É, tinha a cuíca, era um pedaço de madeira furado, bem limpo por dentro, botava um couro de cutia ou de caititu ou de veado, amarrava um pau aqui dentro, passava um cerol aqui, aí puxava aqui, aí ela fon fon fon fon, o cara que fosse tocar nela tinha que saber para ele fazer acompanhar o ritmo. Então já tinha aquele pessoal próprio para fazer esse negócio. Aí ia entrar o violão, a viola, cavaquinho e o violino e o banjo e a bateria. Eram seis instrumentos. Aí o fon fon assava direto. Quando escutava um violino dentro de uma sala, você largava o que tinha na cozinha e queria vim para aí. Porque os homens tocavam. Tocavam muito. Todas essas músicas que saem agora no coisa eles tocavam. Tocavam muito bem, eles eram treinados mesmo, os velhos antigos nossos. Hoje a nossa geração não tem uma comunidade que tenha um violino ao menos para lhe apresentar. Não. Lá em Oriximiná o senhor já viu, mas aqui não tem. Isso que eu quero conversando com o Lerio, de nós tentar resgatar o violino. Cavaquinho não, tem. Olha essa noite estava o nosso primo tocando, mas o violino que era em primeiro lugar não tem (José Melo dos Santos, Comunidade Pancada, 16 de janeiro de 2022).

Ao indagar o sr. Francisco Hugo de Souza e a dona Nilza Nira Melo de Souza sobre as *festas* de antigamente e as dos tempos atuais, eles são objetivos em suas respostas. O sr. Franciso Hugo destaca que a "diferença que tem é que antigamente não tinha torneio, não tinha festa social, era só festa cultural com a festa dançante. É o que tinha" (Francisco Hugo de Souza, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022). Dona Nilza Nira enfatiza outro aspecto, segundo ela:

> Eu também acho que uma das coisas que eu acho que é diferente, que naquela época nós não se preocupávamos com comida. O povo que vinha das comunidades eles traziam. Chegava no dia tinha muita comida, nós não comprávamos esse biscoito, tinha muito beiju, não tinha leite, mas tinha o chocolate da cabeça de caju, tinha o chá de mangarataia. E a gente não se preocupava com nada. Chegava no dia tudo tinha (Nilza Nira Melo de Souza, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

Esses padrões de *festas* destacados por eles condizem com períodos em que a comunidade Jauari já estava estabelecida, período posterior ao determinado na narrativa do sr. Daniel de Souza e dona Maria Roberta no início deste capítulo. Naquela época, segundo eles, os torneios esportivos não compunham a programação da *festa*, diferença considerável quando observado a programação das *festas* atuais. O segundo dia é praticamente todo destinado para a realização de torneios esportivos. Inclusive, é um dos elementos aglutinadores para a maciça presença de quilombolas e não quilombolas nas *festas*. Cada comunidade visitante leva seu time de futebol masculino e feminino para disputar o torneio. Com isso, esses jogadores passam a participar durante a programação, não somente do torneio, mas também da festa dançante, na apreciação do *Aiué* e das demais danças e músicas que compõem o evento.

Ao que condiz a alimentação ressaltada por dona Nilza Nira, antigamente a *Esmolação* e as doações dos visitantes que chegavam para a *festa* eram mais frequentes. Atualmente ainda ocorrem, porém com menos expressividade. Como já descrito no capítulo anterior, há refeições gratuitas, entretanto, há também a venda de refeições, lanches e bebidas principalmente no segundo dia de *festa* durante os torneios e a festa dançante.

Ainda segundo dona Nilza Nira e o sr. Francisco Hugo, eles narram que o *Auié* foi articulado por dona Maria Roberta e o sr. Deunilo. Corroborando com essa narrativa, o sr. Daniel de Souza afirma que o sr. Deunilo era *Porta-Bandeira* do *Aiué*. Eles realizavam antes no castanhal chamado Bom Prazer que fica no Murta. Segundo os entrevistados a "velharada" fazia nesse local a festividade e lá dançavam o *Aiué*. Porém, dona Maria Roberta decidiu organizar o *Auié* no Jauari. Quando perguntei a dona Maria Roberta sobre quem ensinou o *Aiué* no Jauari, ela respondeu:

> Eu. Fui eu. Eu inventei esse Aiué, nós estávamos lá, um monte cunhantã que lá tinha, Virgem Maria, tinha muita menina e menino. Eu disse: "Irineu e Hugo, vão tirar duas rodas de cipó bem grandes, que o padre vai chegar e vão tirar essas rodas de cipó". Lá tinha música da chegada do padre, tudo tinha. Cercaram tudinho. Eu digo: "Bom, agora a Legilda vai ser a dona da canoa, a Maria do Zeca vai ser a Mãe Maria Cabeça de Cuia, bora ensaiar". Começamos a ensaiar, e dizia "Deus te salve casa santa onde Deus faz a morada, onde para o Cálix Bento e a hóstia Consagrada". Tá certo, não é? E aí começou. Aí as pessoas que chegaram e diziam: "Mas Dona Maria, está inventado, nem tão ligando". E eu nem ligava. Que quando eu dei estava todo mundo dançando. E era da canoa, mas era muito bonito, mano. E as roupas que era saca de fibra, pode perguntar para eles todinho, saquinha de fibra, de sainha, blusinha de manga. A Cilda que fazia as roupas e aí saia bonita. E agora esse Aiué já veio apresentar bem umas 20 vezes aqui [Anfiteatro da Praça Centenário] (Maria Roberta de Souza Oliveira, Oriximiná, 02 de março de 2017).

Dona Maria Roberta conta que foi em uma *festa* dos Pinheiros e viu como eles a realizam. Narra ainda que foram apresentar na Comunidade Quilombola Serrinha e lá ela verificou outros aspectos, ela descreve:

> eu fui na festa dos Pinheiros, eu vi como eles estavam fazendo tudinho. Aí foram para a Serrinha, apresentar na Serrinha. E aí quando eu vi o chefão de lá era Pinheiro, quando eu vi ele saiu. Mas eles nem estão fazendo como é que é tudo com capacete. Quando eu vi o velhão saiu de lá, ele disse mesmo assim, olhou para a capela e tirou o capacete e disse assim "Deus te salve casa santa onde Deus faz a morada". E aí responderam para atrás "Aiué inguirissá viva o nosso general. A rainha do castelo que governa Portugal" (Maria Roberta de Souza Oliveira, Oriximiná, 02 de março de 2017).

Segundo dona Maria Roberta a *festa* dos Pinheiros era no Cuminá, uma *festa* da mãe do sr. Deunilo. E foi a partir do seu contato com essa prática que a mesma foi instituída no Jauari e ao longo do tempo foi sendo aperfeiçoada. Contudo, dona Maria Roberta faz críticas ao modo em que a *festa* é realizada no presente:

> E aí começavam a cantar e dançar e bora rodar. Depois foi fazer a festa grande e aí entrou a Juíza com o Juiz para abrir disque a sala. Aí saiu o Mestre Sala para fazer a fala. Levaram as ordens daqui da delegacia, fizeram todas as falas lá. Era muito bonita a festa e ela é bonita. Agora eles só querem fazer se pedir música de baile, gente pelo amor de Deus, lembra dos nossos antigos, não é mano? Os nossos antigos faziam uma festa bonita. O senhor gostava de ver tartaruga, porco de casa tudo lá e andando para matar para essa festa. Todo mundo comia. Quando terminava a festa todo mundo levava comida, levava despesa que sobrava da festa. Era muito bonito, agora não tão fazendo, eu nem vou na festa, eu nem vou porque eu não gosto (Maria Roberta Oliveira de Souza, Oriximiná, 02 de março de 2017).

Algumas dessas informações são reforçadas pelo o sr. Francisco Hugo em entrevista em 2017, reafirmando que o *Aiué* era uma dança dos Pinheiros, "negros" do Cuminá. E que no lugar chamado Enseada do Murta dançavam o *Aiué*. Segundo ele, os pais do sr. Deunilo já tinham essa dança, a mãe dele dançava o *Aiué*. O sr. Francisco Hugo narra que dona Maria Roberta em conversa com o sr. Deunilo articularam esse retorno:

> Aí um dia ele estava conversando com a mamãe aqui, isso logo depois que a comunidade começou levantar. Aí ele contou para a mamãe que existia essa dança. Ele já tinha uns 70 anos, mas ele ainda foi mordomo. Aí ele começou a conversar com a mamãe, ele contando para mamãe e a mamãe perguntando como era, aí ele pegou o violão, chamou nós para bater o tambor, e ele começou a tocar e cantar o pouco que ele ainda lembrava. Aí ele tocando e nós batendo no tambor, ele dizendo os versos como era, como não era, que acontecia e tal. Quando ele contou, aí a mamãe disse que ia levantar o Aiué (Francisco Hugo de Souza, Comunidade Jauari, 19 de dezembro de 2017).

O sr. Francisco Hugo conta que na época dona Maria Roberta realizava outro tipo de dança. A sua mãe tinha uma dança de boi que era de seu pai. Porém, em articulação com o sr.

Deunilo houve o interesse em retomar já no Jauari a prática do *Aiué*. O sr. Francisco Hugo contina:

> a mamãe com seu Deunilo arrumaram a primeira vez. Isso foi logo, logo depois da comunidade levantar, 74, por aí, e 5 [75]. Aí já foi que o Aiué, aí a mamãe organizou, o seu Deunilo tocou. Era o Daniel que era o tocador de violão na época. Aí o Daniel pegou o violão, pegamos o ritmo, pronto, bastou a primeira. Aí foi para frente, o Aiué não parou mais. Aí a gente colocou a dança do Aiué como uma dança da Festa de São Benedito, que era do período que era da Festa de São Benedito. Só que os Pinheiros lá dançavam no castanhal, eles faziam a festa lá, a Festa da Ramada, eles faziam essa Festa da Ramada, então os velhada dançavam o Aiué lá, e as crianças eram os mordomos do Aiué (Francisco Hugo de Souza, Comunidade Jauari, 19 de dezembro de 2017).

Como se observa, a prática do *Aiué* incide com a atividade do extrativismo da castanha, atividade econômica praticada até os dias atuais. Esse local narrado é especificado pelo sr. Francisco Hugo:

> Então tem um lugar chamado Igarapé do Murta, eu trabalhei muito lá. É um igarapé que sobe abeirando o Erepecuru, muito longe daqui, não muito, mas eu digo que é uma boa distância. Ele sobe acompanhando, aí na margem dele tem muito castanhal. Aí no igarapé tem os pontos de castanha, tipo assim, Arto Alegre, Bom Prazer, A Ponte, Boa Esperança. Aí no Bom Prazer que era o castanhal maior, aí eles se juntavam naquele dia, lá naquele castanhal para fazer a festa cultural deles lá escondido. Aí lá eles dançavam o Aiué, lá dentro do matão mesmo. Mas como os instrumentos eram feitos por eles mesmo, eram feitos lá, então eles faziam tudo lá, e apresentavam e dançavam, mas eles não traziam para outro lugar (Francisco Hugo de Souza, Comunidade Jauari, 19 de dezembro de 2017).

Atualmente, a área citada, que no passado os quilombolas se deslocavam para coletar castanha, permanece sendo ponto de castanha no Rio Cuminá. Nos dias atuais esses quilombolas não frequentam mais por ser uma área de domínio individual. Segundo Carvalho (2015) os primeiros a estabelecer moradia foram os Pinheiro, que ocuparam inicialmente o território Ariramba e arredores, como o caso do igarapé Murta, área de pretensão da Comunidade Quilombola Ariramba. Os registros de Carvalho atestam o lugar, segundo lembram os antigos, como um espaço de ricos castanhais, mas que "mais tarde foram destruídos com o avanço da ocupação da área" (2015, p. 70.)

Ainda segundo Carvalho (2015) a área referente ao Murta foi arrendada para uma família rica local. Contudo, os arrendatários não teriam pago os impostos e as terras foram a leilão em Belém. Na ocasião, um membro da mesma família dos arrendatários arrematou, garantindo a continuidade do domínio da família e, assim, consequentemente, o controle em relação a exploração de castanha na área.

No entanto, é significativo essa associação da prática do *Aiué* com a atividade do extrativismo da castanha como uma forma de refletir e compreender que os espaços sociais em que os quilombolas circulavam no passado e no presente representam uma forma de se situar e de se territorializar. Associar práticas econômicas de subsistência com saberes musicais e dançantes se constitui como uma maneira ampliada de se estabelecer no território. Pode-se compreender que corresponde a uma forma de delimitar o território, mesmo que este lugar hoje não pertença ao território quilombola. Contudo, marca uma forma de se situar e de se territorializar etnicamente, seja pela atividade extrativista e/ou pela prática de saberes musicais e dançantes.

No que concerne à prática do *Auié* no Jauari, por volta da década de 1970, quando os padres começam a visitar os então povoados, é quando no Jauari se decide apresentar ao padre Patrício. Segundo os quilombolas, este foi um padre que incentivava as comunidades a valorizarem a cultura. Nessa época haviam o "povoado do Jarauacá, povoado aqui do Jauari, povoado do Cuminá, povoado aí da Pancada. E não era comunidade, mas era povoado que eles se encontravam naquela data do padroeiro para rezar a ladainha, fazer os movimentos culturais" (Francisco Hugo, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

Dona Nilza Nira relata que em uma dessas chegadas de padre eles ainda não tinham roupas direcionadas para a apresentação do *Aiué*, porém através da expertise de dona Maria Roberta foi possível improvisar roupas. Ela narra:

> Então amarra um pedaço de pano e pega uma saca de pano e desfia e faz aquela sainha. Aí a gente fez umas músicas que descia a ladeira cantando buscar o padre. E daí voltava e quando chegava em cima já fazia essa apresentação do Aiué. Eu lembro que a gente não deu continuidade. A gente dançou aqui, mesmo porque na época que o velho Chico Melo curava, tinham várias pessoas que não eram fixas daqui e sim que vinham se cuidar. Como uma hora era preciso encaixar várias pessoas, aí a Maria pegou as pessoas que estavam se curando e meteu. Aí depois eu lembro que ficou meio parado (Nilza Nira Melo de Souza, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

Como é notório na narrativa de dona Nilza Nira o *Aiué* não teve continuidade. O *Aiué* paralisou. Então, ao que tudo indica, ele começa a se firmar na comunidade Jauari nos finais da década de 1980, a partir da apresentação realizada no II Encontro de Raízes Negras, que foi realizado na Comunidade Jauari, em 1989. O *Aiué* aparece novamente nesse momento como uma reinvenção.

Segundo o sr. Francisco Hugo e a dona Nilza Nira, o *Aiúe* retorna no Encontro Raízes Negras. Na ocasião as comunidades tinham que apresentar uma manifestação cultural, o Pacoval, comunidade quilombola de Alenquer (PA), tinha o Marambiré. Foi então que deram

continuidade ao *Aiué* no Jauari. Depois é novamente apresentado na Comunidade Boa Vista durante a comemoração dos 10 anos da Associação das Comunidades Remanescentes de Quilombos do Município de Oriximiná (ARQMO).

Dona Nilza Nira destaca que desde esse evento eles voltam a se articular e continuam a prática, é quando pessoas "maduras" começaram a se envolver, ela cita Zeca, Hugo e tio Rose. Ela lembra que a roupa "era só um short branco, era só uma faixa aqui. E aí o capacete, ele era de pena que nem do Marambiré. E aí o passo era muito antigo, porque não era esse puladinho, e sim eram dois passos, as músicas eram bem mais lentas" (Nilza Nira Melo de Souza, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

Um outro momento citado por eles como importante no processo de articulação do *Aiué* é o incentivo do Secretário de Cultura de Oriximiná. O sr. Adélcio Corrêa convidou para que eles levassem o *Aiué* para se apresentar em um dos festivais que ocorria em Oriximiná. Houve o incentivo com roupas que foram confeccionadas no Jauari. Foi a primeira vez que eles se apresentaram na área urbana de Oriximiná. O sr. Francisco Hugo afirma que houve medo de não serem aceitos. Contudo, houve um trabalho de incentivo e fortalecimento da prática naquele momento. A população urbana não conhecia o *Aiué*. "Quando o povo de Oriximiná viu a apresentação do Aiué lá em Oriximiná, ah, mas foi uma zoada danada, todo mundo gostou. Todo mundo aplaudiu. Todo mundo queria que fosse de novo" (Francisco Hugo de Souza, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

Como já mencionado o *Aiué* está inserido no âmbito das *Festas Culturais*. Para tanto, cabe refletir que neste estudo se diferencia as *Festas Culturais* quilombolas das festas populares. A *festa* realizada no Jauari está imersa nos meandros de uma compreensão étnica em oposição ao popular. Penso que se trata de uma festa étnica que engloba elementos identitários e que é utilizada não somente como objetificação cultural, mas como instrumento político.

As chamadas festas populares acionam em suas cenas dramáticas uma visão homogeneizante da Amazônia (BATALHA, 2020) que sempre transmite a ideia de um mundo sobrenatural e de um tempo colonialista. Essas festas populares que são ramificadas como as festas de boi-bumbá, cirandas, botos e tribos podem ser analisadas como o que Oliveira (2016, p. 162) observa ao chamar atenção para as imagens da Amazônia que os brasileiros carregam dentro de si e as expõem automaticamente de forma generalizante, tais imagens são "exteriores e arbitrárias". Para o autor os pensadores do século XIX deixaram "representações artísticas e científicas que nos levam a pensar a Amazônia desde um prisma único, com imagens estereotipadas e ideias preconcebidas". Essas descrições sustentam muitos mitos atuais, em

resumo seria o “império da natureza e o acanhamento da civilização, o planeta das águas e o deserto da história” (OLIVEIRA, 2016, p. 163).

Estes estigmas são reforçados por meios das exibições dos espetáculos e retratam a Amazônia distante de análises críticas sobre a realidade empiricamente observada. Os espetáculos exibem visões idealizadas dos povos e comunidades tradicionais, além de reforçar em seu conteúdo a imagem de uma Amazônia hiperbolizada (ALMEIDA, 2008) que é classificada arbitrariamente no pensamento erudito.

A dificuldade de romper com certos esquemas interpretativos é analisada por Almeida (2008, p. 64-65) através de três classificações que devem ser analisadas e criticadas: i) o biologismo que prioriza a descrição de ecossistemas e a ilusão do “sujeito biologizado”; ii) o geografismo que aciona a ilusão do isolamento e das amplas distancias, o discurso metafórico do “paraíso perdido” e de figuras hiperbólicas; e iii) o dualismo que reforça a oposição entre natureza e cultura e entre tradicional e moderno. Para o autor essas interpretações sobre a Amazônia estão inseridas em uma abordagem bio-organicista e por meio de ideologias de modernização e desenvolvimento, em que os fenômenos sociológicos e de cultura estão contidos em processos biológicos e em leis naturais. Esses discursos são reproduzidos nas festas populares que reproduzem uma Amazônia homogênea e que pouco evidencia a ampla reflexão sobre as diversas realidades que povos e comunidades tradicionais enfrentam ao terem seus territórios usurpados pelos projetos desenvolvimentistas de empresas madeireiras, fazendeiros, pescadores ilegais e mineradoras.

As festas étnicas como o caso da *Festa Cultural* empreendida no Jauari têm dimensão constitutiva. A *festa* narra a vida social dos quilombolas e é realizada no âmbito da necessidade da dinâmica cultural que a própria realidade impõe. A *festa* age politicamente e reforça a identidade quilombola, porém não uma identidade homogeneizante, mas a identidade que se amplia diante das várias realidades vividas pelos quilombolas e observadas empiricamente.

Os quilombolas durante a *Festa Cultural* não possuem a intenção de reproduzir uma vitrine de formas de expressão de artes e grupos de música, de dança e de artistas plásticos com domínios em alegorias e adereços, que é aquilo que as empresas e as elites que detêm o controle do poder do Estado têm interesse em patrocinar nas festas populares. As festas étnicas não se restringem na produção artística de eixos temáticos que reproduzem a imagem naturalizada e romantizada dentro de um processo de espetacularização sobre a Amazônia.

3.2.3. A reinvenção do *Auié* durante o reconhecimento

Nas narrativas dos quilombolas do Jauari o *Aiué* é apontado como um instrumento de resistência e de mobilização pela garantia do território. A sua retomada ao final da década de 1980 reelabora significados da prática, corrobora para processos identitários e de mobilização étnica pela luta do território. O sr. Daniel de Souza narra momentos em que o *Aiué* se apresentou como afirmação da cultura quilombola:

> É, na verdade o Aiué, ele foi muito importante, ele fez uma demonstração da nossa resistência em primeiro lugar. De a gente estar aí há mais de 200 anos e isso ficou confirmado por ele, pelo Auié, com relação a trazer, por exemplo, o rei. Mostrar isso para as pessoas mais de fora, "Olha, esse é nosso Rei do Congo, essa é nossa...". Todo mundo se espantou: "Que isso? De onde que vem isso?" Então, em função disso, o Aiué deu, ele deu esse avanço na organização das comunidades através desse passado que a gente teve (Daniel de Souza, Oriximiná, 26 de janeiro de 2022).

