

MUSICALIDADE, MOVIMENTO E TERRITÓRIO QUILOMBOLA

MARCOS ALAN COSTA FARIAS

RESUMO

O artigo aqui apresentado estabelece a reflexão sobre a relação entre musicalidade e movimento, entendendo como corpos que constroem e tocam instrumentos musicais gestualizam e se autodefinem enquanto quilombolas. Desta forma, apresentando como objeto de estudo o *Grupo Cultural Encanto do Quilombo*, busco refletir etnograficamente os quilombolas da comunidade Jauari, em Oriximiná - Pará, por meio do seu fazer musical e, conseqüentemente, da dança produzida por este ato. Registra-se que para além do fator musical, o grupo proporciona por meio de suas práticas uma relação através do uso do corpo tanto para fazer música quanto para fazer dança. Ademais, é, também, fazendo música e dança que eles se autodefinem quilombolas.

PALAVRAS-CHAVE

Musicalidade; Movimento; Corpo; Etnomusicologia; Antropologia da Dança.

MUSICALITY, MOVEMENT AND QUILOMBOLA TERRITORY

ABSTRACT

The article presented here establishes a reflection on the relationship between musicality and movement, understanding how bodies that build and play musical instruments gesture and define themselves as quilombolas. Thus, presenting the *Encanto do Quilombo Cultural Group* as an object of study, I seek to ethnographically reflect the quilombolas of the Jauari community, in Oriximiná - Pará, through their music and, consequently, the dance produced by this act. It is registered that, in addition to the musical factor, the group provides, through its practices, a relationship through the use of the body both to make music and to dance. Furthermore, it is also by making music and dancing that they define themselves as quilombolas.

KEYWORDS

Musicality; Movement; Body; Ethnomusicology; Anthropology of Dance.

MUSICALITÉ, MOUVEMENT ET TERRITOIRE QUILOMBOLA

RÉSUMÉ

L'article présenté ici établit une réflexion sur la relation entre musicalité et mouvement, comprenant comment les corps qui construisent et jouent des instruments de musique gesticulent et se définissent comme des quilombolas. Ainsi, en présentant le *groupe culturel Encanto do Quilombo* comme objet d'étude, je cherche à refléter ethnographiquement les quilombolas de la communauté Jauari, à Oriximiná - Pará, à travers leur musique et, par conséquent, la danse produite par cet acte. Il est enregistré qu'en plus du facteur musical, le groupe offre, à travers ses pratiques, une relation à travers l'utilisation du corps à la fois pour faire de la musique et pour danser. D'ailleurs, c'est aussi en faisant de la musique et en dansant qu'ils se définissent comme des quilombolas.

MOTS-CLÉS

Musicalité; Mouvement; Corps; L'ethnomusicologie; Anthropologie de la danse.

MUSICALIDAD, MOVIMIENTO Y TERRITORIO QUILOMBOLA

RESUMEN

El artículo que aquí se presenta establece una reflexión sobre la relación entre musicalidad y movimiento, entendiendo cómo los cuerpos que construyen y tocan instrumentos musicales se gesticulan y definen como quilombolas. Así, presentando al Grupo Cultural Encanto do Quilombo como objeto de estudio, busco reflejar etnográficamente a los quilombolas de la comunidad Jauari, en Oriximiná - Pará, a través de su música y, en consecuencia, la danza que produce este acto. Se registra que, además del factor musical, el grupo proporciona, a través de sus prácticas, una relación a través del uso del cuerpo tanto para hacer música como para bailar. Además, es también haciendo música y bailando que se definen como quilombolas.

PALABRAS CLAVE

Musicalidad; Movimiento; Cuerpo; Etnomusicología; Antropología de la Danza.

INTRODUÇÃO

A etnomusicologia e a antropologia da dança constituem amplos campos de discussões e estão em constante crescente. A primeira com certo tempo de experiência e a segunda ganhando cada vez mais intensidade nas últimas décadas. A primeira, ainda, tem se revelado um lugar aberto para reflexões da segunda e mutuamente. Aliás, bem ponderaram Guilhon e Acselrad (2019, p. 135) a etnomusicologia tem funcionando como “uma importante via de acesso ou zona de interlocução” para o campo da antropologia da dança. Diante disso, os diversos estudos sobre as diferentes práticas sonoras e dançantes, incluindo a dos mais variados grupos étnicos, estão em crescente nos últimos anos.

Pretendo neste artigo apresentar etnograficamente algumas reflexões de um estudo inicialmente etnomusicológico, mas que tem ganhado novas análises no campo da antropologia da dança. Compreendo que tal estudo constitui uma maneira ampliada e significativa para ambas as áreas, bem como para os estudos antropológicos do gesto e do movimento. Isso se configura diante da necessidade da prática de involucrar reflexões que se completam, seja da musicalidade para o movimento, como do movimento para a musicalidade, como destas para as questões de autodefinição enquanto quilombolas, que é como se autodefine o grupo étnico ao qual tenho me debruçado em realizar etnografias e a refletir.