A mobilização que inclui a prática do *Aiué* é significativa por mobilizar mais *quilombolas*, por incluir comunidades para além do Jauari, reafirmando a prática da coletividade. Além de que, o *Aiué* garantiu de certa forma a veracidade da cultura quilombola reivindicada por eles. O sr Daniel de Souza continua:

> Segundo momento do Aiué foi muito importante, essa questão de levar essa mensagem para outras comunidades. Fez com que incentivasse eles para fazer busca de outras culturas. Por exemplo, o lundu, o carimbó e várias outras danças que têm na comunidade todas puxadas pelo Aiué e pela comunidade do Jauari. Se você vai em qualquer comunidade conversar sobre isso, você percebe que nessa questão do avanço da questão cultural, o Aiué foi muito importante. Nessa questão da titulação da terra muito mais ainda, porque eu acho que a terra do quilombo, Marcos, ela não é qualquer coisa. A terra do quilombo, a gente quebrou esse preconceito de coisa coletiva, acho que nós quebramos isso. No Brasil isso existe para os índios e não é título, os índios são diferentes da gente. E o Aiué fez com que não fosse preciso ir longe fazer estudo de quem era a gente, o Aiué deu essa oportunidade e nos trouxe isso não só para o Jauari, mas para todos as comunidades, onde são quilombolas tem que ser titulado, tem cultura (Daniel de Souza, Oriximiná, 26 de janeiro de 2022).

O *Aiué* se apresenta como identidade e resistência coletiva. O ritual resistiu ao tempo, as diferentes classificações que foram associadas a ele e é reinventado como uma possibilidade real de garantir reconhecimento identitário e de uso coletivo do território. Sobre isso, o sr. Daniel de Souza destaca:

> E nos deu ênfase para a titulação das nossas terras, porque ele é dançado só em 89, um ano após a nova Constituição, não que ele existisse a partir de 89, ele existia muito tempo antes, mas só que por causa do preconceito, por causa da proibição que a igreja fez em 1935, podemos dizer 86 anos atrás que a igreja proibiu ele. Veja bem como é resistência e a gente não perder. Então

> isso é uma coisa, quer dizer, os velhos cantavam, deixaram isso na memória da minha mãe, a mamãe nasceu nesse ano, aí ela via cantar e ela ia lá: "O que é isso?" Através dela, o mais velho que ela, o velho Deunilo que também é casado com a nossa tia, casou com a nossa tia, aí ela foi com ele, foi com a Benedita Santana que era uma parenta nossa também. E a mamãe começou a cantar e a aprender um pouco disso. E aí, veja bem, 86 anos atrás, então é uma coisa que não adianta dizer que não é uma resistência, que isso é uma resistência muito importante. Que eles proibiam na rua de bater o tambor, eles proibiam o preto de bater tambor que isso não era coisa de gente, tudo bem. E aí os negros encararam, que a igreja proibiu, a igreja era poderosa da época, bem antes disso a igreja tinha escravo até. E aí eles resistiram e pararam, mas pararam e aí quando foi em 89, já que vem todos esses direitos constitucionais, a gente diz: "Bom, vamos em frente". E aí a mamãe botou, mas foi a mamãe que incentivou nós e a gente levou ele em frente (Daniel de Souza, Oriximiná, 26 de janeiro de 2022).

Durante esse período o *Aiué* se apresenta como algo do tempo presente que nem mesmo as paralisações durante o tempo o fizeram desaparecer. Sua trajetória dentro da vida social dos quilombolas do Jauari reverbera a própria dinamicidade do movimento quilombola. O *Aiué* se mostrou eficiente para os quilombolas do Erepecuru e estes tornaram-se referência para orientar outras mobilizações em outros lugares do país. O pioneirismo desta mobilização rompe os espaços sociais de Oriximiná. O sr. Daniel de Souza acrescenta:

> Mas ele foi importante, o Aiué, para esse processo de titulação das terras, eu diria não só aqui, mas no Brasil, porque você sabe que aqui foi o primeiro título e por causa desse primeiro título a gente foi muito..., os outros estados, não digo nem comunidades, o estado, os governos dos estados chamavam a gente para fazer esse debate, como titular outras terras, porque aqui era tudo um começo. Então eu acho que essa questão do Aiué, ele não foi só importante naquele momento, acho que hoje o Aiué é importante, infelizmente ele só existe lá ainda, não tem em outras comunidades, não expandiu, está lá, mas qualquer lugar que a gente vai ele é muito importante para esse processo político hoje, atual, dentro desse contexto dos nossos quilombos no Brasil e no município de Oriximiná principalmente (Daniel de Souza, Oriximiná, 26 de janeiro de 2022).

Durante o processo de certificação da comunidade enquanto quilombola e posterior titulação do território o *Aiué* teve participação significativa. O sr. Francisco Hugo conta que durante o processo surgiram questões referentes as manifestações culturais que ainda eram praticadas nas comunidades. O *Aiué* então é utilizado. Segundo o sr. Francisco Hugo a contribuição dessa prática se torna essencial, ele narra:

> O problema foi o seguinte, em 88 houve um problema muito sério com a questão do governo, o Governo Federal ele não aceitava essas comunidades, não concordava com essa aceitação de dizer que nós erámos quilombolas, porque não tinha alguma coisa que identificasse que nós erámos descendente. Então nós tínhamos que mostrar para o Brasil que tinha alguma cultura que não foi ensinada por professor, mas que a gente aprendeu com nossos ancestrais, com nossos antepassados. E eu lembro que, eu lembro benzinho

> que na época em 88 o Padre José, foi aí que ele indicou a Comissão Pró-Índio para fazer o estudo antropológico e através desse estudo antropológico foi que surgiu a história de ver o que ainda tinha de manifestação cultural das comunidades. E a partir daí foi que o Aiué também, porque existe uma apresentação de uma dança que algumas palavras tipo, são palavras de, são bem dizer assim diferenciadas. Que tinha a ver com o linguajar africano. Então foi a partir daí no processo da titulação ele ajudou muito, porque o governo começou a ver que nós erámos descendentes de algum povo. E aí foi que houve a valorização (Francisco Hugo de Souza, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

A comprovação sobre a identidade quilombola diante de órgãos de Estado certificadores, segundo os quilombolas, funcionou como uma ferramenta garantidora de direito em relação a terra e o direito de permanecer vivendo naquele lugar. Dona Nilza Nira também narra corroborando com a narrativa do sr. Francisco Hugo ao afirmar que:

> Eu lembro também, Hugo, no último, aquilo foi o que meu Deus, que veio uma pessoa do governo, era uma pessoa que representava cada coisa, não lembro bem. Que era para fazer aquele cadastro, mas que antes de fazer o cadastro a gente tinha que provar na prática se a gente era mesmo descendente de quilombola, se era remanescente ou não. E a gente tinha que fazer alguma coisa. Aí a gente conseguiu provar exatamente com o Aiué e apresentando os nossos produtos da terra. Que a gente tinha a terra, porque a gente era quilombola, era parceiro dos índios e que a gente queria aquela terra para poder sobreviver. Que a gente precisava dessa quantia para plantar aquilo, que a nossa cultura era desenvolver essa dança, como eles já conheciam que os índios, eles sempre qualquer coisa eles estavam dançando. Então se índio é assim quilombola também só pode ser. Aí exatamente a gente apresentou o Aiué que são as danças que a gente mais... Eu me identifico muito. Tem gente que diz a tua cor é assim, mas é a minha cor, mas eu sou descendente de quilombola pelos dois lados, me orgulho e não tenho vergonha de mostrar a minha cultura. A minha cultura é essa, eu gosto muito do Aiué, acho que enquanto eu ter vida eu incentivo e incentivo mesmo para não acabar (Nilza Nira Melo de Souza, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

Evidentemente, junto ao *Aiué*, outras práticas também se mostraram pertinentes e eficazes durante esse procedimento. Naquele momento as práticas rememoradas e praticadas se mostravam pertinentes para todo o processo. Segundo dona Maria de Nazaré:

> O Aiué, as músicas que os negros fizeram, compadre Daniel, Rafael, Barulho, o finado Notinho, então Carlos Printes. Então tudo isso foi um documentário para a nossa demarcação. Através disso a gente conseguiu mais rápido a quantidade de terra que a gente queria. Isso foi muito bom (Maria de Nazaré dos Santos Almeida, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

É importante observar esse processo de realização, paralisação e reinvenção. Sempre havia algum motivo que proporcionava retomar para reinventar. Como é possível observar os motivos estão articulados com práticas festivas ou de mobilização étnica, como o caso da certificação e titulação. Com isso, é perceptível que essas práticas concernentes ao *Aiué* se

atrelam a processos de reinvenção de saberes que estão intimamente relacionados às práticas de afirmação da identidade étnica e mobilização social.

3.2.4. Entendendo os estudos sobre retomadas

Isso tudo implica numa ação de retomada de saberes com intuito de elencar ações de reinvenção de práticas tradicionais que são pertinentes para a manutenção da vida quilombola. Gostaria de tratar essa categoria de retomada em diálogo com os trabalhos sobre retomadas de terras indígenas, que de certo modo implicam não exclusivamente em recuperar uma terra, mas também com as conexões que estão imbricadas no processo de relação com o território.

Para Pacheco de Oliveira (2022) as retomadas compõem um ato de descolonização, são experiências bem distintas em que famílias indígenas reocupam áreas para manter sua vida comunitária, praticar sua vida ritual e religiosa e garantir a sobrevivência material e cultural. As retomadas "supõem a consciência por parte das comunidades de que seus direitos foram lesados e que o Estado, por conivência ou omissão, fez parte igualmente deste processo". Estabelecem uma "forma pós-tutelar de exercício da política pelos indígenas" (PACHECO DE OLIVEIRA, 2022, p. 28). As retomadas "implicam em movimentos profundos de revitalização cultural e reconfiguração social e política desses povos" (PACHECO DE OLIVEIRA, 2022, p. 29).

As retomadas de terras são formas de ação política em contexto de recuperação territorial. Segundo Alarcon (2013, p. 100) no que se refere aos Tupinambá da aldeia Serra do Pandeiro, no sul da Bahia, as retomadas de terras "consistem em processos de recuperação, pelos indígenas, de áreas por eles tradicionalmente ocupadas e que se encontravam em posse de não-índios". As retomadas se dão como estratégias de resistência em defesa de seus territórios frente aos mecanismos de expropriação territorial que são empregados aos indígenas. São ações coletivas causadas contemporaneamente pelos povos indígenas.

Ainda Alarcon (2013, p. 229) observa que o "processo de recuperação territorial tem permitido aos Tupinambá firmarem-se como sujeitos políticos; nesse sentido, é possível compreender as retomadas como *base para a construção de projetos políticos*" (g.a.). As retomadas são comumente caracterizadas como uma forma agenciada pelos indígenas para pressionar o Estado brasileiro no intuito de avançar e, posteriormente, concluir o processo administrativo de demarcação da Terra Indígena, e, por isso, funcionam como motivações para a realização dessas mobilizações. Apesar de ser a prioridade política a recuperação territorial

de forma plena, vale ressaltar que, segundo Alarcon (2013, p. 230), eles se mobilizavam para exigir também direitos como educação, saúde, transporte, energia e saneamento básico, sendo "fundamental traçar estratégias de luta nas demais frentes".

Como é notório o retorno ou a retomada são termos utilizados para se referir a recuperação territorial. Alarcon (2020, p. 17) ressalta que o "retorno se desdobra em processos circunscritos" que vão além da recuperação de áreas de terra, como o "*retorno dos encantados*", o "*retorno dos bichos*", o "*retorno dos parentes*" e a "*retomada da memória*" (g.a.).

Outro estudo significativo foi realizado por Benites (2014) ao analisar o processo de reocupação de territórios tradicionais indígenas entre os Guarani e Kaiowá através das formas de resistências na luta pela recuperação. Essas reocupações, segundo Benites, promovem retornos das famílias aos territórios reivindicados. De acordo com Benites (2012) as lideranças religiosas e políticas se articulam para reivindicar a regularização das terras tradicionais. Com isso existe a relação de assembleia e rituais religiosos para o processo de reocupação.

Tanto Alarcon quanto Benites utilizam em seus trabalhos termos como retomada, retorno, recuperação e reocupação para tratar das diversas situações pelas quais se reivindicam a terra. E é evidente que essas reinvindicações em torno da terra se desdobram para a garantia da vida social plena dos indígenas.

Para compreender esse processo de retomadas encontro no conceito de territorialização um aporte analítico. Oliveira Filho (1998, p. 55) destaca que a noção de territorialização é definida como "um *processo de reorganização social*". Desse modo, isso implica na "criação de uma nova unidade sociocultural mediante o estabelecimento de uma identidade étnica diferenciadora", promove a "constituição de mecanismos políticos especializados", a "redefinição do controle social sobre os recursos ambientais", além da "reelaboração da cultura e da relação com o passado" (g.a.).

Para Oliveira Filho (1998, p. 56) é "uma intervenção da esfera política que associa – de forma prescritiva e insofismável – um conjunto de indivíduos e grupos a limites geográficos bem determinados". Vale destacar que de acordo com Oliveira Filho (1998, p. 60) o processo de territorialização "não deve jamais ser entendido simplesmente como de mão única, dirigido externamente e homogeneizador", pois ele atualizado pelos povos indígenas.

Outro conceito chave para essa compreensão se alinha no entendimento das "terras tradicionalmente ocupadas". Segundo Almeida (2008, p. 25) "expressam uma diversidade de formas de existência coletiva de diferentes povos e grupos sociais em suas relações com os recursos da natureza". Com isso, a territorialidade, para Almeida, funciona como "fator de

identificação, defesa e fôrca, mesmo em se tratando de apropriações temporárias dos recursos naturais, por grupos sociais classificados muitas vezes como 'nômades' ou 'itinerantes' (2008, p. 29).

Com isso, converge a reflexão referente as "territorialidades específicas" que resultam de diferentes processos sociais de territorialização que podem ser entendidas como "delimitações físicas de determinadas unidades sociais que compõem os meandros de territórios etnicamente configurados". As "territorialidades específicas" concentram para a noção daquilo que é delimitado "dinamicamente terras de pertencimento coletivo que convergem para um território" (ALMEIDA, 2008, p. 29).

Ainda segundo Almeida (2006, p. 80) a "territorialidade específicas" consiste em ocupação efetiva que constroem:

> "complexas redes de relações sociais delimitando territorialidades específicas, que abrangem dezenas de povoados, e são referidas tanto pelos que nelas vivem, quanto pelos circundantes, como **terras de santo** ou **terra santista**, **terras da santa, terras de santíssimo** ou **terras de santíssima**. Essas designações, numa referência empírica às mesmas áreas e num contexto de fatores identitários, alusivo às auto-representações, coexistem com as denominadas **terras de preto** e **terras de caboclo**" (g.a.).

Para a compreensão do que tenho refletido aqui, recorro aos estudos sobre retomadas, porém a formulação da discussão me leva a compreender que as práticas quilombolas são retomadas para que os saberes sejam devidamente reinventados. Contudo, o sentido de retomada atribuído aos quilombolas deste estudo não expressa uma noção de perda ou expropriação das práticas. Não se trata especificamente de saberes que foram retirados, tomados e que os quilombolas foram recuperar. Aqui o sentido de retomada é reformulado para reinvenção, no sentido que se reativa as práticas que estavam paralisadas e partir disso elas ganham uma nova dimensão e função, sendo a principal a afirmação étnica. Vale destacar que na história das *Folias* praticadas em Oriximiná houve proibição de práticas desempenhadas na cidade e que de alguma maneira, por vezes, são evidenciadas nas narrativas dos quilombolas.

No caso dos quilombolas as retomadas musicais e de práticas que envolvem saberes de musicalidade e corporais, aqui definidas de modo geral como reinvenção de saberes, incidem a depender do objetivo a ser alcançado. Podendo ser utilizado para afirmação do grupo étnico, seja na certificação da comunidade e titulação do território, como também na reafirmação da identidade como uma forma de estabelecer fronteiras.

Porém, pretendo aqui, compreender a reinvenção de saberes nos moldes da noção de tradição, que não é entendida como um elemento do passado e tampouco como um resíduo

deste. Deste modo, a interpretação de que o "'tradicional' encontra-se vinculado a reivindicações atuais de diferentes movimentos sociais afasta a preocupação com a 'origem' e com o 'isolamento cultural', que se insinua de maneira recorrente por trás de certas formulações oficiosas" (ALMEIDA, 2006, p. 10).

3.3. A reinvenção como uma simulação da repetição e da tradição

Aqui se pretende realizar uma ressemantização do conceito de tradição. Na história social do conceito de tradicional tem se lido nos textos clássicos a noção de tradição associada ao postulado de continuidade. Foucault (1968), contudo, alerta para o desafio das ciências sociais de se libertar e romper com as noções que estão relacionadas a continuidade. Para o autor, esse rompimento enquadra o desenvolvimento, a influência, a teleologia e a tradição.

O significado do conceito de tradição limitado a uma noção temporal reverbera em uma relação de continuidade histórica e de imitação, como compreende Weber (1994) ao associar tradição a costume e/ou hábito. Contudo, é necessário evitar essa confusão. Para Weber (1994, p. 18) o "uso do *costume*" é fundamentado no "*hábito* inveterado", com isso o autor atribui uso a "probabilidade efetivamente dada de uma *regularidade* na orientação da ação social, quando e na medida em que a probabilidade dessa regularidade, dentro de determinado círculo de pessoas, está dada *unicamente* pelo exercício efetivo" (g.a.). Para Weber (1994, p. 269), toda comunidade pode atuar como geradora de costumes, por isso "toda espécie de comunidade, desde a doméstica e de vizinhos até a política e religiosa, é geralmente portadora de costumes comuns".

O termo "tradicional" não se exaure em uma linearidade histórica ou como um resíduo do passado ou mesmo como uma remanescência. Almeida (2006, p. 9) enfatiza que o "chamado 'tradicional', antes de aparecer como referência histórica remota, aparece como reivindicação e como direito envolucrado em forma de autodefinição coletiva". Vale destacar, que a ideia de comunidades tradicionais se situa atualmente dentro de um processo de construção da sua própria noção de tradicional, que se atrelam as mobilizações políticas-organizativas e conflitos envolvidos.

Viegas (2017) ao tratar da tradicionalidade da ocupação indígena e sua relação com a constituição de 1988, discute a territorialização no âmbito da categoria jurídico-política e com isso observa que "uma tradição não está necessariamente referida à autoridade de uma conduta do passado", é do tempo presente e com isso o autor destaca que a tradição está relacionada "ao

simbolismo valorizado e utilizado por uma coletividade na construção de sua identidade, da sua distinção e das suas mobilizações diante das mudanças sociais, em grande parte impostas" (2017, p. 215).

Thompson (1998) anota que no século XVIII alguns usos costumeiros eram de criação recente e concebiam reivindicações de novos "direitos", por outro lado historiadores que se preocupam com os séculos XVI e XVII viam o "século XVIII como uma época em que esses costumes se encontravam em declínio, juntamente com a magia, a feitiçaria e superstições semelhantes" (1998, p. 13).

No século XIX o costume ganha sentidos ao que se atribui hoje a palavra cultura e por outro lado "apresentava muitas afinidades com o direito consuetudinário" (THOMPSON, 1998, p. 15). Vale destacar, segundo Thompson, que ainda no século XVIII há uma relativização entre os conceitos de tradição e costume. No século XVIII, o "costume constituía a retórica de legitimação de quase todo uso, prática ou direito reclamado", por esse motivo o costume encontrava-se em fluxo contínuo (1998, p. 16). E, desta forma, longe de "exibir a permanência sugerida pela palavra 'tradição', o costume era um campo para a mudança e a disputa, uma arena na qual interesses opostos apresentavam reivindicações conflitantes" (1998, p. 16-17).

Neste contexto, além de ser do tempo presente, o tradicional é, ainda, social e politicamente construído. Hobsbawm (1997), por exemplo, analisa esse processo como uma "invenção", especificamente, "tradições inventadas". Apesar da proposta do estudo de Eric Hobsbawm e Terence Ranger ser pautado nas invenções de tradições em que se baseia o nacionalismo, é pertinente este estudo para a compreensão daquilo que se busca explicar aqui.

Hobsbawm (1997, p. 9) entende por "tradição inventada" como "um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas", de maneira que "tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado".

Entretanto, cabe destacar que Hobsbawm (1997) demonstra que essa referência a um passado histórico e a continuidade se caracterizam pelo caráter artificial. Em resumo, "são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória" (1997, p. 10).

Segundo Hobsbawm (1997) a tradição deve ser relativizada em relação ao costume. Nas tradições o passado impõe práticas fixas, tais quais a repetição. O costume não evita as

inovações e pode modificar até certo ponto, não obstante deve ser compatível ou semelhante ao precedente.

Neste sentido, a "invenção das tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição" (HOBSBAWM, 1997, p. 12). De certo modo, "inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto da oferta" (HOBSBAWM, 1997, p. 12-13) e, portanto, sendo necessário "conservar velhos costumes em condições novas ou usar velhos modelos para novos fins" (HOBSBAWM, 1997, p. 13). A variação dessa utilidade pode ser diversificada de modo que nas "tradições inventadas" é interessante a "utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais" (HOBSBAWM, 1997, p. 13).

Em caráter empírico, Costa Farias (2022) analisa a musicalidade e o movimento a partir do *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* e percebe uma apropriação entre os quilombolas das suas próprias práticas, que até então estavam paralisadas e que no processo de retomada passam a orientar uma apropriação do passado. Contudo, o autor enfatiza que não se deve confundir com a ideia de "continuidade e repetição, mas sim em aspectos dinâmicos que envolvem o processo de consolidação das identidades coletivas as quais redefinem suas relações sociais no tempo presente" (COSTA FARIAS, 2022, p. 133).

Neste contexto, a retomada compreendida como a reinvenção de saberes significa a simulação de uma repetição. Se analisada por esse prisma, essa reinvenção é a simulação da repetição e através disso a tradição se mantém na simulação da repetição. A reinvenção de saberes passa a ser instrumental, compreendida como a objetificação cultural como patrimônio, usada como ferramenta política pelos quilombolas. Embora essa reinvenção esteja contornada de elementos de cultura, linguagem e temas que reforçam isso, no contexto em que se aplicam propiciam um essencialismo estratégico.