A seguir apresento o *Grupo Cultural Encanto do Quilombo*, tenho estudado esse grupo desde 2016, ainda no mestrado, já concluído. Contudo, permaneço pesquisando na comunidade outros aspectos. A pesquisa empírica se dá necessariamente a partir de 2017 no intuito de observar como eles desempenham sua musicalidade e a partir disso, tenho observado agora, mais atentamente sobre questões relacionadas ao gesto, ao movimento e à dança. O grupo citado trata-se de um conjunto musical quilombola. Descrevo ainda alguns de seus fazeres na busca de promover uma discussão acerca da ideia do corpo dos músicos que constroem instrumentos musicais e os tocam, do corpo daqueles que prestigiam a prática e o colocam em dança, bem como desses corpos que se autodefinem enquanto remanescentes de quilombos.

O GRUPO CULTURAL ENCANTO DO QUILOMBO. IDENTIDADE, MEMÓRIA E TRADIÇÃO

O *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* teve sua fundação em julho de 2010 na própria comunidade quilombola Jauari. Segundo os relatos dos quilombolas, essa comunidade foi constituída décadas depois da ocupação e conquista das cachoeiras. Vale

ressaltar, que a montante do rio encachoeirado do Erepecuru¹, os então em situação de escravos fugidos utilizaram as cachoeiras como refúgio e defesa, o lugar representava um lugar de difícil acesso as possíveis expedições punitivas que tentassem captura-los. Após a abolição da escravidão os quilombolas começaram a descer o rio e a ocupar o Erepecuru e o Cuminá, isso resultou em núcleos familiares que mais tarde resultariam em unidades sociais (FARIAS, 2018).

A referida comunidade situa-se às margens do Rio Erepecuru, está localizada no Território Quilombola Erepecuru, no município de Oriximiná² – Pará. Este município está localizado no oeste do estado, na mesorregião do Baixo Amazonas, situa-se à margem esquerda do rio Trombetas, afluente do Amazonas. Atualmente, a comunidade tem em média 48 famílias, o que leva a um quantitativo em torno de 200 quilombolas morando no lugar. As principais atividades econômicas giram em torno do extrativismo da castanha, alguns desempenham atividades com vínculos empregatícios com a prefeitura do município, no que diz respeito a escola que está situada na comunidade e com a escola em uma outra comunidade quilombola próxima. Vale ressaltar que atividades como a roça e a pesca se apresentam como essenciais para a complementação da subsistência deles.

No Jauari situa-se uma escola que atende a Educação Infantil e os Anos Iniciais do Ensino Fundamental. Há um prédio de posto de saúde, contudo sem funcionamento no momento. As formas de transporte se dão por meio fluvial, seja para se locomover entre as comunidades vizinhas ou para se dirigir até a cidade, onde eles mantêm um intenso fluxo. A energia elétrica se dá por meio de motor gerador, os próprios quilombolas são responsáveis pela maior parte do combustível que alimenta o motor.

A comunidade Jauari juntamente com outras 11 comunidades formam o Território Erepecuru, titulado pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra) e pelo Instituto de Terras do Pará (ITERPA) no ano de 1997, com dimensão de 218.044,2577 hectares.

Ao que se alude ao *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* foi através da oficina de construção de instrumentos musicais realizada pela Fundação Curro Velho³ na comunidade

¹ Vale citar o rio Trombetas que possui parte encachoeirada. Ao longo desse rio há unidades sociais, entre elas comunidades quilombolas.

² Com base no Censo Demográfico de 2010 divulgado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE sua população é de 61.125 habitantes, dispostos entre a zona urbana e rural, dos quais estão os quilombolas, indígenas e ribeirinhos. Os dados do IBGE estão disponíveis em: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/resultados_dou/PA2010.pdf. Acesso em: 6 abr. 2017.

³ 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.

Jauari, no ano de 2010, na ocasião ministrada por Carlos Meigue, que o grupo foi idealizado e concretizado. Essa oficina foi pensada e articulada pelo sr. Daniel de Souza⁴, a ideia inicial era tornar presente no Jauari a prática de construção de instrumentos musicais, porém a oficina proporcionou a criação de um grupo musical específico.

O sr. Daniel de Souza relatou como foi o processo de busca por recursos naturais para a construção de instrumentos. Isso mostra o conhecimento dos quilombolas sobre o uso do território, sabendo o lugar onde encontrar determinado material, bem como o saber em escolher a madeira correta para determinado instrumento musical. Segundo ele a entrada na mata objetivou colher madeiras, ouriços de sapucaia, sendo que o primeiro instrumento a ser construído foi uma mesa de ouriço de sapucaia.