A tradição está nos meandros do político e do cultural. Grünewald (2012, p. 186) enfatiza que "Tradição, embora seja algo intrinsecamente político, encontra expressão ideal no domínio da cultura". É algo transmitido do passado para o presente, sem qualquer reflexão sobre a sua duração, bem como sobre suas formas de transmissão ou exibição. Para o autor as tradições se amparam em uma memória coletiva que agenciam atualização e organização do passado em relação ao presente, não no sentido de preserva-lo, mas sim de reconstruí-lo (GRÜNEWALD, 2012). E, neste sentido, caberia relacionar as práticas quilombolas aqui refletidas à memória.

A memória é compreendida como um fenômeno socialmente construído e que ao longo do tempo passa a ser dinâmica e seletiva, diante do fato de que nem tudo que é vivido fica gravado na memória, apenas aquilo que é significativo para determinado grupo é mantido e, posteriormente, transmitido as gerações seguintes.

Diante disso, vem à tona a memória como uma construção coletiva (POLLAK, 1992). Segundo as discussões do autor a memória é herdada e está relacionada ao sentimento de identidade, afinal trata-se de um fenômeno construído individual e socialmente. Todavia, é importante destacar que memória não está sendo tratada como história. Nora (1993) ressalta que ambas estão longe de se constituírem como sinônimos, sendo até mesmo opostas. Para ele a memória é na verdade a vida, vulnerável aos extremos da lembrança e do esquecimento, bem como ao uso e manipulação distinta, em contraponto, a história é a reconstrução de algo que não existe mais. Para o autor a "memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado" (1993, p. 09).

Cabe refletir aqui que a memória e a história são distintas, contudo, são complementares. A memória nada mais é do que a atualização permanente, dada pela oralidade que se reverte de uma tradição viva, ou seja, é dinâmica, assim como a cultura como fluxo. Barth (2005, p. 17) destacou que a cultura não deve ser refletida de maneira delimitada e homogênea, mas de fato como "algo distribuído por intermédio das pessoas, entre as pessoas, como resultado das suas experiências", se assim pensarmos a memória passa a ser as experiências vividas no presente. Barth completa que não se pode "pensar os materiais culturais como tradições fixas no tempo que são transmitidas do passado, mas sim com algo que está basicamente em um estado de fluxo" (Idem).

Ao observar o *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* pude constatar um processo de rememorar (FARIAS, 2018). Na prática musical que possui elementos corporais também tem sido "utilizada por eles como forma de rememorar o seu passado e reafirmar o seu presente" (COSTA FARIAS, 2022, p. 133).

O rememorar se define como um processo de ressignificação, de modo que as práticas vividas no passado se transportam por meio da memória ao presente. Com isso, novos significados são atribuídos, elementos são adicionados, novos indivíduos são envolvidos e assim a ressignificação acontece como forma de reinventar, reivindicar e reconstruir novas formas de estar e se situar dentro do seu território.

Segundo Grünewald (2012, p. 191) o "fenômeno da produção de tradições em geral se refere à criação de substância histórica ou cultural a ser operada por um grupo social em sua

afirmação política". Isso pode ser compreendido como uma maneira do grupo fornecer para si e para os outros elementos culturais, pelos quais em suas formas organizativas promovem a identificação e as fronteiras do grupo.

O processo de aprendizagem e transmissão dos saberes que compõem o *Aiué*, a musicalidade e a corporalidade, passam por um procedimento de técnicas que decorrem de um processo de conhecimentos adquiridos ao longo do tempo. Diante disso, me aproximo da noção de Mauss (2017) sobre "as técnicas do corpo", inclusive já citado em um capítulo anterior desta tese. Para o autor, trata-se da forma tradicional pela qual os homens sabem servir-se de seu corpo. Mauss anotou que cada sociedade possui seus próprios hábitos.

Considerando essas práticas se nota que não existe um processo de aprendizagem formalizado que seja capaz de ensinar o passo a passo no que compreende a forma de dançar, de tocar instrumentos, de cantar as músicas, bem como outras práticas como praticar esportes entre eles, como o futebol nos torneios que compõem a *Festa Cultural*. Vale refletir também nas práticas tradicionais de coleta e corte da castanha, nas formas de cultivo das roças, da pesca, nas práticas de construir casas, de construir itens de decoração e de uso domiciliar como os que Tote confecciona.

Mauss (2017, p. 425) ainda chama atenção para a noção de imitação, na qual para ele "O que se passa é uma imitação prestigiosa. A criança, como o adulto, imita atos bem-sucedidos que ela viu ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela". Mauss também se preocupou em pensar a técnica como um "ato *tradicional eficaz*" (p. 427) (g.a.). Isso tem me ajudado a entender que a técnica não se exaure somente em uma maneira de fazer alguma coisa, trata-se de um ato que se desdobra dentro de um processo de engajamento. Essa tradição para Mauss está compreendida numa ideia de transmissão em coletividade, porém nos moldes dos conceitos de tradição citados anteriormente. Ainda, o eficaz compreende num sentido aberto, ou seja, não está resumido em um processo de eficácia técnica fechada, dentro de um fim ou de um critério, aqui a eficácia se contrapõe a eficiência.

A técnica é aberta e o que ajuda a compreende-la é justamente a noção etnográfica. Entendendo como cada grupo, unidade social, sociedade ou determinada cultura busca abranger suas musicalidades, corporalidades, movimentos, gestos, danças e saberes dentro de noções técnicas, porém aqui a técnica está sendo refletida dentro da cultura do grupo estudado. Desta forma, não possuindo padrões definidores ou que possam delimitar como fazer dentro de uma outra perspectiva.

Contudo, é importante notar que as tradições devem ser compreendidas como "construções simbólicas" e, com isso, "não cabendo opor uma tradição herdada a outra moldada, visto que o valor simbólico não depende de uma relação objetiva com o passado" (GRÜNEWALD, 2012, p. 191).

Deste modo, não é a existência do passado ou mesmo a transmissão que definirá qualquer elemento como tradicional. A tradição se pauta na ação presente dos quilombolas, que articulam e atualizam suas práticas sendo elas consideradas tradicionais ou não. Tudo isso no intuito de afirmar e reafirmar noções identitárias capazes de promover a inclusão e a exclusão do grupo.

Grünewald (2012, p. 193) destaca o "apelo à tradição como forma de resistência" e, por esse aspecto a tradição "deve ser formalmente tida como algo em constante renovação. As tradições, vividas socialmente, são produtos dinâmicos da consciência humana, estando sob constante reformulação pela ação inteligente dos atores sociais" (2012, p. 194).

De modo geral, cabe estabelecer aqui que a interpretação do tradicional situa-se ligada aos diferentes movimentos sociais que promovem reivindicações atuais. Tal interpretação se afasta de concepções que marcam uma apreensão com a origem e com o isolamento cultural. Promove também, evitar a confusão usual entre tradição e costume que tem se resumido como repetição, regularidade, permanência e continuidade, ao contrário dos próprios quilombolas que vivem dinamicamente. Tradição se aplica a processos reais e aos quilombolas que transformam dialeticamente suas práticas. Com isso, cabe pensar em comunidades dinâmicas que não se alocam exclusivamente numa compreensão de noções de transmissão de conhecimentos e de reprodução social, pois as comunidades quilombolas se situam em constante transformação a maneira que são acionadas.

CAPÍTULO 4 – ETNICIDADE E MARCADORES DE IDENTIDADES: ELEMENTOS DA VIDA SOCIAL EVIDENCIADOS NA *FESTA CULTURAL*

"Cada povo tem a sua identidade e a nossa é a nossa cultura".
Nilza Nira Melo de Souza

Neste capítulo tenciono a refletir sobre a organização interna da unidade social, comunitária, que pode ser entendida conceitualmente pelo conceito de grupo étnico. Refiro-me como realidade empiricamente observada à Comunidade Quilombola Jauari. Os diferentes processos socias de territorialização analisados até aqui ajudam a refletir sobre a modalidade de organização interna desta referida *comunidade*. Com as noções de Barth (2000) fica evidente como determinados grupos e está em particular são compreendidos como tipos organizacionais. Porém, gostaria de assinalar uma interpretação pautada em observações empíricas para tentar compreender como os denominados *quilombolas* se organizam a partir das *comunidade*s que compõem um dado território. Observando principalmente essas referidas *comunidades* como "espaços sociais" (BOURDIEU, 2008) que possuem também formas organizacionais intrínsecas, as quais levam seus membros a interagirem de maneira efetiva uns com os outros.

Gostaria de pensar naquilo que permite considerar determinado *quilombola* como membro desta verificada *comunidade*. A noção de critérios de inclusão e exclusão de Barth usada para compreender as fronteiras entre grupos étnicos pode ser essencial aqui para ajudar nessa compreensão, pois entendo que no âmbito das *comunidades* existem critérios que determinam o pertencimento. Porém é evidente que Barth (1987) analisa esses critérios para algo mais amplo, uma compreensão de mundo e de como são produzidas as cosmologias.

A etnicidade demanda uma visão que é constituída dentro de cada grupo, de modo que o objeto dos produtos culturais é diferente do objeto da organização social. O'Dwyer (2005, p. 103) (g.a.) destaca que nas denominadas "comunidades negras rurais" de Oriximiná, a etnicidade está relacionada notadamente ao "fenótipo, ao modo de vida ou *habitus*, à origem comum presumida do tempo da escravidão e das fugas para os quilombos, e igualmente pelo aspecto da religiosidade". Barth (2000) denominou esses elementos simbólicos de "características diacríticas" nas quais os *quilombolas* buscam e exibem para apresentar artefatos idealmente referidos a sua identidade. Acredito que entre os *quilombolas* o passado comum é um dos principais elementos, contudo, este passado é produto do presente e nada tem de essência, ele é existência. Baseado neste princípio teórico, mas apoiado nas práticas de

existência do que é o essencialismo (origem, nascimento, língua, rituais religiosos), os *quilombolas* reinventam os saberes de seu passado e instituem rituais tais como as *festas*, o *Aiué*, as músicas e as danças que reforçam as formas de coesão social da chamada *comunidade*.

A especificidade cultural das comunidades quilombolas do Erepecuru são descritas pormenorizadamente quando identificadas suas características intrínsecas. A situação etnográfica (OLIVEIRA, 2016) observada na *comunidade* Jauari em momentos rituais e festivos, em que *comunidades* do mesmo território, por exemplo, se reúnem, demonstram elementos que aglutinam a aproximação entre as *comunidades*, assim como intensificam possíveis diferenças internas do grupo.

A cultura e a etnicidade são fenômenos que se relacionam sem que sejam reduzidas uma à outra. Já dizia Barth (2005) que a cultura em termos globais apresenta enorme variação, tratando de uma variação contínua. A cultura se dá por intermédio das pessoas, por meio de suas experiências e cabe pensar em como os elementos culturais se distribuem entres as pessoas.

As interações sociais ajudam a compreender as diferenças culturais dadas nos processos de organização de cada grupo social. A etnicidade marca a organização social, de modo que os grupos podem possuir fronteiras bem definidas. A definição de grupos étnicos como unidades sociais implica na compreensão de grupos que delimitam suas fronteiras em relação com grupos externos e cultivam aspectos particulares que marcam que essa é a sua identidade.

Contudo, o que quero mostrar é como existem fronteiras internas nos grupos étnicos que marcam diferenças entre unidades sociais designadas como *comunidades quilombolas*. Porém, é importante destacar que essas diferenças internas não separam o grupo étnico, mas compõem o processo de aglutinação da identidade étnica que não é afetada, mas que abre caminho para a diversificação interna. A persistência das fronteiras étnicas depende de arcabouços específicos ligados prioritariamente à invisibilidade de status e papéis na sociedade.

Diante disso, duas fases são necessárias para essa compreensão: a intracomunitária e a intercomunitária. Está em jogo múltiplos circuitos de relações sociais que estão tanto em âmbito intracomunitário e intercomunitário quanto em âmbito intraterritório e interterritório. Esse amplo processo de relações, ajudam na compreensão organizacional dos marcadores de identidade que se evidenciam na ampla dinâmica cotidiana desses *quilombolas* que estão distribuídos em diferentes unidades sociais e em diferentes territórios.

Weber (1994) já enunciava que pelo fato de obterem em comum aspectos biológicos hereditários, como os aspectos raciais, isso somente não implica existir uma relação comunitária. A unidade social não é necessariamente uma unidade biológica e quando as

pessoas começam a orientar suas práticas pelas das outras, surge então uma relação social e "só na medida em que nela se manifesta o sentimento de pertencer ao mesmo grupo existe uma 'relação comunitária'" (1994, p. 27).

O que se observa é que existe uma unidade de reprodução nesse grupo étnico designado remanescentes de quilombo. Aparentemente em diversos aspectos se constitui como unidade de reprodução de uma cultura compartilhada, baseada na memória coletiva que demarca elementos do passado que são idealmente reproduzidos de forma dinâmica no presente. Mas é necessário elencar uma combinação das diferenças, contrastes e conflitos culturais que demarcam fronteiras internas que não se separam, mas ajudam a intensificar identidades *quilombolas* dentro do mesmo grupo étnico.

As unidades sociais autodefinidas por seus componentes como *quilombos* que pertencem a determinado território ou a um conjunto de territórios como ocorre em Oriximiná, possuem formas de organização de suas *comunidades*, que distinguem qual *quilombola* pertence a que determinada *comunidade*. Durante minhas idas a campo pude observar e descrever alguns critérios que podem ser considerados como fatores de inclusão e exclusão. Tais critérios, não compreendem aqui como fatores que delimitam a organização étnica face a outros grupos. Ao contrário, concernem a distinções, a critérios adotados no âmbito de seu próprio grupo. Ou seja, como os *quilombolas* alinham em suas *comunidades* elementos que podem ser considerados critérios de inclusão e exclusão para que alguém possa ser considerado como membro de determinada *comunidade*.

Para tal compreensão usarei situações empiricamente observadas a partir do trabalho etnográfico na Comunidade Quilombola Jauari referentes a: relações de parentesco e afinidade, escolha do cônjuge como estratégia matrimonial, cerimônias de casamentos entre membros de *comunidades* diferentes e a escolha de onde residir. A regra de residência matrilocal ou patrilocal em outra *comunidade* remete a critérios de inclusão próprio dessa nova *comunidade* e na exclusão de certas atividades realizadas na unidade de residência anterior como irei descrever adiante. Como referência a participação em grupos musicais, em grupos de dança, no time de futebol, além da participação nas atividades de organização da *Festa Cultural* da nova *comunidade quilombola* de residência.

Em primeiro lugar, os membros do grupo étnico convergem e compartilham uma identidade quilombola que se acerca na compreensão e construção de um território comum e de fronteiras étnicas que reforçam e marcam a identidade de remanescentes de quilombos do Erepecuru. Em segundo lugar, cabe refletir como membros de um mesmo grupo atestam

elementos que marcam diferenças internas a cada unidade social e demarcam fronteiras interiores que assinalam cada *quilombola* como membro de determinada *comunidade*.

Ao longo desses anos de experiência etnográfica pude notar alguns elementos que ajudam a compreender essa identidade partindo de cada unidade social em direção à identidade central do grupo étnico. Isto demonstra que uma identidade não anula e nem abala a outra, mas, ao invés disso, contribui no processo de aglutinação da identidade quilombola e dos pertencimentos ao grupo. Essa mobilização cultural se viabiliza em prol dos grupos étnicos como fenômeno social.

É importante afirmar que essas identidades relativas as unidades sociais designadas *comunidades* não são formas de desmembramento ou separação do grupo. Barth (2000, p. 31) afirma que "não é correto alegar que toda diversificação interna a um grupo seja um primeiro passo rumo à subdivisão e à multiplicação de unidades". Na verdade, o que quero mostrar é como funciona a organização social desse grupo étnico. Barth destaca também que há casos de um mesmo grupo étnico que se caracteriza por um "nível relativamente simples de organização econômica, ocupando vários nichos ecológicos diferentes e, ainda assim, mantendo uma unidade cultural e étnica básica durante longos períodos de tempo" (2000, p. 31).

Portanto, observa-se que as práticas rituais dos grupos étnicos constituem características que os indivíduos buscam e exibem para apresentar sua identidade. Dentre as características identitárias os *quilombolas* irão efetivamente destacar e tornar organizacionalmente relevante as características que enfatizam tipos de correspondência identitária. Contudo, dentro deste grupo étnico, as unidades sociais possuem práticas mais acentuadas em determinada unidade do que em outras. O limite étnico, ou seja, o limite social, ainda que possa contar com sua correspondência territorial, é o que define o grupo ao invés do conteúdo cultural. As práticas rituais, como o caso do *Aiué*, correspondem enquanto potencial de relação que é o elemento definitório de grupos e unidades sociais.

São esses elementos socialmente relevantes que permitem reconhecer o pertencimento. O que ocorre é que existem fatores identitários gerais que permitem especificar a natureza do grupo e alimentam a manutenção da fronteira, bem como contêm elementos que aparentemente ocorrem em determinadas unidades, mas que posteriormente acabam por declarar sua adesão à cultura compartilhada do grupo, mesmo que não seja praticada por todo o grupo étnico.

Vale destacar, que o que define o grupo segundo Barth (2000) é a fronteira étnica e não o conteúdo cultural por ela delimitado. Ou seja, ainda que haja o elemento territorial, as fronteiras são sociais, pois o grupo mantém sua identidade quando interage com outros grupos,

justamente pelos critérios que determinam o pertencimento e a exclusão. Logo, o que quero mostrar aqui com as práticas rituais é como elas ajudam a organizar internamente o grupo. Os processos sociais são delimitados pelo sistema de relações sociais estabelecidas na fronteira com outros grupos sociais, é na fronteira que se dão as relações sociais.

Nesses espaços, as identidades socias são organizadas e há a tendência de canalizar e padronizar as práticas no intuito de garantir a manutenção das fronteiras internas e principalmente das externas. A identidade funciona contrastivamente, como destacou Cardoso de Oliveira (1976, p. 5) (g.a.) ao afirmar: "Implica a afirmação do *nós* diante dos *outros*". O grupo se firma como tal e o faz de maneira a reafirmar a diferenciação.

Quero refletir aqui sobre a ideia de pertencimento como algo que posso chamar de pertencimento à *comunidade* que está intimamente relacionado ao reconhecimento, seja pela forma de reconhecer o outro e de se reconhecer como membro de determinada *comunidade*. As *festas*, o *Aiué*, as músicas e as danças são elementos que contribuem nessa compreensão. Essa identidade mostra-se mais restrita entre os próprios *quilombolas*, consistindo numa forma de identificação e reconhecimento entre as *comunidades* do mesmo grupo. Vale ressaltar, porém, que essa categoria não anula nenhuma outra categoria política organizativa intrínseca às comunidades quilombolas.

4.1. Compreendendo o pertencimento por meio de saberes

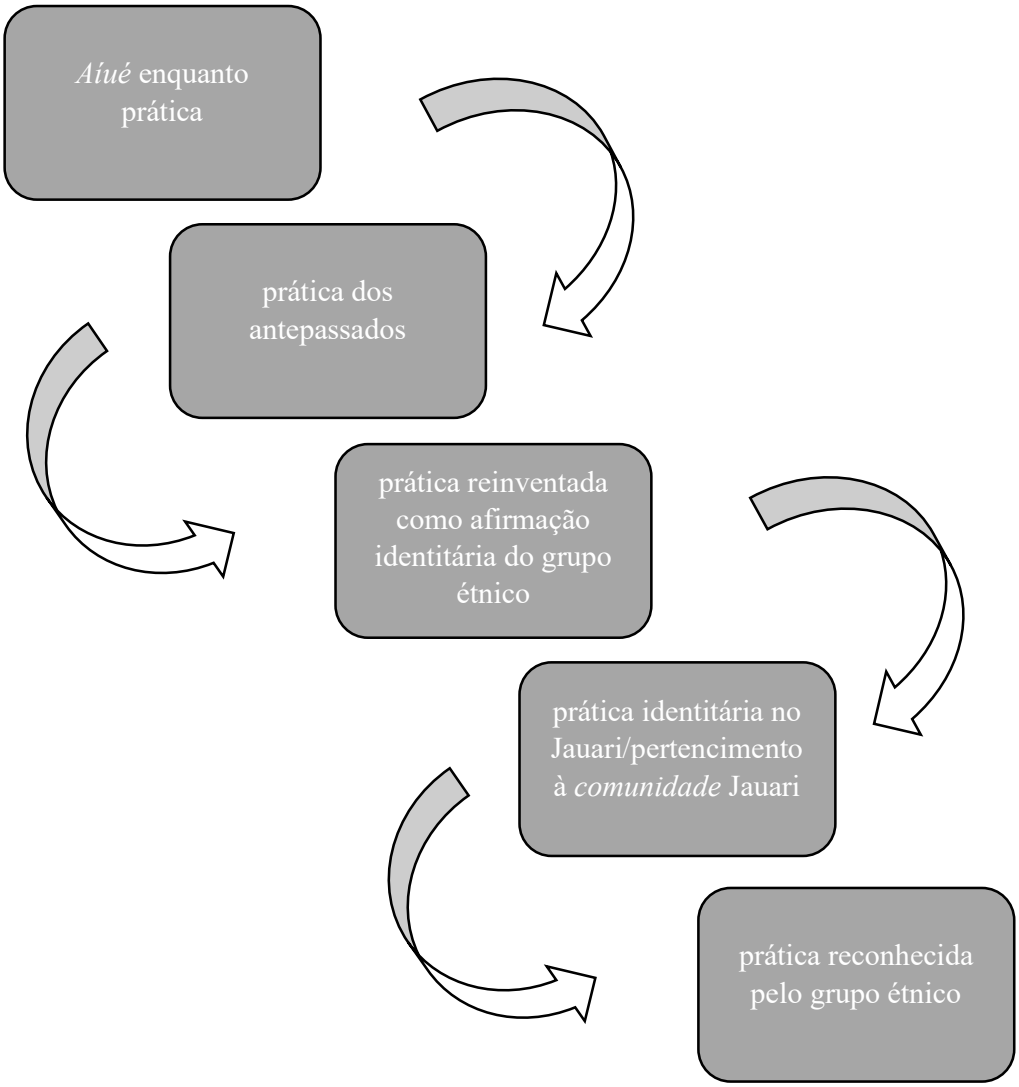
Na pensante situação, fazer parte de determinado grupo musical ou grupo de dança passa por uma noção de pertencimento identitário. E a compreensão de grupos musicais e de dança vislumbra a maneira como os *quilombolas* se veem e se autorepresentam. Os grupos musicais e dançantes são criados dentro das *comunidades* e com isso passam a fazer parte da identidade coletiva referida àquela *comunidade*. Neste sentido, os grupos e as cerimônias rituais das quais participam sempre são relacionados à *comunidade* a qual pertencem ou que realizam suas práticas musicais e performances. A exemplo disso vale citar o ritual do *Aiué* e o *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* da *comunidade* Jauari. Desta forma, sempre que são anunciados em outros lugares que não o Jauari, são citados em referência à *comunidade* de origem. Com isso, nota-se que a noção de pertencimento a determinada unidade social se situa, também, face ao exercício de atos musicais e de danças. Entretanto, não estão ligados somente a este pertencimento. Também se fazem presentes nos times de futebol, nas unidades extrativistas

formadas para a coleta de castanha e no próprio fato de morarem em uma *comunidade* específica.

Conforme observei durante a *festa* há referências a uma designação específica de pertencimento não somente à identidade quilombola, mas também ao fato de ser *quilombola* de uma *comunidade* específica. A exemplo disso verifiquei as seguintes expressões: *quilombola* do Jauari, *quilombola* do Boa Vista Cuminá, *quilombola* do Jarauacá, *quilombola* da Pancada, *quilombola* do Varre Vento e *quilombola* da Serrinha, entre outras unidades sociais que designam pertencimentos às *comunidades* específicas. A afirmação perpassa também nessa fronteira entre comunidades, o que provoca distinções e contrastes. Refiro-me inclusive às fronteiras identitárias próprias ou intrínsecas a cada *comunidade*. Isso pode ser observado na denominada *derriba* dos mastros. As pessoas são chamadas não apenas por suas habilidades em corte de madeiras, mas segundo seu lugar de moradia e pertencimento. Os nomes das pessoas, neste sentido, são diretamente relacionados às *comunidades* às quais pertencem ou têm moradia habitual.

Estabeleci dois esquemas interpretativos apoiados em realidades empiricamente observáveis que ajudam a compreender como funcionam duas práticas dentro do processo de pertencimento à *comunidade* e à manutenção da identidade a partir do próprio grupo étnico. O primeiro refere-se ao ritual *Aiué*. Demonstro como ocorrem as fases que tornam essa prática como sendo representativas tanto para a *comunidade* Jauari quanto para o grupo étnico quilombola:

Esquema 1 – *Auié*



Fonte: Criado pelo autor

O esquema acima é pautado no que já apresentei nos capítulos anteriores, quando foi possível compreender como o ritual do *Aiué* foi sendo alinhado a uma prática desempenhada pelos *quilombolas* do Jauari e a partir disso tornou-se uma prática reconhecida por todo o grupo étnico, ou seja, em todo o território quilombola da bacia hidrográfica do Trombetas. Nesse ínterim, a prática passou a ser reconhecida pelo conjunto de unidades sociais que compreendem o território e os grupos étnicos correspondentes, bem como para além destes. Verifiquei que o ritual do *Aiué* é organizado e praticado por *quilombolas* que se identificam como pertencentes

à *comunidade* Jauari, os quais "convidam" os membros das demais *comunidades* para todas as etapas do ritual.

A *festa* propicia reconhecimentos e identificações de membros que não moram no Jauari, mas que em algum momento interagiram com elementos que são significativos para os quilombolas em geral. Dona Nilza Nira destaca como outras pessoas se sentem impelidas a participar daquele momento. Ela narra o seguinte:

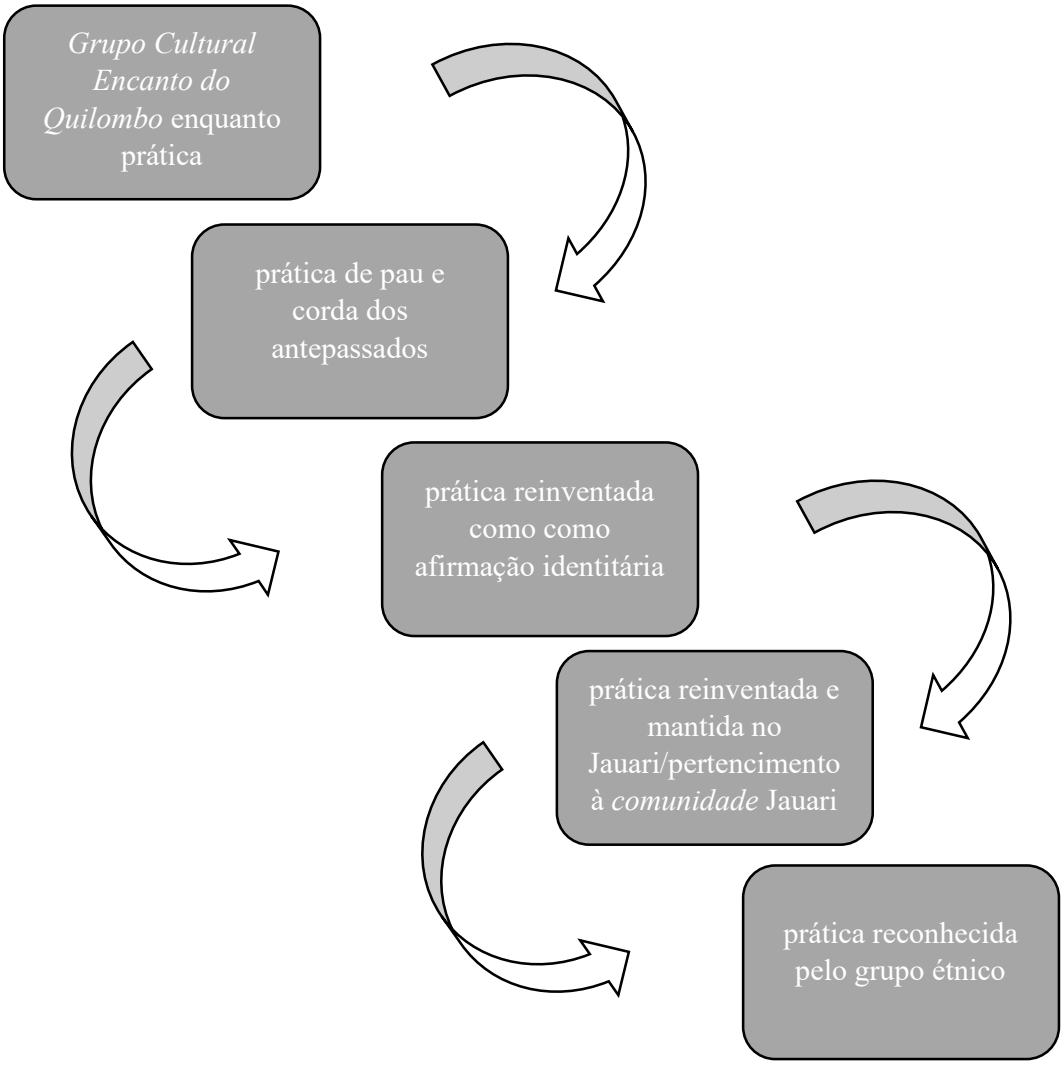
> quando diz assim é a Festa do São Benedito no Jauari, essa pessoa mora aí para dentro do Cuminá, ele não se aguenta. Lá ele fala: "Eu tenho que ir, porque eu me considero um Mordomo da Festa do Jauari, porque meu pai fazia parte desse grupo da Ladainha, então eu me considero Mordomo e faço parte também desse grupo da Ladainha" (Nilza Nira Melo de Souza, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

O sr. José Melo destaca a importância e o pioneirismo da Comunidade Quilombola Jauari no que corresponde à reinvenção dos saberes tidos por eles como tradicionais. É possível observar que as práticas desenvolvidas na *comunidade* Jauari são reconhecidas por outras *comunidades*, como a Comunidade Quilombola Pancada. Ele destaca o seguinte:

> Olha lá no Jauari a dança do Aiué foi a primeira aqui da comunidade que criou essa dança que ela já existia, a mãe dele já sabia dos antepassados. O pessoal do Pacoval dançava. Lá eles criaram o Aiué e nós aqui criamos a Mulher Rendeira. Aí as outras foram vendo e foram começando a criar também. Mas a mais velha é do Jauari que ela já foi apresentada até... "Em Belém que vocês foram, não foi?" [Se dirigindo a Hugo Melo] (José Melo dos Santos, Comunidade Pancada, 16 de janeiro de 2022).

O segundo esquema ajuda a compreender como outras práticas também podem funcionar nesse mesmo contexto do *Aiué*. O caso em específico do *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* é significativo por mostrar como uma prática foi reinventada por uma unidade social e passou a fazer parte da identidade da *comunidade* Jauari. O grupo em questão pertence a essa *comunidade*, contudo é reconhecido por todos os grupos étnicos do território.

Esquema 2 – *Grupo Cultural Encanto do Quilombo*



Fonte: Criado pelo autor

O mesmo pode ser observado em outras práticas, como os grupos de dança da *comunidade* Jauari. Dona Maria de Nazaré destaca o caráter inventivo da *comunidade* Jauari, ao narrar ela destaca: "a gente foi criando, um foi criando, outro foi resgatando e hoje a gente já criou a Dança da Castanha também. E aí foi, o Aiué já passou dos adultos, agora já tem o mirim também, então é uma coisa boa, que já é o filho do Aiué grande" (Maria de Nazaré dos Santos Almeida, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022). Nota-se que o produto do trabalho é vivido como uma criação. Todas essas práticas são reconhecidas como sendo práticas dos *quilombolas* do Jauari reconhecidas em todo o território étnico.

Vale ressaltar ainda, a novidade musical no Jauari que conheci durante a realização do trabalho de campo em janeiro de 2023, o grupo *Moleques do Samba*. Trata-se de um grupo formado por crianças e adolescentes, que inicialmente começou como trio e atualmente adicionou novos integrantes. O grupo assemelha-se ao *Grupo Cultural Encanto do Quilombo*, utiliza os instrumentos do grupo e apresenta bastante musicalidade. Em seu repertório variado, dispõem de músicas de artistas que não são quilombolas, bem como de composições do próprio *Grupo Cultural Encanto do Quilombo*.

O que me chamou atenção nos procedimentos de observação direta, me leva a compreender que esse grupo reinventa mais uma vez o formato de grupos musicais quilombolas do passado, como os grupos de *pau e corda*, contudo desta vez com a formação concebida por crianças e adolescentes que se reconhecem como *quilombolas* pertencentes à *comunidade* Jauari.

4.2. Os torneios como dimensão dos pertencimentos identitários

As unidades sociais oferecem umas às outras atividades culturais que ocupam nichos recíprocos que aparentemente são interdependentes. Digo aparentemente, pois ajudam para o funcionamento das *festas*. Neste caso, se os times de futebol das *comunidades quilombolas* não participam do torneio que compõe a programação da *Festa Cultural* do Jauari, logo não haverá o que chamam de torneio. Assim, existe uma complementaridade e interdependência que ocorrem de forma recíproca.

Os chamados torneios recebem essa denominação não somente entre as *comunidades quilombolas*, mas também em diversas programações esportivas de outros grupos sociais. O termo torneio é utilizado no senso comum para denominar o conjunto de jogos esportivos de determinada modalidade, a citar: torneio de voleibol, torneio de futebol de campo, torneio de futsal, torneio de xadrez e torneio de pênalti. Esses torneios podem se dividir em gêneros e faixas etárias, como: torneio de futebol masculino, torneio de futebol feminino e torneio de futebol infantil.

Na programação da *Festa Cultural* da *comunidade quilombola* Jauari os torneios mais comuns são os torneios de futebol masculino, torneio de futebol feminino, torneio de futebol infantil e torneio de dupla ou torneio de pênalti. No torneio de pênalti é permitido que um só indivíduo participe, contudo ele deverá agregar a função de goleiro e cobrador de pênalti. Outro aspecto é que no torneio de pênalti podem participar homens e mulheres, sem separação de

gênero. Em 2023 notei pelo menos uma mulher participando do torneio de pênalti. Nos torneios em geral os adolescentes costumam participar entre os adultos, foi o que aconteceu em 2023. Neste ano não houve torneio de futebol feminino e torneio de futebol infantil. Em 2017 foi incluso o torneio de vôlei, composto por trios, inclusive fui convidado a participar com os irmãos Reinaldo e Clodoaldo, ambos *quilombolas* do Jauari. Nos anos seguintes esse torneio não foi mais realizado, pelo menos até então.

As etapas do torneio se dão ao longo do segundo dia da programação da *Festa Cultural*, inicialmente há o torneio de abertura da modalidade futebol de campo masculino, nesta fase as equipes participam sem pagar inscrição. A equipe vencedora desta etapa ganha automaticamente a inscrição gratuita na próxima etapa que é o torneio oficial. Nesta nova fase, as equipes realizam suas inscrições através do pagamento da taxa de inscrição. Posteriormente, é realizado o chaveamento das equipes, que corresponde a indicação dos confrontos entre elas.

Algo interessante nos torneios é a chamada revanche. A revanche se configura quando a equipe perde seu jogo e para não ser diretamente eliminada, é realizado o pagamento de uma nova inscrição para a equipe voltar para o torneio. Contudo, a nova partida não se dará com a equipe que a venceu, mas sim com outras equipes. Nessa dinâmica o torneio se estende por várias horas até se chegar ao vencedor. Contudo, cada ano permite uma dinamicidade aos torneios. Em 2023, por exemplo, já havia anoitecido e os torneios de futebol de campo masculino e o torneio de duplas (pênalti) não haviam encerrado com a vitória dos campeões e algumas equipes e duplas ainda estavam nas competições. A solução encontrada foi dividir a premiação com as equipes que ainda estavam classificadas.

Os denominados torneios fazem parte das adaptações feitas ao longo dos anos no formato das *Festas Culturais*. O sr. Francisco Hugo destaca que em relação as *festas* passadas a "diferença que tem é que antigamente não tinha torneio, não tinha festa social, era só festa cultural com a festa dançante" (Francisco Hugo de Souza, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

O sr. José Melo, da Comunidade Quilombola Pancada, destaca que antes era tudo junto, não havia separação de *Festa Cultural*, festa social e torneio, a programação envolvia tudo, inclusive os jogos de futebol que não eram caracterizados como torneios. Ele afirma:

> Não tinha essa separação de fazer uma noite cultural e a outra a festa dançante. Bola, o jogo de bola sempre existia, eles faziam aquele jogo de bola, mas não era torneio, era um time. Por exemplo, o Jauari convidava a Pancada daqui para jogar. Jogavam de tarde, quando era de noite aí tocavam (José Melo dos Santos, Comunidade Pancada, 16 de janeiro de 2022).

Os torneios passam a fazer parte das atividades que eles designam como *Festa Cultural*, compondo assim o segundo dia de *festa*. O torneio, atualmente, se faz presente em todas as *Festas Culturais* das comunidades quilombolas e não quilombolas. Com isso, a programação da *festa* atrai convidados, isso também funciona como uma forma de arrecadar renda para a *comunidade*. Para participar é necessário pagar uma taxa de inscrição e a disputa gira em torno da premiação destinada aos campeões, como citado anteriormente.

O sr. Francisco Hugo corrobora a ideia de que os torneios são formas de arrecadar recursos financeiros para a *comunidade*. Ele sinaliza os torneios como algo inserido através da juventude, que tem participação ativa nas *festas*, ele narra:

> esse formato ele é um pouco já envolvendo a juventude, porque como se diz, como eles gostam da [Festa] Cultural, nós também aceitamos a ideia deles de ter o torneio. O torneio masculino, o torneio feminino, o torneio mirim. Então, eles adoram a Festa Cultural, nós juntos também adoramos a festa do torneio. Porque a festa do torneio ela é uma festa um pouco mais dessa época hoje que as comunidades fazem para angariar algum recurso, mas aí tem a comunidade que já põe o prêmio que vem aquele monte de time, aí o vencedor ganha, leva o maior prêmio. Aí tem bingo, tem leilão, tem um monte de coisas que se adaptaram nesse novo estilo de hoje (Francisco Hugo de Souza, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

As *comunidades* que visitam o Jauari durante a realização da *festa* trazem seu time de futebol, que possui uma nomenclatura. A Comunidade Quilombola Jauari denomina seu time por São Benedito, e cada time possui sua própria denominação como os que cito a seguir: a Comunidade Quilombola Pancada denomina seu time por Lion, a Comunidade Quilombola São Joaquim denomina seu time por Juventude, a Comunidade Quilombola Espírito Santo denomina seu time por Vitória, a Comunidade Quilombola Monte dos Oliveiras denomina seu time por Curitiba, a Comunidade Quilombola Varre Vento denomina seu time por Cruzeiro, a Comunidade Quilombola Boa Vista denomina seu time por Boa Vista, a Comunidade Quilombola Santa Rita denomina seu time por River Plate e a Comunidade Quilombola Poço Fundo denomina seu time por Palmares.

Como observa-se os times possuem nomenclaturas que estão relacionados há algum aspecto da *comunidade*, como o caso do Jauari que relaciona ao nome do Padroeiro da unidade social. Outros times estão relacionados a times do cenário nacional e internacional, o que demonstra a influência de outros centros urbanos. Esses times são compostos por *quilombolas* que possuem relação de pertencimento com cada *comunidade*, ou seja, aqui se atribui novamente o critério de pertencimento à *comunidade* específica como critério de participação (ver Imagem 64 – Convite para o Torneio 2023).

Os times de futebol fazem alusão às *comunidades*, funcionam como a seleção da *comunidade* que a representa diante das outras. Face a isto, observa-se mais uma vez um fator de identificação e pertencimento. Os *quilombolas* de determinada *comunidade* são reconhecidos pelos seus pares e fazem parte do time do futebol se for de seu interesse.

É necessário pertencer a denominada *comunidade* para fazer parte de um time de futebol. A *comunidade* precisa reconhecer determinado *quilombola* como membro. Foi o que observei no Jauari quando Regiane Pinheiro e Romário passaram a morar no Jauari. Regiane tem sua família residindo no Jauari, é filha de dona Regina Pinheiro. Romário tem sua família morando no Boa Vista Cuminá. Em 2020 passaram a residir no Jauari. Romário, por sua vez, era membro do time de futebol da *comunidade* Boa Vista Cuminá, em consequência de seu matrimônio e da tomada de decisão pela moradia matrilocal, ou seja, estabelecimento de moradia de sua nova família na *comunidade* Jauari, local de residência da família de sua esposa, passou a jogar no time de futebol desta *comunidade*. O casal então passou a estabelecer moradia e a participar das reuniões e decisões da *comunidade*. A decisão da escolha de onde residir é do casal, que define a partir de vários fatores como: afinidades, facilidade para construção da moradia, trabalho, entre outros. Após a decisão do casal ambas as *comunidades* amparam a decisão.

Aqueles que pertencem ao Jauari, mas que moram na cidade também podem fazer parte do time de futebol. Apesar de não residirem na *comunidade* desempenham relação de pertencimento à *comunidade*, o que permite o reconhecimento pelos seus pares no time de futebol. Pelo que notei, não há uma regra que estabeleça que somente equipes representantes de *comunidades quilombolas* podem participar, contudo as equipes estabelecem esse vínculo de pertencimento identitário. No caso dos torneios de vôlei e de pênalti, as equipes não precisam necessariamente estar vinculada a uma *comunidade quilombola*, inclusive são criados nomes alternativos para essas equipes e que não estabelecem relação direta com alguma *comunidade quilombola*.

Os torneios são mais que mero entretenimento, os jogos que compõem os torneios disciplinam os participantes, são instrumentos disciplinadores. Jogar no time de determinada *comunidade* consiste numa via de acesso de reconhecimento do agente como quilombola daquela unidade social.

4.3. Os casamentos e a reorganização do pertencimento à *comunidade*

A relação entre *quilombolas* de diferentes territórios e *comunidades* definiram novas formas de estabelecer moradia e, por conseguinte, essas trajetórias emergem junto do "processo de territorialização" (OLIVEIRA FILHO, 1998) num processo de organização territorial do grupo étnico. Evidentemente a territorialização nos territórios quilombolas de Oriximiná, e aqui me dirijo a todos os territórios quilombolas do município, decorrem do amplo processo político e administrativo perante os efeitos da "situação colonial" (BALANDIER, 1993), que agiam de forma a intervir na vida social de indivíduos e grupos a limites geográficos bem definidos e controlados.

A organização territorial permitida a partir da Lei Áurea, em 1888, em que torna os *quilombolas* legalmente livres, ocasionou a descida dos quilombolas do alto dos rios Trombetas e Erepecuru. A ocupação territorial se deu ao longo das margens dos rios, igarapés e lagos. As unidades familiares ao ocuparem esses espaços mais tarde tornaram-se unidades sociais designadas *comunidades quilombolas*.