A narrativa do sr. Daniel de Souza mostrou de certa forma a autonomia dos envolvidos na oficina, mesmo com um ministrante para dar orientações. Os quilombolas tinham conhecimento a respeito de vários aspectos necessários para a feitura dos instrumentos, um conhecimento sobre materiais necessários e uso do corpo e de técnicas para construir esses instrumentos. Logo, isso tudo promoveu a criação do grupo musical. O sr. Daniel de Souza conta que o trabalho desenvolvido proporcionou no último dia de oficina promover uma festa de inauguração do grupo, no qual já tinha até nome escolhido. O grupo representou algo significativo, pois para eles o tambor funciona como um veículo de comunicação, pois a musicalidade transmitida por meio da prática reverbera em uma apresentação da identidade étnica desses quilombolas. É uma forma de apresentar através da música e do movimento entre quilombolas e não quilombolas toda sua cultura.

Isso tudo demonstra como se difundiu entre eles a ideia de uma oficina, que por acaso incidiu na criação de um grupo musical. É possível notar ainda que a ideia de pertencimento ao saber construir instrumentos é intrínseco a eles, sobretudo, quando se referem aos participantes que tinham conhecimento do que estavam criando, de forma a aperfeiçoar durante a oficina.

A realização dessa oficina no Jauari serviu para mostrar que eles poderiam realizar essa atividade, “a vinda dele era só pra dizer pra eles, ‘olha gente vocês tão parados, acorda, acorda, vocês estão parado, se acorda, tá aqui o material, tá aqui o couro, tá aqui a madeira, vocês sabem fazer tambor’, [...] numa semana eles fizeram isso, então já tinham no sangue” (Daniel de Souza, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 12 de fevereiro de 2017).

Outro aspecto importante incide no fato de familiares de membros do *Encanto do Quilombo* que já realizavam essa prática, o sr. Daniel de Souza, por exemplo, aprendeu a tocar banjo com seu padrinho Deunilo, esse instrumento era feito de madeira e por eles ali. Fala

⁴ Daniel de Souza, quilombola do Jauari. Liderança quilombola, Membro do Conselho Diretor da Associação das Comunidades Remanescentes de Quilombos do Município de Oriximiná – ARQMO e Membro do Conselho Diretor da Coordenação das Associações das Comunidades Remanescentes de Quilombo do Pará – MALUNGU. Entrevista realizada no Jauari em 12 de fevereiro de 2017.

ainda de seu tio Maneuzinho que tocava bateria, e todos esses influenciaram a prática de criar tambores.

Observei que as narrativas se sustentam na memória coletiva e através disso nota-se a presença de acontecimentos sobre práticas passadas que de certo modo se relacionam com o fato de existir no presente um grupo musical. O sr. Pedro Paulo⁵ narrou que durante sua adolescência a prática musical a partir de instrumentos artesanais era frequente, realizada por seus familiares, contou que seus primos Hugo, Daniel e Irineu gostavam de tocar. Fala de bateria feita de couro de animal.

O *Encanto do Quilombo* busca nas práticas presentes em suas memórias motivos para explicar esse saber, mesmo que a prática exercida hoje possua elementos contemporâneos aos participantes, de forma a mesclar o passado e o presente. Podemos entender isso como um processo de ressignificação musical, ou melhor definindo, uma retomada musical, em que os elementos que compõem a musicalidade: instrumentos, ritmo, letra, canto e corpo; compõe um processo de identidade. Assim, aquilo que é presente na memória, bem como os elementos intrínsecos ao atual momento em que o grupo se situa são significativos para compreender este grupo étnico no presente.

Wildison Melo⁶, quilombola do Jauari e músico do grupo, narra sobre o grupo e destaca: “a inspiração do grupo é mostrar o trabalho, mas a inspiração maior é do povo que viveu bastante tempo atrás e a gente saber que o nosso povo vivia dessa forma e a gente dá continuidade nisso. Acho que isso que é a inspiração nossa, é manter acesa essa cultura”. Ele relata ainda algumas mudanças ocorridas como o uso do violão ao invés de banjo artesanal como era feito antes, elenca ainda o uso do contrabaixo e a questão da “eletrificação dos instrumentos” que é usado durante as apresentações do grupo para amplificar o som (Wildison Melo, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 14 de março de 2017).

Na narrativa de Wildison é possível observar como eles percebem essa relação entre passado e presente, de forma a elencar algumas das diferenças. Ou seja, não é apenas repetir por repetir a prática, mas sim repetir sem precisar mantê-la frigorificada ao passado, no sentido de tentar reproduzir tudo como antes, até mesmo porque seria quase que impossível. Assim, percebe-se que a prática é ressignificada e retomada. A falta de uma prática como aquelas de antes os incentivou a revive-las. Para Wildison Melo o grupo surgiu de uma demanda, levando a fazer atualmente um trabalho que já se fazia antes, ser um povo tradicional remete ao movimento de fazer música.

É importante destacar que o grupo possui 12 músicos, sendo 01 mulher entre os participantes, a faixa etária varia entre 16 e 63 anos. No que corresponde aos ensaios, estes

⁵ Pedro Paulo, quilombola do Jauari. Entrevista realizada no Jauari em 08 de fevereiro de 2017.

⁶ Wildison Melo de Souza, quilombola do Jauari. Coordenador e músico do *Grupo Cultural Encanto do Quilombo*. Entrevista realizada no Jauari em 14 de março de 2017.

costumam ser realizados na própria comunidade. Como elenquei, os instrumentos são essenciais para a concepção da musicalidade e corporalidade, entre os que foram construídos por eles estão: tambor, bumbo ou curimbó, mesa de sapucamba, miniatabaque, chocalho, xeque-xeque de lata, xeque-xeque, agogô, reco-reco. O atabaque foi dado de presente e se tornou presente na prática do grupo, o pandeiro também é presente, mas não sendo confeccionado pelos quilombolas. E, por fim, violão e contrabaixo que também não fazem parte da produção de instrumentos.

É possível notar nos discursos dos quilombolas que essa prática de construir instrumentos está presente desde o passado. No entanto, quero deixar claro que não tratarei dessa questão como um fator biológico, de essência, mas sim de uma relação de autodefinição atrelado a dinamicidade social dos quilombolas. Porém, vale ressaltar que Blacking considerou a música como um “sistema modelar primário” (2007, p. 201) e ao pensar em uma antropologia do corpo anotou que com o “desaparecimento da divisão entre natureza e cultura como uma fronteira relevante para a nossa disciplina, é legítimo e desejável olhar os meios de expressão do corpo como produtos de processos ambientais e biológicos mais gerais” (BLACKING, 2020, p. 311), assim, compreendia que condições sociais são, da mesma forma, biologicamente determinadas (BLACKING, 2020).

Elementos como “já tinha no sangue” não reverbera uma questão de essência dos quilombolas. Isso tudo indica ainda uma ação de retomada musical com intuito de elencar ações de recuperação de práticas tradicionais. Poderia tratar essa categoria de retomada em diálogo com os trabalhos sobre retomadas de terras indígenas (BENITES, 2012; 2014; ALARCON, 2013), 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. Porém, pretendo aqui, compreender a retomada musical, mesmo que de forma muito ligeira, nos moldes da noção de tradição, que não é entendida como um elemento do passado e tampouco como um resíduo deste. Assim, 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).

O termo “tradicional” não se exaure em uma linearidade histórica ou como um resíduo do passado. 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”. Eric Hobsbawm (2008), por exemplo, analisa esse processo como uma “invenção”, especificamente, “tradições inventadas”. Com isso compreende-se que os quilombolas que tocam, movimentam-se, dançam e fazem outros dançarem se constituem no processo de construção do tradicional.

O *Encanto do Quilombo* é do tempo presente, assim o tradicional é construído socialmente e constitui o sentimento de identidade e pertencimento por meio, também, das práticas de fazer música e dança. Dessa forma, o grupo se apropria das práticas, que até então estavam paralisadas e a partir da criação do próprio grupo as práticas orientam a uma apropriação do passado, porém 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.

A tradição está nos meandros do político e do cultural, Grünewald (2012, p. 186) esclarece que “Tradição, embora seja algo intrinsecamente político, encontra expressão ideal no domínio da cultura”. Para o autor as tradições se amparam em uma memória coletiva. Se assim compreender, caberia relacionar essa prática de construção de instrumentos que resultou na criação de um grupo musical à memória.

A memória é um fenômeno construído socialmente e que ao longo do tempo passa a ser dinâmica e seletiva, tanto que nem tudo que é vivido fica gravado na memória, apenas aquilo que é importante para determinado grupo é mantido e, posteriormente, transmitido as gerações seguintes. Essa prática musical, que possui elementos corporais, como veremos mais a frente, tem sido utilizada por eles como forma de lembrar o seu passado e reafirmar o seu presente.

Nesse contexto vem à tona a memória como uma construção coletiva (POLLAK, 1992). Segundo as discussões feitas por Pollak 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) enfatiza 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).

Se existe uma relação do presente com o passado e essa relação está intrínseca na vida social dos quilombolas, logo, as práticas tradicionais, como a música e a dança, são acionadas tanto pela memória quanto pelo processo de ser constituir enquanto quilombola em torno de uma ação que se estabelece dinamicamente.

OS CORPOS CONSTROEM INSTRUMENTOS, TOCAM E FAZEM DANÇA

Como anotei na sessão anterior o *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* se constituiu por meio do saber de construir instrumentos musicais que são utilizados em suas

performances. A própria prática de construir antecede a criação do conjunto musical. Neste saber de construir instrumentos pude observar dois elementos iniciais importantes: i) existe um saber que é presente na vida social desses quilombolas que permite construir instrumentos e a constituir identidade quilombola; e ii) o mesmo corpo que constrói os instrumentos e que é construído por estes, os toca, e os tocando se faz dança.

Todo o processo de construir instrumentos musicais, bem como de toca-los passa 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”, 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.