Nas então agora reconhecidas unidades sociais é possível observar relações matrimoniais diversas, dentre as quais os casamentos se dão entre membros de diferentes territórios e comunidades e ocasionam reorganizações de pertencimentos à *comunidade*. Evidentemente, por meio dessas relações matrimoniais o fator do pertencimento se diversifica, logo, esse pertencimento à *comunidade* poderá se dar de diferentes maneiras.

O pertencimento não está relacionado somente à *comunidade* na qual o quilombola nasceu. Relacionam-se ainda aos casamentos que determinam e regulam o pertencimento à *comunidade*. O casal se une e decide morar em uma determinada *comunidade* que pode ser a de nascimento de um dos cônjuges. Essa moradia, para um dos membros, promove uma nova relação de pertencimento à *comunidade*. O novo membro passa a participar das reuniões e das decisões feitas na *comunidade*. Um exemplo significativo está na participação nos times de futebol, como apresentado na sessão anterior. Cada *comunidade* possui seu próprio time, quando um dos cônjuges passa a morar em outra *comunidade* este passará a jogar no time da *comunidade* em que adveio a residir.

O fato de existir no território fronteiras internas que se dão por meio das *comunidades*, não tornam o grupo étnico como poliétnico, haja visto que as fronteiras internas não são fronteiras étnicas e muito menos fronteiras culturais diferenciadoras, o contato social entre pessoas da mesma cultura não acarretam diferenças marcantes no comportamento do grupo. No

final, esses demarcadores de fronteiras internas apenas organizam a vida social do grupo em unidades sociais designadas *comunidades quilombolas*. Ou seja, o grupo se identifica etnicamente como *quilombola* e dentro dessa autoatribuição o grupo se organiza internamente a partir de suas relações sociais internas. Existindo assim uma identidade primária e uma secundária.

Durante o trabalho de campo notei alguns casos específicos que estão relacionados aos matrimônios e ao fluxo de deslocamento de moradia que, consequentemente, interferem no pertencimento à *comunidade*. Essa incorporação do indivíduo quando aceito na nova comunidade é ritualizado.

Taiana e Rosilvado Pinheiro formam uma unidade familiar, quando os conheci moravam no Jauari. Vale ressaltar que Taiana antes de estabelecer matrimônio morava na Comunidade Quilombola Jarauacá com sua família. Rosivaldo, por sua vez, morava na Comunidade Quilombola Jauari também com sua família. Atualmente, ambos moram com seus filhos na área urbana de Oriximiná, mas antes disso se deslocaram para morar na Comunidade Quilombola Jarauacá.

O caso de Rosivaldo e Taiana mostra a realidade de cônjuges de *comunidades quilombolas* diferentes. Contudo, Rosivaldo corroborou informando que quando um dos cônjuges não é *quilombola* do Jauari, o casal só pode estabelecer moradia nessa unidade social se um dos cônjuges possuir vínculo de pertencimento. Porém, há regras de convivências estabelecidas pela Comunidade Quilombola Jauari. O casal fica morando na unidade social por pelo menos seis meses ou até mesmo um ano, somente após esse período a Comunidade Quilombola Jauari avaliará se os cônjuges poderão estabelecer moradia fixa, bem como construir sua casa.

Rosivaldo Pinheiro informou que quando os dois cônjuges são *quilombolas* de *comunidades* distintas, a decisão de onde morar é do casal. Ele informou que tanto ele quanto a esposa queria morar no Jauari. Em situações como essa, de cônjuges de diferentes *comunidades quilombolas*, o casal possui acesso de moradia em ambas as unidades sociais, podendo se deslocar para ambas. Rosivaldo destacou ainda que decidiram depois ir morar no Jarauacá, onde foram recebidos. Algum tempo depois retornaram ao Jauari, onde moraram por volta de três meses, foi quando decidiram se deslocar e estabelecer moradia na área urbana de Oriximiná. A decisão se pautou em fatores econômicos, pois na cidade haveria possibilidade de emprego, além de possibilitar que seus filhos pudessem ter acesso à educação oferecida na cidade.

Rosivaldo ressaltou também que o fato de ir morar na cidade não invalida o vínculo que eles possuem com a *comunidade*. Contudo, é necessário que eles continuem colaborando com as ações da unidade social, precisam se manterem ativos, necessitam ir nas férias para a *comunidade*, para que dessa forma não percam seus direitos.

O caso deles mostra que mesmo com esses deslocamentos sempre estiveram envolvidos com as atividades da Comunidade Quilombola Jauari. Rosivaldo, por exemplo, é músico do *Grupo Cultural Encanto Quilombo*, joga no time de futebol da Comunidade Quilombola Jauari. Taiana também possui participação ativa na Comunidade Quilombola Jauari.

Mesmo não residindo na Comunidade Quilombola Jauari, ambos, juntamente com seus filhos desempenham funções na comunidade em questão. Em 2023, se deslocaram para a *festa* da *comunidade* Jauari e durante os dias de preparação e de *festa* participaram ativamente das atividades que permeiam o evento. Observei que Taiana participou cantando no *Aiué* juntamente com sua sogra, dona Regina Pinheiro, ainda durante as vendas de comida na *festa* esteve ativamente envolvida juntamente com Rosivaldo, que também estava nessa e outras funções.

Em 2022, já residindo em Oriximiná, Rosivaldo esteve como músico em Belém juntamente com os demais membros do *Grupo Cultural Encanto Quilombo* durante o X Fórum Social Pan-Amazônico, todos representando a Comunidade Quilombola Jauari. Esses casos específicos são pertinentes para mostrar o fluxo e a dinâmica que se estabelece através dos matrimônios. Outro aspecto que se observa está relacionado em como o fluxo de *quilombolas* para a área urbana do munícipio não promove a interrupção do sentimento de pertencimento. Os fluxos matrimoniais que ocasionam deslocamentos de moradia entre os cônjuges não são naturais, são ações impostas pela realidade social em que vivem. Portanto, não são meros deslocamentos, cada unidade familiar toma a decisão de acordo com a necessidade que a ocasião impõe. Se voltarmos aos dados divulgados pelo Censo 2022, no que diz respeito a população quilombola em Oriximiná, 4.830 quilombolas estão domiciliados nos territórios quilombolas, o que corresponde a 51,25%, enquanto 4.594 estão residindo fora dos territórios quilombolas[47].

MENEZES, M. A. de *et al*. (1990) analisam o caso das festas juninas como um exemplo considerável para verificar como traços culturais são preservados, mesmo que transformados, por migrantes que vieram de São Paulo e Rio de Janeiro para os festejos juninos no Nordeste.

[47] Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/indicadores.html?localidade=BR>. Acessado em 14 de agosto de 2023.

Esse retorno para a festa é visto pelos autores como uma forma do migrante reconstruir e reforçar as relações de parentesco e amizade, bem como de alimentar sua cultura, representando a reafirmação de um grupo que não está mais fixo em um espaço, mas que são portadores de uma identidade cultural.

Seeger em "Por que os índios Suya cantam para as suas irmãs" (1977), faz uma análise sobre o akia, que se trata sobre um gênero musical realizado entre os indígenas Suya (Kisêdjê) do Brasil Central. Em uma das análises, Seeger direciona o caráter da organização cosmológica e social. O significado cosmológico está atrelado ao fato do "ato de aprender e cantar novas *akias* é, assim, parte de um longo e permanente processo de obtenção de coisas do reino animal em proveito dos humanos" (SEEGER, 1977, p. 54) (g.a). Em relação a organização social, todo homem possui duas famílias e lealdade as duas, sendo a "família na qual nasceu e a família para qual entra quando se casa e onde seus filhos crescem" (Idem, p. 56). As famílias residem em casas diferentes, tendo em vista que o homem deve residir na casa da família de sua esposa.

Os ritos de passagem dos Suya (Kisêdjê) estão situados na transferência do rapaz para a casa dos homens e, posteriormente, para sua nova residência que é a casa de sua esposa. Ao cantar o akia, os Suya (Kisêdjê) desempenham uma das várias ações rituais destinadas aos parentes de um homem, em específico suas irmãs. Ao analisar, Seeger (1977, p. 57) (g.a.) descreve que um "homem *canta* para a sua irmã porque o som é capaz de estabelecer uma ponte através da distância espacial que separa o homem adulto de seu grupo de residência natal". Com isso, um homem pode se comunicar com sua irmã sem precisar voltar à casa da família ao qual nasceu.

Evidentemente, essas regras espaciais no que corresponde a organização social dos Suya (Kisêdjê) não são aplicadas entre os quilombolas das diferentes comunidades de Oriximiná. Entre os Suya (Kisêdjê) a regra de moradia é matrilocal e relaciona-se aos ritos de passagens que são praticados pelo grupo. Essa análise de Seeger mostra como os cantos funcionam como uma forma de compensação em relação a distância que se cria. Ao refletir sobre os casamentos entre quilombolas de diferentes comunidades, noto que a compensação se promove através do se permitir identificar-se como membro de outra comunidade e ser aceito por ela. Vale destacar ainda, que de certo modo essa compensação se promove também por saber que a qualquer momento é possível voltar a sua comunidade natal para visitar ou residir. Caso seja para residir, é possível estabelecer vínculo de pertencimento novamente.

Em 2022 e 2023, presenciei na *comunidade* Jauari *quilombolas* que moram atualmente em outro estado, mas que continuam estabelecendo a ligação identitária com o grupo étnico e

o pertencimento à *comunidade*. Com isso é possível notar que para além da identidade entre quilombolas e território, a identidade permeia também a relação de pertencimento mesmo que os *quilombolas* não estabeleçam vínculo de moradia com nenhuma comunidade atualmente.

Ainda sobre os matrimônios e a organização social, dona Regina Célia, cantora no *Aiué*, narra duas situações que ajudam a compreender ainda mais o que vem se refletindo aqui.

i) Ela cita o caso de seus pais:

O seu pai era da Comunidade Quilombola Boa Vista Cuminá e sua mãe da Comunidade Quilombola Jauari. Ela destaca: "eles [se referindo a família de seu pai] eram lá do Cuminá. Só que depois que ele casou com a minha mãe, ele se tornou daqui, foi então uma pessoa já daqui". (Regina Célia Pinheiro dos Santos, Comunidade Jauari, 14 de janeiro de 2022).

Ela continua:

> E mamãe era daqui. Ele casou com ela e se tornou uma pessoa daqui. A gente morou um tempo lá no Cuminá, mas sempre a gente... Porque era assim que não tinha essas comunidades mesmo, mas a gente participava aqui. Estudamos na cidade, nas férias nós vínhamos para cá, para a casa do meu avô e a gente ficava aqui direto. E a gente se tornamos daqui mesmo. E eu fui nascida e criada aqui. Eu passei um tempo lá no Cuminá, mas aí eu já era entendida (Regina Célia Pinheiro dos Santos, Comunidade Jauari, 14 de janeiro de 2022).

ii) Outra situação narrada por ela diz respeito as suas irmãs.

Ela cita: "as minhas irmãs, umas mudaram daqui e foram para a Boa Vista. A Irene, a Dilena, se tornaram tudo de lá, mas eu continuei aqui" (Regina Célia Pinheiro dos Santos, Comunidade Jauari, 14 de janeiro de 2022). Este fato se torna interessante, pois ajuda na compreensão de que os critérios para o pertencimento de comunidade não se resumem aos aspectos biológicos, de consanguinidade. Como é possível observar, membros de uma mesma família moram e se fazem pertencer a diferentes *comunidades*.

Um outro caso é o de Cleo Abenatan, o Bena, ele também participa ativamente do *Grupo Cultural Encanto Quilombo* mesmo não residindo na área central da Comunidade Quilombola Jauari. Bena mora em uma localidade no rio Cuminá, que apesar de ser próxima à Comunidade Quilombola Boa Vista Cuminá, trata-se de uma área pertencente a Comunidade Jauari. Bena se identifica e participa como membro da *comunidade* Jauari. Seus pais eram da Comunidade Quilombola Jarauacá, teve parte de sua criação na Comunidade Jauari, o sr. Daniel e dona Marina ajudaram na criação. Bena ao estabelecer matrimônio com a sua esposa que era membro da Comunidade Boa Vista Cuminá, decidiram morar em um local onde era área da avó da sua esposa, no local negociaram um espaço que já havia uma casa, e isso favoreceu estabelecer moradia no local. Atualmente, Bena e sua esposa, são membros da *comunidade* Jauari.

Bena está sempre presente nas *Festas Culturais* realizadas no Jauari e participa de várias atividades, como exemplo, tocando no *Grupo Cultural Encanto Quilombo*. Além disso, esteve nas viagens que o grupo fez em 2017 à Manaus e em 2023 à Belém. Em 2023 durante a *Festa Cultural* ajudou a organizar um dos *mastros* que foram erguidos na ocasião.

Vale destacar que a organização interna compartilha critérios de pertencimento que irão designar determinado indivíduo como membro de alguma unidade social. Os casamentos intercomunitários funcionam como um mecanismo que permitem implementar o deslocamento secundário de identidade. Assim, passo a explicar como ocorrem e como a partir deles outros elementos são compreendidos dentro da identidade secundária. O deslocamento intercomunitário.

O deslocamento intercomunitário que causa as mudanças de indivíduos e pequenos grupos familiares em função dos casamentos entre membros de *comunidades* diferentes se dá por conta de circunstâncias familiares e econômicas específicas.

Quando o indivíduo realiza o deslocamento intercomunitário, por conta do matrimônio, há a incorporação de um dos cônjuges na nova *comunidade*. A partir disso, esse cônjuge é totalmente imerso no padrão organizativo daquela *comunidade*, passando a participar das reuniões e decisões. Quando se trata de alguém com experiência em dança e/ou música passa a participar dos grupos de dança e grupos musicais. Quando é um *quilombola* que pratica o futebol passa a integrar o time de futebol. E assim de dará nas demais atividades cotidianas como *puxiruns*, comemorações, práticas de pesca e extrativismos. Por assim dizer, envolve compreender a organização das atividades e da interação dos novos membros na *comunidade*. As regras matrimonias relativizam a origem, abrem portas para fora, os casamentos não são necessariamente em termos da endogamia, podem ser em aspectos da exogamia[48].

Não devo argumentar que isso se trata de uma regra universal entre as *comunidades*, apesar de ter observado na maioria das situações o deslocamento de um dos cônjuges quando se trata de união entre *quilombolas* de *comunidades* diferentes. Então se pode assegurar que todo novo membro acompanha e assume essas práticas na nova *comunidade*, é o que habitualmente ocorre. A rede de relações socias engendram estratégias matrimoniais que estabelecem regras de moradia e permite o caráter conversivo à *comunidade*.

Contudo, o novo membro pode assumir obrigações comunitárias correspondentes ao pertencimento a uma unidade social, e, ainda assim, continuar identificando-se como membro

[48] Lévi-Strauss (1982) acredita numa lógica formal por trás das estruturas de parentesco. O autor busca a lógica que orienta as diversas regras de casamento entre os povos "primitivos".

de outra unidade. Além de que, os fluxos intercomunitários de algumas famílias ocorrem entre as *comunidades* de primeiro pertencimento dos cônjuges. Contudo, não caracterizando uma nomadização.

4.4. O pertencimento para além dos aspectos geográficos

A ocupação territorial está intimamente relacionada à "posição" social. Bourdieu (2008) denomina essa "posição" de "espaço social"; termo analítico já definido anteriormente. Os *quilombolas* ocupam diferentes "posições" e espaços dentro do território. A política de identidade indica o pertencimento enquanto *quilombola*, no caso aqui discutido *quilombolas* do Território Erepecuru. Porém, dentro desse território, existem 12 *comunidades*, então está-se diante de uma composição territorial que delimita as fronteiras de *comunidades* dentro do território maior, porém isso não se resume apenas a aspectos geográficos, funciona como um fator de pertencimento e identificação.

O território como "espaço social" hierarquizado é constituído por áreas de moradia, de cultivo, de caça e de pesca, de extrativismo de castanha, de misticismos, de festas com música e dança e de pertencimentos. Não se pode ter uma visão reducionista do território, pois segundo Farias Júnior (2019) "além de conflitar com o modo de vida, teria problemas em compreender o próprio processo de construção identitária".

O território é um espaço de construção e de relações sociais internas do grupo étnico e externas a partir das relações com outros grupos. Internamente o território étnico do Erepecuru estabelece relações comerciais, matrimoniais e festivas que constituem seu próprio espaço, compreendido através de suas distinções e fronteiras internas.

Inicialmente, pode se pensar que o Erepecuru compreende em uma extensa rede familiar controlada por unidades familiares como os Souza, os Melo e os Pinheiro. Entretanto, tudo não se resume em fatores de consanguinidade. As relações de parentesco contribuem para definir o pertencimento, mas não se restringem somente a isso.

Nesse contexto, o fator do parentesco torna-se algo a ser discutido na comunidade Jauari e entre ela e as demais comunidades. Já o fator da consanguinidade é algo presente, porém as relações não se resumem apenas a essa condição. Farias Júnior (2019) pensa o parentesco em termos territoriais, não seriam necessariamente territórios de consanguíneos, mas para além disso configuram "territórios de parentesco", levando em conta as formas de gestão territorial que leva em consideração o parentesco e o pertencimento. O que define pois, os "territórios de

parentesco", não seria a exclusividade de uso, mas sim o reconhecimento entre os próprios membros do grupo ou de grupos adjacentes (FARIAS JÚNIOR, 2019).

Segundo Farias Júnior (2019, p. 397) os "territórios de parentescos" estão relacionados a "domínios territoriais hierarquizados que orientam a livre utilização dos recursos naturais por um 'grupo de parentes'" que não estão restritas as relações de parentesco consanguíneas, inclui-se também as relações de afinidade, amizade e compadrio. De acordo ainda com o autor, essa "definição supera a noção de família extensa".

Diante disso, há casos de quilombolas que circundam em mais de um "território de parentesco" e "espaços sociais" justamente por admitirem a circulação de mais de um "grupo de parentes" (FARIAS JÚNIOR, 2019). Essa noção permite compreender o fluxo e a dinâmica durante as *festas*, bem como o pertencimento de quilombolas em relação às *festas* e às *comunidades*.

Existem casos de *quilombolas* que moram geograficamente mais próximos de outra *comunidade quilombola*, contudo o sentimento de identidade é atrelado ao Jauari. Há ainda o caso dos *quilombolas* que moram na área urbana de Oriximiná. Estes apesar de residirem longe de suas *comunidades* não deixam desaparecer o sentimento de pertencimento e identidade às *comunidades* nas quais sempre estabeleceram relação de moradia. Vale ressaltar que o fluxo de ida a essas *comunidades* permanece ativo entre esses *quilombolas*.

Nascer ou não no Jauari não torna um critério primordial em algumas situações para estabelecer o pertencimento. O pertencer pode ser estabelecido através das relações sociais que se dão no cotidiano dessas *comunidades*. O caso de dona Maria de Nazaré, a *Maria Cabeça de Cuia* do *Aiué*, é interessante para refletir essa situação. Ela não nasceu no Jauari, seus pais são do município de Prainha:

> Eu não nasci aqui no Jauari. Então, meu pai tinha um irmão em Oriximiná e ele procurou ele e encontrou e foi a nossa chegada até aqui. Então nós chegamos em 73 aqui. 1973. Desde daí eu moro permanente mesmo aqui. No decorrer com o tempo eu casei e construí família e aí a gente começou na luta. Demarcação de terra e aí foi. Então eu nunca fiquei fora de nada de tudo isso que hoje tem. Sempre fui pé firme mesmo. Fui para Trombetas na demarcação de lá da Boa Vista. Essa demarcação daqui também, eu, meu marido e meu filho mais velho. A gente sempre foi pé no chão mesmo aqui, na luta. Então para a gente conseguir o que a gente queria que temos até hoje para quando nós morrermos deixar para essa juventude, essas crianças que estão crescendo aqui na comunidade. E também como liderança dá suporte, dá força para eles para que isso nunca acabe, porque é uma história muito linda (Maria de Nazaré dos Santos Almeida, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

Dona Maria de Nazaré afirma ser *quilombola* antes de torna-se moradora do Jauari. Nascida no município de Prainha, ela destaca ainda sobre seus pais, pessoas que transmitiram a ela conhecimentos:

> A minha mãe era uma dançarina das boas. Então a minha mãe e meu pai, eles dançavam e tocavam, batiam aquele gambá. Então eu sou de uma cultura, eu nasci dentro de uma cultura. Eu sou uma quilombola não daqui da área de Oriximiná, nascida, mas eu vim do quilombo (Maria de Nazaré dos Santos Almeida, Comunidade Jauari, 17 de janeiro de 2022).

Atualmente, dona Maria de Nazaré se considera, segundo a sua narrativa, "quilombola do Jauari". Mesmo sendo nascida em outro município, geograficamente distante de Oriximiná e do Jauari, isso não a difere dos demais *quilombolas* que nasceram ali. Ela se considera *quilombola* dali e é reconhecida pelos demais, tendo espaço nos movimentos de luta pelo território e na prática do *Aiué*. Vale ressaltar, que sempre soube que a *Maria Cabeça de Cuia* é personificada por dona Maria de Nazaré, mas somente em 2023 tive a satisfação de vê-la dançar durante a *Festa Cultural*.

Segundo Farias Júnior (2019) os "territórios de parentesco" não estabelecem espaços restritos, mas sim áreas que estão sob o controle de uma *comunidade* ou "grupo de parentes". Evidentemente, o uso está atrelado à dinâmica das relações sociais e cada espaço está atrelado a normas específicas de gestão, o que contribui para a noção de *comunidades* heterogêneas.