Analisando essas práticas se nota que não existe um processo de aprendizagem formalizado que seja capaz de ensinar o passo a passo no que compreende construir e tocar esses instrumentos. Farias Júnior (2019, p. 209) ao discutir sobre a “prática tradicional” de coleta e corte da castanha aponta que existe um “sistema de ensino que se baseia no contato geracional – os filhos acompanham os pais, tios ou outros membros da comunidade”. No Jauari não ocorre diferente, como apresentei anteriormente as narrativas dos quilombolas sempre citam a relação com conhecidos que no passado construíam e tocavam instrumentos musicais, desta forma, reafirmando esse processo de transmissão de saberes.

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 não atrelada numa perspectiva de passado, mas como algo que se aprende e repassa. Estaria nos moldes dos conceitos de tradição citados aqui neste texto. 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 compreendê-la é justamente a noção etnográfica. Entendendo como cada grupo, sociedade ou determinada cultura busca abranger suas musicalidades, movimentos, gestos e danças dentro de noções técnicas, porém aqui a técnica está sendo pensada dentro da cultura do grupo estudado, não possui parâmetros definidores ou que possam delimitar como fazer dentro de uma outra perspectiva. Ou seja, como se constrói instrumentos e como toca-los? Como usam o corpo para tal ato? E como estabelecem relação com aquilo que fazem e com sua identidade de quilombolas?

Neste sentido, entendo que o corpo molda e é moldado pela identidade quilombola. Estabelecem a relação entre o uso do corpo, dos instrumentos musicais e do território já que necessitam do conhecimento sobre os recursos naturais para saber quais madeiras, sementes, caroços e couros são destinados para determinado instrumento. Esses quilombolas sabem escolher madeiras, corta-las, molda-las, monta-las, tudo isso em uma relação com o corpo, que para além disso chega ao saber tocar, saber portar o corpo para emitir o som necessário e fazer o seu corpo movimentar seja nos gestos de tocar os instrumentos ou de até mesmo dançar. Esse dançar corresponde ao corpo movido pelo ritmo da música, afinal, toda a movimentação estabelecida durante o tocar e ressoar dos instrumentos imprime o corpo à uma dança, que é não propriamente coreografada, mas que é gestualizada e ritmada.

Quando observo etnograficamente, por exemplo, a forma de tocar o *tambor, bumbo* ou *curimbó*⁷ observo que o músico pode toca-lo tanto sentado sobre o instrumento, bem como sentando-se em uma cadeira ou banco para que o instrumento fique a sua frente quase que em pé, mas sempre deixando a sua cavidade inferior descolada do chão. As vezes ainda sendo necessário colocar pedaços de madeira, evitando assim seu deslocamento e garantindo a sonoridade livre do instrumento. No mais, o corpo, no que se refere as mãos, necessita também de técnica, podendo ser tocado com as mãos ou com baquetas. O motivo para tal varia, havendo quem diga que tocar com baquetas está relacionado ao fato de não deixar a mão dolorida, porém havendo quem afirme que a diferença está atrelada ao resultado sonoro desejado. Contudo, em ambos os casos o uso do corpo está intrínseco as práticas.

Quando se trata da mesa de sapucamba, outro instrumento do grupo, nota-se que o músico necessita ficar de pé em um dos lados do instrumento, desta forma a emissão de sons vem a partir do uso de baquetas que são impactadas no couro que reveste os ouriços. O músico ainda precisa ter habilidade corporal e musical para executar as variações rítmicas, se utilizando dos quatro diferentes ouriços que compõem o instrumento. O minitabaque, por exemplo, exige que o músico o segure com o auxílio de uma cinta, assim deixando o músico ficar de pé, ou ainda colocando o instrumento sobre umas das pernas quando o músico está sentado. O chocalho e o xeque-xeque de lata ou de cabaça de jamarú exigem que o músico saiba agita-los da forma correta afim de realizar efeitos durante a música ou mantendo a base rítmica. Destarte, é pertinente o domínio dos instrumentos a partir do movimento do corpo.

⁷ Trata-se de um mesmo instrumento, porém a forma de denomina-lo pode variar.

Todos esses instrumentos citados, bem como os demais como o agogô, reco-reco, atabaque⁸, pandeiro, violão⁹ e contrabaixo¹⁰ exigem do músico uma forma de portar o corpo, uma postura adequada, uma maneira de utilizar e movimentar as mãos, braços e o corpo como um todo, tudo isso na busca da emissão do som desejado. Oliveira Pinto (2001) afirma que tocar um instrumento é uma ação basicamente corporal, seria como uma extensão do corpo humano.

Beudet (2017) ao descrever as danças do Alto Oiapoque fala sobre a fabricação dos instrumentos que são usados durante as danças. Assim, nota-se a importância que estes ocupam tanto para a música quanto para a dança. Vale ressaltar que entre os wayãpi “música e dança não são separadas durante as apresentações coletivas. As mesmas pessoas tocam aerofones ou cantam, dançando ao mesmo tempo” (2017, p. 11). Ainda para o autor, os instrumentos se diferenciam por meio de seus sons, por meio de seus aspectos visuais, assim como por suas posições e movimentos.