4.5. Relações de reciprocidade entre as comunidades

Como observado até aqui os ciclos festivos funcionam como uma maneira de reafirmar a identidade quilombola e alinhar identidades específicas ligadas diretamente as *comunidades*. Desta forma, aquele espaço social é composto por uma identidade geral a qual é compreendida pela identidade étnica quilombola, bem como pelas identidades específicas que são delineadas por cada comunidade e são balizadas pelo pertencimento à *comunidade*. Cada comunidade quilombola estabelece critérios para delimitar o pertencimento.

Neste universo quilombola, nota-se quilombolas de comunidades distintas, mas com devoções similares. Essa relação devocional cria uma dimensão da troca e da reciprocidade (MAUSS, 2017). As pessoas sentem-se na obrigação de visitar as *comunidades* durante as realizações das *Festas Culturais*, logo essa visita gera a obrigação de retribuir também com uma visita.

Como mencionei, as *comunidades* possuem práticas de música e de dança que funcionam dentro das programações festivas. Desta maneira, a programação de apresentações

da *noite cultural* está intimamente atrelada as manifestações das *comunidades*. Essas apresentações que pertencem as *comunidades* distintas compõem o repertório de práticas a serem executadas na ocasião. Esse pertencimento ao qual me refiro é no sentido identitário. As apresentações estão diretamente relacionadas as *comunidades* quilombolas, como por exemplo: *Flor de Mandacaru* da Comunidade Quilombola Pancada, *Dança Afro* da Comunidade Quilombola São Joaquim, *Carimbó Swing Palmares* da Comunidade Quilombola Jarauacá, *Dança da Castanha* da Comunidade Quilombola Jauari (ver Imagem 2 - Programação Cultural 2023).

Como é possível observar, as denominações das apresentações sempre estão atreladas à origem, todavia não como uma origem de referência biológica, mas como uma menção ao lugar de prática que dá início ao exercício da atividade naquele lugar. As apresentações estão no âmago da identidade étnica e especificamente no âmbito do pertencimento à *comunidade*.

A partir disso, se cria um circuito festivo, cada *comunidade* organiza e realiza sua *Festa Cultural* e essas apresentações compõem as programações. O interessante é que tudo funciona por meio da reciprocidade. Ou seja, se na Festividade de São Benedito da Comunidade Quilombola Jauari a Comunidade Quilombola Boa Vista Cuminá levou a *Folia* ou qualquer outra apresentação, logo a *comunidade* Jauari sente-se na obrigação de levar o *Aiué*, retribuindo assim a visita e, consequentemente, estando presente na *festa* da *comunidade* Boa Vista Cuminá. Com isso estarão prestigiando e contribuindo com apresentações que irão compor a programação da *noite cultural*.

O mesmo acontece nos torneios. Os torneios também fazem parte da programação da festividade de cada *comunidade* e cada *comunidade* leva seu time de futebol para participar. Ao receber o time de futebol na sua *festa*, a *comunidade* sente-se também na obrigação de retribuir e levar seu time de futebol para jogar no torneio da *comunidade* que lhe visitou. Logicamente há a rivalidade entre os times, rivalidade essa que se resume apenas na disputa pelo prêmio, não comprometendo a dinâmica da troca e da reciprocidade.

O interessante a se observa mais uma vez é o fator do pertencimento, pois todas as apresentações e times de futebol que participam da programação da *festa* estão relacionados ao pertencimento à *comunidade*. Logo, estes indivíduos que se reconhecem como *quilombolas*, também se reconhecem como membro de uma determinada *comunidade quilombola*.

É essa dinâmica de pertencimento atrelada a cada *comunidade* que contribui com a pluralidade de situações festivas, pois cada *comunidade* contribui através de sua participação com a realização da *Festa Cultural* no Jauari. Por consequência disso, o Jauari retribui às

demais *comunidades*, de forma que a cada *festa* que se realiza nas distintas *comunidades* esse fluxo acontecerá e a dinâmica se renovará.

Se estabelece desse modo, uma rede de relações das *comunidades* que envolve trocas rituais. Essa rede de relações entre as *comunidades* se dá por meio das relações de reciprocidade. Existem pontos comuns dentro da diversidade de relações e de práticas musicais e dançantes, de modo que um ponto comum é o fator da troca recíproca que se estabelece desde os antepassados com as narrativas que os quilombolas descrevem.

4.6. Marcadores de identidade com organicidade política e autonomia organizativa

Esses elementos observados acionam identidades comuns aos *quilombolas* de uma unidade social que se estendem a identidades étnicas na ação política coletiva. Isso envolve, portanto, identidades étnicas e comunitárias que se adequam e interrelacionam em uma dupla dimensão da identidade *quilombola*. Vale ressaltar, que não se trata também de uma organização multiétnica.

Os traços culturais se firmam em um passado e necessitam serem refletidos com base em resultados de um processo que engloba vários elementos, como os processos de organização baseados na situação colonial imposta e nas concepções internas que orientam cada unidade social formada. A cultura se promove com base no que os *quilombolas* enfatizam em suas interações sociais passadas e presentes.

Desta forma, essas identidades que se promovem nas unidades sociais de um mesmo grupo étnico, não são dadas como fronteiras étnicas, mas como fronteiras que criam outras identidades associadas a outros elementos que são importantes para parte do grupo étnico. E que de uma forma geral, são importantes para a manutenção das fronteiras, haja visto que essas identidades relativas às unidades sociais designadas *comunidades quilombolas* se afastam do isolamento relativo.

Sendo assim, a forma cultural e social de cada identidade pressupõe uma diversidade cultural que não está atrelada a uma separação social ou a barreiras culturais, mas sim a fatores que poderiam ser entendidos como empréstimos coletivos. Ou seja, são práticas do grupo étnico como um todo, mas que se intensificam mais em uma unidade social em relação a outra, ou que se aplicam e se movem de uma unidade para outra dependendo do interesse dos indivíduos.

Talvez fosse mais fácil identificar os grupos étnicos com unidades portadoras de cultura, porém, como diria Barth (2000) há inconsistências. A ideia de um compartilhamento de uma

mesma cultura deve ser relativizada, os grupos podem até mesmo administrar elementos aparentemente compartilhados, mas entre as *comunidades quilombolas* elas ocorrem em circunstâncias, tempos e lugares diferentes. Afinal, trata-se de um dado grupo étnico, que se distribuiu sobre um território que apresenta situações ecológicas variáveis, as unidades sociais internas desse grupo se formam em espaços de tempo distintos. Ou seja, as práticas podem ser comuns nas diferentes unidades sociais do grupo, contudo, a forma como serão aplicadas e desenvolvidas são diferenciadas para cada unidade social.

Por assim dizer, nessas organizações internas as diferenças se apresentam sem que demandem um novo tipo de organização social de grupos étnicos. Funcionam como uma forma de organicidade política que está pautada na autonomia organizativa que regula as relações internas e externas.

CAPÍTULO 5 - CADERNO CARTOGRÁFICO E VISUAL: O OLHAR IMAGÉTICO

"[...] na verdade o Aiué, ele foi muito importante, ele fez uma demonstração da nossa resistência em primeiro lugar".

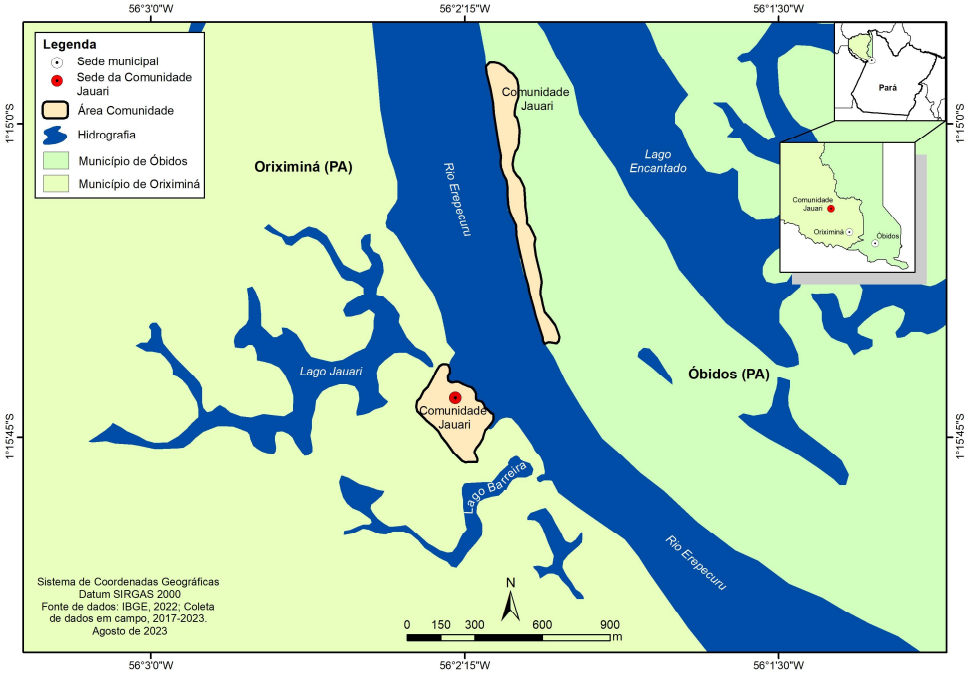
Daniel de Souza

Neste capítulo 5, reservado para ser composto de um caderno cartográfico e visual, reservo espaço para apresentar 02 mapas e 80 imagens que dialogam com as narrativas e análises descritas ao longo dos capítulos. As imagens permeiam a vida cultural e as paisagens culturais que formam a unidade social em reflexão. A proposta é promover um espaço visual que auxilie a promover a leitura para além da escrita casual, proporcionando a reflexão das descrições e narrativas dos *quilombolas* envolvidos por meio de outro dispositivo que não seja a escrita.

As imagens, com exceção dos mapas, não estão em sua totalidade indicadas ao longo do texto, apesar de terem total relação com os capítulos e sessões apresentadas. Decidi não indicar as imagens e páginas destas para que o leitor possa estabelecer partir de sua leitura a relação com as narrativas e descrições etnográficas, bem como para que não estabeleça uma cronologia dos acontecimentos, apesar das imagens estarem acompanhadas com o ano de realização. Desse modo, promovendo a leitura imagética dos lugares e do ritual descrito, além de criar a ambientação com o objeto de pesquisa.

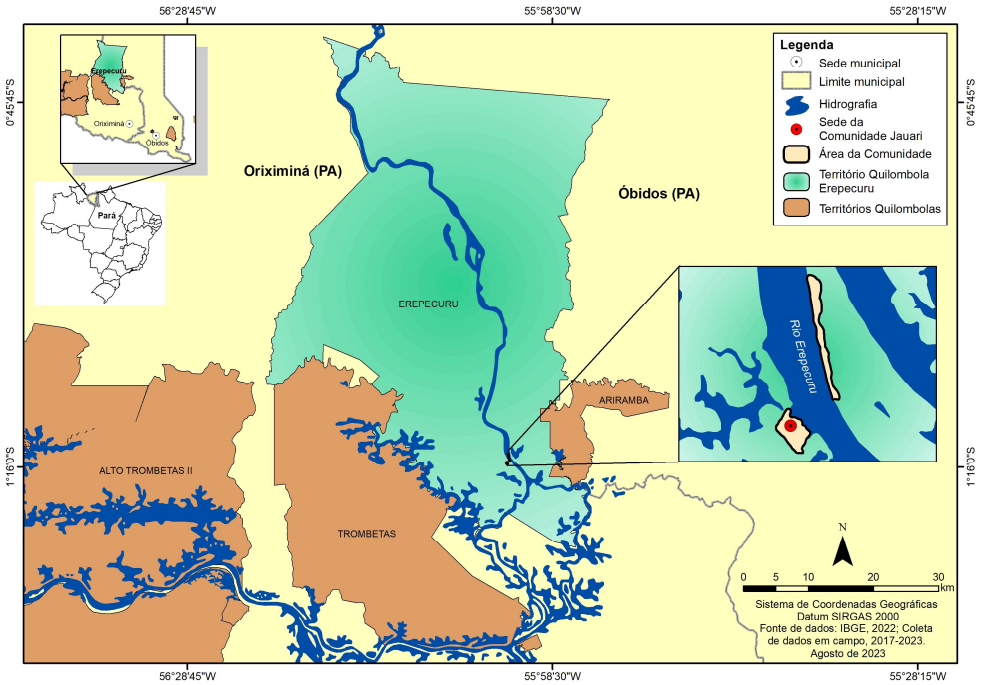
Resolvi ainda, não colocar os mapas e imagens como meros anexos. Eles estão apresentados antes das considerações finais para que sejam analisados como parte da discussão apresentada, constituindo desta forma como um capítulo, contudo em um formato que transcende a própria escrita verbal, constituindo espaço em que o imagético é apresentado tal como a escrita.

Mapa 1 – Localização da Comunidade Quilombola Jauari



Fonte: Produzido a partir de dados em campo do autor, 2017-2023.

Mapa 2 – Território Quilombola Erepecuru



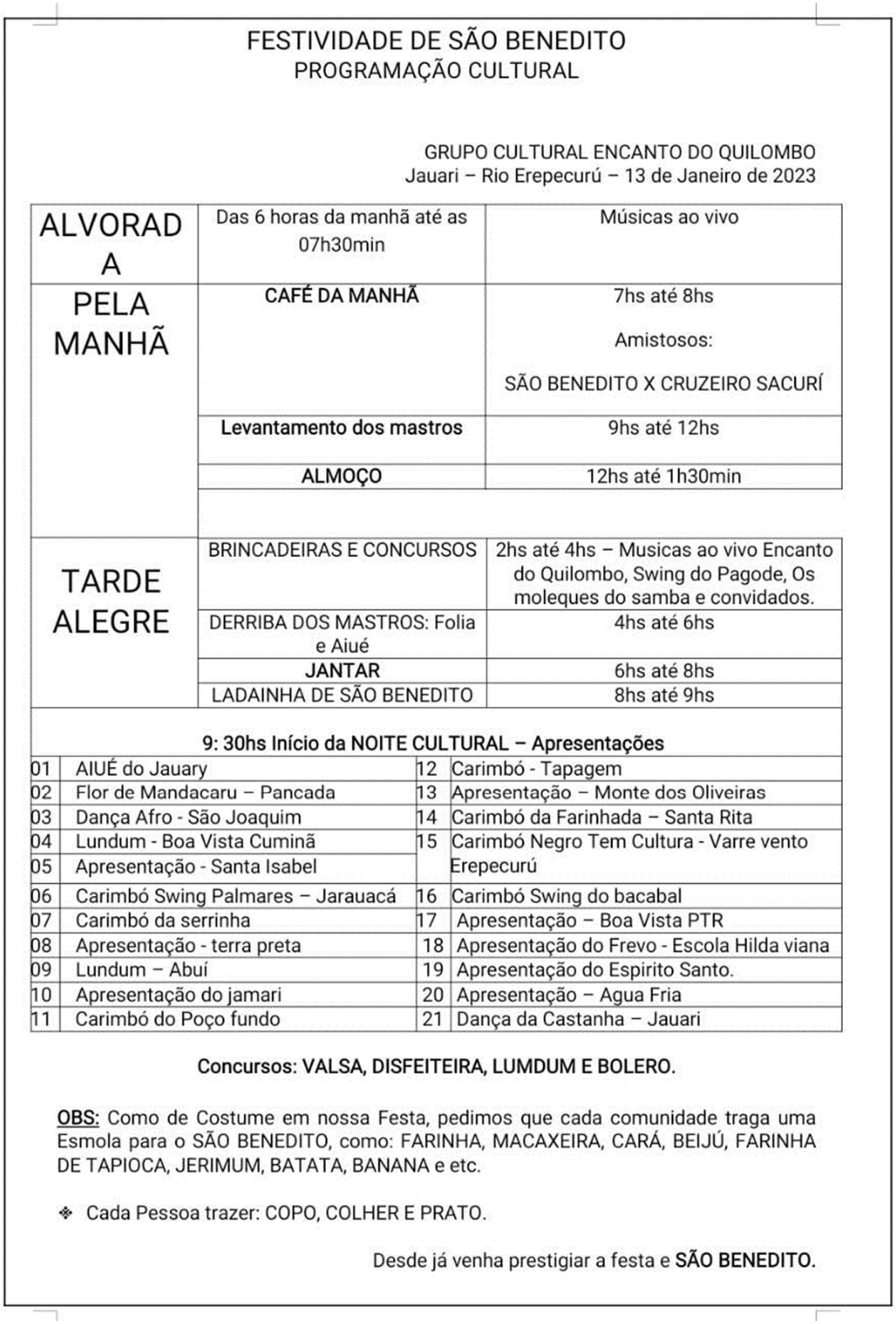
Fonte: Produzido a partir de dados em campo do autor, 2017-2023.

Imagem 1 – Festividade de São Benedito 2023/Divulgação



Fonte: Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari, *Festa Cultural* de 2023.

Imagem 2 – Programação Cultural de 2023



FESTIVIDADE DE SÃO BENEDITO
PROGRAMAÇÃO CULTURAL

GRUPO CULTURAL ENCANTO DO QUILOMBO
Jauari – Rio Erepecurú – 13 de Janeiro de 2023

ALVORADA	Das 6 horas da manhã até as 07h30min	Músicas ao vivo
PELA MANHÃ	**CAFÉ DA MANHÃ**	7hs até 8hs Amistosos: SÃO BENEDITO X CRUZEIRO SACURÍ
	Levantamento dos mastros	9hs até 12hs
	ALMOÇO	12hs até 1h30min
TARDE ALEGRE	BRINCADEIRAS E CONCURSOS	2hs até 4hs – Musicas ao vivo Encanto do Quilombo, Swing do Pagode, Os moleques do samba e convidados.
	DERRIBA DOS MASTROS: Folia e Aiué	4hs até 6hs
	JANTAR	6hs até 8hs
	LADAINHA DE SÃO BENEDITO	8hs até 9hs

9: 30hs Início da NOITE CULTURAL – Apresentações

01	AIUÉ do Jauary	12	Carimbó - Tapagem
02	Flor de Mandacaru – Pancada	13	Apresentação – Monte dos Oliveiras
03	Dança Afro - São Joaquim	14	Carimbó da Farinhada – Santa Rita
04	Lundum - Boa Vista Cuminã	15	Carimbó Negro Tem Cultura - Varre vento Erepecurú
05	Apresentação - Santa Isabel		
06	Carimbó Swing Palmares – Jarauacá	16	Carimbó Swing do bacabal
07	Carimbó da serrinha	17	Apresentação – Boa Vista PTR
08	Apresentação - terra preta	18	Apresentação do Frevo - Escola Hilda viana
09	Lundum – Abuí	19	Apresentação do Espirito Santo.
10	Apresentação do jamari	20	Apresentação – Agua Fria
11	Carimbó do Poço fundo	21	Dança da Castanha – Jauari

Concursos: VALSA, DISFEITEIRA, LUMDUM E BOLERO.

OBS: Como de Costume em nossa Festa, pedimos que cada comunidade traga uma Esmola para o SÃO BENEDITO, como: FARINHA, MACAXEIRA, CARÁ, BEIJÚ, FARINHA DE TAPIOCA, JERIMUM, BATATA, BANANA e etc.

- Cada Pessoa trazer: COPO, COLHER E PRATO.

Desde já venha prestigiar a festa e **SÃO BENEDITO.**

Fonte: Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari, *Festa Cultural* de 2023.

Imagem 3 – *Alvorada* em março de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, março de 2017.

Imagem 4 – *Alvorada* em março de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, março de 2017.

Imagem 5 – *Alvorada* em janeiro de 2018



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2018.

Imagem 6 - *Alvorada* saindo da Igreja em janeiro 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 7 – *Alvorada* em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 8 - Imagem de São Benedito após a *Alvorada* em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 9 - Reunião para alinhamento no dia da *Festa Cultural* em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 10 - Ensaio para a *Folia* de São Benedito em janeiro de 2022



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2022.

Imagem 11 - Preparação do *Mastro* em março de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, março de 2017.

Imagem 12 - Preparação do *Mastro* em janeiro de 2018



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2018.

Imagem 13 - Preparação do *Mastro* em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 14 - Trançado de palha usado no *Mastro* em janeiro de 2022



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2022.

Imagem 15 - Preparação do *Mastro* em janeiro de 2022



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2022.

Imagem 16 - Preparação do *Mastro* em janeiro de 2022



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2022.

Imagem 17 - Preparação do *Mastro* em janeiro de 2022



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2022.

Imagem 18 - Preparação do *Mastro* em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 19 - Preparação do *Mastro* em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 20 - Preparação e erguendo *Mastros* em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 21 - *Mastro* para as crianças em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 22- Erguendo o *Mastro* em março de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, março de 2017.

Imagem 23- Erguendo o segundo *Mastro* em março de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, março de 2017.

Imagem 24 - Erguendo o *Mastro* em janeiro de 2028



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2018.

Imagem 25 - *Mastro* da *Festa Cultural* em março de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, março de 2017.

Imagem 26 – *Mastros* da *Festa Cultural* em janeiro de 2018



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2018.

Imagem 27 - *Mastros* da *Festa Cultural* em janeiro de 2022



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2022.

Imagem 28 - *Mastros* da *Festa Cultural* em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 29 - Ensaio *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* em janeiro de 2022



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2022.

Imagem 30 - *Folia* de São Benedito em janeiro de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, março de 2017.

Imagem 31 - Personagens do *Aiué* à espera da *Folia* de São Benedito em março de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, março de 2017.

Imagem 32 - Encontro dos Personagens do *Aiué* com a *Folia* de São de Benedito em março de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, março de 2017.

Imagem 33 – Caminhada da *Folia* de São Bendito pela comunidade em março de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, março de 2017.

Imagem 34 - Caminho feito com balões de folha de seda para a *Folia* em Terra em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 35 – Saída da *Folia* em Terra em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 36 - *Folia* em Terra em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 37 - *Folia* em Terra em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 38 – *Ladainha* na Igreja em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 39 – *Ladainha* na Igreja em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 40 - *Aiué* de São Benedito em março de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, março de 2017.