No ‘gesto musical’, certos movimentos são destinados a produzir um som de qualidade, outros não têm destinação sonora; estes podem propor uma imagem visual do músico (aqui igualmente dançarino), ou uma imagem visual do próprio instrumento e cada instrumento tem seu próprio movimento, sua própria dança (BEAUDET, 2017, p. 71).

Entre os wayãpi, no que corresponde a esses eventos “músico-coreográfico” os instrumentos são definidos como “seres vivos e como seres que têm poder” (Idem). Pensando nessa relação entre corpo e musicalidade, entre os quilombolas do Jauari, que perpassa desde o construir instrumentos musicais até toca-los, observa-se que nos dois saberes, construir e tocar, o corpo ocupa centralidade de modo a moldar a prática de acordo com a função. Para além desses músicos, a musicalidade e o movimento produzidos através de seus corpos também são elementos sociais capazes de estimular a participação de outras pessoas dentro desse processo de musicalidade e corporalidade. Afinal, a música funciona também como um propulsor à dança como apontarei a seguir. A dança que o grupo provoca em outras pessoas ao tocar só é possível por meio de sua performance musical¹¹.

Gostaria de pensar a performance musical do *Encanto do Quilombo* para além de uma análise tão somente musical, isto é, busco refletir a prática como algo mais amplo, afinal música e dança funcionam dentro do processo performático como uma só. Para tanto, os elementos como dia, lugar, características das apresentações, são aspectos representativos para o entendimento da performance. Certa vez conversando com Wildison Melo, em sua

⁸ O atabaque é um instrumento que não foi construído por eles, resulta de um presente.

⁹ O violão não foi confeccionado por eles.

¹⁰ O contrabaixo não foi confeccionado por eles.

¹¹ Apoiando em Richard Bauman (2014), Blacking (2007), Seeger (2008) e Oliveira Pinto (2001).

casa no Jauari, perguntei a ele se a apresentação que o *Encanto do Quilombo* realiza no próprio Jauari durante a *Festa Cultural*, seria a principal apresentação do grupo. Ele me respondeu que não. A explicação dele enfatizou que pelo fato de estarem envolvidos na organização da *feira*, lhes restam menos tempo para se dedicarem exclusivamente à apresentação. Wildison citou a apresentação feita na *feira* da Comunidade Quilombola da Pancada, quando certa vez tocaram até a madrugada, fazendo os que estavam ali presentes dançarem. Essas performances criam aspectos que vão além da própria musicalidade e corporalidade do grupo, como por exemplo, a resposta do público em relação à prática deles, o público cria uma afinidade com a música que os leva a dançar. E aqui a dança do público aparece como um novo elemento a ser considerado a partir da musicalidade e corporalidade dos músicos quilombolas.

Vale descrever de forma breve que a *Festa Cultural* à qual faço referência consiste em dois dias de *feira* que são realizados anualmente. Nestas *festas* existe uma extensa programação que perpassa pela homenagem a São Benedito, padroeiro da comunidade Jauari, com ênfase na prática do *Aiué* que incide em um momento de música e dança com músicos e personagens específicos que desempenham uma mutualidade músico-coreográfica. O *Aiué* é uma prática exercida pelos quilombolas e apresenta personagens como Rainha do Congo e Rei do Congo, Mãe Maria Cabeça de Cuia e Canoeiro, Teolinda e Teolindo, Porta bandeiras, Mantenedora e Mantenedor, Juíza, Mordomos e músicos. Estes desempenham música e dança de maneira conjunta em uma forma de representativa da cultura quilombola. Além disso, as *Festas Culturais* englobam apresentações de grupos musicais e grupos de dança, bem como torneios esportivos e festas dançantes.

São nas *Festas Culturais* do Jauari e de demais comunidades que o *Encanto do Quilombo* realiza algumas de suas participações, além é claro, das apresentações na área urbana de Oriximiná. As apresentações circulam desde as que são realizadas na *Festa Cultural* e programações diversas no Jauari, bem como também nas *Festas Culturais* das comunidades quilombolas do entorno. O grupo se locomove através das embarcações de pequeno porte que os próprios quilombolas possuem ou no barco da comunidade. Existe uma espécie de calendário festivo das comunidades quilombolas, neste sentido, as *festas* são devidamente realizadas naquelas datas e os convites circulam entre as comunidades. Porém, vale ressaltar que esse calendário tem sido alterado por conta da pandemia da Covid-19. Nas apresentações no município de Oriximiná, no que diz respeito a área urbana, se resume à programação do calendário festivo da cidade, com foco nos eventos em que o grupo é convidado. Assim o mesmo se desloca, neste caso, há em algumas oportunidades ajudas de custo para essas locomoções.

A relação entre música e dança não é uma regra na prática do grupo, a dança funciona como uma resposta. A música seria o convite à dança. A dança não é parte

integrante do grupo, ou seja, não há uma prática coreográfica por parte dos músicos, ou a inclusão de dançarinos próprios do grupo. A não ser na corporalidade que estabelece relação direta com a prática de construir e tocar os instrumentos, como já discuti anteriormente.

A relação entre música e dança que gostaria de me referir corresponde a uma afinidade entre o *Encanto do Quilombo* e o público. Aqui amplio o sentido de performance musical, não apenas à prática do grupo, mas também para aquilo que o grupo provoca em quem o assiste. A dança ocorre de forma voluntária, não sendo parte direta do grupo, mas representa o resultado da prática musical por parte de quem o ouve. A dança do público é consequência e relativa, dependendo do gênero musical executado pelo grupo e, principalmente, na disponibilidade do público em dançar, sendo ele o responsável direto em definir seus movimentos.

Thomas Turino em *Music as Social Life* (2008) baseia-se na ideia de campo social de Bourdieu, e subdivide as categorias de performance em diferentes domínios ou campos da prática artística. Neste estudo focarei nas práticas de “música em tempo real”. Turino descreve que a “performance participativa” se resume na não distinção entre artista e público, por outro lado a “performance presentacional” vislumbra quando determinado grupo fornece música para o público de forma que eles não participem da música ou da dança.

Para o autor existem muitas formas de participação musical, no entanto, ele usa a ideia de participação no sentido de contribuir para o som e movimento. O que quero estabelecer através dessa análise de Turino é que por vezes a prática musical do *Encanto do Quilombo* possui uma relação de consequência com a participação do público, não no sentido de produção musical, pois a participação do grupo com sua musicalidade, repertório e a técnica intrínseca a cada músico é fundamental para acontecer a prática. A participação ocorre por meio da dança do público que incide com a prática musical. Neste caso, não se trata apenas de uma apresentação musical, que separa músicos do público por meio de um palco, trata-se de uma relação entre música e dança, quando o público necessita da música para dançar e o *Encanto do Quilombo* do público para interagir.

O *Encanto do Quilombo* sempre que inicia sua apresentação é como se estivesse aflorando seus movimentos corporais e daqueles que ali estão presentes. O público responde por meio do balançar dos corpos de forma sutil, acompanhar a letra das músicas junto ao grupo, as vezes apenas assistindo, há situações quando algum músico de outra comunidade que está no público é convidado para efetuar participação na apresentação, e, também, de forma significativa do público dançando, o que permite estabelecer uma relação clara entre música e dança. Com isso a música está para a dança da mesma forma que a dança está para a música, ou seja, possuem uma relação de complementaridade.

De tal modo, a ideia de musicalidade ganha um sentido mais amplo, entendendo-a como interação entre músicos e público. O público passa a ser não somente ouvinte, mas também participante, dançarino. As performances não são estáticas, são flexíveis e dinâmicas, podendo ganhar novos contornos durante sua execução. A reação por meio do público é diferenciada, dependendo do lugar, do tipo de performance, e, sobretudo, da escolha do repertório. Existem dois tipos de repertórios e de modo geral os repertórios incluem o lundu, carimbó, desfeiteira, valsa, bolero, xote, samba e afoxé. Quando se trata de apresentação em eventos diversos, o repertório é feito com base nas músicas do grupo, ou seja, composições autorais e músicas tidas por eles como tradicionais. Em caso de apresentação em *Festas Culturais* nas comunidades quilombolas o repertório é composto de músicas diversas. São nestas *festas* que a relação música e dança se aflora e se faz presente de forma significativa.

Montardo (2009, p. 256) ao estudar os Guarani destacou que o “corpo que escuta, dança; o corpo que dança se torna leve; o leve é alegre e o alegre é saudável”. No que observei etnograficamente o corpo que ouve dança, movimenta e gestualiza.

O CORPO QUE FAZ MÚSICA E DANÇA SE AUTODEFINE QUILOMBOLA

Se faz necessário evidenciar que não se trata apenas de fazer musicalidade, movimento e dança como elementos afastados dos processos de resistência e das noções de identidade. Em todo esse processo existe uma afinidade que vai além da relação que já venho discutindo desde o início deste texto, musicalidade-movimento, aqui o ideal seria incluir o território, levando em consideração que ele transcorre por toda a vida social desses quilombolas. A interlocução dessas práticas perpassa e funciona como processos identitários. Com isso, cabe um breve exercício de compreensão acerca do conceito analítico de quilombo, pois penso que é fazendo seus instrumentos musicais, tocando-os, dançando e fazendo outros quilombolas e não quilombolas dançarem que esse grupo étnico também se autodefine e reafirma a sua identidade.