Imagem 41 - *Rei do Congo* e *Rainha do Congo* em março de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, março de 2017.

Imagem 42 - *Canoeiro* e *Maria Cabeça de Cuia* em março de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, março de 2017.

Imagem 43 - *Teolindo* e *Teolinda* em março de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, março de 2017.

Imagem 44 - *Aiué Mirim* em janeiro de 2018



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2018.

Imagem 45 – *Aiué* em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 46 – *Rei do Congo* e *Rainha do Congo* em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 47 - *Canoeiro* e *Maria Cabeça de Cuia* em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 48 - *Teolindo* e *Teolinda* em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 49 - Despedida *Aiué* em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 50 - *Derriba do Mastro* em março de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, março de 2017.

Imagem 51 - *Derriba do Mastro* em março de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, março de 2017.

Imagem 52 - *Derriba do Mastro* em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 53 - *Derriba do Mastro* para as crianças em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 54 - *Derriba do Mastro* em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 55 – *Invade* no *Mastro* em março de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, março de 2017.

Imagem 56 – *Invade* no *Mastro* em março de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 57 - Distribuição das frutas do *Mastro* em março de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 58 - Distribuição das frutas do *Mastro* em março de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, março de 2017.

Imagem 59 - Distribuição das frutas do *Mastro* em janeiro de 2018



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2018.

Imagem 60 - *Aiué Mirim*/Cordão do *Aiué* em março de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, março de 2017.

Imagem 61 – Apresentação do *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* na *Noite Cultural* em janeiro de 2018



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2018.

Imagem 62 – Apresentação do grupo *Os Moleques do Samba* na *Noite Cultural* em janeiro de 2023



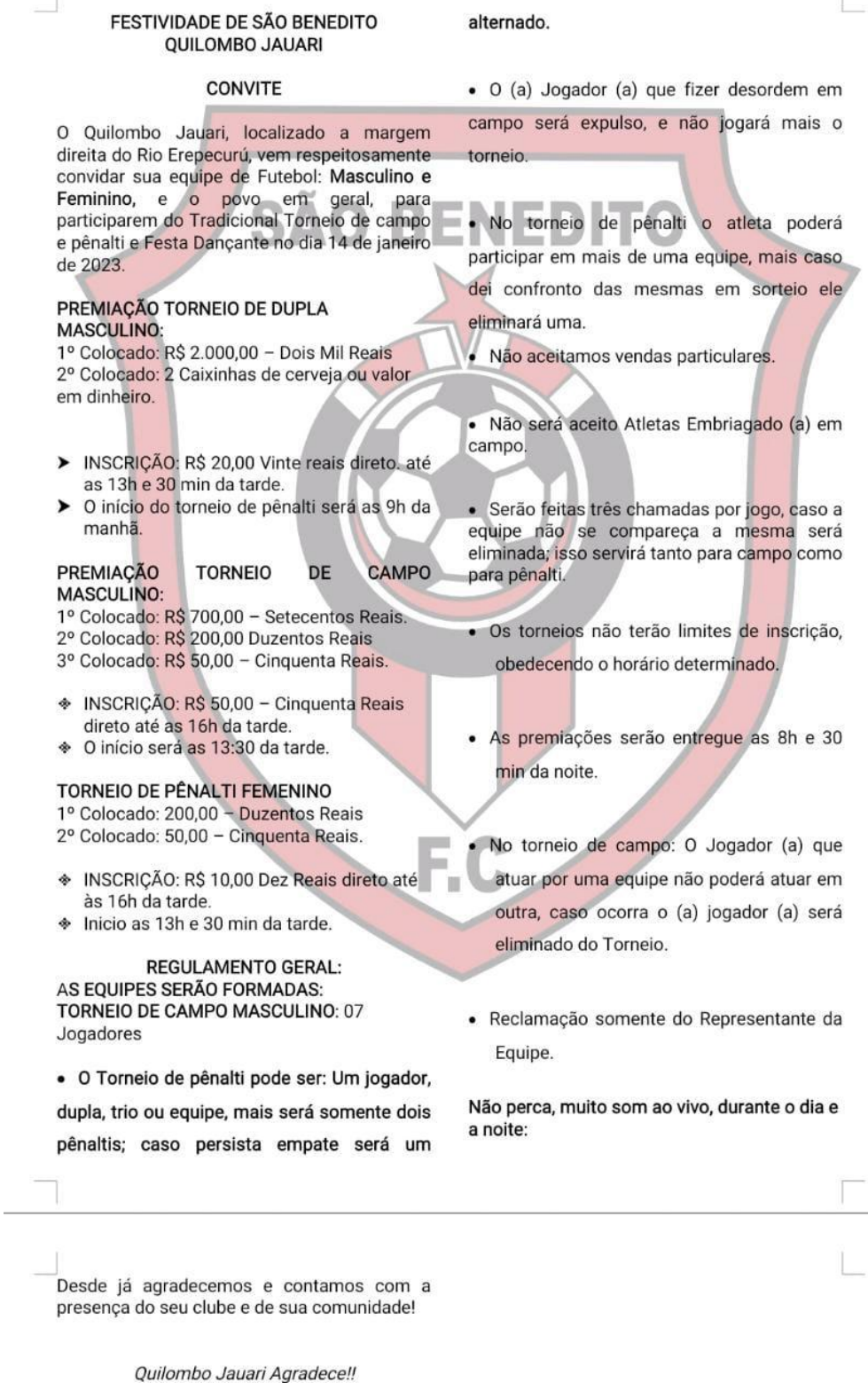
Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 63 – Apresentação do *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* na *Noite Cultural* de janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 64 – Convite para o Torneio 2023



FESTIVIDADE DE SÃO BENEDITO
QUILOMBO JAUARI

CONVITE

O Quilombo Jauari, localizado a margem direita do Rio Erepecurú, vem respeitosamente convidar sua equipe de Futebol: **Masculino e Feminino,** e o povo em geral, para participarem do Tradicional Torneio de campo e pênalti e Festa Dançante no dia 14 de janeiro de 2023.

PREMIAÇÃO TORNEIO DE DUPLA MASCULINO:
1º Colocado: R$ 2.000,00 – Dois Mil Reais
2º Colocado: 2 Caixinhas de cerveja ou valor em dinheiro.

- INSCRIÇÃO: R$ 20,00 Vinte reais direto. até as 13h e 30 min da tarde.
- O início do torneio de pênalti será as 9h da manhã.

PREMIAÇÃO TORNEIO DE CAMPO MASCULINO:
1º Colocado: R$ 700,00 – Setecentos Reais.
2º Colocado: R$ 200,00 Duzentos Reais
3º Colocado: R$ 50,00 – Cinquenta Reais.

- INSCRIÇÃO: R$ 50,00 – Cinquenta Reais direto até as 16h da tarde.
- O início será as 13:30 da tarde.

TORNEIO DE PÊNALTI FEMENINO
1º Colocado: 200,00 – Duzentos Reais
2º Colocado: 50,00 – Cinquenta Reais.

- INSCRIÇÃO: R$ 10,00 Dez Reais direto até às 16h da tarde.
- Inicio as 13h e 30 min da tarde.

REGULAMENTO GERAL:
AS EQUIPES SERÃO FORMADAS:
TORNEIO DE CAMPO MASCULINO: 07 Jogadores

- **O Torneio de pênalti pode ser: Um jogador, dupla, trio ou equipe, mais será somente dois pênaltis; caso persista empate será um alternado.**
- O (a) Jogador (a) que fizer desordem em campo será expulso, e não jogará mais o torneio.
- No torneio de pênalti o atleta poderá participar em mais de uma equipe, mais caso dei confronto das mesmas em sorteio ele eliminará uma.
- Não aceitamos vendas particulares.
- Não será aceito Atletas Embriagado (a) em campo.
- Serão feitas três chamadas por jogo, caso a equipe não se compareça a mesma será eliminada; isso servirá tanto para campo como para pênalti.
- Os torneios não terão limites de inscrição, obedecendo o horário determinado.
- As premiações serão entregue as 8h e 30 min da noite.
- No torneio de campo: O Jogador (a) que atuar por uma equipe não poderá atuar em outra, caso ocorra o (a) jogador (a) será eliminado do Torneio.
- Reclamação somente do Representante da Equipe.

Não perca, muito som ao vivo, durante o dia e a noite:

Desde já agradecemos e contamos com a presença do seu clube e de sua comunidade!

Quilombo Jauari Agradece!!

Fonte: Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari, Torneio de 2023.

Imagem 65 - Torneio de Futebol Masculino em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 66 - Torneio de Futebol Masculino em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 67 - Desempate de partida do Torneio de Futebol Masculino em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 68 - Torneio de pênalti em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 69 - Torneio e pênalti em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 70 - Torneio e pênalti em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 71 – Festa dançante em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 72 – Festa dançante em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 73 – Festa dançante em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 74 – Redes para crianças durante a Festa dançante em janeiro de 2023



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2023.

Imagem 75 - Comunidade Jauari, canoeiro ao fundo em dezembro de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, dezembro de 2017

Imagem 76 - Barracão de Pedra em fevereiro de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, fevereiro de 2017.

Imagem 77 – Vôlei no final de tarde em fevereiro de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, fevereiro de 2017.

Imagem 78 – Vôlei no final de tarde em fevereiro de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, fevereiro de 2017.

Imagem 79 - Futebol de final de tarde em fevereiro de 2017



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, fevereiro de 2017.

Imagem 80 - Futebol de final de tarde em janeiro de 2022



Fonte: Marcos Alan Costa Farias, pesquisa de campo, janeiro de 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As práticas rituais que perfazem o *Aiué*, bem como todo o arcabouço de práticas que estão em relação com esse ritual e que são foco desta pesquisa, apontam para uma nova configuração social. Deste modo, nota-se que as práticas musicais e de dança, que incluem também o ritual do *Aiué* têm passado por um processo de reinvenção de saberes. Este termo, aludido durante esta tese, é conjeturado como uma repetição da tradição, porém agora no âmbito da dinâmica que perpassa pela vida social dos *quilombolas*.

Este estudo reflete e apresenta resultados que vislumbram novas possibilidades de reflexão. Os procedimentos de análise adotados consideraram as relações sociais integradas as práticas rituais do *Aiué*. Esse ritual permeado por música, dança e religiosidade foi refletido de modo a não objetificar a música, a dança e a religiosidade como elementos que por si só seriam capazes de compreender todo o universo que compõe o ritual.

Por meio da reflexão empreendida neste estudo buscou-se romper com as análises do quilombola genérico. Segundo Almeida (2008) é necessário romper com os manuais, afastando de pré-noções e de autoevidências que estão cristalizadas em esquemas interpretativos tornados senso comum erudito e que deve ser objeto de uma análise crítica e de procedimentos de "desnaturalização".

Parto do pressuposto de que o ritual do *Aiué* agrega diversas outras práticas, mesmo que não intencionalmente, de modo que os *quilombolas* passam a articular a historicidade do ritual do *Aiué*, bem como a sua reinvenção com parte do repertório de mobilização étnica. Constata-se que as estratégias de organização em torno do ritual agregam outros elementos, pois o que seria apenas um ritual em homenagem ao Santo Padroeiro, São Benedito, torna-se um instrumento de luta e reafirmação da identidade. Sendo assim, o ritual adita amplos festejos, músicas, danças, torneios, e tudo isso passa a ser considerado de alguma maneira como formas de se identificar etnicamente dentro do grupo e em fronteira com outros grupos. Afinal, a existência enquanto grupo étnico se reafirma em relação à existência do outro (BARTH, 2000).

Por meio da reinvenção de saberes, como o caso do *Aiué*, os *quilombolas* articulam narrativas e práticas históricas como parte dos instrumentos de mobilização étnica. A apropriação do *Aiué* pelos *quilombolas* do Jauari consiste em estratégia própria de organização junto as demais estratégias dos quilombolas do Território Erepecuru para reivindicar o reconhecimento da identidade étnica e da garantia pela terra.

O “processo de territorialização” (OLIVEIRA FILHO, 1998) se institui ao modo que o objeto político-administrativo se articula por meio de uma coletividade organizada, instituindo identidade própria, estratégias de representação e decisão e reelaborando suas formas culturais, inclusive aquelas que se relacionam com o aspecto religioso, como o caso do *Aiué*. Esse “processo de territorialização” não pode ser refletido como algo homogeneizador entre os *quilombolas*, pois estes buscam justamente a construção de uma identidade étnica que não os classifique de forma genérica como os “quilombolas de Oriximiná”.

Diante das análises das narrativas obtidas em diferentes fases do trabalho de campo, notou-se que todas as etapas festivas que se acoplam ao ritual do *Aiué* são estratégias de políticas de identidade, tanto da identidade étnica quanto das variações identitárias internas que permeiam o pertencimento às diferentes unidades sociais que compõem o território quilombola etnicamente configurado. Diante disso, o *Aiué* passa a ser visto como uma territorialidade específica.

A organização da *Festa Cultural* e, consequentemente, do *Aiué* é mediada por noções de tempo e espaço a partir das concepções obtidas por meio das práticas sociais e do conhecimento construído em relação com os recursos naturais oferecidos no território. Apesar de antigamente datas como o 6 de janeiro ser o dia principal da *festa*, atualmente as noções de inverno e verão podem influenciar na escolha da data da *festa*. O segundo final de semana de janeiro utilizado nos dias atuais para marcar a realização da *festa* pode ser alterado a depender dos fluxos de cheia e seca do rio, havendo anos em que a *festa* foi realizada em março, mediante o verão intenso.

Foi constatado nesta tese que a produção de uma *Festa Cultural* abrange uma rede de relações internas e externas para a organização e execução da mesma. Deste modo, se elenca duas premissas: i) é necessário que haja o envolvimento dos *quilombolas* da Comunidade Quilombola Jauari na organização da *festa*, sendo que essa organização se dá tanto na área da *comunidade* quanto na área urbana de Oriximiná para as compras de materiais e para garantir os apoiadores; e ii) a mobilização de outras unidades sociais, pois a participação das demais *comunidades* se dá dentro de um processo de reciprocidade (MAUSS, 2017), em que participam assistindo, cantando e dançando através dos grupos e jogando com seus times através dos torneios esportivos.

Todo esse engajamento interno e externo direciona atribuições sejam elas ritualísticas ou de dimensão mais comercial. Apesar da *Festa Cultural* não ter como foco primordial a dimensão econômica, ela é utilizada também como um instrumento que possa garantir recursos

próprios que serão utilizados no decorrer do ano afiançando manutenções e compras de materiais que a *comunidade quilombola* necessitará.

Foi possível verificar e constatar nesta tese através dos esquemas interpretativos que: a) o *Aiué* é visto historicamente entre os *quilombolas* como um instrumento de coesão dos elementos identitários, tanto é que é destacado em vários momentos na memória coletiva; b) o *Aiué* por ser identitário tem sido apropriado como um instrumento de luta capaz de reafirmar no passado e no presente por meio das mobilizações sociais o fator étnico; c) o *Aiué* permeia em sua prática música e dança, algo presente nas *Festas Culturais* e na vida social cotidiana dos *quilombolas* do Jauari; e d) é necessário cada vez mais a reflexão crítica sobre as formas de análise e interpretação dos objetos de pesquisas etnomusicológicos e etnocoreológicos.

Como mencionado em outro momento nesta tese, é necessário repensar ainda as formas pelas quais etnomusicológos, etnocoreólogos e antropólogos que se dedicam aos estudos da música e da dança analisam esses campos. É necessário que a premissa de estudo desses campos de fato não se reduza somente a análises do som e do movimento como preconizam suas teorias. Precisa-se de fato refletir a música e a dança acoplada a outras formas de compreensão que estão intimamente interligadas na vida social dos agentes.

É imprescindível refletir em como sons e movimentos estão imbricados nas lutas e reinvindicações de grupos étnicos. Não se pode pesquisar músicas e danças de diferentes povos e comunidades tradicionais e apenas reduzir estas práticas em símbolos eurocêntricos que nada simbolizam a cultura estudada. Não se pode abordar músicas e danças moldadas em categorias homogeneizantes da cultura ocidental. É necessário repensar teoricamente e metodologicamente, e está tese se preocupa com isso e abre espaço para essa ruptura.

Aproveita-se para destacar ainda, que apesar de grande parte dos territórios quilombolas de Oriximiná e, em especial, do Território Quilombola Erepecuru estarem devidamente titulados, não posso deixar de mencionar as intervenções externas que as unidades sociais e os territórios sofrem de modo a causarem a intrusão às terras tradicionalmente ocupadas. Nas últimas décadas, o desafio pela titulação esbarrou continuamente na disputa pela usurpação dessas áreas. A defesa pelo território étnico tornou-se uma constante, agravada pela não cessada discriminação racial e o preconceito que assola desde seus antepassados chegarem ali.

Os projetos desenvolvimentistas atuais de infraestrutura como as hidrelétricas, as estradas, a mineração, as Unidades de Conservação que cessam o livre acesso aos recursos naturais e a presença de madeireiras, inclusive dentro do Território Quilombola Eperecuru, são alguns exemplos pelos quais os quilombolas lutam diariamente pela garantia da terra. O caso

da madeireira, inclusive, tem causado divisões de opiniões entre os *quilombolas* do Erepecuru. É sabido que a implantação desses projetos implica nas restrições das atividades culturais e econômicas que os *quilombolas* desempenham há muito tempo.

As áreas quilombolas não podem ser vistas como vazio demográfico. Os grupos que ali vivem estabeleceram formas de existência permeadas pelas distintas relações sociais e pelo aumento do fluxo de pessoas com as quais se relacionam, reforçando inclusive as fronteiras sociais. No território se criou um ambiente de reprodução no qual a liberdade e a vida são reafirmadas constantemente por meio da identidade quilombola.

O ritual do *Aiué* é um elemento de reprodução social dos *quilombolas* do Jauari. O ritual e as práticas festivas que se acoplam na denominada *Festa Cultural* são os meios pelos quais esses *quilombolas* inventam e reinventam a sua cultura e a si mesmos. A *Festa Cultural* é ainda uma das principais justificativas para unir o grupo, para trazer de volta mesmo que em forma de visita *quilombolas* do Jauari que residem em outras unidades sociais, na área urbana de Oriximiná ou em outras cidades.

As várias narrativas ouvidas afirmam e reafirmam a percepção étnica que se dá a partir do próprio grupo. Apesar das narrativas ouvidas e aqui apresentadas serem uma síntese da realidade quilombola, não se deve toma-las como algo homogeneizador para outros grupos quilombolas. Os instrumentos analíticos se delimitaram aos *quilombolas* do Jauari, a realidade empírica se delimita ao sentimento *quilombola* desta unidade social em relação com outras unidades e com outros grupos.

Esta tese versou sobre a organização e a efetividade do ritual do *Aiué* e as suas correlações com outras práticas que perfazem a denominada *Festa Cultural*. O estudo sobre as práticas musicais e de dança que estão imbricadas ao *Aiué* contribuem para o estudo da antropologia da música e da dança, porém dentro de uma compreensão ampla, em que outros elementos, e não só os de gênero performático, revelam a importância e a necessidade de todos os procedimentos ritualísticos para a compreensão do processo social do grupo.

Apesar do ritual do *Aiué* e toda a programação festiva apresentar um padrão a ser seguido, como descrito no capítulo 2, nunca serão os mesmos, já que os indivíduos circulam nos personagens performáticos do *Aiué* e a criatividade nas fases de elaboração e execução da *festa* são dinâmicas. Os *quilombolas* do Jauari têm no ritual do *Aiué* realizado nas diversas apresentações o cerne da manutenção de sua cultura. As chamadas *Festas Culturais* que englobam o *Aiué* e outras práticas funcionam como uma vitrine da cultura seja entre os *quilombolas* e os não quilombolas.

As imagens apresentadas no último capítulo funcionam como um resumo imagético daquilo que foi descrito e analisado nos capítulos etnográficos. Através das imagens é possível acompanhar todas as fases que viabilizam a organização e a execução da *festa*. Os procedimentos realizados pelos *quilombolas* na realização da *festa* estão expostos como uma alternativa de leitura que rompe com aquela estritamente verbal, permitindo uma nova possibilidade de análise e interpretação.

As performances do *Aiué* enquanto expressões culturais foram aqui refletidas como instrumentos de construção e afirmação de identidades. Suas representações não foram analisadas enquanto práticas classificatórias e estereotipadas da africanidade ou de um senso comum que naturaliza práticas de quilombolas, indígenas e caboclos amazônicos. Seus atos de lutas e resistências são evidenciados na reinvenção e permanência da prática atualmente.

Foi constatado ainda que o *Aiué* não se trata de uma política da espetacularização que não dá importância aos sujeitos coletivos e que prioriza categorias homogeneizantes como abordou Batalha (2020) em seu estudo sobre o modelo da *parintinização* do grupo de dança Wãnkõ Kaçauaré em festas populares na Amazônia. Ao contrário do que ocorre em festas populares que ganharam uma dimensão mais comercial através do investimento da política cultural do poder público, a *Festa Cultural* do Jauari e, por conseguinte, o *Aiué* não demandam da profissionalização dos *quilombolas*, pois não se trata de produção de trabalho. Os fluxos culturais que englobam apresentações em *comunidades quilombolas* próximas não demandam pagamento de caches, ocorre apenas pagamentos de ajuda de custo quando os *quilombolas* se apresentam na área urbana de Oriximiná nas programações da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo.