O novo conceito de quilombo estabelece uma ruptura com as classificações censitárias, como as noções geográficas, históricas e agrárias que se debruçavam em classificar quilombos como uma população homogênea, dada e encerrada em resquícios arqueológicos, “É necessário que nos libertemos da definição arqueológica” (ALMEIDA, 2011, p. 72). Tal discussão descamba em compreender os grupos étnicos, de acordo com Barth (2000, p. 31) é necessário “enfocar aquilo que é socialmente efetivo, os grupos étnicos passam a ser vistos como uma forma de organização social”. Esses grupos não se exaurem em laços de consanguinidade, uma origem comum, aspectos de parentesco, conteúdo cultural ou aspectos geográficos. Barth busca compreender as fronteiras étnicas fora de

abrangências biológicas, raciais e linguísticas, refletindo as categorias a partir da autodefinição e de atribuição, o elemento político-organizativo é a característica difusora para a reprodução social, política, econômica e cultural do grupo, ou seja, os grupos étnicos são como um tipo organizacional.

Essa reflexão em torno da categoria quilombo rompe com a “definição de historiadores ou de geógrafos, que atestam com os documentos centenários e com a ênfase no ‘isolamento’ reproduzindo acriticamente a versão dos administradores coloniais”, passando a refletir quilombo como uma existência coletiva entorno de uma vida social que tange em uma “afirmação étnica e política” (ALMEIDA, 2011, p. 88). Em torno desse conceito de Almeida (2011) chama de “ressemantização” do conceito de quilombo, essa análise frigorificada não atende as diferentes situações sociais em torno dos quilombos no Brasil.

Diante disso, fazer música, movimentar-se e dançar funcionam como identidade quilombola, assim como a aciona. Além disso, musicalidade e movimento em grupo e para outras pessoas, sejam elas quilombolas e não quilombolas demonstram o fator da coletividade e das relações de sociabilidade nas quais demarcam as fronteiras étnicas. Não se trata de fazer música e dança como uma forma de apenas refletir a cultura na qual estão inseridos, mas para além disso de gerenciar e reafirmar por meio de processos musicais, gestuais e dançantes os seus comportamentos, identidades e saberes, afinal, suas práticas são sua própria cultura. A musicalidade e o movimento (dança) não são apêndices de sua cultura, mas claramente a própria cultura em seus modos de saber fazer, pois o corpo quilombola se configura e se autodefine, também, por meio de sua música e de seu corpo em movimento.

REFERÊNCIAS

ALARCON, Daniela Fernandes. A forma retomada: contribuições para o estudo das retomadas de terras, a partir do caso Tupinambá da Serra do Padeiro. *Ruris*, v. 7, n. 1, p. 99-126, 2013.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. Arqueologia da tradição: Uma apresentação da Coleção “tradição & ordenamento jurídico”. //: SHIRAIISHI NETO, Joaquin. **Leis do babaçu livre: práticas jurídicas das quebradeiras de coco babaçu e normas correlatas**. Manaus: PPGCA-UFAM/Fundação Ford, 2006. p. 7-12.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Quilombos e as novas etnias**. Manaus: UEA Edições, 2011.

BARTH, Fredrik. Os grupos étnicos e suas fronteiras. //: BARTH, Fredrik. **O Guru, o Iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000. p. 25-68.

BAUMAN, Richard. Fundamentos da performance. *Revista Sociedade e Estado*, v. 29, n. 3, p. 727-746, 2014.

BEAUDET, Jean-Michel. **Dançaremos até o amanhecer: Uma Etnologia Movimentada**. Com participação de Jacky Pawe. Tradução de Leonardo Pires Rosse. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

BENITES, Tonico. Trajetória de luta árdua da articulação das lideranças Guarani e Kaiowá para recuperar os seus territórios tradicionais *tekoha guasu*. **R@U - Revista de Antropologia da UFSCar**, v.4, n.2, p. 165-174, 2012.

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. 2014. Tese (Doutorado em Antropologia social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v.16, n.16, p. 201-218, 2007.

BLACKING, John. Por uma Antropologia do corpo. **GIS – Gesto, Imagem E Som – Revista De Antropologia**, v. 5, n.1, p. 308-337, 2020.

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.

GRÜNEWALD, Rodrigo de Azevedo. Tradição. //: LIMA, Antonio Carlos de Souza (Org.). **Antropologia e direito:** temas antropológicos para estudos jurídicos. Rio de Janeiro/Brasília: Contra Capa/LACED/ Associação Brasileira de Antropologia, 2012. p. 186-197.

GUILHON, Giselle; ACSELRAD, Maria. Antropologia da Dança no Brasil: passos e compassos de uma caminhada não-linear. **Música e Cultura**, v. 1, n. 11, p. 135-164, 2019.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições.** São Paulo: Paz e Terra, 2008. p. 9-23.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. //: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia.** Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 419-443.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Através do Mbaraka.** Música, dança e Xamanismo Guarani. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. **Proj. História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. Tradução Giovanni Cirino. **Cadernos de campo**, n. 17, p. 237-260, 2008.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: The Politics of Participation.** Chicago: University of Chicago Press, 2008.

Recebido em 20 de junho de 2021.
Aprovado em 03 de abril de 2022.