Nota-se que o *Aiué* passa a ser compreendido como prática de caráter religioso, musical, dançante, manifestação de fé, vivências religiosas e culturais, porém não se constitui somente como instrumento de fé, mas de como reinventar a prática cultural como mobilização étnica. É importante ainda perceber que não há como classificar o *Aiué* como uma manifestação da africanidade, é lógico que sinais da cultura africana são visíveis, bem como Funes (2022) observou no Marambiré. Entretanto, o *Aiué* é analisado neste estudo como prática do tempo presente e os elementos de uma africanidade não são passíveis de homogeneizar a prática.

Cantando, tocando e dançando as músicas do *Aiué*, do *Grupo Cultural Encanto do Quilombo*, dos grupos de danças das unidades sociais que criam e recriam danças, das festas dançantes durante a *Festa Cultural*, jogando futebol durante os torneios, entre tantas outras ações que os *quilombolas* do Jauari em relação com outros *quilombolas* e não quilombolas

participam de um ato criativo que transcende o universo dos sons e dos movimentos para se tornar a constituição de elementos da vida social em sua mais ampla compreensão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA CITADA

ACEVEDO, R; CASTRO, E. *Negros de Trombetas:* guardiães de matas e rios. 2 ed. - Belém - Cejup/UFPA-NAEA, 1998.

ALARCON, Daniela Fernandes. A forma retomada: contribuições para o estudo das retomadas de terras, a partir do caso Tupinambá da Serra do Padeiro. In: *Ruris*, n. 7, v. 1, pp. 99-126, 2013.

ALARCON, Daniela Fernandes. *O retorno da terra:* as retomadas na aldeia Tupinambá da Serra do Padeiro, sul da Bahia. 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília.

ALARCON, Daniela Fernandes. *O retorno dos parentes:* mobilização e recuperação territorial entre os tupinambá da Serra do Padeiro, sul da Bahia. 2020. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Rio de Janeiro.

ALMEIDA, A. W. B.; DOMINGUES, H. M. B.; MARTINS, C. C. Apresentação. In: ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de; OLIVEIRA, Murana Arenillas (Orgs.). *Museus indígenas e quilombolas:* centro de ciências e saberes. Manaus: UEA Edicões/ PNCSA, 2017.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Antropologia dos Archivos da Amazônia*. Rio de Janeiro: Casa 8 / Fundação Universidade do Amazonas, 2008.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. Arqueologia da tradição: Uma representação da Coleção "tradição & ordenamento jurídico". In: SHIRAISHI NETO, Joaquin. *Leis do babaçu livre:* práticas jurídicas das quebradeiras de coco babaçu e normas correlatas. Manaus: PPGCA-UFAM/Fundação Ford, p. 7-12, 2006.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Os quilombolas e a base de lançamento de foguetes de Alcântara:* laudo antropológico. Brasília: MMA, 2006.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Quilombos e as novas etnias.* Manaus: UEA Edições, 2011.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Terras de quilombo, terras indígenas, "babuçuais livres", "castanhais do povo", faxinais e fundos de pasto:* terras tradicionalmente ocupadas. Manaus: PPGSCA/EDUA, 2008.

ALMEIDA. Alfredo Wagner Berno de. "Cowboy anthropology": nos limites da autoridade etnográfica. In: *EntreRios – Revista do PPGANT-UFPI*, v. 1, n. 1, pp. 8-35, 2018.

BALANDIER, Georges. A noção de situação colonial. In: *Caderno de Campo*, v. n. 3, p. 107-131, 1993.

BARCHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico:* contribuição para a psicanálise do conhecimento. Tradução: Estela dos Santos Abreu. – Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BARTH, Fredrik. *Cosmologies in the making:* a generative approach to cultural variation in inner New Guinea. Cambridge University Press, 1987.

BARTH, Fredrik. Etnicidade e o Conceito de Cultura. Tradução: Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto. In: *Antropolítica*, Niterói, n. 19, pp. 15-30, 2. semestre, 2005.

BARTH, Fredrik. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In: *O Guru, o Iniciador e outras variações antropológicas.* Rio de janeiro: Contra Capa, 2000. pp. 25-68.

BATALHA, Socorro de Souza. *Parintinização:* os Fluxos Culturais do Wãnkõ Kaçaueré em Festas Populares na Amazônia. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Amazonas, 2020.

BEAUDET, Jean-Michel. *Dançaremos até o amanhecer:* Uma Etnologia Movimentada na Amazônia. Jean-Michel Beaudet com a participação de Jacky Pawe; tradução de Leonardo Pires Rosse. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

BEAUDET, Jean-Michel. Escrever-Dançar: definir a Antropologia da Dança? In: *Antropologia da Dança IV*. Giselle Guilhon Antunes Camargo (org.). Florianópolis: Insular, 2018.

BEAUDET, Jean-Michel. Polay, dancar. In: *Arteriais – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, [S.I.], p. 110-119, out. 2016.

BENITES, Tonico. *Rojeroky hina ha roike jevy tekohape (Rezando e lutando):* o movimento histórico dos Aty Guasu dos Ava Kaiowa e dos Ava Guarani pela recuperação de seus tekoha. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Rio de Janeiro: UFRJ/MN/PPGAS, 2014.

BENITES, Tonico. Trajetória de luta árdua da articulação das lideranças Guarani e Kaiowá para recuperar o seus territórios tradicionais *tekoha guasu*. In: *R@U - Revista de Antropologia da UFSCar*, v. 4, n. 2, jul.-dez., p. 165-174, 2012.

BITTER, Daniel. A *bandeira* e a *máscara*: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de reis. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, 2008.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington, 1973.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. In: *Cadernos de Campo (São Paulo – 1991).* São Paulo, v. 16, n. 16, pp. 201-218, 2007.

BLACKING, Jonh. Por uma Antropologia do Corpo. In: *GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia.* São Paulo, v. 5, n. 1, pp. 308-337, Ago. 2020.

BORGES, Jorge Luís. El idioma analitico de John Wilkins. In: *Otras Inquisiciones.* Buenos Aires. Emecé editores, 2005.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: Ferreira, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos e abusos da história oral.* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A Miséria do Mundo.* 7. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. In: POULIN, Jean; BARBUT, Marc; GODELIER, Maurice; MACHEREY, PIERRE; BOURDIEU, Pierre; GREIMAS, A. J.; EHRMANN, Jacques. *Problemas do Estruturalismo.* Rio de janeiro: Zahar Editôres, 1968.

BOURDIEU, Pierre. *Esboço de auto-análise.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRASIL. Constituição de 1988. *Constituição da República Federativa do Brasil:* promulgada em 5 de outubro de 1988.

CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) *Antropologia da Dança I.* 2ª ed. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes, 2018.

CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) *Antropologia da Dança II* – Pesquisas do CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança. Florianópolis: Insular, 2015.

CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) *Antropologia da Dança III* – Pesquisas do CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança. Florianópolis: Insular, 2015.

CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) *Antropologia da Dança IV.* Florianópolis: Insular, 2018.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Identidade, etnia e estrutura.* São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976.

CARVALHO, L. G. Histórias, Memórias e Representações da Escravidão na Comunidade Quilombola do Ariramba. In: GRUPIONI, Denise Farjado; ANDRADE, Lúcia M. M.. (orgs). *Entre Águas Bravas e Mansas*, índios & quilombolas em Oriximiná. São Paulo: Iepé, p. 62-83, 2015.

CHADA, Sonia. A prática musical no culto ao caboclo nos candomblés baianos. In: *III Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais.* p. 137-144. Salvador: EDUFBA, 2007.

COMERFORD, John. Reuniões camponesas, sociabilidade e lutas simbólicas. In: PEIRANO, Mariza (org.). *O dito e o feito:* ensaios de antropologia dos rituais. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002.

COSTA FARIAS, Marcos Alan. Musicalidade, movimento e território quilombola. In: *Revista Mundaú*, n. 11, p. 126-141, 2022.

COUDREAU, O. *Voyage a La Mapuerá* – 21 de ‘Avril 1901-24 Décembre 1901. Paris: A. Lahure, Imprimeur-Éditeur, 1903a.

COUDREAU, O. *Voyage au Cuminá* – 20 de Avril 1900-7 Septembre 1900. Paris: A. Lahure, Imprimeur-Éditeur, 1901.

COUDREAU, O. *Voyage au Rio Curua* – 20 de Novembre 1900-7 Mars 1901. Paris: A. Lahure, Imprimeur-Éditeur, 1903b.

DERBY, Orville A. *O Rio Trombetas.* Boletim do Museu Paraense de \história \natural e Ethnographia, Belém, Tomo II, 1898. 366-382.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura.* Tradução: Sandra Castello Branco; Revisão técnica Cezar Mortari. – 2. ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ECO, Humberto. *Obra Aberta.* São Paulo, editora Perspectiva, 1976.

ELIAS, N. *O Processo Civilizador. Uma história dos costumes.* Tradução: Ruy Jungmann; revisão e apresentação: Renato Janine Ribeiro. – 2.ed. – Rio de Janeiro: Zahar, V. 1, 2011.

EVANS-PRIRCHARD, Edward Evan. A Dança. Tradução: Igor Mello Diniz. In: *Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar*, v.2, n.2, jul.-dez., p. 208-222, 2010.

FARIAS JÚNIOR, Emmanuel de Almeida. *Territórios conquistados e megaprojetos inconcludentes:* Quilombolas de Cachoeira Porteira. São Luís: Editora UEMA, 2019.

FARIAS, Marcos Alan Costa. *"Grupo Cultural Encanto do Quilombo":* uma etnografia da prática musical. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus: UEA, 2018.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment:* Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression. Durhan & London: Duke University Press, 2012.

FELD. Steven. Uma Acustemologia da Floresta Tropical. In: *Ilha – Revista de Antropologia.* Florianópolis, v. 20, n. 1, pp. 229-252, junho de 2018.

FIGUEIREDO, A. M. Um Natal de Negros: Esboço Etnográfico sobre um Ritual Religioso num Quilombo Amazônico. In: *REVISTA DE ANTROPOLOGIA*, v. 38 nº 2, SÃO PAULO, USP, 1995.

FOSTER, George M. The Dyadic Contract: a Model for the Social Structure of a Mexican Peasant Village. *American Antrophologist.* New Series, vol. 63, n. 6, Dec. 1961, pp. 1771-1192.

FOSTER, George. O antropólogo em ação: o contexto conceitual. In: *Guarimã* – Revista de Antropologia & Política. v. 1, n. 1, pp. 131-146, jul-dez 2020.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas:* uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. – 8ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Estruturalismo e Teoria da Linguagem.* Sobre a Arqueologia das Ciências. Resposta ao Círculo Epistemológico. Editora Vozes Ltda. 1968.

FUNES, Eurípedes Antônio. *Nasci nas matas, nunca tive senhor:* história e memória dos mocambos do baixo Amazonas. Editora Plebeu Gabinete de Leitura, 2022.

GALVÃO, Eduardo. *Santos e visagens:* um estudo da vida religiosa de Itá. Baixo-Amazonas, São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1955. (Brasiliana, 284).

GENNEP, Arnold van. *Os Ritos de Passagem.* Petrópolis, Vozes: 2011.

GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo. Tradição. In: *Antropologia e direito:* temas antropológicos para estudos jurídicos / coordenação geral [de] Antonio Carlos de Souza Lima. Rio de Janeiro/ Brasília: Contra Capa/LACED/Associação Brasileira de Antropologia, p. 186-197, 2012.

GUILHON, Giselle; ACSELRAD, Maria. Antropologia da Dança no Brasil: passos e compassos de uma caminhada não-linear. In: *Música e Cultura*, nº 11 vol. 1, p. 135-164, 2019.

GUSFIELD, Joseph R. *Community* – a critical response. New York: Harper & Row Publisher, 1975.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. Das possibilidades de uma audição da vida social. In: *A música e o risco:* etnografia da performance de crianças e jovens participantes de um projeto social de ensino musical. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, pp. 47-70, 2006.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-23.

HOOD, Mantle. Music, the Unknown. En Frank Ll. Harrison, Mantle Hood, and Claude V. Palisca (ed.). In *Musicology.* Englewood Cliffs: Prentice-Hall. 1963.

IKEDA, A. T. Musicologia ou musicografia?: algumas reflexões sobre a pesquisa em música. In: *I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA*, v.1., 1997, Curitiba. Anais...Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1997. pp. 63-68.

LEACH, Edmund. *Sistemas Políticos da Alta Birmânia.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

LEITE, I. B. Os quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas. In: *Etnográfica*, Vol. IV (2), 2000, PP. 333-354.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As Estruturas elementares do parentesco.* Petrópolis, Vozes, 1982.

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário:* o congado mineiro dos Arturos e Jatobá. E. ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LUHNING, Angela. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. In: *Música em perspectiva*, v. 7, n. 2, pp. 7-25, dezembro 2014.

LUHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira (Orgs.). *Etnomusicologia no Brasil.* Salvador: EDUFBA, 2016.

MALINOWSKI, B. K. *Argonautas do Pacífico ocidental:* um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia. – 2 ed. – São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia.* Tradução: Paulo Neves. 1ª edição. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. In: *Anuário Antropológico,* 1993 (1995).

MENEZES, M. A. de *et al*. Retorno para a festa. In: *Travessia – Revista do Migrante*, (7), p. 7-12, 1990.

MERRIAM, Alan P. Ethnomusicology Revisited. *Ethnomusicology*, v. 13, n. 2, pp. 213-229, 1969.

MERRIAM, Alan P. Ethnomusicology: Discussion and Definition of the field. *Ethnomusicology*, V. 4. N. 3. Illinois: University of Illinois Press, 1960.

MERRIAM, Alan P. Las Artes y la Antropología. In: TAX, Sol. *Antropologia:* Una nueva vision. Colombia: NORMA, 1964.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music.* Evanston: Northwestern University Press, 1964b.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do Mbaraka:* Música, Dança e Xamanismo Guarani. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MYERS, Helen. Ethnomusicology. In: MYERS, Helen (ed). *Ethnomusicology:* an introduction. W. W. Norton & Company: New York, pp. 3-18, 1992.

NETTL, Bruno. Antropologia da música/Antropologia musical. In: Samuel Araújo, Gaspar Paz e Vincenzo Cambria (org.), *Música em debate:* perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Manuad X: FAPERJ, 2008.

NETTL, Bruno. *Music in Primitive Culture.* Cambridge: Harvard University Press, 1956.

NETTL, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology.* London: Free Press, 1964.

NOLETO, Rafael da Silva. Música como ciência, ciência como música: provocações epistemológicas. In: *Opus*, v. 26, n. 3, pp. 1-22, set/dez. 2020.

NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. In: *Proj. História*, São Paulo (10), dez. 1993.

O'DWYER, E. C. Os Quilombos do Trombetas e do Erepecuru-Cuminá. In: *Quilombos:* identidade étnica e territorialidade /Eliane Cantarino O'Dwyer, organizadora. — Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

O'DWYER, E. C. Terras de quilombo no Brasil: direitos territoriais em construção. In: *Ariús.* Campina Grande, v. 14, n. 1/2, jan./dez, 2008.

OLIVEIRA FILHO, J. P. Uma etnologia dos "índios misturados"? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. In: *Mana*, v. 4, n. 1. Rio de Janeiro, pp. 47-77, 1998.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 44 n. 1., pp. 221-286, 2001.

OLIVEIRA, Allan de Paula. O ouvido dançante: a música popular entre swings e cangotes. In: *El Oído Pensante*, v. 3, n. 2, p. 1-21, 2015.

OLIVEIRA, João Pacheco de. *O nascimento do Brasil e outros ensaios:* "pacificação", regime tutelar e formação de alteridades. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

PACHECO DE OLIVEIRA, João. A luta pelo território como chave analítica para a reorganização da cultura. In: PACHECO DE OLIVEIRA, João. (Org.) *A reconquista do território:* etnografia do protagonismo indígena contemporâneo. 1. ed. Rio de Janeiro: E-papers, 2022.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Algumas questões da pesquisa em etnomusicologia. In: FREIRE, Vanda Bellard. *Horizontes da pesquisa em música.* Rio de Janeiro: 7Letras, pp. 63-81, 2010.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PRADO, Regina Paula dos Santos. *Todo Ano Tem.* As Festas na Estrutura Social Camponesa. São Luís: PPGCS/GERUR/EDUFMA, 2007.

PRASS, Luciana. *Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa:* musicalidades quilombolas do sul do Brasil. Porto Alegre: Sulina, 2013.

REILY, S. A. "O Congado não é Escola de Samba": a performance e o lúdico no afro-catolicismo mineiro. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 4, v. 2, p. 135-152, jan.-jun. 2016.

RODRIGUES, J. B. *Exploração e Estudo do Valle Amazonas*, Rio Trombetas Relatório apresentando ao Illustrissimo Sr. Conselheiro Dr. José Fernandes da Costa Junior. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1875.

SAID, Edward. *Orientalismo:* o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução: Rosaura Eichenberg. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALLES, Vicente. *Lundu:* canto e dança do negro no Pará. Coordenação Jonas Arraes. – 1. ed. – Belém, PA: Paka-Tatu, 2016.

SALLES, Vicente. *O negro no Pará*, sob regime de escravidão. Rio de Janeiro, fundação Getúlio Vargas, Serv. de publicações [e] Univ. Federal do Pará, 1971.

SAUNIER, Ygor. *Marambiré do Pacoval: estudo da performance percussiva de uma congada amazônica.* Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes. – São Paulo, 2019.

SEEGER, Anthony. Etnomusicologia/Antropologia da música – disciplinas distintas? In: Samuel Araújo, Gaspar Paz e Vincenzo Cambria (org.), *Música em debate:* perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Manuad X: FAPERJ, 2008.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê* – uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SEEGER, Anthony. Por que os índios Suya cantam para as suas irmãs? In: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade:* ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977, p. 39-63.

SHIRAISHI NETO, Joaquim. *O direito das minorias:* passagem do "invisível" real para o "visível" formal? Manaus: EUA Edições, 2013.

SMALL, Christopher. *Musicking*: the meanings of performance and listening. Middletown, Cf: Wesleyan University Press, 1998.

SOUZA, P. N. R. D. *Diário das Três Viagens (1877-1878-1882)* do Revmo. Padre Nicolino Rodrigues de Sousa ao Rio Cuminá Afl. Margem Esq. Trombetas do Rio Amazonas. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional; Conselho Nacional de Proteção aos Índios/Ministério Da Agricultura, 1946.

SPIVAK, Gayatri Chakrarorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAX, Sol. Antropologia da Ação. In: *Guarimã* – Revista de Antropologia & Política. v. 1, n. 1, pp. 114-123, jul-dez 2020.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum.* Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TITON, Jeff Todd. Ethnomusicology as the Study of people Making Music. *Musicological Annual.* 51 (2). 2015.

TÖNNIES, Ferdinand. Comunidade e sociedade com entidades típico-ideias. In: FERNANDES, Florestan (Org.) *Comunidade e Sociedade:* Leituras sobre problemas conceituais, metodológicos e de aplicação. São Paulo: Companhia Editora Nacional, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

TRAVASSOS, Elizabeth. John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada. In: *Cadernos de Campo (São Paulo – 1991).* São Paulo, v. 16, n. 16, pp. 191-200, 2007.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual Estrutura e Anti Estrutura.* São Paulo: Vozes, 1974.

VIEGAS, Daniel Pinheiro. *A tradicionalidade da ocupação indígena e a constituição de 1988:* a territorialização como instituto jurídico-constitucional. Manaus: UEA Edições, 2017.

WAGLEY, Charles. *Uma Comunidade Amazônia* – Estudo do Homem nos Trópicos. Tradução de Clotilde da Silva Costa. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

WEBER, Max. *Economia e sociedade:* fundamentos da sociologia compreensiva. v. 1, 3ª edição, Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1994.

YOUNGERMAN, Suzanne. Curt Sachs e sua herança: uma resenha crítica da *História Mundial da Dança* com um levantamento de estudos recentes que perpetuam suas ideias. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) *Antropologia da Dança I.* Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes, 2018.

ENTREVISTAS

Daniel de Souza, 58 anos, quilombola Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari. Entrevista concedida a Marcos Alan Costa Farias em 12 de fevereiro de 2017 na Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari.

Daniel de Souza, 63 anos, quilombola Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari. Entrevista concedida a Marcos Alan Costa Farias em 26 de janeiro de 2022 em Oriximiná, Pará.

Daniel de Souza, 64 anos, quilombola Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari. Entrevista concedida a Marcos Alan Costa Farias em 14 de janeiro de 2023 na Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari.

Francisco Hugo de Souza, 51 anos, quilombola Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari. Entrevista concedida a Marcos Alan Costa Farias em 19 de dezembro de 2017 na Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari.

Francisco Hugo de Souza, 56 anos, quilombola da Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari. Entrevista concedida a Marcos Alan Costa Farias em 17 de janeiro de 2022 na Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari.

José Melo dos Santos, 66 anos, quilombola Comunidade Remanescente de Quilombo Pancada. Entrevista concedida a Marcos Alan Costa Farias em 16 de janeiro de 2022 na Comunidade Remanescente de Quilombo Pancada.

Maria de Nazaré dos Santos Almeida, 62 anos, quilombola Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari. Entrevista concedida a Marcos Alan Costa Farias em 17 de janeiro de 2022 na Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari.

Maria Roberta de Souza Oliveira, 79 anos, quilombola Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari. Entrevista concedida a Marcos Alan Costa Farias em 02 de março de 2017 em Oriximiná, Pará.

Nilza Nira Melo de Souza, 54 anos, quilombola Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari. Entrevista concedida a Marcos Alan Costa Farias em 17 de janeiro de 2022 na Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari.

Regina Célia Pinheiro dos Santos, 62 anos, quilombola Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari. Entrevista concedida a Marcos Alan Costa Farias em 14 de janeiro de 2022 na Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari.